



**AGRFT**

UNIVERZA V LJUBLJANI  
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Prvostopenjski univerzitetni študijski program Gledališka režija

**JURE SRDINŠEK**

**Zaznavanje zametkov metodologij(e) v svoji akademijski  
režijski praksi**

Diplomsko delo

Mentor: prof. Matjaž Zupančič

Ljubljana, 2024

## **Povzetek**

V diplomski nalogi se osredotočam na (relativno ozek, ampak bistven) del dela, ki ga zaobjema režija gledališke predstave, in sicer na pripravo na vaje tekom procesa – čeprav je ta seveda povezana s predpripravo na celoten proces, se fokusiram le na priprave med procesom, da bi čim natančneje artikuliral lastno izkušnjo dela v tej fazi procesa. Nato skušam preko te artikulacije zaznati sledi porajajočih se metodologij dela. Že v uvodu naloge opredelim metodologije same (ali pa ozaveščanje teh metodologij) kot ne-nujen del režijskega ustvarjanja. Kljub temu jih razumem kot uporaben pripomoček pri (samo)refleksiji in razvijanju režijske prakse, pri čemer oboje dojemam kot imanenten del študija ali pa kar ustvarjanja nasploh. Premišljevanju svojega pristopa k pripravam na vaje dodajam misli drugih gledaliških ustvarjalk in ustvarjalcev, ki so pisali o (v pričujoči diplomski nalogi obravnavanem) delu ustvarjanja gledališke predstave – ker so take misli vselej del različnih kontekstov in pogledov na gledališko ustvarjanje, v nalogi nimam ambicije na kakršenkoli način zasledovati celostne metodološke misli gledališke režije, niti nisem, kar se teh zunanjih misli tiče, sistematiziran. Obravnavam jih na isti način, kot sem se z njimi spoznaval – sporadično (čeprav je seveda spoznavanje z njimi tudi (bolj ali manj obvezen) del študija).

**Ključne besede: gledališka režija, metodologija dela, priprava, vaje, delo v skupini**

## Kazalo

1. Uvod .....	4
2. Predpriprava na vaje in predstavitev izhodišč obravnavanih procesov .....	5
2.1 <i>Od blizu in od daleč: študijski fragmenti (2021)</i> .....	6
2.2 Milan Jesih: <i>Stevardesa (2021)</i> .....	6
2.3 Harold Pinter: <i>Praznovanje (2022)</i> .....	7
2.4 Ferdinand Bruckner: <i>Bolezen mladosti (2022)</i> .....	8
2.4.1 Katie Mitchell: <i>The Director's Craft: A Handbook for the Theatre</i> ..	8
2.5 Eugene Ionesco: <i>Učna ura (2023)</i> .....	10
2.6 Sarah Kane: <i>Razdejani (2023)</i> .....	10
2.7 Simona Semenič: <i>medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti (2024)</i> .....	11
2.8 Sklepne ugotovitve na podlagi predpriprav .....	11
3. Faze vaj od uvodne vaje do premere .....	13
3.1 Priprave na bralne vaje .....	14
3.2 Priprave na izdelovalne vaje .....	15
3.3 Priprava na zadnji teden in na generalne vaje .....	15
4. Problem s pripravami na aranžirne vaje .....	17
4.1 Milan Jesih: <i>Stevardesa (2021)</i> .....	19
4.2 Harold Pinter: <i>Praznovanje (2022)</i> .....	20
4.3 Ferdinand Bruckner: <i>Bolezen mladosti (2022)</i> .....	21
4.4 Eugene Ionesco: <i>Učna ura (2023)</i> .....	23
4.5 Sarah Kane: <i>Razdejani (2023)</i> .....	24
4.6 Simona Semenič: <i>medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti (2024)</i> .....	26
5. Zaključek .....	28
6. Viri .....	29

## 1. Uvod

Zakaj se sploh lotevam razmišljanja o metodologiji? Odgovor na to vprašanje se mi ne zdi samoumeven in v uvodu že zahteva pojasnilo. Jasno mora biti v začetku predvsem to, da ne gre za poskus kakršnekoli strokovne analize tujih metodoloških pristopov k režiji, niti za strokovno premišljanje o (ne)smiselnosti metodologij v gledališču (ali pa umetnosti) nasploh. Namesto tega je razlog za premišljevanje o metodologijah prepogost občutek nejasnosti, izgubljenosti – občutek, ki sem ga vselej v največji meri začutil, kot pojasnim kasneje, v določeni fazi procesa – najbolj pri aranžirnih vajah, ne pa izključno v tej fazi. V tej negotovosti torej tiči razlog za izbor te teme.

Še eno (morda samoumevno) poanto želim izpostaviti čim bolj zgodaj v tej nalogi: jasno mi je najprej, da jasna metodologija dela nikakor ni nujna. Kljub celotni nalogi bi dopuščal celo možnost, da je iskanje metodologije že simptomatično, da napotuje v določene okvirje in kalupe, ki se lahko zdijo v določenih pogledih tudi problematični. Že samo to, da se ukvarjam primarno s problemi priprave na aranžirne vaje, je precej jasen okvir tega razmišljanja: gre torej za proces ustvarjanja predstave, ki ima precej, recimo temu klasičen, potek nastajanja – je že del določene širše metodologije oziroma splošnega pristopa k ustvarjanju, ki proces rojevanja predstave nekako razdeli na predpripravo in vaje, vaje pa nadaljno na bralne, aranžirne, izdelovalne vaje itn. Še več, v vseh obravnavanih primerih, torej v študijskih produkcijah pri katerih sem tekom dodiplomskega študija sodeloval kot režiser (nekajkrat tudi kot so-režiser), gre za predstave, ki so nastajale na podlagi dramske predloge, pri tem pa me je uprizoritveni (oz. režijsko-dramaturški) koncept vedno zanimal v dialogu z razbranim konceptom dramske predloge. Pomembno je gotovo tudi, da je šlo v enem primeru za ludistično-absurdistično predstavo, dve besedili, ki jih lahko uvrščamo med dramatiko absurda (četudi je ta med avtorji do te mere različen, da je že pomembno poudariti še, da je šlo v enem primeru za (pozno) pinterjevski absurd, v drugem primeru pa za Ionesca), eno besedilo, ki ga uvrščamo med glavne predstavnike gledališča u fris in eno besedilo, ki ga je morda še najbolj točno opisati kot post-dramsko (kljub mnogim ponovno dramskim prvinam, ki jih ima).

Recimo, da so zgoraj obnovljena dejstva tista, ki predstavljajo najbolj bistven okvir, v katerega umeščam svoje razmišljanje o metodologiji dela. Verjetno še bolj bistveno od naštetega, pa je seveda tudi dejstvo, da je šlo pri vseh primerih za študijske produkcije, ki so imele temu

primerno seveda tudi svoj študijski-pedagoški smoter. Zasledujoč ravno ta smoter se lotevam tudi tega, na nek način za dodiplomski študij sklepnega premisleka lastnega ustvarjanja.

Pri preišljevanju tega ustvarjanja pa mi ni v pomoč samo spomin, pač pa tudi vrsta režijskih dnevnikov, ki sem jih zapisoval med skoraj vsemi naštetimi procesi. Ker je po štirih letih na nek način nemogoče poleg ugotovitev slediti tudi, od koga so te ugotovitve oziroma kdaj sem določene misli posvojil, razumel itd. Ker zato sprotnega citiranja takšnih dognanj ne morem podajati tekom diplomske naloge, navajam v uvodu, da so vse študentke in študenti, profesorice in profesorji in vse zunanje sodelavke in sodelavci, ki so sodelovali pri teh procesih, vir mnogih misli, ki so v moji glavi postale samoumevne do te mere, da ne poznam več njihovega izvora.

## **2. Predpriprava na vaje in predstavitev izhodišč obravnavanih procesov**

Za dojetje priprav med aranžirnimi vajami se mi zdi ključno začeti že z dojetjem predpriprav. To je faza, ki je na akademiji nekako spremenljiva glede na semester – predpriprava je vedno lahko precej bogata za zimski semester, saj je na voljo celotno poletje, in precej kratka za letni semester, ker je že tako očitno krajši čas za pripravo tudi čas, ko študenti opravljamo izpite. Kako so te priprave potekale, pa se je čez različne projekte spreminjalo tudi zaradi spreminjajočega se pogleda na gledališče – čeprav so si poteki projektov v mnogih pogledih enotni (kot sem opisal v uvodu), je bil postopen premik od zasledovanja avtorjevega koncepta do režijskega koncepta in do spoja obeh, postopen. Premik v razumevanju teh izhodišč pa seveda nosi posledice tudi za premislek o aranžiranju teh projektov, zato bom preko načinov predpriprave na vaje predstavil še bolj podrobne okvirje, znotraj katerih sem mislil režijio.

### **2.1 *Od blizu in od daleč: študijski fragmenti (2021)***

Projekt, ki smo ga ustvarjali v prvem (zimskem) semestru, je bil v skoraj vseh pogledih izjema od okvirja, ki sem ga opisoval v uvodu – šlo je za projekt, ki je nastajal po snovalnem principu (na podlagi usmeritev mentorja smo vsi v letniku pripravljali prizore) in na kolektiven način, pri čemer kolektivnost ni pomenila le, da smo si bili študenti med seboj v hierarhično enakem položaju, pač pa tudi, da smo bili vsi sodelujoči pri igri, režiji in pri dramaturgiji. Prizori niso temeljili na dramskem besedilu, pač pa so nastajali samo na podlagi določenih večinoma formalnih omejitev oziroma izhodišč. Vse naštetu bi lahko predstavljalo zanimivo razliko od ostalih projektov, vendar obravnavo prve produkcije izpuščam iz diplomske naloge, ker je poleg vsega nastajala še med nepredvidljivimi pogoji pandemije – vse to predstavlja že takšen nabor specifik, da je na nek način projekt z ostalimi neprimerljiv.

### **2.2 *Milan Jesih: Stevardesa (2021)***

Druga študijska produkcija je nastajala na podlagi kratke radijske igre Milana Jesiha. Delali smo jo v letnem semestru in časa od točke, ko smo izvedeli na čem bomo delali, do uvodne vaje, ni bilo ravno preveč. Predpriprava je najprej izgledala tako, da sem skušal razumeti tekst. Lotil sem se tudi kratke raziskave o avtorju, ki je sicer že zajemala tudi kontekst, v katerem je

ustvarjal in je utemeljevala specifike gledališča, ki je na podlagi njegovih del nastajal, kljub temu pa sem ostal predvsem izgubljen. Večkrat ponovljena ugotovitev iz tistega časa (kot jo zabeležim v svojih režijskih dnevnikih) je bila, da je za ta tekst nekako potrebno *izumiti način uprizarjanja*. Morda malenkost manj zastrašujoč napotek, čeprav bi moral voditi do istih premislekov je bil, da je treba za ta tekst *iznajti situacijo*. Slednje je bila tudi ena od študijskih nalog. Kako smo to situacijo iskali in kako so se s tem začeli moji problemi z iskanjem metodologije za aranžirne vaje bom več pisal v prihodnjih poglavjih, tu pa naj ostanem predvsem na tem, da je bila že predpriprava kratka, predvsem pa retrospektivno v njej iščem eno precej simptomatično značilnost: iskanje nekakšnih napotkov za uprizarjanje tega teksta.

### **2.3 Harold Pinter: *Praznovanje* (2022)**

Koncept priprave na vaje je ostal nekako enak kot pri *Stewardesi*, izpeljava predpriprave pa je bila ravno obratna. Na nek način sem nevede še vedno iskal predvsem pravila, zakonitosti uprizarjanja Pinterja, te zakonitosti in pravila pa so še vedno nič drugega kot napotki za moje režijsko delo, ki prihajajo od zunaj, iz najdene literature – sem pa imel za to veliko več časa, predvsem pa sem našel veliko več materiala, ki je iskano tudi ponudil. Od tega, da je Peter Hall precej dobesedno zapisal pravila za uprizarjanje treh različnih pavz pri Pinterju, do obsežne biografije Pinterja, ki jo je napisal Michael Billington – ta biografija, ki je zaobjemala natančne analize besedil, predstav, ki so nastale po teh besedilih in celo Pinterjevih lastnih premišljanjih o teh besedilih (tudi o *Praznovanju*), je predstavljala bogat vir napotkov za uprizarjanje te dramatike. Pri tem je morda pomembno izpostaviti določen zasuk, ki ni bil nujno načrten oziroma ozaveščen, vendarle pa ima posledice za režijsko delo zaradi vpliva na koncept: če sem iskal napotke za uprizarjanje Pinterja še vedno od zunaj (kot sem opazil tudi pri Jesihu), sem tu vendarle najbolj zaupal avtorju samemu, njegovi citati (v primeru *Praznovanja* predvsem o dveh pogledih na resnico, o objektivnih resnicah – nekakšnih zgodovinskih dejstvih – in subjektivnih resnicah – interpretacijah teh dejstev in raznoraznih odnosov) so bili zame najbolj zanesljiv in relevanten vir. Režijo sem tako implicitno (oziroma nezavešeno) razumel kot postopek izpeljave avtorjevega koncepta na oder. Želel sem si najti, glede vsega kar ni bilo direktno podano od avtorja, odločitve, za katere sem smatral, da bi jih avtor odobral in sam želel. Ker sem imel čas in veliko literature na razpolago, sem do začetka vaj pridobil precej jasno razumevanje tega, kaj torej želim doseči z režijo, posledično pa je bil to tudi eden od bolj enostavnih projektov (retrospektivno gledano) z izjemo iskanja ključa za montažo v predstavi, ključa ki ga na nek način nisem našel na zame zadovoljiv način in ki je

vendarle pomembna za obravnavanje metodologije priprav na aranžirne vaje – o čemer pa spet več v nadaljevanju naloge.

## **2.4 Ferdinand Bruckner: *Bolezen mladosti* (2022)**

Dokaj hitro je lahko razviden vzorec teh predpriprav: letni semester je namreč spet pomenil manj časa za pripravo in nekako manj (v meni razumljivih jezikih) dostopne literature o avtorju. Prvič pa sem se začel (zaradi spoznavanja z vse več teorije na teoretičnih predmetih) ukvarjati tudi z režijo kot z nečem, kar bi se od teksta vendarle moralo bolj očitno avtonomizirati. Nočem, da ta izjava zveni pavšalno, že v drugem letniku je nisem razumel kot takšne – nikakor se mi ne zdi, da obstaja *prevod* teksta na oder kot neka možna režija, brez lastne interpretacije. Tudi če kot ustvarjalec težiš k temu, se ne moreš izogniti lastnim interpretacijam, to mi je jasno. Težnja pa vendarle obstaja, takšna ali drugačna, in če je bila pri Pinterju težnja razumeti, kaj je želel avtor (tudi kar se uprizoritvenih postopkov tiče), sem imel pri Brucknerju težnjo, da vsebino in koncept teksta, kakor smo ga razumeli, uprizorim na čim bolj svojski način. Takoj pa sem imel težave s tem, kakšen ta način sploh je, v čem ga iskati, kako naj koncept, če se mi zdi, da ga je možno izraziti v manj realističnem pristopu, povežem z replikami, ki se zdijo vendarle realistične (čeprav precej zazamovane tudi z melodramskimi prvini). Zamislil sem si, da bi bilo izhodišče za takšno uprizarjanje v scenografski zasnovi – in sicer v pisti, ki bi segala nekje iz zaodrja proti publiki in ki bi predstavljala pot od mladosti do nečesa drugega, hkrati pa rob, rob med dvema svetovoma, rob med življenjem in smrtjo itd. To je bil zametek nekega koncepta, ki ga na koncu nismo izpeljali, ker so nas bolj prepričale druge ideje in ker je šlo za skupinsko delo – kljub temu pa je že v zametku tega koncepta tičal problem, ki me je nerviral: kako naj se pripravim na tak pristop. Če sem razumel, da ni ene metode, ki bi veljala za vse predstave, pa to še ne pomeni, da si nisem želel vsaj ene metode, ki bi jo lahko preizkusil, tudi če bi me pustila na cedilu. Takrat sem odkril knjigo Katie Mitchel, ki je bila podlaga za pripravo – čeprav ta priprava ni bila tudi *predpriprava*, odkril sem jo namreč prepozno in izvajal njeno metodologijo že med vajami.

### **2.4.1 Katie Mitchell: *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre***

Na nek način je knjiga Katie Mitchell tako povezana s tako simptomatičnimi ugotovitvami glede metodologije režijskega dela, da moram ta dognanja posebej izpostaviti. Že naslov pokaže, da je knjiga odgovor na vse tisto, kar sem iskal. Ukvarja se z režijo, ki jo razume kot



*obrt*, kot takšna pa ima režija svoja pravila, metodologijo itd. Še več, to metodologijo popiše zelo natančno, sistematično, kar je razvidno že iz tega, da je knjiga podnaslovljena kot priročnik. Poleg tega je priročnik napisala izredno uspešna in relevantna gledališka režiserka (ki je celo, mimogrede, režirala Crimpovo adaptacijo *Bolezni mladosti* leta 2009, o čemer pa v knjigi ne piše, ta se namreč osredotoča na potencialno režijo *Utve*).

Takoj v uvodu Mitchell opisuje tendenco angleškega gledališkega prostora, namreč da se režijo razume na dva načina: kot na talent, ki ga oseba od nekdaj ima ali pa ga pač nima, ali pa kot na obrt, ki se jo da sistematično učiti in izvajati. Mitchell (1) sama pristaja na to drugo razumevanje in zaradi tega sredi uspešne kariere napiše natančne napotke za pristop k režiji predstave. Tem napotkom sem sledil, kolikor je le čas dopuščal: izpisoval sem si biografije, znane podatke o likih in o zgodbi, študiral (dramski) kraj dogajanja, kontekst dogajalnega časa, določal spremembe v motivacijah itd. in že takrat pri vsem tem, zaznal tri značilnosti metodologije po Katie Mitchell.

Najprej, da je knjiga, ki se naslanja na ugotovitve Stanislavskega, precej vezana na bolj kot ne realistične uprizoritve. Na primeru svoje režije *Utve* tako označi za simbolistično svojo odločitev, da bo v predstavi veter nekajkrat bolj izrazito in pomenljivo zapihal, kar se bo videlo ravno v tem, da se bodo bolj izrazito premaknile zavese popolnoma realističnih kulis (Mitchell, 150) To pa ne bi prav dosti pomagalo pri režiji Brucknerjevega dialoga na odru, ki bi imel za edini scenski element pisto. Metodologija je torej natančna, vendar je vezana na specifično uprizorjanje gledališča, ki določene odločitve razume kot menjavanje žanrov, čeprav uprizoritveno ostane na praktično identičnih izhodiščih.

Druga ugotovitev je bila, da je knjiga kakopak zrasla na podlagi prakse v angleškem prostoru, ki ima določene značilnosti, ki so zame popolnoma tuje: npr. avdicije za igralce, delavnice (*workshops*) pred pričetkom procesa itd. Pri teh specifikah sem se vprašal predvsem, kaj so vse specifike našega prostora, za katere metodologije nimam na ta način sistematizirane.

Tretja ugotovitev, ki me je nekako razočarala, pa je, da so v knjigi, ki obsega cca. 200 strani praktičnih napotkov za režijsko delo, aranžiranju prizorov v prostoru, namenjene 4 strani. Na katerih pa tako ali tako avtorica piše o tem, da skuša igralce čim manj opomniti na publiko, zato da lažje realistično igrajo (Mitchell, 178–181). Aranžiranje takšnih prizorov je pač za

režiserja in njegovo pripravo nekaj popolnoma drugega kot pa režiranje npr. Brechtovega epskega gledališča. In tudi kakršnegakoli vsaj malo stiliziranega gledališča.

Vse te ugotovitve se mi zdijo pomembne za pričujočo nalogo – kažejo namreč na to, da v iskanju metodologije seveda iščem metodologijo gledališča, kakršno me najbolj vznemirja in da se je na podlagi zunanjih usmeritev vedno treba odločiti za kompromise, kolažiranje in prilagajanja lastni viziji. Po metodi *via negativa* sem torej lahko, preden bi jasno vedel, kaj točno je moja vizija, preko Brucknerja in Mitchell ugotovil vsaj, da takšen realizem (čeprav so mi lekcije v njem dva semestra kasneje prišle še kako prav) niso tisto, kar me najbolj vznemirja.

## **2.5 Eugene Ionesco: *Učna ura* (2023)**

*Učna ura* pa je omogočala odgovor na to ugotovitev – jasno mi je bilo, da realizem ne v režiji ne v igri ni najbolj smiselna izbira, predvsem pa sem tekst razumel na nek način bolj odprto, zdelo se mi je, da je Ionescovo poanto možno izraziti na najrazličnejše načine. Na nek način sem v semestru odkril dramaturško-režijski koncept, ki izhaja iz teksta, ampak posebej osvetljuje določeno razumevanje problema. Tako sem namesto podrobnih biografij o Ionescu bral še Althusserja, saj me je zanimal Profesor tudi kot predstavnik inštitucije, šolskega sistema, na nek način tudi ideološkega aparata države. To razumevanje in predpriprava iz tega zornega kota je prinesla posledice tudi za priprave na aranžirne vaje, ker so jasno ciljale k temu, da bi se skozi odrske slike in situacije na dan pripeljalo ta koncept. Predvsem se je zdelo tudi, da tekst takšen koncept podpira in da je za dramsko gledališče tak spoj precej hvaležen (čeprav verjetno ne nujen).

## **2.6 Sarah Kane: *Razdejani* (2023)**

Ta proces pa je primer kratke predpriprave, ki pa je kljub temu ponudila precej jasne smernice za uprizoritev – izhodišče je bila preprosta misel dramaturginje, da je veliko zla, ki ga pripisujemo barbarским vojakom v barbarским vojnah, ki se bijejo kljub vsemu daleč od nas, prisotna že v našem le na videz varnem okolju. Spet poanta, ki je vendarle podobna tudi misli, ki jo je imela Kane, ko je v tekst dodala Vojaka in ves del teksta, ki nastopi po njem – ko je doživljala razmere v Angliji, se ji je zazdelo, da so določeni vojni zločini iz Bosne dojemani kot dokazi barbarstva, čeprav so se isti zločini (posilstva in umori) dogajali tudi po hišah po vsej Angliji in ne predstavljajo barbarstva, ki je njenemu okolju tuj, ampak je zaenkrat samo

bolj zakrit in lažje spregledljiv. Ta misel je bila dovolj za uprizoritveni koncept, ki je gradil na preobratu, ki ga prinese Vojak z idejo, da naj bo obrat tudi obrat v načinu uprizarjanja. Čeprav se je v predstavo vpletlo tudi (spet, simptomatično) naključje, da je predstava nastala v *site-specific* prostoru, ki je ta koncept tudi zelo podprl, čeprav je bila možnost *site-specific* predstave tudi del prostorske stiske (vsekakor pa je bila konceptualno tudi podprta). Kljub temu jasnemu konceptu uprizarjanja in smernicam, ki jih je določal sam prostor, se je priprava na aranžirne vaje izkazala kot ključna tudi v tem procesu in sicer ravno v drugem delu predstave, ki je ušel realizmu in je zato zahteval načine režiranja, ki ne nastajajo na vajah tako samoumevno kot realizem.

## **2.7 Simona Semenič: *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* (2024)**

Diplomska predstava je nastajala že v času, ko sem lahko dognal vse tisto, o čemer pišem zgoraj. Tekst sem izbral, ker me je zanimal koncept kakršnega sem iz teksta razbral, ker me je zanimala forma, ki jo je avtorica za ta koncept izbrala, hkrati pa je branje porajalo že uprizoritvene ideje – razdelitev sveta na dva principa, ki prinašata za sabo tudi dva različna uprizoritvena pristopa (oziroma predvsem dva različna koda igre). Časa za predpripravo je bilo veliko, koncept mi je bil jasen – in ravno v tem procesu se je pomanjkanje metodologije pri aranžirnih vajah, izkazalo za najbolj problematično. Ne da bi vrednotil predstavo v celoti ali da bi karkoli dojemal kot neuspeh (o predstavah na tak način verjetno ni produktivno razmišljati) sem med procesom lahko spremljal, kako sem predvsem v enem prizoru kljub jasnemu konceptu zaman iskal rešitev, s katero bi bil zadovoljen vse do konca. Po svoje je seveda to lahko del vsakega procesa, ne glede na metodologijo, vseeno pa vem, da sem se med procesom ukvarjal tudi s tem, da nisem več vedel, kako se problema lotiti, in da bi mi bolj določena struktura vendarle lahko tudi kar se kreativnosti tiče tam pomagala. Čeprav je seveda možno, da se glede tega motim.

## **2.8 Sklepne ugotovitve na podlagi predpriprav**

Iz leta v leto mi je bolj postajalo jasno, da je aranžiranje prizorov toliko bolj enostavno, kolikor bolj jasen je uprizoritveni koncept. Predvsem pa mi je postajalo vse bolj jasno, da je premislek o mizansceni in o situacijah včasih že inherenten del koncepta. Vselej pa je seveda koncept tisti, ki utemeljuje odločitve o situacijah. Tem bolj abstraktni so ti koncepti bili, tem večje težave sem si seveda nakopal pri aranžirnih vajah, pri katerih je bila najbolj jasna logika, kadar

smo ostajali znotraj realizma, kadar so situacije izhajale iz motivacij, ki pa so že del psihološko utemeljenih likov. Poglavitni pa je predvsem sklep, da je iz teh predpriprav meni osebno (in zdi se, da na nek način tudi Katie Mitchell) lažje dognati metodološki pristop, ki zaobjema mnoga branja teksta, potem pa študiranje širšega opusa avtorja, konteksta besedila in njegovih mislovnih središč, konteksta in biografije avtorja in potem, najpomembnejše morda, tvorjenje lastnega režijsko-dramaturškega koncepta, s čimer mislim na zbiranje misli, ki tvorijo interpretacijo teksta, ki bo postala režijska interpretacija. To je jedro, iz katerega predstava nastaja, in prva režijska posledica takšne artikulacije je razvoj uprizoritvenega koncepta. Koncept torej razumem kot tisto jedro nastajajoče predstave, h kateremu moram privabiti vso ekipo in potem na podlagi njega argumentirati vsakršne odločitve o uprizoritvi – če podpirajo koncept ideje, jih razvijamo, če ne služijo konceptu, pa se je od njih bolje posloviti.

### 3. Faze vaj od uvodne vaje do premere

Kot sem napisal že v uvodu, je ključen del splošne metodologije mojega režijskega dela, jasna razdelitev vaj na faze. V to jasno razdelitev na faze smo bili priučeni (oz. vodeni skozi te faze) že zelo zgodaj v študiju in nudile so določeno varnost, ki jo s seboj nosijo verjetno vse preizkušene metodologije, če si tem fazam sledil, je bila pot od teksta do predstave precej jasna. Morda sem si ravno zaradi gotovosti, ki jo je nudila ta metodologija, sploh zaželel tudi večje gotovosti znotraj aranžirnih vaj.

Faze vaj bi šle po vrsti nekako tako: uvodna vaja s predstavitvijo teksta in v grobem tudi koncepta ter s prvim branjem teksta (bodisi v že določenih zasedbah, bodisi – že upoštevajoč metodologijo Katie Mitchell (Mitchell, 133) – z naključno menjavo vlog oziroma branjem replik v krogu, pri čemer igralci berejo replike vseh likov). Potem so sledile bralne vaje s čim bolj podrobno analizo teksta. Zaključek analize (v določenih primerih pa tudi začetek) pa je razčlembna vaja, v kateri se koncept bolj podrobno predstavi in predebatira s celotno ekipo. Naslednja faza bralnih vaj se ni več osredotočala na analizo teksta, pač pa na interpretacije (na tej točki gotovo že dogovorjene zasedbe), motivacije poudarjanja bistvenih tem in dogodkov v posameznih prizorih ali na drugačen način zamejenih delov integralnega besedila. Tej fazi pa sledi prehod v prostor z improvizacijami in pričetkom aranžirnih vaj. Te bi lahko dalje razdelili na prve vaje prizora v prostoru, v katerih smo iskali situacije in splošne principe za prizor, in potem izdelovalne vaje, ko smo bili pri izbrani situaciji pozorni na detajle in nianse, hkrati pa smo seveda tudi spreminjali tisto, s čimer v prvi fazi aranžirnih še nismo bili zadovoljni. Predvsem tista prva faza je trpela za pomanjkanjem jasne metodologije priprav na vaje. Za tem seveda sledijo zaključne vaje, ko smo spustili predstavo od začetka do konca skozi in potem izdelovali dele predstave glede na ta pregled celote. V zadnjem tednu smo predstavo vedno bolj zaupali igralcem in jim dali prostor in čas za obvladanje celote. To je nekako pot, ki smo je bili naučeni in ki je od uvodne vaje brez večjega rizika gotovo vodila do premiere. V svojem poteku pa je tudi zagotavljala, da je bil v vmesnem času tekst analiziran, karakterizacije postavljene in glavne ideje vikorporirane v prizore. Ne glede na to, kako uspešno so te stvari narejene, metodologija zagotavlja, da se je vsemu naštetemu posvetilo.

Vprašanje je, kako obsežne so sicer posledice zavezovanja takšni (ali drugačni) metodologiji. Ogromno pušča odprtega, veliko pa na nek način tudi zapira. Lahko bi rekli, da je izdelana in

da vodi v 'proizvodnjo' dramskega gledališča. Čeprav je pri določenih snovalnih projektih postopek skoraj identičen, le da se namesto bralnih vaj in analize teksta nabira in analizira material, prizore, ki jih ekipa prinaša na vaje, velik del procesa pa je urejanje tega materiala. Po drugi strani pa mnogi tudi na dramah temelječe predstave delajo brez tako dolge faze bralnih vaj in celo brez izdelovalnih vaj z željo, da bi se iskalo čim več situacij, pri čemer se išče najbolj efektivne situacije tik do premiere.

Metodologija torej nudi določeno varnost ali pa gotovost, lahko pa je uporabna tudi zaradi tega, da se jo krši, da se jo preneha upoštevati ali pa popolnoma opusti. To znova poudarjam, ker z nalogo ne iščem pravil za ustvarjanje predstave, pač pa me možne metodologije zanimajo tudi kadar preko njih spoznam njihove potencialne robove, omejitve. To vse drži tudi za iskanje metodologije za pripravo na aranžirne vaje.

### **3.1 Priprave na bralne vaje**

Priprave na bralne vaje so mi bile v vseh dotedanjih procesih do te mere jasne, da tudi na vajah nisem mogel imeti večjih težav – morda z izjemo dela pri *Stewardesi*. Mešanica metodologije, ki smo se je naučili na faksu, tiste, ki sem se je učil iz študijskih asistenc režije in lekcij Katie Mitchell je zaslužena za precej jasen sistem, s katerem sem si pri vseh procesih lahko pomagal za pripravo na bralne vaje.

Pri analizi teksta sem se vedno pripravljaj tako, da sem si zapisoval vse poante, ki se skrivajo v vrsticah dialoga, predvsem pa tiste, ki jih je možno razbirati med vrsticami. Na tak način sem želel doseči, da se koncept predstavljen na razčlembni vaji, povezuje s konkretnimi deli teksta, prizori in situacijami. Zapisoval in označeval sem si tudi vprašanja za igralce tam, kjer se mi je zdelo da se skrivajo pomembne informacije za karakterizacije. Pri tem prvem skupinskem analitičnem branju sem torej želel razčleniti čisto vse, kar je bilo v tekstu za razumevanje teksta, likov in koncept relevantnega. Priprava na takšne vaje je torej jasno pomenila, da sem si v tekst zapisoval, katera vprašanja moram na vajah odpreti, katere dele poudariti, o čem se moramo pogovoriti.

Drugo branje je pomenilo večjo koncentracijo na interpretacijo in iskanje posledic karakterizacij, ki smo jih določili v prvem delu bralnih vaj. Spet po Mitchell smo določali motivacije na podlagi dogodkov, torej točk v tekstu, ko se motivacije vseh v prizoru prisotnih

likov spremenijo (Mitchell, 55–62). Poleg tega smo zaznavali kakšne so za like okoliščine prizora – najprej tiste, najbolj neposredne: kakšen dan so imeli, od kod in v kakšnem stanju prihajajo v prizor, kako srečanje z liki v prizoru spremeni to razpoloženje, je srečanje pričakovano ali ne itd. V kolikor je bil za odnos pomemben isti dogodek, ki je vplival na več likov, smo naredili improvizacijo tega dogodka, da so se vsi igralci lahko orientirali na ista dejstva iz tega dogodka.

Vse opisano predpisuje jasno pripravo na te vaje – drugi del izhaja iz teksta in pomeni samo natančno branje in zapisovanje za motivacije najbolj relevantnih delov. Ne gre skratka za odkrivanje novega, vse opisano je namreč jasno že po predpripravi, gre samo za orodja sistematizacije poteka vaj, način, da smo na vajah natančni in izčrpni. Pri prvem delu bralnih vaj gre seveda za več kot le analizo teksta, ker se jo dopolnjuje tudi z vzpostavljanjem točk v tekstu, preko katerih je možno poudariti režijsko-dramaturški koncept. To pa je že prvo izhodišče za aranžirne vaje, saj so to tudi točke, pri katerih bo morala situacija podpirati oziroma kar nositi ideje iz koncepta.

### **3.2 Priprave na izdelovalne vaje**

Tudi v tem delu vaj se je zdela priprava nanje jasna, ravno zaradi tega, ker je bila tudi metodologija dela na vajah do te mere jasna (pa tudi zato, seveda, ker je predstava že imela za sabo prve aranžirne vaje). Če je bila na aranžirnih vajah najdena zanimiva situacija, potem sem se na izdelovalne vaje pripravljal tako, da sem doma obnovil, kakšna je dosedanja situacija, nato pa sem si napisal, na kaj vse moramo biti še bolj pozorni, kateri detajli potrebujejo natančno vajo, kje je ritem tak, da ga je potrebno več in bolj podrobno vaditi itd. Skrbelo me je predvsem, če so deli najdene situacije, ki najbolj podpirajo koncept, dovolj jasni.

Vendarle je to faza, ko se, tudi po tem, ko je situacija že odkrita, sprašujem o tem, koliko je najdena situacija uspešna – če poskušam v tej fazi čim bolj jasno detektirati točke, v katerih je možno podpirati koncept, potem se lahko zgodi, da ugotovim, da so te točke precej šibke in da situacija na nek način ni optimalna. To pa opisujem predvsem zaradi tega, ker točno v takih trenutkih padem nazaj v tisto fazo procesa, ki je najbolj oropana metodologije, ali pa je slednja zaenkrat vsaj še neuspešna. O tem več v naslednjem poglavju.

### **3.3 Priprava na zadnji teden in na generalne vaje**

Proti koncu procesa sem se zaenkrat naučil predstavo prepuščati v rokah igralcev, skušal loviti načine, da se odzivam na njihovo delo tako, da ne bodo v strahu opustili vsega tistega, kar so do te točke ustvarili, predvsem pa sem skušal usmerjati celoto, ritem, atmosfere, spominjati na motivacije, kjer bi morale biti bolj jasne. Seveda pa je to tudi del procesa, ko se najbolj ukvarjam tudi z končnimi popravki scenografije, kostuma, glasbe, luči.



#### 4. Problem s pripravami na aranžirne vaje

Okoli tega dela vaj se torej gibljejo vsi tisti problemi, zaradi katerih sem si sploh zaželel iskati metodologije. Ker sem vedno znova ugotavljal, da metodologije priprav na te vaje nimam, da so prepuščene naključju in da iz takšnega naključja včasih kaj dobrega nastane, včasih pa tudi ne, da torej v takšnem načinu dela ni gotovosti, da pa bi si želel te gotovosti priučiti – spet, ko pišem take stvari, hodim po robu tega, da ustvarjanje predstave razumem preveč obrtniško, zato znova opozarjam, da je to le faza, ki bi se mi jo zdelo koristno doseči, pa četudi jo potem presežem, zamenjam itd.

Ob takšnih mislih sem, misleč, da je moj pogled preveč suh, premalo umetniški itd., naletel na misli režiserja, ki dela na filmu, njegovo ustvarjanje pa je vse prej kot 'suh' ali neinovativno, kljub temu da stavi na navade in na metodologijo – David Lynch. Kot pove v intervjuju na televizijski oddaji, ki jo vodi Charlie Rose, razume navade in rutine kot način, da um osvobodi ukvarjanja z banalnostmi, ki jih je možno le iz dneva v dan ponavljati in da se zaradi tega lahko zaposli oziroma odpotuje v vse bolj kreativne sfere. (Manufacturing Intellect, 2016) To opisovanje vsakdanje rutine tudi ni edin pristop k kreativnosti, ki se pri Lynchu pokaže kot metodološki. V svoji knjigi *Catching the Big Fish* piše o svoji metodologiji lovljenja idej, tako na področju slikarstva kot filma (Lynch, 24). Pri svojem delu se poslužuje meditacije, kar se tiče lovljenja idej pa metodologija še ne pomeni, da jih bo našel pravočasno – gre pa za neko artikulacijo metodologije, ki vodi do kreativnih idej in odločitev.

Vendar, lahko bi rekli, da je to del širše metodologije, Lynch konec koncev ne govori o aranžiranju – govori o slikah, zametkih prizorov itd. Pri tem, da gre za 'čisto ustvarjanje' v smislu, da teh idej ne veže na že napisan tekst. To so, kot sem ugotavljal po srečanju z Lynchem, ključne razlike. Ki so po svoje specifika aranžirnih vaj, kot jih sam vidim. Specifike po mojem doživljanju so sledeče:

Veliko temeljnih idej o uprizoritvi lahko že stoji, ne pokrivajo pa nujno vsake situacije in mizanscene v prizorih. Jasen je lahko prostor, jasen kostum, celo kod igre in karakterizacije. V določenih spojih teh elementov (kot se je npr. nam zgodilo pri *Učni uri*) je to dovolj, da situacija raste nekako organsko, da predstava nastaja (kot slika pri Lynchu) na način, da se material odziva na material, da se po tem, ko se vaja začne, situacija na nek način ponuja in gradi sama.

(Lynch, 15). V drugih primerih, pa je bil koncept prav tako jasen, veliko predstave že dodelane, vendar pa se je zdelo, da ti elementi tokrat ne vodijo v spontane mizanscene (drugi del *Razdejanih, medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*).

Druga ugotovitev je, da gre verjetno pri načinu režije, v katerega me je zaenkrat najbolj vodilo, za režijo ki največ pove ravno preko aranžiranja, preko mizanscene – situacij, karakterizacij itd. Ker predstava skozi te kanale govori najbolj izrazito, ali pa seže najbolj v detajle, je za to režijo aranžiranje tudi tisti del procesa, ki predstavlja največ kreativnega napora, ki nosi na nek način tudi največjo težo. Spet, to ne pomeni, da nosi pomen le mizanscena, niti ga ne nosi nujno v večini – je pa morda tisti del znotraj gledališke sestavljanke, kjer se lahko odkriva detajle, nianse, kjer se ostale elemente dodatno osmisli v interakciji z njimi (s sceno, kostumom, tekstom, lučjo, glasbo). Spet gre torej za določeno razumevanje gledališča, za gledališče, kjer je mizanscena posebej pomembna. In točno znotraj takšnega razumevanja iščem metodologijo za iskanje situacij.

Vse to iskanje pa je morda najbolj pod vprašajem, če pomislim na to, da so elementi v predstavi morda do te mere zvezani, da aranžirne vaje ne stečejo preprosto zato, ker so simptomatične in kažejo na to, da se ostali elementi niso prepletli na produktiven, kreativen način, ki bi podpiral koncept. Možno je, da je do te mere preprosta ugotovitev (čeprav metodološke posledice takšnega sklepa gotovo niso majhne) povsem točna, pa se vendar ne bi ustavil pri tem – če sem *Učno uro* označil kot proces, pri katerem je mizanscena nastajala dokaj brez težav, če jo je ponujal že prostor in (predvsem) igralci, ki so pograbili tako dramaturški kot uprizoritveni koncept, to še ne pomeni, da si nisem tudi pri tem procesu pomagal s poskusi različnih metodologij, del teh poskusov pa je prinesel rezultate, ki so ostali v predstavi do konca in jih morda, če bi delo prepuščal naključju (in, recimo temu, organski rasti situacije na vajah) ne bi bilo.

Najbolj pomembna specifika pa je verjetno ta, da ustavrjam na podlagi nekega teksta. Ne le koncepta. Od te točke, pa do konca naloge premišlujem ravno o takšni kreativnosti: gre torej za iskanje idej, ki so inovativne, igrive, ki nosijo pomene, hkrati pa so vpete v že napisan tekst, ki nosi svoje zakonitosti, svoje situacije, svoje ideje. Ključnega pomena je torej gotovo to, da se razmerje med konceptom teksta in uprizoritvenim konceptom dobro razume, da vem, kaj želim s tem razmerjem doseči, da se odločim, do katere mere sta si skladna in do katere mere si morda nasprotujeta, v tem primeru pa tudi pregledati, če je to nasprotovanje produktivno ali

morda nesmiselno in omejujoče. Gotovo gre skratka za drugačne sorte kreativnost: ustvarjati na nek način iz lastne misli, fascinacije, impulza – ali pa ustvarjati na podlagi precej natančnega teksta, ki nekam vodi, določene reči pa pušča odprte. Iskanje mej teh odprtosti pa pomeni, vsaj v moji dosedanji praksi, da so kreativne ideje postale obremenjene, obtežene, njihova svoboda je bila nekako ogrožena. In iz tega razloga so se razvijale večinoma le še iz koncepta zaradi tega pa postajale pogosto ilustrativne, pleonastične, včasih pa morda celo pridigarske. Tudi iz želje po preseganju takšnih omejitev, sem se podal na iskanje drugačnih pristopov, ki bi me pred opisanim obvarovali.

Pomanjkanje, prednosti in meje metodologije sem preizkušal v praksi, tekom katere se je želja po metodologiji sploh pojavila. Zato v nadaljevanju opisujem te premisleke v kontekstu procesov, v katerih so se pojavili in jih povezujem s konkretnimi prizori in mizanscenami.

#### **4.1 Milan Jesih: *Stewardesa* (2021)**

Kot rečeno gre pri tem za prvo produkcijo na akademiji, ki je nastajala po dramski predlogi. Za ta čas je morda najpomembnejše poudariti predvsem, da sem bil pod vplivom branja o delu Anne Bogart, ameriške gledališke režiserke in branje o njenem delu na predstavi me je inspiriralo, ni pa pri Jesihu pretirano pomagalo. Če Bogart zanima režija na način, da ustvari prostor, v katerem bodo drugi kreativni, in se odziva na to kreativnost (v mojem primeru, ko smo bili še brez ostalih sodelavcev je šlo torej predvsem za kreativnost igralcev) sem pri režiranju *Stewardese* zaradi tega ostal predvsem pasiven. Že v predpripravi sem pisal o tem, da je bila predpriprava še zmedena, da sem iskal navodila za uprizarjanje Jesiha, pa jih nisem našel, da močnega koncepta, ki bi ga razumel ni bilo. Zanimalo me je morda malomeščanstvo in vzvišenost, vendar to še ni koncept, kje šele uprizoritveni. Brez tega koncepta sem bil popolnoma izgubljen. Nisem razumel, zakaj bi igralci karkoli počeli, zakaj bi se odločali za kakršenkoli premik in situacije, če s tem ne sporočamo nečesa. In v tem sem zatrokiral in opazoval svojo kolegico režiserko, iz katere so bruhale ideje. Ki so, seveda, tudi nekaj pomenile, četudi koncepta takrat še nismo močno vzpostavljali in se vezali nanj. V tem prostoru za igrivost in kreativno sem skratka naletel na frustracijo, ker sem ugotovil, da mi je težko kreativne ideje povezovati s smislom teksta. Bal sem se tudi priti na vajo z idejo, ki je ne bi znal argumentirati s čim drugim kot le s svojim okusom in impulzom. Zdelo se mi je, da mora imeti ideja jasno argumentacijo, ki jo lahko, če me igralci vprašajo po njej, predstavim, zagovarjam in jo konec koncev predam na takšen način, da bo začela tudi njih zanimati.

Ugotovil sem vsekakor to, da Bogart razumem preslabo in da je to naseljevanje kreativnosti drugih postalo bolj opazovanje kreativnosti drugih, medtem ko sem imel z lastno kreativnostjo hude težave. Seveda je to opazovanje pomenilo, da sem se od ostalih lahko učil, da sem lahko premišljeval o vseh opisanih frustracijah in si na nek način pojasnil kaj so tista glavna vprašanja, ki jih bom moral tekom študija razreševati – tako je ta prva produkcija, čeprav se mi je v prvem letniku zdela na osebnem nivoju precejšen neuspeh, pomenila razjasnitev določenih vprašanj, zastavila je nekako smer mojega (vsaj praktičnega dela) študija in je imela s tem verjetno večji efekt, kot če bi imel občutek, da sem se pri režiji takrat ne vem kako znašel.

#### **4.2. Harold Pinter: *Praznovanje* (2022)**

Priprave na aranžiranje te predstave so bile (vsaj na videz) najbolj organizirane in jasne. Po svoje je hecno govoriti o aranžiranju predstave, v kateri sta dva igralca, ki sem ju sam režiral 90 % časa sedela za mizo – ampak branje Pinterjeve biografije, spoznavanje z detajli pomenov, ki se skrivajo med vrsticami v absurdu, ki je še kako zakrit, ki ogromno govori med vrsticami navidez banalnega dialoga. V dialogu, ki je res poudarjeno le vrh neke ledene gore, so aranžirke pomenile usmerjanje pogledov, različne poze sedenja, način prijemanja pribora in kozarcev, poskus lovljenja dvoumnih intonacij v govoru itd. Skratka, zdelo se mi je, da je Pinterjeva igra vsa v takšnih detajlih, da je najbolj učinkovita, če je prikazana površina, ki namiguje na neke druge pomene. En od odzivov, ki smo ga dobili na predstavo je bil, da je za publiko nekako zaprta. In gotovo drži, da namigovanje na vsebino pod površjem ni prišlo do točke, ko bi jasno namigovali tudi na to, *kaj* ta vsebina je. Pa tudi sicer se v takšni, recimo, mikro-režiji, marsikaj izgubi, ker je tako subtilno, lahko pade le mimo publike in na videz od prizora ne ostane nič.

Vseeno pa je bila metodologija dela in metodologija priprav jasna. Ker je bil koncept, kot sem opisal v drugem poglavju, v tem primeru vezan predvsem, če ne v celoti, na tekst in smo ves pomen skušali le privleči na dan, potem frustracije, ki jo načnem pri *Stewardesi*, tu ni bilo zares. Ni šlo za trk kreativnosti na podlagi lastnega koncepta, ki bi se moral dobro združiti s konceptom besedila. Priprava je torej potekala tako, da sva z dramaturginjo v tekstu označila vse trenutke v prizoru, ki bi lahko v situaciji nosili še dodaten pomen, ali pa, ki bi morali biti dvoumni itd. Spet je realizem (čeprav je bil nadzorovan in, če to ni preveč kontradiktorno, na nek način tudi stiliziran) ponujal svojo logiko, na nek način je sam po sebi vodil ideje, vrelec idej pa se je torej skrival v našem razumevanju psihologije likov, ki je bila med nami zelo

poenotena. To pa je verjetno eden od razlogov, da sem imel v tem semestru s tem manj težav kot v naslednjem.

#### **4.3 Ferdinand Bruckner: *Bolezen mladosti* (2022)**

Bruckner je bil torej proces, ki sem se ga lotil s pomočjo Katie Mitchell – vso metodologijo, ki jo ponudi sem upošteval, opravili smo predpripravo, si razložili prostor, razložili motivacije in karakterizacije – pa kljub temu, aranžirne vaje nekako niso prinesle iskanega rezultata. Zaznam lahko nekaj možnih razlogov za to.

Prvi je gotovo, da je problem nastal ravno pri aranžirnih vajah – do tam je bilo torej vse jasno. Po aranžirnih vajah pa se je izkazalo, da ima realizem lahko včasih precej ozke meje pri razreševanju mizanscene. Brucknerjeve *Bolezni mladosti* literarna zgodovina ne uvršča v realizem pač pa v smer nove objektivnosti, pripisuje pa mu tudi elemente melodrame. Predvsem ta prva smer je bila tista, ki nas je vodila v to, da smo določene elemente želeli v scenografiji poudariti, da scenografija nekako ni le imitirala študentskega stanovanja, ampak je želela povedati nekaj več. Morda v tem ni bila najbolj kreativen prostor igre, problem pa se je začel kazati tudi zaradi tega, ker je odstop od realizma v scenografiji (predvsem v tem, da je prostor zaznamovala predvsem postelja, ki je ta prostor tudi osrediščila, ga praktično popolnoma zapolnila in pozornost (in dogajanje) vlekla nase) pomenil, da se je mizanscena s tem borila.

Razlog je verjetno tudi v tem, da smo tokrat (za razliko od Pinterja) vseeno želeli poudarjati določene koncepte (ali pa le podteme), ki so bile znotraj realistične mizanscene težko dostopne. To je tudi projekt, pri katerem lahko na konkretnem primeru to težavo najbolj ponazorim in sicer z odlomkom iz režijskega dnevnika za *Bolezen mladosti*, ki sem ga napisal 2. 5. 2022:

*»Situacija torej preprosta.*

- *Lucy vstopi z jasnim namenom, naredi par korakov, tako da je med obema krakoma publike – ne misli se zadrževati v prostoru, zato nima smisla, da gre globlje v prostor. Ampak ne dobi odgovora, pač pa začudene poglede, ki je tokrat ne prestrašijo, ampak ji godijo, zato se ne skrrije sama vase, stoji ponosno.*
- *Lucy namerava že oditi pri repliki: Prepozna bom. pa jo Desy zadrži: Tu smo vsi žalostno razpoloženi. Razvedrite nas. Lucy ostane. Grofica bi ji še kar ukazovala, zato si je vredno vzeti*

*čas, da se ji pokaže kot boljša in odgovori: Jaz nisem nikoli žalostna. Odloči se, da lahko 'zajaha ta val' in odide po (drago) vino, da nazdravi z (ne več tako) visoko družbo.*

- *Pri repliki Takoj bom nazaj, se zato obrne in odide iz prostora.*
- *Desy, Marie in Alt izmenjajo tistih nekaj replik sami na postelji, s tem da Desy spregovori Ubogo bitje, kako mu zavidam. Šele ko Lucy zapusti sobo.*

*In tako je prizor končan. Brez premikov. Upoštewane so Brucknerjeve funkcionalne didaskalije in to je to. Dlje od tega zdaj ne pridem, zato se počutim krivo, ampak zdi se mi, da se več umetnosti dogaja na nivoju motivacij in odnosov, napetosti v igri.«*

V režijskem dnevniku sem torej izpisoval replike, ki sem se jih moral držati in na podlagi Mitchell so bile motivacije in okoliščine tiste, ki so vodile prizor. Zaradi tega nisem nabiral posebnih idej, ko sem opisoval premike sem jih utemeljeval z razumevanjem psihologije, o kateri smo se pogovarjali na bralnih vajah. Vendar vse to, o čemer smo se mi pogovarjali, ni moralo priti čez samo preko intonacij in pogledov, tako se mi vsaj zdi. Koncept, ki smo ga želeli preko Lucy izpeljati je imel veze s tem, da je postala po tem, ko je začela preživljati s prostitucijo, nekako bolj samozavestna in se je počutila manj ne vredno pozornosti premožnejših lastnikov stanovanja, ki ga je čistila. Zakaj bi jo prostitucija v statusu povzdignila, ne pa ponižala? To smo razumeli kot posledico manipulacije drugega lika, Frederja – ampak, če smo si to še tako razložili v procesu, nismo našli mizanscene, ki bi sporočala takšno vsebino. Iz tega razloga na koncu odlomka ugotavljam, da se počutim krivo in nekako ugibam, da mora imeti Mitchell prav in da je pri prizoru vse v motivacijah in odnosih – vendar govor sam in pogledi niso morali publiki prenesti vsega, kar smo želeli. Poleg tega se mi zapiše, da liki izmenjajo »tistih nekaj replik«, medtem ko je pozornost na Lucy in Desy. To pomeni, da tistih replik v svoj koncept nisem znal vključiti in sem jih nekako prepustil same sebi, da so zletele v prazno. Mi smo se že pogovorili o njih za mizo, vendar tu so se mi zdele za režijo prizora nerelevantne, le šum, medtem ko je pozornost na drugih dveh likih. Iskal sem torej metodologijo, in tista, ki je stavila na realizem, je bila v tem primeru redundantna ali pa ji enostavno nismo znali slediti do te mere, da bi prinesla na dan pomene, o katerih smo se pogovarjali in so se nam zdeli zanimivi. In čeprav je dnevnik, ki sem ga spisal dolg, daljši kot bi ga omogočala tipična pavza med vajami v profesionalnem gledališču, je pomanjkanje metodologije pomenilo, da sem brskal v prazno, da nisem znal najti orodji, ki bi sprožili vznemirljivejšo situacijo.

Ta motiv se je ponavljal skozi celoten proces. Seveda so bili določeni prizori, ki so znotraj realizma lažje izhajali zgolj iz psihologije in motivacij, in drugi, kjer takšen pristop ni prinesel ničesar koristnega. Več kot sem se pripravljaj, manj se je poznalo na vajah, zdelo se je, da je več kot sem bil pripravljen sprejeti prepuščeno naključju. S tem sem se spopadel v naslednjem procesu.

#### **4.4 Eugene Ionesco: Učna ura (2023)**

To produkcijo moram, ko začnem pisati o pripravah na aranžiranje, označiti za produkcijo, pri kateri so bile te vaje in priprave morda najbolj enostavne. Razloga pa vseeno ne moram pripisati zgolj metodologiji priprav na aranžirke. Tisto, kar se je zdelo pri tem procesu najbolj plodovito, je bilo sprejetje uprizoritvenega koncepta. Zdelo se je, da ga je sprejela celotna ekipa, pa ne samo, da ga je sprejela, ampak da smo ga tudi res podobno razumeli. Ko je prišlo do aranžirnih vaj, se je torej poleg prostora in jasnih motivacij, pokazalo predvsem, da so igralci sami ponujali veliko situacij točno v kodu, ki nas je zanimal in ki tokrat ni bil psihološki, temveč bolj stiliziran, liki so bili bolj tipi kot posamezniki s kakšno biografijo, ki bi nas zanimala (to pa pomeni, da nam Mitchell pri tem čisto nič ne pomaga).

Kljub vsemu napisanemu pa sem pri tem projektu začel bolj sistematično uporabljati vendarle metodološki pripomoček, preko katerega sem dobil precej idej, ki so na koncu ostale v predstavi. Šlo je za *brainstorming*, postopek ki sem ga razumel na način, da sem skušal svojo racionalnost utišat z določeno omejitvijo: če sem ideje za prizor razumel preveč shematično in direktno, potem sem skušal z dolžinsko omejitvjo (naštevanjem štiridesetih idej, kako določeno sekvenco v predstavi uprizoriti) ali časovno omejitvijo (petminutnim nabiranjem vseh možnih idej) to racionalno plat malenkost omejil in odprl pot kreativnosti – te ideje so bile zaradi tega potem pogosto vseeno skregane s konceptom, pojavile pa so se tudi takšne, ki so bile za koncept uporabne, čeprav niso nastale z mislijo na koncept. Postopek seveda ni nič novega, vendar je bil zame odkritje znotraj režije. To je torej prvi metodološki pripomoček, ki sem ga začel uporabljati pri aranžirnih vajah in je povečal gotovost, da bom v primeru, da se takšnega dela lotim, lahko razvijal koncept predstave skozi ustvarjene situacije in mizanscene.

Manj uspešna metoda, ki sem jo preizkusil je bilo podrobno opisovanje prizora, kakor ga vidim, če si predstavljam, da predstava ni na odru. In niti ne na filmu, samo v nekem namišljenem prostoru, kjer se srečata ta dva lika. Ko sem prebral določen del teksta sem začel pisati prozo,

kot da vidim ta prizor in opisujem vse, kar vidim. Metodologija zame ni bila toliko uporabna, ker je obrodila največ domišljije na nivoju atmosfere in prostora, s čemer pa sem imel praviloma manj težav, vsekakor ta metodološki pripomoček ni obrodil sadov pri reševanju mizanscenskih problemov.

#### **4.5 Sarah Kane: *Razdejani* (2023)**

Študij Sarah Kane se je že začel s premislekom o razliki med vsebino in formo, o povezavi med obojim. Metodologijo pa razumem na nek način že kot del forme.

Pogosto slišim izjave, da so se določene režiserke in režiserji »ujeli« v svojo formo in da vse predstave delajo na isti način. Sam pa v tem vidim tudi neko kvaliteto (ki je morda bolj pomembna od primata »originalnosti«, zaradi katerega bi bilo treba v vsakem drugem projektu izumiti nekaj popolnoma novega). Zdi se mi, da so pristopi, ki so si podobni med sabo pri različnih predstavah istih ustvarjalk in ustvarjalcev nekakšna formalna prizma, sistem, skozi katero spremljam različna besedila in vsebine. To še vedno pomeni izrazite interpretacije, ki mi znane uprizoritvene predloge, teme pokažejo v novi luči, z različnimi konceptualnimi poudarki.

Po drugi strani pa sem v pogovorih z dramaturginjo ugotavljal, da je vlečenje Sarah Kane v isto vizualno podobo (ali pa tudi režijsko ali uprizoritveno estetiko), kot smo jo zastavili pri Ionescu, nekako ukvarjanje z embalažo brez vsebine. In s tega vidika sem ugotovil, da me bolj temeljno zanima vsebina. Forma pa naj pride za njo oziroma je že del nje.

Takšna odločitev je pomenila, da se je uprizoritev lahko naselila na *site-specific* prostor, tako kot sem si zamislil skoraj leto pred pričetkom študija, nato pa sem si premislil, ker sem si želel predstavo 'estetizirati' na odru, ki ga bolj obvladam, na takšen način, kot se mi je zdelo, da sem to lahko počel pri *Učni uri*. Iz pragmatičnih razlogov oziroma prostorske stiske smo iskali nov prostor in vrnili smo se v *site-specific*, ki pa je bil za koncept predstave tako ali tako bolj smiseln. Koncept je, kot je omenjeno v drugem poglavju, izhajal iz ideje, da je vojna (takrat smo razmišljali predvsem o Ukrajini, predstavo smo delali pol leta pred oktobrom 2023) navidez pogosto daleč, da pa je ideologija, ki marsikatere od teh vojn poganja že prisotna pri nas (seksizem, šovinizem, rasizem, mačizem) in da je zato naša varnost in oddaljenost samo navidezna. Ukvarjali smo se s tem, kako zgroženi poslušamo npr. zgodbe o vojnih posilstvih,



ki so bile v tistem času predstavljene predvsem kot del barbarstva ruskih vojakov, medtem pa nismo mislili na vsa posilstva, ki se dogajajo v stanovanjih okoli nas, tu v Sloveniji, v Ljubljani. In *site-specific* se je zdel nekako primerno izhodišče za takšno idejo – da bi s tem poudarili umeščeno te problematike v 'naš' prostor, v našem primeru v Ljubljano. In ravno zaradi tega se je salon na Trubarjevi z romantiziranim pogledom na mesto, zdel zelo spojen s konceptom.

To pa je imelo posledice tudi za aranžiranje predstave. Nekako se je namreč zdelo, da je bilo veliko uprizoritve narejene že samo z odločitvijo, da bomo predstavo igrali tam. To mislim precej dobesedno. Predstava se je dokaj spontano sestavljala, zdelo se je, da jo res vodi prostor. Vse to, o čemer je pisala Mitchell pri Čehovu, je tokrat prišlo prav. Vendar le za polovico procesa. Del uprizoritvenega koncepta predstave je bil namreč tudi v tem, da se s prihodom vojaka zasuka tudi uprizoritveni kod. Ko vdre v predstavo širši kontekst, se vzpostavi manj realistična, bolj sanjska logika, ki ponuja več simbolov in znakov, stiliziranosti, prebije četrto steno itd. In če so vaje v prvem delu potekale spontano in jih je režiral prostor (bolje rečeno, režirala je te vaje tudi psihologija in natančno ukvarjanje z motivacijami, torej priprava, ki smo jo naredili še za mizo), je drugi del nastajal spet manj spontano.

In takrat se je izkazalo, da je režijski dnevnik sam, če ga pišem redno, lahko metodološki pripomoček. K tej ideji pa me je vodilo seveda branje Korunovih režijskih dnevnikov. Na drugačen način sem dojel, kam vodi iskanje referenc, ko sem bral, kako je svoje občutke glede *Pohujšanja* (še preden jih je izpisal kot celosten koncept) povezal z občutki, ki jih v njemu zbujajo slike Chagalla (Korun, 12). Za del predstave, ki sem ga razumel kot sanjsko (ali pa morasto) sekvenco, je bil takšen pristop učinkovit. Preko referenc na *Kralja Ojdipa* smo oblikovali Ianovo slepoto, slike čevljev iz koncentracijskih taborišč holokavsta so se preslikale v scenografsko odločitev, da vojak, predstavnik vojne v predstavi, sedi na prestolu, ki je zasidran v ta trupla, od tod so se režijske ideje v dnevniku začele rojevati sponatno. Po svoje je to najbolj ohlapen od metodoloških pripomočkov, saj te lahko dnevnik pogosto pusti na cedilu, vseeno pa se mi zdi, da je v Korunovih dnevnikih lekcija ali napotek do metode, ki je bolj konkreten – ne gre samo za to, da se piše režijski dnevnik, pač pa zato, da se v ta dnevnik skuša artikulirati uprizoritvene ideje, da se v tej artikulaciji izkristalizirajo in da se nabirajo precej neobvezno, da torej niso rigidni načrti tega, kar se bo poskušalo na vajah, pač pa so le kontinuirana beležka vseh mizanscenskih idej, ki se lahko pojavljajo sporadično, naključno, vendar so znotraj tega naključja v zapisu vendarle sistematizirane, nabrane na kup.

Paradoksalno, Korun sam naslovi to nezmožnost gotovosti, ko pride do nabiranja idej, ko v dnevniku iz leta 1966 zapiše: »*Ampak zdajle jo pa imam! Tisto pravo idejo, ki bo rešila vse, ki bo vse postavila na pravo mesto, ki bo vsemu dala pravo obliko in pomen. In spet ne vem, odkod je prišla. Kaj je bilo neposredno pred njo? Kako pride človeku taka ideja sploh na misel? Ne vem.*« (Korun, 39). In podobno tudi leta kasneje, ko se pripravlja na režijo *Hlapcev* v Celju: »*Gledam datume svojih zapisov in ugotavljam, da sem spet preživel krajšo krizo oziroma čas, ko nisem mogel nič pametnega zapisati. Pravzaprav mi je bilo v tem času prav neprijetno razmišljati o Hlapcih.*« (Korun, 194).

Ta metodologija torej, jasno, ni magičen način za proizvodnjo idej, ki bodo vselej uspešne. Kar pa je tudi razlog, da sem do takšnega pristopa najmanj sumničav. Je pripomoček, ki pušča ogromno tudi odprtega. Je pa mene takšen način pripeljal do precej bolj spontane priprave na aranžirne vaje, ideje so se začele pojavljati bolj pogosto in zdelo se je, da ne izvajam več le navodil, ki jih moram razbrati iz besedila.

#### 4.6 Simona Semenič: *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* (2024)

Da bi sam sebi čim bolj direktno pokazal, kdaj na kakšen prizor še nisem dovolj pripravljen, ali kdaj moramo še naprej iskati situacijo, jo spreminjati ali pa dopolnjevati, sem pri diplomski nalogi začel uporabljati tudi razpredelnico, v katero sem si čim bolj podrobno zapisoval ideje in lovil njihove pomanjkljivosti. Primer premisleka o prizoru iz dnevnika 17. 12. 2023:

<b>Tema</b>	<b>Poanta</b>	<b>Situacija</b>	<b>Akcije</b>	<b>Komentarji</b>
Ohranjanje ideologije	Kazen ni dovolj – ideologija se mora nedvoumno reproducirati in ubiti kakršnokoli alternativo. Punce so kaznovane, ampak niso prevzgojene. Če se ne bodo prevzgojile, jih je treba ubiti.	Dvorjani dokončno zavzamejo še zadnji prostor, ki je pripadal puncam. Spustijo se v mesto, da bi popolnoma izkoreninili nevarne ideje.	Bogomir: obkroža prostor kjer so punce, tako da jih spravlja na kup in oža njihov vpliv. Vladimir: brez akcije, opazuje iz strani	Slab primer akcij in situacij je to. V resnici so spet samo premiki. Punce že imajo gibalne akcije, ampak »bližanje« in »oddaljevanje« nista zares situacija, kot smo

			Sofija: brez akcije, opazuje iz strani Punce: skupna akcija, svoj gib stopnjujejo	spoznali na progonu.
--	--	--	--	-------------------------

Mešanica vsega odkritega me je seveda vodila pri delu na diplomski predstavi, pri kateri je zaradi takšnih pristopov aranžiranje postalo malenkost lažje – se je pa morda bolj kot kdaj prej (na negativen način) pokazalo, koliko je vpeto v druge režijske odločitve (in v konkretnost-abstraktnost koncepta), saj je bila umeščenost mizanscene v prostor, ki je bil precej omejujoč, pač problematična in je povzročala težave.

To se je izkazalo predvsem na prizoru, ko so tri punce vdrle na dvor, pred sabo so imele celo dvorano in ne prav dosti rekvizitov, koncept prizora pa je bil: poskus upora, revolucije. No, ne ravno revolucije, upora, pri tem pa je bila ta 'levica' ravno v tem razdeljena, da si je ena želela upor preko nasilne revolucije, druga preko empatičnega dialoga, tretja pa preko razpravljanja o sistemu, preko kazanja na protislovja tega sistema – skratka preko argumentiranega boja in verbalnega protesta. In ta prizor je trčil ob prostor, tekst in koncept prizora se nekako nista uspela združiti. Vendar je to del širšega premisleka o predstavi, ne pa toliko priprav na aranžirne vaje – pozna pa se gotovo, da bi moral biti bolj odprt za večje spremembe kasneje v procesu, da bi moral bit bolj pripravljen prizor, ki nekako ne steče kot je zastavljen, zasukati popolnoma na glavo, preizkusiti diametralno nasprotno situacijo itd. Zaradi takega premisleka (in še drugih, ki so se pojavljali v procesu), čeprav sem ga zares ozavestil po premieri, je bila tudi diplomska (študiju primerno) seveda še del učenja.

## 5. Zaključek

Naloga je refleksija priprav na režijo med študijskimi produkcijami, pri katerih sem sodeloval na akademiji. In ob pisanju sklepne misli te nalogi, se mi pojavlja predvsem ena misel: praktične predmete so seveda ves čas spremljali tudi teoretični predmeti. Seveda se eni in drugi povezujejo, preko spoznavanja teorije tudi na prakso gledaš drugače itd. Kljub temu pa je spoznavanje raznoraznih teoretičnih načel, ugotovitev, miselnih prebojev glede režije, v praksi neskončno počasnejše. Če ti je še tako jasno režisersko gledališče in če razumeš, da se je gledališče že pred časom osvobodilo primata ali pa podložnosti dramskim predlogam, se še vedno znajdeš na vajah, v katerih (kot sem opisal pri Pinterju) iščeš le to, kar želi povedati avtor, razmišljaš o tem, kaj bi sam želel, v tem pa si seveda vselej neuspešen in gotovo nevede ustvarjaš tudi lastno interpretacijo (pri Pinterju bi si predvsem lahko pogledali posnetek predstav, saj je svoje predstave večinoma tudi sam režiral – če bi bil smoter v tem po avtorju zvestem prevajanju teksta na oder). Po drugi strani lahko tudi na predavanjih že spoznaš ne le Brechta, ampak tudi popolnoma nemimetične pristope k uprizoritvenim umetnostim, to še ne pomeni, da se tudi pri tekstu iz gledališča absurda v praksi ukvarjaš s psihologijo in motivacijami, da je to logika, ki vodi mizanscene in jo je težko odmisлити. Predvsem pa ravno preko prakse lahko spoznaš, da so ti določene posledice konceptov, za katere si mislil, da jih počasi obvladaš, v praktični izpeljavi še nejasne. Iskanje metodologije je torej odgovor na takšne nejasnosti, ne pa iskanje enega odgovora, pravila, ki bi vodil do izvrstnih rezultatov in bi umetnost razumel zgolj kot obrt. Za zdaj se zdi predvsem, da predstave nastajajo ravno vmes. Vmes med naključjem in iz logike izpeljanim razmišljanjem. In posledično tudi med metodologijo in spontanostjo. Predvsem pa, da je vsako pravilo pri umetniškem ustvarjanju možno preseči in da ponavadi ravno takrat nastanejo najbolj vznemirljive stvaritve.

## 6. Viri

Bruckner, Ferdinand. *Bolezen mladosti*. Režija Maruša Sirc, Jure Srdinšek, AGRFT, 16. 6. 2021.

Ionesco, Eugene. *Učna ura*. Režija Jure Srdinšek, AGRFT, 21. 1. 2023.

Jesih, Milan. *Stewardesa*. Režija Maruša Sirc, Jure Srdinšek, AGRFT, 20. 5. 2021.

Kane, Sarah. *Razdejani*. Režija Jure Srdinšek, AGRFT, 13. 6. 2023.

Korun, Mile. *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997. (Knjižnica MGL, 125).

Lynch, David. *Catching the Big Fish. Meditation, consciousness, and creativity*. New York: Penguin Group, 2007.

Mitchell, Katie. *The Director's Craft. A Handbook for the Theatre*. New York: Routledge, 2009.

Manufacturing Intellect (2016, 11. avgust). *David Lynch Interview (2000)* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=zuvdnCzwzjM&ab\\_channel=ManufacturingIntellect](https://www.youtube.com/watch?v=zuvdnCzwzjM&ab_channel=ManufacturingIntellect)

Pinter, Harold, Zupančič Matjaž. *Praznovanje*. Režija Maruša Sirc, Jure Srdinšek, AGRFT, 26. 1. 2022.

Semenič, Simona. *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. Režija Jure Srdinšek, AGRFT, 30. 1. 2024.

Odlomki iz režijskih dnevnikov, ki sem jih pisal tekom študija na AGRFT.