



## 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. Prigoda je kasneje omenjal v skoraj vseh intervjujih, ki so se nanašali na njegovo uspešnico *Hrup za odrom* iz leta 1982.

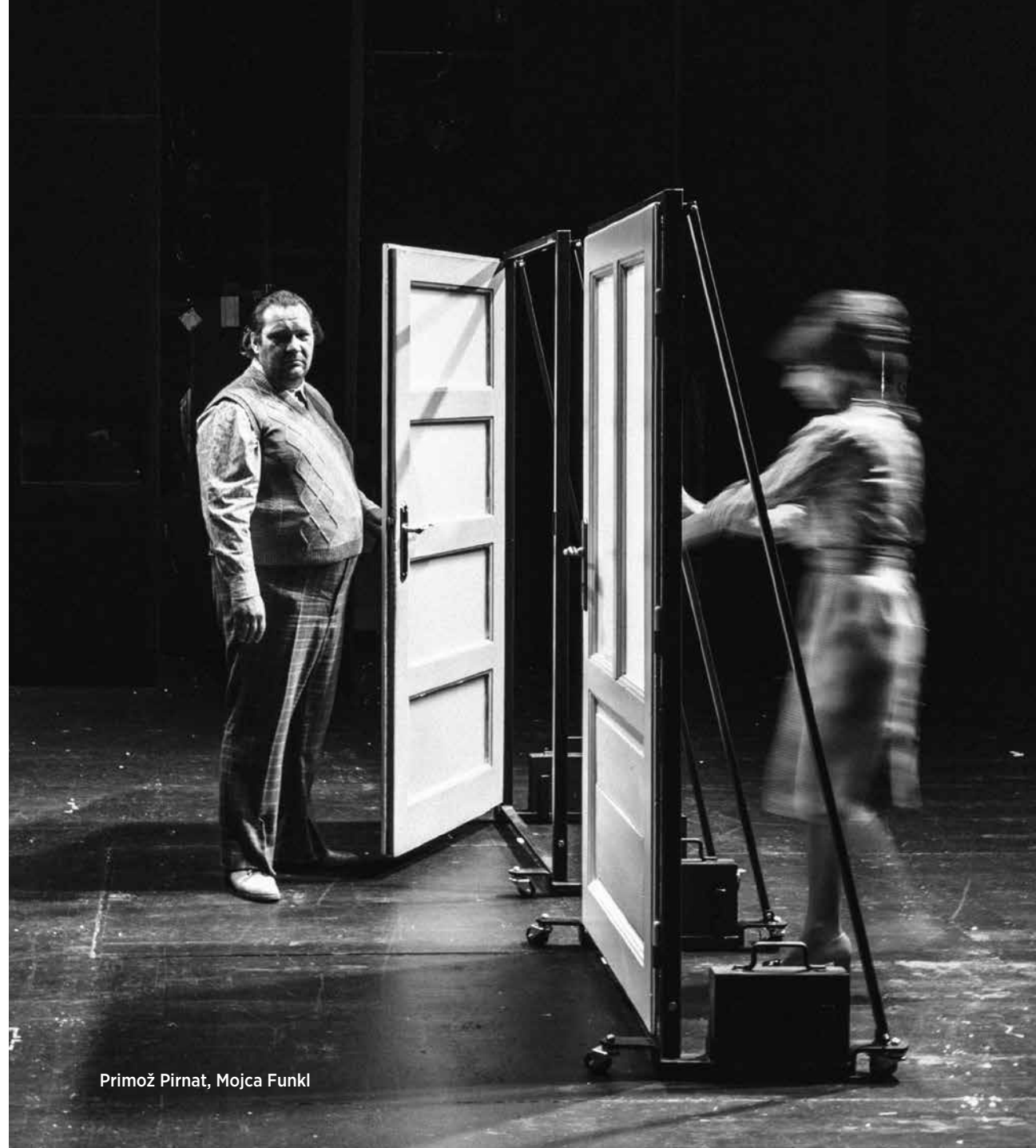
V tej dramski farski je namreč odstrl dogajanje v zaodrju, kjer teče skrito vzporedno življenje vsake gledališke predstave. V prvem delu je posadil gledalce v dvorano, na generalko, ko do premiere manjka samo še nekaj ur; v drugem jih je odpeljal v zaodrje, v čas po premieri, ko se je predstava že usedla, 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