

Gledališki kostum je drugačen od vsakodnevne obleke, zato sta tudi njegov nastanek in skrb zanj del posebnega procesa gledališkega ustvarjanja. Namen članka je popisati zaodrsko delo zaposlenih, povezanih s procesom nastajanja, nošnje in shranjevanja kostuma. Detektiranje in analiziranje hierarhij v institucionalnem gledališču sestavljata glavno razlagalno os članka: na kratko, kako trenutni družbenoekonomski model neoliberalnega kapitalizma oblikuje procese, odnose in načine dela v institucionalnem gledališču.

---

**Ključne besede:** kostum, šivilje, garderoberji, garderoberke, kostumografija, institucionalno gledališče

---

**Mateja Fajt** je študirala kostumografijo na AGRFT UL in je avtorica več gledaliških in filmskih kostumografij. Raziskuje tudi teorijo kostuma in je svoje prispevke predstavila na mednarodni konferenci Critical Costume (2018) ter objavila v reviji Studies in Costume and Performance in zborniku Performance Costume: New Perspectives, ki je pred objavo.

mateja.fajt@guest.arnes.si

## »Šiv ni šiv«

# Vloga in pomen dela krojačic, šivilj, garderoberk, garderoberjev in čevljarjev v slovenskem institucionalnem gledališču

Mateja Fajt

## Uvod v raziskovanje zaodrja

Gledališka uprizoritev temelji na vidnosti: izpostavljenosti nastopajočih, osvetljenosti odra in medijski opaznosti same predstave. Večine ljudi, ki jo ustvarjajo, pa zunanje oko sploh ne vidi, kaj šele oblice dela, vloženega vanjo. Namen tega prispevka je osvetliti nevidno delo v gledališču in tiste zaposlene, ki ga opravljajo. Zaradi svoje kostumografske izkušnje se zelo dobro zavedam, da je veliko dela spregledanega – tisto, ki ga opravljajo zaposlene in zaposleni v zaodrju, pa je dvojno spregledano, saj ni priznано niti v strokovni niti v umetniški javnosti.

K pisanju tega članka sta vodili dve stvari: prispevek vodilne sodobne teoretičarke kostuma Aoife Monks »In Defense of Craft: A manifesto«, v katerem raziskovalke in akademičarke spodbuja,<sup>1</sup> naj pozornost usmerijo k dogajanju v zaodrju in preizprašujejo ustaljene modele nastajanja in vrednotenja kostuma, ter številni pogovori z Nevenko Tomašević, dolgoletno šiviljo v SNG Nova Gorica, ki se je v življenju popolnoma posvetila gledališkemu kostumu.

Gledališki kostum je drugačen od vsakodnevne obleke, zato sta tudi njegov nastanek in skrb zanj del posebnega procesa gledališkega ustvarjanja. Osnovni premisi tega članka sta, da je vsako oblačilo na gledališkem odru kostum,<sup>2</sup> ki nastane v delovnem procesu oblikovanja predstave in terja posebno skrb za ohranitev, ter da je delo zaposlenih, ki so vključeni v življenje kostuma v gledališču, nevidno in nizko vrednoteno. S pomočjo

**Zahvala:** Članek je nastal na podlagi raziskave, ki sem jo opravila v okviru delovne štipendije Ministrstva za kulturo za samozaposlene v kulturi leta 2017.

Avtorica bi se posebej rada zahvalila vsem intervjuvancem in intervjuvankam, ki so s posebno naklonjenostjo in entuziazmom soustvarjali raziskavo.

1 V razpravi poljubno uporabljam tako ženske kot moške oblike, v generičnem smislu kot oblike nezaznamovanega slovnicega spola. Kadar z določeno rabo mislim zgolj na en družbeni spol, to pojasnim.

2 Namen izjavljanja take samoumevnosti je vrednotenje kostuma in dela, če take premise ne bi sprejeli. Marsikdo rad sodi o vrednosti kostuma in (raz)vrednoti delo, vloženo v kostumsko opremo. Ko takšno držo zavzamejo osebe na položajih, lahko to v skrajnih primerih privede do krčenja števila zaposlenih ali do ukinitve določenih tehničnih služb.

obeh premis, ki ju preverjam v članku, lahko razumem tudi delo v gledališču<sup>3</sup> nasploh.

Članek je nastal na podlagi raziskave, ki sem jo izvedla med majem in novembrom 2017 ter v kateri sem intervjuvala deset zaposlenih iz treh nacionalnih gledališč (SNG Drama Ljubljana, SNG Maribor in SNG Nova Gorica), Mestnega gledališča ljubljanskega (MGL) in Slovenskega ljudskega gledališča Celje (SLG Celje). Od tega sem štiri intervjuje opravila z garderoberji in garderoberkami, štiri z zaposlenimi v šiviljskih in krojaških delavnicah ter dva s čevljarjema. Omejila sem se na zaposlene v poklicnih institucionalnih dramskih repertoarnih gledališčih, ki imajo stalni ansambel z dolgo tradicijo in vsaj dva zaposlena v garderobi ter vsaj dva v šivalnici.<sup>4</sup> Pogovore sem opravila s tistimi, ki so v gledališču že dalj časa in/ali so za to temo zanimivi s kakšnega drugega vidika.

Z raziskavo<sup>5</sup> sem se namenila tudi popisati del zgodovine gledališča in kostuma v slovenskem gledališkem prostoru. Osredotočila sem se na ljudi, ki v umetniškem procesu sodelujejo predvsem obrtniško. Zanimale so me zgodbe in stališča posameznikov, ki sodelujejo v nastajanju in življenju kostuma: od nastanka do nošnje in »upokojitve«. Tako se v prispevku dotikam skoraj vseh področij, v katera so vpeti: od delovnega prostora, v katerem delajo, do interpretacije skic, izdelave kostumov, komunikacije s kostumografinjami, učnega procesa pa do plačilnih razredov, skrbi za fundus in arhiviranje. Želela sem analizirati vse vidike njihovega poklica in vse dejavnike, ki nanj vplivajo. V članku povezujem različne dele, ki skupaj tvorijo sestavljanko gledališkega kostuma: večji del sem namenila insertom iz intervjujev, saj sem želela čim več prostora nameniti mislim, ki so jih zaposleni delili z mano, delno sem uporabila strokovno literaturo o tej temi, delno spomine umetniškega osebja iz slovenskega gledališča pa tudi originalne dokumente. Vse to zato, da bi dosegla zastavljeni namen: »mapiranje posrednih razrednih struktur, ki kažejo, kako so različna dela v gledališču vrednotena in kako se različne vrste delavcev mislijo in razumejo« (Monks 176).

Prav detektiranje in analiziranje hierarhij v institucionalnem gledališču sestavljata glavno razlagalno os članka: na kratko, kako trenutni družbenoekonomski model neoliberalnega kapitalizma oblikuje procese, odnose in načine dela v institucionalnem gledališču. Temu je inherentna hierarhičnost tako na ravni strukture kot tudi na ravni uprizoritve, ki nastane v tem tipu gledališča in ki je kot njegov produkt neizbežno ujeta v omenjene hierarhije. Položaj kostuma v umetnosti in kostumografinje kot umetnice, sodelujoče v predstavah, je znotraj produkcijskega procesa povezan: hkrati

<sup>3</sup> Z besedo gledališče v tem članku mislim na institucionalno dramsko repertoarno gledališče.

<sup>4</sup> Slovensko mladinsko gledališče, Slovensko stalno gledališče Trst, Prešernovo gledališče Kranj, Gledališče Koper ali Mini teater imajo zaposlenega vsaj enega garderoberja ali garderoberko, ki pa opravlja tudi druga dela.

<sup>5</sup> V proces sem vstopala kot raziskovalka, vendar sem se zavedala, da moje mnenje oblikuje tudi moje subjektivno, kostumografsko predznanje. Sogovorniki so mi zato bolj zaupali, kot če bi bila samo v vlogi raziskovalke, hkrati pa sem tudi sama kdaj padla v past samoumevnosti. Moje predhodno poznavanje dela kostumografov in kostumografinj ter gledaliških hiš, v katerih delajo, in moj položaj kostumografinje sta bila pri tej raziskavi tako prednost kot slabost.

sta podrejena in tudi sama podrejata. Tak hierarhično urejen produkcijski sistem je sestavljen iz »tehničnih direktorjev in garderoberjev, ki so namenjeni služenju in mediaciji vizije kostumografije (ki ji služijo izdelovalci, krojači, barvarji itd.), ki naj bi služila igralčevemu nastopu in režijski viziji in ki naj služi nematerialni iluziji, ki manifestira avtoriteto 'igre/uprizoritve'« (Monks 72). Monks gre še dlje in pravi, da odrska iluzija zanika zaodrje: »[G]re za obliko gledališča, ki se močno opira na konkretne prakse za odrom, medtem ko diskurzivno zatira in zanika njihove konkretne prakse« (prav tam). Poleg tega sta način dela in odnos do dela in delavcev odraz produkcijskih odnosov v kapitalizmu. Ko govorimo o umetnosti (ali o delu v umetnosti), ne moremo ne govoriti o kapitalizmu. Bojana Kunst analizira spremembe v sodobni umetnosti in poudarja, »kako so te spremembe tesno povezane s spremembami v sodobnem kapitalizmu in z vstopom postfordističnih načinov proizvodnje v središče sodobnih načinov proizvodnje« (*Umetnik na delu* 23). V knjigi *Umetnik na delu* se ukvarja predvsem z vprašanjem politične (ne)moči umetnosti, s tem, kako so umetniki vpeti v sodobne produkcijske procese kapitalizma. V tem članku se ne ukvarjam z umetniki delavci, ampak z obrtniki delavci, ki delajo za umetnike delavce. Če se je v zadnjem desetletju govorilo predvsem o prekarnosti dela in delavcev ter delavk na področju umetnosti in kulture, pa se v tem članku obračam k tistim delavcem in delavkam, ki so redno zaposleni v javnih institucijah. To pa ne pomeni, da niso podvrženi načinom dela in misli, ki jih oblikuje kapitalizem. Kunst zapiše: »Umetniške odločitve, načini in estetske značilnosti umetniškega dela so tesno povezani s pogoji njegove produkcije, načini, kako delamo, pa se globoko zajedajo tudi v samo formo umetniškega dela« (118). Umetniške institucije so vpete v sodobne načine ekonomske produkcije, saj so pomemben in aktiven del preobrata v prekarno in fleksibilno delo (prav tam). Tovrstno fleksibilno, mobilno, performativno, simultano in nestalno delo je značilno za postfordistični način proizvodnje. Zaposleni v gledališču – to v nadaljevanju članka tudi dokazujem – so temu podvrženi posredno; prek praks, ki jih v njihovo delovno okolje vpeljujejo umetniki, s katerimi delajo, in vodstvo, ki definira potek dela.

O pokazateljih takega načina produkcije v institucionalnem gledališču govori članek Zofie Smolarske »Institutional Gastroscopy: Publicly Funded Theatre in Poland, Diagnosed by Its Craftspeople«, na katerega se v nadaljevanju večkrat sklicujem, saj podobno črpa iz lastne raziskave med zaposlenimi obrtniki in tehnikami poljskih javno financiranih gledališč, pri tem pa izpostavlja diskrepanco med politično držo umetnikov in vodstvu gledališč ter njihovim odnosom do zaposlenih. Tako kot Kunst tudi Smolarska opaža prisotnost postfordističnega načina dela na tem področju. Na Poljskem so v času tranzicije gledališča potihoma začela uvajati tak model s tem, ko so fragmentirala produkcijo in najemala storitve zunaj hiše (*outsourcing*) z namenom zmanjšanja števila zaposlenih (prav tam). Smolarska trdi, da so poljska javno financirana gledališča prešla s fordističnega modela na postfordistični oziroma da delujejo kot nek (neposrečen) hibrid obeh modelov, v katerem so zaposleni »ostanek

starega fordističnega modela« (prav tam). Ta trk dveh različnih modelov oziroma prehajanje na sodobni način dela je prisotno tudi v obravnavanih slovenskih gledališčih: tudi tu se zanaša na delo zunanjih izvajalcev, na povečevanje deleža projektnega dela honorarno najetih umetnikov, prihaja do kompresije produkcijskega časa, povečuje se število predstav in dogodkov ter zmanjšuje pomen zaposlenih v delavnicah.

## Razvoj kostumografije in z njo povezanih poklicev

Kratek vpogled v zgodovino kaže, da so se skladno s političnimi in ekonomskimi okviri družbe spreminjale tudi ideje in prakse dela v gledališču. Najprej je treba poudariti, da je na nastanek obravnavanih poklicev vplival razvoj institucionalnega repertoarnega gledališča in kostumografije. Fragmentacija dela, predvsem pa delitev dela na umetniško in obrtniško, je rezultirala tudi v sistemu zaposlovanja v gledališču, kot ga poznamo danes. »Z ustanovitvijo Dramatičnega društva 1867 se začne na Slovenskem proces institucionalizacije slovenskega gledališča. [...] Ob tem, ko gledališče dobi svoja stalna sredstva, stavbo, umetniško in tehnično osebje, ko ima svoje vodstvo in upravo, postane v njem pomembna organizacija dela« (Lukan, »Gledališče in disciplina« 101).

Proces rojevanja kostumografije kot umetniške veje in obrtniške dejavnosti je bil postopen in kostumografije kot umetniške sodelavke nastopijo kasneje. Igralci in igralko so v obdobju postopne profesionalizacije gledališča, na Slovenskem na prelomu iz 19. v 20. stoletje, sami poskrbeli za kostume. Ivan Cankar takole piše o delavniku igralko Josipine Kreisove leta 1907: »Gospa Kreisova je imela v petek vajo od druge do pete ure. Od petih do sedmih je vadila ples, od sedmih zvečer pa do štirih zjutraj je šivala kostume za Jacinto, od štirih zjutraj do devetih dopoldne se je naučila tekst svoje vloge« (Pušić, »Umetniki, bohemi« 84). Ta prepuščenost samim sebi je po analizi Barbare Sušec Michieli proizvedla tudi neenakost, saj so igralko za svoje kostume morale odšteti več denarja kot moški kolegi (prav tam 88).

Gledališče se je v obdobju modernizacije fragmentiralo, zaprlo v umetniški svet in doseglo vse večjo specializacijo zaposlenih. »V prvi polovici dvajsetega stoletja scenograf in kostumograf nista bila ločena poklica, avtorji scene in kostuma so bili eminentni slikarji« (Bakal, »Sto godina hrvatske scenografije« 15). Podobno trdi Ana Lederer, teatrologinja in nekdanja ravnateljica Zagrebškega HNK, ko obravnava zgodovino gledališča na Hrvaškem: »[K]onec tridesetih let se je začela postopna delitev scenografije in kostumografije na dva neodvisna umetniška poklica, razvilo se je njihovo sodelovanje pri oblikovanju likovne podobe predstave, ki se je krepilo v štiridesetih in doseglo vrhunec v petdesetih letih« (»Hrvatska scenografija« 53). Proces delitve dela znotraj gledališča se je nadaljeval in kostumografija postane avtonomno umetniško področje znotraj uprizoritvene (in filmske) umetnosti.

Danes se delo v gledališču deli po kartezijansko na um in telo, torej na tiste, ki mislijo, in na one, ki fizično izvajajo. Gledališča delijo ljudi na delavce, ki pripravljajo uprizoritev, torej na t. i. tehnični kader, ki je redno zaposlen, in na umetniške kadre, ki se med gledališči menjujejo kot samostojni zunanji umetniški sodelavci.<sup>6</sup> Ta ločitev na umetniško in tehnično osebje je bila še pred kratkim drugačna.<sup>7</sup> Kostumografinje so se namreč v slovenskem gledališču začele zaposlovati po vojni: Drama SNG v Ljubljani je med letoma 1946 in 1963 zaposlila kostumografinjo Mijo Jarc, leta 1954 pa kot zadnjo Alenko Bartl. V SNG Maribor je bila od leta 1955 zaposlena Vlasta Hegeđušić. V Slovenskem stalnem gledališču Trst je bila zaposlena Marija Vidau, ki je bila sprva (1966) zaposlena kot šivilja in garderoberka, nato pa je opravljala delo hišne kostumografinje. Tako je med drugim »šivala svoje kostume ter uresničevala zamisli gostujočih kostumografov« (Kravos, *Aplavz tržaškemu gledališkemu ansamblu* 228–29).

Iz dokumentov o zaposlitvi Mije Jarc je razvidno, da je bilo njeno delovno mesto med umetniškim osebjem sprva (med letoma 1946 in 1959) navedeno kot »kostumerka« (ali »osnutkarica kostumov«) oziroma sta se ta termina v različnih dokumentih pojavljala izmenično. Šele leta 1960 se v zapisih o honorarnem angažmaju in kasneje ob njeni razrešitvi zapiše termin »kostumograf«. Takrat pa delitev dela ni bila absolutna in Tone Pavček se tako spominja njenega angažmaja v začetkih Slovenskega mladinskega gledališča:

Mija je bila skromna, tiha gospa. S krojačem in mojškro je šla izbirat blago, pomagala pred premiero v šiviljski delavnici ali v garderobi pri zadnjih popravkih in izboljšavah, znala je prijeti tudi za čopič in pomagati barvati kulise, ni pa znala ne zahtevati in ne računati honorarja; ni spraševala, kaj ji bomo dali, dajala je ona nam. (Pavček, »Pionirska doba Mladinskega gledališča« 58)

Alenka Bartl je bila zadnja zaposlena kostumografinja, ki pa je bila odpuščena zaradi upravljalvske politike tedanjega vodstva ljubljanske Drame. Kot navaja Terkman: »V začetku šestdesetih let minulega stoletja je postala (nemara sploh edina) žrtev 'reformističnih' popadkov pokojnega Bojana Štiha v ljubljanski Drami, ki je hotel, naj vsi stalni režiserji, scenografi in kostumografi v Drami ne bi bili več redno angažirani, češ da bi to pripomoglo k njihovi večji fluktuaciji po vsej Sloveniji, s tem pa tudi večji kvaliteti in ustvarjalni rasti celotnega slovenskega gledališča« (»Alenka Bartl« 8). Njegov načrt se po Terkmanovih zapisih neposredno ni uresničil, si je pa Bartlova poiskala novo redno zaposlitev na Šoli za oblikovanje v Ljubljani.

6 Kunst opozarja, da je tranzicijska birokracija spremenila poimenovanje umetnikov iz »neodvisne osebe« v »samozaposleni«. Ta terminologija po njenem mnenju že postavlja umetnika iz sfere javnega, neodvisnega delovanja v sfero zasebne ekonomije (*Umetnik na delu* 123).

7 O spreminjanju kategorizacije različnih poklicev v gledališču Lederer navede primer iz obdobja, ko so scenografe kategorizirali kot del gledališke uprave: »Za razliko od garderoberjev v devetnajstem stoletju, ki so bili smatrani za tehnično in/ali pomožno osebje, so bili Branimir Šenoa [opomba MF: slikar in scenograf] in njegovi nasledniki po odprtju mesta stalnega scenografa navedeni kot člani gledališčne uprave skupaj z upravnikom in ravnateljem gledališča, medtem ko je umetniški poklic ostal rezerviran za scenske performerje – igralce, pevce in plesalce« (»Hrvatska scenografija« 53).

## Delo krojačic, šivilj, garderoberk, garderoberjev in čevljarjev

V nadaljevanju najprej predstavim specifiko dela v krojačnicah in šivalnicah, zatem garderoberk in garderoberjev, nato obe skupini obravnavam skupaj v odnosu do sprememb na delovnem mestu, na koncu pa posebej obravnavam še delo čevljarjev. Analiziram odnos med zaposlenimi in kostumografi, pri čemer se osredotočim predvsem na spremembe v njihovem delu. Raziskujem, kako sta se način dela in vloga kostuma spremenila v času njihovega življenja, kakšni so bili kostumografski načini in pristopi nekoč in danes, kakšen odnos imajo do kostumov ter predstav, kako vidijo sebe in svoj poklic ter ali in kako hranijo skice, materiale in kostume iz starih predstav. Zanimajo me vsi vidiki življenja kostuma v gledališču, za katerega skrbijo zaposleni: ne le operativni del njihovega poklica, temveč predvsem njihov pogled na delo, ki ga opravljajo.

### Šivilje in krojačice

Intervjuvala sem štiri, ki so zaposlene v štirih različnih gledališčih. Njihove izobrazbe so šivilja, konfekcijski modelar, obrtni konfeksionar in diplomirani inženir tekstilstva, v gledališču so zaposlene 5, 18, 22 in 40 let.<sup>8</sup> Prej so delale v zasebnih delavnicah ali obratih (Ideal, Vezena Celje, Thaler, Mura, Nes).

### Zagate s terminologijo

Najprej bom nekaj besed namenila problematiki terminologije, ki ni lastna samo zaposlenim v gledališču, ampak tudi zunanjim krojačnicam oziroma šivalnicam. Tradicionalno izdelovanje zahteva drugačno znanje za izdelavo oblačil za moške kot za ženske. Poimenovanje poklicev, povezanih s tem področjem, pa povzroča nemalo zagat. Termin »krojač« se v pogovornem jeziku uporablja samo v moški obliki, termin »šivilja« pa je rezerviran za ženske.<sup>9</sup> Gre za vrsto posrednega, zgodovinsko zakoreninjenega jezikovnega seksizma, ki izvira še iz časov, ko je bil krojaški poklic zahtevnejši in bolje plačan, šiviljski pa manj zahteven in slabše plačan.

Podoben vzorec naslanjanja na pretekle prakse vidimo tudi v uradni knjižni terminologiji. Sledeč SSKJ, moški kroji za moške, ženska pa za ženske: krojač se »poklicno ukvarja s krojenjem in šivanjem zlasti moških oblek«, krojačica pa se »poklicno ukvarja s krojenjem in šivanjem ženskih plaščev in kostimov«. Takšna jezikovna diskriminacija se pojavlja tudi v enem izmed obravnavanih gledališč, kjer je

<sup>8</sup> Vse navedbe in podatki na podlagi intervjujev so bili zbrani od maja do novembra 2017.

<sup>9</sup> Več o vprašanju spola zaposlenih pišem v razdelku Feminizacija poklica.

krojaška delavnica (torej za moške kostume) ločena od šiviljske delavnice (za ženske kostume). V pogovornem jeziku se izraza »šivilja« in »krojač« napačno uporabljata kot sopomenki, to pa se odraža tudi v *Gledališkem terminološkem slovarju* (2007). Šivilja je »izdelovalka zlasti ženskih gledaliških kostumov (angl. *seamstres, sticher*)«, krojač pa »izdelovalec zlasti moških gledaliških kostumov (angl. *cutter*)« (181). Dodajanje angleških terminov samo pogloblja problematično enačenje teh slovenskih terminov, saj tudi v angleško govorečem gledališkem okolju *cutter* in *seamstres* naslavljata različni delovni mesti. Prvo označuje polaganje in urezovanje krojev na blago, medtem ko drugo združevanje teh krojev, torej šivanje. V slovenskem jeziku izraz šivilja stereotipno povezujemo z žensko obliko in nima moške ustreznice, ki bi na konotativni in denotativni ravni nosila isti pomen. V praksi ženske naslavlajo kot šivilje in moške kot krojače: poimenovanji pa ne zadevata samo dveh različnih delovnih mest, temveč tudi poklica z različnim družbenim ugledom. Šiviljo povezujemo s skoraj hišnim opravilom, ki pritiče ženski, medtem ko krojač nosi prizvok prestiža, elegance in strokovnosti, ki pritičejo moškemu.<sup>10</sup>

V slovenskih gledališčih zaposlene v delavnicah tako krojijo kot šivajo.<sup>11</sup> V zelo obsežnem zborniku *50 let MGL* (2001) je najti naslednje poklice: ženske so zaposlene kot šivilja, šivilja – vodja, šivilja modelarka, šivilja modelarka – vodja, krojačica, krojačica modelarka, krojačica modelarka – vodja, vodja ženske krojačnice in vajenka v ženski krojačnici. Moški pa kot krojač, krojač – vodja, krojač modelar – vodja in vodja moške krojačnice (Klabus Vesel, 151–62). Če so v praksi ženske zavzele tudi krojaška dela, pa v tem zborniku ni podatka za moškega, ki bi opravljal »nižje« – šiviljsko delovno mesto.

Različno se naslavlajo tudi njihovi prostori: krojačice in šivilje delajo v šiviljski delavnici, vodja šivilj in vodja krojačev v prikrojevalnici, krojači v krojaški delavnici, ločene so tudi delavnica, krojaška delavnica in šiviljska delavnica. Prostori, v katerih delajo garderoberke in garderoberji, se ločijo po spolu igralcev: na vratih piše »garderoberke – likalnica«, »garderoberji – likalnica«<sup>12</sup> ali pa uradnega naziva za te prostore ni (Kavčič, osebna komunikacija; Bizjak, osebna komunikacija). Pogovorni jezik je seveda manj rigidni in poenostavlja imena tako za prostore kot za zaposlene.<sup>13</sup>

10 Zunaj gledališča se pojavljajo tudi drugi izrazi. Zavod Republike Slovenije za zaposlovanje tako uvaja termin šiviljec, ki pa v praksi ni v uporabi. Srednja poklicna in strokovna šola Bežigrad v Ljubljani pa namesto nekdanjega programa šivilja - krojač izvaja program *izdelovalec oblačil*.

11 V opisu del v *Gledališkem ateljeju* in v notranjih dokumentih SNG Maribor se navaja tudi izraz *organizator kostumske opreme*, vendar brez opisa delovnega mesta.

12 SNG Drama Ljubljana celo uporablja termin »moška in ženska krojačnica« za označevanje prostorov dela moške in ženske garderobe. Skleпам, da se je poimenovanje ohranilo iz časov, ko gledališče ni imelo Gledališkega ateljeja in so bili prostori uporabljeni v skladu z imenovanjem.

13 Iztok Vadnjal, vodja sektorja tehničnih služb v SNG Drama Ljubljana, me je opozoril na primer iz prakse, ko vodja predstave po zvočniku kliče garderobersko službo glede na spol igralca oziroma igralke. Tako za pomoč igralci kliče »garderoberka ... za to in to ...« in za pomoč igralcu »garderober ... za to in to ...« ne glede na spol zaposlene garderoberke ali garderoberja. V praksi se torej uporablja delitev garderoberske službe glede na spol igralca.



## Poklic šivilje in krojačice v gledališču

Ta poklic zajema širok spekter del, ki se razlikujejo glede na velikost gledališča oziroma število zaposlenih v posamezni krojačnici ali šivalnici. Večje šiviljsko-krojaške delavnice si lahko privoščijo večjo delitev dela, medtem ko v manjših šivilja opravlja vse korake do končne izdelave kostuma (od začetnega pogovora s kostumografom, krojenja, izdelave, pomerjanja,<sup>14</sup> korektur do kostumske vaje z izdelanimi kostumi). Ne gre pa samo za znanje, temveč tudi za »občutek«, trdi vodja ženske krojačnice MGL. Njeno delo zajema »najprej seveda pogovor s kostumografi – razumeti moraš skice, moraš jih znati prebrati. Potem je to treba spraviti na kroj, se pravi risanje krojev, krojenje, šivanje, 'probe' ... Moraš znati narediti torbico, klobuk ... Tudi lutke se delajo, pa včasih maskote.«

Vodja moške krojačnice v SNG Maribor, ki vodi kolektiv z več zaposlenimi, pravi:

Potem ko mi kostumografi predajo skice, določim, koliko blaga je potrebnega za kostum. Glede na skice nato izrežem in pripravim kroje, jih priredim po velikosti igralcev in pevcev, se pravi kroje zgradiram, jih zmodeliram, da je obleka taka, kot mora biti, potem izrežem iz blaga in odnesem našim v šivalnico, da to sestavijo do prve 'probe'. Te imamo z igralci, takrat določimo še kakšne spremembe, potem dam dalje in nadzorujem delo do končne izdelave kostuma. Takrat predam vse kostume v garderobo in kostumska 'proba' se lahko začne.

V Drami, Operi in baletu ter Simfoničnemu orkestru SNG Maribor so zaposleni vodja šivilj in vodja krojačev, po štirje pa so zaposleni v šiviljski in krojaški delavnici, skupaj torej deset ljudi.

Glavne razlike v primerjavi z njihovimi prejšnjimi zaposlitvami so krojenje in šivanje historičnih oblačil, ročno delo, raznolikost samih oblačil in delo s kostumografinjami in kostumografi znotraj umetniškega procesa. Ena izmed šivilj SLG Celje to utemeljuje takole: »To je čisto drugo delo in narediti moraš točno tako, kot kostumograf reče, ne tako, kot smo se učili v šoli ali kot je prav po kroju. Biti mora tako, kot on reče: če naj bo šiv povprek, mora pač biti povprek.«

Šivanje ali krojenje pa nista edini obliki dela v krojačnicah in šivalnicah, saj so za nastanek kostuma pogosto potrebne še druge tehnike. Med njimi sta pogostejši barvanje in patiniranje oziroma staranje. Te postopke izvajajo bodisi zaposleni v krojaških, scenskih ali rekviziterskih delavnicah bodisi kostumografi sami. Praksa barvanja in staranja je v vsakem gledališču drugačna tudi zaradi (pomanjkanja) prostorov, namenjenih tej dejavnosti.

<sup>14</sup> V pogovornem jeziku se običajno uporablja izraz 'proba'. Tako se tudi vaji z končnimi kostumi na odru reče kostumska proba. V nadaljevanju so odgovori sogovornikov lektorirani, pri določenih izrazih smo obdržali pogovorno gledališko govorico.

## Tiho znanje v krojačnicah in šivalnicah

Znanje zaposlenih v krojačnicah in šivalnicah temelji na obrtniškem znanju določenih tehnik, vendar je to le osnova. Gre za t. i. implicitno oziroma tiho znanje (*tacit knowledge*), ki ga znanstvenik in filozof Michael Polanyi opredeli kot osebno znanje, pridobljeno iz izkušenj. Njegovi nosilci ga jemljejo kot samoumevnega in ga težko definirajo ali posredujejo na formalen način (3–8).

V krojačnicah in šivalnicah je pomemben dejavnik zagotovo učenje poklica: ne le sama izobrazba, ampak predvsem na delovnem mestu pridobljeno znanje in izkušnje. Večina intervjuvank pred zaposlitvijo v gledališču ni imela izkušenj dela s kostumi, kostumografinjami in kostumografi, igralskim ansambлом, ampak s konfekcijskimi oblačili ali z delom pri zasebniku. Zaradi posebnosti dela, ki poleg tehničnega znanja zahteva tudi določeno mero inovacije, razumevanje umetniškega procesa in komunikacijo s kostumografi, sta uvajanje na delovno mesto in predaja znanja neobhoden proces. Vendar gledališča, tako intervjuvanke, tej fazi ne posvečajo posebne pozornosti. Po navadi gre za generacijsko menjavo: ob upokojitvi nastopi nova oseba, ki so ji predane operativne osnove. Edina izjema je intervjuvanka, ki je v gledališču eno leto delala skupaj z dolgoletnim krojačem, preden se je ta upokojil.

Vrzel med predznanjem in zahtevami delovnega mesta se zapolni v procesu neformalnega učenja. V kostumskih krojačnicah poteka neformalen prenos znanja s kostumografov na zaposlene in od teh naprej na nove kostumografe. Ta krogotok je dragocen za vse udeleženske procesa in bogati znanje, ki ga ni mogoče pridobiti v drugih institucijah. Zaposlenim v krojačnicah in šivalnicah pride prav tudi tovrstna literatura: tam je pogosto najti velike kupe revij s kroji in knjige s historičnimi oblačili. Vodja ženske krojačnice MGL takole opiše svoj proces učenja dela v gledališču, ki se je začel s šiviljo, ki se je upokojila in zapustila tudi več uporabnih knjig.

Še danes včasih odprem knjigo in preverim, kako je bilo leta 1800, kako so bili kroji razrezani. Večinoma sem se pravzaprav sama učila, ona mi je dala neko osnovo in pokazala nekaj stvari – ampak to je vedno počela brez ljubezni. Moram pa reči, da sem se tudi od kostumografov dosti naučila, tako in drugače: recimo Alan [Hranitelj, op. MF] mi je prinesel kakšno knjigo in sva jo skupaj predebatirala, nakar sva se pozanimala na internetu in skupaj ugotovila: Aha, tako je bilo, pa tako, pa tako. To je bilo v primerih, ko je bilo treba delati obleke iz starih časov, rekonstrukcije.

## Odnos s kostumografi in kostumografinjami

Najtesnejši sodelavci zaposlenih v gledaliških krojačnicah in šivalnicah so kostumografi in kostumografinje. V začetnih fazah raziskave sem se najbolj posvetila

prav temu odnosu: zanimalo me je, kako ga doživljajo zaposleni, kako poteka pretok informacij in kakšni so izzivi dela.

Sogovornice jih vidijo kot tiste, ki prispevajo idejni del: »[S]aj v bistvu so tako ali tako glavne zamisli: te se potem že nekako spravijo s papirja na material, pa na osebo, na lik,« pravi šivilja SLG Celje. Podobno razmišlja intervjuvanka iz SNG Nova Gorica: »[K]ostumograf poda idejo in naša naloga je, da jo čim boljše izvedemo, da je videti tako, kot si je zamislil. Z enim boljše sodeluješ, se ujameš, z drugim manj.«

Vodja moške krojačnice SNG Maribor tako opiše delo s kostumografi:

Prvič se sestanemo takrat, ko kostumograf preda skice. Dogovarjamo se, kaj bi na primer lahko znova uporabili, predelali, vzeli iz fundusa, da bi bilo podobno novemu kostumu. Potem se določi, kaj se bo šivalo, pa metraža, torej poraba blaga. Po navadi nam predajo dobre skice, najrajši pa imamo tiste tehnično opremljene, da se natančno vidi, kje bo kakšen gumb, všitek ipd. Kasneje se kostumografi oglašajo pri nas in spremljajo naše delo – eni malo več, drugi malo manj – in načeloma, če je delo dobro predano, tudi sami dosti naredimo. Pri 'probah' pa je zraven kostumograf, pove, s čim je zadovoljen in s čim ne, o tem se z njim pogovori tudi režiser, potem pa kaj spremenimo.

Vrsta in količina dela sta odvisni od kostumografov. Čeprav so zaposleni v krojačnicah in šivalnicah pod okriljem tehničnega direktorja oziroma vodstva gledališča, pa njihovo delo definira zunanji, menjajoči sodelavec. »Ko je kostumograf v hiši, je tvoj šef kostumograf. Njega je treba poslušati« (šivilja SLG).

Pri delu s kostumografi je najpomembnejša komunikacija: »V pogovorih s kostumografi moraš vzpostaviti dober stik in dejansko, če je kemija v redu, se v šivalnici naredi to, kar kostumograf želi. Če tega ni, če ne prideš v glavo kostumografa, ne bo dobrega sodelovanja in tudi rezultat ne bo dober« (šivilja SNG Nova Gorica). »Priti v glavo kostumografa« je tisto, kar Madeline Taylor (*The mechanics of creative collaboration*) definira kot skupni estetski jezik (angl. *shared aesthetic language*), ki ga oblikovalec in tehnolog v produkcijskem procesu ustvarita prek vizualne, verbalne in gestične komunikacije. Na podlagi tega dialoga tehnolog sprejme estetske in tehnične odločitve, ki gradijo in dodatno pojasnjujejo začetne ideje in podobe.

Komunikacija ni le orodje predajanja tehničnih navodil, ampak način angažiranja zaposlenih. Proces sodelovanja in nenehne prisotnosti razlikuje med zaposlenimi v gledališču in zunanjimi izvajalci. Šivilja SNG Nova Gorica takole opiše svoje delovanje in razumevanje lastne pozicije v procesu nastajanja predstave.

Ko mi nekdo reče: Rabim prt! odvrnem: Kakšen prt, za kaj? Kje bo? Vedno sprašujem, ljudje pa se jezijo: Kaj te pa briga, rabim prt ... A niso vsi prti enaki! Kostumograf mora poznati tudi sceno, barve, luči ... Če šivilja ve, kaj dela, tudi lažje sodeluje. Zdi se mi, da se zdaj pričakuje samo, da si delavec ... Šiv ni šiv! Šiv od zavese ni šiv od obleke. Za obleko je drugačen kot za kostum. V pogovoru s kostumografom izveš, kako ga bo igralec nosil,

kje bo všitek, kje bo zadruga, ali se bo slekel, ali bo viden ali skrit, ali je bila v tistem času zadruga taka ali drugačna ... Toliko drobnih stvari je treba doreči. Konec koncev moraš nenehno spraševati. Z leti se tega navadiš. Tega pa v šoli ne učijo.

## Garderoberji

Opravila sem intervjuje s štirimi garderoberji (dvema garderoberkama in dvema garderoberjema) iz dveh gledališč, dva med njimi sta bila tudi vodji garderoberske službe. Njihova izobrazba je pete ali nižje stopnje (konfekcijski modelar, konfekcijski tehnik, kemijski procesničar).

Termin »garderoberka« ali »garderober« v *Gledališkem terminološkem slovarju* označuje dva različna poklica: »1. uslužbenec, ki skrbi za kostume in pomaga nastopajočim pri oblačenju ang.: *dresser*, fr.: *habilleur*, 2. uslužbenec, ki prevzema, hrani in vrača oblačila gledalcem« (66). Uprave gledališč uporabljajo bolj specifičen termin, in sicer »scenski garderober«, vsaj sodeč po razpisu za delovno mesto v SNG Drama Ljubljana (2016). V njem sta zahtevana štiriletna srednja šola ustrezne smeri in izvajanje naslednjih nalog: »priprava kostumov za predstave; razporejanje kostumov po garderobah; oskrba nastopajočih s kostumi in pomoč pri oblačenju; pomoč pri montaži in snemanju kostumskih dodatkov; manjša sprotna popravila kostumov; priprava kostumov za transport; vzdrževanje in hramba kostumov; predelava in popravila kostumov po potrebi in opravljanje drugih del in nalog po nalogu neposredno nadrejenega oziroma ravnatelja«. Vodja garderobe pa dodatno skrbi še za »organiziranje in vodenje garderoberske službe« (prav tam). V *Disciplinarnem redu slovenskega gledališča* iz leta 1902, ki ga Lukan opredeljuje kot »slikovit dokument, ki zastavlja trdne oporne točke za profesionalizacijo slovenskega gledališča«, lahko beremo takratni odnos do njihovega dela (»Gledališče in disciplina« 102). Poimenujejo se s podobnim, a rahlo drugačnim terminom.

Garderobar ima dolžnost shranjevati, urejati, popolnovati, popravljati in razdeljevati gledališko garderobo. Brez dovoljenja vodstva ne sme izposoditi nikomur ničesar iz garderobe. Jamčiti mora za garderobo v vsakem oziru. Poleti mora stare kostume popravljati in šivati nove. Pred predstavo mora garderobar izročiti garderobo vsaj uro pred začetkom. Garderoba mora biti čista, cela in prava. Ako izroči garderobar članom zamazano ali raztrgano garderobo, ga sme vodstvo kaznovati z globo 1 do 2 K. Vsako jutro po predstavi mora garderobar zložene kostume spraviti zopet v garderobo. Paziti mora garderobar tudi na to, da člani garderobe s šminko in drugim ne umažejo. Ako se zgodi to vendarle, mora na to opozoriti vodstvo. (prav tam 126)

V nadaljevanju intervjuvani garderoberji in garderoberke predstavljajo svoj pogled na svoje delo, njegov obseg in spremembe, ki so se zgodile v času njihove zaposlitve.

## Delo v garderobi

Zaposleni so že vrsto let: garderoberki po 13 in 17 let, garderoberja pa 35 in 36 let.<sup>15</sup> Večina je imela predhodne izkušnje, povezane s sedanjim delom (v zasebnem salonu, kot telefonist, nabavni referent in vodja fundusa v gledališču). Vse so na delovno mesto uvajali takrat zaposleni v garderobi. Kot specifiko poklica navajajo odnos do gledališča. »Izhajamo iz tega, da moraš gledališče in umetnost najprej imeti zelo rad, da lahko karkoli delaš za odrom. Naš poklic garderoberja je absolutno tak kot poklic neke Ivy, služkinje iz nadaljevanke,« pravi garderober SNG Drama Ljubljana. Lastno delo pred, med in ob zaključku predstave opiše takole: »Kdaj mi je v gledališču najlepše? Pol ure pred predstavo. Ko je vse nared, ko smo vse dogovorjeni in je v tistem trenutku vsak na svojem mestu. Nič več zafrkavanja!« O predstavi pa: »Najbolj napet čas je sama izvedba predstave. Za garderoberja je zelo naporna, saj imaš določenih 40 sekund, v katerih se mora igravec preobleči.« Poseben je tudi zaključek predstave: »Vsa ta leta sem gledal aplavz in to je najlepši del moje službe. Na koncu stati ob zavesi in gledati igralce, kako se klanjajo, slišati ta aplavz – to je to. Nikoli nisem želel stati na odru, to se mi ne zdi pomembno. Vedno sem se dobro počutil za odrom.«

Posebnost garderoberskega poklica, po kateri se ta razlikuje od poklicev v gledaliških krojačnicah in šivalnicah, je zahteven urnik, saj delajo v času vaj (od zjutraj do zgodaj popoldne in od zgodnjih do poznih večernih ur) ter v času predstav (večinoma zvečer, otroške čez dan in za konec tedna, poleg gostovanj po Sloveniji in tujini). Prav urnik v gledališču je – tako garderoberka SNG Drama Ljubljana – zelo drugačen od tistega na njenem prejšnjem delovnem mestu v zasebnem salonu: »Ko sem bila zasebnica, sem hodila normalno spat, imela sem normalen bioritem. Tukaj pa bioritma nimaš oziroma je drugačen, ogromno je mednarodnih gostovanj.« Eva Tomašević Barič v diplomskem delu *Novogoriško gledališče od amaterskih začetkov do gledališča nacionalnega pomena*, ki popisuje zgodovino novogoriškega gledališča, opazi podobno:

Delo v gledališču je specifično. Tehnični del osebja, ki je tesno povezan z izvedbo predstave (frizerke, garderoberke, odrski delavci, tonski mojstri, lučni tehniki ...), ima specifičen delovnik, pogosto delajo pozno v noč, veliko je službenih odsotnosti zaradi gostovanj. Omenjen delovnik in relativno nizke plače vplivajo na odločitev za zaposlitev v gledališču, saj to pomeni precej odrekanja družinskemu življenju in spremembo življenjskega stila. (48–49)

Garderoberji med drugimi zdravstvenimi težavami, ki izhajajo iz njihovega dela, navajajo okvaro vida (zaradi teme v različnih delih gledališča)<sup>16</sup> in izrabo ramen (zaradi nenehnega dvigovanja kostumov).

<sup>15</sup> Eden od njiju je toliko časa zaposlen v gledališču, od tega zadnjih 17 let samo v garderobi.

<sup>16</sup> Garderobersko delo večinoma poteka v garderobnih delavnicah, igralskih garderobah, pralnici, fundusu kostumov in zaodrskem prostoru. Prav zadnja dva sta pogosto slabo osvetljena, bodisi zaradi malomarnosti bodisi zaradi zahtev procesa zaodrškega preoblečenja.

## ***Odnos z igralci***

Trenutno edini garderober v SNG Drama Ljubljana, ki ta poklic opravlja že 35 let, pravi, da je delo zelo osebno: »Slačenje je v garderobi nekaj zelo intimnega: tako kot v bolnišnici se tudi tu mora zgoditi, to je intima, o kateri se ne govori, ampak obstaja, mora biti.« Ta osebni stik, ki je vezan na točno določeno osebo, ki opravlja ta poklic, je nenadomestljiv: »Tudi v tem malem poklicu si potreben povsod: v New Yorku, v Seulu, v Londonu ...«

O odnosu med igralci in garderoberji pravi takole: »Stik z igralci, ki si ga drugi ljudje ne morejo predstavljati, je enakopraven – to so zelo specifični ljudje, ki se mogoče še bolj razburijo, še bolj skregajo kot drugi, ampak vse to zaradi ustvarjalnosti.« Nadaljuje: »Igralci nas zelo spoštujejo: ni treba, da te ima človek rad, dovolj je, da spoštuje tvoje delo.«

Z njim sem se v intervjuju pogovarjala tudi o zaupanju, ki ga mora biti med igralcem in garderoberjem veliko, morda celo več kot med garderoberjem in gostujočim kostumografom.

Samo s pogovori in skupnim delom lahko natančno izvemo, da ima nek igralec že nekaj let okvarjen gleženj in da ne more nositi škornja. Na drugi strani kostumograf trdi, da bomo že in da mora nositi škornje. Dopovedujem mu, da to ni mogoče, predlagam one na vezalko, pa globoke čevlje, pa take, ki jih ima najraje, in tako naprej. Kostumograf mora to razumeti, ne pa vztrajati pri neki viziji, da mora biti škorenj. Če si dober kostumograf, mi boš prisluhnil, kakšen čevlj je treba narediti! Iz usnja mu bomo dodali ščitnik, da bo videti kot škorenjček, kajne? Potem so tu še konflikti, ko igralec ni zadovoljen, kostumograf pa misli, da ga hoče nekdo prinesiti okoli, da ga ne spoštuje: tudi kostumograf mora biti fleksibilen. Večkrat se zgodi, da igralec po premieri kar sam malce popravi svoj kostum. Če človek ne more dihati, kostumograf pa trdi, da se ne sme razširiti, se bo vseeno razširil – pa še kako!

## ***Odnos s kostumografi***

Garderoberje sem spraševala tudi o njihovem odnosu s kostumografom in o procesu komunikacije z njim. Odgovarjali so, da je delo z različnimi kostumografi različno: »Načeloma se vidimo ali slišimo in pove svoje želje. Pogosto veliko naredimo sami, nekateri kostumografi pa hočejo večino opraviti lastnoročno. Vendar je takih čedalje manj,« pravi garderoberka SNG Drama Ljubljana. Nadaljuje: »To je odvisno od vsakega posameznika. Z nekaterimi je veliko komunikacije, z drugimi manj. Dobro pa bi bilo, da bi nam vsak kostumograf povedal, kaj si je zamislil. To bi izboljšalo komunikacijo.« Garderoberka iz iste gledališke hiše opiše podobno: »Komunikacija takole poteka – pride, pove, ali je kaj pomembnega, ali je kateri kostum tako poseben,

da je treba zanj skrbeti na določen način. Nekateri povejo, nekateri ne povejo nič, nekatere vidiš, nekatere sploh ne, različno.« Garderober SNG Maribor je poudaril, da se njihovo delo pri predstavi začne s kostumsko vajo, pred tem pa kostumografinja komunicira predvsem s šiviljami in krojači.

## Skupne teme

Nekatere teme, ki se dotikajo tako del v krojačnicah in šivalnicah kot tudi garderoberskega dela, sem v analizi združila za bolj celosten pregled stališč intervjuvancev.

### Stik s predstavo

Delo v gledališču je zelo specifično, in tudi če si z delom v zunanjem svetu deli določene obrti, se med seboj razlikujeta v nekaterih postopkih, predvsem pa v procesu dela. Delo v zasebni šivalnici ali v čevljarški delavnici je drugače zastavljeno kot v gledališki. Gledališki kostum nastane v t. i. procesu produkcije predstave, ki se za zaposlene praviloma začne z uvodno ali razčlembno vajo in konča s premiero, traja pa več tednov. Vse do zdaj omenjene intervjuvance sem spraševala, kako sodelujejo v tem procesu, ali poznajo besedilo predstave in predstavo kot celoto. Šivilja SLG Celje razloži prakso iz šivalnic:

Ne, teksta nikoli ne beremo, predstave pa gremo gledat. Včasih gremo tudi na vaje, da bi videli, kaj želi kostumograf: kaj pri določenem kostumu ni dobro, kaj je treba rešiti, kje se pojavljajo težave. Ogledamo si končno predstavo, da vidimo, kako se je izšlo, izkoristijo pa nas še kot garderoberke. Zanimivo je tudi videti, kaj si naredil.

To, kako dobro garderoberji poznajo predstave, je odvisno od števila kostumskih sprememb v njih. »Če se v predstavi sami oblečejo in na koncu slečejo, grem lahko gledat. Če so vmes preobleke, pa to ne gre, moram sodelovati,« pravi garderoberka SNG Drama Ljubljana. Garderober iz Maribora ugotavlja, da je predstavam težko slediti zaradi hiperprodukcije: »Včasih smo jih gledali, za odrom si stal, pa tekste smo bolj poznali kot danes, ko je vsega preveč in ti ne znese. Določene stvari so ti jasne, ampak ne tako kot včasih. Preveč je vsega, enostavno ne gre.«

Vodja moške krojačnice SNG Maribor, ki je občasno tudi kostumografinja, pravi, da tekst prebere in obiskuje vaje. Ko pa je na mestu vodje krojačnice, je zanj proces drugačen: »Na kratko nam povejo zgodbo, če pa koga še posebej zanima, si jo prebere, sicer pa ne beremo. Prvo predstavo vidimo na kostumski vaji. Takrat vso pregledamo, potem pa gremo še na generalko, da vidimo, ali je vse v redu – in to je vse.«

Posebnost »posvečenega« odnosa šivilje SNG Nova Gorica je tudi v tem, da obiskuje uvodne oziroma razčlembne vaje.

Odkar sem prišla v gledališče, je bila navada, da je bil začetek vaje nekakšen praznik, tako kot premiera. [...] Vztrajala sem, naj se to ohrani. To sem povedala tudi vsem tehničnim šefom. Potem je to malo zamrlo. A sem trmast človek, ne čutim predstave, če tega ni ... Na razčlembnih vajah ti režiserji in dramaturgi povedo, kako bo potekala predstava. Vživiš se v vanjo in spoznaš, kaj boš delal. To je tisto, kar manjka vsem, ki bodo delali predstavo, tudi tonskim tehnikom, električarjem. Poleg tega, to sem sama uvedla, prelistam, pregledam tekst, včasih tudi skoraj vsega preberem.

### **Zaposlene kostumografije**

Sogovornike sem spraševala, ali so bile kostumografije v njihovem gledališču kdaj zaposlene: samo šivilja in garderober iz Maribora sta mi povedala, da je bila pri njih le Vlasta Hegedušič. Garderober SNG Drama Ljubljana poda svoj pogled na to:

Čisto osebno mislim, da zaposlitev kostumografa ni dobra niti zanj niti za hišo. Zanj ni dobra zato, ker bo zakrknil in začel »lajnati«, ne bo napredoval in bil ustvarjalen. To sicer prinaša neko gotovost in redno plačo, ampak zdi se mi, da ni zdravo, za hišo pa sploh ne. Boljše je, da se ljudje menjajo in delajo.

Razloge v tem, da so včasih imeli zaposlene, vidi takole:

Kostumografov je bilo zelo malo. Hiša se je gotovo bala, ali bo dobila koga ali pa bo zaseden. Ker jih ni bilo. Spomnim se, da so se kostumografi tako množično pojavili po letu 1980 in potem so prišle vse te generacije: [Leo] Kulaš, [Svetlana] Visintin, pred tem Meta Sever ... Zdaj bi moral naštetiti vsa ta imena iz osemdesetih let. Z njimi pa je prišlo tudi zelo lepo, kreativno delo.

### **Dislociranost gledališke hiše**

Pomembno je, da so scena, rekviziti, lasulje in kostumi, ki so potrebni za predstavo, narejeni v gledališki hiši. Z operativnega vidika je velika prednost, če jih lahko popravljajo, nadgrajujejo in vzdržujejo isti ljudje, ki so določen gledališki element naredili. Predvsem pa zaposleni lažje razumejo zahteve kot zunanji sodelavci, saj poznajo proces dela v gledališču. To omenjam zaradi pojava podizvajalskih del v gledališču, torej prakse, da gledališke elemente proizvajajo obrtniki, katerih primarna dejavnost ni uprizoritvena. *Outsourcing* se pojavlja povsod, tudi v kulturi. Gre še za eno izmed praks neoliberalnega kapitalističnega modela, katerega namen je nižanje stroškov dela. V gledališču je to povezano predvsem s hiperprodukcijo, včasih s tehnično logistiko (na primer z velikostjo delavnic),



tehničnim znanjem ali oceno potrebnega dela in časa v primerjavi s kupljenim izdelkom.

Takšen model opaža tudi Smolarska in opozarja, da lahko gledališča zaradi ekonomskih razlogov zaprejo svoje delavnice. V intervjuju z zaposlenimi je zabeležila naslednje: »Če si gledališko orientiran – imaš vizijo celote in veš, da potrebuješ delavnico, da ustvariš celosten svet – boš obdržal delavnico. Če pa si ekonomist in vidiš, da ljudje dva tedna posedajo in ne delajo nič zaradi premora v produkcijskem ciklu – boš delavnico zaprl« (»Institutional Gastroscopy«). Smolarska razlikuje med dvema vrstama gledališča: tistim, ki za uprizoritve reciklira oziroma prilagaja *ready-made* produkte, in *gledališčem kot univerzumom*, v jedru katerega je delo visoko kvalificiranih obrtnikov (prav tam).

Od štirih obravnavanih gledaliških hiš imata dve nacionalni gledališči (SNG Drama Ljubljana in SNG Nova Gorica) šiviljske prostore zunaj matične hiše. Tako šivilje kot garderoberje sem spraševala o tem, kako dislociranost delovnih enot vpliva na njihovo delo. Vodja ženske krojačnice MGL, kjer so včasih imeli delavnico nad odrom, sedaj pa so nekaj nadstropji višje, pravi: »Zdaj sem toliko odmaknjena, da nimam več toliko vpogleda v to, kaj se v resnici dogaja v teatru, niti se ne zanimam.« Vodja moške krojačnice SNG Maribor, kjer imajo garderobo, fundus in šivalnice v eni hiši, pravi, da si ne zna predstavljati delavnic zunaj hiše.

Garderoberji SNG Drama Ljubljana niso delili posebnega mnenja o dislociranosti šiviljskih delavnic. Gledališkega ateljeja in zdi se jim, da to niti ne vpliva na njihovo delo. Vendarle iz poznavanja njihovega dela menim, da izvajajo večje število manjših popravkov in ročnega dela kot garderoberji v drugih gledališčih ter da imajo s tem več izkušenj. Šivilja SNG Nova Gorica takole razmišlja o dislociranosti svoje delavnice, pa tudi tiste v Drami:

Zaradi izoliranosti delamo dosti lažje, bolj umirjeno, sproščeno. Sicer moraš iti tja [v gledališče] pomerjat, kar prinaša logistične probleme, vendar je ločenost velik plus. To pravijo tudi kostumografi, vidijo, da je tu drugače. Zelo dobro je, da sta šivalnica in fundus skupaj. Vedno lahko greš pogledat, kako so stvari narejene, če ti kaj manjka ... Podobno ima tudi Drama Atelje, ampak oni so povsem ločeni od gledališča, res so servis ... Stvari imajo že od začetka drugače zastavljene.

## Spremembe v poklicu

V tem sklopu bom opisala vse spremembe, ki so mi jih intervjuvanci razkrili ali pa sem jih sama zaznala. Eden izmed razlogov, zakaj sem intervjuvala predvsem starejše zaposlene, je tudi tema o spremembah v poklicu in gledališču, ki me je zanimala. Opisane spremembe sem razvrstila nivojsko: od sprememb na mikro nivoju (blago in materiali, prakse šivanja in/ali kupovanja), nivoju organizacije gledališča (način dela

umetnic/kostumografinj, organizacija dela, število predstav), nivoju produkcijskega procesa predstave pa do sprememb na makro nivoju (sprememba ekonomsko-političnega sistema). Ti nivoji se med seboj prepletajo, predvsem pa baza – trenutni družbenoekonomski sistem – vpliva na vse druge dejavnike.

### ***Materiali in blago***

Blago je najpogostejša materialna osnova kostuma, ki je pogojena s trenutno tehnologijo in dostopnimi viri. Zaradi pojava hitre mode v času neoliberalnega kapitalizma je na (slovenskem) trgu malo specializiranih trgovin z blagom. V socializmu je bilo ponudbe blaga prav tako malo, vendar so bili razlogi drugačni. Šivilja SNG Nova Gorica opiše, kako so se včasih spopadali s pomanjkanjem ustreznega blaga: »Kostumografinje niso imele na izbiro toliko materialov in morale se je veliko barvati. Zdaj se veliko barva s hipermanganom, jaz sem takrat s čajem, s pravim čajem, ruskim čajem. Ruski čaj iz škatel si skuhal, potem si vanj namočil blago, da si dobil kožno barvo. Uporabljali smo ga za patiniranje.« Spominja se tudi barvanja z naravnimi barvili, recimo z bršljanom. Tudi samo blago je drugačno: »Pa tudi ni več toliko težkih materialov, kot jih je bilo včasih, ni žameta, brokata in podobnega, tudi težko jih je dobiti« (šivilja SLG Celje). Šivilja SNG Nova Gorica se strinja in opozarja tudi na tekstilno produkcijo, ki je ni več:

Čeprav so bili časi težki, se je za gledališče vseeno dobilo več kot danes. Zdaj se vse dobi preko interneta. Takrat si dobil tudi pri nas, več je bilo modistov, recimo za izdelavo nogavic (npr. Minuk Kocjančič v Ljubljani). Zdaj lahko dobiš samo končni izdelek. Zdaj ni mogoče nikjer naročiti izdelave. Takrat so jih pletli: lahko si izbiral, iz katerega materiala jih bodo naredili. Pokrivala so delali v Kroju, tudi šapke, francoske kape. Zdaj nimaš več možnosti naročiti izdelave. Isto je s čevlji: težko je na primer dobiti peto, nihče več jih ne izdeluje. Enako velja za usnje, podlogo. Ne dobiš več niti medvlog za stilne kostume, kot so bile narejene včasih. Stilno sukno iz leta 1900 z lepljenjem ne bo nikoli stalo tako kot takrat, ko so pikirali. Na platno so delali vse. Za razvoj kostumografije so časi težki.

### ***Šivanje in/ali kupovanje***

Eden izmed prvih dialogov med kostumografi in zaposlenimi v procesu nastajanja kostumografije je o tem, kako materializirati kostumske skice. Najprej se nabavi blago in/ali oblačila: kostum se šiva na novo in/ali kupi in/ali predela (torej iz že obstoječega kostuma se naredi nov kostum). Dejavniki za to so preference kostumografov, zahtevnost skic, znanje zaposlenih, predvsem pa proračun kostumografije in čas.

Od zaposlenih sem večkrat slišala, da se je včasih več šivalo, danes se več kupuje: včasih

so bili kostumi umetniški, odraz kreativnosti, danes je to samo še »štancanje« in kopiranje z interneta. Zelo podobne opazke navaja tudi Smolarska in citira zaposlena v scenskih delavnicah, ki si delita občutek, da tam samo še popravljajo kose iz Ikee, da nič ne izdelajo povsem na novo, da se v predstave ne vlaga več kreativnosti in da so zato rezultati vedno isti. Praksa nadomeščanja ročno izdelanih z *ready-made* produkti je odraz (ene izmed) preživetvenih strategij umetnikov, trdi Smolarska, saj lahko v krajšem obdobju hitreje prideš do materializacije ideje (»Institutional Gastroscopy«).

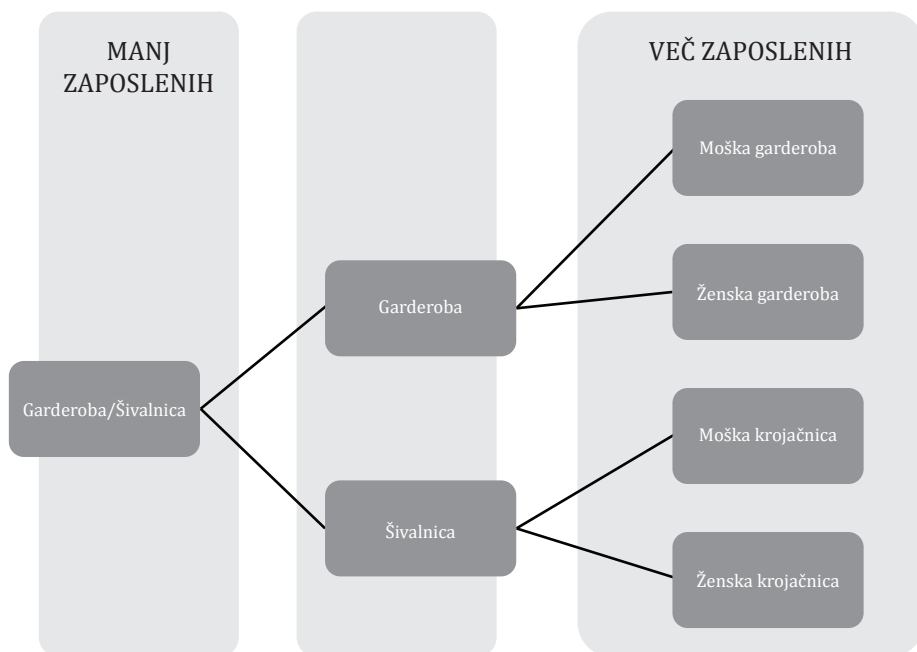
Sogovornike in sogovornice sem spraševala o tem, ali se danes res več kupuje in kje vidijo razloge za to. Obe nazadnje omenjeni šivilji pravita, da se je včasih več šivalo. Razloge za to vidita v tem, da je manj stilnih predstav, saj jih je več iz sodobnega časa. Večkrat je torej na odru sodoben estetski kod. Kostumografi in režiserji včasih prestavijo kostum izvorne historične drame v drug čas, ki pa ni nujno sodoben. Šivilja SLG Celje to opiše takole: »Malo spreminjajo, posodablajo, a ne vem, kako bi temu rekla.« Garderober SNG Maribor sicer začne: »Kostumi, vedno so bili stilni in moderni,« in nato nadaljuje: »Mislim, da se zdaj kupuje več kot nekoč. Na primer v trgovinah z rabljenim blagom in na drugih podobnih mestih, kjer so stvari cenejše.« Tudi vodja ženske krojačnice MGL poudari, da kostumografinje včasih niso imele na voljo takšnih trgovin. Pravi pa tudi, da nima občutka, da se danes kupuje več, in da je razmerje med tem, koliko se šiva in koliko kupi, podobno kot včasih: »Tudi pred 20 leti se je za moderne predstave čisto vse kupilo.«

Gledališča načeloma »uravnotežijo« in »porazdelijo« svoj program, finance in estetiko tako, da so nekateri projekti manjši, nekateri koprodukcije, drugi velikih razsežnosti. Pogled na to z direktorske pozicije v intervjuju z nekdanjim direktorjem SNG Nova Gorica Sergijem Pelhanom je več kot zgovoren:

Zato so normativi takšni, ker če si nacionalno ali državno gledališče, moraš uprizarjati tudi klasične predstave. Pri takih predstavah je vse dražje, tudi na primer kostumi. Naredili smo celo ocene, koliko stane kostum za sodobno dramo ali za klasično, srednjeveško. Za klasično je bistveno dražji. Potem je prišlo do osamosvojitve Slovenije, kapitalizem je zavladal in kultura ni bila več tako pomembna. (nav. po Eva Tomašević Barič, *Novogoriško gledališče 70–71*)

## **Organizacija dela**

Pomembna dejavnika, ki vplivata na organizacijo dela v obravnavanih poklicih, sta število predstav in število zaposlenih. Prvi dejavnik obravnavam v naslednjem sklopu, drugega pa v tem. Strukturna delitev izdelave kostuma v gledališču poteka takole.



**Slika 1.** Organizacija kostumskega dela v gledališčih glede na število zaposlenih

Gledališča z manj zaposlenimi imajo samo en prostor za kostumsko delo, ki je garderoba in šivalnica obenem, ter ni delitve na garderoberska in šiviljska dela. V tej raziskavi primera takšnega gledališča ni, drugje pa sta v takšnem gledališču zaposlena ena ali dve osebi kot garderoberki. Gledališča z malce več zaposlenimi delo delijo na garderobersko in šiviljsko: od obravnavanih gledališč sta to SLG Celje in SNG Nova Gorica, ki zaposlujeta približno dve osebi na garderobo in dve do tri na šivalnico. Večje gledališče, na primer SNG Maribor z 21 zaposlenimi, deli garderobno delo na moško in žensko, svoje prostore imata tako vodja moške kot ženske krojačnice. Posebni prostori so za šivilje, ki delajo po navodilu vodje krojačnice (svoje mesto imajo tudi čevljarji, ki pa niso vključeni v Sliko 1.

V šivalnicah manjših gledališč se zaradi majhne ekipe in velike produkcije spopadajo s težavami pri realizaciji kostumografij, zato kostumografi pogosto angažirajo zunanje šivilje. Izdelava moških kostumov je problem, ki sem ga zasledila v nekaj gledališčih, saj moška obleka spada med tehnično najzahtevnejše. »Problem naših šiviljskih delavnic je ta, da nimamo krojača. Vsi moški kostumi se morajo sešiti v Ljubljani ali pa Zagrebu,« pravi Marko Sosič, nekdanji umetniški vodja Primorskega dramskega gledališča (*Tisoč dni, dvesto noči* 52). Tudi šivilja SLG Celje se spominja, da je bila včasih šivalnica razdeljena na moški in ženski oddelek, zadnjih šest let pa sta zaposleni samo dve šivilji, ki skrbita za vse. V tem času sta se povečala tako število

predstav kot tudi ansambel. V praksi se takšna situacija rešuje s pomočjo zunanjih izvajalcev. V Mariboru sta včasih obstajala vodja za moško in žensko garderobo ter posebna oseba za fundus. Danes je vodja en, ki pravi takole: »Prej so bili tudi trije ali štirje garderoberji. Pralnica je bila posebej, vodja fundusa posebej. Zdaj je to vse na nas. V fundusu ni nikogar.«

S tem v zvezi je zanimiv sistem »obračuna« iz MGL, ki je vnaprej določal število ur za določen kostum, česar se spominja vodja ženske krojačnice: »Nikoli nisem mogla razumeti, kako lahko vnaprej določiš, koliko ur dela boš imel z enim kostumom, recimo 40. Nemogoče. Krilo lahko narediš v dveh urah, če ga boš delal iz povsem drugega blaga, pa v štirih. Tako da mi je bilo to zelo nejasno.« Te ocene je dajal vodja šivalnice in krojačnice, vendar pa se obračun po njenih besedah nikoli ni izšel, saj se predvidene in dejanske ure niso ujemale. »Z leti se je vse spremenilo, ne nazadnje tudi država. Najbrž so 'gori' videli, da to je to čudno.« To je zgovoren primer dejstva, da je delo v šivalnicah nerazumljeno: takšna pravila ne morejo delovati v gledališkem ateljeju, saj ne upoštevajo narave dela.

## **Hiperprodukcija**

Najpogostejši odgovor intervjuvancev na to, kaj se je spremenilo v času njihovega dela, je število produkcij. Za vse to pomeni več dela in obširnejšo organizacijo. Garderoberka SNG Drama Ljubljana pravi, da je sistem dela isti, le da je zdaj dela več. Tudi garderober SNG Maribor opaža podobno: »Delo je bolj stresno in več ga je. Prej smo imeli en večji in en manjši oder za oboje, opero in dramo. Če se je opera postavljala, se je drama podirala. Imel si dan ali dva časa za pripravo opere. Danes pa gre vse na hitro. Delaš dramo, gostovanje, velik oder, komorni oder ali pa mali oder –res je naporno in polno vsega. Včasih delamo celo po dve predstavi skupaj.« V nekaterih gledališčih je danes zaposlenih več garderoberjev kot v preteklih letih, občasno jim pomagajo tudi študentje. »Pomoč dobimo ob hiperprodukciji,« pravi vodja garderoberske službe v SNG Drama Ljubljana, njen sodelavec pa nadaljuje: »Danes je hiperprodukcija, to je ta razlika. Pred 20, 30 leti, ko sem prišel v Dramo, smo imeli po sedem premier, danes pa jih imamo 13, če ne štejem zraven še vseh ostalih dogodkov.«

Napornejši urniki od šivilj zagotovo zahtevajo tudi večjo učinkovitost: »Ja, več, bolj je treba biti spreten, v določenih primerih je treba bolj pohiteti. A vse se nekako le ujame. Če vidiš, da ti teče voda v grlo, boš rekel: Aha, danes vidim, da ne bo šlo, da ti kostumi ne bodo gotovi do petka, bomo pa danes podaljšali, ne v petek, takrat bo že prepozno. Tako se vedno organiziramo še pravočasno« (šivilja SLG Celje). Tudi vodja ženske krojačnice MGL se spominja časov, ko je bilo predstav manj, a je bilo tudi več predstav z večjimi zasedbami: »Sploh na velikem odru so bile običajno masovke, vsaj kolikor se spomnim.

Ogromno je bilo predstav z veliko nastopajočimi. Zdaj pa je tu seveda še Studio [MGL, op. MF] pa produkcije ... Mislim, da jih je kar 12 ali 14 v sezoni. Veliko.«

**Tabela 4.1:** Število premier v izbranih slovenskih poklicnih gledališčih po sezonah od 2000/2001 do 2014/2015

	2000 2001	2001 2012	2002 2003	2003 2004	2004 2005	2005 2006	2006 2007	2007 2008	2008 2009	2009 2010	2010 2011	2011 2012	2012 2013	2013 2014	2014 2015	povp.
Drama LJ	9	11	11	19	10	10	13	13	11	10	13	13	10	14	22	13
MGL	8	7	9	10	13	13	12	12	12	13	11	14	15	21	20	13
SMG	4	7	6	14	5	5	7	8	7	6	6	10	11	9	8	8
Drama MB	13	8	6	5	8	7	10	8	7	7	5	8	6	7	7	7
SLG Celje	6	6	7	4	7	6	6	6	6	6	6	5	6	6	6	6
SNG NG	6	7	7	8	5	7	6	7	5	6	8	8	8	9	9	7
SSG	5	5	5	3	5	6	7	6	6	5	5	6	8	5	6	6
PG Kranj	4	5	4	10	4	6	5	7	3	4	4	5	5	4	6	5
MGP	4	6	4	10	4	4	5	3	4	6	6	7	4	7	7	5
G Koper	/	5	5	5	5	5	5	6	6	6	7	4	6	6	6	6

## Slika 2. Rast števila premier v izbranih slovenskih gledališčih

*Opombe.* Podatki za SNG Maribor zajemajo samo Dramo in ne tudi Opere in baleta. Vir: Tomašević Barič, *Novogoriško gledališče* 51.

Zgornja slika statistično potrjuje opažanja intervjuvancev. Dodajam pa, da ne zajema še kopice dodatnih aktivnosti, recimo spremljevalnega programa, ki ga gledališke hiše organizirajo in se v uradni statistiki ne beleži kot predstava. Zaposlenim pa to predstavlja dodatno obremenitev oziroma dodatno »predstavo«. Gledališča – tako kot tudi druge kulturne institucije – skušajo s ponujanjem spremljevalnega programa poleg abonmajskega konkurirati na trgu kulturnih vsebin, tekmujejo za občinstvo. Tovrsten pristop ponudbe, povpraševanja, konzumacije in trošenja se preslikava iz ekonomske sfere v kulturno z isto logiko – treba je nenehno ponujati nove predstave, ne pa preigravati »starih«.

## Proces produkcije predstave

Večje število produkcij povzroča tudi krajšanje časa produkcije predstave. Smolarska med opazovanjem stanja v gledališčih na Poljskem opaža, da so »pogovori s tehničnimi direktorji postali mnogo krajši, faza preizkusov in napak – napaka je nepogrešljiva značilnost prototipskega scenskega oblikovanja, torej oblikovanja od začetka – se je prav tako skrajšala« (»Institutional Gastroscopy«). Šivilja SNG Nova Gorica se takole spominja procesa dela za časa Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici (PDG):

Bilo je razporejeno tako, da smo imeli po koncu ene predstave 14 dni miru, šele potem smo začeli z drugo. Takrat je bilo zaposlenih manj ljudi, vendar imeli smo tudi velike predstave, srečevali smo se s težavami. A ni bilo 'džumbusa', nervoze. Imeli smo dovolj časa za predstavo. Kostumografi, ki so prihajali, so se že prej zmenili. Gospa Bartlova mi je povedala, da so se že šest mesecev prej dobivali z režiserji in se menili, jaz sem dobila zapiske v knjigi, kjer je imela zabeleženo, kako bodo videti kostumi. Skice so se dobivale prej ali takrat, ko se je študij začel, vendar je bilo vse določeno in spremembe so bile redke. Res se je moralo zgoditi kaj izrednega, da je šla predstava v drugo smer, da režiser iz določenega človeka ni izvelkel tistega, kar je nameraval. Ljudje so bili dosti bolj pripravljeni. [...] Vedeli smo, kaj delamo. Stvari so bile velike in zahtevne, če jih primerjam z današnjimi. Zdaj so kostumi večinoma revni.

Iz tega odstavka lahko vidimo, kako sta včasih potekala predproces in potem sam proces produkcije predstave. Način ustvarjanja gledališke uprizoritve je bil bolj »akademiški«: več idej in odločitev je bilo dorečenih v procesu predpriprave (torej pred uvodno vajo), manj je bilo improvizacije oziroma manj se je predstava gradila med samimi vajami. Gledano s kostumografskega vidika je tovrsten pristop omogočal, da so imeli zaposleni več časa za konstrukcijo kostuma (celo testnega kostuma) in za dodelavo, igralci in igralko so že zgodaj v procesu vedeli, kaj bodo nosili. V prejšnji izjavi je ključna pozicija zaposlenih v tem procesu. »Vedeli smo, kaj delamo« se nanaša na samo vstopno točko šivilje v proces produkcije predstave: na začetku študija, z izdelanimi skicami in načrtom predstave. Izjava pa se nanaša tudi na splošen odnos zaposlenih do svojega dela. Z manj produkcijami je bilo lažje slediti posameznim predstavam in živeti z njimi. Dalj časa so se delale in dalj časa igrale.<sup>17</sup> Iz svojih kostumografskih izkušenj v gledaliških lahko dodam, da v garderobi in šivalnici/krojačnici zaposleni včasih težko sledijo dogajanju: katera predstava je že imela premiero, katera se igra, pri kateri se je študij že začel itn.

Zaposleni in kostumografi namreč čas in delo v gledališču dojemajo drugače: slednji vidijo svoj projekt v celoti, zaposleni pa le dele – kaj je treba pri tem projektu narediti, kaj pri drugem za mali oder, katera vzdrževalna dela ipd. Bojana Kunst to definira kot distinkcijo med delom in projektom ter to razliko razume kot eno od sodobnih oblik delitve dela, pri čemer vidi projekt kot prevladujoč način današnjega umetniškega dela (133–37). Razliko ponazori s primerjavo Simona Baylya: »Kar je, recimo, za arhitekta projekt novega muzeja, je le časovno omejena delovna naloga za električarja, ki mora narediti nov alarmni sistem« (135). Kunst ostro kritizira *projekt* kot temeljni način dela v produkciji kulture in kot način ekonomizacije ter urejanja življenja umetnika, saj ga slednje pravzaprav ločuje od časa, kot ga izkušata družba in skupnost.

<sup>17</sup> Sicer ne poznam konkretnih podatkov o tem, koliko časa so se v zadnjih desetletjih igrale predstave, sem pa v *Nacionalnem programu za kulturo 2014–2017* na področju uprizoritvenih umetnosti zasledila smernici, ki skušata uravnati trend več premier-manj ponovitev v institucionalnem gledališču: »[D]o leta 2017 zmanjšati število premier v produkciji NVO za najmanj 20 % in ne povečati števila premier v produkciji javnih zavodov, do leta 2017 povečati obseg postprodukcije na povprečno najmanj 20 ponovitev na produkcijo v produkciji javnih zavodov in najmanj 5 ponovitev na produkcijo v produkciji NVO« (*Nacionalni program za kulturo 2014–2017* 32). V istem dokumentu je predstavljena statistika za leto 2012, ki beleži 102 premieri in v povprečju 17 ponovitev na premiero v javnih zavodih (prav tam 31).

## Kostumografi in kostumografinje

Najpogostejši odgovor, ki sem ga dobila ob spraševanju, kaj se je najbolj spremenilo pri kostumografiji v času procesa produkcije predstave, je: kostumografska skica. V preteklosti so bile narisane na roko, danes pa si kostumografi pomagajo tudi s tehnologijo in pogosto so skice narejene računalniško. Včasih kostumografi namesto skic oddajo le izrezke iz časopisov ali revij.

Najzanimivejša pa sta odgovora, ki omenjata status oziroma položaj, ki so ga uživale kostumografinje. Vodja ženske krojačnice MGL pravi takole:

Mogoče je razlika v tem, da so bili kostumografi, takrat gospa [Alenka] Bartlova in [Marija] Kobijeva, bolj cenjeni oziroma so se mogoče počutili bolj cenjeni. Bile so gospe in bili so drugi časi. Vem, da si je gospa Bartlova vedno vzela čas: prišla je, se najprej usedla, popila kavico, dve, pokadila cigaretek, tri, deset, pet, potem smo pa začeli. Že sam začetek procesa je vzel zelo veliko časa, ki ga pa v resnici nismo imeli.

Šivilja SNG Nova Gorica se prav tako spominja Alenke Bartl kot *gospe*, spominja pa se tudi druge kostumografinje, ki tega statusa ni uživala:

Močno se spominjam Marije Vidau, ki je bila hišna kostumografinja in šivilja v Trstu. Vedno je prinesla vse stvari iz Trsta, šla je v Rim, šla je na tržnice, v Rimu in v velikih hišah v Milanu se je učila za šiviljo. Vendar je niso spoštovali. Nanjo so gledali drugače kot na Alenko Bartlovo, ki je prišla v krznemem plašču in je imela vedno asistenta. Narisala je skice, v Atelje Drame je nesla pobarvat blago sama ali pa je to storila Meta Severjeva, ki je bila njena asistentka. Bila je gospa. Medtem ko je bila Marija 'una, ki zmerom vlačí tiste torbe!<sup>18</sup>

## Gledališka družina

Veliko intervjuvanih je omenilo posebno vrsto odnosa do svojega dela, do gledališča in drugih zaposlenih, ki pa se izgublja. Včasih so čutili, pravijo, večjo povezanost med zaposlenimi in večjo pripadnost gledališču kot takemu. »Vsi delujemo kot ena družina. To je zelo res. Ampak to je bilo mogoče v prejšnjih časih. Ljudje smo zelo nagnjeni govoriti, da je bilo lepše v prejšnjih časih, ampak to izhaja iz moje starosti, ne iz tega, da danes ni lepo. To ljudje mešajo,« pravi garderober SNG Drama Ljubljana. Nadaljuje takole:

Ampak ta trenutek družine ni več, razpada – ne zaradi naše skreganosti, ampak ker ni dovolj časa, da bi se stvari delale natančneje, bolj povezovale. Pri delu na predstavah, ki nastajajo dva meseca, si obveščen, poznaš tudi tekst, veš, kdo kaj igra, se pogovarjaš, kostumografi te neprestano obiskujejo, stvari se iščejo, veš torej, kaj hočejo. Danes pri tej hiperprodukciji tega ni, vse to bo izumrlo in družine ne bo več, ker zanjo ni časa.

18 Zanimivo, v svojih spominih Marko Sosič podobno opiše pojavo Marije Vidau: »Roke ima prepolne natrpanih najlonskih vrečk. Z blagom, starimi rekviziti, čipkami in navadnimi cunjami« (67).



Zaposleni so bili bolj povezani z gledališko hišo, z njo so živeli: »Nisem hodila v službo sem. Tu živim, sem živela. Takega pristopa najbrž tudi ne bo več. Vsaj ne zdaj, v teh razmerah« (šivilja SNG Nova Gorica). Vodja ženske krojačnice MGL se prav tako spominja časov, ko so zaposleni še živeli z gledališčem, ko so si v službi kuhali kosila ipd.: »Zdi se mi, da sem ob svojem prihodu – tega je že precej let – tu naletela na starejšo generacijo, ki je bila bolj čustveno vezana na teater oziroma so živeli zanj.« Šivilja SNG Nova Gorica se spominja začetkov gledališča, še preden je to dobilo večjo stavbo in postalo nacionalno:

Bil je tudi majhen foaje, bolj smo bili kot družina. Ljudje so ostajali po predstavah, več se je družilo, skupaj z igralci. Tudi sama sem bila mlada in gotovo bolj družabna. Tudi igralci so včasih živeli tu [v Novi Gorici, op. MF] in bilo je več pripadnosti teatru. Ljudje so se srečevali po trgovinah. Zdaj je vse odtujeno. Vse je bolj materialistično, ne skrbi se toliko za stvari.

### *Feminizacija poklica*

Trend zaposlovanja žensk v omenjenih poklicih je v vseh obravnavanih gledaliških skoraj stoodstoten. Če so bili včasih v moški garderobi in v moški krojačnici zaposleni večinoma moški,<sup>19</sup> danes ni več tako. Intervjuvana garderoberja se zavedata, da sta med zadnjimi.

Za primer feminizacije poklica tako v garderobi kot v kostumskih delavnicah sem zaradi dostopnosti podatkov vzela MGL. Trenutno je tam v garderobi zaposlenih pet oseb, v krojaških delavnicah pa štiri, vse so ženske. Podatki za obdobje med letoma 1950 in 2001 kažejo na bolj raznoliko sestavo: v vseh teh letih je bilo zaposlenih devet garderoberk in sedem garderoberjev, v šivalnicah pa deset žensk in sedem moških.<sup>20</sup> Feminizacija poklica je zagotovo slab trend, saj to pomeni nižje plačilo, manj cenjeno delo in njegovo stereotipizacijo. Patriarhalna ureditev družbe se kaže tudi v koncentraciji žensk v t. i. »ženskih« poklicih, ki so pravzaprav nadaljevanje domačih opravil, kot je skrb za druge (poklici v zdravstvu, šolstvu in storitvenih dejavnostih) (»Ali so 'družinske kraljice'« 85). Še posebej pri garderobnem delu bi lahko rekli, da gre za vrsto »gospodinjkega dela«, ki je tradicionalno prihranjeno za ženske. Arhiv MGL ima tudi podatke, katera dela so njihovi zaposleni opravljali v gledališču, in tako izvemo, da so na primer štiri ženske, ki so bile zaposlene kot garderoberke, na neki točki opravljale tudi delo snažilke, šepetalke in šivilje. Medtem ko so moški

<sup>19</sup> Iztok Vadnjal se spominja, da sta včasih moško garderobo vodila dva garderoberja in da se je z njunim odhodom spolna delitev podrla. V soglasju z igralci so na mesto garderoberja sprejeli žensko.

<sup>20</sup> Od devetih garderoberk sta dve imeli naziv garderoberka – vodja, prav tako sta dva od sedmih garderoberjev imela naziv garderober – vodja. Gledališče je zaposlovalo deset žensk, ki so zasedale naslednja delovna mesta: šivilja, šivilja – vodja, šivilja modelarka, šivilja modelarka – vodja, krojačica, krojačica modelarka, krojačica modelarka – vodja, vodja ženske krojačnice in vajenka v ženski krojačnici. Moški pa krojač, krojač – vodja, krojač modelar – vodja, vodja moške krojačnice (Klabus Vesel 151–62).

garderoberji pred ali po delu v gledališču opravljali tipično »moške« poklice, kot so vratar ali vodja predstave. Spolna stereotipizacija je v tehničnih službah gledališč popolna. Poenostavljeno rečeno: scenski tehniki, ki prenašajo težke scenske elemente, so moški, garderoberke pa so ženske, ki likajo in perejo. Gre torej za močan vzorec patriarhalne delitve dela, ki se odraža v horizontalni segregaciji ujemanja spola in poklica. Tako je delo scenskega tehnika maskuliniziran poklic, delo v maskirnicah, garderobah, šivalnicah in krojačnicah pa feminiziran. Poleg neformalnih razlogov in družbenih vzorcev je vprašanje plače zagotovo dejavnik, ki vpliva na izbiro poklica, saj ženske zavzemajo večino nižje plačanih delovnih mest. Celotno področje kostumografije (z izjemo čevljarskih delavnic), ne samo znotraj institucij, ampak tudi med samozaposlenimi, je feminizirano. Razvid samozaposlenih v kulturi iz leta 2017 kaže, da je med kostumografi 87,5 % žensk in 12,5 % moških.<sup>21</sup>

### **Plačilni razred**

Spolna sestava je v veliki meri definirana tudi s plačilom. Slednje je močno povezano z ugledom poklica, zanimanjem zanj in z motivacijo zaposlenih. Zaposlovanje tehničnega osebja v gledališču spada pod javni sektor in je financirano iz državnega proračuna. Od vseh intervjuvancev so garderoberji najnižje plačani.

Eden izmed sogovornikov o plačilnem razredu razmišlja takole:

V Sloveniji je samo 20 garderoberjev. Zgodila se je velika krivica, ker so nas dali na seznam J, to je najslabše plačano delo, in kategorizirali so nas kot scenski garderober. [...] Krivica se bila storjena s prevedbo plač, za urejanje tega do zdaj nihče ni imel posluha.<sup>22</sup> Mislim, da bi se o tem morali pomeniti direktorji, saj nas je garderoberjev samo še 20, jutri bo to tako ali tako samo še servis, ne bo več tega osebnega stika. Jaz sem verjetno še zadnji moški garderober, potem bomo izumrli.

Ekonomska degradacija poklica pomeni tudi njegov razvrednotenje v servis, zato nadaljuje: »Če se izgubi ta intimni stik z igralcem, se izgubi zelo pomembna vez v gledališču, saj servis nikoli ne more biti intimen. Mislim, da ni vseeno, ali te pride preoblačiti nekdo iz servisa.« Tudi šivilja SNG Nova Gorica govori o svoji izkušnji: »Ko sem šla iz Ideala v gledališče za šiviljo, sem imela tu enkrat višjo plačo kot v Idealu. Z 260.000 dinarjev sem prišla na 440.000. Zdaj pa je šivilja v gledališču dosti slabše plačana kot pri kateremkoli zasebniku.«

Ob rob izjavam intervjuvancev navajam še izjavo Andreja Jelačina, direktorja PDG v letih

<sup>21</sup> Med skupaj 48 je 42 žensk in šest moških.

<sup>22</sup> Omenja prevedbo plač v javnem sektorju leta 2008, ki je dvignila kar nekaj prahu. To na konkretnem primeru SNG Nova Gorica opaža tudi Tomašević Barič (49): »Izraziti kadrovske probleme so se zgodili leta 2008, ko je bil uveden nov plačni sistem, zaradi katerega je, predvsem tehnično osebje, utrpelo precejšnje znižanje plač, kar gotovo ni prispevalo k dobrim odnosom in zadovoljstvu v kolektivu.«

1962–1968, ko je bilo gledališče v težki finančni situaciji (Jevnikar 2013). V intervjuju z Evo Tomašević Barič pove: »Potem je nekaj časa gostovanja organiziral Sergej Ferrari: po njegovo je bila za večerjo 'pašta šuta', ko je bilo po moje, rižota. To je bila znana stvar. Te skromne skupne večerje so ogromno pomenile. Vsi smo bili enaki: direktor, igralci, garderoberka ... Znotraj kolektiva nisem imel konfliktov: moja plača je bila v primerjavi z garderoberkino 2 : 1. Kakšne pa so danes?« (78). Velike razlike v plačah so tako med zaposlenimi v gledališču kot tudi v odnosu do kostumografinj. Te v gledališču prejmejo honorar,<sup>23</sup> ki je precej višji od plač omenjenih zaposlenih, a jih vseeno postavlja v položaj, da morajo hkrati opravljati več projektov in se nenehno dogovarjati za nove. Kostumografinje so v povsem drugem socialnem položaju kot njihove »sodelavke« iz šivalnice ali garderobe, saj spadajo v t. i. kreativni razred: pogosto so samozaposlene, živijo od honorarnega dela, ki je prekarno in negotovo (prim. Smolarska, »Institutional Gastroscopy«).

## Kostumski fundus v gledališču

Posebno pozornost sem namenila fundusu, ki je nepogrešljivi del tako gledališke hiše kot kostumografske prakse. V skladišču za kostume ali fundusu se shranjujejo kostumi odigranih predstav, a to ni njegova edina funkcija. Tu so še interna in zunanja izposoja, stik z gledališčem, izobraževalna funkcija, arhivska funkcija in funkcija varčevanja. Vodstvo gledališča pogosto prepozna le slednjo; pa tudi sicer ga ne skrbi za fundus, vanj ne vlaga, ga ne ureja in ne prepozna potenciala, ki ga nosi. Tako na primer nobeno gledališče nima več delovnega mesta, namenjenega samo delu v fundusu.

Kostum je neka vrednost v gledališču, pravi šivilja SNG Nova Gorica. S tem se nedvomno strinjam: tako za zaposlene kot tudi za kostumografe je fundus neprecenljiva vrednost, ki pa se ureja sporadično in glede na interes zaposlenih, torej je prepuščena osebni angažmaju zaposlenih, kar je razvidno iz stanja, v katerem so ti prostori.

## Delovanje fundusa

Skrb za fundus je odvisna od vsakega gledališča posebej in je povezana z njegovo lokacijo. V SNG Drama Ljubljana, SNG Maribor<sup>24</sup> in MGL, kjer so fundusi v isti hiši, zanje skrbijo garderoberji. V SNG Nova Gorica za fundus skrbijo šivilje, saj je na isti dislocirani enoti kot šivalnica, v SLG Celje pa zadnjih pet let za fundus prav tako skrbita šivilji, in sicer zaradi dopoldanskega delovnega urnika. Kostumi so v fundusu običajno razdeljeni po spolu, vrsti oblačila, nekje pa tudi po stilu ali po obdobju.

<sup>23</sup> Področje ni urejeno s kolektivno pogodbo, o honorarjih se dogovarjajo individualno, kar omogoča precejšnje razlike tudi med kostumografinjami.

<sup>24</sup> V tej gledališki hiši za čevlje v fundusu skrbita čevljarja.

Šivilja SLG Celje takole opiše ustaljeno prakso v fundusu: »Malo ga pospravimo, zložimo, drugače pa vse ostaja isto. Poskrbimo, da imamo stilne kostume, ki nam nekaj pomenijo, na povsem ločenem mestu.« Spominja se tudi slabe izkušnje s takim urejanjem, ko je vodstvo odredilo številčenje obešalnikov. Ponovilo se je nerazumevanje prakse dela v šivalnicah oziroma garderobah, in ta sistem seveda nikoli ni zaživel.

V SNG Drama Ljubljana imajo že vsa leta fundus, ki je, ko je bil še v zgradbi Gledališkega ateljeja, tudi pogorel. Manjši del fundusa imajo v hiši, del pa na dislocirani enoti v skladišču. Potrebujejo ga zaradi velike količine kostumov, ki jih hranijo: »Že vsa ta leta trdim, da je treba vse shranjevati. Tudi zadnjega klošarja, mogoče pa ga bomo kdaj potrebovali. Ni vedno mogoče dobiti fraka, ki je videti znošen, kot da je od sto let starega dedka. Lahko ga sicer patiniraš in tako naprej, ampak ne bo videti enako. Zato so neki izrabljeni čevlji, ki jih najdeš v fundusu, zate pravi biserček« (Garderober SNG Drama Ljubljana).

SNG Maribor je fundus večkrat selil in pri tem je bil del seveda uničen. Včasih so zaposlovali osebo, ki je skrbela zanj, vendar so delovno mesto ukinili, ko so krčili zaposlovanje. Nekdanji garderober pravi: »Zato pa govorim, da bi se človek moral spet vrniti v fundus vsaj za štiri ure, ravno za to se borimo. Poleg tega kostume posojamo ven.« Svojega tedanjega dela se spominja takole: »Izposoja kostumov, označevanje, delo s krojači, šiviljami in kostumografi. Pospravil sem, ko so odšli, saj je vedno ostalo še kaj. Vse sem dajal v izposajo: društvom, šolam, zasebnikom, posameznikom in tako.« Poleg manka zaposlenih kot glavni problem fundusa navede tudi manko prostora.

Poznavanje fundusa je vrlina, ki se jo zaposleni naučijo skozi leta, a za njegovo profesionalno uporabo sta potrebna čas in interes. Med vsemi intervjuvanci pri svojem delu s fundusom zagotovo izstopata šivilja SNG Nova Gorica in garderober iz Maribora. Slednji pove takole: »Včasih sem v fundusu miže prepoznal kostum. Miže! Pa smo tudi skrbeli za dramo, opero in balet. Danes ne. Danes, priznam, ne moreš vedeti vsega. Tudi za čevlje sem skrbel. Danes je za čevlje čevljar.« Podobno pravi šivilja SNG Nova Gorica:

Mislím, da bi bilo s tem fundusom mogoče kaj narediti, če bi imeli človeka, ki bi bil zanj zadolžen. Dobro poznam fundus in vem, kje je kakšen kos. Zakaj to vem, se tudi sama sprašujem. Pri delu z amaterji hodim ves popoldan med kostumi, imam neko zamisel in vem, kaj bi rada, in potem hodim, da vidim, kje je. Večkrat moraš videti. Potrebuješ človeka, ki dela. Nič ti ne pomaga, če kostumografu ne moreš ponuditi kostumov. Nekateri kostumografi tudi ne želijo iti v fundus. Z uporabo fundusa smo dostikrat prihranili denar.

Poleg tega, da danes ni več delovnega mesta, ki bi bilo namenjeno samo skrbi za fundus, se je spremenil tudi odnos do kostumov v njem. S tem v zvezi je bila včasih zelo pomembna inventura. Spominja se, da je v PDG trajala tudi tri mesece: odločitve so zagovarjali pred tričlansko komisijo, ki je recimo posamezne kose odpisovala. Ta

praksa se je po osamosvojitvi opustila, vseeno pa delajo inventuro in vse kostume, ki končajo v fundusu, oštevilčijo. To se je opustilo v večini gledališč. Garderobier SNG Maribor pravi takole: »Včasih je obstajal arhiv in kostumi so bili evidentirani. Danes tega več ni, do kostumov se obnašamo, kot bi to bil potrošni material. Vodimo samo knjigo o predstavah.« Ideologija *hitre mode* ustvarja potrošniško mišljenje, kar se odlikava v odnosu do oblačil tudi v gledališču. Lažje je kupiti novo kot skrbeti za staro. Kostumi so razumljeni kot potrošna, brezvredna roba.

### **Uporaba fundusa in njegove funkcije**

Najpogostejša uporaba fundusa, poleg hranjenja kostumov, je (notranja ali zunanja) izposoja. Pri prvi gre predvsem za izposajo kostumov z namenom vadbe (torej za kostume, ki jih igralci uporabljajo na vajah, preden dobijo kostum za uprizoritev) in predelave. Vloga »skrbnika« fundusa je tu ključna, saj lahko veliko pripomore k iskanju ustreznih kosov. Kostumograf gre v fundus navadno v spremstvu zaposlenega: »Sami gledajo in kaj povprašajo, pokažejo skice, potem pa tudi mi zraven sodelujemo, saj poznamo kostume« (garderobierka SNG Drama Ljubljana). Zaposleni se lažje znajdejo, če pride kostumograf v fundus s skico: »Čisto odvisno, kako je kostumograf pripravljen: če ima skice, mu lahko veliko pomagamo. Ne moremo mi sami izbirati, on si je zamislil kostume. Lahko si zamisli čisto drugače, zato je kostumograf« (garderobierka SNG Drama Ljubljana). Fundus se uporablja tudi za potrebe zunajrepertoarnih predstav, ki pa so del dejavnosti gledališča, za kar po navadi večjo odgovornost prevzamejo garderoberji oziroma tisti, ki skrbijo za fundus.

Izposoja skupinam in posameznikom zunaj gledališča je nekakšno sivo področje, ki je sicer urejeno z določili in pravilnikom (ponekod tudi s cenikom), vendar je v praksi pogosto stvar dogovora in osebnega poznanstva. »Fundus se uporablja za lastne potrebe, nekaj pa posojamo tudi za dodatni zaslužek, postavili smo minimalno ceno izposoje kostuma. Največ si izposojajo šole, tega jim ne zaračunamo« (šivilja SLG Celje). Zunanja izposoja je zelo pomembna, saj ustvarja stik gledališča z okoljem – za nekatere ljudi celo edini. Kostume si najpogosteje izposojajo društva, amaterske gledališke skupine, šole pa tudi posamezniki. Vloga zaposlenih je pri tem zelo velika, saj poznajo fundus, kostume, zgodovino oblačenja in prakse izposojanja. Še pomembneje pa je, da morajo prepoznati želje izposojevalcev, saj ti pogosto ne vedo natančno, kaj iščejo.

Znanje tako preide na izposojevalce, fundus pa nosi izobraževalno vrednost tudi za same zaposlene. Starejša oblačila lahko šiviljam in krojačem pomagajo pri razumevanju tehnologije oblačil: »V fundusu pustim stare stvari tudi, če niso več za na oder, ker greš lahko pogledat, kako je narejeno. Če imaš možnost pogledati, kako

so včasih nekaj naredili, lahko to skopiraš. Pri krojačih, ki ne delajo v gledališču, se ta pomanjkljivost vidi. Saj so pridni, ampak je izdelava konfekcije drugačna kot delo za gledališče. Videz je drugačen« (šivilja SNG Nova Gorica).

Na novo zaposleni so namreč prvič soočeni s stilnimi ali atipičnimi oblačili in fundus služi kot bazen znanja oziroma knjižnica kostumov tako zanje kot tudi za kostumografe ali zunanje izposojevalce.

Vodstvo gleda na fundus predvsem s stališča varčevanja. Nadalje se šivilja SNG Nova Gorica spominja: »Ko so prišla suha leta – 2007, '08, '09, '10 – so se delale skoraj vse predstave samo iz fundusa. Dosti predstav smo pobirali iz fundusa. Je pa res, da tako ne moreš delati vseh predstav. Potrebno je kaj na novo narediti, kaj kupiti.«

Vzgib za uporabo starih kostumov v nove namene je pogosto ekonomski: »Čedalje več je predelav, ker se varčuje.« Včasih pa je to posledica estetske odločitve: »Nekatere predstave prav želijo imeti stare kostume. Noben nov kostum ne more biti tako dober, kot je star,« pravi garderoberka SNG Drama Ljubljana. Njena sodelavka doda: »Vse se reciklira. Razen če igralka reče, da bi ta kostum imela še kdaj za vaje ali pa da bi ga uporabljala, ga pospravimo in hranimo samo zanjo.«

## **Arhiviranje**

Zadnja funkcija fundusa je arhiviranje. Zanimalo me je, ali zaposleni vodijo še kakšen arhiv drugega materiala, povezanega s kostumom. Šivilja SNG Nova Gorica se spominja izobraževanja v Ateljeju Drame, kjer je za arhiv skrbela gospa, ki je risala kostume, zraven pa pripela koščke blaga in opis. Sama je kasneje v PDG vzpostavila prakso vodenja knjige in kartončkov za vsako predstavo, kjer so zabeleženi osnovni podatki uprizoritve in natančen seznam kostumov po igralcih: kaj je bilo kupljeno, na novo zašito ali popravljeno. Skice kostumov je oddala gledališču v arhiv: »Pravilo je bilo, da morajo originalne skice ostati v hiši. To je bilo pred leti, zdaj jih je bolj malo.«

Gledališča vodijo svoj uradni arhiv, kamor shranjujejo tudi skice, ki jih morajo kostumografi po pogodbi oddati. Tudi vodja ženske krojačnice MGL pravi, da predaja bolj malo skic: »To se je nekje izgubilo, kostumografi niso hoteli puščati originalnih skic. Rekla sem, da se ne bom več pregovarjala z njimi o tem. [...] Nihče mi ne pušča originalov. Razen Belinde [Radulović] in mogoče še kakih dveh.«

## Zaposleni v vlogi kostumografije

Večina intervjuvanih (izvzemši čevljarje) je tudi sama kdaj nastopila v kostumografski vlogi. Za nekatere je to celo redna praksa. Kostumografija je bila velika želja garderoberja SNG Drama Ljubljana: »V Sloveniji v osemdesetih letih ni bilo oddelka za kostumografijo. To sem hotel študirati, ampak nisem želel iti v Beograd, saj sem od tam pobegnil. Tako da sem ne vem koliko sezon delal kostumografijo. Imam tudi svoje samostojne predstave.« Nekateri delajo kostumografije za amaterska gledališka društva, vodja moške krojačnice SNG Maribor pa nastopa tudi v vlogi kostumografije v tem gledališču. Pobuda je prišla z njene strani in pravi, da ima s tem sicer malo več dela, ampak da si tako širi obzorja. Vse intervjuvanke, ki delajo v šivalnicah in krojačnicah, se poleg dela v gledališču udeležujejo tudi druge – na področjih, ki so sicer tesno povezana z gledališčem. Šivajo za prijatelje in družino, različne nastope ali manjše predstave zunaj gledališke hiše, kreirajo kostume in lastne blagovne znamke.

Naj poudarim, da se v gledališču pojavlja tudi praksa režiserja, ki nastopa v več vlogah in je podpisan kot scenograf, avtor glasbe, oblikovalec luči ali kostumograf. Sicer intervjuvancev nisem izrecno spraševala o tem, kaj to pomeni za njihov poklic, je pa pogosto tako, da del obveznosti, ki jo sicer nosi kostumografinja, pade na zaposlene. Primer take prakse lahko vidimo v izseku iz intervjuja z Darjo Reichman: »Spominjam se, da sem leta 2008 igrala vlogo Hedde Gabler v istoimenski Ibsenovi drami *Hedda Gabler*. Režiser in kostumograf je bil Eduard Miller. Dolgo časa med vajami sploh nisem imela kostuma. Nato Eduard enkrat reče garderoberki, naj prinese eno moško srajco. Jaz jo oblečem in obujem zraven čevlje z visoko peto in potem sem celo predstavo nosila ta kostum« (Rahne, »Super je«). Podobno v svojih spominih zapiše režiser in umetniški vodja PDG Marko Sosič, ki omenja eno od intervjuvank: »Podpisujem namreč tudi scenografijo in kostumografijo predstave, čeprav sem zaprosil šiviljo, naj mi ob tem pomaga« (76).

## Čevljarji

Posebnost SNG Maribor je tudi ta, da imajo v hiši čevljarstvo delavnico z dvema čevljarjema. Od običajnih čevljarjev se razlikujeta v tem, da večinoma izdelujeta novo obutev in ne le popravljata staro. Čevljarji v gledališču izdelajo celotno obuvalo, ne le posamezni korak.

Oba čevljarja sta v gledališču zaposlena že enajsto leto. Eden od njiju je končal šolo v Kranju in nato več let, preden se je zaposlil, občasno pomagal v delavnici v gledališču. Šole za čevljarje danes v Sloveniji ni več, poklic si lahko čevljarji pridobijo le z opravljanjem mojstrskega poklica.

Proces njihovega dela s kostumografiji je enak tistemu v šivalnicah in krojačnicah: sestanek s kostumografinjo, predaja skic, nabava materiala, izdelava in pomerjanje. Čevljarja v SNG Maribor skrbita tudi za fundus čevljev.

Ko kostumograf išče določene čevlje, greš z njim v fundus in mu pomagaš iskati. Takrat vidi tudi druge čevlje in mogoče ne najde prav takih, kot si jih želi, ampak podobne, ki pa so mu še bolj všeč. Kostumografu pomagaš do stvari, veš, kje so pospravljene in kateri igralec ima rajši malo širšo, malo večjo, mogoče višjo, nižjo peto. Svetuješ zato, da delo čim lažje steče, da so tudi igralci čim bolj zadovoljni, da je kostumografu lažje in da smo na koncu zadovoljni vsi.

Čevljarsko delo v gledališču otežuje pomanjkanje materialov: »Vemo, v kakšnem stanju je čevljarska industrija pri nas, da ni tovarn, in če ni tovarn, tudi materiala ni na izbiro, kolikor bi ga lahko bilo. Težko je delati, če tega ni.« Čevljarji si pomagajo z recikliranjem odsluženih čevljev iz gledališča. Pri svojem delu potrebujejo manjše količine materiala in se zato ne morejo primerjati s tistimi iz industrijske proizvodnje.

## Zaključek

S člankom sem želela popisati zaodrsko delo zaposlenih, povezanih s procesom nastajanja, nošnje in shranjevanja kostuma. To delo ni le spregledano, ampak tudi nerazumljeno v širši javnosti in, žal, tudi v gledališkem okolju. Kot šiv ni le šiv, tudi šivilja v gledališču le ne šiva, garderoberka le ne pospravlja, temveč vsi ti poklici zahtevajo celostno obravnavo kostumskega procesa, ki vključuje tako kreativno in obrtniško delo kot tudi delo z ljudmi.

Na mikro primeru zaposlenih v gledaliških garderobah in krojačnicah sem preverjala dvodelno tezo – o gledališču, ki zanika zaodrje in je vpeto v trenutni ekonomski sistem. Institucionalno gledališče predpostavlja hierarhijo in tudi estetsko temelji na gradnji iluzije, ki zanika zaodrje, kar se odraža v položaju zaposlenih. Prav tako se v odnosu in položaju zaposlenih zrcali delovanje kulture znotraj kapitalizma: ta je odvisna od trga, ne glede na raven financiranja, saj je podrejena ideologiji kapitalizma, ki vedno želi čim hitreje proizvesti vedno več in vedno novo, pri čemer je neenakost edina možnost reprodukcije tega sistema.

Prvi del teze utemeljujem z izsledki, da je delo slabo plačano in ni cenjeno. To se pozna v odnosih med zaposlenimi, v odnosu do dela, v odnosu družbe do teh poklicev in v plačnih razmerjih. Še več – pozna se v odnosu do kostumov, ki so po koncu predstave prepuščeni skladiščenju in dobri volji vodstva ter zaposlenih. V zaposlene se ne vlaga – niso deležni ustreznega uvajanja in dodatnega izobraževanja oziroma izpopolnjevanja. Tudi Smolarska opaža, da gledališča nimajo nikakršnega sistema za motivacijo zaposlenih, ne z vidika plačnega sistema ne z vidika organizacije. Pri obravnavi



poljskih gledališč izpostavlja posebno nezanimanje kandidatov za prijavo na delovna mesta. Za razliko od »svobodnih« kostumografov zaposleni nimajo možnosti izbirati predstav, pri katerih bodo sodelovali, in ustvarjajo tudi v prostem času – v povezavi s kostumografijo ali šivanjem. Lepilo, ki zaposlene veže z njihovim delom, je odnos do gledališča oziroma do dela v gledališču, ki pa je odvisen od družbenih sprememb. Več zaposlenih je namreč omenilo močnejšo povezanost z delom in gledališčem v prejšnji družbeni ureditvi.

Drugi del teze postavlja (omenjeno) delo v gledališču v bližino kapitalizma, tako po organizaciji delovnega procesa kot po umetniškem delu samem. Delo obravnavanih zaposlenih je namreč pogojeno in odvisno od kostumografov in kostumografinj – od tega, kar slednji prinesejo v njihovo okolje, na primer zamisli, kreacije, način dela, organizacija dela – način pridobivanja kostumov pa neposredno vpliva na način dela zaposlenih. Načinov sodobne proizvodnje zaposleni ne prevzemajo samo prek institucije, katere del so, ampak tudi prek umetnikov, s katerimi so nenehno v stiku. Torej so podvrženi istemu kot kostumografi: oblikam sodobnega dela. Indikatorji postfordističnega načina dela v gledališčih so: najmanjše zunanjih izvajalk (za krojenje in šivanje kostumov, ki so potrebni pri določeni predstavi, ali samo za delo, ki ga zaposleni zaradi obremenjenosti niso zmožni opraviti ali je zaradi pomanjkanja tehničnega znanja prezahtevno), zaposlene v šivalnicah in krojačnicah vse pogosteje delajo na polizdelkih (popravljajo torej oblačila, kupljena v trgovini), prezasedenost zaposlenih in njihova nepovezanost s procesom nastajanja predstave – vse bolj so izvajalke, ne pa sodelavke. Produkcij in spremljevalnih dogodkov je vse več, zato morajo biti zaposlene učinkovitejše, manj časa je na voljo tudi v procesu nastajanja predstav – slednje so tudi manj predpripravljene, zato se od zaposlenih pričakuje večja prilagodljivost hitrim spremembam. Tudi pri razumevanju funkcije fundusa je očitno, da odsluženi kostumi nimajo vrednosti, vodstva vidijo predvsem ekonomsko vrednost fundusa (varčevanje pri predstavah in zaračunavanje izposoje).

Za konec naj omenim, da je zaposlenih v omenjenih službah v Sloveniji zelo malo. Ko sem jih intervjuvala, sem ugotovila, da imajo zelo podobne izkušnje in razmišljanja, mnogi pa se med seboj sploh ne poznajo. Garderoberska služba se od tiste v krojačnicah in šivalnicah razlikuje po tem, da garderoberji na gostovanja potujejo skupaj z nastopajočimi in imajo tako možnost spoznati zaposlene v drugih gledališčih, njihovo okolje, način dela. Krojačice in šivilje pa te možnosti nimajo in so pri težkih nalogah ali zagatah prepuščene samim sebi. Zaposlene, ki opravljajo poklice, ki jih učijo v šolah, za svoje delo nimajo dovolj podpore, in čeprav je to delo rezultat unikatnega znanja, izkušenj, iznajdljivosti in osebnega angažmaja, ni cenjeno ter se z odhajanjem generacij izgublja. Tako se zmanjšuje možnost povezovanja zaposlenih in izgublja tudi del zgodovine gledališča.

- Bakal, Ivana. »Sto godina hrvatske scenografije i kostumografije (1909.-2009).« *Sto godina hrvatske scenografije i kostumografije (1909.-2009)*, ur. Ivana Bakal. ULUPUH, 2011, str. 12–21.
- Gledališki terminološki slovar*. Založba ZRC SAZU, 2007.
- »Jevnikar, Martin, in Andrej Jelačin.« *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013, [www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1012700/#primorski-slovenski-biografski-leksikon](http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1012700/#primorski-slovenski-biografski-leksikon). Dostop 12. 1. 2018. Izvirna objava v: *Primorski slovenski biografski leksikon*, 7. snopič, 1. knjiga, ur. Martin Jevnikar, Goriška Mohorjeva družba, 1981.
- Kanjuo Mrčela, Aleksandra. »Ali so 'družinske kraljice' lahko tudi 'šefice'?« *Ko odgrneš sedem tančic*, ur. Marija Cigale, Društvo Inicijativa, 1992, str. 77–87.
- Klabus Vesel, Alenka. *50 let MGL I. Eseji, potrjeti, sezname*. Mestno gledališče Ljubljansko, 2001.
- Kravos, Bogomila. *Aplavz Tržaškemu gledališkemu ansamblu iz let 1945–1965*. Založništvo tržaškega tiska, 2017.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Maska, 2012.
- Lederer, Ana. »Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti.« *Sto godina hrvatske scenografije i kostumografije (1909.-2009)*, ur. Ivana Bakal. ULUPUH, 2011, str. 22–66.
- Lukan Blaž. »Gledališče in disciplina.« *O nevzvišenem v gledališču*, ur. Alenka Bogovič in Barbara Pušić, KUD France Prešeren/CTF AGRFT, 1997, str. 95–126.
- Maclaurin, Ali, in Aoife Monks. *Costume*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Monks, Aoife. »In Defense of Craft: A manifesto.« *Scene*, letn. 2, št. 1–2, 2014, str. 175–178.
- Nacionalni program za kulturo 2014–2017*. 2013, [www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf](http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf). Dostop 5. 3. 2018.
- Opera SNG. Pogodba o honorarnem angažmaju. 21. 4. 1960. Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta, personalna mapa Marije Jarc.
- Pavček, Tone. »Pionirska doba Mladinskega gledališča.« *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*, ur. Tomaž Toporišič, Barbara Skubic idr., 2007, str. 49–59.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*, University of Chicago P, 2009.
- Pušić, Barbara. »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci. Življenje igralcev na Slovenskem ob prelomu stoletja.« *O nevzvišenem v gledališču*, ur. Alenka Bogovič in Barbara Pušić, KUD France Prešeren/CTF AGRFT, 1997, str. 69–94.

- Rahne, Alma. 2017. »'Super je, če se vloga zlije s kostumom'.« *24ur.com*, 6. okt. 2017, [www.24ur.com/ekskluziv/domaca-scena/trgovska-sredisca-novodobna-svetisca.html](http://www.24ur.com/ekskluziv/domaca-scena/trgovska-sredisca-novodobna-svetisca.html). Dostop 5. 12. 2017.
- »Razpis za prosto delovno mesto.« SNG Drama Ljubljana, 2016, [www.drama.si/files/5751/Razpis\\_garderober\\_2016\\_www.pdf](http://www.drama.si/files/5751/Razpis_garderober_2016_www.pdf). Dostop 12. 12. 2017.
- »Razpis za prosto delovno mesto J035058 Scenski garderobier – vodja (m/ž).« SNG Drama Ljubljana, 4. jun. 2010, [www.drama.si/novice/1168](http://www.drama.si/novice/1168). Dostop 12. 12. 2017.
- »Razvid samozaposlenih v kulturi.« Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, 2017, [www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razvidi/razvid\\_samozaposlenih\\_v\\_kulturi/2017/samozaposleni\\_za\\_splet\\_121217.pdf](http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razvidi/razvid_samozaposlenih_v_kulturi/2017/samozaposleni_za_splet_121217.pdf). Dostop 12. 12. 2017.
- Slovensko narodno gledališče Ljubljana. Odločba. 1. 12. 1963. Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta, personalna mapa Marije Jarc.
- Smolarska, Zofia. »Institutional Gastroscopy: Publicly Funded Theatre in Poland, Diagnosed by Its Craftspeople.« *Polish Theatre Journal*, 1–2, 2017, [www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/93/620](http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/93/620). Dostop 18. 8. 2018.
- Sosič, Marko. *Tisoč dni, dvesto noči: Moj čas v Primorskem dramskem gledališču*. Branko, 1996.
- Taylor, Madeline. 2017. »The mechanics of creative collaboration: Technician, designer and the costume realisation process.« Neobjavljen članek z raziskovalnega seminarja *Thinking Costume, Scenofest, World Stage Design Taipei*.
- Terkman, Borut. »Alenka Bartl: življenje med kostumi in – kostumi.« *Alenka Bartl, kostumografka*, ur. Francka Slivnik, Slovenski gledališki muzej, 2012, str. 5–14.
- Tomašević Barič, Eva. *Novogoriško gledališče od amaterskih začetkov do gledališča nacionalnega pomena*. FDV, 2016.

## Intervjuji

- Garderober SNG Maribor. Osebni intervju. Maribor, 31. 5. 2017.
- Čevljar 1 in 2 SNG Maribor. Osebni intervju. Maribor, 31. 5. 2017.
- Garderober SNG Drama Ljubljana. Osebni intervju. Ljubljana, 26. 5. 2017.
- Šivilja SLG. Osebni intervju. Celje, 23. 5. 2017.
- Garderoberka SNG Drama Ljubljana. Osebni intervju. Ljubljana, 26. 5. 2017.
- Garderoberka 2 SNG Drama Ljubljana. Osebni intervju. Ljubljana, 26. 5. 2017.
- Vodja moške krojačnice SNG Maribor. Osebni intervju. Maribor, 31. 5. 2017.

Šivilja SNG Nova Gorica. Osebni intervju. Solkan, 9. 6. in 6. 11. 2017.

Vodja ženske krojačnice MGL. Osebni intervju. Ljubljana, 16. 5. 2017.

Bizjak, Petra. Osebna komunikacija, 22. 1. 2018.

Kavčič, Alan. Osebna komunikacija, 31. 1. 2018.

Vadnjal, Iztok. Osebna komunikacija, 15. 1. 2018.