

## Primož Jesenko

# Igralec in njegova prisotnost

Igralski talent je eden najtežje ulovljivih, najtežje opisljivih fenomenov. Analitično obravnavo igralčeve umetnosti lahko srečamo v esejih, ki jih je od konca šestdesetih objavljala v Naših razgledih Samo Simčič. V devetdesetih je med pisci o gledališču največ pozornosti temu rahlemu tkivu namenjal Blaž Lukan, pravzaprav že v prispevku *Kako konzervirati igralca* na simpoziju *Problemi konservacije gledališke kulture* v okviru Borštnikovega srečanja leta 1987,<sup>1</sup> v poznejših zapisih je prenesel akcent na izbrane igralske vloge iz aktualne odrske produkcije. Kot povzame knjižna izdaja teh besedil *Tihožitja in grimase* (Aristej, 2007), v njih »igralski niso spregovorili skozi neki opis ali psihologijo, ampak skozi svoje telo in njegovo življenje«. Tako Lukan izpelje odmik od linearnega postopka gledališke kritike. Da spomin na eno samo živo vlogo živega igralca doživljajsko seveda razkrije več, in predvsem drugače, kot vse, kar je mogoče o njem prebrati, pa pove na simpoziju 1987 Vasja Predan.

Kolažno strukturirana predstava *Mandićstroj*, ki jo **Via negativa**, projekt sodobne scenske umetnosti umetniškega vodje in režiserja Bojana Jablanovca, »knjiži« kot del serije performansov *Via Nova*, razvije dva solo performansa leta 2009, *Ekstrakt Mandić* in *Viva Mandić*, in performans esej *Mandić? What the fuck is Mandić?* leta 2011, vse v produkciji *Vie Negative*. Marko Mandić, letnik 1974, po študiju na AGRFT in po razširitvi izkušnje na Lee Strasberg Institute v New Yorku od leta 1998 član igralskega ansambla ljubljanske Drame, leta 2009 pa dobitnik Prešernove nagrade, pokaže, da je igralski spomin indigo, spužva, ki vpije vse, za lep čas.

Nabor odigranih vlog se je medtem povečal. Vprašanje o avtorstvu se v *Mandićstroju*, ki obsega 38 torzov, ustvarjenih v obdobju 1996–2010, ne zastavlja. Le da je vsaka vloga zdaj artikulirana in konzervirana v širšem okviru, medtem ko na prvi pogled glorificira enega od igralskih stebrov *Vie negative*. Globinski prispevek slednje na dramaturško mišljenje teatra v Sloveniji še ni bil ovrednoten. Slike, zložene v zaporedje, spremljajo navedki vlog, gledaliških hiš in datumi premier. *Homo ludens* pred nami se igra, v tem pa je razvezan predsodkov in omejitev, in ne mistificira svoje vloge v svetu. Osrednji komunikacijski kanal je beseda, montažna strategija pa predvideva tudi sprotno vključevanje publike. Animirani gledalci ostajajo v prezenci ravno prav nevidni in se ne tepejo z Mandičevo besedo. Ni mogoče pozabiti, kako so zažareli gledalci, ko so prestopili odrsko rampo *Mandićstroja*.

Mandičev postopek ni golo fragmentiranje. Publika je pomemben del predstave, to pa pride v intimnem prostoru, kot je Mala Drama SNG (novembra 2011 je bila predstava prenesena tja), še bolj do izraza ali pa tam

<sup>1</sup> Prispevki s simpozija so bili ponatisnjeni v: Maske, št. 10/11, letnik 4, leto 1988/89, 77–96.

svoj pravi izraz šele doseže; na drugih prizoriščih mora igralec uporabiti druga sredstva. Medtem ko radikalna scenska praksa v izgrajevanju pristnega odnosa do (kontinuirano pojemajoče) publike kaže precejšnjo nemoč, *Mandić stroj* brez populistične intence preizkuša živost scenskega dogodka, ki ni le stilizirana forma in se ne ponuja kot estetizirani eksces, kjer bi relacija izvajalec–gledalec zvođenela. Zgodi se subtilno in nenasilno zva-bljenje gledalca v imaginarno. Identifikacija z »naturščiki« na odru, ki se kot krhki, nemi gibalci prepuščajo navodilom igralca, ki je hkrati eden od njih, omogoči svojevrstno izkušnjo. Mandić gledalca okrona: igra vendarle zanj in prav tu se odmakne od narcisa.

Deli vlog sestavljajo vsebinski krog glede na kontekst, ne glede na datum, a metoda postavitve ni pretenciozna. Pritegne izvedbena moč preskakovanja med duševnostmi, ki nam omogoči v aktualni prevladi poploščene televizijske dobe občutiti, kaj pomeni gledališče v svojem mese-nem jedru. Mandić prevzame attribute stroja in iracionalne, na neki način komične obsedenosti z obnavljanjem, razmnoževanjem ali brisanjem trenutkov, slik, besed, misli – samovoljno, a suvereno, kot le kaj. Konstruira realnost kot interakcijo, ki je pod nadzorom, ne glede na nepredvidene adrenalinske šoke. Kot umetnik je obseden le s tehnologijo samega sebe, saj je vztrajanje pri telesu in živi prisotnosti, ki zavrne digitalno posredništvo, izziv. Politična moč tega ekscesa je omejena, a natanko zato ni v raz-merju z avditorijem nobene umetne meje več.

Igralec intenzivno vibrira v stiku z režiserji, ki začutijo vse njegove neklasične registre, potrebuje prostor za eksperiment, v sorazmerju z občutenjem psihe, ki jo igra, in besed, ki jih izgovarja. Mestoma se zdi preskakovanje med vlogami v predstavi *Mandić stroj* skoraj rutinirano, zahtevnejši gledalec že negoduje, v predstavi pogreša več vživljanja: dejstvo, da je »pojav« kot Mandić redek, je že v času dosedanje navzočnosti v slovenskem teatru (a tudi v nemškem televizijskem prostoru, kjer je nastopil v dveh na-daljevankah) do te mere določilo kolektivni receptivni aparat, da nazaj več ne znamo, zato terja požrešna gledalska žival v nas vse več Mandića. In ga dobi tudi v najbolj uspelih trenutkih predstave *V samoti bombažnih polj*, v robustnem ambientu tovarne Talum v Kidričevem junija 2012, ko se Man-dićev gib stakne z vtisom podaljšane Koltèsove poetičnosti in pristane pri impozantni trzavosti kupoprodajnega ustroja sveta.

Tudi v tem je vzrok, zakaj je Mandić kljub medijski neeksploatiranosti v slovenskem prostoru znan obraz. Po nagradi za vlogo v predstavi *Ma&Al* v Splitu je postal celo ime tedna na nacionalnem radiu, kar za gle-dališkega igralca njegove generacije ni majhna stvar – pa čeprav je voditelj v telefonskih utemeljitvah poslušalcev hitro ujel koga, ki Mandića na odru še ni videl.

*»Zaradi sodobnih digitalnih možnosti virtualizacije, arhivacije, pre-našanja in mreženja podatkov je danes mogoče neskončno obnavljati, razmnoževati, posredovati, prikazovati, montirati ali brisati trenutke, sli-ke, besede, misli naših življenj, ne da bi pri tem tvegali stik z življenjem drugega. Virtualno smo vse bolj izpostavljeni in opazni, naše realno sobi-*

vanje pa postaja vedno bolj konzervativno – realnost postaja interakcija brez tveganja. Izgleda, kot da je vztrajanje na telesu in živi prisotnosti danes že anahronizem živosti; da živa izkušnja brez digitalizacije prisotnosti enostavno ni več realna,« sklepada besedilo Marin Blažević in Bojan Jablanovec ob *Mandić? What the fuck is Mandić?* na *Performance Studies International Conference 17* v Utrechtu.

Skladno s tem se *Mandićstroj* med kostumskimi nanosi iz fundusa minulih let poigrava z vlogami na metanivoju, jih simulira, že »izstopljen« iz njih, obnavlja jih, kot da ni in ne bo nikoli padel z njihove krožnice (razmerje med 'originalom' in 'ponovitvijo' so različni odvodi projekta Via negativa tematizirali že večkrat). To mu omogoča, da se igra s posnetki svoje žive prisotnosti; da niza in razporeja svoj mladostni portret, ki ga predstava kaže kot dokumentarno, a ne mrtvo gradivo. Pred avditorij ne postavlja historičnih nanosov, s katerimi bi skušal pokazati, da bi bil tem vlogam še vedno kos. Izumlja (preizkuša) novo obliko konservacije minulega igralskega materiala. Ko se obrača na najbolj zanesljivega nosilca avtopsijske lastne igralške preteklosti, na samega sebe, se na svoj način konfrontira z gledališko zgodovino kot vedo, ki se ukvarja s predmetom, ki ga ni več. So možnosti arhiviranja, ki jih poznamo danes, sploh primerljive ali bolj učinkovite od nekdanjih?

Tako Mandić preskakuje redukcije besednih zapisov in se reducira sam. Odseva igrivost, ki se ne želi konzervirati in nudi ironično obliko (avto)arhiviranja, ki to niti ne želi biti. Več šteje živo doživetje, tako rekoč telesno izkustvo, to doseže tudi iracionalno sfero, bistveno resnico, ki jo razpozna subjektivni pogled. Šele ko sugestivno doživetje preseže goli spomin, igralec ni mrtva arheološka okamnina. *Mandićstroj* zastavi vprašanje o bistvu sodobnega igralstva, ki je v neulovljivosti, ta pa tiči tudi v ponavljanju z razliko, v nizanju vlog iz lastne odrske zgodovine. V neulovljivosti človeškega sploh. Gledalec ujame bistvo Mandićevega trenutka v živem soočenju z njim, to ga naredi paradoksalno (hipno) večnega v srži skrivnosti njegove umetnosti, nevezanega na anekdote in priročne basni.

Pod črto: namenoma neodgovorjeno ostaja vprašanje, kako je bil udeležen v nastajanju *Mandićstroja* soavtor Jablanovec. H kreativnemu delu z igralcem (ob ali po akademiji) bi bila lahko v resnici poklicana cela vrsta avtorjev, ki so začeli raziskovati gledališki jezik že v devetdesetih (Vlado Repnik, Barbara Novakovič, Marko Peljhan in tudi Silvan Omerzu), pa za njihova znanja v Sloveniji enostavno nismo ustvarili dostojne izobraževalne podpore. To je uspel do neke mere razviti le Emil Hrvatini/Janez Janša, ki je s sodelavci razširil Masko iz publicistične v edukacijsko-produkcijske sfere.

Primož Jesenko