

POLDE BIBIČ, igralec

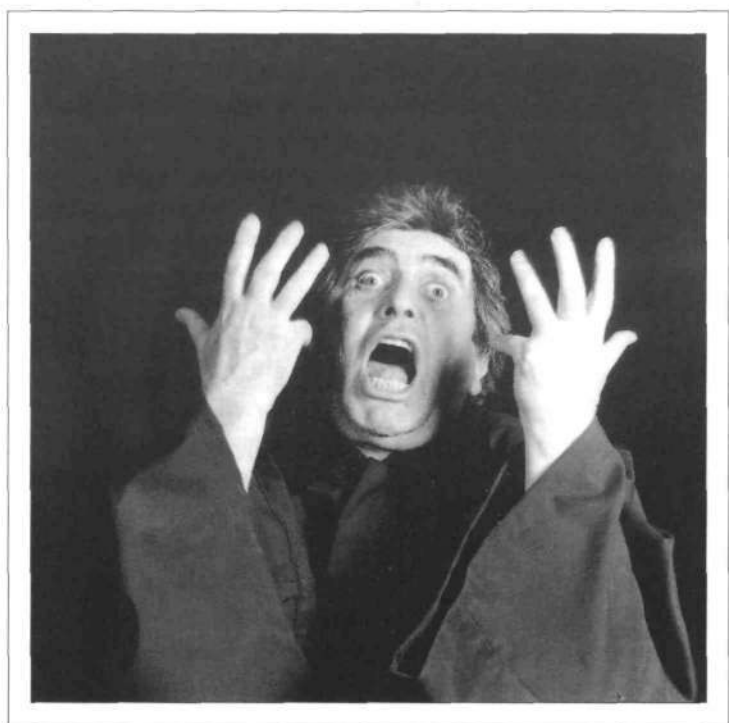


Foto: TONE STOJKO

Mislím, da je nevarno neko misel kar tako sprejeti kot zadnjo resnico, verjeti, da bo povedala vse o stvari, na katero se nanaša, ali da jo bo celo do konca razjasnila. Ljudje se namreč ne znamo dovolj natančno izražati, da bi bile naše oznake ali definicije res precizne in dokončno jasne. Posebno to velja za napisane misli, ki so mrtve shranjene na papirju. Šele izrečene dopolnijo ali obogatijo marsikaj tega, kar ni razumljivo in razberljivo iz zapisanih besed. S pomočjo glasu, pogleda, izraza na licu in ne nazadnje skritega žarčenja misli lahko v neposrednem pogovoru mnogo več in natančneje povemo to, kar bi radi povedali; čeprav seveda tudi ta komunikacija ni popolna. Mimogrede – igralci znamo na tak način neko besedilo razložiti, ga povedati jasneje, celo obogatimo ga lahko, lahko pa ga, priznam, tudi zapletemo ali celo razvrednotimo.

A nisem hotel o tem. Povedati sem pravzaprav želel, da Oliviereve misli o igralcu, ki naj bi bil "prazna posoda", ne smemo razumevati dobesedno. Olivier prav gotovo ni mislil, da igralec ustvarja brez vsakršne osebnostne zaznamovanosti, da ne rečem "polnosti". Misel je namreč nepopolno izražena. Gledališče oziroma njegova ustvarjalnost žal sodi med področja, ki imajo najbolj neogljen terminologijo za svoje delovne metode in izrazne oblike. Pojme si izposojamo pri drugih umetnostih, pri religijah, politiki in psihiatriji, pri vseh mogočih pojavnih oblikah življenja. Režiser Ingmar Bergman je nekoč, ko je gledal posnetek svoje vaje, rekel, da ne more verjeti, kakšne neumnosti je govoril igralcem. A so ga razumeli, *prav* razumeli. Zaradi pomanjkanja popolnih izrazov uporabljamo gledališčniki pri komuniciranju na vajah nekakšne metafore, ki sporočajo v obliki šifer in so razumljive samo zaradi tega, ker jih spremlja zaenkrat še nedokazljiva energija, ki seva iz soustvarjalčeve misli, iz čustev, iz njegove notranje vsebine, notranje moči. Že Stanislavski se je na podoben način izražal kot pisec knjig o "sistemu" ustvarjanja vloge in tako se je pač izražal tudi Olivier. Zato njegove oznake "prazna posoda" ne razumem dobesedno kot pojem, ki govori o vsebini ali "filozofiji" igralstva, ampak je preprost metodološki pojem. Spominja me na Slavka Jana, ki nas je pri učenju igralstva opozarjal, da je prva stvar pred nastopom "eliminacija k ničū". Ta sintagma je pomenila samo to, da se je treba pred nastopom otresti vse nepotrebne navlake, ki se v igralčevih mislih nakopiči ob vsakdanjih neprijetnostih. Pozabiti je treba prismojeno juho, davkarje, počeno vodovodno cev – pa tudi prijetne misli na dekle, ki ga boš srečal, večerjo v dobri gostilni, potovanje ...

Skratka, eliminacija k ničū ali prazna posoda je samo metafora za metodo, s katero dosežeš potrebno zbranost za svoje delo, za nastop. Stanislavski je, recimo, rekel, da mora igralec vso svojo zasebnost, zadrege in radosti vsakdanjosti pustiti pred vrati. Preden stopiš v gledališče, si moraš očistiti čevlje, je rekel. V gledališču Bojana Stupice so se igralci tudi zares preobuli, ne samo z besedami. Tò mi pomeni "prazna posoda". Pripomoček za dosego koncentracije, ki je pomembna postavka pri igranju vloge. Ustreznejše bi bilo: "Igralec je kakor *pospravljen prostor*, ki čaka, da ga okraši posvečena družčina." Pa tudi ne pove vsega.

Ne verjamem pa, da bi Olivier resno mislil, da je dober igralec tisti, ki čaka, da bi ga – “prazno posodo” – kdo napolnil. Spomnimo se samo, kaj je pisal o Marylin Monroe, ki je bila res samo plavalasa “prazna posoda”, ne pa igralka. Igralka v onem pravem smislu, kar pomeni, da je umetnica, ustvarjalca, ne samo zabavačica. Kot povsod tudi v umetnosti, slikarstvu, glasbi, književnosti, pa tudi v gledališču poznamo različne vrste osebkov. So narcisi, so nastopači, so praznoglavci, so pa tudi ustvarjalci, polnokrvni umetniki, žal redkejši kot oni, ki jim rečemo “uradniki” ali “uslužbenci”.

Ali si predstavljate, da bi bil umetnik, kakršen koli, tudi igralski, “prazna posoda”? V tem primeru bi bil samo brbljav papagajček, ki bi gledalca morda mimogrede malce pozabaval, ne bi pa se mogel naseliti v človekov spomin. Kot so se v mojega recimo Daniel Sorano, Eva Rutkay, Pierre Brasseur, John Gielgood, Maria Casares, Jan Swiderski, Ljuba Tadić pa Duša Počkajeva, Vladimir Skrbinek, Stane Sever, Marija Nablocka, Jože Mlakar. In mnogi drugi. Če hočeš nekaj dati, moraš to tudi imeti. V žargonu pravimo: čim večji “nahrbtnik” nosi, tem večji igralec je. Vsebina “nahrbtnika” pa je vsakršna življenjska izkušnja in seveda védenje o svetu. Če bi igralec dajal samo iz dramatikovega in režiserjevega “nahrbtnika”, bi bil pač gledljiv ali celo zanimiv, ne bi pa mogel pustiti v človeku trajnejše sledi. Seveda pa je pomembno, v kakšnem kontekstu je Olivier izrekel tisto meni nesprejemljivo trditev. Ne spominjam se kje, kdaj in predvsem – kako naj bi jo izrekel. Lahko bi bila iztrgana iz daljše misli, recimo: “*Slabim* režiserjem je dober igralec kakor prazna posoda, ki čaka, da ga kdo napolni z vsebino.”

Vprašanje je torej, ali ima kdo kaj povedati ali ne. Naj bo to režiser ali igralec. Nisem pristaš gledališča, v katerem bi bil igralec le “testo” v režiserjevi roki in bi ga ta “gnetla” po mili volji v podobo, ki si jo je zamislil režiser, v našem času celo mimo avtorja. Pravo gledališče nastaja, po mojem prepričanju in mojih izkušnjah, samo s sodelovanjem. Igralec, ki je “zgneten” iz testa ali celo gline, je lahko nekakšen brezdušen Golem, ne more pa biti živ človek. Seveda pa je motilo in še moti nekatere režiserje, ne vse, kadar igralec vdahne vlogi “preveč svojega”. Takšnim režiserjem je ideal Craigova “nadmarioneta”, ki res spominja na “prazno posodo, ki jo režiser napolni”. Toda z lutko je mogoče ustvarjati samo lutkovno gledališče, ki pa je vznemirljivejše z lesenimi figuricami. Ker sem preveč mesen za lutko, imam pač rajši režiserja, s katerim lahko sodelujem. Gledališče mi torej pomeni sodelovanje ali v idealnem smislu “so-ustvarjanje”. In med soustvarjalce štejem seveda tudi pisca besedila, ki ga v sodobnem gledališču preradi obravnavajo samo kot objekt. Takega odnosa ne priznavam. Ne znam delati proti temu, kar preberem. Seveda bere vsak človek na svoj način, na branje vplivajo okoliščine, v katerih bere, v mladosti bere isto delo drugače kot v zrelih letih, a Shakespearjeve tragedije ali drame Čehova se ne da brati kot strip o Flashu Gordonu, niti Goldonija ali Linhartta kot telefonski imenik. Mnogi sodobni “avtorski” režiserji pa bero tako kot neki nepismeni Slovenec, ki sem ga srečal v bihaški kasarni. Revež se je sramoval svoje pomanjkljivosti, pa jo je

hotel skriti tako, da je v vojaškem klubu vztrajno buljil v albansko Rilindijo. Ko sem ga vprašal, ali zna albansko, se je začudil: "Je to albansko?"

Tistim, ki berejo besedila "tja v tri dni", je popolnoma vseeno, ali je napisana takšna ali drugačna beseda, in jo, četudi je albanska ali zulukafrska, obračajo po svoje. Njim je Mametovo globokoumje o nepotrebnosti ali celo škodljivosti "dela na tekstu" seveda imenitna potuha. Zame takšno gledanje sodi med najpreprostejši "blef", ki se je izkotal iz postmodernizma. In ga je danes na pretek. Beseda dramatika in njen pomen je še kako "odgovornost igralca". Prava beseda je neizčrpna. Sporoča veliko resnic, ne samo ene, in od bralca je odvisno, kako jo razume. Zato jo je treba vedno znova prebirati, se poglobljati vanjo, tudi zvipljati se vanjo, grebsti po njej, da izkoplješ vedno novo vsebino. Ta pa mora seveda imeti svoje korenine v bistvu besedila, ne kje zunaj njega. Kot v glasbi variacije na temo, ki sicer oblikujejo neko melodijo v novih in novih zvočnih podobah, a se nikdar ne oddaljijo od bistva osnovne teme. Današnji režiserji pa se lotevajo dramskih besedil tako, kot bi uglajeno temo kakšne Mozartove fuge slišali v poskoku Avsenikove polke. Nisem še mogel ugotoviti, ali so takšni zaradi neznanja ali zaradi nesramnosti ... najbrž zaradi obojega.

Povedal bom zgodbo iz lastnih izkušenj. Pripravljali smo Goldonijevo *Počitniško trilogijo*. V zelo skrajšani priredbi. Igral sem don Filippa, ostarelega razsipnega uživača, ki ga je Goldoni v spisku oseb označil za "veseljaka". Režiser pa je od mene trmasto zahteval, da ga igram kot hipohondričnega melanholika, njegovo razigranost sem moral spreminjati v trpečo žalobnost. Niti najrahlješe lastne misli mi režiser ni dopustil, oropal me je vsakršne "ustvarjalne svobode". Nad vsako besedo sem moral delati nasilje. Mučil sem se in trpel, jezil in klel. Režiserja sem kot človeka zelo, zelo cenil, a njegove režijske zamisli so mi bile odiozne. Prosil sem, da bi me prezasedli, a se ni dalo, ker so bili vsi igralci že zaposleni. Z največjim odporom sem hodil na vaje in se trudil ustreči režiserju, a pri vsaki besedi, vsakem premiku, sem se počutil posiljenega. Pačil sem se in se delal nesrečnega starca, v vlogi sem lagal, kar je nedopustno in česar niti ne znam. Za nameček pa so v gledališkem listu objavili zasedbo z Goldonijevo opombo ob vlogi, gledalci so me gledali stokajočega in vzdihujočega melanholika, prebrali pa so, da naj bi bil "veseljak". V vlogi sem pogorel, a ne zaradi tega, ker režiserja ne bi maral, nasprotno, prav rad ga imam, ker je krasen človek. Pogorel sem, ker nisem mogel sprejeti njegove odrske poetike. Prej bi lahko ustvaril dobro vlogo, če se z režiserjem človeško ne bi marala, a bi imela enake gledališke poglede. Vsekakor pa je najlepše, kadar se režiser in igralec ujemata v vseh pogledih. In če sta po gledališki plati sorodna, se bosta ujela tudi po človeški. Z mnogimi sem lepo sodeloval, na primer z Miletom Korunom, z Zvonetom Šedlbauerjem, z Žoržem Parom, z Janezom Pipanom, pri filmu predvsem z Matjažem Klopčičem.

Danes je žal vse več režiserjev, ki mislijo kot Mamet – da besede in njihov pomen niso odgovornost igralca. Če je to res, potem bi morali igralcem prepovedati brati, da bi bili čim bolj "izpraznjena posoda", da bi jo lahko "avtorski"

režiserji napolnili s svojo vsebino. A nekaj je pozabil Mamet, ali ni vedel – takšni režiserji se požvižgajo na to, kaj je “nakazal avtor”, ker so samozadostni in potrebujejo avtorja samo za fasado, na Potjomkinov način. Takšnim je tudi dramatikovo besedilo samo “prazna posoda”, pa naj bo Shakespeare ali Molière. Mogoče je to sodobno, a zame vendarle ostajajo neke meje, čez katere se ne more. Sam sem namreč za to, da se avtorja spoštuje, vsaj kot enakovreden element gledališke umetnine.

Beseda ne more biti prdec, čeprav so bili mojstri, ki so znali tudi prdce variirati. Če me kdo skuša prepričati, da ima prdec poseben pomen in ga recimo poimenuje “misel”, to zame ni nič drugega kakor neslana domislica. Tako je (zame) tudi kak don Juan na hoduljah ali Heda Gabler v kadi samo skrivanje nedomiselnosti pod imenom velikih prednikov. Ne vem, kako bi v tem primeru avtorjeva beseda gledalcu lahko povedala kaj, kar je bistveno za vsebino, o kateri govori. Ker so mi bolj všeč igralci, ki govorijo, kot pa nastopači, ki prdijo, zagovarjam Stanislavskega, ki terja od igralca, da “grebe” po predlogi, da bi našel najskrivnejše, še neznane bisere njene izpovedi. Iz lastne izkušnje naj bi jih tudi “komentiral”. Mislim, da sploh ni mogoče do konca razjasniti procesa igralskega ustvarjanja. Vedno znova se pojavljajo nova vprašanja, nove skrivnosti. Zato pa je seveda premalo “samo naučiti se besed”, kot misli Mamet.



Živeljo življenje, Luka de (P. Lužan)

Foto: TONE STOJKO

Zato se opredeljujem za režiserje, ki sodelujejo z mano tako, da skupaj iščemo in grebemo. Skratka za režiserje – iskatelje, ki spoštujejo tudi mojo misel, moje gledanje. Seveda je “generalna linija” predstave stvar režiserja, a dober režiser (zame) je tisti, ki jo “trasira” tudi iz ustvarjalnosti igralcev. Bojim se, da je tega vedno manj, in se tolažim, da vsaka reč mine.

Nadmoči režiserjev nad igralci pa se ne da izogniti pri izbiri vloge. Tu je igralec popolnoma nesvoboden, sam si vloge ne more izbrati. Če je stalno angažiran, je niti odkloniti ne more. To je, zame že, najbolj senčna stran igralstva. Se pa z leti navadiš, čeprav še danes sanjarim, kako lepo bi se imel, če bi bil slikar plainarist in bi, kadar bi začutil potrebo, dal “štafelaj” na ramo in odkorakal nekam ven, si sam poiskal motiv in slikal, kakor bi mi duša dala. A se moram lotiti vloge, ki mi ne diši, delati takrat, ko drugi ukažejo, ne, ko se mi ljubi, se zapreti v temno dvorano, ki jo samo med predstavami osvetli umetna luč ... Nič ne pomaga, moram, za “ljubi kruhek”! Ne morem povedati, kolikokrat se je zgodilo, da sem igral vlogo, ki je rajši ne bi igral, a se je dogajalo. Če pa bi si lahko izbiral vloge in celo režiserja, bi to bilo kar prelepo, nakako tako, kot če bi si lahko izbiral svet, v katerem bi živel in kjer bi bil sam nad vsem, pravzaprav ne človek, ampak že kar božanstvo. Nisem pa prepričan, ali bi bilo v tem primeru moje delo boljše. Mislim celo, da slabše, ker “brez muje se še čevelj ne obuje”! Da sem se pa vkljub vsemu kdaj popolnoma osvobodil in delal samo iz sebe, iz svojih lastnih pogledov, sem se nekajkrat lotil monodrame, takrat sem bil sam režiser in dramaturg in igralec. Branko Miklavc je šel še dlje, monodramo si je tudi sam napisal in je bil še dramatik. Toda monodrama je lahko samo izjema, ne more biti pravilo v igralčevem delovanju.

Vprašanje svobode v poklicu se mora nujno dotakniti sistema izbire oziroma dodelitve vloge. Redno angažiran igralec mora sprejeti vlogo, kakršno mu nadrejeni dodelijo, tako imenovani “svobodni” igralec pa tudi ni resnično svoboden, le toliko, da vlogo, ki jo ima “na ponudbo”, lahko odkloni, izbirati si je ne more. Razen če ni sam producent, seveda. Pa še nekaj je – vloge res lahko odklanja, toda če bo to večkrat storil, se bo “delodajalcem” zameril in mu jih ne bodo več ponujali. Pa smo spet tam! Po svoje je “svobodni” igralec še bolj nesvoboden, ker ga socialna situacija sili v nenehni boj za preživetje. Pri nas, kot v Ameriki, je ta nadvse krut in mislim, da postaja iz dneva v dan krutejši. Toda če se odločam za stalne angažmaje, tega ne delam samo zaradi “sociale”, marveč tudi zaradi umetniških vidikov. Igralstvo, smo rekli, je SO-ustvarjalna umetnost, zato ji stalna skupina omogoča, da je čim bolj uigrana, ker se čuti med sabo, ker zasleduje iste smotre. Primeri iz gledališke zgodovine, zlasti italijanskega “stagione” sistema, ko se sproti zbirajo skupine za neko uprizoritev, so pokazali, da ima tak sistem precej slabosti v umetniškem smislu. Predvsem take skupine nimajo nekega trdnega skupnega umetniškega koncepta, takšne naključne predstave so sračje gnezdo različnih vizij in stilov, ki jim po navadi “kraljuje” zvezdnik, ta tudi privlači publiko, a za kakšno pravo umetniško iskateljstvo mu ni dosti mar. Pri nas zadnje čase, ko se tudi v umetnosti vse bolj uveljavlja

princip "ponudbe in povpraševanja", rasejo kakor gobe po dežju različne "špas" skupine, ki pa jim je glavni namen samo zaslužkarstvo, brez vsakršnega koncepta, razen če je koncept tudi plehka komerciala. Zaradi sprostitve privatnega kapitala je v sedanjem političnem sistemu omogočeno delovanje tudi zasebnim gledališčem, ki jim je prva skrb zaslužek. Slabo pa bi bilo, če bi se slovensko gledališče prepustilo predvsem komercialnim težnjam, zato bi se morala država pobrigati za to, da globlja umetnost, tista, ki daje narodu identiteto, ne bi zamrla. Če bo prevladala duhovna globalizacija, kar pomeni pravzaprav "komercialna amerikanizacija", se nam ne piše nič dobrega. Za zdaj še ni prehudo, čeprav opažam, da tudi nadarjeni mladi igralci zapadajo poceni "entertejnerstvu" in zanemarjajo svoj dar. Rekel bi, da je v tem pogledu velika razlika med nekdanjimi generacijami igralcev in današnjimi. Današnji so veliko bolj podvrženi zaslužkarstvu, hkrati pa se bolj izogibajo stalnosti in se raje pustijo "svobodno" zaposlovati, kar danes, ko na veliko snemajo reklamne spote, niti ni več tako težko kot nekoč, ko so bila samo gledališča, radio pa kak film. Starejšim se je zdelo snemanje reklam nekaj manjvrednega, celo sramotnega. Čeprav za manjši zaslužek, so se uresničevali v gledališču umetniških vrednot.

Današnja situacija jasno kaže, da svobodno angažiranje igralcev ni samo vprašanje socialne varnosti, marveč tudi umetniško vprašanje. Trditev, da igralci v stalnem gledališču zaradi tega, ker imajo existenco zagotovljeno, postanejo "uslužbenci", je krivična, enostranska in površna. Seveda so tudi takšni, a so izjeme, pravi smisel gledališča s stalnimi igralci je vendar v tem, da neka skupina s skupnim delom, s skupnimi močmi stremi k ustvaritvi neke gledališke vizije in njeni posamezniki pri tem drug drugega oplajajo. "Eden drugmu ogenj dajmo!" je rekel Linhart.

Še pri filmu režiserji izbirajo in zbirajo svoje skupine igralcev, s katerimi najpogosteje snemajo, kar nam dokazuje, da celo pri filmu neka določena "stalnost" zagotavlja večjo umetniško moč. Drugače niti biti ne more, saj film izhaja iz gledališča, gledališče pa je skozi zgodovino raslo in se razvijalo v gledaliških skupinah, ki so jim nekoč rekli "družine". Vse velike gledališke erupcije, od antike do Shakespearja in Molièra ter prek Špancev do Stanislavskega pa Grotowskega in Living Theatra, so se dogodile v svoji srži iz istega nagona – igrati svet. To velja tudi za film. Zato v bistvenih, fundamentalnih značilnostih ni razlike. Pri filmu igraš, kot se pač igra, le tehnika je drugačna, ta pa ni najbistvenejša, ker je priučljiva. Čeprav neka temeljna razlika vendarle je, to je občinstvo. Filmska igra je namenjena kameri, v gledališču pa igraš živim ljudem. V kinu ni živega, neposrednega pretoka energij – igralčevih in gledalčevih, kar seveda daje gledališču poseben čar, pa tudi prednost pred kinom. Sam sem imel priložnost opazovati na snemanju igre igralcev, na primer Severja v *Trenutkih odločitve*, doživel sem tisti kader, kot doživljam gledališče. Ko sem potem isti prizor gledal v kinu, v njem ni bilo več sledu tiste pretresljivosti, ki me je prevzela "v živo". Ker pač ni bilo več tistega fluida, ki se pretaka samo neposredno od človeka do človeka. Čeprav (seveda!) kino ni čisto brez učinka. Če ne bi videl



Foto: TONE STOJKO

Kot Falstaff, Henrik IV.

prizora neposredno, na snemanju, bi me vseeno prevzel tudi ob gledanju posredne projekcije. Nekaj podobnega se danes dogaja s pravljičami. Nam so jih nekoč pripovedovale babice, danes jih poslušajo posnete na trak. Vedno bolj prevladuje virtualni svet, meni pa je ljubša narava. A narava se vedno bolj duši v umetno izumljeni fiziki in kemiji. Zdaj pač vlada elektronika. Zato postaja "majhnost" našega prostora pravzaprav relativna. Če si naredim spletno stran v medmrežju, sem pravzaprav prisoten vsaj po vsem planetu, če že ne tudi kje v kozmosu. A to je le umetna prisotnost, ki ne more nadomestiti nekdanjih gostovanj po Poljski, Češki, Jugoslaviji, Italiji, Rusiji, Gruziji, kamor sem hodil z ljubljansko Dramo in se tam srečeval z gledališčniki raznih narodov, se z njimi družil, pogovarjal, veselil, pil in jedel. Takšna gostovanja so bila tudi neprimerno več vredna kot kakšno snemanje v Hollywoodu. Ne, Hollywooda si nisem nikdar želel, kaj šele, da bi sanjal o njem.



Toda tudi postati igralec si pravzaprav nisem nikdar želel. Ko sem bil še otrok, sem sanjaril, da bi bil zdravnik ali kemik, raziskovalec in izumitelj, ko pa sem prišel v peto šolo, hodil sem še na osemletno gimnazijo, in se petošolsko zaljubil, kot se je takrat reko prvo zaljubljenosti, sem, kot se je spodobilo, začel pisati pesmi. In sem se odločil, da bom literat. A s čim naj bi si služil kruh? Naši književniki so bili odvetniki (Prešeren, moj Bog!) ali duhovniki, a meni ne odvetniški ne duhovniški študij nista dišala, prvi zaradi pustih paragrafov, drugi zaradi neskončno dolgotrajnih litanij. Ker takrat za primerjalno književnost še nisem vedel, sem se odločil, da bom poskusil srečo na igralski akademiji. Ta me je posebej privlačila, ker sem si obetal, da bom kot igralec samih stranskih vlog imel veliko časa za pisanje – romanov, dram, pesmi. Imel sem srečo, da so me sprejeli na akademijo, hkrati pa sem imel smolo, da mi je za pisanje zmanjkalo časa. Tako sem postal igralec. Ne smem reči, da mi zaradi tega ni bilo nikoli žal, o, večkrat sem obžaloval, da sem igralec. Ne zaradi kakšnega konkretnega dogodka, kot je bil na primer tisti, ko je pijani tramvajski sprevodnik prikolovratil v bife Bunker na tedanjem Turistovem vrtu in se zaklinjal, da za štirideset jurjev že ne bo delal, jaz pa sem po akademski diplomini in nagradi Prešernovega sklada zaslužil sedemintrideset tisočakov. Ne, to me ni tako motilo, da bi obupal nad poklicem, saj sem takrat še verjel Prešernu, da umetnik *“živi, umrje, brez d’narja”*. Navadil sem se tudi, da je žena prinesla domov večjo plačo kot jaz, “glava” družine. Kadar me je prijelo, da bi zapustil igralstvo, se je to zgodilo iz nekakšnega globljega dvoma v smisel tega, kar sem počel. Posebno, kadar sem videl kakšnega res sijajnega igralca, takrat sem se vprašal – kaj za vraga se je treba meni s tem ukvarjati?

Dvomi so se pojavili šele kasneje, ko me je nekako “zagrabila igralska žilica”. Prej sem bil ravnodušen, saj sem študiral samo zato, da bi imel čas za pisanje. Ko pa sem okusil prve uspehe, če lahko tako rečem, je zadeva postala resnejša. Spoznal sem, da se bom pač moral ukvarjati z igranjem bolj kot s pisanjem. Čeprav sem prve večje vloge dobil povsem po srečnem naključju, ker je nekdo zbolel ali je imel drugačne zadržke. Tako sem prišel do prve velike vloge, Goethejevega Mefista v Eksperimentalnem gledališču, ker je Maks Furijan zbolel, Demetrij Bitenc pa ni utegnil.

Po Mefistu sem začel zlagoma dobivati vloge tudi v Drami, kjer sem gledališko najdlje in največ deloval. Čeprav sem nekoč za nekaj let odšel iz Drame. To je bilo takrat, ko je moral Bojan Štih, ki je vodil Dramo v modernejšo smer, nasilno zapustiti ravnateljsko mesto. Drama je zašla v krizo, dobila je vodstvo, katerega konceptu se nisem mogel podrediti, zato sem odšel v Mestno gledališče, k Lojzetu Filipiču. Rad pa sem (kot gost) sodeloval tudi v Trstu, Mariboru, Celju, Kranju. In povsod sem dobil kakšno popotnico za v svoj nahrbtnik. Mislim pa, da je na mojo igralsko podobo najbolj vplivalo delovanje v ljubljanski Drami.

Tam sem bil najdlje, tam sem imel največ prijateljev. O svojem življenju v Drami sem tudi že pisal, nekaj zamer je bilo, ne rečem, a pred sodišče me še niso prignali, čeprav naj bo ta, ki piše o gledališču, pripravljen na vse. To je rekel Fran Lipah, ki je poleg imenitnih vlog zapustil Slovencem vrsto anekdot

in razmišljanj o gledališču. Tudi sam bi lahko pripovedoval še in še, zmanjkalo bi prostora. Doživel sem namreč še generacijo igralcev, ki je ustvarjala zlato dobo ljubljanske Drame med obema vojnama. Danes so le še legende.

Marija Vera, ki nas je učila umetniško besedo. Bila je že zelo stara, nihče ni vedel koliko, ker naj bi po pripovedovanju uničila dokumente, iz katerih bi se razvidela njena leta. Šofer jo je pripeljal v starem avtomobilu pred akademijo, kjer sta po dva študenta čakala, da sta jo odnesla v učilnico. Tam je razdelila vsakemu po en pečen kostanj. Ko smo začeli, me je kar naprej klicala: "Pepi!" Vsi so se muzali. Ko mi je bilo tega dovolj, sem se uprl: "Gospa, oprostite, nisem Pepi, ampak Polde." "To pač ni pomembno," je odgovorila, "na Dunaju so vsi ali Poldeti ali Pepeti." In sem recitiral basen Krilova o *Slonu in mopsu*. Natanko tako, kot jo je ona predvajala. Ne samo akcente, premore, jakost, tudi višino njenega glasu sem moral posnemati.

Marijo Nikolajevno Nablocko sem spoznaval, ko je za svoj jubilej igrala Norico iz *Chaillota*. V tej predstavi sem namreč statiral in sem bil z njo veliko na odru. Občudoval sem jo, čeprav je bila gluha in je tekst samo govorila predse, zelo zelo počasi in previdno, sploh ni "igrala", a bila je čudovita. Po premieri se mi je podpisala v gledališki list. Bila je edina igralka, ki sem jo za kaj takega prosil.

Pavle Kovič se je kar naprej smejal – na odru in na častni straži pred parami umrlih igralcev. Vsako pomlad smo šli na društveni izlet v Žlebe. S tramvajem smo se odpeljali do šentviške cerkve in šli potem peš čez polje, mimo hiše, kjer je stanoval naš lektor dr. Anton Bajec, čez Medno in po grapi do gostilne v Žlebeh. Kovič je imel v torbi steklenico žganja in vrečko melisnih bonbonov. Vso pot nas je sladkal, da nam je bila pot krajša. Razumel sem, da je imel žganje, še danes pa ne vem, čemu melisnice, ki jih ob drugih priložnostih ni ponujal.

Vsi igralci seveda niso bili prijetni. Na primer Edvard Gregorin, ki je bil "na moške". Takrat gejevstvo ni bilo nekaj tako običajnega kakor dandanašnji. Gregorin pa je bil tako znamenit igralec, da smo se ga vsi bali, pa se mu nihče ni drznil upirati, kadar je koga tipal za kulisami. Le Danilu Benedičiču je prekipelo in ga je udaril po roki, za kar se mu je Gregorin maščeval. Šel je Danila zatožit ravnatelju, češ da se mu je na odru smejal v obraz. Ravnatelj ni verjel Danilu in ga je kaznoval. Bal sem se, da ne bi še mene kdaj nadlegoval, nisem vedel, kaj naj bi v tem primeru storil, a na srečo nisem bil po njegovem okusu.

Razjezil pa sem nekoč Staneta Potokarja. Snemali smo film v Dalmaciji in mnogokrat smo se ponoči vozili s predstave v Novi Vinodolski. Takrat je bilo še veliko divjih zajcev in ponoči so begali pred našimi žarometi. Potokar, ki je sicer nenehno opozarjal šoferja, naj vozi počasi, je kar ponorel, ko je videl zajca na cesti, in je priganjal šoferja, naj ga povozi, kar mu je nekajkrat tudi uspelo. In smo imeli pečenko. A zaradi tega si nisva prišla navzkriž, pač pa zaradi njegove hčerke. Nekoč je šoferju naročal, naj pripelje s sabo njegovo hčerkico, da bo kak dan uživala morje. Ves čas je uporabljaj zanj same raznežene pomanjševalnice: moj otroček, punčica, srček in podobno. Hotel sem biti vljuden, pa sem ga vprašal, koliko je stara. Potokar je vzkipeł: "Nič ne sprašuj! Ona ni ena tistih,

ki jih vi lovite! Pri njej ne boste dosegli ničesar!" In tako dalje. Bil sem ves osupel zaradi njegovega izbruha, ker sem pač po načinu, kako je govoril o njej, mislil, da je še majhna, otrok, stara tri ali štiri leta. Nisem vedel, da je že pred maturo. Ko smo v hotelu sedeli za mizo, jo je vsem predstavil, razen meni.

Tako sem vzornike, ki sem jih od daleč občudoval na odru, spoznaval tudi zbliza, v vsakdanjem življenju in videl, da so povsem preprosta človeška bitja. V naših razmerah že zaradi socialnega položaja ni bilo pojavov, podobnih novodobnemu "fenovstvu". Nikdar se "slava" ni razmahnila v oboževanost, ostala je na ravni spoštovanja. Mogoče so se te reči danes spremenile. Ne vem. Seveda pa smo zdaj igralci zaradi filma, radia in predvsem televizije mnogo bolj znani, kot so bili naši predniki, ki so igrali samo v gledališču. Takrat rumenega tiska še ni bilo. Vanj zadnje čase zaidejo igralci mlajše generacije. Meni je, hvala Bogu, s tem prizaneseno, toda prijaznosti, čeprav na cesti, seveda godijo. Zakaj pa ne bi? Tudi Krpan je rekel, da je bilo njegovo "otepanje z Brdavsom besede vredno". In kakor se Krpan ni spoprijel z Brdavsom zaradi tega, da bi se razkazoval, tako tudi igralec, ki svoj poklic jemlje resno, ne stopi na oder zato, da bi se razkazoval. Niti igralec ne igra zaradi tega, da bi bil "drug in drugačen", ampak iz potrebe, da bi povedal svojo resnico o svetu, v jeziku, ki mu je najbližji, se pravi, da z vso svojo osebo ustvari na odru neko življenjsko, človeško usodo. Meni je to po moji lastni sodbi najbolj uspevalo v dramatikah slovenskih avtorjev, predvsem sodobnih – Strniše, Zajca, Jančarja, Partljiča, Flisarja, Šeliga. Ker živimo v istem času, nas žulijo iste stvari, pa naj še tako drugače gledamo nanje, so vendar naša bolečina.

Kakšnih posebnih želja ne morem več imeti. Počasi bo treba končati. Vendar z največjim veseljem sprejemem ponujeno vlogo. Ker imam rad igralsko delo. Zato sem tudi ravnodušen do kritike. Ne more mi več pomagati, prizadeti pa me tudi ne more. Pravzaprav mi kritika nikoli ni povzročala kakšnih posebnih težav. Kritika ne more igralcu v ničemer pomagati, vloge, ki je že narejena, ne moreš več popraviti ali celo spreminjati. Zato je kritika nekako namenjena samo gledališki zgodovini. To pa je skrajno krivično, neodgovorno in nedomišljeno, ker namreč govori samo o premieri, igralčeva vloga pa živi od predstave do predstave in v tem svojem življenju rase in pada. Tega noben kritik ne zna zabeležiti. Najbrž se sploh ne da. Zato so gledališke kritike že od nekdaj predvsem dramaturške, o sami predstavi pa razen bežnega vtisa skoraj ničesar ne morejo ohraniti. Ker je gledališče umetnost trenutka. Zato lahko dobi igralec resnično priznanje samo od občinstva. Pa tudi pravo odklonitev, kadar si to zasluži. Hlad publike je igralcu hujša kazen za slabo delo kot še tako strupena kritika, živ, navdušen odziv pa ga osreči neprimerno bolj kot še tako navdušen hvalospev v časopisu ali celo knjigi.

Ko danes sprejemem vlogo, jo sprejemem zato, ker sem rad med igralskimi kolegi. Od nekdaj sem imel in še imam več prijateljev v gledališču kot zunaj njega. Zdi se mi, da so odnosi med gledališčniki mnogo prisrčnejši in pristnejši kot v drugih poklicih. Veliko lepih ur sem preživel z igralci. In veselih!