

VSEBINA

- 7 Petra Pogorevc **TISTA DRUGA STRAN VSEGA**
- 11 Zala Dobovšek **ENA JE PREMAGALA TISOČ DRUGIH**
- 15 Saša Pavček **MOKROCVETEČE ROŽICE TALIJE**
- 21 Eva Jagodic **ONKRAJ ČAROVNIJE IN ILUZIJE**
- 25 Helena Šukljan **»PROFESIONALEC PA TO ZNA.«**

Petr Zelenka

ODHODI VLAKOV

Odjezdy vlaků, 2004

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 22. decembra 2018

Slavnostna premiera 10. januarja 2019

Prevajalka **TATJANA JAMNIK**

Režiser **PRIMOŽ EKART**

Dramaturginja **PETRA POGOREVC**

Scenografka in kostumografka **VASILIJA FIŠER**

Avtor glasbe **DAVOR HERCEG**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

Vodja predstave **Jani Fister**

Šepetalki na vajah **Eva Jagodic** in **Helena Šukljan**

Tehnični vodja **Janez Koleša**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodji tehničnih ekip **Branko Tica** in **Lovro Livk**

Tonska tehnika **Sašo Dragaš** in **Tomaž Božič**

Osvetljevalca **Bogdan Pirjevec** in **Janez Vencelj**

Frizer **Boštjan Kovač**

Garderoberka **Erna Nelc**

Rekviziterja **Taja Stražišar** in **Borut Šrenk**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrata

Igralka/Jo/Bee/Saša **MOJCA FUNKL**

Igralec/Stephen/Barney **PRIMOŽ PIRNAT**





Petra Pogorevc **TISTA DRUGA STRAN VSEGA**

Drama in gledališče se že od svojih začetkov ukvarjata s smrtjo. Vprašanje o človekovem koncu si zastavljata tako kot druge umetnosti, toda ni mogoče prezreti, da je gledališče v primerjavi z njimi minljivo na poseben, samo njemu lasten način. Čas v predstavi je namreč dvojen. Tisti, ki si ga gledalec deli z dogajanjem na odru, je povezan z igralčevim izjavljanjem tukaj in zdaj, odteka skupaj s trajanjem predstave ter ostaja shranjen le v našem spominu.

Ker gledalca v dvorani in igralca na odru ločuje nevidna četrta stena, ki omogoča in ohranja območje iluzije, se tega časa med ogledom predstave običajno ne zavedamo, vsaj ne tako močno kot tistega fiktivnega, ki ga za nas uprizarjajo igralka in igralci. Še redkeje nam pride na misel, da se njihov sedanjik, enak našemu, razteza tudi za robovi scenografije. Na like, ki v nekem trenutku zapustijo oder in izginejo iz našega vidnega polja, smo kot majhni otroci zmožni celo pozabiti, vse dokler se ne vrnejo pod reflektorje in nas spomnijo na svoj obstoj. Na to, da je za vsakim od njih igralka ali igralec, ki med izginotjem za odrom zajame sapo in morda v naglici zamenja kostum, pomislimo šele, ko se predstava konča. Ali pa niti takrat ne.

Tako nekako je moral razmišljati angleški pisatelj in dramatik Michael Frayn, ko je nekega večera leta 1970 v zaodru londonskega Garrick Theatra spremljal eno od ponovitev krstne uprizoritve enodejanke *Kitajci* (*The Chinamen*), vgrajene v omnibus štirih tovrstnih iger *The Two of Us*, v katerem sta nastopala Lynn Redgrave in Richard Briers. Medtem ko je opazoval igralko in igralca, kako menjata kostume in vloge, ga je prešinilo, da je

dogajanje za kulisami bolj vznemirljivo kot tisto, ki ga občinstvo spremlja pred njimi. Prigodo je kasneje omenjal v skoraj vseh intervjujih, ki so se nanašali na njegovo uspešnico *Hrup za odrom* iz leta 1982.

V tej dramski farski je namreč odstrl dogajanje v zaodrju, kjer teče skrito vzporedno življenje vsake gledališke predstave. V prvem delu je posadil gledalce v dvorano, na generalko, ko do premiere manjka samo še nekaj ur; v drugem jih je odpeljal v zaodrje, v čas po premieri, ko se je predstava že usedla, igralkam in igralcem pa je koncentracija ravno toliko popustila, da so se v njihovo delo prikradli zasebni problemi; v tretjem jih je spet posedel v dvorano, in to še pozneje, ko je predstava že začela razpadati in so jo morali igralci improvizirano reševati.

Vsestranski češki ustvarjalec Petr Zelenka se je z omenjenima Fraynovima igrama seznanil kot prevajalec ter ju nato kot izkušen dramatik in nenazadnje gledališki režiser povezal v novo in drugačno celoto. Zgodba *Kitajcev* je pri Fraynu bolj ali manj takšna, kot jo v *Odhodih vlakov* povzame Zelenka: zakonca Jo in Stephen na večerjo povabita dva para, a pozabljivi Stephen povabi tudi zapuščenega moža prijateljice, ki prihaja s svojim novim partnerjem.

Pomembna razlika med obema igrama je, da se v *Kitajcih* še ne uveljavita princip igre v igri ter z njim povezano prikazovanje zaodrja, kakršnega je Frayn vzpostavil v *Hrupu za odrom*, Zelenka pa ga je po njem povzel in uporabil natanko na primeru igre, ki ga je ob ogledu izza kulis navdihnila v to smer. Po preobratu v drugem delu se uprizorjeni čas zavrti nazaj, optika predstave pa obrne, tako da se še enkrat znajdemo na začetku *Kitajcev*, ki jih tokrat gledamo iz zaodrja. Uprizoritev se v tem trenutku prepolovi: Jo, Stephen in njuni gostje so skupaj s svojim fiktivnim občinstvom naenkrat na drugi strani kulis, mi pa se znajdemo za odrom z Igralko in Igralcem, ki ju tokrat gledamo razpeta med njuno igranje in zasebne probleme.

Igralka in Igralec sta bila nekoč skupaj, vendar ga je ona zapustila in zdaj hodi s soigralcem Borisom. Vzdušje za odrom je zaradi tega postalo mučno, zato so soigralci drug za drugim zapustili predstavo. Ko to nazadnje naredi tudi Boris, se morata znajti, odigrati vse vloge in predstavo speljati do konca. Resnici na ljubo je treba zapisati, da si je Zelenka ta del zgodbe izmislil, saj so Fraynovi *Kitajci* že v osnovi nastali kot enodejanka za igralko in igralca, ki poleg »sebe« igrata še pet fiktivnih likov. Vendar pri Zelenki nista več pomembna le njuna veščina menjavanja vlog in obvladovanje ravnotežja med poklicnim in zasebnim življenjem, ampak tudi smisel in poslanstvo igralskega poklica ter njun odnos do tega, kako ga opravljata. Poleg banalnosti iz zaodrja, ki zbuja smeh, je v igri prisoten še premislek o igralcu in gledališču.

In o smrti, kar veliko je govora o smrti. Najbrž zaradi tega, ker čas v gledališču, kajpada tisti, ki si ga gledalci in igralci med predstavo delimo, neusmiljeno odteka in ostaja shranjen samo v našem spominu. Od začetka do konca vsake replike, geste, giba, prizora, predstave, njene zadnje ponovitve in tudi naše zadnje predstave nasploh. Povezani v skupnem prostoru in času ter soudeleženi v edinstvenem živem dogodku se v gledališču upiramo trajanju, minevanju, smrti. Tisti drugi strani vsega. Mogoče pa zato predstava ne sme nikoli odpasti?



Primož Pirnat, Mojca Funkl



Primož Pirnat

Zala Dobovšek

ENA JE PREMAGALA TISOČ DRUGIH

*Ko umre igralec, mu priredijo velik, ogromen pogreb.
(Odhodi vlakov)*

Ko umre igralec, umre resničnost, ki jo imenujemo iluzija. Občudujemo njegov talent, njegovo odličnost, njegovo predanost, njegovo strast. Vso to lepoto požiramo in goltamo, nenasitni, hočemo še – boljši ko je igralec, večja je možnost, da bomo za hip pozabili nase. In vendar je v tej »spozabi«, ko se prepustimo sili odra, zakoreninjena vsa resnica o nas in njem, igralcu. Odhaja od sebe nekam drugam, k liku, k vlogi, da bi postal nekdo drug in ta drugi bo v resnici najčistejša oblika njega – z vsemi odlikami in šibkostmi vred. V tem je bilo najino zavezništvo, igralec. In še vedno je. V tem je zavezništvo vseh nas, skupaj potujemo v umišljene svetove in bežimo pred stvarnostjo, zato da se srečamo v utopiji. V izkustvenem obratu, kjer nas prěčita pomirjenost, ker to naj (več) ne bi bili zares mi, in sreča, ker pod krinko gledališke kode vemo, da smo mi bolj kot kdaj koli. Zato se o tem tako redko pogovarjamo. O tej nevidni navezi odrskega dogodka, njegovi neoprijemljivi liniji, brezbarvni črti, ki se vzpostavi med dvema človekoma in včasih nima nikakršne zveze s predstavo kot tako. Gre za vprašanje ultimativne intimne, ki ni nikoli povedana, ne zapisana, njen namen je, da ostane v plinastem agregatnem stanju, samo tako lahko ostane varna, samo naša. Najina. Koliko trenutkov v gledališču je, ki so brez besed. Ki morajo ostati brez besed. Medtem in potem. V naravi besede je, da je ranljiva. Vselej ji je vsiljen pomen, interpretacija, podtekst, zven. Beseda ni absolutna, nikoli ne bo. Igralec se ne razdaja z besedami, ampak z vsem preostalim, kar z njim vstopa na oder. Z negotovostjo, ponosom, zadrego, suverenostjo. Nekje na poti predstave ugotovimo, da se med nami vzpostavi enačaj. Srečamo se v primežu utvare, a vse v njej je stvarno. Pričakanje, vznemirjenje, čudenje, srečanje, razhod. Vse, kar se nam je zgodilo, je bilo resnično, vsa občutja bolečine, strahu ali ljubezni,

ki so nas doletela »sredi predstave«, so bila prava. Realnost vsakdana je vdrla v prostor iluzije, ker je igralčeva replika sprožila naš spomin, njegov pogled ga je podčrtal, njegov gib potrdil. Igralec ne ve, da nas je ganil, in mi ne vemo, da je on v resnici to zaznal. Ko igralca nekega dne več ni, se z neznanimi ljudmi naenkrat najdemo v kolektivni praznini. In ta praznina je sorodna utopiji, je od vseh in od nikogar, obstaja z nami ali brez nas, je svet sam zase, ki nase povezne smisel bolečine, za katero nikoli ne vemo, ali se v množici razdeli ali pomnoži. Ko ga več ni, se zavemo, koliko nas je, ki nam je nudil zaveznitvo v iluziji – s posledicami v resničnem življenju. Koliko nas je, ki nas še vedno spremlja njegov pogled, njegov glas, njegova pojava. Telesa ni več, a značaj ostaja. Njegov značaj kot zven obrobja spomin, preteklost je ovita v vzdušje, ki ga je igralec utelešal in nas z njim zaznamoval. Za vedno. Igralec nam je predstavljal zatočišče, morda res kratkotrajno, a zanesljivo. In kadar ga nismo videli, nas je pomirjal ali zabaval njegov glas. Zvok brezobličnega glasu je bil nastavek, da smo ga v mislih ugledali v polni luči. Ko je prodorno bral poezijo ali hudomušno sinhroniziral risanega junaka – vse to je bil on. Vsa njegova celovitost, milina, otroškost, pronicljivost. Koliko naših pobegov je bilo pravzaprav povezanih z njim. Pobegov v smeh, misel, zasanjanost, molk. Bil je tam, da smo v njegov lik naselili sebe, svoje želje, strahove, strasti, fantazije. A za to smo najprej nujno potrebovali zaupanje vanj, to pa je šele zgradilo vero v gledališče. In gledališče se je razraslo čez nas vse. Zasužnjil nas je omamni odnos nenehne cirkulacije med izmišljenim in dejanskim. In zasvojil občutek prevzemanja vloge: jaz, ki te gledam, in ti, ki (mi) igraš. In ko bo konec predstave, ko boš nehal igrati, bodo najine vloge spet drugačne, a midva bova ostala ista. Ta lep paradoks, ta surov paradoks. Krut, ko naenkrat gledam ta isti oder in tebe ni na njem. Ko vsi pridemo zaradi tebe, a tebe ni. Kako naj vem, ali je to fikcija ali resničnost. To je vendar (tvoj) oder. To poslavljanje ni predstava, ta poklon ni epizoden, ta aplavz ni zadoščanje. Ne razumem, saj vendar gledam isti oder. To tvoje zatočišče. To naše zatočišče. Ta oder se mi je izneveril. Moral bi mi ponuditi avanturo še enega pobega, a predočil mi je tvoj neobstoj. In potem je vse postajalo le še huje, vse se je premešalo, vse vloge, vsa stanja, fiktivnost, resničnost, prividi, vse je zabrisalo svoje meje. Obupano upanje, da bi bila vse skupaj le še ena tvoja nova vloga. In vse to, kar se dogaja, le predstava. Kolikokrat si že umrl na odru. Kako naj se prepričamo, da si zdaj umrl zares. Kako naj naenkrat pozabimo na vse tiste tvoje odrske minljivosti in zdaj nenadoma začujemo verjeti v to tukaj. Ena je premagala tisoč drugih. Vsak konec, odhod, prekinitvev, zaključek, slovo, s katerimi se srečujemo vsakodnevno, naj bi bili simbolni sinonimi (pomanjšane) smrti. Smrt je torej tako rekoč vpisana v samo naravo gledališkega uprizarjanja, njegove dogodke, ki so podrejeni enkratnosti, ki ves čas minevajo, zaključujejo večere, zapuščajo vloge, se poslavlajo z repertoarja in se nikoli več ne pojavijo v popolni istosti. Pomislili bi, da nas gledališče pripravlja na minljivost, a v resnici je skorajda nasprotno: verjamemo sicer v smrt, a hkrati z isto silo nezavedno verjamemo tudi v »resurrectus«, v neskončno regeneracijo absolutne sedanjosti, s katero se gledališče hrani. Nekega dne smrt ni bila več igra. Igralec je umrl, a ni prišel na poklon. Zato si domišljam, da predstava pač še traja.



Mojca Funkl

Saša Pavček

Mokrocveteče rožice Talije

Dne 6. 12. 2018 se razveselim, šla bom na vajo! O, gledališka vaja, ljubezen moja! Tokrat ne na svojo, pač pa imam velik privilegij, ogledala si bom vajo za uprizoritev igre *Odhodi vlakov* na Mali sceni MGL, razlog: vabilo, naj napišem nekaj za gledališki list. Pisanja se, kaj pa vem ... Otepam se ga, zdi se mi, da ljudje danes v glavnem preletijo slike, pogledajo naslove, krepki tisk in čao! Pisec pa kar krepko dela, in če se mu posreči dobra misel, jo mimogrede brez kanca slabe vesti kdo mazne, stavčič plasira kot svoj, in je ponosen nase. Skratka, narobe svet! A tema gledališča me privlači, saj vse življenje voham odrski prah, teatarski znoj, šminke, puder, cigaretni dim, parfume igralk, postani vonj dvoran in tesnih vadbenih prostorov. Nakar mi povejo, da je bila režija prvotno zaupana Jerneju Šugmanu, ki si je besedilo tudi sam izbral. To me strezni, udari in postavi pred nalogo, ki jo čutim kot odgovornost, nujnost. Ko besedilo berem, ponovno vidim, kako je bil Jernej ves prepleten z gledališčem, (Je naključje, da je z očetom Zlatkom na odru MGL začel kariero z Mametovo igro *Življenje v teatru*?) Gotovo ga je tudi z režijskega pogleda privlačilo mojstrstvo igranja vrtoglave komedije in zakulisno življenje, ki s temnimi, a duhovitimi toni vdira v svet gledališča. Ostrmim nad končnimi replikami: *ko bomo umrli, bodo na naš pogreb prišli vsi*. Obide me tesnoba: je bila odločitev za to besedilo že Jernejevo nezavedno védenje? Slutnja ali samo naključje? Naključij ni, pravijo modri, so samo ključi, s katerimi bi lahko odprli vrata naše zavesti in se zadržli. Kam? Proti komu? V nebo ali k ljudem? (Naj za trenutek odložimo svoje predrage telefone, pa čeprav bi ravno naredili dober selfi!) Kam naj torej uperimo našo pozornost? Igralec intuitivno pozna odgovor. Igralec se vedno posredno ali neposredno odpira publikli, jo nagovarja, najbolj takrat, ko oddaja energijo iz svojega jedra, ni nujno, da preko besede. Odpre se partnerju in odpira pogled v nebo. Ta pogled je hkrati tudi pogled vase, tako preverja resnicoljubnost. Samo na ta način je njegova igra organska in močna. Samo tako nosi sporočilo. Je kreator in posrednik, lovilec intuitivnih zaznav in hkrati je eno samo telo, ki se spontano odziva. Telo, ki žari.

Ko pridem na vajo, občutim vznemirjenje, a prav zanimivo, dosti manjše je, kot ga navadno doživljam, kadar pride nedomač človek gledat vajo, sama pa sem sredi ustvarjalnega procesa! To me živcira. Takrat sem namreč veliko bolj v ognju, v srhu, v vznesenem, stresnem in posebnem stanju sem, doživljam tudi strah, negotovost, odgovornost, hkrati pa čutim strast, vztrepetanje, ustvarjalni gon in

željo po igranju. Zato povsem razumem nekoliko vznemirjeno beganje igralcev okoli odra. Oba sta že pripravljena. Biti v stalni pripravljenosti je za naš poklic nujno. Težko, a nujno: biti na preži kot skakalec v vodo, vedno stati na deski in čakati na pisk, kdaj se lahko odrineš v pirueto. Mojca Funkl je v kostumu in maski, z lasuljo, vseč mi je, ob njej Primož Pirnat, prav tako že kostumiran, tudi on mi je vseč, in zazdi se mi, da je samo na videz bolj skuliran kot ona. Dobrodušna sta pa oba enako, dva topla, simpatična in dobra igralca, ki se mi v rahlem začudenju sicer prijazno nasmejeta, a takoj tudi zamahmeta: »Oh, še ne znava, še štirinajst dni je do premiere, prvič gremo skozi ...« Njuna glasova zvenita kot opravičilo, vnaprejšnje predvidevanje, da morda ne bo šlo vse tako, kot sta si želela. Pomislim, kako krhki smo igralci, kako razgaljeni v vsakem trenutku, svojo lastno občutljivost nosimo med ljudi in moramo prenesti vsak vbod in vsakršno božanje. In to navadno takrat, ko bi si želeli biti še malo samo drug z drugim ali v miru zgolj s sabo. Da bi zmanjšala obojestransko zadrego, ki se mi z zunanjimi očmi zdi nepotrebna, da bi se igralca otresla pretirane odgovornosti pred težko nalogo, da celotno predstavo že 14 dni pred premiero izpeljeta odlično in prepričljivo, se pohecam, da naj le pazita, da bosta dobra, ker jima sicer grozi izključitev iz Združenja dramskih umetnikov Slovenije! Smejimo se ... Vedno se na vajah veliko smejimo, to je blagodejno. V tem je tudi velik čar vaj in predstav.

Vaja se je začela s šepetanjem na odru, za katerega se zdi, da je privatno, pa je v resnici del igre. Šepetamo tudi mi v dvorani, zbrana je celotna ekipa, režiser, dramaturginja, scenografka in kostumografka, avtor glasbe. In šepetalka, ki pa ne šepeta, ona je tiho. Mi šepetamo. Narobe svet!

To šepetanje v dvorani me spomni na mnoge premiere, ko sem pred zaprto zaveso napeto čakala na nastop, hrup publike se sliši namreč pojačano, v glavi mi je vedno nekaj šumelo in spominjam se najbolj groznega čakanja na začetek: zmagovalka je pa premiera Strniševega *Samoroga!* Pred začetkom so bile še neke govorance, ki so trajale več kot pol ure, rekli pa so nam: slabih 5 minut! Napetost v igralčevem telesu se v takih trenutkih stopnjuje in mislim, da ga ni junaka, ki mu vzdrževanje koncentracije ne povzroča dodatnega navora. Ohranjanje stika s svojim notranjim svetom je oteženo – toda ali ni igra vedno plavanje proti toku? Za igro nikoli ni idealnih pogojev, vedno nekaj ne štima, vedno je neki pritisk ali motnja. Pravzaprav je prava umetnost, da te ovire, ki jih sploh ne bi smelo biti, premagaš ali pa spremeniš v dodatno motivacijo.

Zanimivo je občutiti, kako se vsak igralec pred začetkom vaje ali predstave ograjuje pred motnjami, kajti podpreti mora svojo samozavest in notranji občutek ter se popolnoma skoncentrirati na igro. Trenutek slabe koncentracije namreč podre kamenček v mozaiku. Tu ne gre le za drobne tehnične napake, ki so pravzaprav brezpredmetne, gre za ogenj, ki mora ves čas goreti in ga že drobna kapljica nezbranosti gasi.

Zdaj je igra na odru stekla. Gledam dva igralca, ki v igri odigrata sedem različnih vlog, gledam igralca in igralko, ki igrata tudi igralca in igralko. Motiv igre v igri je bil v dramatikki že večkrat uporabljen, spomnim se na Dominika Smoleta in njegovo igro, ki nosi naslov *Igra v igri*, pa na *En španski komad* Jasmine Reza, ki smo ga igrali v Mali drami in se je vrtel okoli teatarske igre v igri, pa denimo *Visoške kronike*, v kateri igralci izstopajo iz igre, jo komentirajo ... Toda zakaj igra *Odhodi vlakov* name deluje še nekoliko drugače? *Igralec igra igralca, ki igra vlogo nekega lika* ni nekaj, česar ne bi bila vajena, toda kljub prepričljivi in povsem organski Pirnatovi igri, ki v uigranem in skladnem preigravanju z Mojco Funkl dosega hitre in duhovite komične obrate – čutim tesnobo! Čutim jo enako kot takrat, ko poslušam pretresljive zgodbe prekarnih delavcev. Mojca in Primož namreč igrata dva igralca, ki se sama trudita pričarati »ta pravo« gledališče s petimi nastopajočimi. Ne gre samo za uprizarjanje lahkotne komedije, ki jo publika rada gleda, tudi ne le za artizem transformacij v različne like, gre za golo preživetje teh dveh igralcev. Kajti, njuno gledališče sta samo onadva, sama. Nihče jima ne pomaga, sama zlagata kostume, sama premikata sceno ... Bojita se, da publika ne bo zadovoljna, da ne bosta dobila sponzorja, zato igrata situacijsko komedijo z vsemi prvina humorja, a kljub temu se zdi, kot bi se utapljala. Hitita, norita, se kregata, brzita, vpijeta in se poslušata, se sovražita in se imata kljub vsemu rada, njuna zveza ima neko skrivno zgodovino. Ta toplina med njima sije z odra, nemogoče jo je ne zaznati, hkrati je to toplina Mojce in Primoža, čutiti je, da si zaupata. Koliko časa bosta igralca zdržala ta tek? Koliko časa bosta trkala na nešteto vrat, kjer jima teatru nenaklonjeni nikoli ne odprejo? Koliko časa bosta še držala neznosni tempo pehanja, naprezanja? Koliko časa bosta zmogla tekati od sinhronizacije filmov do teatra in z otvoritve bencinske črpalke do snemanja napovedi vlakov zgolj zato, da bi preživela in da bi lahko igrala tisto, po čemer hrepeni njuno srce – pravo igro! Velike dramske vloge! In kaj, če sta zamudila že vse vlake in je njune kariere konec? V glavi že slišita tiktakanje ure, glas, ki jima nenehno doni: vajin vlak je odpeljal! Konec je. Nobene igre za vaju ne bo več!

Vedno bolj mi postaja tesnobno, čeprav se smejim Mojci in Primožu, dvema igralcema, ki jima je tudi komedija blizu, brez napake odigrata uro in pol, skoraj dve uri, a kljub temu: v tej komediji se tu in tam kot grozljiva slika pobliskne podoba današnjega umetnika svobodnjaka. Dva delata za pet ljudi in se bojita, da bosta izgubila publiko, bojita se, da ne bosta preživela, da se kot igralca ne bosta realizirala, se izpela v vseh legah raznolikih vlog. Toda kljub temu sta v vrtincu vzhičenosti presrečna, ker igra uspeva! Zdi se jima, da sta ujela pravi ton in dala vse iz sebe. Kako znani so ti občutki, doživlja jih vsak igralec! Delujejo kot nekakšen anestetik za marsikatero življenjsko rano. Stalno me muči: zakaj ni drugih igralcev v tem njunem teatru? Zakaj morata vse sama? Niso več zmogli, so našli drugo službo, so obupali, bili odpuščeni, so zboleli, umrli? In ugotovim, da je najbrž možno vse naštet. Igralci namreč

zapuščajo gledališča, kot ljubimci zapuščajo svoje največje ljubezni, včasih še sami ne vedo, kaj jih žene v te nesrečne odločitve. Zapuščajo igralsko družino, pa čeprav jo imajo za svojo, in gredo v samoto, kdo bi vedel, zakaj. (Spomnim se na velikega Staneta Severja, ki je sam samcat izdihnil na majhnem odru v Ribnici na Pohorju.) Zakaj so igralci, ki jih poznamo le iz zgodovine gledališča, odhajali? V tovrstni literaturi piše: zdrahe, razočaranje, intrige, laži, nesoglasja, hipokrizija, odrinjenost. Nekateri ne zdržijo železne discipline in podrejanja celotnega življenja teatrskega urniku (Demeter Bitenc), drugi ne prenesejo neprestane negotovosti: bom še zaseden? Bom dobro zaseden? Bom lahko umetniško napredoval? Bom lahko preživel sebe in družino? Ne prenesejo več čakanja, čakanja, borbe, borbe, borbe ... Velikokrat žal borbe z mlino na veter. Kajti – ne glede na vso kulturno politiko, na trende in muhe, ne glede na spore, ljubezni in smrti v gledališčih: *The show must go on!* Nekateri od napora polagoma ugašajo, drugi ugasnejo v hipu. Tako kot odrska luč, tako kot se iz spomina izbriše skoraj vsaka vloga, vsak nastop, pa čeprav je igralcu v tistem hipu pomenil vse na svetu. Tako bežno in nično je igralčevo delo v gledališču. Ništrc. In kljub temu – je ves svet! Ko gledam oba igralca na tej dopoldanski vaji, ne odmaknem oči z njunih obrazov, ne morem odvrniti pozornosti od njunih gest, čutim njun odnos in si rečem: To je pravo življenje! Potem se zamislim, koliko energije je potrebno za to žarenje! Koliko znoja steče, koliko solz! Koliko mokrocvetečih rožic ljubljene Talije! Ni vloge, ki bi bila pisana na kožo, na koži igralca je samo znoj, na njegovem obrazu pa solza, ki velikokrat steče naskrivaj, v garderobi, na avtobusu, v zimski noči na kakšni zakotni ulici ... Toda v srcu igralca je njegova vloga, in ta vloga kraljuje in polno zaživi v odnosu s partnerjem. To je prava ljubezen, si rečem, ko ju gledam, Mojca in Primoža: telesi, ki jima ukazuje srce, sta ju pripeljala v gledališče, da bi polno živela, da bi igrala. In v naslednjem hipu se iluzija razblini, nekdo odigra, da se je zmotil, drugi ga popravlja, šepetata za odrom, kot vedno šepetamo in si nagajamo, a to je le odsev misli: dajmo, pokažimo, zdržimo, saj bomo zmogli! Ujeli bomo vlak, ki nas bo peljal tja, kamor smo vedno želeli, v perpetuum mobile gledališča, da bi pustili svoj *privatni lajff* zunaj (s tem imam vedno težavo: lajf je lajf – en sam, privatno je namreč tudi osebno in osebno je vedno tudi odrsko, a hkrati: privatizem je grozen, poruši odrsko življenje) in bi se zavrteli v skupni ples, kot večče na luči. Da bi še enkrat stavili na to ruleto teatra, čeprav vemo, da bomo na koncu izgubili, da je v vsakem primeru dobiček le Hekuba, iluzija!

Na vaji je sledil kratek odmor, a lika v predstavi si ga ne privoščita, kajti dober igralec je utrujen igralec, zato: daj, konj, povleci še malo, teci na sinhronizacijo, teci v teater, publika že čaka, da vidi, kaj znaš, da se zabava, da ji daš ekstrakt življenja. Dajmo! Začetek. *Kako že gre?* Znana zadrega vsakega igralca, pred vstopom na oder se mu za hip zazdi, kot da je vse pozabil, strah ga je, a nikar! Tvoje telo ima spomin, prijatelj, in terja, da ga pošlješ v ring. In greš, ker ljudje potrebujejo živega človeka na odru,

potrebujejo njegovo igro, da jim daš tisto, česar sami ne morejo, ne zmorejo živeti postoterjeno v stotih zgodbah hkrati, ne morejo se postoterjeno žrtvovati, se postoterjeno smejati, postoterjeno trpeti ... Ti to zmoreš, in ker je tvoje telo postalo odvisno od adrenalina, ki ga v vznosenosti začutiš samo še na odru, letiš na sinhronizacijo, na snemanje, na radio, nazaj v teater, ker takrat dihaš, kričiš, čustvuješ – postoterjeno. Ej, to je življenje, bratec! Velik užitek in velika strast! In končno tudi popolno izčrpanje. Postaneš senca sebe, vlečeš se po cestah z zadnjimi moči in zreš proti nebu, sprašujoč se, je že čas? Tvojega življenja, dragi igralec, draga igralka, ne določa obstoj v koledarskem času, ta čas je lahko dolg sto let in več, pa ti ne bo dal ničesar in tudi ti ne boš dal v tem dolgem času ničesar presežnega. Vse privatno življenje je le nekakšna veža, priprava, čakanje na pravo postoterjeno življenje, ki ga živiš na odru. Tvoj čas so strastni, napeti trenutki odrskega ustvarjanja, tedaj ima vajino življenje smisel. Včasih le za hip, ko doživita visoko harmonijo igranja. Čas obstoja v realnem življenju je v primerjavi z odrskim minoren, lahko živiš dolgo, pa ne zaživiš in si vse dolgo življenje hladno kot mrtvec. Vprašaj se, igralec, si izven gledališča res enako živ človek? Živeti za gledališče je sveta dolžnost in sveta radost, ki ti pripada, kot pripadata zrak in sonce vsakemu živemu bitju. Bolečine in razočaranja so del te usode, a tvoje življenje ima smisel! Zato vztrajaj, ne igray na pol in poceni, igray tudi po fl, kot bi igral Shakespearja, dvigni glavo in odpri srce! Tvoje telo ima spomin, znalo te bo peljati, slepega zaljubljenca, po natančni mizansceni življenja za gledališče. Zaupaj svojemu telesu, izdalo te bo šele takrat, ko bo presodilo, da si svojo nalogo opravil.

Gledam dva občutljiva človeka, ki bosta še štirinajst dni potrpežljivo klesala svojo igro, bila kiparja, kamnoseka in Sizifova nosilca svojega kamna. Uporabila bosta vse svoje moči, da ga bosta valila pred seboj, odklesala odvečno, brusila in ljubeče gladila ter skušala napraviti presežek. A kaj, ko se ta nikoli ne zgodi na ukaz, ne na režijski napotek, pa naj bo ta še tako natančen, prefinjen in genialen. Umetniško delo se rodi iz potrpežljivega sajenja, zalivanja, obrezovanja, gnojenja, in končnega miru, ko lahko igralec čaka, da nanj posije sonce in vloga kot roža vzcveti. Veseli se, igralec, tega čudeža in ne boj se posloviti od uvelega cvetja, kajti le-ta je humus bodočim rožicam Talije.

Eva Jagodic

ONKRAJ ČAROVNIJE IN ILUZIJE

Pred kratkim sem si ogledala predstavo, v kateri so nastopajoči med drugim izvajali čarovniške trike. Ti so bili izvedeni tako prepričljivo, da je bilo tu in tam iz občinstva slišati tudi kak »Ja valda!« ali pa »Ti se hecaš!«. V zadnji točki je na oder stopil eden od nastopajočih in nam razkril, kako nekateri od videnih trikov delujejo.

S prikazom in natančno razlago je razkril podrobnosti, ki so v celoti porušile iluzijo, in nam stvari prikazal tako, kot se zgodijo v resnici. In še ves večer mi ni dalo miru vprašanje, ali je bilo poznati tudi to plat nekaj, kar sem si želela, ali pa mi je z razlago popolnoma pokvaril doživetje. In četudi v njej ne bomo našli čarovniških trikov, se lahko strinjamo, da je magična pravzaprav vsaka gledališka predstava. Kako bi se torej počutil gledalec, če bi mu bilo nenadoma razodeto, kako gledališče nastaja, kako se sestavlja, kako je gledališko doživetje videti z druge, ustvarjalčeve plati? In če gremo še korak dlje: kako bi se počutil gledalec, ki bi mu bilo dano stopiti v čevlje ustvarjalca?

Ko me je gledališče prvič posrkalo vase in v meni izzvalo željo, da bi postala del ustvarjanja gledališke čarovnije, si še zdaleč nisem predstavljala, v kaj se spuščam. A z leti sem spoznala ta svet, razbrala njegove trike in skrivnosti ter se v njem udomačila. Danes nisem več gledalec, ki je spoznal, kako trik deluje, danes sem ena tistih ljudi, ki prispevajo k temu, da je trik mogoče izvesti. Se je s tem čarovnija gledališča v mojih očeh razblinila ali ne, sploh ni več vprašanje, kajti kmalu ugotoviš, da zna biti tista druga plat, tisti svet zadaj, na trenutke še bolj čaroben. Kot gledalka se v svetove, ki mi jih slika gledališče, potopim, zaživim in tisti dve uri, kolikor traja predstava, sem res lahko z Ojdipom v antični Grčiji, z Macbethom na Škotskem, s Sally Bowles v Berlinu ali s Švejkom v Pragi. A potovanje, ki ga v tem svetu opraviš, vedno vodi nekdo drug. Kot ustvarjalca te omejitve nimam: vse te svetove spoznam in jih tudi raziskujem, oblikujem, se z njimi poigravam, jih analiziram, na trenutke živim.

Redko kateri gledalec pa se zaveda, da je gledališče v resnici tudi garanje. Tako kot pravijo, da Rim ni bil zgrajen v enem dnevu, tudi gledališka predstava nikoli ne nastane z danes na jutri. Vanjo je vložnega ogromno časa in neizmerno veliko truda. Vse priprave, ki jih režiser s svojo ekipo opravi še pred začetkom vaj v gledališču, ves razmislek, ki ga vanjo kasneje vložijo prav vsi ustvarjalci uprizoritve, vse ure, ki jih igralec prebije v premlevanju, kako bi bilo najbolje izoblikovati lik, oziroma ki jih posveti učenju besedila. Vse to in še več je sestavni del gledališkega procesa, ki navzven deluje tako zelo magičen, včasih pa se zazdi vse prej kot to. Pridejo dnevi, ko bi človek najraje vrgel puško v koruzo, ko nimaš časa ne za spanje, ne za druženje, ne za kar koli drugega, ker ves svoj čas posvečaš projektu, tako na vajah kot pred njimi in po njih, ker je preprosto treba razrešiti probleme, na katere naletimo.

Spomnim se, kako sem pred nedavnim kot dramaturginja sodelovala pri lutkovnem projektu nekega igralca. Teden dni pred premiero so nama vsi svetovali, naj eno od lutk iz zgodbe preprosto črtava, ker ruši lok pripovedi in nikakor ne sodi v uprizoritev. Ampak nama je bila tista lutka tako zelo pri srcu, da sva si obljubila, da ne bova odnehala, dokler zanjo ne najdeva popolne vloge, popolnega zapleta, da upravičiva njen nastop. Gola trma naju je gnala, da sva pet dni kopala po zadnjih kotičkih možganov, kjer bi se lahko skrivala ideja, kaj storiti; samo trma in predanost projektu sta bili tisti, zaradi katerih sva bila pet dni tečna in zafrustrirana, dokler ni nastopil trenutek: »Ej! Kaj pa, če ...«

Trma in odločnost sta tisto, kar nam pomaga premagati vse izzive. Zgodí se, da je včasih vsega preprosto preveč, a tudi takrat le malokdaj odnehamo. Zaradi dolžnosti do sebe in tudi zaradi dolžnosti do gledalca. Zlasti ta nas včasih žene do skrajnega roba meje, predvsem igralce, ki v želji, da predstava ne bi odpadla, včasih na oder stopajo bolni, poškodovani ali pa preprosto tako utrujeni, da nastop od njih zahteva še zadnje atome moči. Pa gledalec to vendarle redko kdaj opazi, kar je še eden tistih trikov gledaliških ustvarjalcev.

Zakaj se torej trudimo, boste vprašali. Ker imamo gledališče radi, ker nam je vseč izziv, ker radi odkrivamo, kaj nam ponuja, in ker je, kadar smo v svojem delu uspešni, zadovoljstvo nepopisno. Štejejo že male, osebne zmage, četudi se nihče ne brani pohval in dobrih mnenj prijateljev, kolegov, občinstva, kritikov. Gledališče je v svoji biti vendarle ustvarjeno za gledalca, brez njega ne obstaja, in gledalčev pozitiven odziv je tisto, za kar si prizadevamo.

Petr Zelenka v *Odhodih vlakov* gledalca zapelje tudi na ono stran, za vsa tista vrata, ki mu običajno ostanejo zaprta. Ponudi mu bežen vpogled v dogajanje za odrom, ravno toliko, da pride na okus in ga zgrabi radovednost, kaj zamuja. Razkrije mu enega od trikov, s katerimi gledališče vsak večer očara množice, in ga pusti, da se bo po poti domov spraševal, ali si je to plat gledališča v resnici želel poznati ali pa mu je s tem popolnoma pokvaril doživetje.



Primož Pirnat, Mojca Funkl

Helena Šukljan

»PROFESIONALEC PA TO ZNA.«

Današnji čas, v katerem se vse vrti okoli kapitala in ni več tako pomembno, »kdo«, »kaj« in »kako«, ampak se večina osredotoča na »koliko«, kaže posledice v vsakdanjem življenju posameznika. Meja med zasebnim in službenim življenjem se vedno bolj briše. Veliko ljudi je z mislimi na delovnem mestu, tudi ko imajo prosti čas. In narobe.

Eden od poklicev, v katerih je meja med osebnim in službenim že v osnovi zabrisana, je zagotovo poklic igralca. Igralci po prihodu domov ne morejo kar odmisli vsega, kar se je dogajalo na vajah in predstavah. Nепrestano razmišljajo o liku, ki ga trenutno raziskujejo in ustvarjajo, pa tudi o tistih, ki so jih ustvarili kdaj prej. Poleg tega se od njih pričakuje, da se samostojno pripravljajo na vaje, kar zahteva vsaj ponavljanje besedila.

Vprašanje je, ali je sploh možno natančno določiti mejo med osebnim življenjem igralca in življenjem njegovega lika na odru. Vprašanje je tudi, ali je zares mogoče, da igralci pred nastopom pustijo »doma« popolnoma vse osebne težave.

V *Odhodih vlakov* Petr Zelenka med drugim predstavi ta problem. Ob Igralcu in Igralki vidimo, da je lahko za predstavo pogubno, če igralci na oder prinašajo osebne probleme. Pomembno je, da preden stopijo na oder odmislijo vse svoje težave, zamere in spore iz zasebnega življenja.

Avtor je igro napisal na podlagi dramskega besedila Michaela Frayna *Kitajci*. To prikazuje zabavne zaplete v hiši Jo in Stephena, ki na večerjo povabita dolgoletne prijatelje. Stephen pozabi, da sta se njuna prijateljca Bee in Barney razšla, zato na večerjo povabi tudi Barneyja, čeprav sta na poti na večerjo že Bee in njen novi partner. Jo in Stephen se nato na vse pretege trudita, da se Bee in Barney v hiši ne bi srečala.

Kitajce lahko beremo na različnih ravneh in v njih odkrivamo probleme, o katerih je vredno razpravljati: partnerski odnosi, ljubosumje, navidezno prijateljstvo, prikrite želje, laži itn. Toda Zelenka jih je uporabil kot osnovo za drugačen problem in jim s tem dodal novo vrednost. *Odhodi vlakov* nam namreč odprejo pogled v zaodrije, v to, kaj se dogaja med predstavo, za kulisami.

Trivialni problemi likov, ki se v Fraynovi komediji zberejo na večerji, postanejo drugotnega pomena, v ospredje pa stopita Igralec in Igralka. Njuno življenje, tako poklicno kot zasebno, nikakor ni popolno. Pred nami se izrišeta lika, ki ju kljub zavedanju, da gre še vedno za predstavo, dojemamo skoraj kot »resnični« osebi, ki nam razkrivata svoje zasebno življenje. Pred nami stojita Igralec in Igralka, ki imata »resnične« težave, zato se z njima drugače, predvsem pa intenzivneje poistovetimo in sočustvujemo kot s Fraynovimi liki.

Odhodi vlakov nam omogočijo, da vidimo, kaj se skriva za vsemi liki, ki jih igralci uprizarjajo v gledališču – resnične osebe s svojimi problemi.

»Nikoli ne vlačijo svojih osebnih problemov na oder.« To je replika, ki jo Igralec izreče pred začetkom predstave v predstavi. Ravno zaradi osebnih problemov okoliščine pripeljejo Igralca do tega, da se spomni na nasvet, ki mu ga je dal neki starejši ruski režiser.

Igralec in Igralka sta bila nekoč par. Skupaj sta igrala v predstavi *Kitajci*. Ko sta se razšla, je za soigralce postalo mučno igrati z njima, zato so skoraj vsi predstavo zapustili, njihove vloge pa so si med seboj razdelili Igralec, Igralka in njen novi partner Boris. Na koncu obupa tudi Boris in ju pusti, da se na odru znajdeta sama.

Igralec ne more razumeti odločitve soigralcev, saj sam ne bi nikoli prenehal igrati v predstavi, zato pravi: »Gostilne so polne ljudi, ki to počnejo. Valjajo se po dreku. Ne znajo tiho trpeti. Stisniti zobe. Profesionalec pa to zna. Tako da bom jaz zdaj šel na oder in bom Stephen in John in bo vse tako, kot mora biti.« Profesionalec pa to zna ... Morda je to odgovor na vsa vprašanja o tem, ali je mogoče na oder ne prinesiti osebnih problemov.

Zelenka je v besedilu lepo povezal osebno življenje in življenje na odru. V odnosu med Igralcem in Igralko lahko vidimo podobnosti z vsakim parom na večerji. Njuno razmerje se najbolj približa odnosu med Bee in Barneyjem, ki sta se prav tako razšla. Bee in Igralka imata nova partnerja (Sašo oziroma Borisa), Barney in Igralec pa sta ostala sama. Igralec in Igralka zaradi te podobnosti zagotovo svojih osebnih problemov ne moreta kar pozabiti, saj ju njuni liki spominjajo na »resnično« življenje.

Povezavo med »resničnim« življenjem in igro predstavlja tudi Stephenova replika »Zakaj se to vedno zgodi nama?«, ki deluje mimobežno, mogoče celo nepomembno, a se v njej skriva veliko več. Ta »več« se razkrije v drugem delu predstave, ki prikaže odnos med Igralcem in Igralko. Tedaj postane jasno, da ne gre samo za repliko, ki jo Stephen nameni Jo, ampak tudi za repliko, ki jo Igralec nameni Igralki, saj imata v zaodrju velike težave.

Zagotovo je zahtevno na odru prikriti, če gre v zaodrju kaj narobe. Ampak profesionalci to zna.

Morda je to res odgovor na vsa vprašanja o tem, ali je mogoče na oder ne prinesiti osebnih problemov. Morda se profesionalci nasmihajo temu vprašanju, saj se vendar ve, da so »natrenirani« in da kot profesionalci ne vlačijo svojih osebnih problemov na oder.

Dejstvo je, da je »biti igralec« poklic kot vsi ostali poklici. Tudi v tem, da si igralec ne sme privoščiti, da bi njegovo zasebno življenje v trenutkih, ko stoji na odru pred polno dvorano, vplivalo nanj. Je pa tudi dejstvo, da je to poseben poklic, zlasti v tem smislu, da igralci na odru delajo s sabo in iz sebe, so hkrati oni sami in liki, ki jih igrajo. Zaradi tega je zanje včasih morda težje pozabiti nase kot za druge ljudi.





Petr Zelenka

TRAIN DEPARTURES

Odjezdy vlaků, 2004

First Slovenian production

Opening 22 December 2018

Opening for guests 10 January 2019

Translator **TATJANA JAMNIK**

Director **PRIMOŽ EKART**

Dramaturg **PETRA POGOREVC**

Set and costume designer **VASILIJA FIŠER**

Composer **DAVOR HERCEG**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Lighting designer **BOŠTJAN KOS**

Stage manager **Jani Fister**

Prompters at rehearsals **Eva Jagodic** and **Helena Šukljan**

Technical director **Janez Koleša**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Technical coordinators **Branko Tica** and **Lovro Livk**

Sound masters **Sašo Dragaš** and **Tomaž Božič**

Lighting masters **Bogdan Pirjevec** and **Janez Vencelj**

Hairstylist **Boštjan Kovač**

Wardrobe mistress **Erna Nelc**

Property masters **Taja Stražisar** and **Borut Šrenk**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

Cast

The Actress/Jo/Bee/Sasha **MOJCA FUNKL**

The Actor/Stephen/Barney **PRIMOŽ PIRNAT**

When writing *Train Departures*, a hilariously funny, but also bitter comedy, Zelenka was mainly inspired by a boulevard comedy *Chinamen* by Michael Frayn – a one-act farce for two actors and three doors, a tour-de-force play, involving frequent costume changes and assuming new roles at breakneck speed without apparent effort to enact seven characters (five of them actually appear on stage). Jo and Stephen, a married couple, have invited two couples to dinner. Their long-time friend who recently broke up with her husband is coming with her new boyfriend. The plot thickens as it transpires that the forgetful and absentminded Stephen invited by mistake their friend's former husband ... Jo and Stephen desperately try to resolve the situation and prevent the unpleasant encounter, causing a series of farcical complications and confusions.

Zelenka, in much the same way as Frayn in his play *Noises Off*, does not only focus on the action taking place on stage, but rather prefers to reveal backstage activity. Although *Train Departures* is written in the manner of a situation comedy, its oddness suggests from the very beginning that there is more to it. After a surprising twist in the second part, the audience meets the Actor and the Actress; a new story is revealed by means of a gradual unfolding of details. The Actor is presented as torn between his personal problems and art, debating whether he should »earn for his living« or »create high-brow art«. In fact, he is the ultimate Everyman presented as being torn between work and private life, a human being hopelessly seeking support and striving for perfection in a plethora of life roles.

Initially, the Czech author Petr Zelenka (1967) established himself as a multi-awarded screenwriter. He became involved with theatre as a translator of Michael Frayn. Zelenka's first play *Wrong Side Up* was presented at the Ljubljana City Theatre in 2007 to popular and critical acclaim, starring the late Gašper Tič.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje