Peter Boštjančič – utemeljitev Borštnikovega prstana

»Zato sem v gledališču že od vedno po malem outsider, vlekel sem poteze, ki jih mnogi niso hoteli razumeti, in res je, da sem jih ravno zaradi tega neštetokrat dobil po glavi.« Te besede je dramski igralec **Peter Boštjančič** zapisal v knjižici o svojem igralskem delu, izdani pred dobrimi petnajstimi leti,[1] in zagotovo bi jih ponovil tudi danes, ko prejema največjo nagrado za igralsko ustvarjanje, Borštnikov prstan.

Biti zunaj sistema je bilo njegovo stalno ustvarjalno vodilo, prav tako kot prepričanje, da je »biti igralec [...] najbolj samotna stvar na svetu«,[2] vendar je oboje hočeš nočeš treba razumeti kot paradoks, saj sam po drugi strani nenehno poudarja, da ni igre brez soigre in predvsem ne brez gledalca, ki je igralčev »zadnji sodnik«.[3]

Podobnih ustvarjalnih paradoksov je v igralskem opusu Petra Boštjančiča še veliko. Svojo gledališko pot je začel v igralski šoli Jožeta Zupana, delujoči v okviru amaterskega gledališča Slava Klavora, a se po končani gimnaziji ni takoj odločil za študij dramske igre, temveč je vpisal primerjalno književnost na ljubljanski Filozofski fakulteti. Literatura, predvsem ruska klasika, ostaja njegova velika ljubezen, zato morda ni nenavadno, da se Dušana Pirjevca, profesorja na primerjalni, spomni veliko raje kakor mentorjev na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kamor se je vpisal leta 1972.

Študij dramske igre je zaključil leta 1976 z vlogo jeznega mladeniča in upornika brez razloga **Cliffa Lewisa** v Osbornovi igri *Ozri se v gnevu*, ki ga je najbrž zaznamovala za vse življenje. Kritiki njegovih kasnejših vlog so namreč pogosto opozarjali prav na Boštjančičevo »poudarjeno jezno mladeništvo« (**Mirko Topalović**)[4] pa na njegovo »notranjo mladeniško razrvanost« (**Tom Wingfield**),[5] »eksplozivnost v nepotešenem hrepenenju« (**Roman**)[6] in podobno.

Druga vloga, ki ga je že iz študijskih časov brez prestanka spremljala, je **Hamlet**. Igral ga je kot študent na akademiji in zanj prejel študentsko Prešernovo nagrado in odigral ga je ponovno čez pet let v sezoni 1980/81 v Slovenskem ljudskem gledališču Celje ter zanj prejel nagrado za mladega igralca na Borštnikovem srečanju. Kritik Andrej Inkret je posvetil tej vlogi praktično celotno kritiko uprizoritve in pri tem natančno opredelil ne samo Boštjančičev dramski lik, temveč tudi njegov igralski karakter in nemara celo nadaljnjo igralsko pot: »Tako hodi zamišljen iz prizora v prizor – zdaj popadljiv kot pes, grozeč, na videz nevaren, zdaj poln ciničnega posmeha, zdaj spet razklan z obupom in grozo – vseskoz pa samoten, do kraja sam.«[7]

---

[1] *V delavnico sem tvojo zrl – Peter Boštjančič*. Ur. Amelia Kraigher. Maribor: Drama SNG Maribor, 2004, str. 16-17.
[2] *Ibid*., str. 27.
[3] *Ibid*., str. 44.
[4] Lojze Smasek, *Zanikanje najsvetejšega*. *Večer*, 31. 5. 1977.
[5] Jernej Novak, *Lepa in premišljena uprizoritev 'Steklene menažerije'*. Dnevnik, 29. 3. 1988.
[6] Jernej Novak, *Travmatična slovenska igra*. Dnevnik, 6. 10. 1989.
[7] Andrej Inkret, *Hamlet*. Teleks, 14. 5. 1981.

Zamišljenost, popadljivost, nevarnost, posmehljivost, razklanost in samotnost – to so zagotovo ustrezna poimenovanja Boštjančičeve *hamletovske* igre zlasti v njegovem prvem obdobju, ko se je ob začetku leta 1977 redno zaposlil v celjskem gledališču. Tam je kmalu postal nosilec repertoarja s celo paleto pomembnih nastopov. Tako je bil sodnik **Hathorne** v Millerjevih *Salemskih čarovnicah*, **Mirko Topalović** v Kovačevićevi komediji *Maratonci tečejo častni krog* (oboje 1976/77), **Krsman Vučetić** v Novkovićevem *Kamnu za pod glavo* (1978/79), **Jurij** v Lužanovem *Rdečem mlinu* (1979/80), **Branko Mitić** v Jovanovićevi *Prevzgoji srca (Karamazovih*, 1980/81), **Evto** v Stefanovskega *Letu na mestu* (1982/83), **Ruy Blas** v istoimenski Hugojevi tragediji, **Škof Tomaž Hren** v istoimenski Poniževi drami (oboje 1983/84), **Aleksej pl. Gornik** v Cankarjevi komediji *Za narodov blagor* (1984/85), **Hudabivški Primož** v Lainščkovih *Samorastnežih* (1985/86), **Orsino** v Shakespearovi komediji *Kar hočete* (1986/87), **Deeley** v Pinterjevih *Starih časih*, **Tom Wingfield** v Williamsovi *Stekleni menažeriji* (oboje 1987/88), **Jazon** v Zajčevi *Medeji*, **Leonardo** v Lorcovi *Krvavi svatbi* (oboje 1988/89), **Roman** v Kodričevi igri *Vida vidim* in **Edmond** v istoimenski Mametovi igri (oboje 1989/90).

V svojem drugem celjskem obdobju (med letoma 1992 in 1996), po krajši mariborski epizodi, je bil Boštjančič **Karl Moor** v Schillerjevih *Razbojnikih*, **Aron Salobir** v Novačanovem *Hermanu Celjskem* (oboje 1992/93), **Matiček** v Linhartovi komediji *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (1993/94), **Shylock** v Shakespearovem *Beneškem trgovcu* in **Friderik II.** v Župančičevi *Veroniki Deseniški* (oboje 1994/95). Vlog v Boštjančičevem igralskem življenju se je nabralo več kakor sto in težko – pa tudi nesmiselno – bi bilo našteti prav vse, med njimi nikakor niso samo nosilne ali velike, temveč prav tako manjše, epizodne vloge in tudi vloge v otroških predstavah.

Bolj pomembna se zdi njihova vsebina. Spomnimo se na samo nekaj najznačilnejših kritiških oznak Boštjančičeve igre iz tistega in nekoliko kasnejšega časa: »brez pretiranih zunanjih poudarkov v sebi trden in zanesljiv človek moči in oblasti« (**Škof Tomaž Hren**),[8] ki ostaja »vseskozi v živi prezenci«, »predvsem pa je vse od igrivega začetka [...] do bolečega končnega poraza hkrati igralec in ujetnik svoje usode« (**Deeley**),[9] odlikuje ga »suverena, nemalokrat kar pretirano samozavestna drža, a hkrati nenehno čudenje«, je »krotilec lastnega, nekoč najbrž bistveno bolj iskrivega temperamenta, vendar zdaj [...] očitno že popolnoma načetega« (**Jerry**),[10] v njegovi vlogi je čutiti »gnevni jok, ki ga nihče ne sliši in ga skriva celo pred seboj« (**Astrov**),[11] pa »dihotomijo jug–sever v njegovi igralski naturi« (**Angelo**)[12] ali »ritualno fizičnost in presunljivo preprostost« (**Kadmos**).[13]

Iz povedanega lahko izluščimo še drugačno zaporedje imen za Boštjančičevo igro: odsotnost zunanjih poudarkov, živa prezenca, dvojnost med igro in usodo, čudenje, krotenje iskrivega temperamenta, gnev in jok, dihotomija jug-sever, ritualna fizičnost in presunljiva preprostost ... V tem zaporedju se

[8] France Vurnik, *Drama o škofu Hrenu*. Dnevnik, 4. 10. 1983.
[9] Jernej Novak, *Iz molka v molk*. Dnevnik, 30. 10. 1987.
[10] Vasja Predan, *Sled odrskih senc. Gledališki dnevnik*. Ljubljana: Knjižna zadruga, 1999, str. 65.
[11] Blaž Lukan, *Zbrano branje Čehova*. Delo, 13. 10. 1997.
[12] Blaž Lukan, *V mejah psihologije*. Delo, 26. 3. 1998.
[13] Blaž Lukan, *Formalizacija okrutnega sveta*. Delo, 19. 10. 1998.

brez dvoma skriva druga plat Boštjančičevega igralskega *paradoksa*, ki izhaja iz njegovega skrajno resnega, domala ontološkega razumevanja igre kot umetniškega ustvarjanja – najprej pa trdega dela: »Nimam se za umetnika, ampak za delavca,«[14] je nekoč izjavil, a – dodajmo – delavca, ki se nenehno zaveda bivanjske teže, profesionalne resnosti in etične odgovornosti igre, ki jo praviloma spremljajo nezadovoljnost, dvom, strah in vztrajno iskanje smisla. »Kot da mi gre za življenje ali smrt,« je njegov slikovit, ultimativen komentar lastnega spopadanja z vlogo.[15]

Že v svojem celjskem obdobju je Peter Boštjančič gostoval v Drami Slovenskega narodnega gledališča Maribor, obe gledališči pa – ob še nekaj gostovanjih v drugih slovenskih teatrih – pomenita njegov resnični igralski *dom*. Mimogrede: še čisto na začetku svoje igralske poti, leta 1976, je odigral dve vlogi v obeh gledališčih tako rekoč hkrati, s samo dvomesečno razliko, a takrat je *zmagalo* SLG Celje ... Na povabilo umetniškega vodje Vilija Ravnjaka ob koncu 80. let prejšnjega stoletja je med drugim odigral Nadvojvodo Viscontija in Ivana Marojevića v Prokićevem *Metastabilnem graalu* (1986/87), Saljonija v *Treh sestrah* Čehova (1987/88) in Vikonta de Valmonta v de Laclosovih in Hamptonovih *Nevarnih razmerjih* (1988/89). Na povabilo umetniškega vodje Tomaža Pandurja v začetku 90. let pa se je za kratek čas v mariborski Drami tudi zaposlil in tam med drugim odigral Tamburmajorja v Büchnerjevem *Vojčku* (1990/91), Preliha v Grumovem in Freyevem *Dogodku v mestu Gogi*, Garcio v Pandurjevi *Carmen* (oboje 1991/92). Ker ni prenesel »estetske in miselne unifikacije«[16] Pandurjevega gledališča, se je po dveh sezonah vrnil v Celje.

Za vloge Viscontija, Marojevića in Saljonija je leta 1988 prejel nagrado Prešernovega sklada, ki je samo ena izmed številnih nagrad, prejetih za igralsko delo. Morda njegov nastop v *Graalu* najbolje opiše Ravnjak: »Nepozaben je bil npr. Peter Boštjančič, ki je v drugem delu govoril monolog o bedi našega življenja. [...] V dvorani je bila vedno smrtna tišina. Gledalci so preprosto občutili, da gre zares, občutili, da to, kar govori, ni neka odmaknjena, domišljijska umetnost, ampak resničnost, ki jo živimo.«[17]

Po letu 1996 se je Boštjančič za stalno preselil v Maribor in tam v sledečih dveh desetletjih zaokrožil svoje zrelo igralsko obdobje. V tem času je izpopolnil igralsko metodo, nemalo zaslug za to ima tudi njegovo mentorsko in režisersko delo z mladimi ljubitelji v Studiu gledališče, ki ga je ustanovil leta 1998. Čeprav je Boštjančič že kot mlad igralec učinkovito združeval telesno in govorno plat vloge in je v tem pogledu zagotovo predhodnik današnjih fizičnih igralcev, je zanj vir gledališča drama, torej tekst, dialog, odnosi med dramskimi liki. A nikdar drama kot suhoparna literatura, temveč kot živi zapis življenja, kot pogoj za živost gledališča, lika, igre, na katero se odziva tudi gledalec. Zato Boštjančič na odru vedno ustvari tudi fizično prepoznaven lik, z nezgrešljivo, zanj specifično držo, ki na sebi nosi

[14] *V delavnico sem tvojo zrl – Peter Boštjančič*, str. 30.
[15] *Ibid*., str. 48.
[16] Marko Vezovišek, *Moja gledališka leta od cveta do cveta. Izročila zgodovine, št. 8*. Ur. Vili Ravnjak. Drama SNG Maribor, 1999/2000, str. 870.
[17] Vili Ravnjak, *Omnia mea mecum porto. Izročila zgodovine, št. 7*. Ur. Vili Ravnjak. Drama NG Maribor, 1999/2000, str. 758.

enako intenzivno dramsko napetost kot besedilo samo. In zato je lahko kritik ob njegovem **Johnu Proctorju** zapisal, da Boštjančič svoj lik »z navidezno mirnostjo in posameznimi izbruhi [...] napoveduje kot tempirano bombo, ki ji ratio nikoli ne pusti prav eksplodirati«, vendar »Proctorjev liberalizem naseli najprej v telo, šele potem daje vrsto mislim«.[18]

To je bilo obdobje Boštjančičevih notranjih potovanj po gledališču, umikov – tudi pobegov – navznoter, do *centra vloge* ali igre in nestrpnega pričakovanja trenutka, ko se igra rodi iz ničte točke, z drugimi besedami: iz življenja samega. Pri tem je nepopustljiv, na prvi pogled morda dogmatičen, a v resnici vselej odprt v življenje, kamor poleg resnosti sodita tudi veselje in užitek. Tako ni nič čudnega, če igralstva ne razume kot pretežno tragičnega poklica, v nujnem minevanju – igre in življenja – je namreč po njegovih besedah neizmeren čar. In zato Boštjančič brez zadržkov nastopa tudi v komedijah, v katerih je njegov široki smeh nenavadno nalezljiv, pa čeprav se včasih zazdi, da globoko v njem tiči slutnja bolečine ...

V svojem drugem mariborskem obdobju je bil Boštjančič **Astrov** v *Stričku Vanji* Čehova, **John Proctor** v Millerjevem *Lovu na čarovnice*, **Angelo** v Bettijevem *Zločinu na Kozjem otoku* (vse 1997/98), **Kadmos** v Evripidovih *Bakhah* (1998/99), **Poveljnik straže** v Bojetujeve *Filio ni doma* (1999/2000), **Antonio Salieri** v Shafferjevem *Amadeusu* (2000/01), **Oče** v Strindbergovem *Igranju z ognjem* (2001/02), **Howard Hogan** in **Dr. Nestor** v Silverjevih *Debeluhih v krilcih* (2002/03), **Moški** v Fossejevem *Jesenskem snu*, **Brivec Šu Fu** v Brechtovem *Dobrem človeku iz Sečuana* (oboje 2003/04), **Gloster** in **Richard III.** v Shakespearovi istoimenski tragediji (2004/05), **Bohr** v Fraynovem *Kopenhagnu*, **Maks Kosi** v Partljičevi komediji *Za nacionalni interes* (oboje 2006/07), **Mitch** v Williamsovem *Tramvaju Poželenje* (2007/08), **dr. Pavel Gruden** v Cankarjevem *Narodovem blagru*, **Pangloss** v Voltairovem *Kandidu ali optimizmu* (oboje 2008/09), **Nevestin oče** v Brechtovi *Malomeščanski svatbi* (2009/10), **Teiresias** v Smoletovi *Antigoni* (2010/11), **Poncij Pilat** in **Berlioz** v *Mojstru in Margareti* (2012/13) ter **Sobakévič** v *Mrtvih dušah* Bulgakova (2013/14), **Rosig** v Canettijevi *Ohceti* (2014/15), **Kreon** v Evripidovi *Medeji*, **Prior** v Strniševih *Ljudožercih* (2016/17) in **Jakob** v Partljič-Gazvodovih *Mostovih in bogovih* (2019/20).

Tudi v teh nastopih kritiki in kritičarke vidijo več kakor samo utelešenje dramskih likov. Kritičarka tako pri **Salieriju** opozori na Boštjančičevo obvladanost, ki ne pozna patetike, navzven je miren, navznoter pa razjeden.[19] Kritičarki v Boštjančičevih vlogah v dveh Partljičevih igrah pa vidita prva lik, ki mu »za masko poslovneža uspe odstreti tenčico osebnega podvomljenja, izgubljenosti sodobnega človeka in mero negotovosti v družbi materialnih vrednosti brez trdnih vrednot« (**Maks Kosi**),[20] in druga »utelešenje partljičevskega duha na odru [...] vez z minulostjo v vseh pogledih«, Boštjančičev lik pa je »poročevalec in živa priča partljičevske epohe [...] najsugestivnejša, najpretresljivejša figura od vseh« (**Jakob**).[21] Svojevrstno preseganje vloge vidi kritik tudi v njegovi stvaritvi **Riharda III.**: »Monolitni figuri

[18] Rok Vevar, *Ilustracija lustracije*. Večer, 30. 12. 1997.
[19] Petra Vidali, *Všečna kombinatorika*. Večer, 28. 5. 2001.
[20] Ignacija J. Fridl, *Za nacionalni interes s Tonetom Partljičem naprej!* Dnevnik, 14. 5. 2007.
[21] Melita Forstnerič Hajnšek, *Mostovi in bogovi – mariborska epopeja*. Večer, 1. 12. 2019.

do samouničenja zvestega uresničevalca volje do moči je dal mefistovske poteze izvrženca iz paradiža, a v njej odseval tudi veščine današnjih medijskih vračev zla.«[22]

Biti več od igre, večji od igralca v sebi? Nemara je res ravno nasprotno: zbližati igro z življenjem in življenje povzdigniti na raven umetnosti. »Fascinirajo me drame, ki jih je mogoče razbrati z obrazov ljudi, jih razumeti iz nekaj golih besed, ki mi jih mimogrede izrečejo. Uživam ob pogledu na nemo misel, ki šele išče besedo, in v tem trenutku vidim svoj igralski princip, ki naj bi z empatijo prodrl vanje.«[23]

Peter Boštjančič je opazen del svojega igralskega opusa ustvaril tudi v slovenskem filmu in na televiziji. Tako je bil med drugim **Emil** v Jurjaševičevem delu filmskega omnibusa *Trije prispevki k slovenski blaznosti* (1983), **Sebastijan Krelj** v Stojanovem *Heretiku* (1986), **Laco** v Jurjaševičevih *Ljubeznih Blanke Kolak* (1987), **Jacobus Gallus** v Žižkovi istoimenski televizijski nadaljevanki (1991), **Debeli Babič** v Mlakarjevem *Halgatu* (1994), **Trstenjak** v Štigličevi televizijski *Poletni idili* (1997) in **Jože** v Šmidovem *Breznu* (1998).

Pot od mladega igralca, ki verjame, da še obstaja možnost spreminjanja sveta, do zrelega igralca, ki v to možnost ne verjame več, kljub temu pa ohrani vero v življenje, gledališče in predvsem vase in v lastno samoto, je Peter Boštjančič prehodil v velikem in – ponovimo – paradoksnem loku: svetu se vendarle ni odpovedal, še dodaten dokaz za to sta njegova brezkompromisna družbena kritičnost in angažiranost. Nekdanji jezni mladenič se potemtakem ni izgubil in tudi Boštjančičeva zrela umetniška figura ohranja sledi njegovega nekdanjega uporništva, le da je razlog za uporništvo zdaj oprijemljivejši, upor sam pa je dobil nov, veliko usodnejši smisel. Morda pa je to tista življenjska vloga, za katero – kolikor ga poznamo – nikdar ni prenehal upati, da ga »še vedno nekje čaka« ...[24]

Blaž Lukan

Strokovna žirija za nagrado Borštnikov prstan: Ira Ratej, Mojca Jan Zoran, Tomaž Toporišič, Marinka Štern, Aleš Novak

[22] Slavko Pezdir, *V lijaku minevanja.* Delo, 15. 1. 2003.
[23] *V delavnico sem tvojo zrl – Peter Boštjančič*, str. 48.
[24] *Ibid.*