

PEDAGOŠKO
GRADIVO

IRA RATEJ
TEATER ZA TELEBANA

Pripravili
Ira Ratej, Eva Jagodic

Lektoriral
Martin Vrtačnik

Ljubljana, december 2022

KAZALO

- 3 ZASEDBA**
- 4 O PREDSTAVI *TEATER ZA TELEBANA***
- 5 OBLIKA IN IZRAZNA SREDSTVA**
- 7 GLEDALIŠKI ŽANRI**
- 10 KAKO NASTANE GLEDALIŠKA UPORIZITEV**
- 21 IZTOČNICE ZA POGOVOR**



Naslovnica gledališkega lista

IRA RATEJ

TEATER ZA TELEBANA

2020

Učna predstava

Krstna uprizoritev

Premiera 22. aprila 2021 na Mali sceni MGL

Režiserka **IRA RATEJ**

Dramaturginja **EVA JAGODIC**

Scenografka **BARBARA MATUL KALAMAR**

Kostumografka **KATJA KOMLJANEC KORITNIK**

Korepetitorica in glasbena aranžerka **ANA ERČULJ**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Avtor pesmi *Kdo sem?* **FILIP SAMOBOR**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

Oblikovalec zvoka **MATIJA ZAJC**

Avtorica prvega kostuma Gospe baronice Rozale je Jelena Proković.

Igralci v uprizoritvi pejejo pesmi oziroma odlomke iz pesmi *Kako sva si različna* (Frane Milčinski – Ježek in Jože Privšek), *Hladen ali vroč* (Andrej Šifrer), *Samo nasmeh je bolj grenak* (Elza Budau, Jože Privšek), *Pri Maši* (Gašper Tič, Davor Herceg), *Živim* (Kristen Anderson-Lopez, Robert Lopez), *We will rock you* (Brian May) in *Dan ljubezni* (Dušan Velkavrh, Tadej Hrušovar).

Igrajo

Matiček **MATIC LUKŠIČ**

Nežka **LENA HRIBAR ŠKRLEC**

Gospa baronica Rozala **TINA POTOČNIK VRHOVNIK/VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**

Kancelir Žužek **FILIP SAMOBOR**

O PREDSTAVI *TEATER ZA TELEBANA*

Teater za telebana je učna predstava, ki gledalca seznanja z osnovami gledališča. Na sežet način prikaže, kako poteka proces študija posamezne uprizoritve, in sicer od prvega branja do mizanscene, vodenja igralcev, odnosov med liki, ob tem pa pojasnjuje posamezne gledališke pojme in predstavi gledališke poklice. Gledalci globlje spoznajo mehanizme, ki potekajo za odrom, medtem ko občinstvo v dvorani spremlja dramsko zgodbo, ki poteka na odru, in nam odkrije še marsikatero gledališko skrivnost.

V zgodbo *Teatra za telebana* je vključena Linhartova komedija *Ta veseli dan* ali *Matiček se ženi*, ki pa je ne spremljamo v celoti, ampak s prekinitvami in igralskimi intervencijami. Tako je na praktičnem primeru prikazano, kaj vse je potrebno, da se tak dogodek, kot je gledališka predstava, sploh lahko zgodi.



Slika iz predstave (Matic Lukšič,
Lena Hribar Škrlec, Viktorija
Bencik Emeršič, Filip Samobor)

OBLIKA IN IZRAZNA SREDSTVA

Kocka kot povečana skrinja
potujočih igralskih skupin



Scena

Na odru je en glavni element, to je velika pisana kocka, ki je večinoma dogajalni prostor. Zaradi številnih načinov uporabe barvnih ploskev oziroma »vrat« vsakokrat predstavlja drug prostor. Kocka je abstrakten element, ki spominja tudi na arhitekturo odra, z različno uporabo »vrat« pa ponuja najrazličnejše izrazne možnosti. Če je v prvem prizoru še grad na Gorenjskem, ki stoji blizu vasi, je v naslednjem prizoru lahko baroničina sobana, gozd, ulica, utica ali kateri koli drug prostor, ki ga z besedami in akcijo vzpostavljajo igralci. Scenografija podpre iluzijo, ki jo igralci udejanjajo. Poleg velike pisane kocke se na odru pojavi tudi večja skrinja, v kateri igralci hranijo in skrivajo rekvizite, med prizori pa postane tudi klop oziroma miza, celo uporabno vozilo za tri kocke, ki jih igralci uporabljajo za sedenje, eno od njih pa celo kot glasbilo.

Scenografka si je želela, da bi bili scenski elementi karseda enostavni in da bi omogočali sprotno preobrazbo v različne odrske prostore. Kocka je navsezadnje lahko le povečana skrinja, kakršno so potujoče igralske skupine včasih uporabljale za shranjevanje kostumov in scenskih elementov.

Kostumi

Igralci nosijo, kot se za klasično uprizoritev *Matička* spodobi, stilizirane klasične kostume, ki gledalcu dajejo vtis, da smo na Gorenjskem pred dobrimi 200 leti. Ker na odru vidimo tudi igralca, preden na odru nastopi v svoji vlogi, lahko vidimo tudi kostum, značilen za današnji čas. Zaradi specifičnosti predstave in potrebe po hitri preobleki vidimo tudi povsem preproste, a učinkovite kostume, ki so bili zašiti za nastopajoče iz občinstva. Barvna lestvica kostumov je monokromatska, se pravi, da so kostumi večinoma beli, črni ali sivi, in sicer predvsem zato, ker je scenografija zelo izrazitih barv. Na ozadju barvnih scenografskih elementov so kostumi tako izrazitejši. Oblika kostumov se navdihuje pri *commedii dell'arte* (Matiček in Nežka), ki je bila predhodnica baročnega gledališča, medtem ko sta kostuma Baronice in Kancelirja Žužka že bolj podobna baročnim. Na ta način sta tudi kostumsko poudarjena oba družbena razreda, ki jima pripadata nastopajoča para (služabniki in gospodarji).

Glasba

Igralci v predstavi odpojejo več pesmi. Večinoma gre za pesmi iz bogate zakladnice slovenske popevke, nekatere so avtorske, druge povsem komercialne. S petjem liki nazorno pokažejo svoje čustveno stanje in razodenejo svoje skrivne misli oziroma ustvarijo določeno ozračje. Igralci velikokrat pojejo *a cappella*, kar pomeni ‚brez glasbene spremljave‘ oziroma ‚s spremljavo enega ali dveh akustičnih glasbil‘. Popevke je za ta namen priredila korepetitorica, ki je pri uprizoritvi sodelovala tudi kot aranžerka, torej glasbenica, ki je popevke glasbeno priredila samo za glasove in manjše število glasbil.

Svetloba

Svetloba je v gledališču pomemben izrazni element pri določanju atmosfere in razpoloženja posameznega prizora. To je v predstavi razločno prikazano, saj se prizori, ki so si med seboj povsem različni, izmenjujejo hitro in učinkovito, z njimi pa se menja tudi odrska osvetlitev. Večinoma so svetlobe spremembe neopazne, v določenem trenutku pa lahko vidimo dolg niz hitrih sprememb, ki gledalca spomnijo, da smo v dogajanju nekaj preskočili oziroma izpustili določene prizore, od katerih je vsak imel drugačno svetlobo.

Jezik in govor

Posebno vlogo v tej uprizoritvi ima tudi jezik, ki ga igralci uporabljajo, saj ni ves čas enak. V predstavi vzporedno potekata dve zgodbi: tako kot igralci preklaplajo med njima, preklaplajo tudi med jezikoma, ki ju posamezna zgodba in liki v njej prinašajo s seboj. Odlomki iz Linhartovega *Matička* so odigrani v starem gorenjskem narečju, kot ga je zapisal avtor. V nasprotju s tem so deli predstave, ki se dogajajo tu in zdaj, odigrani v sodobnem pogovornem jeziku.

Sprememba jezika označuje tudi spremembo giba in tipa igre. Kadar igralci igrajo prizore iz Linhartove komedije, se gibljejo drugače, bolj stilizirano, medtem ko uporaba sodobnega pogovornega jezika označuje izstop iz komedije in prestop v sedanost.

GLEDALIŠKI ŽANRI

To, ali bo predstava gledalca nasmejala, ga ganila, spravila v jok, zgrozila ali v njem zbudila kakšno drugo občutje, je močno povezano s tem, v kateri žanr se uvršča predstava oziroma dramsko besedilo, na podlagi katerega je nastala.

Žanr je »oblika umetniškega dela, glede na ustaljen, značilen način obravnavanja določene vsebine« oziroma »umetniško upodabljanje značilnih, vsakdanjih prizorov iz življenja ljudi« (*SSKJ*). Terminološki pomen izraza žanr pa je »gledališko ali filmsko delo z ustaljenimi oblikovnimi in/ali vsebinskimi prvini, estetiko, značilnim učinkom na občinstvo« (*Gledališki terminološki slovar*).

V gledališču poznamo štiri osnovne žanre, to so komedija, tragedija, drama in melodrama.

Poleg osnovnih poznamo še veliko drugih žanrov, najpogostejši sta tragikomedija in farsa, pogoste so tudi burka, groteska, grozljivka in znanstvenofantastična drama ter mnogi drugi žanri. Žanri, ki določajo obliko posameznega dela, se z razvojem umetnosti spreminjajo, nastajajo pa tudi novi.

Tragedija

Tragedija je kraljica žanrov, o njej je v *Poetiki* pisal starogrški filozof Aristotel. Prav starogrške tragedije so še danes najbolj znane tragedije. Zgodnji grški mojstri tragedije so bili Sofoklej, Evripid in Ajshil.

Tragedija ali žaloigra je »zvrst dramatike, ki obravnava temeljna etična, bivanjska vprašanja, nerešljive družbene, zgodovinske, psihološke konflikte, ki povzročajo trpljenje, propad in smrt tragičnega junaka« (*Gledališki terminološki slovar*). Po Aristotelu jo definiramo kot umetnino, »ki posnema resnobno in zaokroženo dejanje v olepšani besedi, v obliki dramske dejavnosti in z zbujanjem sočutja in groze doseže očiščenje takšnih občutij« (*Gledališki terminološki slovar*). Tragedija vsebinsko najpogosteje temelji na mitologiji in obredju, je oblikovno enotna, dogajanje v njej je časovno in prostorsko strnjeno, dialog pa povezuje nastop zbor.

Liki v tragediji so vedno predstavniki višjega sloja, njegova zgodba ima vedno globalen vpliv. Glavni liki niso nujno slabi, a imajo usodno karakterno napako, pogosta je denimo prevzetnost. Kazen, ki je je na koncu deležen glavni lik, je vedno hujša od zagrešenega dejanja, a konec je vedno poguben zgolj za posameznika, ne za svet okoli njega. Zlasti za starogrške tragedije drži, da nas opozarjajo na naslednjo misel: »Človek, ne pozabi, da si samo človek.« V kasnejših stoletjih so se nekatera pravila rahlo omehčala, zato v tragedijah včasih nastopijo tudi liki, ki niso nujno plemiške krvi, pogubijo jih lahko tudi okoliščine in ne zgolj njihove karakterne napake, predvsem v zadnjih stoletjih pa je v odrskih interpretacijah tragedij razbrati tudi kritiko družbe in ne zgolj napak, ki jih ima osrednji lik.

Aristotel je tudi zapisal, da je pri tragediji najpomembnejša katarza, očiščenje, ki jo doživi gledalec ob spremljanju predstave.

Komedija

Komedija je »zvrst dramatike, ki na smešen, karikiran način prikazuje nižje družbene plasti, ljubezenske zaplete, družbeno dogajanje, človeške napake, navadno z manj strogo obliko, besednimi igrami, zamenjavami, preoblekami, optimističnim zapletom« (*Gledališki terminološki slovar*). Je ena najstarejših zvrsti literature; v drugem delu *Poetike* jo je definiriral že Aristotel.

Komedija občinstvo nasmeje in se vedno konča srečno ter potrdi družbeno sprejete vrednote. V njej nastopajo izraziti karakterji z rahlo potenciranimi osebnostnimi značilnostmi. Mnogokrat njihovo glavno karakterno značilnost nakazujejo tudi njihova imena, s katerimi so še dodatno poudarjeni. Komedija družbeno pereče tematike obravnava na lahkotnejši način, smeši in kritizira človeške pomanjkljivosti in napake, ki so splošne in vedno aktualne, poleg tega pa razkriva tudi napake in slabosti družbe. Komedijo lahko razdelimo na visoko in nizko: visoka komedija je intelektualna, miselna, temelji na besedah, medtem ko je nizka komedija po naravi bolj prostaška in večinoma temelji na skečih in precejšnjem deležu lascivnosti.

Drama

Drama je žanr, ki se uveljavi konec 18. stoletja z vzponom meščanstva in »prikazuje resnobno, mučno dogajanje in trpljenje brez tragičnega razpleta« (*Gledališki terminološki slovar*). Vedno se ukvarja z resnimi vsebinami, a problemi nikoli niso bistvenega pomena za širšo družbo, pač pa se drama vedno osredotoča na problem posameznika. Drama v veliki meri vedno posnema realnost, je ne napihuje ne v eno in ne v drugo smer. Psihologija likov je jasna, kar med liki lahko ustvarja tudi razlike v jeziku in govoru. Konec v drami za protagonista nikoli ni srečen.

Melodrama

Melodrama je »dramsko besedilo, uprizoritev, film s pretirano poudarjeno čustvenostjo, usodnostjo dogodkov in navadno srečnim koncem« (*Gledališki terminološki slovar*). Od antike naprej so s tem pojmom opisovali tudi lirično dramo, v kateri se izmenjujeta govor in glasba, v 19. stoletju, zlasti v Angliji in Franciji, pa je bila melodrama »sentimentalna, patetična, moralistična drama s preprosto psihologijo, spletkami, erotiko, čustveno napetostjo, ki jo stopnjuje glasbena spremljava« (*Gledališki terminološki slovar*).

Gre torej za dramsko, literarno ali filmsko delo, za katero sta značilni preprosta karakterizacija likov in ganljiva, pretirano čustvena vsebina. V melodrami imajo zaplet in fizične akcije prednost pred podrobno karakterizacijo likov. Običajno so pomembnejši dialogi, ki so pogosto pretirano sentimentalni, kot pa dejanja. Liki so načeloma stereotipni in stereotipe tudi poudarjajo. Melodrame so običajno postavljene v zasebnost, osredotočajo se na moralo in družinska vprašanja, ljubezen in zakon, pogosto z izzivi iz zunanjega sveta, ki jih predstavljajo zapeljivke, barabe ali aristokratski zlobneži. Največ pozornosti je v melodrami usmerjene v boj med prav in narobe oziroma med dobrim in zlim. Melodramo na odru ali na televiziji običajno spremlja dramatična in sugestivna glasba, ki poudarja temo posameznega prizora ali čustvenega stanja. Najbolj znan in priljubljen tip melodrame so danes mehiške telenovele.

KAKO NASTANE GLEDALIŠKA UPORIZITEV

Gledališka predstava je skupinsko umetniško delo, ki v določenem časovnem obdobju poteka pred gledalci, ki skupaj z igralci delijo in sooblikujejo gledališko doživetje oziroma dogodek. Če ni nikogar, ki bi opazoval dogajanje na odru, potem je to zgolj gledališka vaja. Gledališče je stvar trenutka in iz sedanjosti nagovarja svoje sopotnike, ne pa tistih iz preteklosti ali prihodnosti.

Dramsko besedilo

Tradicionalno gledano, je izhodišče uprizoritve dramsko besedilo (tragedija, komedija, drama, melodrama, libreto itn.), ki je lahko domače ali tuje, sodobno ali iz zakladnice dramske literature. Dramska besedila so literarne umetnine, vendar se v polnosti uresničijo šele na odru. Specifičen je tudi zapis besedila (dialog in didaskalije), ki napotuje k uprizoritvi in otežuje branje ter posledično tudi razumevanje zapisanega. Dramsko besedilo je večinoma izhodišče uprizoritve, a v procesu uprizarjanje je zgolj eden izmed gradnikov. Pravimo tudi, da se dramsko besedilo v polnosti uresniči šele v uprizoritvi, saj je namenjeno uprizarjanju, medtem ko sta proza in lirika namenjeni branju.

Uprizoritveni koncept

Odločilen za vsako odrsko postavitev je uprizoritveni koncept oziroma idejna zasnova. Največkrat se režiser, pogosto tudi v sodelovanju z dramaturgom, domisli, kako bi si želel uprizoriti prav določeno klasično ali moderno dramsko delo. Režiserji so tisti, ki najprej v svojih mislih vizualizirajo svet dramskega dogajanja in s tem tudi stališče in sporočilo uprizoritve, ki ni nujno identično sporočilu dramskega dela. Uprizoritveni koncept je zasnova uprizoritve določenega besedila in odgovarja na vprašanje, kako bo delo uprizorjeno, tako glede na pomensko kot tudi na estetsko raven, in kaj bo sporočalo. Vsaka uprizoritev je vedno v aktivnem dialogu s sedanjostjo; četudi je dogajanje postavljeno v preteklost, zmeraj govori o nas in času, ki ga živimo.

Uprizoritveni koncept je avtorsko delo režiserja oziroma režiserke. Ponavadi vsebuje idejno-estetsko smer in vsebinske poudarke, ki jih namerava prikazati v odrski postavitvi, čemur se prilagajajo vsi gradniki uprizoritve: od besedila, jezika, scenografije, kostumografije, glasbe, giba, tipa gledališke igre in tudi dramaturgije.

Organizacija gledališča ter razporeditev vaj in predstav

Čas priprave nove uprizoritve je odvisen od tipa gledališča in organizacije. Ko v gledališču pripravljajo novo uprizoritev, to imenujejo študij. Posamezen študij traja od enega meseca do pol leta ali več. V repertoarnih gledališčih študiju povprečno namenijo dva meseca. Običajno dramska gledališča, ki imajo stalni ansambel in sezonski repertoar, študiju posamezne uprizoritve namenijo od 45 do 75 vaj.

Vaje v takih gledališčih večinoma potekajo v dopoldanskem času od 10. do 14. ure. Večerne vaje, ki so redkejšje, saj ob večerih zaposleni igralci igrajo predstave, pa potekajo od 18. do 22. ure. Nekatera gledališča uvajajo tudi *podaljšane vaje*, ki trajajo od 10. do 16. ure. Na vajah so poleg igralcev navzoči tudi zaposleni iz tehničnih oddelkov. Oseba, ki skrbi za potek vaj in predstav, je vodja predstave oziroma inspicient. Vsaka uprizoritev ima svojega inspicienta, ki med študijem skrbi za organizacijo vaje. Na primer, na vajo kliče igralce, garderoberje, frizerje, tehnike in druge. Vsi ti namreč v dopoldanskem času skrbijo za vse študije uprizoritve, ki v gledališču potekajo v tistem trenutku. Hkrati pa inspicient skrbi tudi za potek predstav.

Predpogoj umetniškega ustvarjanja v gledališču je prostor, v katerem lahko igralci skupaj z režiserjem analizirajo in raziskujejo dogajanje in like ter se v iskanju tudi čustveno razgaljajo. Za to pa potrebujejo mir, zbranost in zaupanje, kar pomeni, da so sočasno z njimi v prostoru samo tisti ljudje, ki so za sam proces nujno potrebni. Podobno velja za predstavo, pri kateri bi preveliko število ljudi za odrom motilo mir in tišino, kar bi najbolj motilo zlasti gledalce.

Vaje

Prva vaja za novo uprizoritev je vaja, ko se zberejo vodja tehničnega oddelka s svojimi sodelavci, scenograf in režiser; imenuje se **merilna vaja**. Ta je namenjena označevanju višine, širine in dolžine bodoče scenografije,

pregledu možnosti osvetlitve, postavitve mikrofонов, pa tudi preverjanju vizur iz parterja, balkonov in lož, kar je najpomembnejše. Scenograf šele po morebitnih spremembah, o katerih se sodelujoči odločijo na merilni vaji, preda skice scenografije pristojnim v gledaliških delavnicah. To mora storiti več mesecev pred začetkom študija uprizoritve, kajti izdelava scenografije je zahteven in drag proces. Scenografija je bistvena komponenta vsake uprizoritve, saj vzpostavlja prostor dogodkov in velikokrat tudi čas (v primerih, ko se uprizoritelji odločijo za zgodovinsko obdobje).

Uvodna vaja pa je prva vaja, ko se zberejo vsi: igralci, ki so v zasedbi, režiser in sodelavci, ki jih je sam izbral in ki jim pravimo avtorska ekipa (scenograf, kostumograf, skladatelj, koreograf, dramaturg, lektor, oblikovalec svetlobe, ustvarjalec videa, korepetitor itd.), inspicient, šepetalec, vodja tehnike, sodelavci iz trženja, gledališki pedagog in umetniški vodja. Ta navadno v uvodu predstavi vse sodelavce ter utemelji svoj izbor besedila in režiserja. Režiser zatem predstavi svojo režijsko zasnovo oziroma uprizoritveni koncept. Scenograf pokaže skice oziroma maketo, kostumograf pa skice kostumov.

Ta vaja je lahko tudi **razčlembna vaja**, kar pomeni, da dramaturg pripravi oris strukture drame (ekspozicija, zaplet, razplet) in referenčno gradivo. Referenčno gradivo so lahko študije, strokovni članki, dokumentarni in igrani filmi, fotografije, slike in drugo. Del tega gradiva dramaturg uporabi za predstavitev osnovne teme uprizoritve. Druga gradiva so na voljo vsem, ki sodelujejo pri uprizoritvi. Namen *dramaturške analize* je predstaviti način, kako dramatik oblikuje temo dramske naracije. Ob tem se analiza navezuje tudi na uprizoritveni koncept. Izbrana referenčna gradiva so namenjena igralcem, da jih informirajo o temi ali osebah, v njih sprožajo asociacije, ki jim bodo pomagale pri oblikovanju dramskih oseb. Dramaturška analiza služi prepletu teme dramskega besedila z uprizoritvenim konceptom.

Režiser se lahko odloči, da je prva vaja tudi že **bralna vaja**, kar pomeni, da igralci iz zasedbe na glas preberejo besedilo od začetka do konca. Naslednja vaja je **lektorska vaja**, saj lektor predstavi jezikovno zasnovo uprizoritve (raven jezika, dialektalne posebnosti, posodobitve, če gre za starejše besedilo, ipd.). Jezik vsake uprizoritve je svojevrsten konstrukt, za katerega skrbi lektor. Igralci berejo, lektor jih ustavlja in vnaša popravke, ki si jih igralci in šepetalka beležijo v besedilo.

Bralne vaje, ki potekajo v enem stranskih prostorov gledališča, običajno trajajo 14 dni, lahko tudi manj. Njihov namen je v prvi vrsti analiza vseh dramskih situacij in dialogov, podrobna razdelava motivacije likov ter določanje odnosov in reakcij med dramskimi osebami, kot izhajajo iz besedila in uprizoritvenega koncepta. Lahko pa se bralne vaje namenijo samo pogovorom o izbrani temi in iskanju načina uprizarjanja. Vsak igralec mora vedeti, čemu v določenem trenutku izreče posamezno repliko in kaj z njo naredi oziroma povzroči. Lahko samo nevtralno informira druge dramske osebe ali pa s to informacijo povzroči spremembe. Replike imajo lahko tudi neizrečen podtekst. Podrobna analiza služi oblikovanju dramskih oseb, iskanju individualnih motivacij, definiranju dramskih situacij, dramaturških lokov oseb in celotnega dogajanja. Med bralnimi vajami branje postaja vse bolj interpretativno, torej čustveno obarvano.

Med branjem režiser skupaj z dramaturgom predlaga tudi **dramaturške črte**, ki služijo zgoščevanju besedila in redukciji tistih informacij, ki bodo gledalcem razvidne že na ravni odrske postavitve. Dramaturške črte so lahko konceptualne, če režiser skupaj z dramaturgom presodi, da nekateri dialogi ne podpirajo idejne zasnove uprizoritve, oziroma če se pokaže, da umestitev igralcev v fizičnem prostoru že sama po sebi prinese informacijo, ki jo vsebujejo replike. K dramaturškim posegom prištevamo še premeščanje znotraj prizorov, kadar spreminjamo vrstni red izrečenih replik, ali premeščanje replik, kadar posamezne replike, ki jih govori en lik, damo drugemu liku. Črtamo lahko do neke mere; če pa so posegi obsežnejši (spremenjen vrstni red prizorov, črtanje nosilcev dramskega dogajanja, dopisovanje besedila ipd.), moramo dramatika oziroma imetnike avtorskih pravic prositi za dovoljenje in v javni objavi navesti, da uprizarjamo odrsko priredbo določenega dramskega besedila. Dramatik ali njegovi dediči imajo pravico, da umaknejo privoljenje za uprizarjanje, če se jim zdi, da **odrska priredba** ne izraža več dramatikove idejne zasnove oziroma da je dramsko delo izgubilo svojo identiteto.

Režiser že med bralnimi vajami igralcem pojasnjuje, kje in kaj bodo na odru počeli med posameznimi sklopi. Opisuje jim odrske situacije, ki se lahko razlikujejo od tistih, ki so opisane v didaskalijah, da se lahko v interpretaciji že prilagajajo in jo tudi nadgradijo. Nekateri med njimi že posegajo po drobnih rekvizitih in med branjem izvajajo odrske akcije. Lektor pazi na to, da se držijo dogovorjene jezikovne ravni in jih opozarja na napake po branju posameznih sklopov.

Sklop bralnih vaj se zaključi z branjem celotnega besedila brez režiserjevih intervencij ali intervencij drugih sodelavcev. To branje že kaže obrise bodoče uprizoritve in približni čas trajanja.

Bralnim sledijo **postavljalne vaje** ali **aranžirke**. Ekipe igralcev se z režiserjem navadno preseli v nov vadbeni prostor, v katerem je možno približno simulirati velikost scenografije. V vadbenem prostoru so na tleh običajno s samolepilnim trakom označene meje scenografije, ki označujejo igralni prostor. Označene so odprtine, kot so vrata in okna, da igralci vedo, kje so izhodi in vhodi. V prostoru so v skladu s scenografsko idejo razpostavljeni kosi pohištva, ki nadomeščajo oziroma predstavljajo zamišljene scenografske elemente, ki so še v izdelavi. Če scenografija predvideva zapletenejše elemente, potem gledališče poskrbi za izdelavo fizičnih približkov, ki jih lahko igralci uporabljajo na vajah. Ti približki so izdelani v skladu z merami iz scenografske zasnove, ampak nimajo vseh estetskih in fizikalnih lastnosti, kakršne bo imel kasnejši element v končni scenografiji. Vsi ti elementi služijo temu, da se igralci navadijo na omejitve prostora, na postavitev elementov, s katerimi (se) lahko že tudi igrajo. Prostora za vaje pripravi odrski mojster skupaj s tehnično ekipo, rekvizite za vajo pa pripravi rekviziter.



Tina Potočnik Vrhovnik
v delovnem kostumu

Igralci pridejo na prvo vajo v prostoru v nekakšnem približku kostuma oziroma v delovnih oblačilih. Približki kostumov igralcem omogočajo prilagoditev vedénja, ki ga zahteva določen kostum (visoke pete, krila, posebna obuvala, tesna oblačila, moška obleka ipd.). Kostumi so, podobno kot scena, tisti elementi, ki tvorijo odrsko vizualno znakovno naracijo, so nosilci informacij in hkrati izrazno sredstvo. Približke kostumov jim po predhodnem dogovoru s kostumografom pripravijo garderoberke.

Na *prvi postavljalni vaji* režiser igralce razporedi v izhodiščne pozicije in jim pojasni mizansceno za nekaj replik ali odrskih slik vnaprej. Od tukaj dalje mora režiser paziti na organizacijo in likovno kompozicijo odrskega dogajanja, kar pomeni, da mora organizirati dogajanje na način, da izkorišča prostor ne le v funkcionalnem smislu, pač pa tudi v estetskem. Včasih si režiser si vnaprej pripravi nekaj skic, na katerih nariše, kako se dramske osebe premikajo po prostoru. Te skice izhajajo iz analize situacije in odnosov, ki jih med seboj vzpostavljajo dramske osebe, igralci pa v prostoru iščejo tudi znakovno učinkovite načine premikov posameznih dramskih oseb. Del tega režiser pripravi že več mesecev pred začetkom študija uprizoritve, ko se skupaj s svojimi sodelavci pripravlja na študij. Te informacije, vključno z označbami za vstop glasbe, svetlobe in morebitnih drugih elementov, imenujemo *režijska knjiga*. Predpriprave na uprizoritev lahko trajajo nekaj mesecev, lahko pa tudi več kot eno leto.

Igralci sledijo navodilom režiserja, lahko pa sami predlagajo premike in pozicije, saj navsezadnje mizanscena izhaja iz analize, ki so jo opravili med bralnimi vajami. Povsem jasno je, da morajo igralci premike in besedilo večkrat ponoviti, da si ju zapomnijo kot kombinacijo. Zato postavljanje prizorov poteka počasi. Inspicent si med postavljanjem beleži premike, in sicer si jih zapisuje ali riše ob posamezno repliko.

Določenemu številu postavljalnih vaj sledi **pregledna vaja**, katere namen je pregled postavitve in napredka. Običajno se je udeleži več sodelavcev iz režiserjeve avtorske ekipe. Igralci zdaj že dodajajo čustvene poudarke v način izvajanja posamezne akcije. Kažejo se obrisi posameznih situacij, pokažejo se napake v postavitvi, ker so si igralci bodisi preblizu ali preveč narazen, morda pa so glede na situacijo, ki sledi, premaknili določen scenografski element na neustrezno mesto. Pokažejo se tudi »mrtvi teki«, deli postavitve, ki ne nosijo pomena in napetosti oziroma ne ustrezajo situaciji in stanju likov. Rešitve se zatem išče sproti in v sodelovanju med režiserjem in igralci. Ker postavljanje poteka po sklopih, prizorih in dejanjih, se pregledne vaje vrstijo enkrat na pet ali deset dni, odvisno od procesa postavljanja. Osrednji del pregledne vaje je pogovor po pregledu, saj dramaturg na primer opozori na morebitna neskladja med zastavljenim konceptom in postavitvijo, hkrati pa se v situaciji razkrivajo novi odtenki odnosov, motivacij in tudi samih situacij. Ta analitični del vaj je izjemno pomemben za celotno ekipo, ker utrjuje izbor in uporabo gledaliških sredstev ter konsenz o tem, kaj želimo z uprizoritvijo sporočiti. Pregledne vaje niso nujne, saj so načini ustvarjanja uprizoritve odvisni od režiserjeve oziroma skupinske ustvarjalne metodologije.

Scenografija v izdelavi



Med vajami na odru pa pristojni v mizarški delavnici s polno paro izdelujejo scenografijo, kar nadzira scenograf. Šivilje v šiviljski delavnici tudi že šivajo kostume. Tako gre vsak izmed nastopajočih igralcev vsaj enkrat med vajami v šivalnico na tako imenovano kostumsko probo, ko kostumograf s šiviljami preveri, ali kroj in velikost kostuma ustrezata posameznemu igralcu in nalogam, ki jih mora izvesti na odru.

Dramaturg medtem pripravlja gledališki list, izbere pisce esejev in določi teme, ki naj jih obravnavajo. Gledališki list je spremljevalni del posamezne uprizoritve in se v obliki in po obsegu razlikuje od gledališča do gledališča. Namen lista je gledalcu predstaviti teme in problematiko, s katerimi se ukvarja posamezna uprizoritev.

Postavljalnim vajam, ko je v prostor postavljena uprizoritev v celoti, sledi obdobje **izdelovalnih vaj**, ki so namenjene predvsem poglobljenemu študiju premikov in situacij ter dramskih oseb. Igralci med

izdelovalnimi vajami dodajajo čustvene plasti posameznim likom, režiser pazi na njihove premike in njihovo interpretacijo, s posebno pozornostjo na fokusih in napetosti v posameznih situacijah. V tem času se sprva posvečajo manjšim sklopom. Režiser posega v dogajanje tako, da dogajanje ustavi, doda kakšno informacijo ali navodilo, igralci pa ponovijo sklop tako, da v največji možni meri upoštevajo navodila. Posamezen sklop ponavljajo, dokler ne dosežejo želene ravni izvedbe. Na izdelovalnih vajah režiser včasih ravno zato ne dela z vsemi igralci hkrati, pač pa so prisotni samo tisti, ki nastopajo v prizoru, ki se ga na tisti vaji izdeluje. Takšnim vajam, ko ni prisotna celotna zasedba, ampak samo igralci, ki jih izrecno imenuje režiser, rečemo **parcialne vaje**.

Na izdelovalnih vajah igralci odkrijejo lastnosti ali čustvena stanja dramskih oseb. V ustvarjalnem smislu raziskujejo in iščejo nianse in detajle dramskih oseb ter ponotranjijo čustva in odrske akcije oziroma izdelajo znakovni sistem vsakega posameznega lika oziroma definirajo tip odrske igre. Na vsaki vaji se dogajajo spremembe, dramske osebe so vse bolj žive. Šepetalka, ki je na vsaki vaji, vestno beleži morebitne jezikovne spremembe v svoje besedilo, ki mu zdaj že rečemo **šepetalska knjiga**, v kateri je zabeležena govorna podoba uprizoritve. Prav tako inspicient natančno zapisuje mizanscenske spremembe in to besedilo postaja **inspicientska knjiga**, v kateri so zabeleženi večji mizanscenski premiki, spremembe scenografije, kostumov in pozicije rekvizitov.

Približno tri tedne pred premiero se vaje preselijo iz vadbenega prostora na oder. Ker gre za lokacijo, na kateri vsak večer potekajo tekoče predstave, to pomeni, da je treba vsako jutro oder pripraviti za vajo. Tehnična ekipa razdre postavljeno scenografijo predstave, ki je bila na sporedu prejšnji večer, in jo pospravi na stranski oder ali v začasno skladišče. Zatem po odrskih tleh označi velikost scenografije oziroma na oder postavi tiste scenske elemente, ki so že v zaključni fazi izdelave, kar običajno pomeni, da še niso izdelani vsi detajli oziroma da še niso prebarvani. Rekviziter pripravi rekvizite, še vedno so v uporabi zgolj približki, medtem ko se prave rekvizite še kupuje oziroma so v izdelavi ali predelavi. Inspicient pregleda oder in rekvizite; če opazi, da kaj manjka, pokliče tehnike ali rekviziterja, da dopolnijo scenografijo oziroma popravijo nepravilni položaj vseh elementov, potrebnih za vajo.

Namen **pregledno-izdelovalne vaje** je, da se brez ustavljanja odigra eno ali več dejanj skupaj. Režiser, dramaturg, lektor in drugi soustvarjalci iz avtorske ekipe sedijo v parterju in si zapisujejo pripombe, zato

igralcev ne ustavljajo. Dramaturg sledi celovitosti, lektor si zapisuje pomanjkljivosti pri izgovarjavi. Za vsakega nastopajočega pripombe napiše na poseben list, ki mu ga po vaji izroči. Po vsaki pregledni vaji spet sledi pogovor. Najprej režiser pove svoje pripombe, ki zadevajo predvsem igralsko izvedbo in se dotikajo tako detajlov kot tudi dramaturškega loka posameznega lika. V pogovoru tudi igralci povejo, s kakšnimi težavami se srečujejo na odru: katere akcije v pravi scenografiji niso izvedljive na način, kot so se dogovorili, kakšne spremembe bi bile zaželeno, česa ne morejo premakniti, ker so elementi pretežki in podobno. V tem obdobju je dodana tudi glasba, ki jo prispeva skladatelj; tudi ta sodeluje na vajah, dodaja ali odvzema glasbo in jo prilagaja celoti. Kadar igralci pojejo v živo, imajo *posebne vaje s korepetitorjem (korepeticijske vaje)*, ko jih korepetitor spremlja s klavirjem. Če so predvidene plesne ali gibalne točke, imajo igralci *posebne vaje s koreografom (koreografske vaje)*. Na posebnih vajah se učijo denimo tudi borilnih ali kakšnih drugih veščin, ki jih sicer pri svojem delu redko uporabljajo. Po pogovoru sledi ponovno podrobno izdelovanje prizorov, ki zdaj poteka tako, da igralci odigrajo polovico prizora ali cel prizor, režiser pa znova svetuje popravke. Ustvarjanje uprizoritve je vedno kombinacija izvedbe dogovorjenega, iskanja novega in drugačnega ter analiza izvedenega.



Delno izdelana scenografija

Tehnična vaja, ki je časovno umeščena v drugo polovico ali celo v zadnjo tretjino študija, je pomemben mejnik v procesu ustvarjanja uprizoritve, ker je od tega trenutka dalje na vsaki vaji postavljena celotna scenografija. Na tej vaji so sprva prisotni scenograf, tehnični direktor, odrski mojster in vsi odrski tehniki, ki opazujejo sestavljanje scenografije, da bodo v prihodnje vsi večji pri ravnanju s scenografijo. Scenske elemente označijo, da je razvidna pozicije elementov (levo, desno, zgoraj, spodaj ipd.), na odru pa označijo pozicije elementov. Tehnični direktor tudi približno oceni, koliko časa bo trajalo sestavljanje in razstavljanje scenografije. To je pomemben podatek pri načrtovanju vaj, predstav, gostovanj in delovne razporeditve tehnikov. Časovna dolžina tehnične vaje je odvisna od zahtevnosti scenografije; včasih so dovolj tri ure, včasih pa je tudi dvanajst ur premalo.

Ko je scenografija sestavljena, se oblikovalec svetlobe, scenograf in režiser osredotočijo na osvetljevanje. Oblikovalec svetlobe po pogovoru z režiserjem in scenografom pripravi koncept osvetlitve. Najprej z lučnim tehnikom usmeri reflektorje, da osvetljujejo scenografijo pod želenim kotom. Vsaka scenografija je drugačna, zato je treba za vsako uprizoritev in kasnejšo ponovitev reflektorje preusmeriti ali celo prestaviti na ustrezne pozicije. Prvo usmerjanje lahko traja nekaj ur, še posebej, če je treba prestaviti veliko reflektorjev. Ko so pozicije reflektorjev določene, se začne postopek osvetljevanja oziroma **lučna vaja**.

Lučna vaja je nadaljevanje tehnične vaje, vendar poteka šele takrat, ko je scenografija že sestavljena. Z oblikovalcem svetlobe, njegovimi pomočniki, scenografom in režiserjem je na vaji tudi dežurni tehnik (lahko tudi dva). V času lučne vaje si lučni mojster ob posameznih replikah oziroma situacijskih spremembah označuje točno določene spremembe osvetlitve. Te spremembe narekuje režiser skupaj s scenografom. Vsako spremembo si ogledajo, jo v času lučne vaje delno popravijo, pokličejo tudi dežurnega tehnika, ki prehodi igralni prostor, da se oblikovalec svetlobe prepriča, ali je svetloba enakomerno razporejena po vsem igralnem prostoru. Scenograf mora paziti, da luč podpira prezenco scenskih elementov, ki morajo delovati kot enovit prostor.



Šivilja Irena Tomažin in igralka Tina Potočnik Vrhovnik med kostumsko vajo

Pregled kostumov je lahko poseben del vaje, ko si kostumograf, režiser in šivilje ogledajo kostume na scenografiji in v pravi osvetlitvi. Lahko pa je to redna pregledna vaja, na kateri so igralci oblečeni v kostume, da se pri izvajanju odrskih akcij pokaže, ali so še kakšne malenkosti, ki jih je treba popraviti. Skupaj s kostumi igralci nosijo tudi morebitne lasulje in maske, pri tem so bodisi naličeni bodisi imajo čez obraz poveznjene gledališke maske.. Skupaj z glasbo so na odru vsi konstitutivni elementi uprizoritve, ki pa v času tehnične vaje še niso medsebojno usklajeni. Od tega trenutka dalje so vse vaje namenjene usklajevanju vseh izraznih sredstev, ne zgolj igralskih, temveč tudi prostorskih, likovnih, glasbenih in svetlobnih. Vsaka uprizoritev je estetsko harmonizirana celota različnih umetniških zvrsti, zato je zadnji del vaj posvečen uravnoteženju (so)delovanja vseh elementov.

Od tehnične vaje dalje morajo biti na vajah ob režiserju ves čas prisotni avtorski sodelavci, za odrom ekipa tehnikov, frizerke, garderoberke in rekviziter, v kabinah so tonski tehniki in lučni mojstri. Vsi skrbijo, da vaje potekajo tekoče. Zapisujejo si spremembe in popravke. Večje popravke opravijo po vaji, medtem ko manjše izvedejo že med vajo.

Igralke in igralci se privajajo novemu prostoru in kostumom ter jih že vključujejo v svojo igro. Izdelujejo prizor za prizorom, medtem ko jih režiser ustavlja in jim daje napotke, komentira in popravlja. Uprizoritev v času teh vaj začne dobivati končno podobo. Inspicent si v inspicientsko knjigo zabeleži, kdaj mora poklicati garderoberke, frizerke in tehnike, da za odrom opravijo spremembe.

Na **kontrolni pregledni vaji** je navadno prisotno strokovno vodstvo gledališča. Bodisi pride samo umetniški vodja oziroma direktor, če je po izobrazbi gledališki umetnik, ali pa s seboj pripelje tudi hišne dramaturge. Kontrolna vaja je namenjena strokovnemu umetniškemu pregledu, zato igralci po eni strani to vajo željno pričakujejo, po drugi strani pa so tudi nekoliko nervozni, saj jih bo po mesecih dela prvič gledal nekdo, ki ni udeležen v procesu ustvarjanja. Navadno na kontrolni vaji igralci niso maskirani, včasih umanjka tudi svetloba oziroma manjka še kakšen scenski element. Vse to mora upoštevati tudi tisti, ki pride na to vajo. Po vaji se igralci, ustvarjalna ekipa in ti prvi strokovno usposobljeni gledalci gledališča zberejo na odru, da bi slišali vtise prvih gledalcev.

Gledališča imajo v premierskem tednu običajno eno ali dve **glavni vaji**. To sta vaji, na katerih morajo biti vse pomanjkljivosti odpravljene, vsi (od tehnike do podpornih služb) vedo, kaj so njihove naloge in kdaj jih morajo izvesti. Igralci so v kostumih, lahko tudi v maski. Odvisno od dolžine uprizoritve, žanra in zahtevnosti uprizoritve se režiserji odločajo, ali bodo na teh dveh vajah izvedli celotno uprizoritev po enkrat ali dvakrat. Če uprizoritev traja okoli 90 minut, jo je v štirih urah vaje možno izvesti dvakrat. Na eno teh zadnjih vaj pride tudi fotograf, ki vajo fotografira. Te fotografije so dokument nove uprizoritve, služijo pa tudi kot promocijsko gradivo.

Režiser s svojo ekipo sedi v parterju in si še vedno zapisuje igralske, jezikovne, scenske, kostumske, glasbene in svetlobne nedoslednosti, ki jih pristojnim pove po končani vaji. Praviloma se glavnih vaj ne prekinja, predvsem zato, da igralci utrdijo občutek trajanja in s tem razporejanja notranje energije.

Tudi *generalni vaji* oziroma **generalki** sta navadno dve, ena v dopoldanskem času in druga v večernem. Večerna vaja je včasih odprta generalka, kar pomeni, da uprizoritvi ali gledališče odpre svoja vrata za občinstvo. Prvo srečanje uprizoriteljev z občinstvom je rojstvo nove uprizoritve. To je posebna izkušnja za vse, ki so sodelovali pri uprizoritvi. Strahoma čakajo na odzive občinstva. Vsi ustvarjalci so vznemirjeni; najbrž je prav to vznemirjenje vzrok za marsikateri lapsus in tudi kakšne tehnične zadrege. Gledališki rek pa pravi: slaba generalka, dobra premiera.

Premiera oziroma **predpremiere** ni samo prva javna predstava, ampak je poseben dogodek za vse vpete v proces nastajanja uprizoritve. Ustvarjalno potovanje je končano, režiser in njegovi ožji sodelavci se poslavljajo od igralcev in sodelavcev v gledališču. Posebno je tudi občinstvo, ki gleda premiero, saj na ta večer gledališče obiščejo tisti, ki so povabljeni, med njimi so tudi pomembne osebe iz sveta gledališča. Vsaka premiera je praznik za gledališče in tudi zmaga, ker so ustvarjalci dosegli svoj cilj, občinstvo, ki jih gleda, pa daje vsemu početju smisel.

Število ponovitev oziroma predstav določene uprizoritve je odvisno od povpraševanja in notranje organizacije posameznih gledališč. Nekatere uprizoritve doživijo več kot dvesto ponovitev, druge poniknejo po petih ponovitvah. K dolgoživosti uprizoritve pripomore abonmajski sistem, saj zagotavlja določeno število ponovitev. Poseben primer so tudi uprizoritve, ki jih učitelji izberejo za svoje učence in dijake, tudi te presežejo povprečno število ponovitev. Za povezovanje s šolami skrbijo uslužbenci iz oddelka za stike z javnostmi in gledališki pedagogi, ki se počasi vzpostavljajo kot poseben poklicni profil v gledališču in pomagajo pri razumevanju in branju gledališča.

IZTOČNICE ZA POGOVOR

Pred ogledom predstave

- Katere predstave ste si že ogledali in kateri element je na vas pustil največji vtis (scena, kostum, luč, igra, besedilo ...)?
- Katere gledališke poklice že poznate?
- Katere gledališke pojme poznate?

Doživljanje predstave

- Kakšen občutek je v vas pustil ogled predstave?
- Kakšno vlogo so pri doživljanju imeli posamezni elementi: scenografija, kostum, svetloba, glasba ...?
- Kako je na vas vplivalo preskakovanje med različnimi vlogami, ki so ga uprizorili igralci?
- Koliko tega, kar ste videli, je bilo resnično, koliko pa zrežirano in zaigrano? Kako ste dojemali preklope med obema svetovoma?

Pogovor po ogledu predstave

- Katere gledališke poklice ste spoznali?
- Katere strokovne gledališke besede ste si zapomnili?
- Katere žanrske zvrsti ste spoznali?
- V čem se delo v gledališču razlikuje od drugih, bolj klasičnih poklicev?
- Če bi se znašli v gledališču, kateri poklic bi želeli opravljati in zakaj?
- Kako so se počutili vaši sošolci oziroma sošolke na odru?
- V kateri žanr bi umestili predstavo, ki ste si jo ogledali?
- Ste razumeli celotno besedilo iz komedije *Ta veseli dan* ali *Matiček se ženi*?
- Naštejte nekaj besed, ki jih niste razumeli.