

v vetru noseč moje ime,
 usločena ob molk
 zleknjena v tišino ptic
 letečih skoz poželenje:
 med prst,
 v globoko njivo,
 v bolečino —
 v slutnji daleč pred nama.



Mirko
Zupančič

Igralstvo in kultura

Ko uporabljam besedo kultura, ne mislim na različne sociološko-kulturološke in historične raziskave in na opredeljevanje njenih pomenov. Moja uporaba te besede je manj ambiciozna. Upošteva najprej prvotni latinski izraz in pomen (cultura), le da namesto obdelovanja in negovanja zemlje, ki daje potem lepe in koristne plodove, misli na kultiviranje človeka. Vse skupaj je torej povezano tudi z ustvarjalnostjo, a pri tem ni treba odmisлити vzgoje, izobrazbe, različnih vednosti itn. Zanimivo: kaj je kultura, že vemo, ko še ničesar ne izrečemo. Ko pa izrečemo množico raziskav o kulturi, se naredimo, kot da ne vemo, kaj to je.

Današnjega človeka pestijo mnoge stiske in duhovne zbežanosti, ogroženo je njegovo bivanje, nezanesljiv je njegov zgodovinski obstoj. V taki situaciji težnja po kulturi ni težnja sitega, ki si izmišlja novo igračo, je odrešujoča in osvobodilna težnja, je možnost za življenje. — V sklopu možnih zanimanj in razmišljanj o kulturi me zdajle vznemirja le en del, tisti, ki je ali pa ni navzoč v gledališču in njegovem igralcu. V nekaterih drugih spisih sem omenjal predvsem režiserja (in razmišljal o njegovem odnosu do dramskega besedila; ob priliki bo treba spregovoriti tudi o dramaturgu, ki je po krivici zanemarjen), igralec pa se ni v ničemer pokazal problematičen. A ker je očitno, da gledališka stvaritev ni samo ali predvsem režiserjeva stvaritev — gledalec najbolj budno in neposredno spremlja prav igralca — je prav, če opozorimo na nekatere poteze našega današnjega gledališkega igralstva. Nočemo videti igralca v objemu (možnih) režiserjevih manipulacij, a tudi obratno, le čemu bi se režiser izmučil in propadel ob nekultiviranih rutinerjih. Pomembna je tudi novost v današnjem položaju igralca. Ta danes more in želi (so)odločati tudi v repertoarnih zadevah, izbor tekstov je torej tudi njegova stvar. To pa spet zahteva kulturo mišljenja, znanja in razsvetljenosti.

Pred dnevi me je prijatelj opozoril na problem, ki na videz ni pomemben za razmišljanje o igralcu in njegovi kulturi, zavoljo svojevrstnosti igralske umetnosti pa se le kaže kot stvar, ki je vredna razmisleka. Prijatelj,

izvrsten poznavalec razmer v gledališčih, je spregovoril o materialnem položaju igralca, o njegovi materialni kulturi: o kulturi oblačenja, stanovanja, življenja sploh. Seveda danes ne gre za revno igralsko boemo, ne moremo govoriti o hudi ali najhujši socialni ogroženosti igralcev, a spet položaj ni tak, da bi smel s prstom kazati na njihovo »zaslužkarstvo« in na dejavnost, ki ni zmeraj umetniška. Današnji igralec ne črpa iz božanskih navdihov, tudi ni potopljen v platonsko teorijo »magnetičnih komunikacij«, zato je zanj zadovoljiva materialna kultura nujna. Prav nič ga nečemo in ne moremo spravljati v privilegirani položaj nasproti drugim ljudem, vendarle je njegova umetnost posebne narave: njegovo telo, obnašanje, nošenje, oblačenje, vedenje itn., je na »odru« vseskozi pred nami. Vse to pa je, če nečemo njegovega posla mistificirati, v tesni povezavi z njegovim osebnim statusom; prva postaja na njegovi poti do odrske kulture tiči globoko v materialni osnovi. Razpuščenost je sovražnica oblikovanja, predstavlja lahko le samo sebe, pa še to le v primernih tekstih. — Nekoč smo občudovali osebni slog igralca. Vedeti moramo, da se ta slog ni porodil samo na odru.

Kaj zdaj? Lahko bi v tej smeri nadaljevali in povsem zaščitili igralca, češ da je njegova umetnost tam, kjer v določeni situaciji lahko jè. Pa vendar ni tako, pozorni moramo biti tudi na kulturno nadgradnjo, ki je v vsakem primeru nujna za igralčevo ustvarjanje.

Igralec je pravzaprav bitje, ki mu najbolj grozi, da postane večkratni posnemalec. Grozi mu posnemanje že izrečenih besed, posnemanje režiserjeve, torej tuje zamisli, končno še posnemanje samega sebe. Zgolj s sklicevanjem na talent, na naravno nadarjenost, ki bo že sama ubrala svoja pota, smo hitro pri kraju. Nujno se moramo vprašati, kako naj igralec naravne darove ohranja in jih goji, kako naj se izmakne šablono, t. j. posnemanju enega samega in na sebi zgrajenega modela. Kajti eno je nadarjenost in obvladanje obrtnotehničnih ročnosti, drugo pa prenos tega v igralsko umetnost. Vezni člen je kultura, še posebej kultura mišljenja. Primeri iz naše gledališke vsakdanjosti opozarjajo, da se igralčev izkustveno čutni in doživljajski svet prerad zoži na nekaj tipiziranih stanj in odnosov, ki se na odru pokažejo kot sveženj klišejev. Samo izkustveni svet opazovanja in posnemanja ne zadošča, ker se mu izmika pogled v bistveno, izmikajo se mu razvrstitve, torej številne možne ali verjetne vzpostavitev odnosov med posameznimi deli celote. Nemara je za koga tako razmišljanje odveč, ni praktično, torej ni za igralčevo rabo. A najbolj splošna raven naše igralske kulture (ne mislim zdaj na posamezne izjeme in občasne odlične predstave), igranje iz sebe ter repertoar istih emocij in čutnih izkušenj, le opozarja na ustvarjalno stagnacijo. Pred kratkim je B. Štih, sicer za drugačno priložnost in v drugačnem kontekstu, povedal misel, da se igralec često igra z idejo, sam pa nima ideje. Temu bi lahko tudi rekli, da nima celostnega mišljenjskega odnosa do teksta, da celo nima objekta mišljenja (teksta). Kajti igralec je tekst »dobil« in dodeljeno vlogo potem »zaigral«. Toda: je igralec tekst tudi izbral in (s)poznal, je imel misel, ki ga je pri izbiranju tako prevzela, da je tekst posvojil? Za tak postopek ne zadoščata samo igralski dar in poklicna usposobljenost. Igralec danes ponovno stopa v središče gledališča, a je pri tem v hudi nevarnosti. Svojega središčnega položaja, ki ni več samo igralski, ne bo zmogel, če ne bo mislil, če se ne bo oblikoval kot kultura. Igralstvo danes potrebuje kulturno presnovo, vendar ne povr-

šinske »kulturne revolucije«, ki zmore kvečjemu odpihniti kakega direktorja ali umetniškega vodjo. Stvari so globlje.

Precej zagate so povzročile teorije, po katerih je režiser edini avtor predstave, vse drugo pa je v njegovi službi. Takšne teorije zanemarjajo igralčevo avtonomnost, v takšnem položaju igralec deluje samó kot orodje spektakla. Obramba je težavna, še posebej, ker v nas (ne samo v igralcih) v najboljšem primeru živi evropska in s tem tudi slovenska kultura od antike naprej le kot zgodovina. In sicer takšna, ki vzpostavlja le mehanično zapovrstnost, ne pa kreativne odnose in izzive. Posamezni odnosi, kolikor jih še je, se dajejo med seboj za duhovni primat, tega pa se spet veseli pragmatika, ki zavzema vse postojanke. (V zadnjem času pomeni »kulturno« poslastico samožrtje Slovencev, lebdenje v situaciji brez odnosov do drugih in drugačnih odnosov, ki tako ne morejo postati odnosi; škoda, kajti odnosi so najbolj zanimivi vezaji. Zoper nas koraka neka mrka in na vse prežeča sla... ali kaj?)

Naše današnje igralstvo, igralstvo pa je bilo v vseh gledaliških časih najbolj družbena stvar, skoraj noče vedeti za ta svoj pomen. Seveda ne gre tu za dnevni aktivizem, ampak za biti v družbi in biti zavest o sebi. Ne pa biti danes bulvarka, jutri klasika, pojutrišnjem igra z pevskimi dodatki. Bojim se, da kot podaljšek takega stanja (ali nemara kot vzrok?) izginja tudi publika (ali pa se je samo pritajila), publika, ki je bila zmeraj gledališka velesila in fundament gledališča. Je publika zdaj le še »obiskovalec«, ki sedi v dvorani in se počuti kot rezervna igralska zasedba za bulvarko, klasiko, igro s pevskimi dodatki?

Igralec se bo moral odločiti, kdo je in kaj je, kajti vse ne more biti. Ko to trdim, vem, da govorim iluzijo. Danes gre npr. mladi igralec začetnik tja, kjer mu ponudijo spodoben angažma, in potem zaplava s tokom. Temu bi se dalo izogniti z oblikovanjem kohezivnih gledaliških skupin, nikakor ne ekskluzivnih, k monopolu težečih in druge izključujočih klanov. Te skupine bi morale pustiti odprte možnosti za prehod iz ene v drugo, tudi za sodelovanje, združevanje itn. Tega si ne izmišljam, na prednost takih skupin me opozarjajo dosežki nekaterih nastopov, ki smo jih krstili za eksperimentalne zgolj zato, ker so bili zunaj uradnih gledaliških hiš (čeprav ni nujno, da bi se tudi v prihodnosti vse to dogajalo zunaj institucij; to sploh ni bistveno). Znamenitost Odra 57 ni bila v formalističnem teatrskem eksperimentiranju, temveč prav v stvareh, ki jih v tem spisu omenjam: v globokem in ustvarjalno preiščenem odnosu do kulturne tradicije in sodobnosti, v celostni navzočnosti v družbi in pozornosti do dogodkov v njej (kasneje je za nekaj časa krenila v to smer tudi Drama SNG v Ljubljani). Igralec se je svobodno odločal za gledališko besedilo, a spet ne površinsko: nekaj mi je »všeč«, ta in ta vloga je »dobra« itn. V ozadju je bila resnična, neprisljučna skupinska ustvarjalna zavest, ki je na čvrstem temelju in jasno izraženi misli ponudila publikí nov kulturni, družbeni in umetniški izziv ter sporočilo. Delovni pogoj je bil tedaj v igralcu, v njegovih sposobnostih, da je vzpostavil odnos do celotnega izpovednega jedra, ki ga je gojila dramaturgija oz. dramatika Odra 57. Vse drugo je bila naravna posledica: za režiserja in igralstvo ni bilo več vprašanj, kako delati v tem gledališču.

Kultura sodobnega slovenskega igralca naj bi bila del programa gledališča in gledališč, to je seveda zahteven vidik. Vsebuje razlikovanje:

gledališča bi zapustila sivo programsko podobnost in improvizirano neodločnost. Igralec bi (bo?) obstal pred veliko odgovornostjo: ne bi uradniško sprejemal nalog, ne bi igral vsega povprek in počez in se izgubil v rutinski ničnosti, ne bi pa se več mogel izgovarjati na okosteneli gledališki sistem (birokracije). Ta sistem je danes še marsikateremu igralcu dobrodošel. — Kohezijska sila skupine bi terjala odločitev za program, poznavanje tega programa v celoti (torej spet kulturno razgledanost); igralčevo ustvarjanje, tedaj bi upravičeno nosilo to ime, bi bilo prežarjeno z mislijo in vednostjo o lastnem početju in udeležbi. Stopil bi tedaj igralec v lik, v igralsko »vlogo«, kot v svoj kulturno izpovedni prostor in bi z njim soočil publiko. Cisto, brez rutine, brez sprenevedanja. Nemara bi tako tudi bulvarka postala tisto, kar je in za kogar je; bila bi upravičena, ne bi bila le tisti nedoločeni »lažji žanr«, ki tako ugonablja igraltvo.

V spisu *O nekaterih stvareh gledališča* sem zapisal nekaj stavkov o prenosu klasike v naš čas in o njeni reviziji. Mislim celo, da pri gledališkem posodabljanju velikih del preteklosti niti ne gre toliko za tisto slavno »današnje čutenje sveta«, da je to večkrat izgovor, ker je v mnogih primerih kulturna raven igraltva taka, da onemogoča velike kreacije. V gledališču živi neka mentaliteta zoper jezik in zoper misel, skriva se za zaslonom neliterarnega gledališča. Mnogim igralcem zato tudi bolj ustreza tisti del sodobne dramatike, ki je šibkeje artikuliran, dramaturško bolj zasnovan v splošnih in neobveznih situacijah, manj pa v konkretnih konfliktih, ki bi igralcu nalagali vso težo izpeljave. Če vse skupaj nekoliko radikaliziram, si dovolim vprašanje in dvom: kateri naš gledališki ansambel je danes sposoben in voljan uprizoriti npr. Schillerja ali Goetheja brez »strahu« pred muzealnostjo, brez odpisovanja in dopisovanja itn., a s prodorno sodobno mislijo, ki jo oba avtorja omogočata? Težave so tudi pri ostreje profiliranih domačih tekstih. Velik tekst narekuje velik igralski slog, ta pa ne tiči ravno v sleherni TV nadaljevalki.

Ne želim nesporezuma: nadarjenost in večkrat vrhunska profesionalnost naših igralcev je dokazana, v mislih imam zdaj le tisto »nadgradnjo«, ki bo sprostila ustvarjalne energije in pokazala moč slovenskega igraltva v še neznani razsežnosti. Večkrat govorimo o velikih igralcih našega preteklega gledališča. Nekatere sem videl in doživel, pa ne bi mogel reči, da danes ni takih potencialov. Res je tudi, da preteklo, če je vredno, dobi v današnjosti še poseben blesk. Za ilustracijo vsega povedanega naj navedem primer. Imel sem srečo, da sem še videl nekaj stvaritev umetnice Mihaele Šaričeve, in imel sem tudi priložnost, da sem se z njo večkrat pogovarjal. Nemara njen slog igre ne bi mogel biti več v celoti slog današnjega časa. To je naravno. Vendar, ko pomislim npr. na njeno znamenito Regan v Shakespearovem *Kralju Learu* (leta 1949), vem, da je lik, ki je bil sicer tako tuj njenemu igralskemu naturelu, oblikovala predvsem s pomočjo zares velike kulture. V pogovorih z njo se mi je razodelo, kako je ta lik ustvarila. Nekoč, v letih 1936/37, je bila Kordelija; lahko bi rekli, da je bila to »ona«. Zdaj je vzpostavila distanco, kot slikar na platno je zarisala portret: ponosna, mrzla, usodna Regan. Natančno je poznala snov, ki jo je mislila in oblikovala. Zdelo se je, kot da si je Shakespearova Regan izposodila lik Mihaele Šaričeve za svojo ponovno vrnitev med ljudi.

Toda! Ali ni nemara vse zgoraj opisano le izmišljija, le pesniška sanja po idealu, ki ga življenje ne pozna? Le zakaj bi od enega terjali vse, ko

drug ne da nič! Če je gledališče najbolj družbena ustanova že od svojih začetkov (o tem nepreklicno pišejo tudi knjige o sociologiji gledališča), potem je družba v gledališču prvi igralec. Ali po starem: gledališče je in ostane ogledalo družbe, nas, publike. In ko vendarle vztrajam pri misli, da naše gledališče v današnjem dnevu ni zgled izzivalnih kulturnih dogodkov, je sklep jasen: mi nočemo kulture, ker je nočemo, o kulturi le govorimo. Ker ne ljubimo ničesar razen sebe v tem trenutku, smo zavrgli napor za kulturo; živimo kot smrt kulturi, svobodo pragmatiki. (Opozarjam na odgovor KS Poljane zagovornikom gledališča *Glej!*) Nemara je tako stanje nujno in se je pripeljalo na vozu zgodovinske dialektike, je pa smrtonosno.

Od danes se ne moremo utemeljevati! Takšnega mnenja je bil Bert Brecht, tisti Brecht, ki je deloval tako novo, tako reformatorsko, tako netradicionalno, tako iskateljsko. Na vrata današnjih gledališč in na čelo današnjih gledališčnikov bi bilo treba pripeti njegov spis z naslovom *Splasenost zaradi klasičnosti*. (Gl. Dialogi št. 2/1982; priloga Preprihi b 1. Prevedel Igor Kramberger.) Kot spodbudo za branje tega spisa, ki v celoti definira tudi naše gledališko obnašanje do klasike, moram navesti nekaj odlomkov: »Marsikaj ovira živo izvajanje naših klasičnih del. Najhujša je rutinerjeva miselna in zaznavna lenoba... Tradicionalen način izvajanja je udoben za režiserje in igralce in občinstvo hkrati... Proti temu so usmerjena stremjenja pogosto talentiranih režiserjev in igralcev, da bi si izmislili nove, senzacionalne efekte, kakršni še niso bili videni, ki pa so povsem formalistični, kar pomeni, da so delu, njegovi vsebini in njegovi tendenci vsiljeni in odveč, tako da pride do še hujših škodovanj kot pri tradicionalnih izvedbah; kajti sedaj vsebina in tendenca klasičnih del nista le zatemnjeni in povnanjeni, temveč direktno popačeni... Če dopustimo, da nas splaši napačno, površinsko, dekadentno, omejeno dojetje klasičnosti, ne bomo nikdar prišli do živih, človeških prikazovanj velikih del. Pristen respekt, ki ga zahtevajo ta dela, terja, da razkrinkamo navidezen, sveto-hlinski, napačen respekt.«