



ZNAMKE,

NAKAR  
ŠE  
EMILIJA



Dušan Jovanović

**Znamke, nakar še Emilija**

Režija JANEZ PIPAN

Dramaturg Janez Žmavc

Scena in kostumi Ejti Štih

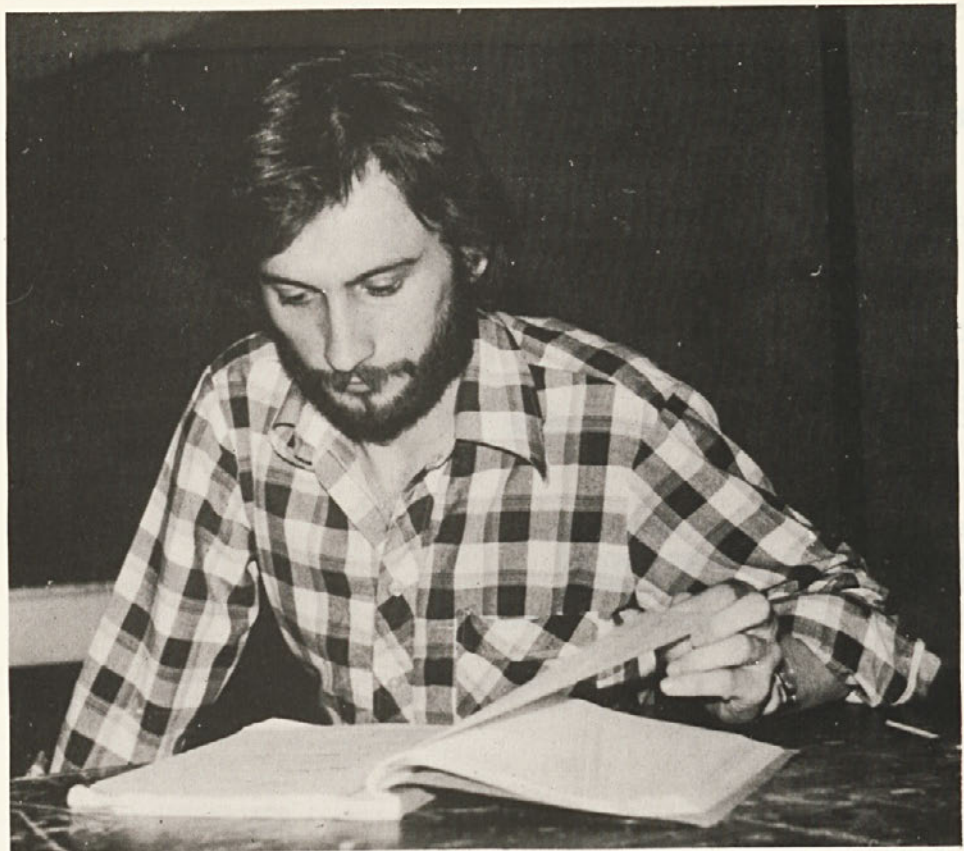
Lektor Majda Križaj

Glasba in glasbena oprema Jani Golob

**FILATELIST  
MOŽAKAR  
ALBERT  
EMILIJA**

STANKO POTISK  
MIRO PODJED  
IGOR SANCIN  
JADRANKA TOMAŽIČEVA

Vodja predstave Sava Subotić - Šepetalka Ernestina Popović - Ton Stanko Jost - Razsvetljava in tehnično vodstvo Bogo Les - Frizerska dela Vera Pristov - Odrski mojster Vili Korošec - Krojaška dela pod vodstvom Jožice Hrenove in Adija Založnika



Režiser Janez Pipan

Kdo je Emilija? Vprašujemo se, kakšen je ta svet, ki ga nosi v sebi. Je Emilija mamljiva (varljiva) podoba ženske v optiki pin-up girl, razglašena seksa, in jo bolj ali manj pasivno sprejemamo, pač skladno s ponudbo današnjega potrošniškega sveta? Se Emilija identificira s podobo, za kakršno jo razglašajo, ali pa je (z nami vred) le žrtev tega manipuliranja? Ko se namreč po vseh teh blestečih napovedih prikaže, regina čutnosti, cesarica naslade, miss sveta, dekle z najbolj poduhovljenim smehljajem v Evropi, kar nekam razumemo Filatelista, da mu zraste samozavest (moškost). Emilija ni nedosegljiva, ne prebiva onstran prepada, ki bi nepreklicno ločil njegov čutni sanjski svet od možnosti, da ga na kar se da preprost in starodaven način uresniči. Toda do uresničenja ne pride ne tu ne tam in nikjer.

Igra se nam najprej razpre na področju poslovnega sveta, pogovor med Možakarjem in Filatelistem (in Albertom v ozadju) poteka na visoki ravni mondene, nonšalantne ponudbe, kjer se natančno ve, za kateri predmet gre - Možakar ponuja Emilijo, Filatelist znamke - ni pa znano, ali ne gre za morebitno prevaro, kaj ima kdo za bregom, ali je to medsebojno tipanje in hvalisanje le del vnaprej dogovorjene igre, ki izključuje vse posledice: do zamenjave mora priti, tveganje se bo vendar obrestovalo, saj bom dobil jaz tvojo ženo, ti mojo bajeslovno zbirko znamk. Vrednost prve in druge ponudbe je premo sorazmerna od povpraševanja. Zunaj tega kroga pa je ta cena kajpada dokaj relativna.

Želimo si vselej tisto, kar drugi že ima. Želja po potešenosti, po posedovanju, ne po iskanju absolutne identitete in bistva tega, kar smo v resnici. Poslej naj bi vse delovalo tako, kakor so si zamislili Možakar zase in Filatelist zase in nazadnje še Albert. Emilija stoji vse do konca nekako zunaj te »nevarne trgovine«. Pravzaprav jo spoznava šele ob njenem nenadnem apelu na človečnost, na vrnitev k njej sami, k prvobitni ljubezni, s katero se je navezala na Možakarja, ki pa mu je bila le tržno blago, sama pa je ostala ob vseh teh moških domala nedotaknjena. Pa se sprašujemo naprej, če ni njeno sklicevanje na nepotešenost zgolj sinonim za vsesplošno jalovost, v sporočilnosti naše igre dokaz več za vsesplošni bankrot poslovnega dogovarjanja in manipuliranja z informacijami in lažnimi identitetami, ki obsedajo in razganjajo ta svet.

Jovanović v drugem delu ves ta klobčič samohvalisavega prepričevanja in samopovedovanja, na katerega se prilepijo še ideje o humanizmu pa politični programi in idejni projekti nekih tajnih zarotniških skupin, razveže v kriminalko, ki sledi svoji lastni (gledališki) zakonitosti. Kriminalka (kriminal) kot zadnja postaja tega sveta. Kar je imelo prej neko težo in pomen, je zdaj laž, vse nosi v sebi že tudi svojo degradacijo. Smrt, izničenje, je končna degradacija v tej igri videza in bistva. Smrt kot odrešitev. Obsojeni na življenje pa so obsojeni na igro, ki jo je treba igrati do konca. Filatelist, ki med temi agenti sumljivih akcij (država je v nevarnosti!) nenehno išče svojo identiteto z menjavanjem vsebin (samozaščita), skakanjem iz ene vloge v drugo, na koncu preklicuje svojo zadnjo identiteto: »Jaz nisem pisatelj. . . jaz sem . . .« (?) da bi lahko vstopil v novo . . . Tudi avtorjeva popolnoma zasebna pisateljska samoironija? Distanciranje od gledališča vsakršnih postulatov? Vračanje v avtentično gledališče, razvezano poslanstva? . . .

ln vendar: Znamke, nakar še Emilija je kritika sveta v igri lahkotnejšega žanra, ki s svojo sijajno gledališkostjo po dobrih desetih letih, kar je bila prvič uprizorjena, še vedno in čedalje bolj odslikava usodne deformacije življenja.

## KAJ JE REŽIJA?

### IV.

Svojega režijskega rokopisa se ne zavedam, čeprav sicer vem, da najbrž obstaja nekaj, kar je morda, kljub določenim razlikam, tipično za vse moje režije. Hočem reči, da svoje režijske pisave ne »pišem« zavestno, ne zgolj zavestno. Prihajaja pač, takšna kot je, ker sem na tak in ne na drugačen način čustveno, miselno, senzibilno programiran.

Prvi vzgib za režijsko oblikovanje določene gledališke snovi pride skoraj zmeraj od nekod zunaj - ali pa je bolje reči »znotraj« iz mojega IZVENZAVESTNEGA PSIHIČNEGA PROSTORA. DOMIŠLJIJSKI DOŽIVLJAJ kretnje, glasu ali psihične reakcije dramskega lika, ki je morda vsebina tega prvega vzgiba . . . ali pa zamisel celotne mizanscene, tona predstave, ki se prav tako pojavi v hipnem preblisku (iluminaciji), je treba seveda potem zavestno oblikovati, ESTETIZIRATI. Spraviti ga je treba v sklad z drugimi DOŽIVLJAJI.

Spet se nam ponujata ANIMACIJA in KOMPOZICIJA, dve temeljni kategoriji, iz katerih izhaja tudi režiserjev rokopis, če že hočemo tako imenovati razpoznavne črte njegove umetnosti.

Rokopis ne more obstajati sam zase, povezan je s širšim režiserjevim duhovnim zaledjem. Svoje korenine vleče iz splošne gledališke usmerjenosti, ki ji režiser pripada.

Če se menja usmerjenost, se menja tudi rokopis.

Zase lahko rečem, da sem izmenjal dva ali tri rokopise. Ljubljansko POHUJŠANJE 1965 na primer je bilo otrok mojega tedanjega zaupanja v »gledališče metafor«. Pisano je bilo v nekakšnem atraktivnem, napadalnem nadrealističnem slogu, ki je poskušal napadati, polemizirati, obračunavati. . .

Celjsko POHUJŠANJE 1976 pa je na videz preprosto, razumljivo, realistično. Rokopis, ki v skrajni preprostosti išče svojo rafinirano priložnost za razmišljanje o umetniku, družbi in svetu. . .

Oba različna »rokopisa« sta rezultat dveh različnih REFERENČNIH PROSTOROV, iz katerih izhajata predstavi.

### V.

Videti je, kakor da je področje režije - povedano splošno in nekoliko grobo - razdeljeno na UMETNOST in OBRT. Obrt kot nekaj, kar je umetnosti dodano, nekaj, kar jo dopolnjuje. Potemtakem bi človek lahko razumel, kakor da je obrt nekaj, kar je umetnosti tuje.

To pa ne ustreza tistemu, kar se dejansko dogaja v REŽIJI.

Umetnost brez obrti je nekaj nemogočega, kakor recimo vsebina brez oblike. Tisto, kar mislimo pod besedo OBRT, je morda za gledalca gledališke predstave manj opazno, za režiserja pa imanentni del njegovega posla, njegove UMETNOSTI.

Zato se mi zdi pravilnejša razdelitev na POEZIJO in TEHNIKO v umetnosti režije.

Odnos poezije in tehnike razumem kot dinamično razmerje dveh struktur. Med njima vlada nekakšna stalna napetost. Poezija tehniko ves čas izziva, jo vodi na čudna in nepreskušena pota, jo postavlja pred zmeraj nove nepričakovane naloge. Tehnika se poeziji prilagaja, ji sledi, jo skuša ujeti in jo zaustaviti v obliki odrskega izraza. In tako - kakor poezija - tudi tehnika ni nekaj končnega, nespremenljivega, stalnega.

Seveda so možne različne tehnike. Odvisne so pač od režiserjeve oblikovne senzibilnosti, njegove duhovne usmerjenosti, njegove estetske afinitete, njegove izobrazbe, različnih vplivov šole, dobe, družbe, grupe. . . TEHNIKA REŽIJE je zame v glavnem predvsem poznavanje in svojstveno razumevanje določenih odrskih zakonitosti, ki se jih držim (ali pa tudi ne) pri oblikovanju gledališkega dogodka. Glavno vlogo pri tem igrajo praksa, lastne izkušnje in nadarjenost, sposobnost videti stvari v podobi, sliki, liku, ki po svoje, enkratno, na povsem svojstven način oblikuje poetični doživljaj.

Tako se TEHNIKA izraža v načinu uporabe odrskih sredstev, v subjektivnem občutenju in objektivnem oblikovanju zvoka in prostora, besede in giba. . . likov, ki iz teh materialov nastajajo.

## VI.

Niti prva niti druga definicija ne izčrpata pojma v celoti.

Pomankljivost prve je v tem, da ne upošteva DUHOVNEGA na sceni. Na ta način Veinstein po krivici obide ves predel režijske PREINTERPRETACIJE, ki je posledica režiserjevega novega, drugačnega netradicionalnega branja avtorjevega teksta. Druga ne upošteva nepisani gledališki material. Tega ni tako malo, kakor si morda dramski pisatelji predstavljajo.

Skratka: ko sem prebral obe definiciji, nisem bil zaradi tega prav nič bolj pameten kot prej.

## VII.

Če se režija začne z izborom besedila - kakšni kriteriji odločajo pri izboru? Vprašanje o sprejemanju in spoznavanju in občutenju besedila drame.

Pobude za režijo določenega dramskega dela pridejo navadno iz gledališč. Čeprav pogosto zahtevajo, naj sam predlagam delo, ki bi ga želel režirati, se mi vendar neredko zgodi, da se prilagodim njihovem programu. Tako je, se mi zdi, večini mojih režij botrovala repertoarna politika gledališč. Po drugi strani pa je tudi res, da so mi večkrat ponudili besedila, ki so bila po mnenju direktorjev in dramaturgov posebno primerna zame, ki so mi, kakor se reče - »ležala«. Tako sem prišel do Cankarja, Oresteie, Izgubljenega sina. . .

Pogosto pa mi je dana priložnost, da lahko izbiram med alternativnimi predlogi. Kako se odločam?

Delo me prevzame. Včasih že ob prvem branju, včasih kasneje. Enkrat zaradi ideje, drugič zaradi živih likov. . .

Zakaj me neka stvar prevzame, druga pa na primer ne - težko povem. Verjetno se na nekatere impulze močneje odzivam kakor na druge.

Prevzame me ves Shakespeare - KRALJ LEAR je zame najmogočnejša drama na svetu - navdušen sem nad grško klasiko, francoska na primer pa me pušča relativno hladnega, z nemško romantiko nimam pravih skušenj, vseh so mi Španci commedia dell'arte. . . Pretrese me Beckett, rad imam Pinterja, Bonda. . . zaljubljen sem v Cankarja. In občudujem Kafka.

Ali sem s tem kaj povedal o svojih kriterijih?

V dramskem besedilu, bržkone nehote, iščem sebe, svoj doživljajski svet, svoje občutenje življenjskih situacij, svoja estetska nagnjenja.

Ali to pomeni, da bi moral govoriti o sebi, če bi želel kaj povedati o svojih kriterijih?

Kadar prebiram dramsko delo z zavestjo, da ga bom režiral, potem ga navadno berem sicer pozorno in pazljivo, vendar pa z nekakšno bojznijo, ki se izraža v nezadovoljstvu z vsem. Nič mi ni všeč, vsega se bojim, vse se mi zdi premalo dobro, premalo izrazito, povsod vidim težave in zapreke.

Tako se ponavadi zgodi, da delo zares vzljubim šele pozneje, sredi dela, na bralnih vajah ali aranžirkah, tedaj, ko sem ga v sebi že preoblikoval, si ga priredil, ga posvojil. Takrat pa spet ne morem gledati kritično in objektivno. Ker je zdaj tako rekoč moje in izraža moj svet in moje občutke in doživljanje, mu vse odpuščam, ga vidim lepšega kot je v resnici in celo v napakah čutim nekaj posebnega, smiselnega, izpovednega.

Tako pogosto grešim v končni podobi predstave. Včasih sem premalo energičen pri črtanju replik in prizorov, včasih pa doživljam nekaj pretresljivega na mestih, kjer se občinstvo morda dolgočasi.

Res, ljubezen je slepa.

Očitno igra vlogo glavnega kriterija pri odločanju za režiranje - sposobnost dramskega dela, da me ogreje, vznemiri. Včasih slabo delo to opravi hitreje in močneje. V tem je paradoks gledališke režije, kajti - konec koncev - ali režiser ne išče ves čas pravzaprav le scenarij, sinopsis za svojo vizijo sveta, za svojo predstavo. Ali ni avtor samo MATERIAL za režiserja (Majerhold).

## VIII.

Kakšno funkcijo ima PRVI VTIS v režiji nekega dramskega dela? Kako doživljam prve vtise v pripravljalni fazi režijskega dela?

Kljub nezadovoljstvu, ki me preganja pri prvem branju, pa vendar skrbno pazim na svoje prve vtise. Praksa mi je potrdila, da so ti nemalokrat odločilni. V teh vtisih je namreč najbolj NEPOSREDNA REAKCIJA, primaren DOŽIVLJAJ nekega materiala. Nima še oblike, vendar je tu. Čutim ga nekako. Lahko bi rekli, da ga voham. Izraža se v posebnem razpoloženju, ki me navdaja ob branju. To posebno stanje DUHA in ČUSTEV si velja zapomniti kot nekakšno notranje, skrito vodilo, na katerega se obračam pozneje, ko je treba izbrati pravo smer v OBLIKOVANJU žanra, stila, lika, ideje. . .

Prvi vtisi zrastejo in se združijo ob delu v sistem kriterijev, ki odločajo pri SELEKCIJI materiala, pri USMERITVI režijskega koncepta, pri izbiri METODE dela z igralci, zlasti pa pri izbiri REFERENČNEGA PROSTORA, ki je nekakšen duhovni prostor, v katerem se odvijajo pogovori z igralci, prepričevanja, razlage, režijske intervencije, vaje. . .

## IX.

Prave režijske knjige v klasičnem smislu, kot so jo pisali Stanislavski in drugi, seveda ne pišem. Vendar pa skoraj zmeraj pripravim nekaj zapiskov in skic, ki včasih bolj, drugič manj precizno očrtajo bistvene točke predstave.

Navdil sem se, da si zapišem ideje, ki se mi utrnejo tu in tam v času priprav na režijo. Pa tudi drugače, ne glede na dramsko besedilo in režijo, zabeležim kakšno misel o igri, režiji, gledališču. . . Morda nekakšna predpriprava za predavanje.

Ti zapiski so zelo različni. Enkrat daljše meditiranje o idejnem planu predstave, drugič kratek, a kar se da natančen opis kakšnega detajla mizanscene, igre rekvizitov, igralčeve reakcije. . .



Več zapiskov se mi nabere v tistih trenutkih, ko mi režijski postopek ne teče, ko se mi kje zaustavi, ko nastopi takšna ali drugačna težava, ko je treba nekaj premisliti, si izmisliti, razložiti, izbrati izmed mnogih poti, ki se ponujajo v ustvarjalnem procesu, tisto, ki bo prava. Tedaj se zatekam v zapisovanje nekakšnega režijskega dnevnika. To mi pomaga. Usmerja in umirja moje razmišljanje, ureja moj notranji svet, bistri mi fantazijo pa tudi selekcionira ideje, zamisli, domisleke.

Podati celotno sliko priprav na režijo je nemogoče. Velik del tega procesa se namreč dogaja nekje zunaj moje zavesti. Pogosto se niti sam ne zavedam svoje vsakokratne notranje spremembe ob posamezni režiji. Podobno kot igralec bržkone tudi jaz na svoj način, ob vživljanju v globalno dramsko situacijo predstave, spreminjam svojo identiteto. Vživljam se v DUH predstave, v generalno GIBANJE PROSTORA, v temeljni IZRAZ ZVOKA, v osnovni stil INTERPRETACIJE, v IGRALČEVE REAKCIJE. Vse to pa ne počnem iz občutka dolžnosti ali pa zato, da bom prepričljivejši animiral igralca, marveč iz čistega veselja do IGRE. To je zame veseli del posla. Sprehajanje po začudujočih poteh fantazije, srečevanje bizarnih domislevkov, norih misli, brezmiselnih odrskih akcij, presenetljivih zvez, asociacij. . .

Veselemu delu sledi mučni del. Potrebno je vse skupaj, ves miselni, čustveni, izvenzavestni material urediti v kolikor mogoče sklenjen SISTEM. Ta mora biti dovolj prilagodljiv in elastičen, da sproti registrira, ovrednoti in sprejme vsako smiselno, dopolnjujočo idejo in da druge, tiste, ki v sistem ne spadajo odvrže.

V tem predelu režijskega postopka je precej možnosti, da režiser zaide, se izgubi na stranski poti, zgreši središče svoje predstave. Tudi tu je poleg miselnega aparata z vso njegovo širino in utemeljenostjo logike, racionalnih povezav in kavzalnih zvez mesto za režiserjevo razvito INTUICIJO. Čeprav skušam svoje koncepte in postopke v režiji čimbolj miselno utemeljiti in jih tudi kontrolirati, pa se večkrat zanašam na svoj instinkt. Manjkraj me je razočal kot razum.

Besedila, ki naj bi ga režiral, ne berem velikokrat. Branje me včasih celo moti. V tej etapi priprav so besede dramskega teksta zame preveč definitivne, izključujoče. Tipam za tistim, kar je zadaj, spodaj, okrog. . . Dramsko delo poskušam doživeti na neverbalen način, v občutjih vzdušja, v posebnih notranjih razpoloženjih, v posebni figuraliki, ki nastaja nekje na robu moje likovne zavesti.

## X.

Razlaga režijskega koncepta? Kdaj in kako, na kakšen način razložim in pojasnujem svojo vizijo predstave. Kakšne so metode tega RAZLAGANJA?

Zelo različne.

Včasih takoj na prvi bralni vaji, za dramaturgovo razčlemba besedila in v zvezi z njo. Drugič pa si režijsko eksplikacijo razdelim na več delov in razlagam koncept predstave tako rekoč sproti - ob vseh kritičnih točkah procesa, kakor se pač predstava giblje in razvija skozi svoje sloje nastajanja. Tedaj posebne eksplikacije ni, ampak se vse skupaj zlije v eno samo neprestano, ves čas navzoče razlaganje in sprotno verificiranje, konkretiziranje celotne zamisli predstave in dela z igralci.

Sporočilo predstave je nekaj kompleksnega. Zato je tudi igralčeva igra polna pomenov, ki segajo v različne sloje, plasti predstave. Funkcija igre je v tem, da pomene pretvori v ZNAKE, kar pomeni, da ideje, misli, odnose in občutke prikaže na ČUTNO-NAZORNI način, skozi besede, intonacijo, kretnje, mimiko, ritem, kompozicijo prostora in zvoka. . .

Zmeraj poskušam biti čimbolj oprijemljiv. Opozoriti želim igralca na različne plane njegove igre, prisiliti ga želim, da skozi psihološki plan svojega lika prikaže tudi socialno-družbeni plan pa filozofski plan, kulturni. . .

Praksa me prepričuje o tem, da je bolje enkratno režijsko eksplikacijo koncepta predstave spremeniti v nekakšen REFERENČNI PROSTOR, ki predstavo nenehno spremlja, se z njo spreminja in sledi njenim odorskim podobam na duhovnem, miselnem planu, tako rekoč idejno osmišlja in usmerja njen nastanek Praktično, konkretno delo na vajah pa seveda vpliva tudi obratno na REFERENČNI PROSTOR in ga spreminja, dopolnjuje. . .

Med praktičnim odorskim delom in duhovno vizijo predstave je na ta način vzpostavljen tok medsebojnih vplivanj. Slepo vztrajanje pri eni ali drugi skrajnosti je ne smiselno za predstavo prej ko ne škodljivo.

## XI.

Vprašanje o bralnih vajah. Koliko časa trajajo? Metode dela z igralci v fazi dela za mizo. Sam zase težko kaj povem o tistem posebnem v mojem režijskem delu. Zdi pa se mi vendarle, da je moj način dela z igralci v osnovi eksperimentalen. S tem hočem povedati, da nikoli ne pridem pred igralca z izdelano konkretno podobo določenega lika. Natančneje izdelano je le duhovno ozadje, idejni kontekst, iz katerega raste lik. Vse drugo nastaja in mora nastajati v igralcu samem. Kot rezultat določene raziskave. Kot rezultat eksperimenta. Na različne načine. Redkokdaj lik kar plane iz igralca. Običajno se pojavi samo delno, kot utrinek, morda le grimasa, ton besede, kretnja. . . Zato je potrebno raziskovati v vse smeri, poskušati tu in tam, povezovati nasprotnosti, odpirati nove predele v igralčevi duševnosti in njegovem izrazu. Predvsem pa ga je treba stalno spremljati, prežati na dogajanje v njem kakor lovec na plen. V trenutku oceniti primernost določenega novega izraza.

Posebna težava je še v tem, da mora režiser videti končno podobo že v tistem, kar šele nastaja. Mora predvidevati, slutiti. Če hoče igralca zares voditi, mora biti zmeraj korak pred njim samim, pred tistim, kar se dogaja v njegovi notranjosti. Po tako imenovanem analitičnem raziskovanju na začetku bralnih vaj sledi iskanje OSNOVNEGA TONA, ki bi ustrezal določenemu liku. Kaj je zares ta TON, je zelo težko povedati. Gre pravzaprav bolj za realizacijo nekakšnih občutkov. Včasih se ta ton oblikuje že v primerni izbiri lege glasu, drugič spet je potrebno poiskati poseben način govora, tretjič morda značilen ritem. . . Seveda tudi osnovni ton lika ni nekaj stalnega, nespremenljivega. Kakor vse v nastajanju predstave, je podvržen menjavanju, variriranju in spreminjanju. Ni nujno, da ga igralec in režiser zares najdeta že v začetku dela, običajno se razkrije šele nekje proti koncu študija - nepričakovano, skozi nekakšno razsvetljenje, ki tako pogosto spremlja igralčev ustvarjalni proces.

Kot režiser vidim smisel bralnih vaj v tem, da igralca pripeljejo do tega, da v svoji zavesti izdelata MISELNI MODEL LIKA. V njem strne vse, kar je relevantno za razumevanje lika; spoznanje misli in odnosov, ki se križajo v liku, čustvenih razpoloženj, akcij in reakcij. Vse na nekakšnem racionalnem temelju; v nekakšnem spominskem zavedanju posameznih psiholoških, socioloških in drugih dejstev, ki uokvirjajo dramski lik.

Poleg tega pa skušam na bralnih vajah že tudi utrditi v igralcu DOŽIVLJAJSKI MODEL LIKA. Pod temi besedami razumem sklop doživljajskih trenutkov, v katerih se igralec, morda samo za bežen trenutek, prelevi iz igralca v lik, tisti sklop čustvenih vzgibov, ki niso več samo igralčeva privatna lastnina, temveč so

prerasli v značilnost lika, v nekaj, kar se iz posameznih doživljajev oblikuje v sklenjeno doživljanje nove IDENTITETE LIKA. Tu so zbrani doživljaji posameznih replik, pasaž in posamezne motivacije za psihološke akcije v določenih dram-  
skih situacijah.

Bilo bi gotovo preobširno zdaj razlagati svoje postavljanje govorne akcije. Cilj te etape je, na kratko, JASNOST POVEDANEGA, MAKSIMALNA POMENSKA POLNOST in PLASTIČNOST govora. Kar pomeni, da je na notranjem planu go-  
vorne fraze potrebno občuteno in odtehtano določiti hierarhijo posameznih  
sintagmatičnih sklopov v pomenski liniji fraze. Na zunanjem planu, če lahko  
tako rečem, pa s prejšnjo linijo popolnoma usklajena zvočna slika fraze. Po-  
sebeno pazljivo skušam oblikovati ZVOČNO MASO DIALOGA, ki ga pojmem kot  
sredstvo dramske napetosti pa tudi kot možnost zvočnega - bolj glasbenega -  
likovnega izražanja.

Upam, da je iz povedanega razvidno tudi to, da včasih vztrajam dolgo časa pri  
bralnih vajah, včasih pa čimprej želim na oder. Odvisno pač od metode.

## XII.

Delo z igralcem. Vprašanje o principih, ki omogočajo ustvarjanje dramskega  
lika v sodelovanju z igralcem.

Domišljam si, da imam zelo razvit občutek za realne okolnosti, če pri tem mislim  
na igralca in okolnosti, ki utegnejo nastati na odru med ustvarjalnim procesom.  
Želim, da igralec občuti mojo koncepcijo kolikor se le da kot svojo. Sam pa seve-  
da v svoji koncepciji že vnaprej računam nanj, na njegove odzive - miselne in  
čustvene. To opraviš že pri izbiri zasedbe. Verjamem, da svoje igralce poznam  
in vem, kaj jih teži, kaj veseli, kaj želijo izražati. . .

Igralcu se rad prilagam, ne da bi v osnovi spreminjal svoje. Pa vendar včasih  
tudi kaj spremenim, če vidim, da v določeni smeri enostavno ne gre več naprej,  
ali pa če igralec sam pride z boljšo, popolnejšo zamisljo kakšne posameznosti.  
Sprememim pa tudi celotno koncepcijo, če se ob delu z igralci nenadoma razkri-  
je primernejša, bogatejša ali resničnejša. Sicer pa vztrajam in prepričujem. Želim  
nastopati zlepa, agresivne metode mi ne ležijo. Ne maram igralcev, ki samo izva-  
jajo režiserjeve zamisli. Polemika je neredko zelo koristna. Želim, da se mi igralci  
tudi upirajo, želim jih namreč cele, kompletne, vse. Z vsem njihovim bistvom.  
Samo tako lahko zares delam. V okrilju medsebojnega zaupanja. V tesnem  
odnosu, ki prenese tako prijaznost kot prepir. Ljubezen in sovraštvo.

Nimam posebnega svojega igralca. Hočem reči, da me veseli delati z vsemi  
dobrimi igralci. Rad delam s tistimi, ki jih poznam že dolga leta. Ne naveličam se  
jih, zmeraj, se mi zdi, je v igralcih še nekaj neodkritega, neuporabljenega, no-  
vega. Verjamem v spreminjanje, menjanje.

Razložil sem vlogo MISELNEGA in DOŽIVLJAJSKEGA MODELA LIKA. Zdaj mo-  
ram bržkone pojasniti še tretji model.

Mojo teorijo igralčevega ustvarjanja utemeljuje namreč prepričanje, da LIK,  
opisan v DRAMSKEM DELU, lahko zaživi kot LIK, oživiljen v DRAMSKI PREDSTA-  
VI, samo s spojitvijo treh modelov. Dva že poznamo, tretjemu pa, začasno, prav-  
im PREZENTACIJSKI MODEL.

Pri njem gre za vse tiste postopke in metode, ki igralca potisnejo iz njegove  
privatnosti in subjektivnosti, v kateri je nabiral material za DOŽIVLJAJSKI MO-  
DEL, v objektivnost ODRSKEGA IZRAZA. Skratka gre za to, da iz določene za-  
prtosti v sebe, v kateri je intimno doživljal spremembo svoje identitete, igralca

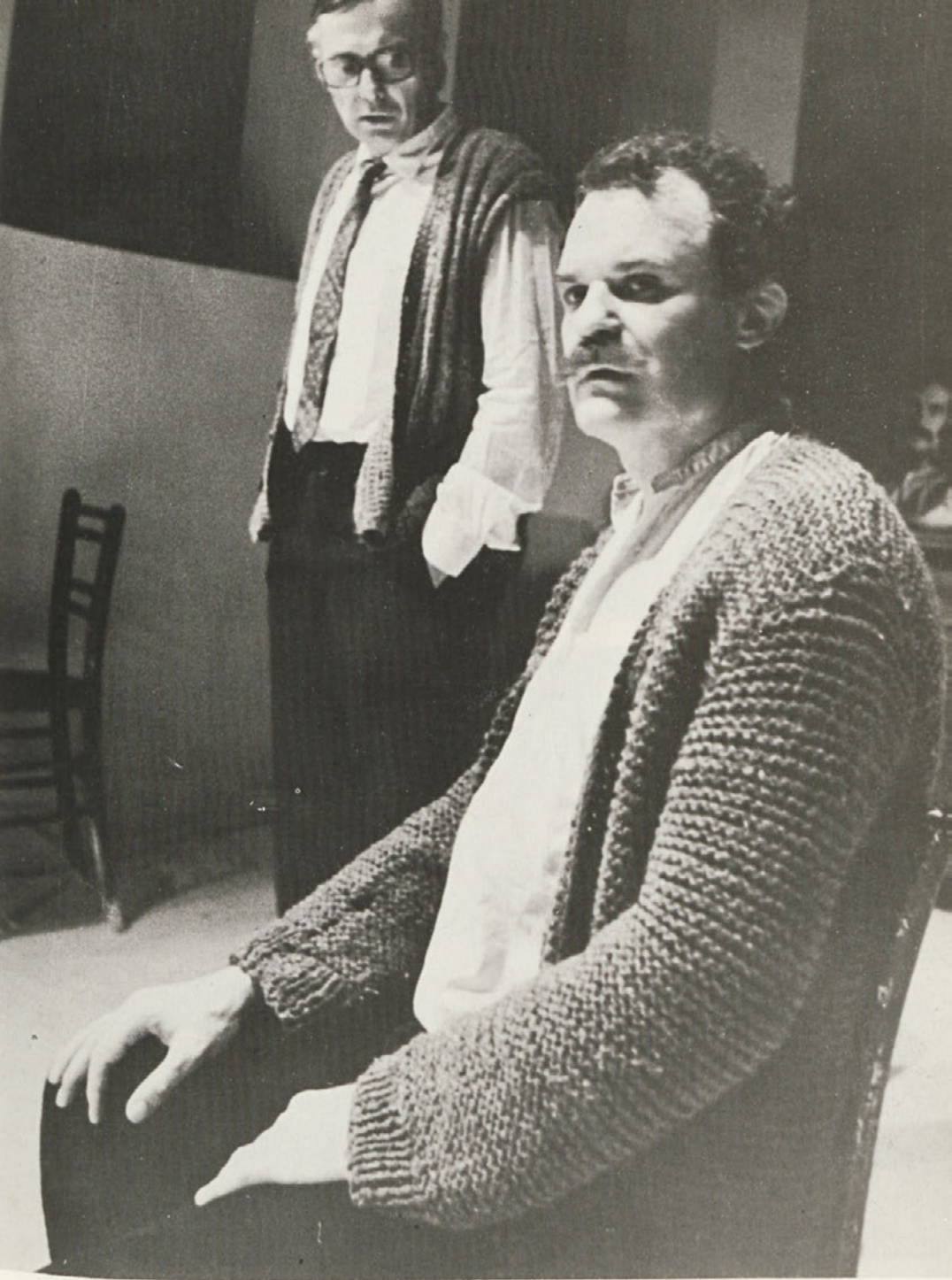
potisnemo v zunanji svet, ga usmerimo v občinstvo. V tem modelu se igralčevi DOŽIVLJAJI pojavljajo kot ZNAKI v toku komunikacije med igralcem in gledalcem. Če gre pri prvem modelu za KAJ IGRATI, tako rekoč za vsebino igralčeve igre, gre pri drugem modelu za vprašanje KAKO IGRATI, za obliko in način igre. PREZENTACIJSKI MODEL LIKA sestavljajo odrska sredstva igre, kot sta jih skupno izbrala režiser in igralec. Ali drugače povedano - ta model je v bistvu - točno in natančno fiksirana PARTITURA, po kateri igralec ustvarja svoj LIK pred občinstvom. PREZENTACIJSKI MODEL LIKA gleda na igralčevo igro od zunaj. Z očmi gledalca. Zato ustvarja iz igralčeve subjektivitete nekakšno, vsem udeležencem komunikacijskega procesa v gledališču skupno OBJEKTIVITETO predstave.

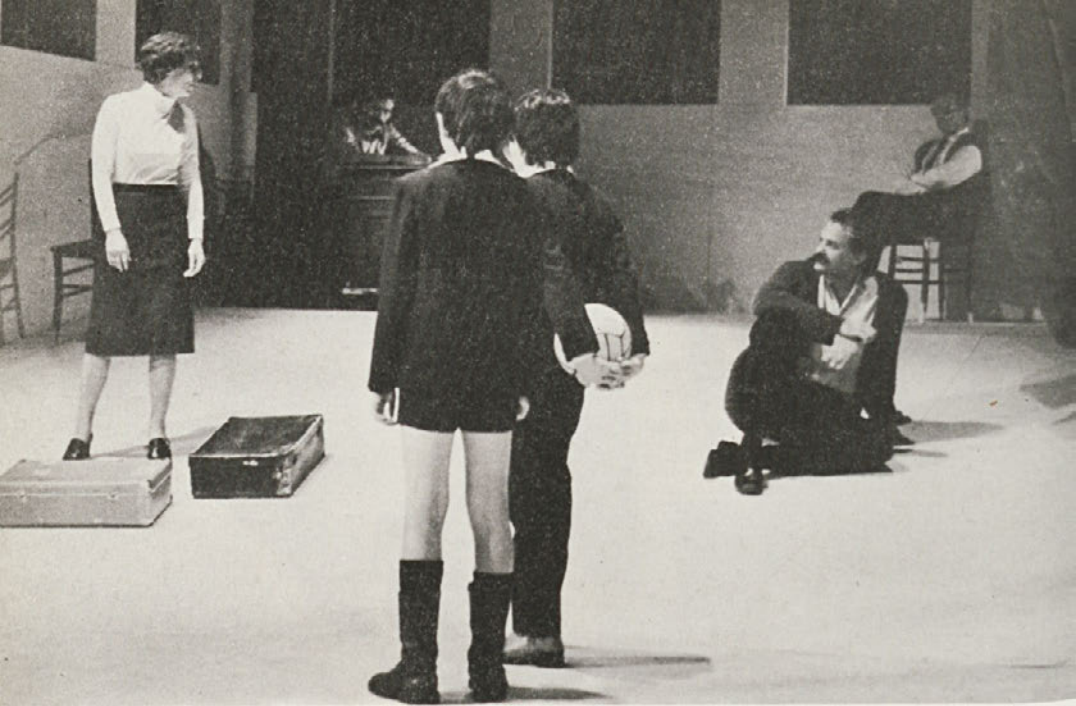
To so moji principi ustvarjanja dramskega lika v sodelovanju z igralcem. Razloženi samo teoretično. V praksi se seveda ti modeli med seboj prekrivajo, se preHITEVajo in dopolnjujejo. Tudi si ne sledijo v času tako lepo po vrsti, saj vemo iz prakse, kako neenakomerno in skokovito poteka ustvarjanje lika na odru.

Mile Korun  
(Nadaljevanje)

*Nagrada Dušanu Mlakarju*

*Žirija 10. Goriškega srečanja malih odrov je soglasno podelila Dušanu Mlakarju nagrado za režijo »Odprite vrata, Oskar prihaja« Borivoja Wudlerja.*







Dušan Jovanović  
Prevzgoja srca (Karamazovi)  
Režija Mile Korun  
Krstna predstava 12. decembra 1980

1. Stanko Potisk, Janez Bermež
2. Anica Kumrova, Igor Sancin, Janez Bermež, Stanko Potisk
3. Jana Šmidova, Aljoša Jesenovec Darja Polak, Janez Bermež
4. Janez Starina, Matjaž Arsenjuk, Nada Božičeva, Stanko Potisk, Marjanca Krošlova, Jana Šmidova, Borut Alujevič, Bruno Baranović
5. Jana Šmidova, Matevž Božinović, Janez Bermež
6. Miro Podjed, Bogomir Veras, Peter Boštjančič, na desni člana skupine Klavdivo, konj in voda Dani Bedrač in Damjana Golavšek
7. Jana Šmidova, Ljerka Belakova, Miro Podjed
8. Peter Boštjančič, Miro Podjed, Bogomir Veras, Ljerka Belakova
9. Jana Šmidova, Miro Podjed, Peter Boštjančič











Vid Pečjak - Blaž Lukan  
Drejček in trije Marsovčki  
Režija Janez Jemec  
Krstna predstava 25. decembra 1980

1. Matjaž Arsenjuk, Marjanca Krošlova
2. Drago Kastelic, Jana Šmidova, Matjaž Arsenjuk, Marjanca Krošlova
3. Matjaž Arsenjuk, Peter Boštjančič, Igor Sancin, Janez Starina
4. Matjaž Arsenjuk in Ljerka Belakova, Bogomir Veras, Igor Sancin
5. Matjaž Arsenjuk-Drejček na Marsu
6. Jana Šmidova, Marjanca Krošlova, Drago Kastelic, Ljerka Belakova, Matjaž Arsenjuk

