

Uprizoritve slovenskih dramskih novitet

Blaž Lukan: Mrtvi

(Krstna uprizoritev 19. novembra 1999 v SNG Maribor, režija Branko Kraljevič)



Foto: Igor Omahen

PETER TERNOVŠEK in MAŠA ŽIDANIK

PETRA POGOREVC

Na begu pred konvencijami

Dramski prvenec Blaža Lukana ne skriva, da ga podpisuje avtor, ki teater dobro pozna tako »od zunaj« kot tudi »od znotraj«: z izbrano tematiko skrajnih robov gledališke umetnosti se spopada najprej kot teoretsko podkovan poznavalec, ki zna v tkivo svoje dramske igre suvereno umestiti dosedanje avtorske variacije nanjo, nato pa še kot izkušen praktik, ki razpolaga s prvoosebним vpogledom v zakulisje gledališča in ga zato zmore duhovito in pronicljivo razčlenjevati.

Osnovni dramaturški princip, na katerega Lukan opira svoje *Mrtve*, je model igre v igri: potem ko je njegov bralec oziroma gledalec soočen z varljivo odrsko iluzijo – pred njegovimi očmi se odvije strasten prizor iz Wildove *Salome* –, ga Igralec, ki mu je bila zaupana vloga Johanaana, s prvo v nizu številnih brechtovskih potujitev »opomni« na dejstvo, da se je vse, čemur je bil pravkar priča, dogodilo »zgolj« v gledališču. Protest izčrpanega, naveščenega in notranje povsem razvrzanega igralca, ki se odloči gledalcem names-to Johananovih replik podajati lastno zgodbo, dogajanje na ravni uprizarjane odrske iluzije že uvodoma nepreklicno loči od stvarnosti, ki jo lahko pogojno imenujemo zunajgledališka, pa četudi se še vedno odvija pod anonimno gledališko streho. A to je šele prvi epski vdor, ki mu sledi nadaljnje zapletanje fabule celotne igre: ko naš Igralec šele dodobra zajame sapo, ga v pirandellovski maniri zaloti prva v seriji dramskih oseb, ki v igro uvajajo novo raven resničnosti: to je Dekle, ki so ji »vsi umrli« in ki trdi, da naj bi bila mrtva tudi sama.

Od tega trenutka dalje naj bi bila konvencionalna odrska iluzija, ki smo ji bili priče na samem pričetku igre, nedvoumno in nepreklicno pokopana, v igri pa naj bi se zaostrovalo le še nasprotje med eksistenco umorjene družine, ki prihajajo Igralca plašiti in motiti v razkrivanju njegove lastne osebne drame občinstvu, in pa stvarnostjo znotraj gledališke institucije, v katero avtor prehaja na podlagi zelo duhovitih brechtovskih potujitev, ki so v domeni izpovedno obarvanih komentarjev različnih profilov odrskih delavcev v dotičnem gledališču. Iluzijo »tipa Saloma«, v kakršno po črki konvencije ne verjamejo niti ustvarjalci niti gledalci konvencionalnega gledališkega konformizma, zamenja teater, kjer naj bi šlo krvavo zares.

»Kaj si niste vedno želeli takšnega gledališča?« sprašuje Igralca nekje proti koncu igre Psihiater: »Resničnega, zaresnega, prepričljivega do krvi, ne pa teatske šmire, spakovanja, manir, konvencij?« Meja med svetovoma »mrtvih« in »živih«, na katero je kot ekskluzivni zaupnik članov mrtve družine v nekakšni kufkovski maniri pahnen izolirani in prestrašeni Igralec, se v nadaljevanju igre samo še zabrisuje, notranja napetost, ki jo avtor snuje prav na opisanem nasprotju izmišljenega in realnega sveta, pa se zastruje do skrajnih robov. K temu prispeva tudi dejstvo, da so vse vloge, s katerimi razpolaga besedilo, dvojne ali celo trojne: igralci se na odru pojavljajo na različnih nivojih resničnosti, kar še otežuje vsakršno oprijemljivo objektivnost v gledalčevi percepciji.

»Idealno bi bilo, če bi se lahko osebe pojavljale in izginjale brez prihodov oziroma odhodov, iz teme in v temo,« uvodoma piše Blaž Lukan v didaskalijah in treba je reči, da je Branko Kraljevič v dvojni vlogi režiserja in scenografa našel odličen približek dramatikovemu napotku, ko je uprizoritev postavil na nevtrarno, odprto in znakovno razbremenjeno prizorišče, katerega središčni element so na tri pasove členjena vrtljiva tla, spričo katerih lahko igralci, ki nastopajo v vlogah članov mrtve družine, nevpadljivo in komajda slišno vstopajo v vidno polje gledalcev in ga na enak način tudi

zapuščajo. Premišljeni sta tudi svetlobna in zvočna dramaturgija; prva se osredotoča na členjenje različnih ravni resničnosti (osvetlitev, ki na določenih mestih razgalja tudi sam avditorij, je močnejša ob brechtovskih potujitvah), druga pa s serijo pritajenih sintetičnih zvokov praviloma operira ob pojavitvah Lukanovih mrtvecev in daje dogajanju skrivnost in zlosluten pridih.

Diktata takšne diskretnosti in smotrne podreditve besedilu, ki je spriču dramaturške zapletenosti in pa esejistično izpisane vsebine ob njegovem uprizarjanju skoraj potrebna, da bi se gledalec lahko osredotočal na tok dogajanja, pa žal ni opaziti v kostumografiji, ki jo podpisuje Stanislava Vauda in v kateri je povsem brez potrebe prisoten agresiven trendovski pridih. Dejstvo, da kostumografska odeva Lukanove osebe v moderne usnjene kostume in jih dodatno opremlja z detajli kričečih barv in oblik, v ustroju uprizoritve nima konkretne utemeljitve, na gledalca pa učinkuje moteče in odveč. Ravno tako se zdi, da na kostumografski ravni niso dovolj razčlenjeni različni nivoji resničnosti, iz katerih na oder sestopajo posamezni liki; zlasti problematična je razmejitev med mrtveci in tistimi osebami, ki se v nasprotju z njimi gibljejo tudi v sferi resničnosti (Prvi in Drugi moški, Psihiater), zaradi česar je razumljivost nekajkrat otežena.

Ključno mesto je v Kraljevičevi uprizoritvi, ki ji ni mogoče odrekati jasne režijske in dramaturške razčlenitve serije prizorov (dramaturgijo podpisuje Janez Vencelj), namenjeno igralcem. Najprej seveda Petru Ternovšku, ki se je v osrednji vlogi Igralca oziroma tudi Johanaana nedvomno izkazal kot zasedbeni zadetek v črno. Njegov nastop je od začetka do konca obvladan, tudi v trenutkih najhujše razdraženosti in notranjega nemira ga odlikuje skrbno nadzorovani preplet ekonomije zunanega izraza in zgoščene koncentracije notranje energije, zaradi česar sta njegova obraz in telo vseskozi sproščena, mirna, odločna in suverena, zlasti pa v njiju ni mogoče niti za trenutek zaznati kakšne odvečne patetike ali pretiravanja sploh. Lik Petra Ternovška si zlahka utre pot do gledalca, prav njegova občečloveška oziroma sleherniška plat, ki se razpira v resigniranem odstiranju Igralčeve eksistencialne drame, pa funkcionira kot ključna identifikacijska točka občinstva in obenem kot kohezivna vez med posameznimi prizori uprizoritve.

Ternovškov Igralec je pravzaprav edina zares osamosvojena, čvrsta in večplastna oseba v Kraljevičevi uprizoritvi. Kot je povsem legitimno glede na ustroj samega besedila, liki ostalih igralcev funkcionirajo bolj na ravni karikiranih odrskih epizodistov (posebej posrečena sta Irena Varga v vlogi prostodušne Garderoberke, ki se naslaja ob pobožni viziji uprizoritve, za katero ji ne bi bilo treba storiti nič, ker bi igralci v njej nastopali izključno goli; in pa Alojz Svete kot popolnoma nebogljani Inšpicient, ki ne more več ločevati različnih plasti resničnosti na odru) oziroma bizarnih fantazem iz sfere Lukanovih mrtvih junakov (Maša Židanik kot erotizirano Dekle, Kristijan Ostanek kot njen agresivni brat ter nekam šemasta trojica Alenke Cilenshek, Alojza Sveteta in Irene Varga, ki predstavlja njuna starša in

babico). Bolj izmuzljivi so liki, ki pripadajo tako fikciji kot stvarnosti in se v poteku igre tudi deklarativno oklicujejo kot režiserji njenega dogajanja, pri čemer ostaja teko rekoč do konca odprto, kdo oziroma ali sploh kdo je dejansko pognal v pogon njegove mehanizme (Alojz Svete in Jure Ivanušič kot bizarna leporečna dvojica Prvega in Drugega moškega ter Jure Ivanušič kot vzvišeni in manipulatorski Psihiater). Igralci v vlogah Lukanovih dram-skih oseb delujejo kot distancirani in osamosvojeni obrazi različnih osebnosti, ki se gibljejo zdaj na tej, zdaj na oni strani meje med resničnostjo in fikcijo.

Katera je tista točka, na kateri Kraljevičevo uprizoritev, z njo vred pa tudi njeno predlogo vendarle nekoliko »spodnese«? Doslej povedano razkriva, da je *Mrtve* mogoče označiti kot značilno modernistično igro, ki podobno kot na primer tudi Jovanovičev hit iz sedemdesetih *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* na principu gledališča v gledališču tematizira usodno radikalizirano prepletenost med fikcijo in stvarnostjo, in sicer z namenom, da bi ponovno vzpostavil gledališče kot posvečeni prostor umetnosti, v katerem ni prostora za »teatrsko šmiro, spakovanje, manire in konvencije«. Vprašanje je, ali gledališče, ki ga v devetdesetih ob konformistični šari, zaradi katere je očitno potrebno znova in znova preverjati njegov skrajni domet, vendarle zaznamujejo tudi dognanja in usmeritve preteklih treh desetletij, še dopušča tako radikalno in krvavo zaresno zaostritev, kakršno Kraljevič uprizarja po diktatu Lukanovega besedila in katere vrhunec v uprizoritvi bržkone pomeni tisti prizor, v katerem se mora Igralec, ki mu grozi Dekle s pištolo, v smrtnem strahu sleči do golega, a nato kljub vsemu obleži »mrtev«. Ali bo Gledalec, ki se je na eni strani vzgojil ob postmodernističnih simulacijah vseh vrst, na drugi pa se je »zaresnosti« preobjedel ob bodyartističnih ekscesih, v tem trenutku še sposoben doživeti kakšen resen pretres v smislu »resničnega, zaresnega, prepričljivega do krvi« – ali pa bo takšen vrhunec uprizoritve lagodno ocenil s pomočjo tiste zoprne starokopitne konvencije in ga uvrstil v isti predalček kot uvodni prizor iz *Salome*? In mar ne bi bilo previdneje in duhu časa primerneje *Mrtve* uprizarjati skozi distancirano optiko zgolj ponujenih možnosti, ne pa tovrstne simulirane dokončnosti in dandanes vendarle že zaprašene mistifikacije gledališkega medija?