

DAVID MAMET



Dramatik, scenarist, pesnik, pisatelj, esejist David Mamet (1947), ki sodi v vrh ameriške dramatike in scenaristike, pri nas ni neznan. Gledali smo številne filme, ki so nastali po njegovih predlogah. Naša gledališča bolj ali manj kontinuirano uprizarjajo njegove igre od konca osemdesetih let. (Omenimo *Edmunda*, uprizorjenega v Celjskem gledališču v sezoni 1989/90; *Življenje v gledališču*, uprizorjeno v Mestnem gledališču ljubljanskem v sezoni 1990/91; *Oleanno* in *Seksualno perverzijo v Chicagu*, obe uprizorjeni v ljubljanski Drami v sezonah 1995/96 oziroma 1996/97.) Manj znan je kot avtor številnih zbirk esejev, med katerimi je posebno odmeven *Kurbirski poklic* (*A Whore's Profession*, 1994). In kaj lahko rečemo o njegovi zbirki tridesetih kratkih esejev z naslovom *Lažno in resnično* (1997), ki ne nagovarja samo igralcev in gledališčnikov? Da je zanimiva in da jo velja razumeti v luči obeh orodij, ki jih Mamet ponuja v podnaslovu svoje zbirke: nepravovernosti in zdrave pameti – ne nazadnje tudi v povsem določenem sobesedilu uprizarjanj in njihovih kulturnih konvencij.

Mamet upravičeno ugovarja *Metodi* Stanislavskega, pojmovani kot predmet kulturnega obhajanja. Zavzema se za neposrednost, odprtost odrske (in filmske) igre, ki naj se med nastopom živo odziva na nepredvidljivo, z vsemi aktualnimi poudarki, ki zadevajo etiko odrske soigre in estetiko nastopanja. Nastopanje naj vsebuje več odrskega poguma in izvedbenega fair-playa (pogojno rečeno več sestavin performansa in manj monološkega nastopaštva), s čimer Mamet upravičeno opozarja na spoštovanje do publike. Prav tako upravičeno ugovarja (protestanski) »prepridnosti«, tako pogubni za neposrednost igralčevega ali igralkinega nastopa.

Lahko bi tudi rekli, da njegova polemika – z namenoma drastično izraženimi stališči – posredno dokazuje, kako je po eni strani izročilo Stanislavskega živo in produktivno, kakor tudi, da je postal sam Stanislavski, po drugi strani, obrabljeno mesto sklicevanja in legitimiranja različnih, nasprotujočih si šol uprizarjanja, njihovih estetik in poetik, ki izhajajo iz različnih kulturnih okolij in različnih dramskih pisav. Tudi pri nas.

Lažno in resnično

(Krivoverstvo in zdravi razum za igralca)

NEKAJ MISLI

Igralci preživimo večino svojega časa polni gnusa, zmede in krivde; zaradi tega smo zgubljeni in osramočeni, zmedeni, ker ne vemo, kaj naj počnemo, saj imamo preveč informacij, nobena od njih pa ni uporabna; krivi smo, ker čutimo, da ne opravljamo svojega posla. Čutimo, da se ga nismo dovolj dobro naučili; zdi se nam, da drugi svojega obvladajo, mi pa smo zgrešili poklic. Če kaj dobro naredimo, se zdi, da je to zgolj naključje: ko bi me agent vsaj opazil; ko bi le producent raje prišel v torek zvečer, ko sem bil dober, namesto v sredo zvečer, ko mi ni šlo; ko bi mi tekst dovolil, da naredim več tega in manj onega; ko bi bila vsaj boljša publika; ko bi vsaj začeli odhajati pet minut pozneje – zaradi česar sem izgubil koncentracijo.

Tako nas obhaja zavist do tistih, ki imajo »srečo«, tistih, za katere smo prepričani, da imajo dobro »tehniko«, in ker je sami nimamo, mislimo, da so naši dosežki pravzaprav le posledica »sreče«. Tako vlagamo še več navora v »tehniko«, ki temelji na »srečnem naključju«, kar pa se v resnici sprevrže v praznoverje, vlaganje v samozavedanje in v zapiranje vase. Svojo pozornost preusmerjamo v notranjost, saj nas ta brani pred strašno nujo bivanja v svetu gledališča, na kar smo popolnoma nepripravljeni. Tako svojo »tehniko« zmeraj bolj posvečamo razvijanju nekakšne odrevenelosti: čutni spomin. Nadomeščanje. Čustveni spomin. Četrta stena. Izmišljanje pomožnih »zgodb«, ki jih je prav tako težko »odigrati« kot tiste iz besedila, in so za povrh kar najbolj oddaljene od nas samih.

»Metoda« Stanislavskega in tehnike različnih šol, ki izhajajo iz nje, so popoln nesmisel. To ni tehnika, ki bi izhajala iz prakse, s pomočjo katere bi lahko razvijali svoje spretnosti – temveč kult. Organske zahteve, ki naj bi jih izpolnil igralec, so mnogo težje premagljive in njegovi potencialni dosežki mnogo pomembnejši – življenje in delo, če smem tako reči, od nas terjata veliko več poguma kot kar koli predpisanega ali vnaprej predvidenega s to ali s katero koli drugo »metodo« igranja.

Igralstvo ni spokojen poklic. Igralci pogosto obtičijo v prometu, v zatrpanem krizišču, s kolom, zabitim naravnost v srce. Ti vsakdanji prizori tako vznemirijo udeležence, da jih še ponoči tlači mora. Kako srhljiv kompliment.

Ti igralci so ganili občinstvo: ne zato, ker so bili sprejeti na igralsko šolo, ali zato, ker jim kritika poje slavospeve, temveč zato, ker je občinstvo trepetalo za njihovo dušo. Zdi se mi, da je to vredno poudariti.

ČAŠČENJE PREDNIKOV

Stanislavski je bil v bistvu amater. Izhajal je iz zelo dobro stoječe trgovske družine in h gledališču je prišel kot bogat človek. Nikakor nočem omalovaževati njegove gorečnosti ali njegovih dosežkov – naj samo opozorim na njegove prednike.

Glumači, nastopači in drugi akrobati se zatekajo h gledališču zato, ker potrebujejo podporo. Ker je njihova podpora odvisna od naklonjenosti publike, se ukvarjajo izključno s tem, kako bi to naklonjenost obdržali. Tisti, ki so, če uporabim to, mogoče že prevečkrat uporabljeno frazo, »prišli naravnost s ceste«, se razmeroma malo menijo za svoj nastop, razen v kolikor ta zadeva njihovo spretost ugajanja občinstvu. V tem ni nič narobe.

S tem ne trdim, da si zdravnik, glasbenik, plesalec ali slikar najprej prizadeva, da bi si ustvaril svoj »status«, in šele potem usmerja svoje napore navzven. Trdim pa, da ljudje s temi poklici svojo pozornost osredotočajo na tiste zahteve, ki jih terja od njih njihov poklic in njihove stranke; in jaz kot stranka, pacient, del publike ne pričakujem, da bi me ti profesionalci obremenjevali s svojo življenjsko zgodbo.

Igralec je postavljen na oder zato, da bi sporočil igro publiki. To je začetek in konec igralčeve ali igralnine naloge. Če hočeta to opraviti, potrebujeta slišen glas, dobro dikcijo, prožno, sorazmerno grajeno telo in osnovno razumevanje igre.

Za igralca ni nujno, da se »razvije« v karakter. Stavek sam po sebi nima pomena. V njem samem ni značaja. To so samo poteze na papirju. So poteze nekega dialoga, ki je namenjen temu, da ga pove igralec. Ko jih igralka ali igralec enostavno povesta, tako da si prizadevata čim bolj približati se temu, kar je v imel v mislih avtor, publika na odru vidi iluzijo tega karakterja.

Če hoče igralec ustvariti to iluzijo, ni potrebno, da bi izkusil kaj posebnega. Igralcu ali igralki ni treba nič »občutiti«, tako kot se čarovniku ni potrebno dejansko sklicevati na svojo nadnaravno moč. Čarovnik iluzijo pričara v duhu svojega občinstva. Prav tako tudi igralec.

Eisenstein je zapisal, da se prava moč filma razkrije v gledalčevem duhu s sintezo posnetka A in posnetka B; na primer posnetek A je, ko čajnik zapiska; posnetek B, ko mlada ženska dvigne roko z mize. Gledalcu je tako posredovana zamisel »prehoda k novim naporom«. Če posnetek A prikazuje črno oblečenega sodnika, ki drži v roki ovojnico, jo odpre in se odkašlja; in če je posnetek B isti kot v prejšnjem primeru – se pravi, da ženska dvigne roko z mize –, si publika ustvari mnenje, da je »slišala rzsodbo«.

Opravilo ženske je v obeh primerih isto, tudi njen odlomek filma je isti. Nič drugega se ni spremenilo kot vzporedno sestavljanje različnih podob, toda prav to sestavljanje posreduje publiki popolnoma novo zamisel.

Eisenstein je teoretiziral in prepričan sem, da je njegova teorija plod izkušenj, in sicer, da je tako ustvarjena zamisel neizmerno močnejša – tudi mnogo učinkovitejša –, kot če bi preprosto »kročili okrog protagonista« – tako da bi za pripoved zgodbe uporabili kamero namesto reza; ta metoda pripovedovanja zgodbe je boljša, saj si gledalec sam ustvari idejo – ki v resnici sama pripoveduje zgodbo.

Podobno poteka tudi v duhu gledalcev vzporedno sestavljanje govornih besed avtorja in enostavno zrežirane, a neizoblikovane akcije igralca, ki v gledalčevem duhu ustvari neizbežno predstavo o značajih.

Večina igralskih napotkov poteka s pomočjo zgoščenih povzetkov scenarija. Igralci dobijo napotke o tem, kako naj bodo »srečni«, kako naj bodo »žalostni« ali »sproščeni« v tistih delih scenarija ali predstave, kjer naj bi tako ravnali njihov »karakter«. Tovrstno obnašanje pa ni samo odvečno, temveč celo škodljivo: tako za igralca kot za publiko.

Moje filozofsko mnenje, ki so mi ga potrdile tudi moje tridesetletne izkušnje, je, da ni na svetu nič bolj nezanimivega kot igralec, ki je na odru zapreden v lastna čustva. Ta silni trud, da bi prikazali določeno čustveno stanje, nas zlahka vrže iz igre. To skrajno samozavedanje, ki naj bi bilo ideal, je nekaj nadvse dolgočasnega.

Igralec na odru, ki hoče oziroma si prizadeva, da bi v sebi ustvaril določeno »stanje«, lahko misli le na eno od dveh stvari: (a) nisem še dosegel zahtevanega stanja; še mi manjka, bolj se moram potruditi; ali (b) zahtevano stanje sem že dosegel, ah, sem spreten! (In v tej točki bo duh, zmeraj ljubosumen do posebnih zahtev, igralca vrnil v točko (a).)

Tako (a) kot (b) igralca vodita stran od igre. Kajti duha ne moremo prisiliti. Nanj lahko vplivamo, ne moremo pa ga prisiliti. Igralec, ki stoji na odru, ne more nič bolje igrati pod zapovedjo: »Bodi srečen«, kot če bi mu naročili: »Ne smeš misliti na nilskega konja.«

Naša čustveno-psihološka maska je takšna, da je naš edini odgovor na ukaz, naj kar koli mislimo ali čutimo, upor. Pomislite na tiste trenutke, ko vam je kdo rekel »kar korajžno« v navzočnosti čedne mlade osebe, s katero so vas vaši prijatelji hoteli seznaniti, ali na to, ko vam režiser da napotek, da se »sproстите«. Odgovor na čustveno zahtevo je nasprotovanje in upor. Tu ni izjem. Če bi bil kdo resnično zmožen voditi zavest koga drugega in podrejati čustva volji, ne bi bilo na svetu nobenih nevroz ne psihoz ne psihoanaliz, a tudi nobene žalosti.

Ne moremo nadzorovati svojih misli niti ne moremo nadzorovati svojih čustev. Toda morda ima na odru »nadzor nad čustvi« kak poseben pomen? Prav gotovo ga ima. Imenuje se »pretvarjanje«.

Ni mi do tega, da bi gledal glasbenika, kako se osredotoča na tisto, kar čuti med nastopom. Prav tako me ne zanima, da bi gledal igralca, kako to počne. Kot dramatik in ljubitelj dobrega pisanja vem, da dobra igra ne potrebuje podpore igralca, v bistvu gre za pripovedovanje nekaterih psiholoških podtonov, slaba igra pa s tem ne bo nič pridobila.

»Čustveni spomin«, »čutni spomin« in načela Metode, vključno s trilogijo Stanislavskega, niso nič drugega kot kup pomij. Ta »metoda« ne deluje; nemogoče jo je izvajati; v teoriji je to model in domnevno izvajalsko preobilje – kar pa je tako nekoristno, kot bi učili pilote v pilotski kabini mahati z rokami zato, da bi se letalo hitreje dvignilo.

Letalo je narejeno tako, da lahko leti; pilot pa je izurjen, da ga vodi. Prav tako je narejeno tudi besedilo, če je seveda pravilno grajeno, kot zaporedje pripetljajev, v katerih in skozi katere se protagonist prebija do svojega cilja. Naloga igralca je, da se razkrije, uporabi svoje besedilo, svojo voljo in zdravi razum v prizadevanjih, da bi dosegel cilj, podoben tistemu, ki ga ima protagonist. In tu je tudi konec igralčevega posla.

V »resničnem svetu« mati roti za otrokovo življenje, zločinec prosi za odpuščanje, neusliššan ljubimec moleduje za še eno zadnjo priložnost – ti ljudje se prav nič ne menijo za lastno stanje, temveč vso pozornost osredotočajo na stanje tiste osebe, od katere skušajo kaj dobiti. Ta zunanja neposrednost postavi igralca v »resnično življenje«, v stanje veličastne odzivnosti in naredi njegovo prizadevanje srhljivo za gledalca.

Podobno je s prizadevanjem igralca na odru, ki ravna ne glede na lastno stanje, a se zato v celoti posveča odzivom svojega antagonistista, ki vznemirja gledalce. Velika drama, naj se dogaja na odru ali zunaj njega, ni izvajanje izjemno čustvenih dejanj, temveč velikih dejanj brez kakršnih koli čustev.

Ali to pomeni, naj ne bo od zunaj vodeni igralec tu in tam tudi »ganjen«? Seveda: kot bi bil kdor koli v kakršnih koli okoliščinah, če bi usmerjal vso svojo pozornost v svojo nalogo – toda to čustvo je stranski produkt, in to banalen stranski produkt izvedbe dogajanja. To ni bistvo vaje. Politikant se seveda mora bojevati za svojo verodostojnost. Roosevelt pa je imel 7. decembra 1944 mnogo pomembnejše opravke.

Preprosto izvajanje velikih dejanj na odru ali zunaj njega imenujemo »junštvo«. Kdor se ne pusti zlahka odvrniti od svojih namenov, kdor je pripravljen iti do konca, ne glede na ovire – tak junak nas lahko navdahne in nam prišepne, naj ponovno postavimo pod vprašaj tiste omejitve, ki smo si jih naložili sami, in poskusimo znova.

V politiki, športu, pri delu in v literaturi nam tak junak s svojo nesebičnostjo dopoveduje, da smo lahko boljši, kot smo. Lažnivi nastopač, ki promovira sama seba, lije krokodilje solze, razkazuje šovinizem in poceni domoljubje, za hip sicer lahko izsili naše občudovanje, a kmalu se v nas naselijo negotovost, jeza in ponižanje.

»Veliki igralec«, ki se je zmožen med nastopom razjokati, bo podobno izsilil naše občudovanje za svoj »dosežke«, a zaradi tega ne bomo močnejši, prisilil nas bo, da plačamo svojo ceno, da se sprenevedamo, kako zelo nam je všeč, gledališče pa bomo zapustili vznemirjeni le toliko, kolikor zmoremo vznemiriti same sebe.

Kje je, potemtakem, »veličina« Metode dosegla svoj sloves, če ne v studijih?

S pomočjo darov, ki jim jih je naklonil bog, s pomočjo izkušnje in študiju navkljub – če navedem Fieldinga, je »izobraževanje dokazano nekoristno, razen v tistih primerih, ko je skoraj odveč«.

Domala vsi igralci si prizadevajo, da bi opravili tak ali drugačen postopek šolanja. Ker so vsi obiskovali nekatere oblike »šolanja« in ker je med njimi sicer

neznat, a predvidljiv odstotek tistih, ki so obdarjeni s predispozicijo za oder, bo prav ta pičli odstotek potrdil sloves nekaterih ustanov. S tem hočem reči, da ne moremo govoriti o vzroku in posledici, temveč o tem, da bi, recimo, Korzika, sklicujoč se na Napoleona, priporočala samo sebe kot primerno vzgajališče cesarjev.

In tako si je *Actors' Studio* v petdesetih letih prilastil nekaj odličnih talentov. Kakor koli že, *Studio* jih je izbral, ni jih naredil. Najboljši igralci, ki so uspešno opravili zahtevne in dolgotrajne avdicije, so bili sprejeti v *Studio* – in ta sprejem je veljal za veliko čast. Zakaj naj bi *Studio* ali igralec podcenjeval izobraževanje? Lastni interes uprave in otroška pobožnost bosta poskrbeli, da se to ne bo zgodilo; rad bi povedal zgolj to, da so igralci, ki so nadarjeni, mladi, polni življenja, iskreni in predani, uspeli in uspevajo v tem *Studiu* in kjer koli drugje, svojemu urjenju navkljub.

Stanislavski je zagotovo dobro obvladal vodenje, mogoče je bil briljanten režiser in/ali igralec, prav tako je bil razglašan kot teoretik. Trdim pa, da je njegov teoretski prispevek – prispevek diletanta, ki je od njegovega časa naprej magično privlačil teoretike, rekel bi antipraktične duše – namenjen ljubiteljem. Kajti njegove teorije ni mogoče uporabiti v praksi.

Tako kot sorodne psihoanalitične šole, ki prav tako zahtevajo neomajno zvestobo in dolgotrajno predanost, redkokdaj pa so se, če se se sploh kdaj, dokopale do otipljivih rezultatov. In podobno kot psihoanalitiki, ki so zahtevali čas in pozornost mnogih tistih, ki bi se sicer znašli v škripcih, kako zapolniti odvečni čas. Naj sklenem to misel: nobena od teh šol ni usmerjena k čemu dokončnemu, saj bi takšna zaključenost prikrajšala tiste, ki pobožno uživajo v tem užitka polnem poklicu.

Poklicni igralec ali igralka pa nastopata za plačilo. Njuno delo je v tem, da igro odigrata tako, da jo bo publika razumela – in kdor spoštuje samega sebe, bo svoje misli in čustva obdržal zase.

Z grafikoni ponazorjena in na čustvene viške razčlenjena igra pa naj ostane kot konjiček tistim, ki jih je njihova prava ali zla sreča osvobodila nuje, da se preživljajo z igranjem na odru.

ODKRIJTE SVOJ NAČIN

Odkrij svoj način, poglej naravnost v oči in povej resnico.

James Cagney

Zakaj pri sebi ali pri drugih sploh dopuščamo drugorazrednost? Zakaj se smejemo nečemu, kar ni smešno? Zakaj kopravimo po pritlehnosti in obrabljenosti? Zakaj nam jemlje dih nekaj, kar je predvidljivo? Zakaj to počnemo? Zato, ker smeh, koprnenje, vzdihovanje – potrebujemo.

In tako ob pomanjkanju prave spodbude dopuščamo, da z nami manipulirajo drugi ali da manipuliramo sami s seboj, tako da obliko zamenjujemo za vsebino. Dopuščamo, da pristanemo na plehko, ceneno vznemirjenje, v strahu, da drugega ni. A pri tem vseeno ne pozabimo, da publika zahaja v gledališče zato, da bi se tam predala čustvom – ne igralec, temveč publika. In ko odide, potem ko je za to, da bi bila vznemirjena, plačala, uveljavlja svojo pravico, glede na to, ali je bila vstopnica vredna svojega denarja ali ne.

In kaj jo gane in vznemiri?

Kadar beremo časopis, nas najbolj ganejo in vznemirijo običajni ljudje, ki so jih okoliščine prisilile v izjemno ravnanje. Gane nas junaštvo. Ne vznemiri nas samoreklamiranje čustev – vsega, s čimer je mogoče manipulirati, vsega, kar je slavno. Tovrstna poročila sprejemamo precej zadržano, saj se upravičeno bojimo, da delajo zgolj reklamo zase. Podobno nas v gledališču ali v filmu resnično ganejo in vznemirijo edinole običajni ljudje (igralci), ki si prizadevajo po svojih najboljših močeh in so v izjemnih okoliščinah prisiljeni ukrepati izjemno, zato, da bi dosegli svoj cilj. Ali takrat, ko v časopisu preberemo vest o poštarju, ki je rešil iz goreče zgradbe invalida. Ganilo nas je junaštvo običajnega človeka, ki je ravnal izjemno prisebno.

Uživamo ob šibkastih mogočnih, njihovih muhah, ob njihovem napihovanju, saj vse to laska naši veličastni neumnosti in občutkom, kako zelo smo pomembni – ker upravičeno čutimo, da smo vzvišeni nad njimi. Toda to vznemirjenje je ceneno, v ničemer primerljivo s tem, kako se razveselimo resničnega junaštva. Zakaj? Ko namreč vidimo pravo junaštvo, junaštvo preprostega človeka, ki so ga okoliščine prisilile, da je ravnal pogumno, takrat se s tem moškim ali žensko poistovetimo in rečemo: »Če zmore on, mogoče zmorem tudi sam.«

Igralec, ki se spakuje, ki v igri pretirava, samega sebe sili v lažne emocije ali te, domnevne emocije uporablja zato, da bi z njimi izsilil priznanje od publike, lahko to nesrečno občudovanje celo izsili, saj publiko prosjači, naj skozenj občuduje sebe. Igralec, ki pripoveduje resnico zato, ker tako zahtevajo okoliščine, pa je tak kot omenjeni poštar, ki je rešil invalida, ali poštar na kolesu, ki nastopi na olimpijadi, se pravi običajen človek, moški ali ženska, ki ravnata spretno in prisebno v izjemnih okoliščinah. In ob tem izkazujemo višje zmožnosti od tistih, ki terjajo odgovor na vprašanje, ali smo dobili za svoj denar dovolj: zmožnost občudovanja, naklonjenost do resnične plemenitosti in človečnosti.

Govorim seveda o »situaciji«. Rekli boste: »Poštar je bil potisnjen v določeno situacijo; a tudi Hamlet je bil postavljen v določeno situacijo. Morda vendar lahko ravnam verodostojno, toda ali lahko sploh kdo ravna verodostojno zunaj situacije? Kako sem lahko resničen v situaciji?«

Stanislavski je rekel, da bi se igralec moral vprašati: »Kaj bi naredil v takšni situaciji jaz?« Njegov učenec Vahtangov je rekel, da bi se moral vprašati natančneje: »Kaj moram narediti, da sploh lahko naredim, kar naj bi naredil v takšni situaciji?« Jaz pa pravim, da se igralec ne bi smel vprašati niti: »Kaj bi naredil v takšni situaciji jaz?« niti: »Kaj moram narediti, da sploh lahko naredim, kar naj bi naredil v takšni situaciji?« – ampak bi moral zavreči celotno zamisel »situacije«.

Nihče med nami niti po naključju ne ve, kako bi ravnal v takšni situaciji – se pravi v Hamletovi ali poštarjevi. Kako bi le? Samo norec ali lažnivec bo trdil, da ve, kako bi ravnal takrat, ko se od njega zahteva pogum.

Zatajimo torej vnaprejšnje poznavanje lastnih bahaških zmožnostih v prid milosti pod pritiskom; in se namesto tega, da se povečujemo – v čemer je bistvo čutnega spomina, ki blagruje našo moč, da čutimo – v upanju, da slednje vključuje tudi moč, da pretresemo – raje naučimo podvreči: tako da smo vztrajni, da se soočimo s publiko, z dano zasedbo, z antagonistom na odru, da pogumno vztrajamo pri svojem. In šele potem – namesto da bi se pretvarjali – lahko odkrijemo, ali smo zares pogumni ali ne.

Večina od nas se, dnevno ali tedensko, v svoji domišljiji preskuša s slabo novico v zdravniški ordinaciji, kamor smo povabljeni, naj sedemo in prisluhnemo temu, kar nam je usojeno. V domišljiji smo stoični in preprosti, in prav to je tisto, zaradi česar se domišljiji predajamo s tolikšnim užitek – ko čakamo, da bomo pogumno sprejeli sodbo o naši prihodnosti.

Podobno je na odru. Igralec je postavljen v ta položaj nekje med praviloma zmeraj in vsakič znova. On ali ona potrebuje nekaj drugega, kot ima oseba na odru (v primeru namišljene ordinacije nam ta služi kot informacija). Igralcu je ponujena možnost, da je pogumen in preprost v danih okoliščinah.

V tem je namig. Vedno je priložnost za pogum – zmeraj je v sami igri.

Naj pojasnim. Igralec si reče: Tega prizora ne morem odigrati, ker sem nepripravljen; ne morem ga odigrati, saj ne maram soigralca, ker je svinja; čutim, da je pomen drugačen, kot ga razume režiser; vse to onemogoča moje priprave; tekst ni tako dober, kot sem mislil, da je, in tako naprej.

Vse te občutke je vzbudil tekst in zmeraj jih poraja zgolj in samo besedilo. Domišljija, ki igro prenese v življenje (slaba novica pri zdravniku, rotnje za otrokovo življenje, odklanjanje krone), nam omogoči vse, kar potrebujemo za delovanje – in vsa naša opravičila, vse namišljene »ovire« pri igranju, če natančneje prisluhnemo, niso nič drugega kot uveljavljanje igre. Igralec si izmišlja razna opravičila, da ne bi igral, in pripisuje svoje nasprotovanje vsemu mogočemu – razen pravemu vzroku. Besedilo samo ga postavi v življenje na način, kakršnega ni predvidel in bi ga sicer mirno prezrl. Zavedam se, da se ta opazanja

lahko zdijo preveč poenostavljena in naivno optimistična, celo sam sebi ne bi verjel, da je tako, če se ne bi – v predolgem obdobju, ki sem ga prebil pri gledališču in filmu – prepričal, kako so resnična.

Rečemo: »Ne morem igrati prizora iz Hamleta, ker sem nepripravljen, ne morem igrati prizora iz Othella, ker ne zaupam dovolj tistim, ki so okrog mene; ne morem igrati Desdemone, ker ne verjamem, da bo igralec Othella ravnal v pravo smer. Ne morem igrati tega in tega, ker sem besen na vse okrog sebe. Ne morem igrati prizora Ranjevske, ker me ta projekt enostavno ne zanima več.«

Vse naštete in tudi vse druge izgovore »ne morem« poraja samo besedilo, saj je naša dovzetnost brezmejna. Naš um deluje z neverjetno hitrostjo, ko zbira in razvršča podatke. To je naš živalski obrambni mehanizem, ki nam je omogočil, da smo hkrati premagali kosmatega mamuta in izglasovali politiko davčnih olajšav za neposredna vlaganja – in za oboje smo neskončno dovzetni.

Ce si še tako želimo, da bi nas, gledališnike, imeli za intelektualce, to nismo. Naš poklic ni intelektualen. Vsi učbeniki tega sveta in vse »ideje« ne morejo usposobiti nekoga, da bo igral Heddo Gabler, in vse čenče, ki govorijo o »krivulji značaja« in o tem, kako »sem svoj nastop zasnoval na ...«, so en sam čvek. Ne obstaja noben »lok značaja«; in nastop temelji na določeni ideji le toliko, kolikor lahko temelji na določeni ideji poljubna ljubezenska dogodivščina. Vsi ti reki so le talismani igralcev, s katerimi se ubranijo pred zlom, in zlo, pred katerim se skušajo obvarovati, je vse tisto, kar je srhljivo nepredvidljivo.

Ti čarobni izreki in postopki so zaklinjanja, ki naj bi zmanjšala grozo pred popolnim razgaljenjem na odru. Prav to pa je bistvo igralčevega nastopa, če to hoče ali ne.

In vse emocije, ves čutni spomin in čustvene prelomnice ne bodo povečali gotovosti. Prav narobe: samo omajali bodo igralčevo gotovost vase med nastopom, ki jo bo razkrila sama priložnost, tako kot se ji zahoče in v nasprotju z igralčevimi željami. Tega igralec ali igralka ne more nadzorovati; to lahko le prezreta.

Vrnimo se k prepričljivosti. Besedilo bo zaživelo na različne načine, ki jih ne moremo predvideti. Tudi drugi igralci, ki so na odru, bodo nastopili na tej vaji, v tej predstavi, v tem hipu in v tem prizoru na načine, ki jih ne moremo predvideti. Ko se boste soočili z besedilom in z drugimi igralci in boste zagledali nekaj nepričakovanega, boste najverjetneje to, česar niste pričakovali – kot igralec ali igralka –, tudi občutili. V te občutke boste prisiljeni. Kot sem že omenil: »Ne morem igrati tega prizora iz Hamleta, ker sem negotov; mislil sem, da ga razumem, zdaj pa enostavno ne vem, kako. Zdi se mi, da tudi drugi igralci hočejo nekaj od mene, jaz pa jim tega ne morem dati« – kar je seveda situacija, ki je natančno taka kot tista, v kateri občinstvo zaloti Hamleta. Kakšno naključje.

Kako naj igralec ali igralka ve, da to, kar čuti v tistem trenutku, ni samo sprejemljiv, temveč tudi pomemben in lep del besedila? Tega igralec ne more vedeti. Med nastopom ni samo odveč, temveč tudi nemogoče opredeliti določene občutke tako natančno, da lahko rečemo: »Čutim to in to, ker sem preutrujen, oziroma čutim to in to, ker naj bi to čutil moj 'lik', oziroma čutim to in to zato, ker kolega, ki ob meni igra kralja, to počne zanič« in tako naprej.

Igralci radi nečemu ali nekomu pripisujejo svoja občutja, saj to v njih vzbuja iluzijo, da jih nadzorujejo. Hočejo odgnati vse, kar je nepredvidljivo; in to je, naj ponovim, sama igra.

Vprašanje je, kako lahko igralec to ve ali si zapomni? In odgovor: igralec tega ne more. Čas na odru teče prehitro; in tisti hip, če ima igralec sploh čas, da nanj pomisli, je že davno mimo oziroma mine, še preden se je misel o določenem občutju porodila.

Se pravi, da je vsa modrost v tem: ne pripisujte si občutij, izigrajte jih, preden si jih pripišete, preden se začnete z njimi ubadati, preden rečete: »To izhaja iz besedila oziroma to ne izhaja iz besedila.« Izigrajte jih. Prvič zato, ker vsa izhajajo iz besedila, čeprav tega ne verjamete; in drugič, tudi če ne bi izhajala, jih je medtem, ko kaj začutite, publika že opazila. Ker se je že zgodilo in ste se najbrž tudi že odzvali nanje. (In tudi če se niste, publika tega ne bo »prezrla«, ker bo še zmeraj gledala vas, igralko ali igralca, ki skuša nekaj prikriti.)

To, kar sem pravkar zapisal, je resnično in težko izvedljivo. Igralca in igralko nagovarja, naj ne skušata narediti več, naj ne verjameta še bolj, naj ne delata več, kot jima omogoča okvir njune obrti, temveč naj igrata, naj pogumno spregovorita, čeprav sta nepripravljena in prestrašena.

Morala srednjega razreda pravi: »Saj sem se vendar pripravil, nisem jaz kriv, če resnica ta hip ne pride do izraza.« Ta morala nam ne bo nič koristila. Nikogar ne zanima, kako trdo ste garali. In zakaj bi ga.

Igranje, ki je namenjeno publikii, ni nekakšen akademski model, v katerega naj bi verjeli. To ni preizkušnja. Je umetnost, ki od nas ne terja ne brezma-
dežnosti ne z grafikoni opremljenega intelektualizma, temveč neposrednost in pogum.

Seveda smo vzgojeni znotraj kulture, ki nas uči, da moramo paziti na svoj jezik, imeti v oblasti svoja čustva, da se moramo vesti pametno in razumno. Če hočemo igrati koga, se moramo torej znebiti teh navad, moramo se izuriti, da glasno spregovorimo, se bliskovito odzovemo, v igri damo od sebe vse, ne glede na lastna čustva, in tako ustvarimo navado – ne »razumevanja«, ne »pripisovanja«, ne danih okoliščin, temveč odrekanja nadzoru in prepuščanja igri.

Igranje se je skozi moje življenje postopno in vztrajno odmikalo stran od izvajanja, v tisto smer, ki bi jo, v pomanjkanju boljšega izraza, lahko označili kot govorno interpretacijo, se pravi v smer nekakšne pompozne predstave, v kateri igralci občinstvu prikazujejo vnaprej pripravljen monolog, dopolnjen z vsemi spremljajočimi šumi, »norimi glasovi«. In te nore glasove imenujejo emocionalna priprava.

V življenju ne obstaja nobena čustvena priprava na izgubo, žalost, presenečenje, izdajo, odkritje; naj je ne bo tudi na odru.

Pozabite na nore glasove, ujemite iztočnico in spregovorite jasno, čeprav vas je strah.

DELO

»Delo«, ki ga boste opravili »na tekstu«, ne bo nič spremenilo. To delo je že opravil tisti, čigar poklic je drugačen od vašega: avtor. Vrstice, ki so namenjene vam, naj bodo izgovorjene razločno, da jih bo publika lahko slišala in razumela. Kar koli bo imelo drug pomen od tistega, ki ga je imel v mislih avtor, bo izšlo iz vašega namena do osebe, ki jo nagovarjate.

»Dober dan« na odru ali zunaj njega je lahko povabilo, lahko je odklonitev, opravičilo ali očitek; skratka, pomeni lahko kar koli. Pomen izhaja iz namena, ki ga ima govorec z nagovorjenim. Podobno je na odru: »pomen« replike je občinstvu posredovan neprimerno hitreje, bolj dokončno in siloviteje in navsezadnje izrine kakršen koli namen ali razlago ali olepšavo s strani igralca – ker je sporočen z igralčevim namenom.

Tradicija govorne razlage, razlage besedila itn. je mogoče povsem sprejemljiva za odvisneže od užitkov katedre za materinščino, a vse te umne stroke nimajo prav nobenega opravka s tistim, kar se dogaja med igralcem in občinstvom. Publika sprejema zgolj to, kar hoče igralec storiti svojemu soigralcu. Če govorec soigralcu ali z njim noče nič, ker bi rad samo podajal besedilo, se publika začne dolgočasiti. Takšen nastop, ki je naravnan v ljubiteljsko smer, kritika imenuje bedast in plehek; če pa je naravnan v drugo smer, ga poimenuje kot »veličastno igro«. Kritika pa se razlikuje od igranja v glavnem v tem, da je vpljudna in predvidljiva.

Vse »povezave«, ki jih igralec naredi med posameznimi deli besedila, so narejene zato, da zapolnijo čas in duha tistega, ki je nekoliko prelen. Če se igralec nauči besedilo in ta večer nastopi, ne da bi opravil »delo na tekstu«, bo predstava izrazito pridobila. Navsezadnje delo na besedilu igralca štiti tako pred strahom za svoj nastop kot tudi pred nujnostjo, da svojo pozornost med nastopom posveti soigralcem.

Sicer bo prisebno, domiselno, oprezno, prekanjeno, drzno posameznikovo naravo, ki naj bi nastopala na odru, izrinil akademski analitik besedila. Le kdo si ga želi gledati na odru?

Vsi imamo izkušnje učitelja, ki nas enako dolgočasi in ve, da je dolgočasen. »Saj,« pravi, »ta snov je mogoče res dolgočasna, toda jaz sem to delo opravil in obsojam vas, da mu prisluhnete.« Igralka, ki se posveti popolnemu razumevanju namigov Ranjevske na »Pariz«, počne podobno. Te povezave je že, ali pa tudi ne, vzpostavil avtor. Avtorjev prispevek je besedilo. Če je dobro, ne potrebuje vaše pomoči. Če pa je pomanjkljivo, tudi vi ne morete zanj storiti nič. Soočite se s tem in se sprijaznite, da besede in njihov pomen niso vaša odgovornost. Modrost je v tem, da počnete svoj posel in da pri tem napredujete.

Prav v tem, naj ponovim, je vaš posel: učite se vrstice, poiščite preprost cilj, kot ga je označil avtor, govorite razločno te vrstice in skušajte pri tem zadeti ta cilj. Pretirano razčlenjevanje besedila je, enostavno rečeno, eden od ljubiteljskih poskusov, da pridete do besede v vseh naših slavnih obrekovalnicah.

A bodimo resni in iskreni in za hip priznajmo, da je velika želja po uprizarjanju dobrih del enaka umetniški zaslugi. Tisti, ki svoj čas vlagajo v to, »da bi verjeli«, grešijo. Ni nujno, da bi kar koli verjeli, če hočete igrati. To slepilo je mamljivo zato in samo zato, ker zaslepljencu omogoča »trdo delo«.

Zgodovinsko je bil umetnik zasramovan in ustrahovan zato, ker naj bi njegovo oziroma njeno delo ne bilo povezano s garanjem. Ničesar ni, kar bi vas ali mene usposobilo, da bi slikal kot Caravaggio ali drsal kot Wayne Gretsky. Lahko bi garali po ves dan dolga tisočletja, a tega cilja ne bi nikoli dosegli. Študentje pa morajo verjeti, da bodo zmožni igrati kot v »enem samem nonšalantnem zamahu«, če in ko bodo obvladali nemogoče. Če se morajo, recimo, naučiti zgolj to, »da verjamejo«.

V resnici pa ne moremo nadzorovati tega, v kar verjamemo.

Verstva in politična prepričanja, ki v tem smislu propadajo, zahtevajo vero, a od svojih privrženecv ne dobivajo vere (ki je ne moremo nadzorovati), temveč določeno bolj ali manj dobronamerno priznanje svetohlinstva: »izjavljam, da sem obvladal vse to, nad čimer vem, da nimam nobenega nadzora, da sem del te bratovščine, ki izjavlja podobno, in da nasprotujem vsem, ki tega ne izjavljajo«.

Moč teh skupin je premo sorazmerna posameznikovemu spoznanju o njegovi lastni nezmožnosti, da bi dosegel svoje cilje – in njegov poskus, da bi prikriil sram, ki povezuje te skupine med seboj. To je mogočno lepilo igralskih šol. To je razlog za »četrto steno«. Tako imenovana četrta stena je izmišljotina nekoga, ki ga je strah publike. Zakaj bi si prizadevali, da prepričamo same sebe v nekaj, kar je očitno lažno?

Med igralcem in publiko ni nobene stene. Če bi bila, bi ukinila pravi smisel gledališča, ki je sporazumevanje in sobivanje.

Spoštovanje občinstva je temelj vsakršnega pravega igralskega urjenja – spregovori, artikuliraj, odpri se, sprosti se, poišči preprosti cilj; z vajami iz teh nalog se urimo tudi v spoštovanju do občinstva, saj brez spoštovanja do občinstva ni spoštovanja do gledališča; je zgolj zazrtost vase.

Nujnost, da »verjamemo«, raste iz občutka posameznikove ničvrednosti: igralca pred zaveso, vojaka, ki gre v spopad, bojevnika v areni, atleta pred tekmo lahko navdajo občutki dvoma, strahu ali panike. Ti občutki vas bodo navdali sami od sebe ali pa tudi ne; a še takšen trud pri »delu igralca s seboj« jih ne bo pregnal.

Kdor je priseben, bo, ko pač napoči čas, odšel tja in opravil posel, ki si ga je naložil. Temu pravimo pogum.

Uvod in prevod: Igor Lampret