

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Dramaturgija in scenske umetnosti

ULA TALIJA POLLAK

Metodologija uprizoritvene dramaturgije

Diplomsko delo

Ljubljana, 2024



AGRFT

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

Dramaturgija in scenske umetnosti

ULA TALIJA POLLAK

Metodologija uprizoritvene dramaturgije

Diplomsko delo

Mentor: doc. dr. Blaž Lukan

Somentor: red. prof. dr. Aldo Milohnič

Ljubljana, 2024

Ime in priimek: Ula Taliya Pollak

Naslov diplomskega dela: *Metodologija uprizoritvene dramaturgije*

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 122

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Program in smer študija: Dramaturgija in scenske umetnosti

Mentor: doc. dr. Blaž Lukan

Somentor: red. prof. dr. Aldo Milohnič

Jezikovni pregled: Nina Kozinc

Zahvala

Najprej bi se želela zahvaliti mentorju, profesorju dr. Blažu Lukanu, in somentorju, profesorju dr. Aldu Milohniću, za vse komentarje, opažanja in razmišljanja, ki sta jih delila z mano ob nastajanju diplomskega dela in za njuno potrpežljivost. Prav tako bi se rada zahvalila celotnemu profesorskemu zboru Oddelka za dramaturgijo in scenske umetnosti ter njegovim sodelavcem, sodelavkam ter drugim »dramaturškim« mentorjem za vsa razmišljanja, predavanja, predavanje izkušenj in znanja ter naklonjenosti do vključevanja študentk, študentov v različne oblike izven-študijskih dejavnosti ter njihovi posvečenosti pri delu s študentkami, študenti. Prav tako se zahvaljujem sošolcem in sošolkam Oddelka za dramaturgijo in scenske umetnosti ter vsem »normalnim« gledališkim sodelavcem in sodelavkam. Posebna zahvala velja tudi Jakobu Šfiligoju in njegovemu televizorju, preko katerega med pisanjem diplomske naloge lahko rešila analize vprašalnikov in delovne različice diplomske naloge, ko se mi je pokvaril računalnik. Seveda pa gre velika zahvala tudi vsem dramaturgom in dramaturginjam, ki so si vzeli čas za intervjuje. Njihovi odgovori so temeljno vplivali na razmišljanja in zaključke v tej diplomski nalogi.

Še posebej bi se rada zahvalila celotni družini, predvsem pa svojim staršema, ki sta me podpirala ob odločitvi za ta študij in to delo, mi ob tem pomagala in me podpirala s svojo odprtostjo in vsem kulturnim kapitalom, ki sta mi ga predala. Mami Nini se tako zahvaljujem za hitri jezikovni pregled, očetu Kekotu pa za vso pomoč ob oddaji diplomske naloge in pripravi na njen zagovor. Prav posebej pa bi se rada zahvalila Juretu za sopotništvo v formativnem razvoju, vključno s komentarji, pogovori in razmišljanju ob prebiranju različnih (tudi mojih) tekstov, gledanju uprizoritev in filmov ter za soustvarjanje pred in tekom študija.

Povzetek

Diplomska naloga *Metodologija uprizoritvene dramaturgije* se ukvarja s pojmom uprizoritvena dramaturgija, definicijo poklica uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in njegovimi zadolžitvami ter specifikami v slovenskem prostoru. Prvi del obravnava differentii specifični poklica, polja delovanja in dojetanje poklica nasploh in tudi v odnosu do poklica (praktičnega) dramaturga ali dramaturginje. Ugotavlja in dokazuje proces feminizacije poklica v Sloveniji, ki ga je sprožil pojav režiserskega gledališča in kako je to v temelju vplivalo in spremenilo na poklic dramaturga, dramaturginje. V drugem delu obravnava in razvija metodologijo dela uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in predlaga izhodišča za tipologijo različnih uprizoritvenih dramaturgov, dramaturginj. Pri tem se opira in izhaja predvsem iz knjige *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* Blaža Lukana in *Dramaturgija in predstava* Cathy Turner in Synne K. Behrndt. Temeljno izhodišče naloge pa je raziskava in gradivo, ki ga je avtorica zbrala z intervjuji s sodobnimi uprizoritvenimi dramaturgi, dramaturginjami, ki delujejo v slovenskem uprizoritvenem prostoru.

Ključne besede:

uprizoritvena dramaturgija, uprizoritveni dramaturg_inja, feminizacija poklica, metodologija dela uprizoritvene dramaturgije, tipologija uprizoritvene dramaturgije, režiserko gledališče

Abstract

The thesis *The Methodology of Production Dramaturgy* deals with the concept of production dramaturgy, the definition of the profession of a production dramaturg and their duties, specifics in the context of theatre and performance in Slovenia. In the first part, it focuses on the differentiation of the specifics of the profession, the field of activity and the perception of the profession in general, as well as in relation to the profession of a (practical) dramaturg. It identifies and demonstrates the process of feminisation of the profession in Slovenia triggered by the emergence of the directors' theatre and how this phenomenon has changed and fundamentally influenced the profession itself. In the second part, it discusses and develops a methodology for the work of the profession of a production dramaturg and proposes a starting point for a typology of different production dramaturgs. In doing so, it draws primarily on and builds on the works *Dramaturgy in Slovenia: Dramaturgy as Theatre Practice* by Blaž Lukan and *Dramaturgy and Performance* by Cathy Turner and Synne K. Behrndt. It is based on

research, on material that the author herself has gathered through interviews with contemporary production dramaturgs working in Slovenian, due to the lack of research on this under-researched, unprocessed and neglected topic.

Key words:

production dramaturgy, production dramaturg, feminisation of a profession, methodology of the work of a production dramaturg, typology of production dramaturgy, directors' theatre

KAZALO

| | | |
|---|---|-----|
| 1 | UVOD..... | 9 |
| 2 | DEFINICIJA POKLICA UPORIZITVENEGA DRAMATURGA, DRAMATURGINJE..... | 13 |
| | 2.1 Zadolžitve..... | 32 |
| | 2.2 Feminizacija poklica praktične oziroma uprizoritvene dramaturgije..... | 44 |
| | 2.2.1 Feminizacija poklica..... | 47 |
| | 2.2.2 Lastnosti poklica praktičnega, uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v kontekstu feminizacije..... | 48 |
| | 2.2.3 Nastop režiserskega gledališča..... | 54 |
| | 2.2.4 Raziskava in analiza rezultatov..... | 56 |
| | 2.2.5 Posledice..... | 60 |
| 3 | METODOLOGIJA DELA UPORIZITVENEGA DRAMATURGA, DRAMATURGINJE..... | 63 |
| | 3.1 Vprašanja splošne metodologije uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje..... | 65 |
| | 3.2 Kako uprizoritveni dramaturg, dramaturginja pride do sodelovanja pri uprizoritvi? | 70 |
| | 3.3 Preduprizoritvena faza..... | 71 |
| | 3.4 Uvodna oziroma razčlembna vaja..... | 81 |
| | 3.5 Bralne vaje/analiza..... | 85 |
| | 3.6 Vaje v prostoru..... | 90 |
| | 3.6.1 Aranžirke oziroma postavljalne vaje..... | 93 |
| | 3.6.2 Izdelovalne vaje..... | 98 |
| | 3.6.3 Zaključne vaje..... | 101 |
| | 3.7 Sinteza in predlog tipologije..... | 104 |
| 4 | ZAKLJUČEK..... | 114 |
| | LITERATURA IN VIRI..... | 115 |

1 UVOD

Pisanja diplomske naloge o metodologiji uprizoritvene dramaturgije sem se lotila zaradi pomanjkanja popisa in raziskav tega področja gledališkega ustvarjanja tako v slovenskem prostoru kot tudi v tujini. Nuja in želja po raziskovanju enega najmanj popisanih in raziskanih ter enega najbolj neulovljivih področij uprizoritvenega dela se je porodila med študijem, ko sem opazila, da ima tako kot jaz tudi veliko drugih študentov, študentk (ne le tistih, ki so pri uprizoritvah opravljali nalogo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, temveč tudi študenti, študentke režije, igre ...) potrebo po določitvi osnovne strukture in metodologije dela uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Namreč že sam poklic in delovno področje dramaturga, dramaturginje, kaj šele uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje je težko zajeti oziroma določiti. Poleg tega sem pri opazovanju umeščanja uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v našem širšem kulturnem prostoru ali pa le gledališkem prostoru, (vsaj pri nekaterih) zaznala odpor starejše generacije do tega poklica ali pa do študentov in študentk tega poklica, pri čemer pa se je skoraj praviloma izkazalo, da so bodisi njihova razumevanja poklica izhajala iz določenih specifik uprizoritvenih dramaturgov, dramaturginj, s katerimi so sami sodelovali, ali pa je bilo njihovo razumevanje poklica popolnoma zastarelo in tradicionalno. Ta opažanja so postajala toliko bolj zanimiva, ko je bilo mogoče pri številnih starejših gledaliških kolegih in kolegicah (režiserji, igralci) zaznati, da odpor izhaja iz strahu ali travme, v katera se je neredko vrival tudi seksizem. Najpogosteje pa je bilo mogoče iz tovrstnih razumevanj sklepati, da uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje ne dojemajo kot poklica z določenimi kvalifikacijami, vednostjo in veščinami, temveč kot »način življenja«, »vrsto osebnosti«. Podobno velja tudi za poklic režiserja, režiserke in igralca, igralke. Tako razumevanje uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje kot tudi igralca, igralke in režiserja, režiserke je zelo sporno, vendar se temu ne na tem mestu ne v pričujočem delu ne posvečam.

Pri raziskovanju specifik tega poklica in vloge med samimi pripravami seminarskih nalog ali pa pri iskanju metodologije za sodelovanje pri uprizoritvah in produkcijah na akademiji sem ugotovila, da je tudi zgodovina poklica uprizoritvene dramaturgije – konec koncev tudi že sam termin je slabo raziskan – slabo popisana in raziskana. Edina študija pri nas, ki se s tem intenzivneje ukvarja sicer v širšem kontekstu praktične dramaturgije, je Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa (2001) avtorja Blaža Lukana. Seveda obstajajo študije tujih avtorjev, ki obravnavajo podobne poklice v kulturnih prostorih v tujini,

vendar jih (bolj kot druge gledališke poklice) zaznamuje vsakokratni kontekst in zgodovina uprizoritvenih praks. Nekateri prostori poklica uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje bodisi ne poznajo ali ga pa poznajo kot del avtorske ustvarjalne ekipe pri uprizoritvi, se pravi kot soustvarjalca. Poleg tega te študije večinoma ne vsebujejo konkretnjših ali praktičnih usmeritev glede metodologije dela. Seveda je treba pri tem upoštevati različna razumevanja vloge uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v različnih kulturnih okoljih, vendar tega v pričujočem delu nisem raziskovala..

Bolj kot zaradi (samo)definiranja poklica – pogojno tudi (samo)terapije, po kateri sem, priznam, začutila potrebo med pisanjem nekaterih seminarskih nalog – sem se pričujočega dela lotila zaradi iskanja metodologije, načina dela, ki bi bil lahko nekakšna sinteza mojega študija, tudi refleksija mojih uprizoritvenih dramaturgij v letih študija na akademiji in poskus njihovih artikulacij. Ob tem (skromno) upam, da bi morda vseeno pričujoče delo koristilo drugim kot izhodišče ali pa refleksija pri njihovih praksah, da bo v pomoč še šolajočim se uprizoritvenim dramaturgom, dramaturginjam oziroma drugim gledališkim ustvarjalcem, ustvarjalkam, pa tudi drugim.

Zaradi pomanjkanja virov, pričevanj in intervjujev o uprizoritvenih dramaturgih, dramaturginjah in njihovem delu sem pisala osemindvajsetim dramaturgom, dramaturginjam, ki delujejo tudi kot uprizoritveni dramaturgi, dramaturginje. Od tega se jih šest ni odzvalo na mojo prošnjo za intervju, ena uprizoritvena dramaturginja se mi je zaradi časovne stiske opravičila, z dvema se nisem uspela dogovoriti za pravočasno izpeljavo intervjuja, ki pa sem ga opravila z devetnajstimi dramaturgi in dramaturginjami. Intervjuji so potekali v ustni ali pa pisni obliki.¹

Pri izbiranju osemindvajsetih potencialnih intervjuvancev, intervjuvank sem poskušala zajeti čim širši spekter generacij, oblik in načinov dela, kar je mogoče natančneje opaziti v vprašalniku (glej Priloga 1: »Vprašalnik o uprizoritveni dramaturgiji«), ki sem ga oblikovala za potrebe intervjujev. Vprašalnik je sestavljen iz enajstih osrednjih in osmih specifičnih vprašanj, ki sem jih dodala na osrednji seznam glede na delo in izkušnje posameznega

¹ Seznam intervjujev je del literature, v sobesedilu pa dobesednih navedkov nism opremila s potrebnimi bibliografskimi podatki, zgolj z imenom in priimkom intervjuvanca.

dramaturga ali dramaturginje. Seveda sem vsem dopustila možnost, da lahko odgovorijo na vsa vprašanja.

Za potrebe pričujoče diplomske naloge sem podrobneje analizirala predvsem prvo, drugo in osmo vprašanje, druge odgovore sem shranila za morebitno nadaljnjo raziskavo, ki bi jo bilo potrebno narediti, če bi želeli celostno in detajlno obravnavati poklic uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Za celostno analizo in obravnavo tega poklica pa bi bile nujne tudi poglobljena raziskava zgodovine tega poklica pri nas, študija tega poklica v kontekstu drugih kulturnih prostorov in tudi raziskava o osebnostih, ki so formativno vplivale na področje uprizoritvene dramaturgije. Pri tem bi bilo poleg njihovega opusa smiselno raziskati njihovo delo tudi z vidika drugih sodelavcev, sodelavk. Še bolj optimalna analiza bi bila, če bi lahko (še delujoče) posameznike, posameznice spremljali pri njihovem delu, se pravi, da bi hodili na vaje uprizoritev, pri katerih delajo kot uprizoritveni dramaturg, dramaturginja, po možnosti celo v različnih fazah procesov ...

Za potrebe diplomskega dela sem se omejila predvsem na tri vprašanja, ki tvorijo tudi njegovo strukturo. Podatke, ki sem jih pridobila v sklopu prvega in osmega vprašanja (glej Prilogo 1), sem uporabila za potrebe prvega, temeljnega vprašanja, tj. definicije poklica uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in analize njegovih zadolžitvev.

Del prvega dela diplomske naloge sestavlja tudi podpoglavje o feminizaciji poklica, o kateri ne trdim, da je to ontološka značilnost, definiranost poklica, vendar pa se mi v kontekstu zgodovinskega razvoja kaže kot pomemben in pomenljiv mejnik. Pri tem podpoglavju (žal) ostaja še veliko odprtega (emancipatornega) prostora in potenciala za nadaljevanje in izpeljave še posebej s feminističnega vidika, vendar je to naloga za prihodnost. Glede tega podpoglavja moram še enkrat poudariti, da feminizacija ne definira samega poklica, ampak da razkriva, kakšno je (širše družbeno) dojemanje poklica in na kakšen način je konvencionalni, tradicionalni uprizoritveni proces strukturiran in organiziran. Gre za podobno strukturo odnosov, ki jih lahko najdemo v družinski dinamiki v tradicionalnih družinskih strukturah. Odnosi med soustvarjalci in soustvarjalkami v gledališču slonijo na apriornih hierarhijah, ki so pripisane določenim vlogam (recimo režiser – oče) in so zastavljene na rigidni, nefluidni način. Se pravi, ne gre za to, da je poklic tak po definiciji in ga to v ontološkem smilu definira, a je pogosto tako interpretiran in zastavljen (tako s strani drugih ustvarjalcev, ustvarjalk, kot včasih tudi s strani nas, uprizoritvenih dramaturgov, dramaturginj).

V drugem delu diplomskega dela se osredotočam na metodologijo dela uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, pri čemer izhajam iz analize podatkov, ki sem ji pridobila od intervjuvancev in intervjuvank predvsem iz odgovorov na drugo vprašanje. S popisom in analizo odgovorov po fazah uprizoritvenega procesa sem oblikovala metodologijo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, ki lahko predstavlja izhodišče za opravljanje tega poklica, obenem pa njegov dejanski položaj. Gre za (splošno) metodologijo, ki zajema okvirni postopek dela, ki pa se (lahko) prilagaja glede na prakso posameznika in posameznice, specifično razumevanja in udejstvovanje v poklicu. Glede na specifičnosti posameznih uprizoritvenih dramaturgov, dramaturginj razvijem še predlog tipologije, pojavnih oblik poklica, ki se glede na odkrite parametre razlikujejo.

2 DEFINICIJA POKLICA UPRIZORITVENEGA DRAMATURGA, DRAMATURGINJE

Izraz dramaturgija, s tem pa tudi dramaturginja, dramaturg, velja za izraz, ki ga je zaradi svoje večpomenskosti zelo težko enoznačno opredeliti. To velja tudi za odnos med dramaturgijo in dramaturginjo, dramaturgom. Če govorimo v kontekstu uprizoritve, je odnos med dramaturgijo uprizoritve in uprizoritvenim dramaturgom ter njegovim vplivom nanjo in zadolžitvijo zanjo vprašljiv, vendar bom o tem več govorila v nadaljevanju. Cathy Turner in Synne K. Behrndt pravita, da po svetu obstajajo različne pozicije, vloge, poklici, ki bi lahko bili analogni dramaturškemu (32). Nekje je dramaturg integralni del ustvarjalne ekipe, drugje kot nekakšno 'zunanje oko', včasih pa kombinacija producenta in ustvarjalnega sodelavca (prav tam) – pri nas bi lahko morda za zadnjo funkcijo rekli, da jo v nekaterih gledališčih vsaj deloma opravljajo institucionalni oziroma hišni dramaturgi, se pravi tisti, ki so kot dramaturgi zaposleni v gledaliških institucijah in so večkrat predstavniki producenta (gledališke hiše). Spet drugje lahko dramaturg nastopi v vlogi kuratorja ali pa »kreativnega producenta« (prav tam). Morda bi lahko tak primer pri nas predstavljala dramaturginja Urška Brodar, ki se je v Slovenskem mladinskem gledališču (SMG) do pred kratkim posvečala predvsem kuriranju in razvijanju projekta Nova pošta, kjer je šlo, kot sama pravi, za »konceptualen poskus dramaturgije razvoja institucije znotraj institucije« (Brodar, »Intervju«), kjer jo je zanimala dramaturgija tudi na makro ravni in ne samo na mikro ravni posameznih projektov. Spet drugje, npr. v britanski praksi, je vloga dramaturga spojena z literarnim menedžerjem (prav tam 32–33). Turner in Behrndt dramaturga oziroma dramaturginjo definirata »kot producenta, ustvarjalnega sodelavca in/ali nekoga, ki ima besedilne, kompozicijske sposobnosti, vendar ni »avtor« in sploh ni nujno, da napiše kakšen del predstave« (prav tam 32). Treba je poudariti, da tukaj verjetno mislita na avtorja kot avtorja teksta, ne pa na avtorstvo onkraj avtorstva besedila, uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje.

Obstaja torej več definicij tega poklica, prav tako tudi poimenovanja te vloge in funkcije. Turner in Behrndt pravita (prav tam 33), da dramaturški poklic te raznolikosti tudi dopušča, če ne celo spodbuja. Taka formulacija se sicer sliši zelo lepo, vendar pa lahko to dejstvo odpira kar nekaj vprašanj in problemov – kaj so zadolžitve dramaturginje ali dramaturga, kakšno vlogo ima, kako postavlja meje, saj so zaradi ohlapnosti dela lahko pričakovanja drugih velika ali pa premajhna. Že na povsem materialni ravni je lahko tudi problem standardiziranega

plačila (kar do neke mere velja v našem prostoru), ki se ne spreminja glede na posameznikove zadolžitve, vloge, vpletenosti, stopnje avtorstva.² Tako zlahka privede do preobremenitev, saj ni jasnih zadolžitvev, posledično pa lahko povzroči bodisi izgorelost ali pa vsaj razočaranje umetniških vodij, ekipe, režiserjev, samega uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje ...

Zanimiva je zgoraj omenjena vloga t. i. literarnega menedžerja, ki ga v britanskem prostoru pogosto imenujejo dramaturg, dramaturginja in naj bi bil nekakšen ostanek dramskega oziroma literarnega gledališča (prav tam 217). Njegova naloga je skrb in kuriranje novih (dramskih) tekstov, pri čemer se mora dramaturg, dramaturginja ali literarni menedžer, menedžerka »ukloniti duhu pisca, s katerim se ukvarja« (prav tam), kar pomeni, da ne določa ali ne vpleta svoje vizije o tekstu, ampak avtorju pomaga pri izvedbi njegove zamisli. Podobno razumevanje bi v nekaterih primerih lahko aplicirali tudi na uprizoritvenega dramaturga, dramaturginjo, če bi v zgornji definiciji zamenjali tekst z uprizoritvijo in avtorja z režiserjem oziroma avtorjem projekta. Ta »ostanek dramskega oziroma literarnega gledališča« lahko prav tako povežemo s tradicionalno vlogo uprizoritvenega dramaturga kot zastopnika, varuha teksta, ki ga mora brezkompromisno zagovarjati kljub svojim morebitnim zadržkom.

Načeloma v pričujočem delu ne bom poskusila definirati dramaturgije na splošno, saj je to preobsežno, poleg tega pa je – kot sem zapisala že zgoraj – vprašanje, ali je to resnično ključno v kontekstu uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in njegove povezave z dramaturgijo uprizoritve. Po splošnejši definiciji, ki jo poda Patrice Pavis, je dramaturgija »artikulacija kompozicijskih, ideoloških in asketskih mehanizmov predstave« (prav tam 34). Bolj specifična je definicija Eugenia Barbe, ki dramaturgijo definira kot »tkanje različnih elementov predstave« (prav tam). Pri tem bi rada še posebej poudarila besedo »tkanje« tudi v kontekstu razsrediščenja, feministične teorije in dehierarhizacije, o čemer bom več pisala v poglavju o feminizaciji poklica. Barba predstavo jemlje kot kompleksno mrežo akcij, pri čemer razume akcije kot vse elemente predstave (prav tam 64). Te pa je mogoče sestaviti na različne načine, ne samo linearno ampak tudi simultano. Se pravi, ne gre več nujno za tkanje z rdečo nitjo, ampak za kompleksnejšo strukturo. Podobno metaforo uporabi Jaka Smerkolj Simoneti, ki dramaturgijo uprizoritve (in delo avtorske ekipe) primerja s pletenjem mreže, za katero pravi,

² Na spletni strani Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije lahko najdemo tarifnik, ki predpostavlja višino honorarja glede na delitev na dramaturgijo uprizoritve, dramaturško sodelovanje, dramaturško svetovanje in avtorstvo dramaturške priredbe. Vendar ta ne prepodpostavlja pri dramaturgiji uprizoritve različne obremenitve posameznika glede na tip sodelovanja.

da »bolj kot je gostejša in kompleksnejša, bolj stvari funkcionirajo«. Smerkolj Simoneti pravi, da je danes globoka pozornost bolj razpršena oziroma ni vzpostavljena, poleg tega (tudi ustvarjalcem) ni več tako pomembna, zato se gradi na kompleksnosti uprizoritev, kar pomeni, da se določi »simultano veliko iztočnic in stvari šibajo«. Pravi, da je to lahko zelo stresno, naporno in kaotično, vendar je zanj taka dramaturgija vznemirljiva, saj je ni mogoče izrisati s trikotnikom, ampak je razvejana kot drevo. Lahko bi rekli, da prav to velja za uprizoritve v režiji Nine Rajić Kranjac, pri katerih Smerkolj Simoneti pogosto sodeluje kot asistent režije. Prav tako pa bi za te uprizoritve lahko rekli, da se v njih pogosto izgubimo, izgubimo osrednjo pripovedno nit, v katero naj bi se sicer vse vpenjalo, kot pravi Smerkolj Simoneti. Naj se vrnemo k Barbi: pri dramaturgiji gre za kombiniranje več plasti, ki tvorijo nove pomene, ki jih sicer plasti, gledane posamezno, ne ustvarjajo (prav tam 66). Dramaturgija predstave bi tako lahko odgovarjala na vprašanje, »kako in zakaj so si akcije in dogodki sorodni in kako se med seboj povezujejo« (prav tam).

Naslednji, ki je definiral dramaturgijo in je morda še posebej pomemben za delo uprizoritvenega dramaturga, je Bertolt Brecht. Njegova praksa je osrednjega pomena za razvoj sodobne dramaturgije in dramaturga (prav tam 35). Zanj je dramaturgija »ukvarjanje s kontekstom nekega dela« (prav tam 34), pri čemer sam velikokrat prireja in se odziva na že obstoječa literarna dela, kar naj bi po mnenju Turner in Behrndt (prav tam) ustvarilo potrebo po »praktičnem, angažiranem in delavnem dramaturgu«. V tem kontekstu Brecht prepozna dramaturgijo kot spreminjajočo se entiteto, ki mora ustrezati duhu časa in kontekstu (prav tam 84) tudi v smislu dramaturgije gledanja – kar je sorodno dramaturgiji pozornosti, o čemer govori tudi Smerkolj Simoneti.

Tako Brecht dramaturga razume kot »ideal pisca, kritika, učenjaka, govorca, ki obenem tudi praktično sodeluje pri pripravljanju [na uprizoritve]« (prav tam 112–113). Na tem mestu naj poudarimo besedo »ideal«, saj je dramaturg po tej definiciji skoraj vsemogočen, v realnosti pa to velja bolj redko. Treba pa je upoštevati, da je Brecht običajno deloval s skupino dramaturgov, v kateri so se naštetih aspekti porazdelili. Brecht je torej z dramaturgom sodeloval intenzivnejše kot običajno drugi dramatik, saj je bil vključen v celote proces od začetka do konca, a je mnogokrat prevzel še vlogo asistenta režije ali pisca – nenazadnje so dramaturge največkrat poimenovali kot asistente in ne kot dramaturge (prav tam). Kakorkoli že, to še zmeraj ni bila samostojna, »osamosvojen« funkcija. Zanimivo pa je, da je za Brechta značilna fluidnost vlog, kjer so režiserji delovali tudi v »dramaturškem oddelku« (pri tem ni zanemarljivo, da je bil

Brecht v zgodnjih letih zaposlen kot dramaturg). Ta fluidnost vlog, prehajanje s področja režije na področje dramaturgije, pa je prav danes prisotna pri nekaterih uprizoritvenih dramaturgih, dramaturginjah.

Še dve definiciji, ki sta zanimivi za vsebino tega dela, sta definiciji Marianne Van Kerkhoven in Adama Versényija. Van Kerkhoven pravi, da je dramaturgija »tudi izraz za sodelovalni proces ustvarjanja nekega dela« (prav tam 41). Ta definicija je zanimiva in pomembna, saj po njej dramaturgija ni osredotočena samo v končni produkt – uprizoritev, ampak tudi v proces in njegov potek. Gre za proces kot prostor, v katerem nastajajo strukture odnosov, skupnost, mikro družba, celo mikrokozmos družbenega reda in s tem tudi političnega dejanja. Vzpostavitev tega procesa je odvisna prav od vsakega sodelavca v ekipi, vendar največ verjetno od režiserja ali režiserke, ki ima položaj moči in je tudi zadolžen za ustvarjanje odprtega in varnega vzdušja ter pogojev za ustvarjanje. O tem govori Zala Dobovšek, k čemur se bomo vrnili kasneje. Adam Versényi dramaturgijo definira kot »arhitekturo gledališkega dogodka, ki se ukvarja s spajanjem komponent nekega dela in s tem, kako so te komponente zgrajene, da za občinstvo proizvajajo pomen« (prav tam 42). Pri tej definiciji je pomembno opozoriti na to, da če je dramaturgova naloga ustvariti strukturo uprizoritve in strukturo povezovanja ter spajanja njenih elementov, to počne predvsem s perspektive in z mislijo (na) gledalca. Dramaturgija (in posledično dramaturg, dramaturginja) je glede na navedene definicije »drseč, elastičen in vseobsežen pojem« (prav tam).

Turner in Behrndt ponujata številne definicije, pri čemer je zanj pomembno (prav tam 169), da se lahko dramaturgova, dramaturginjina praksa ujema tudi le z nekaterimi od naštetih ali pa nobenimi. Definicija, ki se mi zdi najbližja uprizoritvenemu dramaturgu, dramaturginji pa je tale: »Dramaturg je lahko nekdo, ki s svojimi analitičnimi sposobnostmi, znanjem in ustvarjalnim razmišljanjem sodeluje na pripravah in vajah za gledališko uprizoritev, ki je v oporo režiserju in v fazi razvijanja dela pripomore k njegovemu razumevanju in strukturiranju« (prav tam). Tukaj velja pripomniti, da ni ravno opora režiserju (se pravi v podrejeni vlogi), ampak z njim najtesneje sodeluje. V fazi razvijanja dela z interpretacijami, ki pripomorejo k razumevanju in strukturiranju uprizoritve, tudi soustvarja uprizoritev. O tem bomo govorili kasneje.

Omeniti je treba še označbo dramaturg – provokator (prav tam), ki se nanaša na dramaturga kot miselnega provokatorja, dvomljivca, preizpraševalca, se pravi običajno tistega, ki teži in

gre zaradi tega vsem na živce. Lahko bi rekli tudi, da je kastrator igralčevih ali režiserjevih (lahko tudi sodelavčevih) »egokulacij« – tj. vznesenih idej, nad katerimi je tako navdušen, da izgubi stik z »realnostjo«, širšo sliko in smislom (uprizoritve). O teh stvareh govori Nina Kuclar Stiković, ko pripoveduje o zadolžitvah uprizoritvenega dramaturga. Skrbel naj bi za interpretacijo (besedila), da ta ne potone pod režijskimi in igralskimi kapricami. Učinkovitost tega procesa je odvisna od tega, ali režiserji, igralci in drugi sodelavci upoštevajo pripombe dramaturga, dramaturginje. V tem kontekstu je treba omeniti tudi vlogo dramaturga-cenzorja, nadzornika.³ V tem primeru ne gre samo za izpostavljanje, cenzuriranje kapric, ampak v skrajnih primerih tudi za vsiljevanje svojih vizij, prevzemanje režije ... Obenem pa se lahko dramaturga – provokatorja razume kot animatorja, kar je zelo problematično, saj se ga postavlja v pozicijo, ko naj bi sodelavce animiral, da opravljajo svoje delo. S tem prenašajo odgovornost za svoje delo na druge in so prepuščeni »razpoloženju« igralcev (ali drugih sodelavcev, seveda). Pri takšni dinamiki dela se tekom procesa občutek upoštevanja in sodelovanje v avtorstvu manjša, občutno se tako zmanjša tudi stopnja soavtorstva pri končni izvedbi, čedalje več odgovornosti pa se prenaša na avtorsko ekipo (režiserja, režiserko). Tako delo lahko hitro poteka na ravni avtomatizma in liniji najmanjšega odpora.

Iskanje novih vlog različnih pozicij ali njihovo povsem novo snovanje, omogočanje fluidnosti in pretočnosti so pomembni aspekti uprizoritvene prakse, saj to vpliva tudi na novo (pre)oblikovanje gledališkega ustvarjanja, s tem pa tudi mišljenja nasploh. Vse to je relativno odvisno tudi od konteksta ustvarjanja, se pravi od kulturnega prostora (tudi države) in (zgodovinske) prakse v njem. Zato je za širšo in ožjo definicijo ter zadolžitve poklica uprizoritvenega dramaturga nujno pogledati tudi prakso slovenskih dramaturginj in dramaturgov. Glede same definicije in razumevanja dela posameznega uprizoritvenega dramaturga Nik Žnidaršič pravi, da lahko v predstavah zaznamo zgolj »bliske očitno dramaturških idej«, za katere se morda lahko izkaže, da sploh niso ideje dramaturga, dramaturginj. Tako ne moremo prakse in s tem razumevanja in definicije poklica posameznega uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje vzpostavljati na podlagi ene predstave, vendar je njegovo prakso treba analizirati v kontinuiteti v različnih kontekstih, s čimer lahko dobimo vsaj »bled oris«, kako dramaturg razume in opravlja svoje delo. Pri tem bi še dodala, da se mu zdi

³ Skrajno problematični primer dramaturga-nadzornika se je pojavil v nacistični Nemčiji. Jospeh Goebbels je leta 1933 ustanovil položaj *Reichsdramaturg* (dramaturg tretjega rajha), ki je bil zadolžen za »izvajanje nacionalsocialistične kulturne politike«, pri čemer je to pomenilo, da je deloval kot gledališki cenzor (Turner, Behrndt174).

za celostno analizo dela posameznega uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje pomembno tudi opazovanje uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje pri njegovem delu ali pa vsaj skozi pričevanja njegovih sodelavcev, saj je ravno zaradi težke berljivosti njegovega dela v predstavah težko zares razbrati njegove značilnosti. Če nam intervju s posameznim dramaturgom, dramaturginjo lahko odgovori na številna vprašanja, pa še vedno ostaja vprašanje objektivnosti in distance oziroma diskrepance med tem, kar nekdo pravi, da dela, in kako dejansko njegovo delo vpliva, je sprejeto, (ne)uporabljeno v kontekstu procesa, uprizoritve in njegovih sodelavcev.

Seveda so bili številni odgovori o definiciji in zadolžitvi uprizoritvenega dramaturga generični v smislu, da je to odvisno od posameznega projekta in vsakega dramaturga posebej, do česar so se intervjuvanci pogosto opredeljevali pozitivno. Nik Žnidaršič kot temeljno značilnost poklica navede njegovo fluidnost. Eda Čufer na primer pravi, da poklic dramaturga (pri čemer govori na splošno o dramaturgu) ni jasno definiran in da ta vključuje »široko paleto dejavnosti«, zato je včasih potrebna domišljija in iznajdljivost ter vizija posameznika, da si utre svojo pot in razumevanje poklica.

Za Blaža Lukana je uprizoritveni dramaturg »poklic, ki včasih bolj ali manj zaznamuje uprizoritev« (*Slovenska* 247), pri čemer je lahko avtor ali soavtor idejnega koncepta uprizoritve. Kot ključno komponento, brez katere ni uprizoritvenega dramaturga, Turner in Behrndt (238) opredelita navzočnost v procesu ustvarjanja – vajah. S tem se odpira vprašanje, za kakšno in kako pogosto navzočnost gre, kar verjetno vpliva na to, kar pravi Lukan.

Kot pove sam izraz, je uprizoritveni dramaturg dramaturg, ki sodeluje pri nastajanju uprizoritve in je vpet v vse faze procesa oziroma priprave uprizoritve. Urška Brodar uporablja izraza »soustvarjalec, soustvarjalka« gledališkega umetniškega dela, s čimer razširi področje delovanja uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Z besedo soustvarjalec namesto sodelavec pa poudari večjo avtorsko vključenost. Pogosta definicija, ki se ponavlja med intervjuvanci je, da dramaturg, dramaturginja spremlja nastajanje gledališkega umetniškega dela od njegovega koncipiranja do njegove realizacije.

Kot je omenjeno zgoraj, se eno pogostih vprašanj nanaša na povezave med uprizoritvenim dramaturgom in dramaturgijo uprizoritve, pri kateri sodeluje. Kot pravi Lukan (*Slovenska* 40), to povezavo pogosto vzpostavljajo gledališki kritik (če se je predstava vlekla; če je »lepo«

tekla, potem dramaturga ne omenjajo). Dramaturgija uprizoritve pa sega v tiste segmente uprizoritve, ki so vse prej kot v dramaturgovih rokah (igra, luč, prostor, glasba, mizanscena, montaža ...). Žanina Mirčevska je edina, ki eksplicitno delo, zadolžitev dramaturga izenači z dramaturgijo predstave (ki prav tako vključuje dramaturgijo prostora, luči ...).

Eva Kraševac pravi, da poleg tega, da pomembno prispeva k oblikovanju koncepta, uprizoritveni dramaturg, dramaturginja tudi ključno prispeva h komunikaciji z vsemi ustvarjalci. Glede sodelovanja z drugimi soustvarjalci predstave je morda zanimivo poudariti, da se je fokus sodelovanja v odgovorih intervjuvancev spreminjal. Nihče ni zanikal, da je morda najpomembnejše sodelovanje ravno z režiserjem oziroma avtorjem predstave, saj se uprizoritvenega dramaturga, dramaturginjo pogosto razume kot »prvega sogovornika« režiserja oziroma avtorja predstave. Odgovori so se začeli razlikovati pri vprašanju, ali gre izključno za sodelovanje z režiserjem oziroma avtorjem, ali tudi z ostalimi sodelavci. Lukan recimo poudarja, da ne gre samo za sodelovanje z režiserjem, čeprav se mogoče to sodelovanje največkrat izpostavlja ali pa je morda najpomembnejše. Prav tako Nik Žnidaršič delo z igralci označuje kot nujen del dramaturške prakse. Medtem ko Maša Radi Buh pravi, da sama sodeluje z režiserjem, koreografom, avtorjem, z ostalimi sodelavci le, če imajo »ti sektorji zelo aktivno tvorno vlogo pri soustvarjanju« – če gre za višjo stopnjo avtorstva vseh sodelujočih.

Dramaturg naj bi bil tudi posrednik med literaturo in odrom (prav tam). Turner in Behrndt (241) pravita, da mora dramaturg skrbeti za ravnovesje (zgodovinskega) konteksta, v katerem je tekst nastal, in konteksta, v katerem se ta uprizarja. Navajata primer dramaturga Edwarda Kempa, ki pravi, da če sodeluje pri uprizarjanju teksta, kjer je avtor že mrtev, deluje v imenu pokojnega pisca in tako besedilu »omogoči nekatera sredstva, ki jih ponuja sodobni svet« (prav tam). Kemp s tem ne misli na svetost, nedotakljivost avtorja, ki sam tega ne more storiti, ker je že preminil, ampak tekst obdeluje v kontekstu sodobnega sveta. Z avtorjem in tekstom se tako v odnosu premakne iz njune hierarhične nedotakljivosti v kreativni, enakovredni dialog. Torej, ko Turner in Behrndt pravita (255), da je dramaturg zastopnik pisca, mislita s tem, da ima posebno odgovornost do verbalnega aspekta predstave, zato je do tekstovnih sprememb zadržan (kar je še vedno razmeroma tradicionalno razumevanje dramaturgove vloge), ne pa restriktiven. Lukan pravi (*Slovenska* 42), da je dramaturgova glavna naloga tekst, predloga za gledališko uprizoritev. Čeprav je danes posebna pozornost do verbalnega aspekta uprizoritve (vsaj v dramskem gledališču) verjetno še vedno v ospredju, je mogoče bolj zanimivo razumevanje, da se današnji uprizoritveni dramaturg poleg govorne komponente uprizoritve

ukvarja tudi z neverbalnimi komponentami – gledališkim oziroma performativnim tekstom (Turner, Behrndt 201). Pri čemer je treba opozoriti na pomembno razliko, da se dramaturg osredotoča na govorni del predstave, ne pa na »besede na papirju« (prav tam 204), se pravi na interpretacijo igralcev, režiserja in drugih sodelavcev, ne pa samo na dramatika. Tako gre v bistvu za premik od teoretske ideje, ideje teksta, k praktični izvedbi (prav tam 235).

V povezavi s tem Lukan (*Slovenska* 36) predstavi idejo dramaturške produkcije uprizoritvenih modelov. Tradicionalno je bil dramaturški model ideja prihodnje uprizoritve, se pravi uprizoritvenega koncepta. Ta lahko nastane v sodelovanju z režiserjem ali pa ne, in nastopi kot uprizoritveno navodilo ekipi. Lukan pravi, da »tako pojmovanje dramaturgu odvzame avtonomno avtorstvo, saj je instanca pri realizaciji dramaturškega modela uprizoritve prepuščena ekipi oziroma režiserju«, s čimer verjetno misli, da je odvisno od režiserja in ekipe, če ta dramaturški model uprizoritve sprejme, upošteva in realizira. Avtorstvo je potem lahko le v kontekstu zapisa (primer Jana Kotta in njegovih esejev). Produkcija uprizoritvenega modela pa je postopek, kjer se dramaturg odlepi od uprizoritvene predloge, na neki način jo že sam uprizori, pri tem pa potrebuje režiserja (prav tam 37). Pri tem ne gre za uprizoritveni načrt v režijskem smislu (situacije, podobe, mizanscene ...), temveč za »literarnozgodovinsko, idejno-estetsko formulacijo, slog, možni učinek uprizoritve« na gledalca. Najprej je torej dramaturgova interpretacija besedila, nato dramaturški uprizoritveni načrt, nakar uprizoritev to naseli. Gre torej za ponujanje uprizoritvenih možnosti, za katere se na koncu odloči režija. Odločilna je torej režija, ki realizira dramaturški model, vendar pa v tem procesu, kot pravi Lukan (prav tam 38), po navadi pride do motnje v realizaciji, s čimer misli, da se ta model preoblikuje glede na režiserja, igralce in druge sodelavce. Najskrajnejša oblika je negacija dramaturškega modela. Možna pa bi bila tudi produkcija uprizoritvenih modelov brez misli na uprizoritev oziroma kot »zgolj literarni ali teoretski opis možnih gledaliških situacij« (prav tam), ki bi bili v teoriji lahko pripravljene in na razpolago na prostem trgu (instituciji ali režiserju, režiserki, ekipi). Pri produkciji uprizoritvenih modelov se dramaturg uresniči kot avtor in ne samo kot interpret, kot »kreator izvirne uprizoritvene zamisli«, v nadaljevanju pa nadzira njeno realizacijo (prav tam).

V tem kontekstu je zanimiv tudi pojem *dramaturški koncept* ali *model*. Zaradi izraza je zanimiva misel Smerkolja Simonetija, ki dramaturški model oziroma koncept razume kot nek »obrazec, vzorec, ki razkriva nek temeljni mehanizem [uprizoritve]«. Zaradi dandanašnje žanrske pluralnosti Smerkolj Simoneti trdi, da bo velikokrat že žanr sam določal dramaturški

obrazec, oziroma ga bo določila forma. Izhajajoč iz tega, Smerkolj Simoneti pravi, da je morda boljša besede *model*, saj ta implicira, da se nekaj naredi konkretnije, fizično, poleg tega pa gre za »giblivo entiteto, ki nenehno poskuša premostiti prostor med idejo/misljivo/tekstom in samo uprizoritvijo«.

Dramaturški koncept/model in režijski koncept/model skupaj tvorita uprizoritveni koncept, pri tem je avtorski delež znotraj uprizoritvenega koncepta jasen vsaj v teoriji, medtem ko je danes, ko so dramaturška in režijska sodelovanja verjetno bolj intenzivna in prepletena, kot so bila nekoč, težko izslediti ali pa razbrati, kaj je dramaturško in kaj režijsko. Pogosta praksa pa je, da oba modela oblikuje samo režiser, s čimer se vloga uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje pri avtorstvu znatno zniža. Še pogosteje se zgodi, da se oba modela pripisuje avtorstvu režiserja. Soavtorstvo koncepta se tako danes poskuša poudarjati z zapisom v kolofonu (recimo pri uprizoritvi *Juriš* sta v kolofonu kot avtorja koncepta posebej zapisana Živa Bizovičar in Nik Žnidaršič).⁴ Podobno tudi Milan Ramšak Marković pravi, da je z režiserji, s katerimi sodeluje, dogovorjen, da »kadar je [njegov] delež pri zasnovi predstave (uprizoritveni koncept) nekaterih ključnih estetskih odločitev itd. velik, potem [jim] ni problem to jasno poudariti« – pri čemer poudari, da si lahko soavtor predstave, tudi če nisi avtor besedila. Se je pa zgodilo, da četudi sta bila na plakatu navedena tako režiser kot dramaturg kot soavtorja predstave, so avtorstvo predstave novinarji vseeno pogosto obravnavali samo kot režiserjevo. Navedba soavtorstva pa je pomembno vplivala tudi na višino njegovega honorarja (pri čemer je treba poudariti, da je s tem imel problem pri skoraj vseh gledališčih, ko je vstopil na slovensko sceno, tako da so se glede višjega honorarja dogovorili šele po intervenciji (uveljavljenega) režiserja).

Bolj kot varuh in zastopnik teksta, kar je ena bolj tradicionalnih razumevanj poklica, je bil v odgovorih dramaturg označen kot varuh koncepta oziroma kot pove Nina Šorak, kot oseba, ki usmerja, nadzira in opozarja sodelavce na zastavljen koncept – primerja koncept z realizacijo na odru. Mogoče je tukaj vprašljivo prav avtorstvo koncepta, kjer varuh koncepta ali pa skrbnik koncepta, tako kot varuh, skrbnik teksta, ni nujno tudi (so)avtor koncepta. Morda se tukaj skriva ena prvih ločnic, »tipov« uprizoritvenega dramaturga, dramaturginj – tistega, pri

⁴ Prav za omenjeno uprizoritev sta leta 2024 na Borštnikovem srečanju Bizovičar in Žnidaršič prejela nagrado za avtorski koncept in priredbo uprizoritvenega besedila. Zanimivo bi bilo videti, kdo od njiju bi dobil nagrado, če v kolofonu ne bi bila zapisana kot avtorja koncepta (ali pa bi bila nagrada podeljena celotni ekipi uprizoritve?).

katerem je stopnja avtorstva višja (soavtor), in tistega, ki koncept le varuje, ga zastopa, kritično misli, vendar ni (so)avtor oziroma gre za nižjo stopnjo avtorstva – težko bi namreč trdili, da kritično odzivanje, mišljenje koncepta, tudi če ga dramaturg, dramaturginja z avtorjem (režiserjem) nista skupaj zasnovala, ni avtorstvo. Nasploh je morda stopnja avtorstva koristen kriterij za določanje tipov uprizoritvenih dramaturgov, in to zaradi vprašanja, skozi kaj se avtorstvo pri uprizoritvenem dramaturgu manifestira. To lahko zasledimo tudi pri odgovoru Milana Ramšaka Markovića, ki pravi, da je na naši sceni dramaturg najpogosteje oseba, ki je »zaposlena v instituciji in je vključena v projekt gostujočega režiserja, avtorske ekipe«. Delo teh dramaturgov obsega (manjše) adaptacije teksta, pojasnjevanje koncepta in zbiranje sekundarnega gradiva. Pri takšni zaposlitvi ne gre za večjo stopnjo avtorstva, od njih se pričakuje »bogato znanje o avtorju teksta, ki se ga postavlja, ali pa o sodobnem gledališču na sploh«. Ramšak Marković po opisu sodeč govori o institucionalnih oziroma hišnih dramaturgih, pri katerih je morda bolj kot avtorstvo in osredotočenost, vključenost v posamezno uprizoritev pomembnejši aspekt širše perspektive, umestitve uprizoritve v kontekst konkretne institucije. Tomaž Toporišič, ki je bil hišni dramaturg v Slovenskem mladinskem gledališču, pravi, da poleg sodelovanja pri procesu dramaturg sodeluje tudi pri kasnejšem življenju predstave na odru in po premieri. Morda so tukaj mišljene tudi zadolžitve, povezane z zadolžitvami zaposlenega dramaturga, in bi jih same po sebi težko uvrstili med specifične zadolžitve uprizoritvenega dramaturga. Vsekakor te zadolžitve vplivajo na dojemanje in sodelovanje pri posamezni uprizoritvi tudi v kontekstu poznavanja publike institucije, v kateri je dramaturg zaposlen, kot tudi ansambla, vodstva in drugih zaposlenih v instituciji ...

Poleg sodelovanja pri pripravi koncepta – bodisi s soustvarjanjem ali pa samo z odzivanjem nanj –, je pomemben tudi odnos do koncepta tekom procesa, pri čemer morda ne gre le za funkcijo zagovornika, varuha koncepta, ampak tudi, kot pravi Eva Mahkovic, za sledenje razvoju koncepta in iskanje, zasledovanje, izpostavljanje potencialov njegovega razvoja v smeri, ki v izhodišču še niso bile predvidene, ampak so se odprle tekom procesa.

Žanina Mirčevska pravi, da je dramaturgija (se pravi to, s čimer se uprizoritveni dramaturg primarno ukvarja) »smisel oziroma misel predstave«. Dramaturg je tako primarno »nosilec idejne plati« – temu bi lahko rekli dramaturški model/koncept, medtem ko je režiser »tisti, ki to misel materializira na odru«, čemur bi verjetno lahko rekli režijski model/koncept. Oboje se nato združi v uprizoritveni model/koncept. Mirčevska poudarja, da ne smemo pozabiti, da se vse to prepleta in dopolnjuje, in kot pravi Eva Kraševc, uprizoritveni dramaturg prav tako

ključno prispeva k novim estetskim rešitvam (režiji) – ob tem se spet odpira vprašanje stopnje avtorstva, to je, do katere mere in v kakšni obliki pri tem pomaga oblikovati uprizoritev. Podobno razmišlja Nina Kuclar Stiković, ki pravi, da je v procesu zadolžena, da »idejo iz teorije, s papirja, iz glave« v delu z režiserjem, igralci, avtorsko ekipo prenese v obliko »misli«, ki je dostopna občinstvu – kar je podobno kot materializacija misli na odru, o kateri govori Mirčevska. Vendar pa se Nina Kuclar Stiković v svojem odgovoru bolj osredotoča na to, da ta materializacija poteka predvsem za in v imenu občinstva. Nik Žnidaršič prav tako podaja definicijo uprizoritvenega dramaturga v primerjavi z režijskim poklicem, saj se mu zdi, da »dramaturgija do neke mere hodi z roko v roki z režijo« in se občasno z njo »staplja«. Pravi, da definicijo poklica skozi svojo prakso razume kot ukvarjanje z vsemi elementi predstave, vendar se za razliko od režiserja manj ukvarja s samim vodenjem procesa. S tem seveda ne misli le na organizacijo vaj v smislu, kaj se bo kdaj počelo, ampak na ustvarjanje atmosfere, sproščenosti na vajah, ki omogoča in spodbuja kreativnost. In dodaja, da ne sprejema odločitve, saj to na koncu mora vedno storiti režiser, tudi če se je nekdo odločil namesto njega.

Definicije, ki se pogosto pojavlja in je morda danes med dramaturgi tudi nekoliko kontroverzna, je dramaturg kot *zunanje oko*. Turner in Behrndt (109) pravita, da so vsi člani Brechtovega ansambla delovali kot kritični ocenjevalci, in v resnici so opravljali funkcijo, ki jo danes imenujemo *zunanje oko*. Pri tem poudarita, da te funkcije niso opravljali le dramaturgi, ampak tudi drugi sodelavci, vključno z igralci. Danes se to pričakuje in povezuje predvsem z dramaturgom, dramaturginjo. Zato je lahko dramaturg, dramaturginja tudi nekdo, ki se v ustvarjalnem procesu ne poglobi v celotno uprizoritev, temveč »posreduje med procesom in njegovo potencialno publiko« (prav tam 168). Turner in Behrndt ga opredelita (prav tam) kot kritičnega sodelavca, celo ustvarjalnega kritika, verjetno bi lahko zanj uporabili tudi izraz notranji kritik. Seveda pa je ta funkcija odvisna od procesa in dramaturga, dramaturginje, predvsem pa od narave projekta, pričakovanj sodelavcev ter tudi dramaturgovega mišljenja in razumevanje svojega dela. Turner in Behrndt pravita, da ta funkcija izhaja iz težnje po objektivnosti in kritiki, ki se pojavi na neki točki procesa. Torej gre za težnjo po osebi, ki »gleda s ptičje perspektive in vpliva na pojmovanje celote« (prav tam). Pri tem izpostavljata, da je podcenjevalno, če predvidevamo, da drugi sodelavci tega ne zmorejo.

Zunanje oko je povezano tudi z definicijo dramaturga kot predstavnika, zastopnika občinstva v procesu vaj (prav tam 251). Je kot nekakšen posrednik med institucijo (morda raje ustvarjalno ekipo uprizoritve, med institucijo verjetno le, če je institucionalni dramaturg, dramaturginja)

in njeno publiko. Gre za razlikovanje med namenom in sporočilom predstave in kako ter kaj bo publika verjetno razumela ali razbrala. Lahko bi rekli, da mora ugotoviti, kaj predstava dejansko je in kaj ji še manjka. Dramaturg, dramaturginja zastopa torej perspektivo publike kot prvi gledalec. S tem je povezano vprašanje (načina) vzpostavljanja svežega pogleda oziroma distance. Avtorici trdita (prav tam), da je problem, če med uprizoritvenim procesom dramaturg tesno sodeluje z režiserjem oziroma avtorjem projekta, še toliko bolj pa se zaplete, če dramaturg išče konkretne rešitve in ideje za artikulacijo tistega, kar si režiser želi.

Režiser (ali avtor projekta) je torej nekdo, ki ne more ostati objektiven (prav tam 252), medtem ko dramaturg ohranja širšo sliko, ptičjo perspektivo, s čimer zaradi zunanjega pogleda v nastajajočo se uprizoritev zaznava nove plasti pomenov. Turner in Behrndt (prav tam) navajata primer dramaturginje Hildegard De Vuys, ki pravi, da v svojih sodelovanjih ne poudarja toliko svojega mnenja, ampak se predvsem odziva na to, kar vidi. Dramaturg naj bi tako deloval kot zrcalo, ki odseva, kar vidi, pri čemer je »izziv biti intelektualen, ne da bi bil obtožen intelektualizma«. Kako se torej fokusirati na prakso, teorijo implicirati, uporabljati, a je ne prikazovati. O tem govori Jaka Smerkolj Simoneti, ki pravi, da mu je zelo pomembno, da je prisoten na vaji, da dela v živo, se pravi, da vidi potek, predloge in rešitve in se nanje odziva, kar se mu zdi boljše, kot da se pripravlja doma in potem pripravljeno uresničuje na vajah. Turner in Behrndt prav tako navajata (251) dramaturginjo Ruth Ben-Tovim, ki svojo funkcijo opiše kot *zunanje oko*. Pravi, da je njena naloga, da na vajah daje povratne informacije, *feedback*. Koreografinji in plesalcem pove, kako je razumela njihov prizor, »kreacije«, kaj je razbrala in kakšen pomen to tvori. »Zadolžena [...] za analiziranje, kako se semiotika (ali akcije) predstave sestavlja v generalno strukturo« (prav tam), se pravi, kakšne so posledice, ki jih določene odločitve (ki pa niso dramaturgove) sprožijo.

Pri funkciji zunanjega očesa se pogosto odpre vprašanje, kako ohranjati distanco, hkrati pa biti blizu, občutljiv in poglobljen v materialu. Turner in Behrndt navajata (252–253) primer Andréja Lepeckija, za katerega je ključno, da je procesu blizu in da dobro pozna material. Lepecki pravi, da prevelika distanca lahko rešuje samo generalne, temeljne probleme, kot je struktura, »grobo dramaturgijo uprizoritve«. Spominjanje procesa pa omogoča kreativno črpanje iz njega. Navaja primer, da spomin na neko improvizacijo izpred treh mesecev, na katero so vsi pozabili, morda predstavlja temeljno rešitev nekega problema, ključ, dramaturgijo celotne uprizoritve. Lepecki pravi, da je zanj »dramaturgija stvar bližine«. Drugi, recimo dramaturginja Kittie Wagner, je drugačnega mnenja. Pravi, da dramaturga ne sme »pogoltniti

proces«, zato ni prisotna na vseh vajah. S tem lahko uprizoritev spremlja v okviru svoje logike in ne konteksta vaj. Turner in Behrndt ugotavljata (253), da se Lepecki in Wagner razlikujeta po tem, da Lepecki dela predvsem pri plesnih predstavah, Wagner pa pri dramskih. V tem je morda temeljna razlika, saj naj bi »raziskovalna dela« – avtorici tega termina nikoli zares jasno ne definirata, vendar pri tem verjetno mislita na avtorske, snovalne, plesne projekte oziroma vse projekte, ki niso utemeljeni na tekstu, ki bi ponujal strukturo uprizoritve – veliko bolj potrebovala dramaturga, saj se struktura, dramaturgija oblikuje šele tekom vaj na podlagi materiala, ki sproti nastaja in ga je potrebno sproti urejati, predelovati in umeščati. Morda bi tudi tukaj lahko zaznali tip dramaturgove prisotnosti. Glede zunanjega očesa pa je očitno ključno iskanje ravnovesja med vpletenostjo in distanco do uprizoritve, čeprav recimo kar nekaj intervjuvancev izpostavlja, da je mogoče vzpostavljati distanco tudi, ne da bi manjkalo na vajah (kar pogosto označijo kot izgovor).

V kontekstu definicije nihče od intervjuvancev ni uporabljal pojma *zunanje oko*, vendar so nekateri odgovori sugerirali to funkcijo. Tomaž Toporišič na primer pravi, da dramaturgija lahko zagotavlja »hkrati kreativno pozicijo od znotraj in objektivno pozicijo od zunaj«. Benjamin Zajc raje kot »zunanje« uporabi »notranje kritično oko«, ki mora poleg režijskega koncepta imeti »pod nosom« vse elemente uprizoritve.

Kot se je pokazalo že v kontekstu zunanjega očesa, je ena izmed značilnosti uprizoritvenega dramaturga tudi ta, da je prvi gledalec uprizoritve oziroma da zastopa pozicijo gledalca. Zanimivo je, da Jaka Smerkolj Simoneti svoj fokus uprizoritvenega dramaturga usmerja proti gledalcu. Smerkolj Simoneti pravi, da je uprizoritveni dramaturg zadolžen za »krovno skrb za jezik oziroma za komunikacijo«. Pri tem misli na komunikacijski kanal med izhodiščnim materialom/besedilom/konceptom in končnim produktom, dogodkom, srečanje z gledalci. Se pravi med uprizoritvijo in občinstvom. Tako je zanj dramaturgija »umetnost predvidevanja, kako bo kaj delovalo« na gledalca.

Zanimiv pogled na funkcijo uprizoritvenega dramaturga podaja Blaž Lukan, ki pravi, da dramaturg ni le »sodelavec pri uprizoritvi«, temveč tudi »sodelavec uprizoritve«, pri čemer razumemo uprizoritev kot »avtonomni korpus«, ki je entiteta, neodvisna od njenih ustvarjalcev. Morda je to razumevanje vloge uprizoritvenega dramaturga zanimivo predvsem z vidika hierarhično strukturiranih procesov – je sicer tradicionalno, a verjetno najbolj pogosto. Dramaturg torej ni asistent nekomu, neki osebi, vlogi (najpogosteje se ga obravnava kot

asistenta režiserju), ampak je samostojen, avtonomen sodelavec, ki je »podrejen« samo uprizoritvi in nikomur drugemu. Morda bi v tem kontekstu raje namesto sodelavec uporabljali izraz soustvarjalec, ker se ta izraz nanaša na soustvarjanje nečesa – uprizoritve, gledališkega umetniškega dela, medtem ko se sodelavec nanaša na nekoga, ki je sodelavec režiserja, igralca, drugih članov avtorske ekipe ...

To razumevanje je seveda do neke mere načelno, se pa žal v praksi velikokrat sprevrne. O takšni avtonomiji dramaturgije sta govorila tudi Benjamin Zajc in Zala Dobovšek, za katero bi lahko rekli da jo pripelje najdlje, pri čemer se postavlja vprašanje, ali potem sploh še lahko govorimo o uprizoritvenem dramaturgu, dramaturginji ali gre za dramaturga – performerja oziroma samo performerja. Dobovšek razume uprizoritvenega dramaturga, dramaturginjo kot »pomožno, asistentsko, dopolnilno, podrejeno« funkcijo v projektu. Pravi, da je tako razumevanje ponotranjeno, saj sta tako gledališki mehanizem kot tudi študijski model na AGRFT strukturno tako zastavljena. Ta odgovor je edini, ki je zares kritičen in sploh omenja AGRFT kot institucijo, ki indoktrinira določeno hierarhično strukturo ali pa razumevanje poklica. Poleg nje omenja AGRFT tudi Nina Kuclar Stiković, in sicer kot prostor, kjer je imela kot uprizoritvena dramaturginja težave na dodiplomskem študiju, ki pa jih podrobneje ne opiše.

Na pripombe glede težav z uprizoritveno dramaturgijo na AGRFT sem pogosto naletela v zasebnih pogovorih z mnogimi ljudmi, s katerimi sem opravila tudi intervjuje za pričujoče delo, vendar tega v odgovorih niso posebej izpostavili. Dobovšek tako pravi, da se mora dramaturgija »zavzeti za svojo avtonomnost«, to pomeni, da mora raziskati potencialne tega poklica, pri čemer ni nujno, da mora biti podrejena drugemu (recimo režiserju ...). Dobovšek te potencialne raziskuje in razvija v okviru predmeta Performans na AGRFT, pri katerem ugotavlja in prepoznava, da imajo študenti Dramaturgije in scenskih umetnosti veliko idej in občutek za uprizorjanje, zaradi česar ne potrebujejo režije. Poudarja, da pri tem ne gre za izgon režije, temveč le za možnost osamosvojitve tistih, ki si to želijo. Poudarila bi, da vsekakor gre za avtonomijo in samostojnost *študentov* dramaturgije, vendar je vprašanje, ali bi v tem primeru še vedno lahko rekli, da gre za zavzemanje, opravljanje pozicije uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v uprizoritvenem procesu, dramaturginje in ne za performerje, *theatre makerje*? Vloga in pozicija se preobrazijo, »osamosvoji« tako, da posameznik ne sodeluje več kot uprizoritveni dramaturg, dramaturginja. »Osamosvojitve« uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje sloni na vračanju k ontološkemu razumevanju pozicije – sodelavec uprizoritve, ne pa le režiserjeve vizije. Prav tako je potrebno upoštevati razlikovanje med dramskim

gledališčem in performansom, pri katerem po navadi tradicionalne delitve na režiserja, režiserko, dramaturga, dramaturginje, igralca, igralko niso relevantne oziroma po navadi niso niti primerne.

Kljub omenjanju podrejene funkcije uprizoritvenega dramaturga, ki izhaja iz same tradicionalne strukture uprizoritvenega procesa, pa Eva Kraševc vlogo uprizoritvenega dramaturga razume tudi kot »osebnostno avtoriteto«, na katero se ob dvomih o odprtih umetniških vprašanjih obrnejo sodelavci in igralci. Mogoče ta izraz sproža veliko asociacij tudi v zgodovinskem kontekstu dramaturga – cenzorja, vsekakor pa priča o določeni moči tega položaja. Morda je spet treba to misel postaviti v kontekst pozicije Eve Kraševc, institucionalne dramaturginje SNG Drama Ljubljana, ki je zelo vpletena v oblikovanje repertoarja Male Drame in tudi nekdanjega Drama Festivala, iz česar morda izhaja določena (osebna) avtoriteta, ki jo uprizoritveni dramaturg, ki ni del institucije, v kateri sodeluje, ne more tako zlahka ustvariti. V povezavi s tem Milan Ramšak Marković pravi, da imajo na kontinentalni gledališki sceni (mogoče je najbolj reprezentativen nemško govoreči prostor) dramaturgi dejansko veliko moč, ki so jo začeli pridobivati v času, ko se je pojavila tudi t. i. *nova dramaturgija* v drugi polovici 20. stoletja. S tem se je razumevanje poklica in področja razširilo in hkrati prineslo nekakšen mističen odnos do dramaturga, ki ga Ramšak Marković opazja na današnji mednarodni sceni. Pri nas je ta mistifikacija bolj opazna predvsem pri (po navadi, a ne izključno moških) režiserjih in se kaže bodisi v odnosu do »velikih gledaliških avtoritet« na sceni ali pa v njihovem ubesedovanju svojega dela oziroma določenih projektov, predstav. Tako gledališka umetnost s področja kritičnega (raz)mišljenja, argumentacije preide v okultnost, *newagerstvo* oziroma ezoteriko, ki temelji na (nekritičnem) verovanju, kjer je dvom dejanje herezije, blasfemije – »režiserokletnosti«. Zdi se, da se to gurujstvo »deduje«, prenaša po načelu mojster-vajenec, po katerem je dolgo, vsaj do konca tega študijskega leta delovala tudi AGRFT. Če se z rahlo emocionalno obarvane digresije vrnemo nazaj, Ramšak Marković pravi, da tako kot režiserji tudi dramaturgi to izkoriščajo v svoj prid, da ohranijo pozicijo moči, to mistifikacijo pa primerja s »terapevtskim transferjem« v terapiji. Pri tem je morda mistifikacija dramaturga najbolj zanimiva v odnosu do režiserja, o čemer bom pisala kasneje. O dramaturgih na poziciji moči Ramšak Marković vseeno govori v kontekstu tujine, pri nas, pravi, je dramaturg bolj »neke vrste gledališki strokovnjak, literat, čigar (za proces ne ključna, ne tako pomembna) naloga je, da v začetnih fazah procesa poda splošni kontekst, v katerem je nastalo delo in je avtor pisal ...«. To je lahko kar provokativna trditev v kontekstu tradicionalno razumljene vloge uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in njegovega

zgodovinskega ozadja, v njej pa bi lahko zasledili še en »tip« uprizoritvenega dramaturga. Gre predvsem za (ne)realizacijo dramaturške pozicije.

Glede na težave, s katerimi so se intervjuvanci srečevali med opravljanjem svojega dela kot uprizoritveni dramaturgi, dramaturginje, je zanimiva splošna kategorizacija problemov in težav, ki jo naredi Ramšak Marković. Težave deli v dve skupini. V prvi skupini so tiste, ki so nujni in ključni del procesa – za te pravi, da se pojavljajo v sklopu dela na konceptu (njegovo prepoznavanje, artikulacija, cilj ...). Te težave torej spadajo v delo in zadolžitve uprizoritvenega dramaturga, o čemer bom pisala kasneje. V drugi skupini pa so nezaželeni težave, pravi Ramšak Marković, ki nastajajo pogosto zaradi bodisi medsebojnega nerazumevanja ali pa nerazumevanja sebe oziroma svoje vloge v procesu. Za obe skupini težav, pravi Ramšak Marković, da sta potrebni zrelost in odprtost sodelujočih. Gre za vprašanja, kot so, zakaj sem tukaj, za koga delam, kdo smo »mi«, tičejo pa se tudi zavedanja, da je gledališče skupinsko, kolektivno delo. To drugo skupino težav bi lahko še razčlenili glede na Lukanovo kategorizacijo: na težave, povezane z režiserjem, igralci ali pa z značajskimi in drugimi osebnostnimi potezami dramaturga, dramaturginje (pomanjkanje poguma, volje, priložnosti, nezaupanje tako do soustvarjalcev kot tudi do samega sebe, negotovost ...). Pri čemer je treba poudariti, da so intervjuvanci večinoma navajali težave, povezane z režiserji ali nosilci, avtorji projekta, pri čemer ne smemo zanemariti, da so ti v poziciji moči zaradi gledališkega ustroja, v katerem so po navadi uprizoritveni dramaturgi, dramaturginje (na »svobodi«) odvisni od povabila režiserja oziroma avtorja projekta. Razmerje moči je drugačno pri institucionalnih dramaturgih ali pa celo pri tistih, ki poleg položaja institucionalnega dramaturga zavzemajo tudi mesto umetniškega vodje in podobne funkcije. Ne glede na zavest o poziciji moči, te ne moremo zanikati; tudi če se je sami zavestno ne poslužujejo, jo občutijo njihovi sodelavci, in to vpliva na njihovo komunikacijo, odnos do teh posameznikov. Poleg tega ima institucionalni dramaturg pozicijo moči, ker pogosto lahko sodeluje pri sestavljanju repertoarja, se pravi odločanju, kdo bo delal in kdo ne. Večina težav intervjuvancev je bila povezanih s tem, da v procesih niso bile strogo določene meje in vloge (tudi vključenost) posameznih funkcij – igralcev, režiserjev, dramaturgov ... To pa je lahko v nasprotju z bolj horizontalnimi, soavtorskimi ureditvami, oziroma s skupinskimi delovanji, kot pravi Smerkolj Simoneti. Poleg nejasnih mej in vlog je bila pogosto problem komunikacija in neizdelana, še nastajajoča metodologija tako režiserja kot tudi uprizoritvenega dramaturga. Po lastnih izkušnjah bi rekla, da je mnogokrat problem tudi, da režiser (in preostali soustvarjalci) ne vedo dobro, kako naj sodelujejo z uprizoritvenimi dramaturgi, dramaturginjami, nimajo metodologije dela z njimi

ali pa ne vejo, kaj naj od njega pričakujejo, saj so prakse uprizoritvenih dramaturgov lahko zelo drugačne, včasih tudi režiserjevim nasprotne. Seveda je ena izmed pogostih težav tudi, da uprizoritveni dramaturg kljub argumentaciji ne more vplivati na sodelavce, še posebej ne na tiste, pri katerih ustvarjanje ne poteka po principu argumenta in kritičnega mišljenja, temveč »energij« ...

Prav tako se pogosto zgodi, da v ustvarjalni skupini uprizoritveni dramaturg ne najde svojega mesta. To se lahko zgodi pogosto, kadar se uprizoritvena dramaturgija v veliki meri »prevaja skozi nek drug segment predstave, ki primarno ne pripada njej« (Žnidaršič). Čufer pravi, da je veliko težav povezanih z nedefiniranostjo in razpršenostjo poklica. Tako da je lahko delo uprizoritvenega dramaturga pogosto razumljeno kot vtikanje v delo drugega, medtem ko »ne skrbi« za noben svoj, samostojen segment – to je povezano z materializacijo dramaturgovega avtorstva, o čemer bom pisala kasneje (zato je morda lažje uprizoritvenim dramaturgom, ki delujejo preko svojega avtorskega teksta ali avtorske priredbe). Smerkolj Simoneti pri tem izpostavlja, da se lahko pogosto počutiš izločen iz skupine, če ne uspeš najti svojega mesta – to je tudi pogost fenomen, ki sem ga opazila pri svoji generaciji na AGRFT, kjer je morda to še bolj očitno, saj imajo študentje gledališke režije in igre veliko več predmetnika skupnega, poleg tega pa se jih nasploh veliko bolj izpostavlja kot razred. Smerkolj Simoneti pa poudarja, da to ni specifično značilno le za uprizoritvenega dramaturga, ampak se to dogaja povsod, kjer je delo v skupini. Brodar pa izpostavlja, da je imela problem, ko je delovala z režiserji starejše generacije (pri tem je potrebno poudariti, da so bili režiserji moškega spola). Pravi, da je šlo za medgeneracijski problem, poleg tega pa z njimi ni imela skupnega gledališkega jezika. Zgodilo se ji je tudi, da jo je v neimenovanem gledališču, v katerega je bila povabljena, da pri procesu sodeluje kot uprizoritvena dramaturginja, umetniška vodja »kaznovala« tako, da je morala pripraviti dramaturško razčlemba, saj so se igralci pritožili, da je pri prejšnjem projektu ni imela. Prišlo je torej do poseganja v njeno avtonomijo kot ustvarjalke, prav tako pa je šlo za izrabo pozicije moči. Brodar pravi, da skozi prakso ugotavlja, da je imela slabe izkušnje pogosto takrat, ko se s sodelavci prej ni poznala, oziroma ko z njimi ni imela skupnih referenčnih polj ali pa je imela različna stališča in vrednote glede načina dela. Pogost problem, ki se ponavlja v odgovorih, je tudi situacija, ko režiser razume dramaturga kot asistenta ali pa kot tistega, ki »kima in se strinja z vsem« ter je njegov zvesti poslušalec, kot pravi Benjamin Zajc. Problem, ki nastane, je, da je dramaturg ujet v situacijo med »biti tiho in se potihlo smejati polomiji« ali »zaustavljati proces in vzpostavljati navidezno dominanco« (Zajc).

Intervjuvanci naštevajo tudi probleme z igralci oziroma zvezdnštvom (pri tem poudarjam, da govorimo v kontekstu Slovenije), aroganco, lenobo, egoizmom, manipulativnostjo, alkoholizmom, nepripravljenostjo na vajah ... Mirčevska take probleme (ki seveda niso nujno povezani samo z igralci) odlično ubesedi v izrazu »demonstracije svoje ‘veličine’«. Dobovšek pravi, da je razlog za mnoge težave (tudi nekatere od naštetih) prav ta hierarhična shema procesa oziroma ustvarjanja. Hierarhično strukturo ustvarjalnega procesa, ki je dokaj toga in institucionalizirana v osrednjih gledaliških institucijah, se »le redko kritično preizprašuje«. Pri tem bi izpostavila, da velikokrat pride do zanimivega paradoksa, ko konkretna uprizoritev tematsko kritično preizprašuje izkoriščanje, položaje moči, hierarhije, patriarhat, neoliberalizem ..., medtem ko dejanski proces nastajanja uprizoritve poteka po »načelih«, ki jih kritizira. Dobovšek, ki danes predvsem deluje na neinstitucionalni sceni, vidi problem tudi v »zadušljivih mejah« – nepretočnosti, fluidnosti vlog in fiksiranju posameznih gledaliških poklicev, funkcij, če pa kdo to preseže, je lahko hitro označen za predrznega.

Čufer pravi, da je v svojem delovanju imela predvsem težavo s profesionalno identiteto. Pravi, da je sicer zelo uživala v poklicu, vendar je »poklicno identiteto pridobila šele s pisanjem« – s svojimi teksti, ki so bili podpisani z njenim imenom in kjer je nastopala kot avtorica. Kot vemo, je Eda Čufer delovala predvsem v 80. in 90. letih prejšnjega stoletja, velikokrat tudi z velikimi avtoritetami (Dragan Živadinov, Iztok Kovač ...), tako da je verjetno to vplivalo na (ne)prepoznavnost njene vloge, morda celo do te mere, da svojega dela ni imela za avtorskega. Pri njej je zanimivo izpostaviti, da velja za bolj ali manj prezrto osebnost slovenske gledališke zgodovine. Številni gledališki ustvarjalci, s katerimi sem se pogovarjala, jo opišejo kot spregledan primer genialne dramaturginje, ki so jo »požrle« velike režijske avtoritete, pri čemer naj bi bila po njihovem resnica ta, da je bila ona njihov *mastermind* – to je lahko do neke mere resnično, lahko pa morda v teh naracijah opazimo tisto mistifikacijo vloge uprizoritvenega dramaturga, o kateri je govoril Ramšak Markovič. Vsekakor pa je potrebno povedati, da je bilo njeno delo spregledano in le redko obravnavano, upoštevati je treba pozicijo ženske ustvarjalke in uprizoritvene dramaturginje (pri čemer je v obeh pozicijah lahko najti sorodnosti – o čemer bom pisala kasneje). Čufer pravi, da so velikokrat tudi drugi uprizoritveni dramaturgi svojo profesionalno identiteto našli kot umetniški vodje, dramatik, teoretiki, producenti ...

Za poklic uprizoritvenega dramaturga so v rabi različna poimenovanja in nazivi, kot so dramaturg, dramaturški sodelavec, dramaturški svetovalec, dramaturg uprizoritve, praktični dramaturg, produkcijski dramaturg ... (Lukan, *Slovenska* 11). Gre za funkcije oziroma tipe

sodelovanj, prisotnosti uprizoritvenega dramaturga. Pogosto je v rabi tudi izraz praktična dramaturgija, za katero Lukan pravi (prav tam 11–12), da je »njen predmet gledališče kot uprizoritvena praksa«. To potem deli na: 1. širšo oziroma hišno ali institucionalno oziroma umetniškovo vodstveno dramaturgijo, 2. ožjo, uprizoritveno dramaturgijo (dramaturgijo v ožjem smislu) in 3. repertoarno dramaturgijo ali umetniško vodstvo v ožjem smislu. V pričujočem delu se osredotočam predvsem na drugo opredelitev, uprizoritveno dramaturgijo, s katero se ukvarjajo tudi dramaturgi, ki opravljajo praktično dramaturgijo v smislu prve in tretje opredelitve. Lukan (prav tam 12) kot poglavitno preokupacijo uprizoritvene dramaturgije navaja uprizoritev, ki jo uprizoritvena dramaturgija »idejno in estetsko utemeljuje«, pri čemer gre za neposredno vpletenost v proces uprizoritve. Uporablja tudi izraza uporabna dramaturgija in produkcijska dramaturgija.

Zanimivo je pogledati, kakšen izraz za svoje delo uporabljajo intervjuvanci. Od 19 intervjuvancev se jih je samo 12 opredelilo do izraza uprizoritveni dramaturg, dramaturginja – pri tem je treba upoštevati, da vseh 19 intervjuvancev ni odgovorilo na vsa vprašanja. Vprašanje o uporabi izraza uprizoritveni dramaturg je bilo del 1. vprašanja, na katero je odgovorilo 17 intervjuvancev. Glede uporabe izraza se jih je opredelilo 12, od teh sta dva rekla, da uporabljata več kot samo enega od štirih spodaj naštetih pojmov. Glede mnenja in uporabe drugih, ki se do vprašanja niso opredelili, ne bom sklepala. Lukan je zasledil tri pojme, ki se uporabljajo za delo, za katero se strokovno uporablja pojem uprizoritveni dramaturg: uprizoritveni dramaturg, praktični dramaturg in dramaturg pri predstavi. Za vse tri pojme pravi, da so dovolj natančni, a da je morda uprizoritveni najustreznejši.

Največ intervjuvancev je navedlo, da uporabljajo pojem praktični dramaturg. Nekateri so celo rekli, da nikoli še niso slišali za izraz uprizoritveni dramaturg, pri čemer Kuclar Stiković pravi, da se ji morda uprizoritveni dramaturg zdi boljši izraz, saj je iz imena takoj razvidno, kaj točno obsega ta dejavnost, medtem ko je izraz praktični dramaturg veliko manj natančen. Poleg tega izpostavlja, da je lahko tudi teorija praktična in je iz tega vidika izraz malo neroden. Izraz praktičen pomeni tudi uporaben, kar je lahko res nekoliko nerodno, če je praktičen dramaturg tisti dramaturg, ki je uporaben, ostali pa ne ... Izraz praktičen ima torej več pomenov in odtenkov, glede na definicijo, ki jo podaja Lukan v knjigi *Slovenska dramaturgija*, pa je morda preširok. Nekateri intervjuvanci pa so odgovorili, da uporabljajo oba izraza, ki ju pomensko enačijo, vendar pogosteje praktični dramaturg, uprizoritveni redkeje ali pa v bolj strokovnih kontekstih.

Izraza uprizoritveni dramaturg in samo dramaturg uporablja enako število intervjuvancev, medtem ko izraz dramaturg pri predstavi ali podobnega izraza ni omenil nihče. Glede izraza uprizoritveni dramaturg pravi Brodar, da je pridevnik »uprizoritveni« pleonazem, vsaj zgodovinsko gledano. Vendar za uprizoritvenega dramaturga kot tistega, ki opravlja izključno zadolžitve uprizoritvene dramaturgije pri določeni uprizoritvi (ne pa še ostalih zadolžitvev, ki jih ima institucionalni dramaturg), z vidika pojma težko rečemo, da je zgodovinsko gledano to pleonazem (glede na zgodovino pred pojavom uprizoritvenega dramaturga pri Brechtu). Uprizoritveni dramaturg ali pa uprizoritvena dramaturgija je tako v resnici le ena izmed zadolžitvev, funkcij institucionalne dramaturgije, pri čemer bi poudarila, da se je v pričujoči raziskavi pokazalo, da institucionalni dramaturgi vseeno v nekih vidikih opravljajo drugačno uprizoritveno dramaturgijo kot gostujoči uprizoritveni dramaturgi. Benjamin Zajc recimo pravi, da je izraz uprizoritveni dramaturg za njegovo prakso preveč omejujoč, ker je zaposlen kot hišni (institucionalni) dramaturg in je njegovo delovno področje širše od posamezne uprizoritve. V tem kontekstu je zanimivo, kar pravi Eda Čufer, da se je v 80. in v prvi polovici 90. let, ko je največ delovala kot uprizoritvena dramaturginja, izraz uprizoritveni dramaturg uporabljal kot pojem, ki naj bi poudaril razliko do mnogih drugih vlog dramaturga. Toporišič pa ravno zaradi te mnogoterosti pomenov poklica, ki pokriva različna polja, najraje uporablja le pojem dramaturg. Iz njegovega odgovora lahko sklepamo, da se mu zdi prav ta večpomenskost produktivna, morda celo značilna za dramaturški poklic.

Če povzamem, bi torej rekla, da je dramaturg najširši pojem, ki lahko zaobjema mnogo polj delovanja dramaturga, dramaturginje, bolj specifičen je izraz praktična dramaturgija, ki pa hkrati zajema tudi nabor zadolžitvev, ki lahko presega delo institucionalnega dramaturga (umetniško vodstvo, recimo). Izraz uprizoritvena dramaturgija najnatančneje zajema polje, s katerim se ukvarjam v svojem diplomskem delu. Prav tako je iz izraza morda najhitreje razvidna funkcija, ki jo označuje, podobno je lahko z izrazom dramaturg pri predstavi, uprizoritvi, vendar je veliko bolj okoren, daljši in razlagalen kot pa »uprizoritveni dramaturg«.

2.1 Zadolžitve

Če sledimo definiciji, je za specifikacijo poklica uprizoritvenega dramaturga relevantno naslednje vprašanje: kaj so njegove zadolžitve. Turner in Behrndt (26–27) pravita, da

uprizoritveni dramaturg »najverjetneje svetuje pri spremembah v besedilu, raziskuje kontekst, komentira nastajajoče delo«, pri čemer se poslužuje predvsem analitičnih in kompozicijskih znanj (prav tam 21) o predstavah, tekstih ... Znotraj uprizoritvenega procesa je tako zadolžen za strukturiranje vseh njenih elementov (prav tam 22).

Lukan (*Slovenska* 30) po Pavisovem *Gledališkem slovarju* (1997) našteje naslednje naloge: dramaturg zbira material (dokumentacijo) o določenem delu in pripravi njegovo analizo, izriše dramaturški smisel, interpretacijo, koncept uprizoritve in spremlja študij uprizoritve, vanj intervenira in pri njej opravlja funkcijo kritičnega opazovalca s »svežim« pogledom – je zunanje oko ali prvi notranji/interni kritik, pri čemer skrbi tudi za dramaturško koherenco uprizoritve. Uredi lahko gledališki list uprizoritve in zanj pripravi tudi svoj prispevek. Adaptira, modificira in kolažira besedilo ali več besedil kot predlogo za uprizorjanje. Pri naštetih nalogah gre za poskus, da dramaturg preseže zgolj proučevanje dramskega besedila, zato da lahko zaobjame tudi odrsko postavitvev, se pravi »preučevanje artikuliranja sveta na odru, [...] njegove ideologije in estetik« (prav tam).

Če pristopimo k zadolžitvam uprizoritvenega dramaturga iz pravno-formalnega vidika, je zgovoren primer pogodba o avtorskem delu (uprizoritvena dramaturgija pri uprizoritvi v Slovenskem mladinskem gledališču, sklenjena maja 2024), v kateri je 5 zadolžitvev, ki naj bi jih uprizoritveni dramaturg izpolnjeval:

1. priprava besedilnih in ostalih materialov (npr. dramaturška razčlemba za potrebe študija predstave);
2. sodelovanje pri vseh pripravah in vajah za predstavo, za katere bo režiser predstave presodil, da je potrebno, da dramaturg na njih sodeluje;
3. pisanje besedila za potrebe gledališkega lista za predstavo, v skupnem obsegu do 16 strani, če bo potrebno;
4. sodelovanje pri pripravi materialov za promocijo predstave;
5. sodelovanje pri pripravi besedil za gledališki list.

Pri tem je zanimiva odprtost te pogodbe – sodelovanje pri pripravah in vajah je prepuščeno presoji režiserja. S tem je že jasno poseganje v avtonomijo dramaturgovega sodelovanja (sploh recimo v primeru »izgona« z vaj, kar se dogaja), poleg tega honorar ne glede na obremenitev

ostaja isti (v primeru Ramšaka Markovića se mora, če nisi uveljavljen dramaturg, režiser zavzeti za višji honorar).

Zadolžitve se seveda razlikujejo glede na vrsto sodelovanja, ustvarjalno ekipo, vrsto projekta ... in različnih potreb uprizoritev, ustvarjalcev ... Nik Žnidaršič pravi, da je za uprizoritvenega dramaturga ključno njegovo pozicioniranje znotraj procesa, saj drugače od ostalih sodelavcev nima stalne, tipične zadolžitve. Pravi, da se njegovo delo »vedno prevaja skozi nek drug segment predstave«, ki mu primarno ne pripada. Prav tako pravi, da se ta pozicija in z njo zadolžitve razlikujejo od procesa do procesa, tudi če avtorska ekipa ostaja enaka. Podobno razmišlja Eda Čufer, ko pravi, da uprizoritveni dramaturg »skrbi za vse, kar ne uspejo pokriti druge vloge«.

S pomočjo odgovora Petre Pogorevc lahko vstopimo do številnih zadolžitve, ki naj bi jih imel uprizoritveni dramaturg. Pogorevc pravi, da je dramaturg nekdo, ki je za svoje delo ustrezno izobražen – razgledan (verjetno pri tem misli na diplomiranega dramaturga), je človek, ki se nikoli ne neha izobraževati, kar je sicer kar splošen opis, saj je to splošna značilnost dela tudi v drugih poklicih znotraj gledališkega polja. Brati mora teoretska besedila, spremljati sprotno dramsko in gledališko produkcijo, razgledan mora biti na drugih področjih umetniškega ustvarjanja. Mora biti v koraku s svetom – z družbenimi trendi kot tudi z aktualno-političnim dogajanjem. Prav tako mora biti več analitičnega razmišljanja, intelektualnih in emocionalnih uvidov in predvsem mora imeti človeško empatijo. Težko bi rekli, da so našete značilnosti specifične samo za uprizoritvene dramaturge, dramaturginje, verjetno bi prav vsak gledališki ustvarjalec moral stremeti k izpolnjevanju vse teh izzivov. Kljub temu želim izpostaviti, da je vse te »eruditske kvalitete« težko, če ne nerealno posedovati, kajti verjetno niso stvar poklica oziroma univerzitetne izobrazbe, temveč bolj osebnosti posameznika. Zaradi nejasne definiraniosti in večplastnega razumevanja uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje pa lahko predvidevamo, da se ravno te kvalitete (ki zaobsegajo velike količine znanja, področij, podatkov, pri čemer je treba upoštevati kontekst informacijske dobe) pričakujejo od dramaturga. Vseeno lahko premislek Petre Pogorevc o dramaturgovih zadolžitvah razumemo kot nekakšno vodilo.

Blaž Lukan zadolžitve razdeli v dve skupini – osnovne in dodatne glede na vrsto projekta. Osnovne so tiste, ki naj bi bile del vseh projektov. Dodatne pa tiste, ki so odvisne od vrste projekta, s čimer se spremeni tudi delo dramaturga – tipologijo dramaturškega sodelovanja bi

lahko tako razvili glede na stopnjo avtorstva in tudi glede na vrsto projekta. Osnovne so informiranje, konceptualiziranje, komentiranje, kritična podpora in sodelovanje. Dodatne pa preliminarna raziskava, zbiranje materiala, pisanje/prirejanje enega besedil ali več, dokumentiranje in arhiviranje.

Turner in Behrndt (237) kot eno od zadolžitev uprizoritvenega dramaturga navedeta raziskovanje konteksta teksta in sam tekst, kar nato posreduje ustvarjalni ekipi. Se pravi, dramaturg – enciklopedist, erudit. Pri čemer pravita, da veliko režiserjev in koreografov to ne zanima, saj jim te informacije (pri tem mislita predvsem na zgodovinske podatke, ne analizo teksta ali tematik) ne pridejo prav. Sama raziskava lahko poteka na različne načine in lahko vključuje različne tematike. Lukan v tem kontekstu citira (*Slovenska* 28) Nikolo Batušiča, ki pravi, da dramaturg svetuje režiserju (kostumografu in scenografu) glede specifičnih kulturnozgodovinskih okoliščin, v katerih je nastalo delo.

Uprizoritveni dramaturg naj bi bil vir informacij za ostale sodelavce. Brodar se zdi pomembnejše, da je vir za gradivo, s pomočjo katerega soustvarjalcem razširjaš perspektivo. Se pravi, da gre za odpiranje novih in opozarjanje na spregledane perspektive. Eva Kraševc pravi, da se velikokrat pričakuje, da je vir informacij, kar je do neke mere sicer upravičeno, vendar to ni glavni cilj, namen uprizoritvenega dramaturga, kar se morda pogosto ne razume. Pravijo, da je veliko bolj pomembna osredotočenost na pomen in smisel uprizoritvene ideje, koncepta, ki ga posreduje ostalim ustvarjalcem uprizoritve. Eva Mahkovic prav tako meni, da je zanjo uprizoritveni dramaturg kot vir informacij sekundarnega pomena – o tem pravi, da sama po navadi nima razčlemb, ki jih razume očitno kot podajanje informacij, razen če se izkaže, da je potrebna, ali pa če to zahteva snov, tema oziroma vsebina uprizoritve.

Ne glede na nekoliko negativno razumevanje zadolžitve uprizoritvenega dramaturga kot »enciklopedije na dveh nogah« – ta ali podobne izraze sem v teku raziskovanja zasledila v prispevkih ali pa v odgovorih zelo različnih uprizoritvenih dramaturgov – lahko pomeni za soustvarjalce nekakšen steber, ki jim ponuja občutek varnosti (in verjetno tudi določenega nadzora nad procesom). Verjetno je to uporabno in blagodejno za režiserje, ki imajo lahko marsikdaj občutek, da jim vajeti procesa uhajajo izpod nadzora, vendar imajo zato ob sebi nekoga, ki daje občutek, da je vse pod nadzorom. Zajc na koncu odgovora pove, da je uprizoritveni dramaturg nekakšen *spell check* uprizoritve, se pravi ta, ki je zadolžen, da zazna vse napake in ob tem morda tudi sam ponudi možne rešitve.

V kontekstu dramaturga kot vira informacij za ekipo Kuclar Stiković meni, da to zadolžitev dramaturg, dramaturginja opravlja predvsem takrat, ko so ostali člani ekipe informacijsko podhranjeni. To delo zanjo vsekakor ni primarno, zdi se ji tudi, da gre za precej »šolski pristop«, kjer mora nekdo vse vedeti in te informacije drugim (po navadi igralcem) dostaviti na pladnju. Če vsi v ekipi berejo, raziskujejo določeno temo, se s tem prihrani veliko časa, saj se, prvič, vzpostavi skupno zaledje – referenčno polje, in, drugič, namesto »dramaturgovega predavanja« nastane več prostora za skupno razpravo, kjer dramaturg zavzame funkcijo spodbujevalca razprave, v kateri se lahko odpirajo različne perspektive, ki bi se sicer izgubile ali pa jih sploh ne bi bilo. Za Kuclar Stiković je zato smiselno, da se na uvodnih vajah »raje skupaj kaj pogleda ali prebere«.

Uprizoritveni dramaturg, dramaturginja naj bi se osredotočil in posvetil notranji logiki predstave, okoli katere naj bi razpiral konceptualne debate, pojasnjeval in kontekstualiziral delo drugih (Turner, Behrndt 266). Gledal naj bi, kako se stvari povezujejo v celoto, jih tudi sam povezoval in tako tvoril rdečo nit. O gradivu naj bi razmišljal skozi različne perspektive, ki jih utemeljuje in s tem utrjuje koncept (prav tam).

Med naštetimi zadolžitvami uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje se pogosto pojavi skrb za celoto uprizoritve in njeno koherentnost – Nina Šorak celo pravi, da naj bi se dramaturg osredotočal predvsem na celoto in ne na detajl. Jaka Smerkolj Simoneti ravno nasprotno meni, da uprizoritveni dramaturg skozi različne faze procesa usmerja svojo pozornost od detajlov k širši perspektivi – kontekstu in kompoziciji celote. Poleg tega gre tudi za proces »reflektiranja slišane in videne«, kot pravi Maša Radi Buh, ki poteka tako, da na podlagi koncepta opozarja in svetuje drugim, kje uprizoritev potrebuje spremembe. V zvezi s tem je prav posebej izpostavila, da je dobro izkoristiti uprizoritvene pristope, njihove potenciale. Pravi, da je uprizoritev »nenehno spreminjajoč se ekosistem«, ki išče ravnotežje. Sama to opazuje z nekoliko več distance kot ostali sodelavci, pri tem pa »opisuje, analizira, diagnosticira njegovo delovanje«, se pravi izpostavlja neravnovesja v uprizoritvi. Nik Žnidaršič pove, da je uprizoritveni dramaturg kot neka refleksivna površina, in poudari, da vendarle ni ogledalo, saj v ustvarjanje posega in ga spreminja, ne samo reflektira.

Kot je povedal že Brecht, naj bi dramaturg »pomagal razviti konceptualni okvir uprizoritve« (prav tam 239). Richard Pettengill pravi (prav tam), da naj dramaturg »preizprašuje in izprašuje

nastajanje uprizoritve s poudarkom na poglobljanju koncepta«. Pri tem naj bi šlo za uporabo teorije in uprizarjanja, lahko bi tudi rekli vsebine in forme, pri čemer je pomembno ravnovesje med njima.

Milan Ramšak Marković pravi, da odkar se je pojavila *process-orientated* (v proces usmerjena) dramaturgija, se je delo dramaturga oddaljilo od strogega ukvarjanja s pisanim tekstom. Ta posledica se mu zdi tudi razlog, zakaj je prišlo do meglenega razumevanja tega poklica. Zanimivo je, da prav noben intervjuvanec ni navedel kot glavne zadolžitve ukvarjanje s tekstom, ali pa celo, da je dramaturg, dramaturginja »zastopnik teksta«. Še najbližje sta bila odgovora, da je treba po potrebi glede na vrsto projekta, kdaj napisati ali prirediti besedilo ali več njih (Lukan »Intervju«), ali pa biti posebej pozoren na interpretacijo dramskega besedila (Kuclar Stiković).

Kot že rečeno, je večina intervjuvancev izpostavila, da se kot uprizoritveni dramaturgi, dramaturginje v prvi vrsti ukvarjajo s konceptom (in njegovo izvedbo), pri čemer jih veliko tudi navede, da to vključuje, kot pravi Eva Kraševc, »izbor sredstev in načinov« – forme. Benjamin Zajc na primer pravi, da je zadolžitev uprizoritvenega dramaturga »skrb za udejanjanje režijskega koncepta«, kar pojasnjuje kot udejanjanje »primarne zamisli avtorjev uprizoritve«. V tem kontekstu lahko razumemo, da v njegovem primeru ne gre za soavtorstvo koncepta, ki bi ga z režiserjem skupaj zasnovala, vendar je njegovo avtorstvo v tem, da koncept preizprašuje. Še posebej se mu to zdi pomembno, ko projekt mo rdazanese na stranpot, kjer se je potem potrebno odločiti, ali se ubere novo pot in se koncept prilagodi ali morda popolnoma zamenja, ali pa se ga vrne na staro pot.

Del snovanja koncepta je tako tudi forma. Že Aristotel in Lessing sta se ukvarjala z vprašanjem, kako dramska struktura oblikuje izkušnjo občinstva (Turner, Behrndt 48), pri čemer danes uprizoritveni dramaturg skrbi predvsem za strukturo uprizoritve, ki vpliva na izkušnjo občinstva. Med drugim se med zadolžitvami pojavlja tudi »zmožnost identificirati in konceptualizirati razlike in podobnosti med različnimi igrami in predstavami, artikulirati, kaj je za posamezno dramaturgijo značilno« (prav tam 59) – to je za dramaturško razmišljanje osrednjega pomena. Gre torej za povezava med formo in vsebino, za njuno spajanje, se pravi, kaj predstavljamo in na kakšen način to predstavljamo, pri čemer sta ti dve vprašani vedno v korelaciji (prav tam 54). Z drugimi besedami, kako ta povezava med formo in vsebino oblikuje izkušnjo gledalca.

Brodar pravi, da se sama najraje udeje kot soustvarjalka koncepta, pri čemer s sodelavkami razvija koncept od osnovne ideje do njegove končne manifestacije. Pri tem se posebej osredotoča na ugotavljanje, kateri format je za neko temo najbolj primeren. Pomembnost forme in posvečanje posebne pozornosti formi kot zadolžitvi dramaturga, dramaturginje omenja tudi Nina Kuclar Stiković, ki pravi, da forma podpira vsebino, še posebej je pomembna zato, ker vsebino, misel pripeljemo skozi formo in strukturo do občinstva.

Kot je bilo že večkrat omenjeno, je pomembna naloga tudi upoštevanje perspektive gledalca in njegovega konteksta, oziroma simulacija pogleda gledalca. Smerkolj Simoneti pravi, da naj bi uprizoritveni dramaturg, dramaturginja simuliral komunikacijo z občinstvom v smislu, kako se nekaj razume, ali je sploh razumljivo, ali je v uprizorjeno prepričan, ali ga vznemirja ..., s čimer se postavlja v samo logiko uprizoritve. Pravi, da mu pri tem pomagajo izkušnje, teoretični viri, intuicija in predpostavljane. Vidik gledalca izpostavlja tudi Čufer, ki pravi, da je bila pri svojem delovanju pozorna na to, da bi ideja, koncept projekta do gledalca prišla v čim bolj optimalni obliki.

Ena od pogostih nalog, ki jih navajajo intervjuvanci, je dramaturg kot podpora oziroma povezovalni člen ustvarjalne ekipe (prav tam 258), kot nekakšen mediator, vmesnik med institucijo (zlasti v primeru institucionalnega dramaturga, ki bolje pozna hišo in ansambel), publiko in posameznimi člani ustvarjalne ekipe. Dramaturg naj bi bil v morebitnem konfliktu nevtralni posrednik. Če zbira material za uprizoritev, mora pridobiti tudi informacije o vseh sodelavcih uprizoritve, se pravi, da je po takšnem razumevanju neke vrste gledališka »čenča«, ki, ko je režiser preobremenjen, vzdržuje stik z vsemi sektorji in »meri njihovo temperaturo«. Povedano preprostejše – je posoda za frustracije vseh sodelavcev, sam pa jih naj ne bi imel, pri čemer mu, sicer v nekoliko drugačnem pomenu, zagotovo pomaga dramaturška distanca ...

Turner in Behrndt navajata (prav tam) primer dramaturginje Maje Zade, ki pravi, da se posebej veliko pogovarja z igralci, ki z režiserjem sodelujejo prvič, pri čemer jim pomaga razumeti njegov režijski slog in motivacije. Kot razlog, zakaj mora to nalogo prevzeti dramaturg (in ne na primer režiser sam), je, da so »razmerja med igralcem in režiserjem pogosto kompleksna«, pogosti so nesporazumi in konflikti. Lahko bi rekli, da zaradi pogosto neprofesionalnega odnosa dramaturg zavzame pozicijo »odbojnika ali resonančnega dna«.

Lepecki kohezivno vlogo dramaturga razume tudi širše. Prvič, gre seveda za usklajevanje med sodelavci, da se prepreči šum v komunikaciji, poleg tega pa gre, drugič, tudi za vez med umetniki in javnostjo (prav tam 258–259). Ta vez se lahko udejanja s pisanjem za gledališki list, sporočil in gradiv za javnost ... Predvsem sta pri obojem pomembna komunikacija in artikulacija. To je vez med javnosti zaprtim procesom in javnim življenjem, z njo lahko dramaturg, dramaturginja vpliva tudi na percepcijo občinstva. O tem govori tudi Žanina Mirčevska, ki pravi, da je pri tiskovnih konferencah vedno pomembno, kaj poveš, ker se bo skozi povedano bralo uprizoritev in bo izpostavljeno v tisku, časopisu, kritikah ...

Pomembna dilema, na katero opozorita Turner in Behrndt (172), je, ali mora dramaturg preizpraševati, dvomiti o odločitvah drugih, in ali jih mora podpreti ne glede na skladnost z (osebnimi) estetskimi prepričanji, opažanji. To je verjetno odvisno od situacije, poleg tega pa je zanimivo vprašanje, ali je lahko avtorsko delo neodvisno od osebnih estetskih prepričanj? Mogoče je ta dilema povezana z vprašanjem ravni avtorstva pri uprizoritvenem dramaturgu. Dvomiti pomeni kritično misliti, prepoznati. Seveda to ne more biti ločeno od dramaturgovega mnenja, prepričanja in ni nujno, da s tem vsiljuje svoja estetska prepričanja. Verjetno je to povezano tudi z vprašanjem, ali dramaturg, dramaturginja pri svojem odzivanju na videno podaja povratne informacije ali pa tudi konkretne rešitve, pri čemer gre pri slednjem za višji nivo avtorstva in s tem tudi za večji vpliv dramaturgovih osebnih estetskih prepričanj. Še zlasti institucionalni dramaturgi sodelujejo s številnimi raznolikimi režiserji, režiserkami, ustvarjalnimi ekipami, pri čemer so verjetno večkrat v situacijah, kjer se estetska prepričanja režiserja ne skladajo z njihovimi, medtem ko je verjetno ravno stalni »dramaturško-režijski« par posledica skladnosti osebnih estetskih prepričanj. Pri odgovorih na vprašalnik je morda bolj kot vprašanje, »ali dvomiš v nekatere odločitve«, pomembno vprašanje, »kdaj, na kakšen način in komu (ne) izraziš tega dvoma«. Ti kriteriji pa pogosto pomenijo tudi, da dramaturg, dramaturginja ne izhaja iz osebnega strinjanja, ampak se zaradi skupinske dinamike, vzdušja, (so)delovanja prilagodi – verjetno bi to lahko umestili v kategorijo razumevanja dramaturga kot animatorja. Zala Dobovšek navede kot eno od zadolžitev poklica skrb za skupinsko dinamiko.

Pomembna zadolžitev je tudi podpora, vendar je pomembno poudariti, da gre za vlogo sogovornika soustvarjalcu. Seveda je to do neke mere podpora, vendar se lahko to podporo zelo hitro razume kot terapevtsko – in prav to se nedvomno velikokrat dogaja. Eva Kraševac poudarja, da je zelo »pomembna dobra komunikacija in načelna pripravljenost na ustvarjalni

dialog«. Eva Mahkovic in Nik Žnidaršič kot del dramaturške prakse izpostavita delo z igralci. Mahkovic pravi, da je lahko kdaj kot dramaturginja ključna za oblikovanje določene vloge.

Turner in Behrndt (241) poudarjata, da je razlika med literarno analizo in uprizoritveno dramaturgijo v tem, da je tekst pri literarni analizi »samozadosten sistem pomenov«, pri uprizoritveni dramaturgiji pa je treba raziskovati potenciale in izzive teksta v kontekstu prostora in časa. To pomeni, da gre pri uprizoritveni dramaturgiji (in seveda tudi pri drugih členih ustvarjalne ekipe) za iskanje možnosti, potencialov v režiji in drugih komponentah uprizoritve, ki jih potem ustvarjalna ekipa tekom procesa razvije naprej. O podobnem govori tudi Eva Mahkovic, ki kot eno od zadolžitev navede tudi prepoznavanje, kakšne so meje določenega procesa, uprizoritve. Kaj se lahko doseže in česa ne. To se verjetno navezuje na omejitve, ki jih ima glede na avtorsko ekipo in igralce, konec koncev tudi glede na institucijo, v kateri se pripravljajo uprizoritve. Navsezadnje je to tudi neka specifika njenega delovanja, pri katerem je mogoče ta vidik povezan tudi z njenim položajem institucionalne dramaturginje, ko je treba upoštevati širšo perspektivo institucije, ansambla, kakor tudi kontinuiteto, analizo gledališča in repertoarja. Vsekakor pa to ne pomeni, da tudi gostujoči dramaturgi ne upoštevajo te perspektive, a jo verjetno upoštevajo na drugačen način. Morda bi iz tega lahko sklepali, da se pri institucionalnem dramaturgu vzpostavi več distance – kar je povezano tudi s tem, da imajo institucionalni uprizoritveni dramaturgi izkušnje z več različnimi režiserji, avtorskimi ekipami, hkrati je njihovo delo tudi veliko bolj intenzivno, saj so v povprečju verjetno bolj obremenjeni kot uprizoritveni dramaturgi na svobodi. Verjetno gre tudi za to, kar pravi Petra Pogorevc, ko citira iz spremne besede Diane Koloini h knjigi Cathy Turner in Synne K. Behrndt *Dramaturgija in predstava*, kjer Koloini pravi, da je ena pglavitnih nalog uprizoritvenega dramaturga, da zna izslediti pravo vrednost nekega projekta v momentu njegovega uresničevanja. Tukaj Koloini in Pogorevc verjetno mislita na to, da je treba izhodiščni koncept, ki ga je bodisi zasnoval režiser sam ali v sodelovanju in pogovoru z dramaturgom (in ustvarjalno ekipo), prilagajati procesu vaj – odzivati se mora nanj, prepoznati, kar se na vajah razvije, in iz tega potem graditi, prilagajati in razvijati naprej koncept, kar pomeni, da je potrebno neke elemente na novo vključiti ali pa spremeniti, tudi črtati. Za Urško Brodar je na primer uprizoritveni dramaturg oseba, ki se »znebi« odvečnega gradiva, se pravi, da črta gradivo, prizore, dramske osebe, tekst, zastranitve ... Pravi, da to dostikrat pomeni, da črta material, ki je sicer dober, morda ji je celo ljub, vendar sam po sebi ne služi celoti uprizoritve ali ritmu. Material, ki nastane na vajah, pa je treba na podlagi tega »umestiti, podpreti, osmisliti in ovrednotiti«, kot pravi Pogorevc. Predvsem pa je zelo pomembno, kako vse naštete

zadolžitve in funkcije predstaviti in posredovati v pravem trenutku na pravi način soustvarjalcem.

Blaž Lukan navede kot eno dodatnih nalog zbiranje gradiva. S tem verjetno misli predvsem zbiranje (referenčnega) gradiva. Iz njegovih odgovorov bi se dalo sklepati, da je zbiranje materiala pomembna zadolžitev, ki je veliko bolj uporabna za ostale sodelavce na vajah, kot pa recimo prebiranje strokovne literature in nabiranje faktov glede na teme uprizoritve – kar bi lahko uvrstili med zadolžitve uprizoritvenega dramaturga kot vira informacij za ostale sodelavce. Lukan pa verjetno tukaj misli tudi na avtorske, snovalne projekte, kjer je nabrano gradivo, kot so recimo zgodbe, slike, glasba ipd., še toliko bolj uporabno, saj načeloma ni obsežnejšega teksta, iz katerega bi ustvarjalci izhajali in ki vsaj do neke mere veliko bolj določi vsebino, strukturo, prizore uprizoritve.

Dodatna zadolžitev, ki jo Lukan navaja, je dokumentiranje in arhiviranje gradiva. To velja za uprizoritvenega dramaturga, dramaturginjo, ki je hkrati institucionalni dramaturg, dramaturginja in je zadolžen za arhiviranje procesa uprizoritve in tudi za odzive nanjo po premieri. Z dokumentiranjem in arhiviranjem pridobi uprizoritveni dramaturg, dramaturginja pregled nad vajami in materialom, ki je nastal med vajami in, kadar je to nujno, nanj opozarja ostale sodelavce, predvsem režiserja. To je pomembno pri uprizoritvah, ki izhajajo iz teksta, še bolj pa za avtorske, snovalne projekte, kjer je materiala veliko več in kjer je v začetnih fazah težko oceniti, katero gradivo je produktivno in katero ne – težje je torej prepoznati in izbrati gradivo, ker se lahko določen prizor zelo hitro spremeni iz produktivnega v neproduktivnega in obratno, saj se ne glede na predpripravo struktura navadno oblikuje tekom procesa in se lahko zgodi, da že odpisan prizor ali pa ideja ponudita kasneje ključ do strukture uprizoritve.

Lukan (*Slovenska* 39) kot eno od zadolžitev navede še dramaturško pripravo besedila. Pravi, da to ni nujno dramaturgovo delo, je pa vselej dramaturško-režijsko, saj predvideva režijsko intervencijo. Priprava besedila je zanj tudi dramaturška analiza, v kateri se še ne določijo tehnični postopki, ampak se opredelijo idejno-estetski vidiki, umestitev teksta v širši kontekst. V tej fazi dela na tekstu, pravi, širšo umestitev opravi že umetniški vodja, ko tekst/koncept za avtorski projekt umesti v »idejno, estetsko stališče gledališča« in v kulturni ter sociološki kontekst, v katerega se določeno gledališče umešča. Ožjo umestitev pa opravi ustvarjalna ekipa. Če je uprizoritveni dramaturg, dramaturginja v ustvarjalni ekipi tudi umetniški vodja ali pa institucionalni dramaturg, ki je vpleten tudi v umetniškovodstvene odločitve, dela na

področju obeh umestitev, kar ima določene posledice tako na ustvarjalni proces, interpretacijo, kot tudi na umetniškovo vodstveno odločitev.

Lukan pravi (prav tam 39–40), da si kljub temu najpogosteje predstavljamo praktične postopke, kar pomeni pripravo besedila na uprizoritev, ki po njegovem obsega tri faze. Prva faza je branje besedila, ko dramaturg odpravlja literarne pomanjkljivosti in šibke točke v tekstu, predvsem v njegovi strukturi. Druga faza poteka že z mislijo na konkretno uprizoritev, tako da pripravi konceptualno priredbo besedila, lahko tudi avtorsko priredbo. Lukan pri tem izpostavlja postopke, kot so poudarjanje, podkrepitev, čiščenje odvečnih delov s črtanjem ali prepisovanjem, dopisovanjem. Lukan izpostavi, da lahko ta proces poteka na spoštljiv ali nespoštljiv način (popolna redukcija ali prenapis), vendar je ta proces odvisen predvsem od percepcije in odnosa do literarne predloge ter njenega razumevanja. Lahko bi rekli, da sta »radikalna« redukcija ali prenapis spoštljivejša (avtor priredbe pri tem z izvirnikom vstopi v dialog), kot pa če se v tekst ne posega, ker se lahko izvirnemu tekstu celo škoduje. Prazna mesta, ki ostanejo v predlogi, zapolni uprizoritev. V tretji fazi, kot pravi Lukan, poteka čiščenje besedila zaradi tehničnih razlogov (stranske osebe, anahronizmi, nepotrebne epizode, ekonomizacija zaradi zasedbenih ali materialnih okoliščin itn.). Priprava besedila na uprizoritev predpostavlja popolno poznavanje besedila (vključno z avtorjem besedila, razreševanjem nerazumljivih formulacij, poznavanjem prevodov v tujih jezikih in celo lektorskim branjem itn.). Dramaturška priprava besedila tako kaže na navzočnost uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje (prav tam 40) in pomeni materializacijo njegovega ali njenega avtorskega dela (ki pa seveda ne obsega le tega). K temu spada tudi dramatisacija nedramskih del, kot so roman, novela ipd., in literarnokritična (tudi sociološka, filozofska ...) priprava, ki lahko poteka samostojno ali v sodelovanju z režiserjem (prav tam 28), kar lahko uvrstimo v sklop zadolžitev, kot je pridobivanje virov informacij.

Zadnja dodatna zadolžitev je prirejanje ali pisanje. Dramaturgi, dramaturginje, ki pri nas delujejo predvsem z (avtorsko) priredbo uprizoritvenega teksta, so Žanina Mirčevska, Nebojša Pop Tasić, Milan Ramšak Marković, Eva Mahkovic, te tendence lahko zaznavamo tudi pri Nini Kuclar Stiković, morda Niku Žnidaršiču, ki pa imata še premalo prakse, da bi to lahko trdili z gotovostjo. Poudariti je treba, da je Žnidaršič ob projektih na AGRFT doslej sodeloval predvsem pri avtorskih projektih in plesnih produkcijah, tako da je morda ta sklep bolj predvidevanje. Ko uporabljam izraz avtorska priredba, pri tem ne mislim na črtanje in manjše adaptacije teksta, ampak na (konceptualne) priredbe, v katerih se s priredbo – bodisi z

združevanjem ali razdruževanjem likov, dopisovanjem, premetavanjem strukture, radikalnim črtanjem (tak primer je priredba *Cementa* Heinerja Müllerja, 2021, SNG Drama Ljubljana) – temeljno spremeni ali pa samo usmeri perspektiva, tema izhodiščnega teksta.

Tukaj lahko opazimo še en tip uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Zanimivo je, da kljub temu da pri priredbah stroka prepoznava veliko stopnjo avtorstva, sami intervjuvanci tega niso posebej poudarjali. Nekateri so o tem govorili v kontekstu metodologije, o čemer bom več pisala kasneje, vendar je na vprašanje o avtorstvu uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in materializaciji njegovega avtorstva večina odgovorila, da je to koncept, miselna plat uprizoritve, iz katere pa seveda izhaja tudi avtorska priredba. Teza, ki jo bom tukaj le navrgla in jo kasneje pri poglavju o tipologiji bolje razvila, pa je, da se delo uprizoritvenega dramaturga veliko bolj javno prepozna (s tem mislim tudi na nagrade), če obstaja »fizični«, materialni dokaz o njegovem sodelovanju – (avtorska) priredba teksta, bodisi romana ali (post)dramskega teksta je konec koncev tudi avtorski projekt, kjer je uprizoritveni tekst moral biti oblikovan tekom procesa in se ga zato večkrat pripiše uprizoritvenemu dramaturgu, dramaturginji. Vsi zgoraj naštetih (poleg Žnidaršiča) pa so prepoznani tudi kot dramatik in dramatičarke; v to skupino je nujno vključiti tudi Katarino Morano, ki sodeluje z režiserjem Žigom Divjakom kot uprizoritvena dramaturginja (sama uporablja izraz praktična dramaturginja) le pri svojih avtorskih besedilih ali avtorskih priredbah. Morano zase pravi, da je ne le praktična dramaturginja, temveč tudi praktična dramatičarka, saj že od začetka svoje dramaturške prakse piše za točno določenega režiserja in v sodelovanju z njim, za točno določen oder in za točno določene igralce. Omeniti moram, da je bilo tudi iz procesa pridobivanja intervjuja razvidno, da se precej manj identificira s pozicijo uprizoritvene dramaturginje. Opozoriti je treba tudi na Kuclar Stiković, ki je bila do zdaj nosilka dveh projektov kot avtorica dramske predloge bodoče uprizoritve (*deklici*, 2023, Gledališče Glej, in prihajajoča uprizoritev *morska deklica*, ki bo doživela premiero septembra 2024 v Mini teatru), pri čemer je pri obeh sodelovala tudi kot uprizoritvena dramaturginja.

Če sledeč Lukanu na kratko povzamem zadolžitve, ki se jih navadno dodeljuje uprizoritvenemu dramaturgu, dramaturginji, bi jih razvrstila takole:

- vir informacij;
- zagovornik in/ali soustvarjalec koncepta (v okviru tega tudi izbranega formata uprizoritve);

- notranji/zunanji kritik (lahko bi rekli tudi zunanje oko, pri tem poudarjam tudi skrb za celoto);
- simulator gledalcev;
- podpora soustvarjalcem (predvsem, a ne zgolj, režiserju);
- prepoznavanje, selekcija gradiva (v sklopu tega tudi črtanje odvečnega gradiva in posledičen vpliv na ritem, morda tudi na dramaturgijo).

In dodatne zadolžitve glede na vrsto:

- zbiranje gradiva;
- prirejanje/pisanje – pri slednjem lahko gre le za dopisovanje ali pa za pisanje avtorskega teksta kot izhodišče uprizoritve;
- dokumentiranje oziroma arhiviranje.

2.2 Feminizacija poklica praktične oziroma uprizoritvene dramaturgije

Za začetek nekaj osebnega. Pred začetkom študija si nikoli nisem predstavljala, kakšen je dejanski položaj poklica dramaturginje oziroma dramaturga. Ob pregledovanju imen ustvarjalcev predstav sem imela občutek, da ta poklic večinoma opravljajo ženske, vendar temu takrat nisem namenjala veliko pozornosti. Hitro po začetku študija pa sem kmalu ugotovila, da mesto študentov in študentk (uprizoritvene) dramaturgije na Akademiji ni tako »samoumevno« kakor pa mesto študentov in študentk igre in režije. Ob opazovanju filmskega oddelka in njihovih študentov režije, montaže in kamere se mi je zazdelo, da pri tem morda ne gre le za problem »tretjega kolesa«. Na Akademiji so se zelo hitro (še preden se je pojavil dvom o obstoju in funkciji uprizoritvene dramaturgije) pojavili pomisleki, ali uprizoritvena, praktična dramaturgija sploh obstaja in kaj za vruga je njena funkcija pri uprizoritvi. Ob opazovanju odnosa Akademije do sošolcev, študentov igre in režije, sem hitro videla, da obstaja »med njimi in nami« neka ločnica, ki pa mi dolgo časa ni bila povsem jasna, oziroma je bila določitev te ločnice izmuzljiva. Vsekakor je to povezano z opazkami, o katerih se je – kot sem ugotovila ob pisanju in prebiranju literature – že govorilo (Jesenko 13); da bodo namreč o študentu igre (sama dodajam tudi o študentu režije) govorili, kako je talentiran in obetaven, študenta dramaturgije pa bodo le redko izpostavili, kaj šele da bi ga označili z besedami obetaven in talentiran, morda je lahko priden, izrekli bodo zdaj že klasično »pohvalo« za dramaturga ali dramaturginjo: »Ti imaš pa res rada gledališče«. Po drugi strani pa, zakaj sploh čutimo potrebo

po »pohvali« in zakaj se s tem obremenjujemo? Morda je o tem vredno razmisliti? Zelo kmalu sem se počutila bedasto in neumno, kot egocentrik ali pa razvajan otrok, ki mu manjka starševska pozornost. Pogoste so (bile) misli, da si vse skupaj le domišljam, vendar so se tema in podobne opazke v pogovorih s sošolci, tudi z drugih smeri, tako pogosto ponavljale, da se mi je zdelo, da nekaj mora biti na tem. Hkrati s tem sem opazila, da je problem začel vdirati v moje zasebno življenje oziroma v mojo, na Akademiji imenovano »javno-zasebno zvezo«. Čeprav se pred začetkom študija ne jaz ne moj partner, ki je študent režije, nisva zavedala te »razsežnosti« najine zveze, me dvomi o »pravih namerah« te zveze, ki sem jih kar nekajkrat slišala od nekaterih študentov in profesorjev, niti niso preveč presenetili. Kar pa me je vendarle malo presenetilo, je dejstvo, da so mene dojemali kot parazita v tem razmerju in sem bila jaz tarča dvomov o »pravih namerah«. Bila sem tista, ki naj bi bila privilegirana in bi se morala počutiti počaščeno, da sploh sem v tej zvezi, ki naj bi mi zagotovila možen vir dela in dohodkov, s čimer se študenti in študentke že zdaj obremenjujemo. Ugotovila sem, da sem res prava, a ne edina, »dramakurba«.⁵ Po začetnem presenečenju nad ugotovitvijo, da sem tarča jaz, študentka dramaturgije in scenskih umetnosti, in posledičnem porajanju dvomov o svojih »pravih namerah«, razmišljanju o prenehanju sodelovanja s partnerjem, iskanju subtilnega načina, kako v pogovoru s kolegi in kolegicami razložiti, da sva bila s partnerjem skupaj, še preden sem sploh resno razmišljala, da bi poskušala opravljati sprejemni izpit na tej študijski smeri itd., sem začela razmišljati, ali je to morda povezano z mojim spolom, s položajem dramaturgov in dramaturginj v gledališkem svetu, ali morda z obojim?

Vzporedno sem seveda opazila, da je velika večina študentskih kolegic dramaturgije in scenskih umetnosti na 1. stopnji ženskega spola. Vse to me je spodbudilo, da sem začela razmišljati o uprizoritveni dramaturgiji, s katero sem se ukvarjala tudi v nekaterih seminarskih nalogah. Pri pisanju seminarskih nalog sem ugotovila, da je poklic slabo raziskan, popisan, poleg tega pa sem tudi opazila, da je funkcija poklica redko konkretno definirana ali pa vsaj opisana. V pogovorih s študentkami dramaturgije in z uveljavljenimi uprizoritvenimi dramaturgi in dramaturginjami sem ugotovila, da tudi sami težko govorimo o svoji praksi, funkciji, saj raje hitro zaidemo v splošno govorjenje o konkretni predstavi, poetiki režiserja, s katerim sodelujemo, ali pa teoretični plati vsebine in oblike, povezane s projektom. Težavnost

⁵ Izraz sem si sposodila iz uprizoritve *Dramakurbija*, katero sta jo zasnovali in izvedli študentki dramaturgije in scenskih umetnosti Manca Lipoglavšek in Helena Šukljan (2021, AGRFT).

raziskovanja te funkcije in neraziskanost dramaturškega poklica pa je morda tudi znak, da je poklic zanemarjen.

Zdaj izstopam iz svoje zasebne izkušnje, ki sem jo pravkar povsem javno opisala, in prehajam na tezo, predpostavko, s katero sem začela razmišljati o tem podpoglavju. Osnovna teza se glasi: večina praktičnih, uprizoritvenih dramaturgov, dramaturginj je ženskega spola; opredelitev, pojmi in naloge tega poklica v sodobnem gledališču so povezani s tradicionalno vlogo ženske v družini in družbi; torej bi lahko odnos med režiserjem in dramaturginjo pri uprizoritvi primerjali z odnosom med moškim in ženskim spolom v družbi. Petra Pogorevc v intervjuju za *Dnevnik* (14) pravi, da poklic praktične, uprizoritvene dramaturgije morda ni feminiziran, saj se ji zdi, da sta vidnost in uveljavljenost delujočih dramaturginj in dramaturgov enakomerno razporejeni med obema spoloma. Tukaj nastane problem, ker je težko izmeriti vidnost in uveljavljenost posameznega praktičnega, uprizoritvenega dramaturga ali dramaturginje, poleg tega pa imajo stalni »hišni« dramaturgi, dramaturginje nedvomno veliko več priložnosti za sodelovanja pri projektih kot pa dramaturgi, ki so »na svobodi«. Eva Mahkovic v istem intervjuju trdi (prav tam), da se ji zdi, da je razmerje med moškimi in ženskimi dramaturgi in dramaturginjami podobno kot nasploh v humanistiki, kjer je razmerje 1/3 moški in 2/3 ženske. Ko sem pregledovala knjigi Primoža Jesenka *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970: Herbert Grün – Lojze Filipič – Bojan Štih* in Blaža Lukana *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* sem skoraj izključno naletela samo na imena moških dramaturgov: Herbert Grün, Lojze Filipič, Bojan Štih, Oton Zupančič, Josip Vidmar, Taras Kermauner, Marko Slodnjak, Primož Kozak ... Če drži moja teza, da je danes v tem poklicu veliko več žensk kot moških, potem je moral nekje na tej poti potekati proces feminizacije poklica, zato me je zanimalo, kaj bi lahko v zgodovini slovenskega gledališča sprožilo ta proces. Moja teza je, da je k obratu iz prej dokaj moško prevladujočega poklica v današnji feminizirani poklic pripomogel nastop režiserskega gledališča na Slovenskem, in s tem po eni strani povezan vzpon ugleda ter moči režiserja in po drugi strani padec moči dramaturga. Tukaj se seveda odpre vprašanje, kako določiti ta obrat, ki je bil vsekakor večletni proces – sama sem določila letnico 1980. Zakaj sem se odločila za to letnico, bom argumentirala v nadaljevanju diplomskega dela.

Prvo tezo, se pravi, da se danes s poklicem praktične, uprizoritvene dramaturgije ukvarja več žensk kot moških in da poteka oziroma je potekal proces feminizacije poklica, bom poskušala dokazati s statistiko diplomiranih dramaturgov in dramaturginj. Podatke sem pridobila iz

akademijskih zbornikov ob obletnicah Akademije, kjer so navedeni vsi diplomanti. Na podlagi podatkov, ki sem jih zasledila v knjigi Blaža Lukana *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*, sem izračunala tudi razmerje ženskih in moških dramaturgov v gledaliških institucijah in na neinstitucionalni sceni do leta 2001. Poleg tega pa bom naredila tudi statistiko trenutnih stalnih hišnih dramaturgov na slovenski institucionalni gledališki sceni. Drugo tezo, v kateri trdim, da je proces feminizacije povezan s pojavom režiserskega gledališča, poskušam dokazati s statistiko diplomantov, diplomantk pred in po letu 1980 ter statistiko dramaturgov in dramaturginj v institucijah in na neinstitucionalni sceni pred in po 1980. Preden preidem na rezultate, je treba najprej definirati pojem feminizacija poklica; lastnosti, ki jih povezujemo s feminiziranim poklicem; kako se to povezuje s karakteristikami dramaturškega poklica; s pričakovanimi lastnostmi dramaturga, dramaturginje, ki sem jih obravnavala v prejšnjem podpoglavju; in nazadnje bom utemeljila izbiro mejnika, letnice 1980 kot leta prihoda režiserskega gledališča v Slovenijo.

2.2.1 Feminizacija poklica

Osnovna in preprosta definicija feminizacije poklica je »naraščanje števila žensk v določeni dejavnosti« (Skutnik 6). Lucija Skutnik v nadaljevanju to osnovno definicijo razširi z opredelitvijo Mateje Sedmak in Zorane Medarič, ki »feminizacijo opredelujeta kot proces, v katerem prej moška dela postanejo ženska oziroma 'ženski poklici'«. Moški naj bi že od nekdaj opravljali statusno višja in bolj plačana dela v primerjavi z ženskami. Ta proces je močno pospešila industrializacija v 18. stoletju, ki je še krepila idejo tradicionalne družine. Ženske so imele možnost osnovnošolskega izobraževanja, vstop na univerze je bil zanje zaprt, prav tako se niso smele izučiti obrti. Posledično so bile ženske manj kvalificirane in manj plačane za delo. Njihova vloga je bila zreducirana na »varuhinjo moralne blaginje« otrok in moškega, poleg tega pa so v družini veljale za moževo pomočnico (Černigoj Sadar 32).

Večina »ženskih« oziroma feminiziranih poklicev zahteva podobne funkcije, kot so jih imele ženske v tradicionalnih domovih (prav tam 45) – gospodinjska opravila in skrb za dom ter reprodukcija. Ženske naj bi tako prevladovale v tistih poklicih, ki zahtevajo pogoste in emocionalno intenzivne stike z drugimi in nemalokrat povzročajo izgorelost (prav tam 41). To so ekonomsko nižje vrednoteni poklici z manjšim družbenim ogledom in močjo.

Skutnik (6) se sklicuje na različne vire, ki opozarjajo na pogosto diskriminacijo žensk. Med drugim navaja predsodek, da je ženska preveč »mehkočutna« za vodstvene položaje. Ženska naj bi bila tudi neambiciozna, šibka, nežna, pasivna, molčeča, trpeča, skromna in poslušna. Moški pa naj bi bil po drugi strani racionalen, ambiciozen in močan, skratka primeren za vodenje (prav tam 8). Vseeno pa naj bi bili redki moški, ki delajo v feminiziranih poklicih, deležni pozitivne diskriminacije in so v poklicu hitreje upoštevani in spoštovani (Radi Buh, »Steklena« 82). Kljub temu Rok Vevar (36) ugotavlja, da je v zadnjem času vodenje nekaterih osrednjih kulturnih institucij prevzelo kar nekaj žensk. Vendar se za taka vodilna mesta še vedno pričakuje »hierarhični diktat« in patriarhalen način vodenja; podobno nagnjenost lahko vidimo tudi pri mnogih režiserkah. Varja Hrvatinić tako ugotavlja, da večino profesorskih mest na Akademiji še vedno zasedajo moški (89). Večina avtorjev in avtoric, ki so pisali za tematsko številko revije *Dialogi* z naslovom *Perspektive ustvarjalck scenskih umetnosti*, ugotavlja, da v poklicu dramaturgije že nekaj časa prevladujejo ženske. Andres prav posebej izpostavlja študentsko uprizoritev *Dramakurbija* avtoric Mance Lipoglavšek in Helene Šukljan, ki tematizira problematični položaj uprizoritvene dramaturgije, s čimer je vsekakor povezana tudi feminizacija tega poklica.

2.2.2 Lastnosti poklica praktičnega, uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v kontekstu feminizacije

Pogoste predsodke do žensk lahko zelo hitro povežemo tudi z izborom študija dramaturgije in scenskih umetnosti. Izbor te študijske smeri je lahko »plan B« za tiste, ki niso uspešno opravili sprejemnega izpita za igro ali režijo. V zasebnem življenju so tudi mene pogosto nagovarjali k prepisu na režijo, saj ima poklic režiserja veliko večji družbeni ugled in moč v primerjavi s poklicem dramaturginje. Vpis na študij dramaturgije pa nekateri povezujejo tudi z nezadostno samozavestjo in neambicioznostjo posameznika. Pri sprejemnih izpiti na režiji je pri ženskah kandidatkah s strani okolja še vedno občutiti dvom v uspeh zaradi njihovega biološkega spola.

V tem poglavju bom obravnavala že naštetih značilnosti in definicije uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in jih pogledala v kontekstu feminizacije. Kot že rečeno, poklic in figura dramaturga, dramaturginje še zmeraj nista jasno opredeljena in sta še danes predmet razprav o tem, kdo sploh je (praktični, uprizoritveni) dramaturg, dramaturginja in kaj je njegovo delo, saj je njegova vsebina odvisna od sodelovanja pri posameznem projektu. Primož Jesenko ga celo označi za enega »najbolj kompleksnih poklicnih definicij med strokami s

področja uprizoritvenih umetnosti« (13). Nekateri menijo, da je ta neopredeljivost, nedefiniranost in fluidnost morda celo vrlina. Ravno zaradi tega naj ne bi obstajala neka določena metoda ali pa recept za opravljanje tega poklica – tega si mora vsak posameznik izdelati sam. Cilj poklica pa je, da je predstava boljša in da bo imela več smisla (Koloini, »Dvaindvajset misli« 14). Uprizoritveni dramaturg naj bi bil torej zmeraj na voljo umetniku, čigar vizijo poskuša podpirati z odzivi in povratnimi informacijami (Van Imschoot 57). Dramaturgi morajo ob tem »živeti intenzivna življenja in biti potrpežljivi« (Ažman 29). Se pravi, po eni strani so podpora »pravim« umetnikom, po drugi strani pa klasična idealizacija življenja, življenjskega mota, trpečega umetnika.

Dramaturg, dramaturginja naj bi tekom procesa skrbel tudi za kompozicijo in organizacijo pomenov in idej posamezne uprizoritve. Najti mora način, kako ves nabrani material, ki je lahko vizualni, glasbeni, tekstualni, filmski ali filozofski, organizirati v neko smiselno celoto (Behrndt 187). Prav tako je zagovornik in skrbnik koncepta. Pomembno je tudi, da zna tisto, kar prispevajo ostali ustvarjalci z umetniškimi poleti, ki včasih odletijo daleč od smisla in koncepta predstave, umestiti. Skratka, dramaturg, dramaturginja mora biti tisti, ki ohranja strokovnost in racionalnost (Koloini, »Dvaindvajset misli« 14). Na dramaturgih sloni teža, da popravijo napake in stvari spravijo v red, čeprav nimajo v resnici pri procesih skoraj nikoli take avtoritete. Veljali naj bi za prvega režiserjevega sogovornika, vendar končna beseda ostaja režiserjeva. Morda bi lahko imel stalni hišni dramaturg, dramaturginja neko resnejšo veljavo, če mu jo seveda deloma podeli tudi umetniški vodja. Ob vsem tem pa skrbi za vez med občinstvom in uprizoritvijo, saj publiki poskuša »zagotoviti« berljivost (Behrndt 190).

Eden izmed mnogih problemov dramaturškega dela je »nevidnost« njegovega deleža pri posamezni uprizoritvi. V praksi je težko določiti, kaj točno je rezultat dela določenega ustvarjalca pri določeni uprizoritvi (Orr 31). Ustvarjalci v gledališču načeloma ustvarjajo skupaj, kolektivno, ali pa vsaj vplivajo drug na drugega, zato ni smiselno, da bi bila ena komponenta v celoti avtorsko pripisana samo eni osebi, kar pa kljub temu v praksi ne velja za večino ustvarjalcev. Igralcu se pripisuje njegova igra, scenografu scenografija, kostumografu kostumografija itd. Težava se pojavi pri dramaturgu. Rezultat dramaturškega dela se lahko udejanji v priredbi oziroma uprizoritvenem tekstu (s tem je največkrat povezana tudi prepoznavnost posameznega dramaturga), vendar težava nastopi, ko ne pride do priredbe ali je priredbo napisal kdo drug, ali pa je uprizoritveni tekst produkt celotne ekipe in ne eksplicitno ene same osebe. Cathy Turner in Synne Behrndt (260–261) pravita, da se delo dramaturga,

dramaturginje »manifestira v dialogu med režiserji in umetniki«, da »reprezentacija dramaturgovega dela ne obstaja«. Neoprijemljivost vloženega pa ima morda vlogo tudi pri priznavanju in določnosti dramaturgovega mesta. Maličev v intervjuju z Marinko Poštrak pravi, da »dramaturgovih misli in idej, nasvetov in kritičnih pripomb ne vidimo na odru«. »Težko jih razbere stroka, kaj šele laična publika.« K splošnemu mnenju in javnemu ugledu, zavedanju o (ne)obstoju poklica, čeprav vsekakor ni najmlajši od vseh poklicev v sferi uprizoritvenih umetnosti, tako pripomore tudi nejasnost, nevidnost in neoprijemljivost dramaturgovega dela.

Tradicionalno je praktični, uprizoritveni dramaturg nastopal v vlogi dobro načitanega, široko razgledanega in izobraženega posameznika, ki je zagotavljal intelektualno zaledje procesu, vendar taka predstava o poklicu danes deluje zastarelo (Koloini, »Dvaindvajset misli« 14–15). Funkcija »priročne enciklopedije« ni bistvo dramaturga (Mahkovic, Pogorevc, Kosmos 14). Vsekakor je pomembno poznavanje zgodovine in teorije dramatike ter gledališča, vendar je pričakovana vsevednost, ki je morda ena izmed redkih »oprijemljivih« lastnosti dramaturškega dela, kot specifična poklica popolnoma nerealna. Noben poklic ali pa študij ne more izučiti za vsevedneža, prav tako to ni lastnost, ki bi lahko bila omejena, kaj šele, da bi si želeli, da bi bila omejena samo na en poklic. Behrndt (191) pravi, da se moramo osvoboditi ideje, da je dramaturg edini intelektualec v uprizoritvenem procesu.

Zanimivo je tudi premisliti idejo o dramaturgu, dramaturginji, ki tekom nastajanja uprizoritve opravlja funkcijo zunanjega očesa oziroma zunanjega opazovalca. Dramaturg naj bi postal aktiven soustvarjalec v procesu (prav tam), vendar naj bi tudi ohranjal distanco in naj se ne bi preveč »vživel« v proces, tako da naj bi ohranil objektivni pogled. Orr pravi, da njena »filozofija dramaturgije temelji na tako imenovani 'kritični bližini'« (Orr 34). Z vlogo distanciranega zunanjega opazovalca, ki ga sama tudi poimenuje z besedo »outsider«, naj bi si dramaturg težko pridobil zaupanje ostalih ustvarjalcev. Ob predpostavki, da bi dramaturg, dramaturginja imel bistvene pripombe in opazke, mu ostali ustvarjalci zaradi položaja »outsiderja« ne bi zaupali. Ta misel nas lahko vodi do ugotovitve, da je položaj in vloga praktičnega, uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje pri uprizoritvi še vedno tako nestabilna in nepriznana, da temelji na predhodni fazi pridobivanja zaupanja in socialnega povezovanja z ustvarjalci. Z vlogo zunanjega opazovalca pa je povezan tudi občutek in očitek nepripadnosti dramaturga, ki je hkrati znotraj ekipe in zunaj nje. Koloini pravi (»Dvaindvajset misli« 15), da si mora dramaturg oziroma dramaturginja »vsakič na novo ustvariti svoj položaj

v skupini, ki ustvarja predstavo«. Znotraj posameznega procesa si mora torej vedno na novo izboriti mesto, saj ta ni vnaprej določen. (Koloini, »Nekaj dragocenega« 330). Izboriti si mora zaupanje oziroma doseči, da jo bodo poslušali. Zaradi tega je lahko zadolžena za vse mogoče. »Lahko tudi kuha čaj ali drži za roko igralca v stiski« (Koloini, »Dvaindvajset misli« 15). Njena vloga lahko torej spominja na vlogo stebra, podpornika ali podpornice v ekipi, psihologa, mame ... torej klasično pojmovane ženske vloge. Med drugim naj bi tudi intrigirala – ohranjala zanimanje za projekt v ekipi, kar je nenavadno glede na to, da so sodelavci v ekipi samostojne odrasle osebe, ki to delo opravljajo bodisi iz zanimanja in veselja ali pa kot svojo delovno obveznost. To tudi pomeni, da nima poklic neke vidne prepoznavnosti, kar je povezano s spoštovanjem, odobravanjem in razumevanjem poklica. Koloini pravi (prav tam), da »dramaturg/-inja v predstavi (niti v repertoarni podobi gledališča) nima svojega lastnega mesta. Zmeraj deluje kot servis – umetniškemu vodji, režiserju, igralcem idr.«. Ker se od dramaturga, dramaturginje lahko pričakuje opravljanje različnih opravil, Koloini pravi, da je vseskozi treba ohranjati zavest o lastni funkciji, lastnem položaju (prav tam), saj dramaturg, dramaturginja hitro lahko postane le sluga/slужabnica. Pravi, da ne gre samo za to, da je biti služabnik bedno, temveč za to, da gledališče služabnikov ne potrebuje, rabi ustvarjalce (prav tam). Iz tega lahko vidimo, da obstaja nevarnost, »da dramaturg pri iskanju svojega mesta v gledališču pristane pri tem, da dela karkoli« (Koloini, »Nekaj dragocenega« 330). Soustvarjalci postanejo nadrejeni, dramaturg, dramaturginja pa deklica za vse. To bi se lahko odražalo tudi v raznovrstnosti nalog poklica, ki segajo onkraj same dramaturgije: v PR, organizacijo, lektorstvo, izobraževanje, zbiranje denarnih sredstev ...

Tradicionalno je bil dramaturg, dramaturginja zastopnik, varuh dramskega besedila. Nekoč je imel celo vlogo cenzorja. Še preden se je uveljavilo režisersko gledališče, je bil tekst in posledično dramaturg, dramaturginja velika avtoriteta. Z rahljanjem absolutne zaveze in zvestobe tekstu pa se je verjetno rahljala tudi potreba in razumevanje dramaturškega poklica. V gledališču, ki ni več strogo vezano na tekst, je dramaturg svojo vlogo moral preoblikovati.

Dramaturg ali dramaturginja bi se moral tudi kreativno izraziti tako, kot bi se hotel (Maličev, »Če se dramaturg upre, ga režiser frčne«). Tukaj se vračam k vprašanju avtorstva, ki je zagotovo povezano tudi z ugledom dramaturga in lastnostjo poklica. Eda Čufer recimo v

intervjuju pove, da svojega dela ne dojema kot avtorsko.⁶ Dramaturg, dramaturginja se poskuša vživeti v svet režiserja, domnevnega »genija«, in ga poskuša podpirati. Tukaj lahko ponovno zaznamo podporno vlogo, ki je primerljiva s tradicionalno vlogo matere v odnosu do moža in posredniško vlogo, ki jo ima med otrokom in očetom. Od režiserja pa je dramaturg, dramaturginja lahko tudi v veliki meri odvisna, tudi v kariernem smislu in prepoznavnosti. Koloini pravi (»Dvaindvajset misli« 16), da si skoraj vsak dramaturg, dramaturginja želi najti režiserja in ekipo, s katerima bi stalno sodelovala. To ji zagotavlja delo oziroma vir dohodkov (k projektom v institucijah vabijo režiserje, ki nato izberejo svojo ekipo) in utemeljenost svojega dela. Prepoznavnost in uspešnost dramaturga je odvisna tudi od uspešnosti režiserja (morda je kdaj tudi obratno). Od režiserja je včasih odvisno tudi mesto v ustvarjalni ekipi. Režijsko-dramaturški pari so seveda zelo redki. Maličev pravi, da »se mora dramaturg podrežati režiserju, se skrčiti in biti tiho, če pa se upre, pa ga režiser frčne« (Maličev, »Če se dramaturg upre, ga režiser frčne«).

Kot sem že zapisala, naj bi bila ženska varuhinja moralne blaginje možkega in otroka, delovala pa naj bi kot moževa pomočnica. Ekvivalent poziciji ženske kot varuhinje moralne blaginje bi lahko bila v gledališču dramaturginja kot varuhinja besedila, ali pa varuhinja smisla, koncepta, skratka, skrbnica, ki ureja vso (morebitno zaneseno) kreativnost, ki skrbi za dobrobit moža, režiserja, in otroka, igralca. Njena vloga je biti pomočnica – pomočnica režiserju. Kot pravi Florin (23), naj bi bil uprizoritveni dramaturg, dramaturginja pripravljen podpreti režiserjev koncept, mu biti v pomoč, podpirati njegove ideje, predvsem čim bolj zvesto slediti režiserjevi estetski ideji in načinu dela. Pomembna značilnost poklica naj bi bila torej poslušnost. Nebojša Pop Tasić pravi, da je dramaturgija velika vaja iz podrejanja (Mahkovic, Pogorevc, Kosmos 14). Dramaturg naj bi obstajal, da omogoča vizijo nekoga drugega ali pa vizijo uprizoritve (Turner, Behrndt 260–261) – podobno kot vloga ženske, ki v tradicionalni družini podpira družinske člane, omogoča vizijo družine in svojega moža. Maja Zade, pravita Turner in Behrndt (258), pogosto porabi čas za pogovore z igralci, da jim pomaga razumeti določen režijski slog, kar bi sicer morali kot izobraženi, razgledani in usposobljeni profesionalni igralci početi sami. Dramaturg opravlja vlogo posrednika, saj »so razmerja med igralcem in režiserjem pogosto kompleksna«. Velikokrat pride do nesporazumov in konfliktov, dramaturg,

⁶ Intervju sem izvedla v okviru seminarske naloge na AGRFT. Deloma je objavljen v reviji *Dialogi*: Čufer, Eda, in Ula Talija Pollak. »Nisem bila pasivna dramaturginja. Bila sem idealistka s strastnim odnosom do svojega dela.« *Dialogi*, let. 58, št. 5/6, 2022, str. 53–66. Del, na katerega se sklicujem, pa je bil pred objavo nekoliko skrajšan.

dramaturginja pa deluje kot »odbojnik ali resonančno dno« (prav tam). Ponovno lahko prepoznamo težaven odnos med očetom in otrokom, po možnosti sinom, čigar nedorasel odnos poskuša in mora rešiti mama. Če se vrnemo na N. Černigoj Sadar, ki pravi (41), da »ženske prevladujejo v tistih poklicnih skupinah, ki zahtevajo pogoste intenzivne stike z ljudmi«, lahko v tem prepoznamo konflikten odnos med igralcem in režiserjem, ki ga gladi dramaturg, dramaturginja – terapevt, terapevtka. Maličev pravi, »da je dramaturg rama, na katero se hodi jokat – tako igralci kot režiserji, metaforično in konkretno« (Maličev, »Če se dramaturg upre, ga režiser frčne«). So filter med režiserji in drugimi. Uporaben je takrat, ko ga nekdo potrebuje, potem pa se stvari hitro pozabi (Poštrak, Maličev). »Sooča se z mnogimi neprijetnimi situacijami, povezanimi z umetniki« (Werdenberg 36). Pogosto navedena značilnost dramaturginje oziroma dramaturga, ki bi jo lahko tradicionalno povezovali z ženskim spolom, je tudi empatija. Ta se pogosto interpretira in realizira v obliki terapije sodelujočim (ali na sploh). Vendar je tukaj verjetno mišljena v kontekstu razumevanja logike, delovanja človekove psihe, odzivanja in emocionalne inteligence.

Še ena od nalog dramaturga, dramaturginje bi lahko bila, da »emancipira užitek mišljenja« tako pri nastopajočih kot pri gledalcih (Toporišič 50). Vendar je to lahko tudi problematično, saj je dramaturg tako postavljen v vlogo animatorja, čigar smisel je producirati užitek, in to užitek mišljenja pri nekom drugem. Če je pri gledalcih to morda še logično in smiselno, je pri ustvarjalcih problematično, ker je, kot sem že omenila, to njihovo delo in načeloma ne bi smeli potrebovati nekoga, da jih spodbuja in animira, da opravijo svoje delo. Če povzamem, je torej dramaturg, dramaturginja tisti, ki blaži odnose v ekipi, jo povezuje, zavzema vlogo mediatorja, pogosto pa tudi vlogo psihološke podpore. Če mu poleg vseh drugih zadolžitev ostane kaj časa in če mu soustvarjalci dopustijo, pa lahko prispeva tudi kakšno malenkost s področja scenskih umetnosti ali pa družboslovja ... V preteklosti so med zadolžitvami dramaturga, dramaturginje navajali (Lukan, *Slovenska* 23) tudi vzgojo in izobraževanje igralcev. Tega morda ni treba resno jemati, če upoštevamo zgodovinski kontekst, vendar je še danes pogosto slišati, da je igralce potrebno negovati, skrbeti za njihov razvoj ...

Kakšne bi torej morale biti značilnosti dramaturga ali dramaturginje, da bi lahko uspešno izpolnjevala opisane naloge in funkcije poklica praktičnega, uprizoritvenega dramaturga oziroma dramaturginje? Koloini (»Nekaj dragocenega« 331) zapiše, da se mora vselej prilagajati situaciji in svojim sodelavcem. Med značilnostmi, ki sem jih našla med pregledovanjem literature, se pogosto izpostavijo marljivost, vztrajnost, vzdržljivost,

potrpežljivost, skromnost ... Koloini (prav tam 325) te lastnosti povezuje s tradicionalnimi katoliškimi vrednotami. Dramaturginja mora biti dobra poslušalka, mediatorica, medicinska sestra in babica ob rojstvu predstave (Wedenberg 37). Mimogrede, tako medicinska sestra kot babica sta tipična »ženska« poklica.

Večino lastnosti in zadolžitev, opisanih v tem poglavju, zlahka povežemo z želenimi lastnostmi in zadolžitvami ženske in žene v tradicionalni družini. Svetle izjeme so razumskost, strokovnost in pričakovanje vsevednosti. Kot že rečeno, pa se je te lastnosti tradicionalno pripisovalo moškemu spolu. Za erudite so prav tako tradicionalno veljali moški. Veliko avtorjev je napisalo, da če posameznik ali posameznica ni pripravljena na podrejanje in emocionalno delo, ki spada k dramaturškemu poklicu, naj se raje ne spuščajo v poklic praktičnega, uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Koloini pravi, da poklic dramaturga ni dober za karakter (»Nekaj dragocenega« 325).

2.2.3 Nastop režiserskega gledališča

Naj spomnim na že omenjeno: večina starejših vplivnih dramaturgov je bila moških, danes pa se zdi, da v tem poklicu prevladujejo predvsem ženske. Kaj bi lahko zrušilo močno avtoriteto, ki jo je imel v preteklosti poklic dramaturga? Mislim, da pojav režiserskega gledališča. Če je bil dramaturg v preteklosti zagovornik, varuh teksta, potem se je to začelo izgubljati z nastopom režiserskega gledališča in rahljanjem nedotakljive avtoritete dramskega besedila (s tem tudi dramaturga?) ter čedalje pogostejšim priznavanjem avtorstva uprizoritve izključno režiserju. Werdenberg (35) piše, da so bile v začetku 70. let dramaturginje redke izjeme, »za ženske se je pričakovalo, da bodo ali na odru ali pa asistentke režiserja, koreografa ali scenografa«. Njihove zadolžitve in možnosti so bile omejene, največkrat so skrbele za zapiske z vaj ali pa so režiserju nosile kavo. Vodstveni položaji so bili rezervirani za moške. Katarina Pejović piše (40), da je bilo v njenem letniku na dramaturgiji na Fakulteti dramskih umetnosti (FDU) v Beogradu osem žensk in en moški, kar je bila izjema, saj je bil prej ta študij in poklic skoraj ekskluzivno moški.⁷

Aldo Milohnić v svojem članku piše (70), da je bila produkcija gledališča v starejšem času najprej v rokah dramatikov, kasneje igralcev, v 19. in zlasti 20. stoletju pa režiserjev. Najprej

⁷ V prispevku avtorica na omenja letnic svojega študija.

sta bili odgovorni osebi, ki odločata o predstavi, vodja predstave ali pa glavni igralec, v tem obdobju pa na to mesto stopi režiser. Režiserji naj bi sprva skrbeli za organizacijo gledališke produkcije, pozneje pa naj bi se omejili na vodenje neposrednega uprizoritvenega procesa (Milohnič 71). S pojavom režiserja se je spremenilo tudi razmerje do besedila (in posledično verjetno tudi do dramaturga) v uprizoritvi. »Režiser je nastopil kot mislec predstave« (prav tam). Milohnič pravi, da je bil v začetku 20. stoletja režiser na slovenskem odru predvsem usmerjevalec prometa (prav tam). V drugi polovici 20. stoletja naj bi se režiser povsem ločil od igralca, z nastopom režiserja pa se prične tudi »boj za pravico do lastne interpretacije uprizoritvenega besedila« (prav tam 72). Takrat so bili pogosti obračuni med režiserji in dramatikami, ki niso odobraval režiserskih posegov v njihova besedila. Z večanjem avtoritete režiserja je torej povezano zmanjševanje avtoritete dramatika, kar pa je povezano tudi z zmanjševanjem avtoritete dramaturga. Iz tega sklepam, da je postal poklic režiserja čedalje bolj privlačen, zaradi njegove tradicionalne patriarhalne naravnosti družbe nasploh pa je bil dostopen predvsem moškim. Posledično se je več moških odločilo za študij in poklic režiserja, medtem ko se je z dramaturškim poklicem zgodilo nasprotno. Zaradi zmanjšanja avtoritete in ugleda ter posledično ekonomskega položaja poklica predvidevam, da je stekel proces feminizacije.

Za izračun razmerja med študentkami in študenti ter delujočimi dramaturgi, dramaturginjami in nato za primerjanje rezultatov sem morala določiti letnico začetka režiserskega gledališča. Pri tem se zavedam, da jo je težko določiti, oziroma da je to skoraj nesmiselna namera, saj gre za proces. Pri pregledovanju literature o nastopu režiserskega gledališča ali vsaj njegove institucionalizacije, saj se je to pojavilo v Sloveniji že prej – seveda na neinstitutcionalni sceni –, sem ugotovila, da bi lahko za začetek režiserskega gledališča vzeli uprizoritev *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* v režiji Mileta Koruna iz leta 1965, ki je bila uprizorjena v SNG Drama Ljubljana. Barbara Orel zapiše (234), da je Korun »že v *Kralju Learu* [1964, SNG Drama Ljubljana], na manifestativen način pa že v *Pohujšanju* [1965, SNG Drama Ljubljana], dramskemu besedilu odvzel privilegirano mesto v hierarhiji znakovnih sistemov predstave in na njegovo mesto postavil režijski koncept«. S tem se je gledališče vzpostavilo kot avtonomna, od literature neodvisna umetnost, režiser pa kot nesporen avtor uprizorjenega.

Kljub zavedanju naštetih vprašanj sem se odločila za letnico 1980, ko so bili v isti sezoni in z le dvema mesecema razmika premierno uprizorjeni *Hlapci*, najprej v SNG Drama v režiji Mileta Koruna, nato v MGL v režiji Dušana Jovanovića (adaptacija sta naredila skupaj z

dramaturgom Markom Slodnjakom). To letnico sem vzela za izhodišče zato, ker menim (še posebej ob prebiranju kritik in polemik, ki sta ju sprožili ti dve predstavi v slovenskem prostoru kot tudi na festivalu Sterijino pozorje – diskvalifikacija in močna osebna prizadetosti Josipa Vidmarja zaradi *Hlapcev* v režiji Dušana Jovanovića, kar je sprožilo številne odzive, kot tudi debate, polemike), da so hkratno uprizarjanje in polemike postavili v ospredje in uveljavili režisersko gledališče kot fenomen v javnem prostoru, diskurzu, kar je imelo določen vpliv na mlajšo generacijo (predvsem bodoče študente).⁸ Vseeno pa opozarjam, da je letnica mejnika okvirna, arbitrarna in sem jo določila izključno zaradi statistične analize.

2.2.4 Raziskava in analiza rezultatov

Najprej sem preučila razmerje med spoloma med diplomiranimi študenti in študentkami dramaturgije. Podatke sem dobila v *Zborniku ob petdesetletnici Akademije za igralsko umetnost/Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani* (1996), ki zajema podatke od leta 1951 do 1996, in *Zborniku ob 70-letnici Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani* (2016), ki zajema podatke od 1996 do 2016. Pri izračunu sem upoštevala samo diplomirane študente, saj pri starejšem zborniku magistrskega programa še ni bilo. Pri tem je treba vzeti v zakup, da ne gre nujno za diplomante, ki bi se usmerili v praktično oziroma uprizoritveno dramaturgijo. Za začetek sem primerjala razmerje med diplomanti med posameznima zbornikoma. Razmerje med letoma 1951 in 1996 je bilo 58 % žensk in 42 % moških. Se pravi, več kot tretjina diplomantov je bila moškega spola, kar je odstotkovno gledano za humanistiko kar veliko. Pri drugem zborniku je tako, da se je v tem obdobju uvedel bolonjski študij, tako da lahko čas, ki ga zajema ta zbornik, razdelimo na dve obdobji. Prvo obdobje je od leta 1996 do leta 2013, drugo obdobje pa od leta 2013 do leta 2016. V prvem obdobju (1996–2013) je odstotek diplomirank 84 % in diplomirancev 16 %. Vidimo, da se je zgodilo sunkovito povišanje odstotka diplomirank. V drugem obdobju (2013–2016) pa se odstotek žensk še poviša, in sicer na 87 %, odstotek moških pa zniža na 13 %. Trend zviševanja odstotka diplomirank, ki je dosegel že skoraj 90 %, vsekakor nekaj pomeni in ni

⁸ Treba je opozoriti, da je v istem letu na festivalu gostovala tudi predstava *Misa v a-molu* v režiji Ljubiše Ristića, ki je vsaj za tisti čas veliko bolj radikalna uprizoritev (tudi v kontekstu režiserskega gledališča). Feliks Pašić (50–52) pravi, ko piše tudi o polemiki in »škandalu« okoli *Hlapcev*, da je smešno, da so na koncu *Hlapcem* dali nagrado zato, da jim je ne bi bilo treba dati *Misi v a-molu* (čeprav je festival našel način, kako je vsaka predstava dobila neko nagrado), pri čemer je po njegovem mnenju in mnenju mnogih drugih bila to nedvomno najboljša uprizoritev na festivalu.

samo naključen, saj odstopa od dveh tretjin žensk, kar je odstotek, ki velja za humanistiko. Ti podatki nakazujejo in so v prid moji tezi, da je na področju dramaturgije potekala in še poteka feminizacija poklica.

Ob tem se poraja vprašanje, kaj je sprožilo ta proces. Kot že rečeno, sama menim, da je s procesom feminizacije povezan nastop režiserskega gledališča. V prejšnjem poglavju sem določila leto 1980 kot možni začetek tega trenda v slovenskem gledališču. Pred vključno letom 1980 je razmerje med spoloma 31 % žensk in 69 % moških. Razmerje po vključno letu 1981 pa se že prevesi v številčno prevlado diplomantk – 80 % žensk in 20 % moških, kar je presenetljivo velika razlika. Statistika prav tako ustreza drugi tezi glede povezave med feminizacijo poklica in nastopom režiserskega gledališča na Slovenskem, vendar pa na podlagi samo tega izračuna ne gre graditi prevelikih zaključkov.

Naslednji izračun se nanaša na razmerje med praktičnimi dramaturgi in dramaturginjami, ki so delovali na Slovenskem do leta 2001. Podatke sem pridobila iz knjige Blaža Lukana *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa* (2001), v kateri avtor na koncu poda seznam vseh delujočih stalnih praktičnih dramaturgov in dramaturginj v slovenskih poklicnih dramskih, opernih in lutkovnih gledališčih ter tudi tistih, ki so delovali na neinstitucionalni sceni. Sam opozori, da so sezname sicer nepopolni, saj so bili viri pomanjkljivi in površni. Razmerje pred vključno letom 1980 je bilo 14 % dramaturginj in 86 % dramaturgov, po vključno z letom 1981 (do 2001) pa 55 % dramaturginj in 45 % dramaturgov.⁹ Število praktičnih in uprizoritvenih dramaturginj se je povišalo in prehitelo število moških dramaturgov, pri čemer je potrebno poudariti, da je odstotek skoraj izenačen. Zanimivo je, da je diplomiranih dramaturginj po vključno letu 1981 občutno več (80 %), odstotek delujočih pa ni tako izrazito visok. Možnih odgovorov je več: ali so se diplomiranke kasneje preusmerile v teoretične in zgodovinske aspekte scenskih umetnosti ali so zamenjale poklic, morda pa je tudi prišlo do pozitivne diskriminacije moških, katerim je bilo ponujeno več možnosti, oziroma so bili znotraj poklica hitreje upoštevani in spoštovani, kot pravi Radi Buh. Za primerjavo sem naredila tudi izračun za današnji čas – odstotek stalnih hišnih dramaturgov in dramaturginj v institucionalnih dramskih, opernih in lutkovnih gledališčih, pri čemer nisem upoštevala tistih na vodilnih položajih in so dramaturgi (umetniški vodje, ravnatelji ...). Ugotovila sem, da je

⁹ Pri izračunu nisem dvakrat štela, če je isti človek delal večkrat v razmaku nekaj let. Dramaturge in dramaturginje, ki so delali v prelomnih letih (se pravi 1980 in 1981), sem štela v obeh izračunih.

današnji odstotek hišnih dramaturginj 80 %, dramaturgov pa 20 % (ta statistika se popolnoma ujema z razmerjem pri diplomiranih dramaturginjah in dramaturgih po vključno letu 1981). To je dokaj drugačna situacija od razmerja do leta 2001. Zanimivo bi bilo narediti tudi statistiko samo gostujočih dramaturgov, ki so večinoma odvisni od režiserjevega povabila, vendar morda kdaj drugič ...

Intervjuvance sem prav tako vprašala, če bi mi lahko naštel nekaj za njih trenutno najbolj uveljavljenih, priznanih dramaturgov in dramaturginj pri nas (poudarjam, da sem iskala uprizoritvene dramaturge in dramaturginje, in ne praktične v splošnem, kot so izračunani odstotki do zdaj pri diplomantkah in diplomantih, praktični pa pri delujočih). Vprašanje sem poskušala formulirati tako, da ne bi vedeli, zakaj jih to sprašujem. Zaradi tega sem imela drug problem – intervjuvanci mi niso zaupali, zato so vprašanje pogosto vzeli dobesedno in niso hoteli vrednotiti kolegov, ali pa so vrednotenje zavrnilo nasploh in zapisali, da je vsak posameznik dragocen, če mu režiser zaupa, če uspe pomagati, če umakne svoj ego in ima kompetence ... Drugi so odgovarjali dvoumno, ko so izpostavljali, da je od poklica uprizoritvenega dramaturga težko živeti, in rahlo ironično odgovarjali, da se moraš zato povezati z uspešnimi režiserji in režiserkami, s katerimi potem delaš v tandemu. To so dramaturgi režiserjev, ki veliko režirajo in dobivajo nagrade – še posebej glede na to, da je edina stalna nagrada, namenjena za uprizoritveno dramaturgijo, študentska, tj. akademijska nagrada Zlatolaska, in še tiste, ki so včasih podeljene za uprizoritveno dramaturgijo na Festivalu Borštnikovo srečanje (Mimogrede: o njih včasih slišimo strokovno zelo dvomljive stvari, recimo, da je bila nagrada za uprizoritveno dramaturgijo podeljena nekemu, ki pri procesu ni zares redno sodeloval ...). Maša Radi Buh je naštel tudi dve dramaturginji iz področja lutkarstva, pri čemer je opozorila, da gre pri njima za drugačno vrsto uveljavljenosti in priznavanja, saj delujeta na področju uprizoritvene umetnosti, ki je manj priznana kot dramsko gledališče. Eden od odgovorov intervjuvancev je bil tudi, da raje ne bi naštel imen, ker bi po njegovem mnenju morali uprizoritvene dramaturge bolj sistematično in argumentirano ocenjevati drugi, ne pa da se ocenjujejo med seboj. Eden od odgovorov je bil tudi, da raje ne bi izpostavljali imen, ker ga je med starejšimi dramaturgi malokdo česa naučil, vendar pa se mu zdijo zato mlajše generacije zelo obetavne. Kuclar Stiković je drugače od tistih, ki na vprašanje niso odgovorili zaradi osebnih (moralnih) zadržkov, predvidela moje vprašanje, kjer je ob naštevanju imen ugotavljala, da je veliko več žensk na študiju, na koncu pa je v poklicu aktivno delujočih (na področju uprizoritvene dramaturgije) več moških. Naj poudarim, da sta dva intervjuvanca odgovorila, da konkretnih imen ne bosta naštevala, vendar

pa morata vseeno navesti eno, za njiju res svetlo izjemo, ki ju je navdihnila – pri obeh odgovorih je bil to (sicer drugi) moški dramaturg, ki je bil celo tako vpliven, izjemen, da je premagal njune zadržke.

Ramšak Marković pravi, da so to najbrž tisti, ki so dobili priznanja in nagrade, pri čemer sem nato izpisala pri njegovem odgovoru imena nagrajenih uprizoritvenih dramaturgov in dramaturginj, nisem pa štela nagrade Zlatolaska. Pri iskanju teh podatkov je zanimivo, da recimo na portalu *Sigledal* sploh ni posebnega razdelka za Borštnikovo nagrado za dramaturgijo (so za režijo, igro, mladega igralca, uprizoritev v celoti, prstan, scenografijo in kostumografijo).

Na Festivalu Borštnikovo srečanje je bilo v imenu nagrade ponekod težko razbrati, ali gre za nagrado za uprizoritvenega dramaturga ali ne, zato sem upoštevala nagrade, ki so podeljene konkretnemu dramaturgu (in po navadi režiserju), skupnih nagrad, recimo za obdelavo materiala in podobno, nisem upoštevala.¹⁰ Prav tako sem imela težave pri Grün-Filipičevem priznanju, kjer sem upoštevala tiste nagrajene dramaturge in dramaturginje, pri katerih sem prepričana, da je šlo za nagrajevanje uprizoritvene dramaturgije. Na koncu sem dobila 53 imen (od 19 intervjuvancev mi jih osem ni odgovorilo na to vprašanje ali pa naštelo konkretnega imena). 43 % teh imen so bile ženske dramaturginje, 57 % pa moških. Kljub temu, da je zaposlenih uprizoritvenih dramaturgov oziroma dramaturginj danes veliko več in kljub trendu povečanja diplomiranih študentk, se med odgovori intervjuvanih uprizoritvenih dramaturgov, med katerimi so večinoma po mojem mnenju taki, ki so ozaveščeni glede spolnih razlik, tako da ne mislim, da je to razlog, da prevladujejo moški dramaturgi, pojavlja več moških kot pa ženskih imen. Še več, edina jasno razvidna nagrada za (uprizoritveno) dramaturgijo (upoštevam vse kriterije, ki sem jih navedla zgoraj), ki je bila podeljena ženski v zgodovini, je nagrada Katarini Morano za uprizoritev *Gejm*, kjer ni sodelovala kot dramaturginja, ampak kot dramaturška sodelavka (njena prisotnost je bila torej manjša kot je običajno pri uprizoritvenem dramaturgu).

¹⁰ Upoštevala sem nazive nagrad, kot so: za avtorski koncept in dramaturgijo, za dramaturgijo, za dramaturški koncept uprizoritve, za adaptacijo besedila ... Nagrade za dramsko besedilo, seveda, nisem upoštevala.

2.2.5 Posledice

Ob vsakem poskusu definicije dramaturgovega dela se pojavi vprašanje, ali je dramaturg, dramaturginja sploh potreben, potrebna, oziroma kaj je njegova, njena funkcija. Nenehno se poskuša utemeljevati, upravičevati, zakaj sta dramaturg ali dramaturginja pri uprizoritvi sploh smiselna, kaj uprizoritvi umanjka, če v procesu ne sodeluje dramaturg, dramaturginja. Marinka Postrak v intervjuju pravi, da če bi ob vpisu na Akademijo vedela, kaj je dramaturgija, ne verjame, da bi vpisala ta študij. To je verjetno povezano s samim ugledom poklica, ki danes ni prav cenjen niti upoštevan. O tem priča tudi misel o mladem dramaturgu in igralcu. Igralcu bodo vsi govorili, kako je talentiran in obetaven, dramaturga pa redko izpostavijo kot obetavnega ali talentiranega. Dramaturg ali dramaturginja si morata svoj položaj izboriti sama (Koloini »Dvaindvajset misli« 15). Poleg tega so druge funkcije v gledališču razmeroma dobro dokumentirane, delo dramaturga pa ne, kar bi lahko tudi kazalo na ugled poklica. Hrvatini tudi opozarja (90) na problem, da dramaturgi in dramaturginje niso enakovredno vključeni v proces študijske uprizoritve na akademiji, zato naj bi študentke in študentje dramaturgije pogosto po končani akademiji raje delovali v okviru režijsko-dramaturškega tandema, v polju teorije ali kritike, le redko naj bi se podali v avtorsko delo, ki jim je omogočeno večinoma le na neinstitucionalni sceni. Na akademiji se pogosto bolj kot ne v šali govori o infantilizaciji igralcev. Režiserje in režiserke se vzgaja v patriarhalnih vzorcih – v vlogi patra familije, tradicionalnega očeta, dramaturginje in dramaturgi, kot ugotavljam v tem diplomskem delu, pa v pozicijo žene in matere v tradicionalni družini. Turner in Behrndt celo pišeta (261), da nekatere režiserje in režiserke prisotnost dramaturga ali dramaturginje na vajah ogroža. S tem povezujeta režiserkin, režiserjev strah, da bi mu dramaturg ukradel moč. Utemeljitev dramaturgov in dramaturginj, ki pravijo, da radi delajo z močnimi, avtoritarnimi osebnostmi, saj naj bi to zagotavljalo vidnejši avtorski pečat in vizijo, se morda zdijo smešne, vendar so lahko tudi žalostne ali celo patološke. K problematiki in reproduciranju predstav o dramaturgu pripomore tudi organizacija študija igre in režije. Mentorji na akademiji po navadi preslikavajo lastne režijske pristope, pravi Hrvatini (89). S tem preslikavajo tudi svoje videnje praktičnega dramaturga in njihovega načina sodelovanja z dramaturgom. Tako mentorski par ne zaznamuje le študentov režije in igre, ampak tudi študente dramaturgije. Prisotna pa so tudi trenja med dramaturgi samimi, saj gre velikokrat za tekmovanje, kateri dramaturg ali dramaturginja bo pridobil/a priložnost, da sodeluje pri študijski produkciji, in s katerim režiserjem, režiserko itd. Lahko se vprašamo tudi glede zastopanosti uprizoritvene veje dramaturgije v kurikulumu. Za

zaključek lahko torej sklepam, da je vsekakor kar nekaj razlogov., da (je) v poklicu praktične, uprizoritvene dramaturgije poteka(l) proces feminizacije poklica. V kolikšni meri je na ta proces vplivalo režisersko gledališče, bi bilo potrebno še bolj natančno raziskati, čeprav se tudi do zdaj pridobljeni rezultati večinoma nagibajo v prid tej tezi.

Predvsem bi bilo treba ugotovljeno dopolniti s feministično perspektivo. Sama bom to le nastavila na kratko. Kot sem že večkrat omenila, se uprizoritveno dramaturgijo pogosto povezuje tudi z besedami, kot so vezivo, vezi, pletenje in podobni izrazi; o tem govorijo in pišejo Lukan, Barba, Behrndt in Turner ter Smerkolj Simoneti. Lukan pravi, da je dramaturg *par excellence* razpršen (*Slovenska* 33). Rada bi poudarila feministično razsežnost dramaturškega poklica, ki se ga pogosto opisuje kot mreženje, pletenje vezi med posameznimi elementi uprizoritve, kombiniranje in čedalje manj vzpostavljanje neke izrazite rdeče niti – kadar se to vendarle zgodi, se običajno zgodi v kontekstu drugih elementov, ki so pogosto morda celo veliko bolj pomembni in zanimivi (imajo tudi več prostora) kot pa sama rdeča nit uprizoritve. Gre za postopek decentralizacije, »mreževanja«, podobno kot *rizom* pri Deleuzu, dehierarhizacije uprizoritve, njenega znakovnega sistema.

Na še eno zanimivo izhodišče je treba opozoriti. Ramšak Marković govori o mistifikaciji (in s tem poziciji moči) režiserja, ponekod tudi dramaturga, ki je podobno terapevtskemu transferju. Ramšak Marković pravi, da je odnos, ki se zrcali v psihoterapiji, odnos z avtoritativno osebo, in najpogosteje je to odnos s starši (ali enim od njih). Ramšak Marković to povezuje z idejo, da nekoga, ki dejansko prinaša konkretno gradivo na oder (igrallec/igralka), vodi do cilja oseba z avtoriteto (pri nas je to predvsem režiser, včasih pa tudi dramaturg). »V takšni postavitvi pravi avtorji (režiser, dramaturg ...) uporabljajo igralce ter njihove emocije, izkušnje ali celo travme kot svoj material ...« Ramšak Marković pravi, da je ta transfer v terapiji popolnoma legitimen, ker te položaje izberemo sami, medtem ko v gledališkem procesu te izbire ni, pri čemer v gledališču odnosi moči niso vedno tako jasno izraženi ali problematizirani. Ramšak Marković nadaljuje, da se pogosto od igralcev pričakuje, da se povsem odprejo in razkrijejo občutljiva čustva in izkušnje, to pa pelje v situacijo, kjer avtor oziroma režiser postane neke vrste guru. Pri čemer je treba upoštevati tudi dejstvo, da večina režiserjev nima ustreznih izkušenj in izobrazbe, kot jo imajo po navadi terapevti. Igralci lahko prav tako izgubijo nadzor nad tem, koliko želijo razkriti (so v to prisiljeni, čeprav morda ne direktno), kako globoko želijo iti, kar lahko pripelje do izkoriščanja in zlorabe. Ramšak Marković pri tem poudarja, da je to le eden od možnih mnogih načinov oziroma razmerij v delovnih odnosih.

V povezavi s tem bi lahko govorili tudi o demistifikaciji položaja dramaturgov in dramaturginj v odnosu do režiserja ali režiserke. Mistifikacija je proces, kjer si oseba, ki izvaja določeno funkcijo, pridobi neke vzvode moči. Mistifikacija pa lahko poteka tudi v odnosu do režiserja kot nekoga, ki pogosto (prav zaradi hierarhične strukture večine uprizoritvenih procesov, predvsem pa institucij, ki te strukture prenašajo na gostujoče ustvarjalce) čutijo veliko odgovornosti do soustvarjalcev glede »njihovega« projekta. Z mistifikacijo¹¹ in taktiko pokroviteljskega, vzvišenega razlaganja oziroma pojasnjevanja (»mansplaining« – izraz pove, da gre za taktiko, ki izhaja iz patriarhalnih strukturnih vzorcev v odnosih; ta taktika je zelo povezana s t. i. dramaturgom – enciklopedistom, pri katerem bi lahko rekli, da gre tudi za patriarhalne principe) lahko dramaturgi do neke mere dajejo občutek, da se problemi v uprizoritvi ne bi pojavili, če bi bili prav oni uprizoritveni dramaturgi v režiserjevem projektu (to se pogosto izjavlja za nazaj, po premieri uprizoritve), pri čemer bo tem boljši dramaturg tisti, ki bo opozoril na čim več problemov, tudi tistih, ki jih ni. Še učinkovitejša taktika je, da dramaturg, dramaturginja načeloma ne opozarja na probleme ali na vprašanja o uprizoritvi, ampak podaja čim več (režijskih) idej ne glede na poznavanje koncepta, kako bi kaj moralo biti narejeno, da bi bilo »pravilno« (nivo refleksije, kritike, pogovora se pogosto spusti na nivo nejasnih pojmov ali praznih označevalcev, kot so npr. »pravilno«, »narobe/napačno« ipd.), saj naj bi obstajala le ena vizija in interpretacije teme, teksta ... S tem daje dramaturg režiserju občutek, da bi ob morebitnem sodelovanju del odgovornosti lahko prenesel nanj, oziroma imel bi jasno merilo za »prav« in »narobe«, po katerem bi se lahko od začetka procesa ravnal in s čimer bi bila njegova naslednja uprizoritev uspešnejša. Poleg sodelovanja in »mingljanja« (gre za fenomen dramaturga – *influencerja*, vplivneža, ki je tesno povezan z neoliberalizmom, kulturnim prostim trgom, poblagovljenjem in prodajanjem samega sebe) z uspešnimi režiserji, ki dobivajo veliko nagrad, je druga možnost dramaturg – *mansplainer*, kar je lahko uporabna taktika za dramaturga bolj nedružabne narave, ali pa mu spol, spolna usmerjenost oziroma moralni zadržki preprečujejo, da bi lahko bil *dramakurba*.

¹¹ S pojmom mistifikacija se lahko povezujejo tudi tradicionalne predpostavke glede žensk, ki jih »ni mogoče razumeti«, so »iracionalne«, »nerazumljive« ...

3 METODOLOGIJA DELA UPRIZORITVENEGA DRAMATURGA, DRAMATURGINJE

V drugem delu te naloge bom poskušala formulirati ali razjasniti (potek) dela uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje po posameznih fazah uprizoritvenega procesa. Izhodišče tega podviga bodo odgovori intervjuvancev, intervjuvank, v katerih je mogoče opaziti nekatera odstopanja in ujemanja glede na specifikke njihovega delovanja. Moj cilj je izdelati neko vodilo, začetek, izhodišče za razumevanje tega poklica, hkrati pa bo to tudi avtorefleksija mojega dosedanjega dela, metodologije, ki bi lahko služila za izhodišče za opravljanje poklica. Na podlagi metodologije in odstopanj posameznih odgovorov bom na koncu poglavja oblikovala tipologijo delovanja uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in njegove odvisnosti od zunanjih dejavnikov, ki jih je bilo mogoče zaslediti tekom raziskave in intervjujev.

Ideja tipologije uprizoritvenih dramaturgov, dramaturginj izhaja iz tipologije, ki jo je Taras Kermauner razčlenil v članku v *Perspektivah*. Glede na to, da je Kermauner sodeloval pri Odru 57, kjer vzniknejo prvi primeri uprizoritvenega dramaturga pri nas, lahko sklepamo, da je tipologijo izdelal tudi na podlagi izkušenj. Kermauner razvrsti uprizoritvenega dramaturga, dramaturginjo na: dramaturga-polaščevalca, resničnega dramaturga in dramaturga-uradnika. Za dramaturga-polaščevalca naj bi bilo značilno, da ne upošteva ne teksta, ne režiserja in ne igralca (Kermauner 1077–1078). Uveljavlja svoje ideje in nekaj, kar se ne ujema s prej naštetim. Naslednji tip je resnični dramaturg, ki naj bi sodeloval pri uprizoritvah tako, da odprto nasprotuje vsem sodelavcem, ker naj bi jim s tem omogočil razumevanje in jih hkrati čimbolj približal resničnosti teksta (prav tam) – danes bi lahko dodali tudi resničnost uprizoritve. Poleg tega naj bi sodeloval tudi pri vajah, razgovorih in nasvetih. Resnični dramaturg naj ne bi sodelavcev silil v spoznavanje resnice, ki je ne bi razumeli. Tretji tip dramaturga pa poimenuje dramaturg-uradnik, za katerega pravi, da je najbolj pogost (prav tam). Dramaturg-uradnik naj bi vse delo, ki je opisano pri resničnem dramaturgu, prepuščal režiserju, kar se zdi po svoje nesmiselno, saj režiser težko namenoma nasprotuje samemu sebi. Kermauner pravi, da zaradi tega gledališče izgublja »ustrezen odnos med smislom in slogom« (prav tam). Izključi se torej iz ustvarjanja in raje (ali pa je k temu primoran) opravlja upravniške zadolžitve. Njegovo umetniško delo se konča z razčlembno vajo in izbiro repertoarja. Kermauner je pri tem kritičen do razčlemba (prav tam), ki je sama po sebi preveč literarno-analitična in razlagalna za gledališče, ki potrebuje predvsem akcijo. To se presenetljivo ujema s številnimi mnenji in

praksami današnjih dramaturgov, dramaturginj (pri tem je nujno poudariti, da je Kermaunerjeva razprava bila objavljena pred več kot 60 let), ki nimajo več razčlembe, ali pa se je ta preoblikovala v drugo pojavno obliko, o čemer bom več pisala v nadaljevanju. Kermaunerjeva tipologija je splošna ideja o tipologiji uprizoritvenega dramaturga, čeprav bi lahko rekli, da je zapisana rahlo cinično, tako da je ni nujno jemati tako resno, ali pa morda zaradi tega ravno toliko bolj. Vsi trije tipi dramaturga, dramaturginje se nanašajo na raven avtorstva, stopnje vpletenosti v uprizoritveni proces. Pri prvem, dramaturgu-polaščevalcu, je stopnja (občutka) avtorstva (pre)visoka, pri resničnem dramaturgu »ravno pravšna«, če sklepamo po odnosu in poimenovanju tipa, čeprav je omenjeni opis tega tipa precej skop in bi ga bilo mogoče razširiti. Dramaturg-uradnik pa je deloma že birokrat, njegova stopnja avtorstva je (pre)nizka ali pa je pasivna in prepuščena (ne)upoštevanju drugih sodelavcev. Avtorstvo še vedno ostaja v obliki razčlembe in njene usmeritve v interpretaciji, režiji,¹² viziji uprizoritve, vendar je dramaturg tekom procesa aktivno ne zagovarja, ne spominja nanjo ... ampak je prepuščena spominu soustvarjalcev, pri čemer smo v prvem delu pričujočega dela ugotovili, da se razčlembe sodelavci lahko veliko manj spomnijo, če poteka skoncentrirano (na eni vaji), ne pa razpršeno (tekom več vaj ali pa celo celotnega procesa). Prav tako gre pri dramaturgu-uradniku v današnjem kontekstu za zadolžitve institucionalnega dramaturga, pri katerim je le ena od zadolžitev tudi uprizoritvena dramaturgija v določenih procesih (praviloma dve do tri na leto). Kermaunerjeva tipologija je tako narejena po stopnji avtorstva uprizoritvenega dramaturga, obstajajo pa tudi druge funkcije, ki jo uprizoritveni dramaturg, dramaturginja imajo v procesu: gre za kategorijo vrste projekta, pri katerem sodeluje, morda tudi vrste financiranja, produkcije (pri čemer predvsem mislim na razliko med delom v instituciji in na neinstitucionalni sceni), vendar je slednja pri nas skoraj že pogojena z vrsto projekta.

Kot sem že omenila, bo analiza in sinteza metodologije potekala po fazah uprizoritvenega procesa, saj lahko tako vlogo in funkcijo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje podrobneje razumemo, kategoriziramo. Ob tem velja poudariti, da bi bilo za podrobnejšo analizo in obravnavo posameznega uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje (kot ustvarjalca, avtorja) potrebno spremljati njihovo delo v živo ali pa vsaj z vidika ostalih sodelavcev, vendar v pričujoči diplomski nalogi primarni fokus ni usmerjen v delo posameznika in posameznice ter njegova celostna obravnava, temveč v iskanje izhodišč,

¹² Izdelavo repertoarja, ki je zagotovo avtorsko delo, tukaj opuščam, ker ni nujno delo uprizoritvenega dramaturga oziroma, kakor smo videli v prvem delu, je prej možno delo institucionalnega dramaturga, dramaturginje.

tendenc ustvarjanja v tem poklicu nasploh in opozarjanje na določene specifike, vrste dela, ki se ob tem pojavljajo. Te faze so zasnovane predvsem na osnovi tradicionalnega dramskega uprizoritvenega procesa, tako da bomo tekom analize lahko videli, kako se faze spreminjajo oziroma izpadajo glede na različne vrste projektov in načina ustvarjanja. Te faze so:

- preduprizoritvena faza – faza priprave, ki traja vse do prve vaje z igralci oziroma celotno ekipo;
- uvodna oziroma razčlembna vaja – razčlembna zato, ker je prva vaja navadno namenjena razčlembi uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, z uvodno pa je mišljena prva vaja, na kateri se sreča celotna ekipa;
- bralne vaje/analiza – vaje, ki so namenjene razčlenjevanju besedila (Lukan, *Slovenska* 34) ali pa referenčnega gradiva in tem, iz katerih izhaja avtorski, snovalni projekt;
- aranžirke oziroma postavljalne vaje – obseg vaj, ki se začnejo s prvo vajo v prostoru, na odru. Namenjene so odkrivanju potencialnih situacij, dogajanja na odru za določene segmente teksta, ali pa potencialnih prizorov, če gre za avtorski projekt;
- izdelovalne vaje – vaje, na katerih se v večini že odkrite situacije izdeluje v detajle ali pa se jih ovrže in išče nove situacije;
- zaključne vaje – te obsegajo zadnje vaje v procesu od »progonov«, generalk, glavnih vaj, kontrolk, vaj, na katerih se po progonu ali pa kontrolki popravlja stvari (od majhnih detajlov do večjih segmentov uprizoritve, dramaturgije) do vključno zadnje vaje pred premiero.

Tekom raziskave sem ugotovila, da posamezne faze izpadajo ali pa se prelivajo, potekajo vzporedno, ne le pri uprizoritvenih procesih, katerih izhodišče ni izdelan (dramski) tekst. V večini primerov gre predvsem za vaje v prostoru, aranžirke, izdelovalne in zaključne vaje, pri nekaterih projektih pa tudi za bralne vaje/analizo, ki jih pri avtorskih projektih in plesnih uprizoritvah običajno ni.

3.1 Vprašanja splošne metodologije uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje

Veliko intervjuvancev je na vprašanje o njihovi metodologiji odgovorilo, da je nimajo oziroma da se ta spreminja in prilagaja potrebam procesa, ali pa kar konkretno režiserju in njegovim zahtevam. Prilagodljivost in odzivanje na dano situacijo (ne le na odru), proces in sodelujoče

mnogi označujejo kot nujno potrebno. Nebojša Pop Tasić poleg vpliva sodelavcev in prostora, v katerem se projekt ustvarja (institucionalni/neinstitucionalni oziroma produkcijski vidik), na njegovo delo, navaja kot pomembna elementa tudi čas in denar ter dodaja, da je omejitve vedno jemal kot inspiracijo.

Nina Šorak pravi, da po navadi režiser že vstopi z zastavljenim konceptom, glede na to razvije način, različne principe dela, od katerih izpostavi analizo dramskega dela, koncipiranje zgodbe in kolaž avtorskih prispevkov na določeno temo. To na neki način predstavlja principe, ki se odzivajo na vrsto projekta (dramska uprizoritev, avtorski projekt, snovalni (morda tudi kolektivni) projekt). Iz njenega odgovora lahko sklepamo, da sama začne sodelovati z odzivanjem na že prej zastavljen koncept režiserja, zato lahko rečemo, da gre za drugačno stopnjo avtorstva uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Podobno pove Nik Žnidaršič, da se na posamezne faze uprizoritvenega procesa ne pripravlja posebej, ampak se vedno pripravi na projekt v celoti in v tesnem sodelovanju z režiserjem, režiserko. Način sodelovanja in s tem tudi odgovornosti (se pravi tudi stopnje, oblike avtorstva) v posameznih fazah določa režiser, režiserka, čemur on tudi sledi. Način sodelovanja se vsekakor po posameznih fazah spreminja, vendar se faze (in s tem tudi način) spreminja instinktivno in se pogosto preliva.

O spremembah metodologije dela glede na vrsto projekta intervjuvanci, intervjuvanke odgovarjajo različno. Smerkolj Simoneti izpostavlja, da gre recimo pri uprizarjanju nekega dramskega besedila ali pa ustvarjanja uprizoritve po snovalnem principu za različni metodologiji dela. Zala Dobovšek, ki zadnja leta več dela pri plesnih, gibalnih uprizoritvah in performativnih ter uličnih projektih, pravi, da je njeno delo pri takih projektih zelo drugačno v primerjavi z delom pri dramskih uprizoritvah. Ena od razlik, ki jih navaja, je, da zgoraj omenjeni projekti ne temeljijo nujno na (dramskih) besedilih, ampak tekst po navadi nastaja sproti s pomočjo improvizacij. Dobovšek pravi, da v teh primerih ni »zlate rezerve teksta, kot gradiva in izhodiščnega smisla«. Smisel in sam material je treba poiskati in ga nato materializirati (pri čemer je treba tako kot pri dramskih procesih najti način, estetiko ...). Iz tega lahko sklepamo, da avtorski projekti – projekti, ki nimajo za izhodišče bolj ali manj zaključenega (dramskega) besedila, pomenijo večjo obremenitev za uprizoritvenega dramaturga, dramaturginjo. S tem je povezana tudi raven avtorstva. Dobovšek pravi, da pri takih projektih prav tako ni sklicevanja na že obstoječo »avtorsko pisavo« in njen kontekst, ampak ustvarjalci sami razvijejo svojo avtorsko pisavo, s katero vzpostavljajo popolnoma drugačne odnose in načine uprizarjanja. Tako uprizoritveni tekst nastaja skupaj, v deljenem

avtorstvu, ki ga Dobovšek poimenuje »avtorski mozaik« raznolikih vidikov, saj je sestavljen iz koščkov idej, razvojev zgodbe, pripovedi, ki si delijo avtorstvo različnih ljudi, članov ustvarjalne ekipe.

Po drugi strani Milan Ramšak Marković pravi, da nima fiksne metodologije in da se njegova metodologija načeloma ne spreminja toliko glede na vrsto projekta (plesna uprizoritev, lutke ...), ampak glede na njegovo vlogo oziroma stopnjo avtorstva pri projektu. Ramšak Marković deluje kot uprizoritveni dramaturg tako pri dramskih uprizoritvah, kjer ni večjih, avtorskih intervencij, kot pri projektih, kjer je avtor priredbe, adaptacije ali pa celo avtor dramskega besedila – vse te oblike njegovega sodelovanja terjajo drugačno metodologijo dela. V tem kontekstu je zanimiva Katarina Morano, ki deluje kot uprizoritvena dramaturginja le pri svojih avtorskih tekstih ali priredbah. Prav tako je doslej sodelovala kot uprizoritvena dramaturginja le z enim režiserjem, Žigom Divjakom. Morano pravi, da toliko, kot se ima za uprizoritveno dramaturginjo, se ima tudi za »praktično dramatičarko«, ¹³ tako da na njenem primeru vidimo, da je lahko celo določena stopnja avtorstva (avtorski tekst ali pa avtorska priredba) pogoj za opravljanje vloge uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, kar vodi v zaključek, da obstajajo razlikovanja v vlogi in delu uprizoritvenega dramaturga glede na stopnjo avtorstva. Radi Buh večjo razliko v metodologiji opazi pri priredbah knjig, adaptacij, saj to predstavlja večjo količino dela v preduprizoritveni fazi procesa. Mirčevska celo razlikuje med procesi, kjer je vnaprej napisala uprizoritveno predlogo in kjer tekst nastaja tekom procesa, izpostavlja pa tudi primer dramatizacije romana, kjer se je v procesu razvijal tekst vzporedno s tem, ko ga je sama razvijala doma. ¹⁴

Glede specifik sodelovanja pri lutkovnih predstavah Benjamin Zajc pravi, da so lutke še močnejše povezane z likovno podobo (podobo lutk, predmetov), tako da se mu zdi, da je sodelovanje avtorja vizualne podobe še tesneje povezano z režiserjem in dramaturgom. Prav tako Zajc opozori, da ko sodeluje z ustvarjalci, ki se prvič srečujejo z lutkami, jim več svetuje o zakonitosti tega medija. Druga specifike, ki jo omenja kot posebnost ustvarjanja lutkovnih

¹³ Morano v odgovorih uporablja izraz »praktična dramaturginja« zaradi konsistentnosti uporabe ustreznega pojma, prav tako zaradi njunega razlikovanja, ki sem ga opisala v prvem delu diplomskega dela, tudi sama uporabljam izraz »uprizoritvena« dramaturginja.

¹⁴ V tem kontekstu je ena najbolj znanih Simona Semenič, ki je tekst za uprizoritev *še ni naslova* pripravljala vzporedno in skorajda popolnoma ločeno od uprizoritve in gradiva, ki je nastajalo na vajah. Kasneje so tekst in uprizoritveno gradivo uskladili. Pri tem je pomembno poudariti, da Semenič ni bila tudi uprizoritvena dramaturginja uprizoritve.

uprizoritev, je, da mu izkušnje vedno znova kažejo, da je lutkovni dramaturg najbolj pomemben za animatorje, bolj kot za režiserje (kar po navadi velja za druge tipe uprizoritev, če ni režiserja, pa avtorja uprizoritve, koncepta, koreografa ... se pravi tistega, ki je nosilec projekta). Zajc pravi, da dramaturg animatorju pomaga najti način, kako neko čustvo izraziti skozi lutko oziroma predmet, to pa je po njegovem mnenju veliko močnejša povezava kot z dramskim igralcem. Razlika med animatorjem in dramskim igralcem se v tem kontekstu pokaže v »instrumentu«, ki ga uporablja. Dramski igralec vedno znova uporablja svoje, isto telo, medtem ko animator uporablja vsakič drugo, sprva »tuje« telo, lutko, predmet, ki ima tudi vsakič znova vsaj malo drugačne mehanizme delovanja. Glede na časovne omejitve procesov razpolaga le z omejenim časom, da to »drugo« telo spozna in ga obvlada, to delo mu pa olajša oko, dramaturg, ki ju lahko opazuje, še toliko bolj pa dramaturg, ki ima veliko izkušenj na polju lutkarstva. Poleg teh dveh specifik, pravi Zajc, delo v veliki meri poteka po enakih principih, in funkcijah kot pri klasično razumljenih dramaturgih, dramaturginjah pri dramskih, avtorskih projektih.

Zanimiv vidik izpostavlja Eda Čufer, ki sicer vsaj deloma že prehaja s področja uprizoritvene dramaturgije, vendar bi lahko rekli, da predstavlja enega redkih primerov (med intervjuvanci), pri katerem na delo in metodologijo uprizoritvene dramaturginje vpliva producent in vrsta produkcije. Čufer pravi, da je delala z različnimi ustvarjalci v 80. in 90. letih (najbolj znana so njena sodelovanja z Draganom Živadinovim in GSSN, Markom Peljhanom in Iztokom Kovačem) in z vsakim na drugačen način. Za vsa njena sodelovanja v vlogi uprizoritvene dramaturginje pa je bilo značilno, da je imela dramaturško agendo – profesionalizirati in institucionalizirati oblike gledališča, plesa in umetnosti, pri katerih je sodelovala, ki v času njenega delovanja še niso bile povsem priznane pri nas. Tisti čas je zanje predstavljal priložnost na novo definirati in organizirati profesionalno polje umetnosti v »postsocializmu« – to je bil upor proti »monokulturni politiki v času socializma« in težnja po pluralizmu. Hoteli so uvesti nove »estetske modele« in z njimi skladne »modele institucionalizacije in vodenja institucij«. Čufer pravi, da so s tem poskušali predvsem »omajati ekonomski in zaposlitveni monopol državnih in mestnih institucij«. Poudarja tudi, da je vprašanje modelov vodenja institucij oziroma oblik produkcije najpomembnejše poslanstvo dramaturga, dramaturginje, za kar se je sicer zavzemal že Lessing. V kontekstu uprizoritvene dramaturgije je torej še poseben poudarek na pomenu oblike produkcije, procesa, ureditve razmerij in odnosov znotraj procesa, kar lahko vpliva na institucijo in njeno vodstvo, posledično pa verjetno tudi na širšo kulturno politiko. Ob bok Edi Čufer bi lahko postavili tudi mnenje Maše Radi Buh, ki pravi, da pri svoji

metodologiji opazi največ razlik glede na to, koliko časa ima za proces (tako kot tudi Nebojša Pop Tasić), pri čemer to povezuje z vrsto produkcije (institucionalna ali neinstitucionalna scena). Radi Buh pravi, da so v institucijah procesi bolj zaporedni, medtem ko so na neinstitucionalni sceni – Radi Buh sodeluje pri sodobnem plesu – procesi velikokrat vzporedni, zato se prekrivajo, ustvarjalke in ustvarjalci pa se prilagajajo in odzivajo na potrebe. Temu pa se prilagaja tudi njena metodologija oziroma postopki, ki jih uporablja pri delu.

Glede na specifične različnih sodelovanj in njihovih vplivov na delo uprizoritvenega dramaturga Ramšak Marković pravi, da zanj za sodelovanje nikoli ni izhodišče gradivo ali njegov poklic, ampak (širše razumljena) ideologija in želja, da s sodelavci skupaj odkrivajo, tudi upoštevajoč značilnosti vsakega posameznika, ki jih prepoznajo za koristne za skupinsko delo. Šlo naj bi torej za enakovredne položaje, razmerja, sodelovanja, ki pa naj ne bi nikoli nastali, kot pravi Ramšak Maković, iz pozicije »umetniškega 'genija'«. Eva Mahkovic pove, da je vsem njenim sodelovanjem skupna predvsem prisotnost na vseh vajah ali pa prisotnost vsaj na čim večjem številu vaj, pri čemer poudarja, da ne verjame v »sporadično dramaturgijo«.

Glede konkretnega dela na uprizoritvi, ki naj bi bilo skupno vsem procesom, Smerkolj Simoneti navaja pomembnost razpiranja konteksta, se pravi vprašanje, kam se uprizoritev umešča, zakaj določeno temo nagovarjamo v specifičnem kontekstu in gledališču. Prav tako je skupno vprašanje način, kako poseči v gradivo in kontekst časa, ko je delo nastalo; če niso imeli teksta, so izbrali določeno temo in izhodiščni material v drugih umetnostih (literaturi, likovni umetnosti, filmu, glasbi ...), ki naj bi bile pogosto močnejše reference pri ustvarjanju kot pa uprizoritvene prakse, pravi Smerkolj Simoneti. Na podobna mnenja naletimo tudi pri drugih intervjuvancih, intervjuvankah, ki včasih navajajo kot referenco pretekle uprizoritvene prakse in principe (še posebej pretekle uprizoritve (dramskega) teksta, če ta predstavlja izhodišče za uprizoritev). Smerkolj Simoneti pravi, da gre v splošnem za gibanje od konteksta k nekemu dogodku, ki ga je potrebno artikulirati ali pa definirati. Šorak pa v splošnem našteje tri generalne usmeritve in poteke ne glede na vrsto projekta ali sodelovanja: analiza, poenotenje koncepta in natančno branje uprizoritve.

Nekaj odgovorov, ki so se na splošno navezovali na vprašanje metodologije, je navajalo odnos do dramskega besedila. Pop Tasić poudarja predvsem zaupanje v tekst, pri čemer izhaja iz njega kot takega, in ne iz že obstoječih interpretacij – podobno v okviru predpriprav govori tudi Žanina Mirčevska, h kateri se bom vrnila kasneje. Pop Tasić pravi, da pri branju ne

»obeša« ideologije, ne išče vnaprej določenih ciljev, ampak išče, kar je dramsko, »mesta, ki imajo energijo, tenzijo«. Delo na besedilu posebej poudarja in omenja Eva Kraševc, ki pravi, da se po določitvi predloge in režiserja loti branja besedila, poleg izdelave dramaturškega koncepta in idej, ki lahko posegajo v smer režije in vizualnega, sočasno dela na besedilu, ki ga krajša, prireja, kolažira in ustvarja besedila iz različnih gradiv. Izbor naštetih principov prepušča vrsti projekta (pri avtorskih piše besedila, pri dramah pa uporablja druge postopke). Prav tako o zaupanju in zanašanju na svoje splošno znanje, kriterije in intuicijo govori Eda Čufer, ki sicer izhaja iz svojih izkušenj, ker nikoli ni sodelovala pri uprizarjanju (dramskega) teksta kot takega. Pravi, da je predvsem pomembno, da zaupaš svojim kriterijem, saj je mogoče šele tako preceniti, kdaj bi neka ideja našla svojo »optimalno materialno obliko«.

3.2 Kako uprizoritveni dramaturg, dramaturginja pride do sodelovanja pri uprizoritvi?

Na vprašanje, kako je prišlo do sodelovanja pri projektih, večina intervjuvancev, intervjuvank (pri tem seveda ne mislim na sodelovanja, ki nastanejo zaradi delovnih obveznosti institucionalnih dramaturgov in dramaturginj) odgovori, da so jih k večini projektov povabili režiserji, režiserke, pri čemer je mogoče opaziti trende, da gre pri večini – še posebej pri uprizoritvenih dramaturgih, ki niso zaposleni kot institucionalni dramaturgi – za sodelovanje z režiserji, režiserkami in avtorsko ekipo, ki so jim generacijsko blizu. Tudi pri institucionalnih dramaturgih, dramaturginjah lahko opazimo trend, da po navadi starejšim režiserjem in režiserkam dodelijo tudi starejše dramaturginje in dramaturge. Seveda pa pri obeh skupinah obstajajo izjeme. Nekateri celo navajajo, da kljub režiserjevi želji po sodelovanju z določenim uprizoritvenim dramaturgom ali dramaturginjo to v instituciji včasih ni bilo mogoče, ker ni bilo denarja za zunanjega dramaturga, tako da so režiserji pristali na institucionalnega. Morda se ta problem pogosteje pojavlja pri mlajših, neuveljavljenih režiserjih in režiserkah (kot tudi pri mlajših, neuveljavljenih dramaturginjah in dramaturgih), pri čemer je jasno, da vztrajanje pri zunanjem dramaturgu velikokrat pomeni rez drugih sodelavcev v avtorski ekipi. Nekateri intervjuvanci so do sodelovanja prišli tudi tako, da so nosilcu projekta oziroma režiserju, režiserki priporočali gledališki tekst ali roman, ali pa so jih ogovorili po predstavi, ki jih je navdušila in v pogovoru odkrili željo po sodelovanju zaradi zanimanj za podobne tematike in prepričanja, da lahko sodelovanje »pripelje do komplementarnosti« (Toporišič). Nekateri so celo do sodelovanj prišli izključno zaradi preteklih sodelovanj; primer tega so stalne avtorske

ekipe, konkretno t. i. »dramaturško-režijski pari«, ali pa poznanstva ljudi s scene. Nebojša Pop Tasić pravi, da se je pri njem to skozi leta spreminjalo. Sprva je sodeloval predvsem kot del stalne ekipe, »dramaturško-režijskega« para. Kasneje so ga režiserji vabili iz radovednosti, še kasneje pa zato, ker so spoštovali in cenili njegov način ter pristop k delu.

Pogosta so tudi vabila umetniškega vodje dramaturgu, dramaturginji k sodelovanju ali pa ga povabijo kot avtorja, avtorico teksta, ki se bo uprizarjal, in kot avtorja, avtorico priredb. Žanina Mirčevska poda primer, ko jo je umetniški vodja povabil k projektu kot dramaturginjo, jo prosil, naj predlaga tekst, za katerega ve, kaj bi z njim naredila, ter predlaga režiserja ter zasedbo – s tem je prevzela tudi vodenje projekta, vsaj dokler se ni določilo režiserja, režiserke. Nosilci projekta so bili tudi nekateri dramaturgi, četudi so bili obenem umetniški vodje. Zanimiv je tudi primer Eve Kraševca, ki kljub temu, da ne zaseda mesta umetniškega vodje, pove, da ima načeloma vpliv na izbor predloge in režiserja pri projektih, v katerih sodeluje kot uprizoritvena dramaturginja.¹⁵ Kraševca in Nina Kuclar Stiković navajata, da sta obe nastopili kot nosilki projekta, prijaviteljici po lastni iniciativi. Kraševca tega sicer podrobneje ne opiše, Kuclar Stiković pa navaja, da je sama nastopila kot nosilka pri projektih, kjer je bila tudi avtorica teksta, ki se je uprizarjal.

3.3 Preduprizoritvena faza

Kot prva nastopi preduprizoritvena faza, v kateri poteka predpriprava na vaje. V tej fazi naj bi dramaturg, dramaturginja sodeloval tudi pri izbiri teksta in zasedbe (Lukan, *Slovenska* 33). Predvsem pa je to faza, v kateri izdelava zasnovo, dramaturški model in uprizoritveni koncept, ki po možnosti nastajata tudi v sodelovanju z režiserjem (in drugimi člani avtorske ekipe). Ta faza je po mnenju Nine Šorak ključna faza dela uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Koliko časa traja ta proces, je seveda odvisno od obremenjenosti uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Pri odgovorih se je pokazalo, da so po navadi institucionalni dramaturgi obremenjeni tudi zaradi drugih delovnih zadolžitev, zato je čas za priprave včasih zelo omejen (recimo, minimalno en mesec), medtem ko lahko priprava pred začetkom vaj (večinoma pri tistih, ki niso angažirani v institucijah) traja tudi eno leto.

¹⁵ Načeloma se k zadolžitvam institucionalnega dramaturga, dramaturginje prišteva tudi svetovanje in oblikovanje repertoarja, vendar je Kraševca edina institucionalna dramaturginja, ki to v svojem intervjuju omenja.

Turner in Behrndt (241) zato to fazo poimenujeta fazo »iskanja koncepta«, ki se začne tako, da se pri izboru teksta ali ideje za uprizoritev postavlja vprašanje, zakaj in kako bi lahko bil določen tekst zanimiv. Pri izboru teksta se je treba vprašati, zakaj ga uprizarjati in predvsem, kako ga uprizarjati v določenem prostoru in času. Če gre pri izboru za klasičen tekst, se je potrebno vprašati, kako naj se uprizoritev razlikuje od preteklih uprizoritev, in kako se bo navezovala na sodobni čas, družbo, politiko. Gre torej predvsem za proces postavljanja vprašanj in iskanja ter podajanja odgovorov.

Po izboru teksta, teme nastopi faza seznanjenja in analiziranja teksta, za nekatere tudi že poučevanje konteksta teksta, avtorja, obdobja, branje strokovne literature, teorije o temah, ki jih tekst odpira, ali pa o temah, ki so izhodišče za avtorski projekt. Analiza lahko poteka samostojno ali pa v intenzivnejšem sodelovanju z režiserjem, režiserko. Šorak pravi, da ima po navadi najprej pogovor o konceptu z nosilcem projekta, pri čemer lahko sklepamo, da ta pogovor poteka še pred poglobljeno analizo teksta. Prvi korak, ki ga Mirčevska naredi po dodelitvi, izboru teksta, je, da ga v enem zamahu prebere. Pri tem branju že razmišlja o fokusu interpretacije, možnih zasedbah, uprizoritvi, strukturi, možnih posegih, kontekstu, v katerem se bo tekst uprizarjal (v katerem gledališču, kontekst časa in prostora), produkcijskih pogojih ... Vendar se o vsem tem še ne odloča. Nebojša Pop Tasić poseben poudarek posveča tudi iskanju likov in njihovih linij. Na proces se po navadi najprej pripravlja sam, ko pa pride do neke (začasne) analize gradiva in teksta, to preveri v debati z režiserjem, režiserko. Žnidaršič poudarja, da je pri analizi pomembno, da se v preduprizoritveni fazi vse razčisti (kar je mogoče predvideti), saj je z odločitvami in razjasnitvami mogoče rešiti številne kasnejše zagate.

Velikokrat lahko zasledimo, da uprizoritveni dramaturg, dramaturginja pri pripravi dramaturškega koncepta, razčlemba, raziskovanja konteksta (uprizoritve, teksta ...) ali v splošni pripravi na celoten proces, tudi na kasnejše faze, uporablja strokovno literaturo, teorijo. Lukan (2001 34) pri tem poudarja, da je pri tem treba upoštevati predvsem teorijo, ki je najbolj funkcionalna, uporabna, aplikativna glede na predlogo oziroma temo, uprizoritev, in hkrati lahko ponuja vpogled v ozadje in kontekst predloge oziroma teme. Mahkovic poudarja, da je pomembna praktičnost – prepoznavanje težav in odzivanje nanje (pri tem misli tako vsebinsko kot tudi psihološko)¹⁶. Iz tega lahko sklepamo, da Mahkovic ne poudarja toliko

¹⁶ Pri tem misli predvsem na skrb in pozornost do psihološkega stanja ekipe in poudarja, da to ni zanemarljiva naloga. S tem pa preidemo na zadolžitev dramaturginje kot terapevtke, o čemer sem pisala v poglavju o feminizaciji poklica praktične, uprizoritvene dramaturgije.

preduprizoritvene faze kot sam proces vaj. Prav tako pravi, da poseže po teoriji, če določen proces to zahteva v povezavi z vsebino projekta, vendar pri tem skoraj nikoli ne izbere gledališke teorije. Kar lahko opazimo pri več intervjuvancih, je predvsem kriterij uporabnosti teorije, strokovne literature (tudi referenc) med procesom. Pri uporabi teorije in strokovne literature gre predvsem za pomoč, za »sredstvo orientacije«, kot pravi Lukan v intervjuju, in izhodišče za lasten razmislek. Nekateri celo pravijo, da kljub pomembnosti teorije ta mnogokrat za uprizoritvene procese ni zares nujna. Teorijo in strokovno literaturo, ki jo intervjuvanci naštevajo, lahko razdelimo v dve kategoriji: teatrološko, dramaturško, gledališko (literatura o tekstu, ki se ga uprizarja, pretekle uprizoritve tega besedila, o določenih uprizoritvenih principih, študije določenega avtorja – to je relevantno predvsem pri klasičnih besedilih in uprizoritvah, ki se ukvarjajo s podobnimi uprizoritvenimi principi ali temami ...). O tovrstnem čtivu so pogostejši odgovori, da ni toliko uporabno v primerjavi s strokovno literaturo in teorijo z drugih področij (družboslovja in humanistike, večinoma gre za filozofsko in sociološko teorijo, tudi za zgodovinska, psihološka, psihoanalitska, psihiatrična dela ter seveda reference in teorijo iz drugih umetniških področij, kot so film, serije, dokumentarci, poezija, romani, drugi dramski teksti, glasba, likovna umetnost). Brodar pravi, da se poleg branja literature z drugih področij in umetnosti tekom ustvarjanja včasih srečajo tudi s strokovnjaki iz specifičnega področja. Žnidaršič skupaj z režiserko pogosto poišče primer iz prejšnjih uprizoritev, ki se zdi napačen in ga nočeta ponoviti. Ta primer analizirata, preizprašujeta odločitve in metode postopka. Žnidaršič pravi, da se na teorijo in strokovno literaturo pogosto vračajo tekom procesa, vendar ta na koncu ni nujno prisotna na odru. Kraševc pogosto kot primer postopkov pokaže določeno sekvenco iz uprizoritvene umetnosti, filma ali pa likovne umetnosti, kar se je doslej zanjo vedno znova izkazalo kot najbolj oprijemljiv pristop. Ramšak Marković pravi, da se o teoriji v tej fazi veliko pogovarja z drugimi sodelavci, poleg teorije pa so uporabno referenčno polje tudi osebne zgodbe. Pri tem poudarja, da ne poskušajo artikulirati le svojega odnosa do primarnega tekstovnega gradiva, ampak tudi do sveta, ki ta tekst obdaja, in problemov, ki jih prepoznavajo v svetu. Iz tega naj bi izhajala artikulacija pogleda na gradivo, s katerim se ukvarjajo, se pravi artikulacija pogleda na »simbolni svet, ki bo med procesom nastal na odru«. V zvezi s tem izpostavlja pomembno vprašanje, na katero si poskušajo odgovoriti – proti čemu/komu je usmerjena uprizoritev oziroma koga napada.

Nekateri se prehitrega koraka k branju strokovne literature in teorije o izhodišču uprizoritve branijo ali pa menijo, da mora tako branje potekati z izrazito kritično distanco, saj je predvsem

pomembno dramaturgovo, dramaturginjino lastno »občutenje« teksta, teme (Pop Tasić). Podobno govori Mirčevska, ki pravi, da se loti branja dramaturških in teatroloških obravnav (pretekle uprizoritve doma in v tujini, kritike, tudi različni prevodi v različnih jezikih ...), branja del največkrat s področja filozofije, sociologije kot tudi z drugih področij, ki se nanašajo na fenomenologijo glavne teme, ki jo je identificirala, šele po tem, ko najde lastni fokus, misel, esenco, ki jo v tekstu najbolj pritegne v duhu časa, konteksta, aktualnosti trenutka. Tako kot pri Pop Tasiću je poudarek predvsem na osebni, njeni interpretaciji, in ne na tem, kar je bilo že napisano in interpretirano. To ji je poglavitno. Benjamin Zajc recimo teoretske zasnove raje išče tekom procesa in glede na potrebe ekipe, vendar ugotavlja, da teorija pride prav bolj dramaturški liniji in njegovemu delu, v praksi pa se prej izkaže, da (gledališka) teorija težje pride prav igralcem in režiserjem. Velikokrat dramaturgi in dramaturginje sežejo po teoriji za svojo pripravo, vendar z njo nikoli ne bremenijo in zasuvajo igralcev in režiserjev, pri čemer je pomembno, da koncept ne izhaja samo direktno iz teorije.

Rečemo lahko, da po »literarnokritični« pripravi (dramskega) teksta in njegove analitične razdelave ter branja skozi različno strokovno literaturo in teorijo (filozofsko, sociološko, psihološko in teatrološko, dramaturško), kar lahko po besedah Lukana (*Slovenska* 28) dramaturg, dramaturginja opravlja samostojno ali z režiserjem, nastopi faza izdelovanja uprizoritvenega (dramaturškega in režijskega) koncepta, modela uprizoritve. Zelo pomembno dejstvo, ki vpliva tudi na tipologijo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje glede na njegovo avtorstvo, je, ali dramaturg in režiser skupaj oblikujeta uprizoritveni koncept, ali postavita njegov temelj (avtorji so lahko tudi drugi sodelavci), ali pa ga zasnuje režiser (ali dramaturg) sam in s tem zmanjša stopnjo avtorstva dramaturga.¹⁷ Seveda ostane še vedno določena stopnja avtorstva, ki jo sestavljajo dramaturgovi komentarji, odzivi, pripombe, tudi predlogi, ki pa temeljno ne zaznamujejo in ne oblikujejo uprizoritvenega koncepta. V tem kontekstu je zanimiv odgovor Maše Radi Buh, ki pravi, da v preduprizoritveni fazi zavzema pozicijo sogovornice ustvarjalca, ustvarjalke pri snovanju koncepta, pri čemer se osredotoča na izčiščenje sporočila in odločitev za uprizoritvene postopke. Iz njenega odgovora bi lahko sklepali, da gre za stopnjo avtorstva, ko se dramaturg, dramaturginja predvsem odziva na

¹⁷ Ta proces bi lahko še razdružili, če uprizoritveni koncept, model ločimo na režijski in dramaturški. Hipotetično bi obstajala možnost, da se ob soavtorstvu uprizoritvenega koncepta, modela, njuno avtorstvo razdeli na dramaturški koncept, model in režijski koncept, model. Lahko oba nastaneta v kombiniranem avtorstvu ali pa je celo dramaturg, dramaturginja avtor režijskega in režiser avtor dramaturškega koncepta, modela ... Obstajajo lahko torej različne »zmesi« avtorstva, ki imajo vsaka svojo specifiko.

zastavljen koncept režiserja, režiserke ali avtorja in ga v dialogu brusi. Primer uprizoritvene dramaturginje, za katero lahko rečemo, da je samostojna avtorica uprizoritvenega koncepta, je Žanina Mirčevska, ki uprizoritveni koncept ustvarja skozi predelovanje (dramskega) teksta ali proze, sicer v navezavi z avtorsko ekipo (predvsem s scenografom in z režiserjem), vendar še vedno precej samostojno in avtorsko. Kraševac pravi, da je preduprizoritvena faza predvsem faza intenzivnega dela na konceptu, ko kot dramaturginja poskuša predvsem »odkleniti uprizoritveni jezik«. Ta sintagma in tudi izraz »ključ« se med intervjuvanci pogosto pojavljata in napeljujeta na sistem uprizoritve, njegove zakonitosti in logike delovanja (kaj funkcionira/ne funkcionira), lahko bi rekli tudi zakonitosti izbranih uprizoritvenih principov, načinov. Zajc prav tako pravi, da je preduprizoritvena faza pomembna za izrisovanje dramaturške linije skozi vse elemente (glasba luč, scenografija, kostum ...).

Iz intervjujev je razvidno, da je za dramaturga, dramaturginjo najpomembnejši sodelavec režiser, režiserka oziroma nosilec projekta. Sodelovanje z drugimi ustvarjalci je velikokrat odvisno od želje režiserja. Pogosto se ustvari najtesnejše sodelovanje med režiserjem, dramaturgom in scenografom, v tej fazi pa je sodelovanje z igralci redko. Če se pripravljata skupaj z režiserjem, z njim sodeluje v obliki pogovorov in skupnega oblikovanja koncepta (sem spadajo tudi pogovori o možnih uprizoritvenih konceptih, principih), pri skupni analizi teksta ter v pripravljanih pogovorih z drugimi sodelavci (Lukan, *Slovenska* 33). Lukan v intervjuju pravi, da je pri utečenih sodelovanjih z režiserjem teh pogovorov manj, saj je tudi veliko bolj jasna delitev dela. Tako dramaturg, dramaturginja v tej fazi predstavlja pomembnega, če ne celo najpomembnejšega sodelavca režiserja, režiserke, pri čemer nastopa v vlogah »informatorja«, sogovornika in tistega, ki spreminja teorijo v prakso, v gledališki jezik (prav tam). Benjamin Zajc pravi, da je njegov pogoj dela ta, da je v preduprizoritveni fazi prisoten na vseh sestankih, na katerih je režiser, saj po njegovem mnenju dramaturg ne more kvalitetno delati, če nima enakih informacij kot režiser, režiserka – tukaj se ponovno izriše (hierarhična) struktura institucij in struktura uprizoritvenih procesov. V njegovem primeru je to verjetno lažje doseči, saj je institucionalni dramaturg in ima vseeno veliko več moči kot pa zunanji dramaturg, dramaturginja. Večina institucij in (tradicionalnih) procesov je po navadi zelo hierarhično strukturirana, nosilec odgovornosti in absolutni avtor ter oseba, preko in s katero komunicira institucija, je seveda režiser, režiserka. Vključitev zunanjega dramaturga, dramaturginje je tako predvsem odvisna od režiserja, režiserke, pa še pri tem se lahko hitro izkaže, da ena oseba ni kos (ponotranjeni) hierarhično zasnovani in delujoči instituciji, ker je

lahko pri mlajših režiserjih in režiserkah to odvisno predvsem od ljudi na vodilnih položajih v posamezni instituciji.

Smerkolj Simoneti pravi, da gre v tej fazi predvsem za razmišljanja o potencialih, za predvidevanje, kaj bi lahko delovalo, presenetilo, vznemirilo, in prav tako za raziskovanje, znotraj katerega konteksta naj se uprizoritev giblje. Po njegovi praksi sodeč ni toliko ključna konceptualizacija kot pa definiranje dogodka, žanra in pozicije izrekanja, artikulacija, kako naj se gradivo, tekst uprizarja – to naj bi se razrešilo in se o tem odločilo v preduprizoritveni fazi. Glede linij likov, igralcev, pravi, da se ti najbolj pokažejo tekom procesa, prav tako koncept. Glede teh aspektov veliko bolj zagovarja procesualnost. Za Smerkolj Simonetija pa je pomembno, da imajo vse stvari nek smisel, pomen in da se med seboj povezujejo. V predpripravi je pomembno vzpostaviti kontekst, znotraj katerega in glede na katerega se dramaturg, dramaturginja odziva tekom celotnega procesa. Vseeno pa se Smerkolj Simonetiju zdi pomembno, da začetek ostaja odprt za primarne odzive, vtise in asociacije sodelavcev, ki se naj nabirajo, potem pa se s pomočjo načela, »česa nočemo«, odloči, kaj upoštevati, uporabljati, razvijati, in kaj ne. Podobno pravi Brodar, da je preduprizoritvena faza namenjena razširitvi tematskega polja (v odnosu do teksta, teme ...), ta faza pa je sestavljena iz izmenjave teh različnih razširitev – referenc. Pomembna je priprava t. i. »uprizoritvene knjige«, knjige primerov – referenčnega gradiva, se pravi nekakšnega *moodbooka*, ki bi mu lahko danes rekli tudi razčlemba. Pomen nabiranja čim širšega referenčnega okvira poudarja tudi Smerkolj Simoneti, saj preduprizoritveno fazo razume kot »fazo oblaganja«, stranpoti, kjer nabiraš gradivo, raznovrstne reference, od glasbenih, vizualnih, literarnih, filmskih do teoretskih, v nekakšne »kataloge«, *moodboarde* v kontekstu Slovenije kot tudi tujine. Pop Tasić pravi, da pogosto namesto teoretskih referenc uporablja reference iz poezije, saj meni, da je lahko teorija preveč suha, osredotočena na razum, medtem ko poezija bolj vpliva na čustva in je zato lahko v večjo oporo igralcu, igralki. Iskanje referenc pa ne poteka nujno le v preduprizoritveni fazi in prav tako so v to lahko vključeni vsi sodelavci, ki velikokrat predstavljajo vir zametkov uprizoritvenih idej (Žnidaršič). Milan Ramšak Marković pravi, da je preduprizoritvena faza pomembna, ključna, saj se v njej sprejme vse velike, ključne odločitve, ki kasneje v procesu določajo vse manjše (konkrete) odločitve.

Ne glede na stopnjo avtorstva uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje pri izdelavi uprizoritvenega koncepta ta v fazi konceptualizacije tekst in tematiko premisli skozi uprizoritveni koncept in tekst, temo misli skozi želje, cilje in zahteve koncepta, s čimer pa s

področja konceptualizacije prehajamo na praktično poseganje, črtanje predloge. Mirčevska recimo po tem, ko najde fokus, temo, misel, se pravi nekakšen zasnutek koncepta, naredi nastavke za priredbo.¹⁸ Fokus, misel artikulira po navadi v eno poved (tako kot je to počel Brecht), ta fokus pa ji predstavlja vodilo za naprej, ko se loti predelovanja in prestrukturiranja teksta, pri čemer ubere zelo avtorski prisotop. Podobno Pop Tasić pri vsaki dramaturgiji poskuša poimenovati zorni kot, način gledanja (npr. dramaturgija strasti, dramaturgija nespečnosti ...).

Za podrobnejši vpogled v to, kakšne pristope se uporablja pri adaptaciji, priredbi, je zanimiv primer priprave na uprizoritev *Der Hofmeister* Bertolta Brechta in njegovih sodelavcev. Podrobnejši opis sodelovanja ekipe (dramaturgov in Brechta) podajata Turner in Behrndt (89–91), potekalo pa je takole: najprej je bila na vrsti skupna interpretacija teksta, kjer so se komentarji osredotočali predvsem na uprizoritev in poudarjanje tistih elementov igre, ki so bili za ekipo posebej pomembni. Sledilo je »identificiranje« ključne linije, bistva vsakega prizora posebej. Nazadnje pa je potekala diskusija, kaj je potrebno spremeniti v vsakem prizoru v adaptaciji glede na dogovorjene fokuse in bistvo posameznih prizorov ter celotnega teksta. Vzporedno s tem je ekipa razpravljala tudi o drugih elementih, kot so mizanscena, prehodi, osvetlitev, zasedba ... Ko je bila adaptacija končana, so ponovno najprej analizirali adaptacijo in se pogovorili, zakaj je posamezen prizor pomemben. Potem so poiskali, katera vprašanja sproža adaptacija za uprizoritev. Sledila je podrobnejša obravnava prehodov, mizanscen, rekvizitov in zasedbe. Končali pa so s kratkimi povzetki naukov, ki jih mora podati posamezen prizor. Brecht je za potrebe kratkega in preglednega beleženja analiz tekstov skladal kratke eno- do dvopovedne povzetke vsebin vsakega prizora, ki jih je kasneje lahko tudi uporabil za podnapise, naslove v tekstih, za projekcijo med uprizoritvijo in kot orodje za pomoč ekipi pri »razjasnjevanju linije dela« (prav tam). Kot lahko vidimo, so dramaturgi pred začetkom vaj že intenzivno sodelovali z režiserjem in ostalo ekipo dramaturgov, predpriprava, ki je potekala v obliki pogovorov in skupne analize, pa je lahko trajala tudi do šest mesecev (prav tam 114).

Ko je koncept zasnovan, se začne prirejati besedilo za uprizoritev – praktično črtanje, spreminjanje, pisanje priredb, adaptacij ... Uprizoritveni dramaturg, dramaturginja naj bi bil pred uvodno vajo med drugim zadolžen za dramatzacijo, če je ta potrebna, nedramskih literarnih del (romanov, novel ...) (Lukan *Slovenska* 28). To lahko poteka v sodelovanju z

¹⁸ Mirčevska pri svojem delu kot uprizoritvena dramaturginja praviloma naredi priredbo.

režiserjem, potencialno tudi z drugimi sodelavci, ali pa samostojno. Glede črtanja, krajšanja Smerkolj Simoneti pravi, da to raje počne kasneje, najraje v prostoru, ko je jasno, kaj posamezna uprizoritev, prizor potrebuje, da funkcioniira. Črte so po njegovem mnenju lahko vnaprej tudi omejujoče, zapirajoče, velikokrat tudi le ekonomične zaradi števila igralcev. Da igra igralec dva lika, se lahko morda med procesom pokaže celo za koristno, konceptualno, kar pripomore k uprizoritvi ali igralcu ali tudi posameznemu liku. Tega seveda velikokrat ni mogoče predvideti v preduprizoritveni fazi, zato Smerkolj Simoneti črte po navadi dela v prostoru že pri določeni mizansceni. Moje izkušnje prav tako kažejo, da ne glede na premišljenost koncepta, se ta zares lahko materializira šele na vajah v prostoru, kjer se tudi odkriva kod igre in uprizoritve same. Recimo pri uprizoritvi *Tartuffe*, kjer sem bila soavtorica priredbe in dramaturginja, smo v prostoru odkrili, da se dolgi tekstovni pasusi slabo skladajo s precej telesno in stilizirano igro Orgona, ali pa z ritmom uprizoritve (in posameznih prizorov – kar se je ustvarjalcem najbolje pokazalo šele v kontekstu celote, se pravi v prvem grobem progonu uprizoritve), pomene, ki jih je razpiral in nosil tekst, smo morali najti predvsem v situacijah. Podobno se je zgodilo pri uprizoritvi *Razdejani*, kjer smo v kontekstu celote, koncepta šele v prostoru ugotovili, da je treba vrnitev Cate v 5. prizoru črtati. Mirčevska pravi, da med delom na priredbi razmišlja tudi že o estetiki uprizoritve, žanru in stilu, kostumografiji in prostoru. Faza nabiranja referenc in izdelovanja *moodboarda* poteka že med samo priredbo. Te reference pa pogosto uporablja tudi na sestankih z drugimi sodelavci. Ob zaključevanju priredbe naredi tudi svoj predlog zasedbe. Potem ko zaključi priredbo, ima »razčlembno« vajo samo za avtorsko ekipo, kjer intenzivneje sodeluje predvsem s scenografom in z režiserjem, seveda pa tudi z ostalimi člani avtorske ekipe.

Zanimiv primer predstavlja Katarina Morano, ki pravi, da je dramaturginja pri uprizoritvah samo takrat, ko napiše tekst (ali izrazito avtorsko priredbo). Zanja sta tako praktična dramaturginja in praktična dramatičarka ista vloga. Ko piše, piše za točno določenega režiserja, določeno gledališče, določene igralce in z vsemi (predvsem seveda z režiserjem) sodeluje že od samega začetka pisanja teksta, ki poteka v preduprizoritveni fazi. Velik del razmisleka poteka zato že med nastajanjem teksta.

Pri sodelovanju pri določanju zasedbe ne gre nujno le za igralsko zasedbo (prav tako ni nujno, da dramaturg, dramaturginja sodeluje pri tem). Lahko gre tudi za kombiniranje in izbor določenega režiserja za skupino igralcev (morda to pri nas velja predvsem za institucionalne dramaturge in dramaturginje), kombinacijo režiserjev-dramaturgov (to velja predvsem za

umetniške vodje v sodelovanju z institucionalnimi dramaturgi in gostujočimi režiserji), koreografov-plesalcev, režiserjev-scenografov ... (Turner, Behrndt 256). Vseeno je sodelovanje in vključenost dramaturga, dramaturginje v procesu izbora sodelavcev prepuščeno režiserju. Vsaj v instituciji prav tako najprej izberejo in povabijo režiserja, režiserko, ki se nato odloča za ekipo. Težko bi trdili, da bi v našem prostoru igralci izbirali režiserje, s katerimi bi želeli delati (vsaj praviloma ne). Dramaturginja Maja Zade poudarja, da pogosto koncept lahko nastane tudi s pravo zasedbo (prav tam). Predvidevanje načina dela in igre posameznega igralca, igralke lahko veliko doprinese k izvedbi uprizoritvenega koncepta, težko pa trdimo, da lahko ta nastaja in se realizira samo s sestavo zasedbe. Zasedba je pomembna zato, kot pravi Alain Platel (prav tam), ker predstavlja prvo sliko uprizoritve. Izbor različnih ljudi prinaša projektu določene specifike, različnost posameznikov in posameznic pa naj bi pripomogla k raznolikosti uprizoritve. To je verjetno veliko bolj aktualno v tujini, kjer je raznolikosti veliko več kot pri nas.

Žnidaršič pravi, da se v preduprizoritveni fazi z režiserko pripravljata sama, pri čemer poskušata imeti vsaj eno leto predpriprav. V tej fazi vsaj pol leta pred začetkom vaj sestankujeta približno enkrat na teden sama ter z drugimi sodelavci v avtorski ekipi. Režiserka na prvem sestanku s sodelavci predstavi projekt, nato do drugega sestanka vsak zbira ideje, reference, o katerih se na sestanku pogovorijo, čez čas pa iz teh idej nastanejo načrti, koncepti, skice. Sestanki sprva potekajo z vsakim članom avtorske ekipe posebej, sčasoma pa začneta sestanke združevati. Zanimiva je specifika lutk. Benjamin Zajc poudarja pomen vizualne podobe, zato je kot dramaturg v lutkovnem gledališču še bolj vpleten v preduprizoritveno fazo in fazo izdelovanja koncepta kot pa v dramskem gledališču. Prav tako zanimivo specifiko glede na vrsto projekta poudari Dobovšek, ki pravi, da je pri klasičnih projektih sodelovanje v preduprizoritveni fazi potekalo predvsem z režiserjem, medtem ko je pri snovalnih projektih potekalo z vsemi ali vsaj z večino sodelujočih. Ramšak Marković pa pravi, da je vprašanje o intenzivnosti sodelovanja s posameznimi sodelavci odvisno predvsem od vrste produkcije – v instituciji je po navadi razdelitev avtorstva jasna, medtem ko je na neinstitucionalni sceni pogostejše soavtorstvo vseh sodelujočih v projektu.

Toda kako poteka delo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, ko ni besedila, recimo pri plesnih, gibalnih uprizoritvah? Turner in Behrndt pravita (prav tam 249–250), da je osrednja naloga uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v takih procesih oblikovanje gradiva in iskanje načina, kako ustvariti uprizoritev. V preduprizoritveni fazi se tako postavlja predvsem

vprašanje, kako začeti in nabrati gradivo (podobno bi lahko rekli tudi za avtorske projekte, ki za uprizoritveno izhodišče nimajo zaokroženega teksta). Seveda pri tovrstnih uprizoritvah prav tako uporabljajo različne tekste kot referenčno izhodišče za nabiranje gradiva za uprizoritev. Na začetku je delo pri takih projektih zelo odprto. Takrat se »brusi« ideje ali koncept in išče »delovne strukture za raziskavo« (prav tam 249), ki bodo šele ponudili izhodiščno gradivo za uprizoritev. Turner in Behrndt navedeta primer dramaturginje Bettine Masuch in koreografinje Meg Stuart, ki sta se dobivali vsake tri ali štiri tedne, ko sta zbirali ugotovitve, ideje, predloge zasedbe in generalno obliko projekta ter določali pomembne referenčne točke (teksti, filmi, besedila, razstave, katalogi, glasba, podobe, članki, zvoki ...). To je proces raziskovanja, načrtovanja in organizacije vaj (recimo organizacija morebitne delavnice). V tem času se »v raziskovanju določene teme išče praktične rešitve«, razvija se konceptualne pristope in izbira konkretnije poti, kako se lotiti dela. Lahko rečemo, da podoben postopek poteka tudi pri avtorskih projektih v snovalnih procesih, odvisno pa je od režiserja, režiserke, v kolikšni meri v to fazo vključi uprizoritvenega dramaturga, dramaturginjo.

Eda Čufer je kot dramaturginja sodelovala predvsem pri projektih, ki niso temeljili na literarni predlogi. Pravi, da je bila predpriprava zanj ključna, predvsem je močno slonela na snovanju ideje in konceptualizaciji projekta, ves proces pa je potekal v intenzivni komunikaciji z režiserjem, koreografom oziroma med najbližjimi ter najpomembnejšimi sodelavci. Ko so naredili koncept z osrednjo idejo projekta, so v naslednji fazi to skomunicirali s širšo ekipo sodelavcev. Dobovšek pravi, da so po njenih izkušnjah snovalni projekti (namerno) veliko bolj odprti, saj je veliko načinov, kako priti do določenega cilja, medtem ko se je za klasične projekte večinoma izkazalo, da so veliko bolj zaprti, jasni, predvsem v smislu, da režiser ve, kaj hoče.

Če strnemo, se v avtorskih projektih v preduprizoritveni fazi začrta osnova, delovna struktura dramaturgije uprizoritve ali pa se vsaj določi neko število okvirnih tem, za katere se bo zbiralo uprizoritveno gradivo, ki bo osnova za igralske prizore ali improvizacije. Vprašanje je seveda, kakšno naj bo to gradivo. Večinoma gre za reference, kot se jih zbira tudi za dramske uprizoritve, samo da so morda te reference pri avtorskih projektih veliko bolj ključne, ker iz njih nastaja uprizoritveni tekst in niso namenjene le za pomoč pri razumevanju že obstoječega teksta. Druga možnost je, da se gradivo sestavlja iz mnenj in (samostojnih) opredelitev igralcev do tematike. Toda to je veliko bolj tvegano, ker ta postopek predvideva, da ima vsak igralec,

igralka željo, je opredeljen do uprizoritvene tematike in tudi do ustvarjanja avtorskih prizorov brez neke konkretne naslonitve, podpore.

Pri tem dramaturginja Stefanie Carp poudarja (Turner, Behrndt 242–243), da sta pomembna jasna seznanitev in ozaveščanje o tem, kaj bo uprizoritev izjavljala, in ker bo to izjavljala javno, mora zato delovati in misliti tudi »politično etiko« – kaj in na kakšen način se uprizarja. Pri tem opozori, da je mogoče politično delovati tudi v »političnem dejanju zavračanja« (prav tam). Vse to je povezano tudi z izborom estetike (prav tam 243), pri čemer se postavljajo vprašanja, kakšna estetika je učinkovita in ustreza sodobnemu svetu, in tudi, ali ohraniti in predstaviti zgodovinske kontekste ali ne. V gradivu in naštetih vprašanjih je zelo pomembno poiskati vstopno točko, ki lahko tako dramaturgu, dramaturginji in tudi ostali ustvarjalni ekipi ponudi izhodišče, »kako o gradivu razmišljati in v delo vstopiti« (prav tam 248). Ta vstopna točka ima lahko različne pojavne oblike (razčlemba, referenčni material, analiza določenega družboslovnega, filozofskega, sociološkega fenomena ...). Vstopna točka je lahko tudi razčlemba, vendar ne nujno v klasičnem smislu, ker so takšne razčlembe že bolj zaprte in usmerjajoče, kot pa da bi odpirale tematike, usmerjale v snovanje teksta, zbiranje asociacij in različnih idej ...

3.4 Uvodna oziroma razčlembna vaja

Po preduprizoritveni fazi se začnejo vaje s celotno ekipo uprizoritve. Prva vaja se imenuje uvodna oziroma razčlembna vaja, na kateri je tradicionalno potekala razčlemba. Od intervjuvancev, intervjuvank so le trije odgovorili, da imajo na uvodni oziroma razčlembni vaji vedno razčlembno, dva sta odgovorila, da jo praviloma imata, a ne vedno in ne nujno v klasični obliki. Nekateri so odgovorili, da je to odvisno od projekta in ustvarjalne ekipe oziroma od dogovora z režiserjem, režiserko.

Razlogi, zakaj nekateri nimajo razčlembe so, da ta ne koristi zaradi prevelike koncentracije informacij, ki velikokrat obidejo ekipo, zato se tovrstne informacije in razmisleke podaja tekom celotnega procesa in po potrebi. Žnidaršič pravi, da je (tradicionalna) razčlemba povezana s položajem dramaturgov, dramaturginj kot interpretov, braniteljev teksta in avtorja, zato danes, ko se je razumevanje funkcije in vloge uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje spremenilo, oblika (tradicionalnih) razčlemb ni več aktualna ali uporabna. Vendar to ne pomeni, da se je

razčlemba danes popolnoma opustilo, le njena oblika, fokus in namen se je spremenil, tako kot se je spremenila vloga uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje (v kontekstu nastopa režiserskega gledališča kot tudi nastanka novih uprizoritvenih form in tudi samih (dramaturgij) procesov). Pogorevc poleg razloga, da forma (tradicionalne) razčlemba danes morda ni več primerna, navaja, da se zaradi hiperprodukcije gledališč (obsežni repertoarji, veliko ponovitev) čas za pripravo krči, tako da igralci in igralka iz procesa v proces zelo hitro prehajajo in nimajo časa, da bi se pred uvodno vajo tako poglobili v gradivo, zato razčlembam tudi težje sledijo. Ramšak Marković pravi, da sam ne pripravlja razčlemb, ker sebe (kot uprizoritvenega dramaturga) ne vidi kot gledališkega strokovnjaka, niti se mu ne zdi, da bi sodelavci v taki obliki potrebovali kakršnokoli razlago. S tem verjetno misli na položaj izrekanja, ki jo zavzema (tradicionalna) razčlemba iz izhodišča »jaz vem«, in to predaja kot neko zaključeno, zaprto celoto, ki jo je treba le še materializirati. Glede na to, da ima že nekaj časa procesualnost vse večji pomen in da je pri mladih lahko čutiti čedalje večjo težnjo po dehierarhizaciji uprizoritvenih procesov, taka tradicionalna razčlemba morda ni več ustrezna.

Kot sem že omenila, četudi večina dramaturgov in dramaturginj nima razčlemb v klasičnem smislu, lahko v njihovih odgovorih zasledimo elemente razpršenih »razčlembic«, ki potekajo ves proces (recimo referenčno gradivo, kot so slike, različna besedila, poezija, filmi ..., ki sodelavcem lahko priključijo asociacije). V vsakem primeru je razčlemba (ali več manjših razčlemb) kot sinteza ugotovljenega, raziskanega in referenčnega gradiva v preduprizoritveni fazi. S predstavitvijo vizije uprizoritve, z informiranjem o razumevanju, interpretaciji teksta, teme in bodoče uprizoritve, torej določevanjem fokusa uprizoritve, se vzpostavlja »skupni jezik« medsebojne komunikacije tekom procesa. Vzpostavljanje skupnega jezika in transparentnosti olajša in skrajša vse potencialne nesporazume, poleg tega pa pripomore k ustvarjanju skupinske dinamike in odpiranju pogovora o uprizoritvi za vse sodelujoče. Mirčevska pravi, da je uvodna vaja po navadi v celoti njena, kjer predstavi celotni proces od trenutka odločitve za tekst do uvodna vaje – gre za vajo »inicijacije«, zapeljevanja, vabila, da skupaj s celotno ekipo nadaljujejo proces, ki se je začel pri pripravi priredbe.

Fokus razčlemb je odvisen tudi od vrste projekta. Koloini (Intervju) recimo navaja, da se pri kompleksnejših dramskih tekstih veliko bolj osredotoča na seznanitev s kontekstom dela, medtem ko se pri drugih projektih (manj kompleksni teksti, verjetno tudi avtorski projekti) veliko bolj osredotoča na razumevanje teme, snovi in širjenje referenčnega polja. Šorak pravi, da je bistvo uvodne vaje predstavitev projekta, pri čemer mora vsak sodelavec pokriti svoje

področje, tudi dramaturg – tukaj gre v resnici za neko vrsto razčlembe, ki pa se verjetno ne osredotoča toliko na sam tekst kot samostojno entiteto, ampak na tekst v korelaciji z uprizoritvijo. Bistveno se ji zdi, da se dramaturg, dramaturginja (in vsa ostala avtorska ekipa), njegovo sodelovanje in fokus razčlembe prilagaja metodi dela režiserja, režiserke in njegovi viziji.

Smerkolj Simoneti pove, da je na uvodni vaji predvsem pomembna predstavitev, kako si ustvarjalci, ustvarjalke predstavljajo uprizoritev, komu je namenjena in kakšen je načrtovani, predvideni učinek na gledalce, gledalke. Pri tem ne sodeluje samo dramaturg ali le režiser, režiserka, temveč celotna ekipa. Gre torej bolj za razčlembo uprizoritve kot pa za (tradicionalno) razčlembo teksta. Predvsem je pomembno, da se ne podaja zaključkov, ampak se poskuša odpirati vprašanja.

Benjamin Zajc pravi, da je vsebina na uvodni vaji odvisna od vrste projekta. Če je projekt nastal po knjižni predlogi, predstavi na kratko kontekst dela. Če gre za adaptacijo ali dramatizacijo, predstavi svoj fokus in usmeritve pri pripravi dramatizacije in adaptacije. Če pa gre za avtorski projekt brez knjižne predloge, ne pripravi ničesar, ampak le odgovarja na vprašanja. Maša Radi Buh pravi, da uvodnih vaj z razčlembo ali seznanjenjem s kontekstom uprizoritve na neodvisni sceni in v sodobnem plesu ni, saj ta proces po navadi opravijo že v preduprizoritveni fazi avtor, koreograf oziroma dramaturg, dramaturginja.

Behrndt in Turner (266) glede dramaturške analize (razčlembe) pravita, da gre predvsem za »raziskavo, refleksijo in razmislek«, na kakšen način je določen tekst umeščen v določen kontekst. Namenjena je, kot zapišeta, predvsem režiserju, režiserki oziroma koreografu, koreografinji in naj bi služila kot vstopna točka v tekst oziroma koncept. Behrndt in Turner razmeroma togo razumeta razčlembo, ki je sicer namenjena odpiranju določenih aspektov teksta, ki jih morda na prvi pogled ne vidimo, vendar to odpiranje še vedno poteka na veliko bolj abstraktni ravni, kot pa da bi se konkretno navezovalo na uprizoritev – ta je prepuščena režiserju, režiserki in koreografu, koreografinji. Taka razčlemba je veliko manj namenjena vsej ekipi, tako da bi jo v tem kontekstu lahko umestili v preduprizoritveno fazo procesa, kjer, kot rečeno, po navadi poteka intenzivnejše sodelovanje in izdelovanje koncepta

Ramšak Marković meni, da so uvodne vaje namenjene predvsem vzpostavljanju avtoritete avtorske ekipe. Eva Kraševac pravi, da ne pripravi razčlembe v tradicionalnem pomenu,

temveč, če je le mogoče, razčlenbo (predstavitev ključnih točk, ki so jih obravnavali v preduprizoritveni fazi, konceptualni zastavek in razprtje besedila) predstavi na uvodni vaji, saj se na takšen način vzpostavlja projekt. Smerkolj Simoneti uvodno vajo razume kot vabilo k delu, v proces; pomembno je, da na njej razpre vznemirljive in vabljive stvari za soustvarjalce, soustvarjalke, in, kot rečeno, je to vabilo k soustvarjanju procesa. Zanj je pomembno tudi, da z začetkom procesa zastavi cilj posamezne vaje ali pa vsaj vaj v enem tednu, saj se tako lažje orientira in organizira. Tudi Behrndt in Turner menita (238), da je ena od nalog, ki jih sicer uvrščata v preduprizoritveno fazo, organizacija in načrtovanje vaj. Čufer za svoje ustvarjanje (tj. sodelovanja pri uprizoritvah, v katerih niso imeli za izhodišče teksta) pravi, da je bil sam začetek procesa vaj vedno zahteven, saj so morali materializirati abstraktni koncept, ki so ga ustvarili v preduprizoritveni fazi.

Če povzamemo, velika večina dramaturgov in dramaturginj razčlenb ne pripravlja. Pravzaprav je iz odgovorov zaznati odklonilni ali vsaj zadržani odnos do njih. Za večino je razčlenba razmeroma tradicionalni postopek, tisti moment v procesu, ko se s pozicije »absolutnega« vedenja in avtoritete vednost predaja ekipi (predvsem igralcem). Gre torej za zaprto formo, za katero se predpostavlja, da se vanjo ne sme dvomiti, ker je v nekem smislu samostojna, zaokrožena, samozadostna celota. Tudi razčlenbe, ki jih nekateri intervjuvanci pripravijo in predstavijo navadno na uvodni vaji, niso koncipirane v tradicionalnem smislu. Prav tako je iz odgovorov jasno, da večina uprizoritvenih dramaturgov, dramaturginj pripravi neke vrste razčlenbo. Pogost odgovor je, da na uvodnih vajah predstavijo preduprizoritvene faze, predpriprave s posebnim poudarkom na konkretnem referenčnem gradivu. Tovrstna razčlenba je večinoma razpršena in se podaja skozi celoten proces (kar sicer ni nujno). Referenčno gradivo je eden od gradnikov ustvarjanja uprizoritve, pomemben pogoj pa je »funkcionalnost« (Lukan 2001 33) tega gradiva. Razčlenba torej ostaja, seveda ne pri vseh, a v novi, razpršeni in predvsem odprti obliki in predstavlja izhodišče, stimulans za sodelavce, sodelavke. Gre torej predvsem za razčlenjevanje uprizoritve in ne le teksta. To je seveda povezano tudi s spremembami v poklicu uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, katerega fokus se je prav tako premaknil s teksta na uprizoritev. Lahko pa bi tudi rekli, da gre pri razčlenbi za predstavitev dramaturškega modela, koncepta, ki se ga pogosto zabeleži v gledališkem listu kot prispevek dramaturga, dramaturginje.

3.5 Bralne vaje/analiza

Naslednja faza v nastajanju uprizoritve so bralne vaje oziroma analiza. V tej fazi se začenjajo prve materialne realizacije uprizoritve, v dramskem gledališču predvsem z govorno interpretacijo, linije likov, odnosov ... Bralne vaje so načeloma namenjene predvsem razčlenjevanju besedila, gradnji ritma uprizoritve in vlog (Lukan, *Slovenska* 34). Dramaturg, dramaturginja naj bi na teh vajah ponovno podajal izsledke razčlenbe in jih konkretno apliciral na posamezne segmente teksta ter tako okoli njih gradil kontekst. Lukan (prav tam 35) pravi, da je v tej fazi odvisno predvsem od režiserja, režiserke, koliko prostora na bralnih vajah ima uprizoritveni dramaturg, dramaturginja. Pop Tasić recimo pravi, da je njegovo delo na bralnih vajah odvisno od ekip oziroma režiserja, režiserke. Predvsem pomaga igralcem, igralkam pri analiziranju, ritmu, likih, dialogih in zgodbi, če zanj ni prostora, počaka na vaje na odru, kjer enake stvari dela z vsakim igralcem, igralko posebej in za tako delo je v fazah v prostoru morda več priložnosti. Včasih se bralne vaje preskoči in se proces nadaljuje neposredno v prostoru. Lukan pravi (prav tam), da se lahko zgodi, da je ta »faza dramaturškega sodelovanja izgubljena«. Sklepamo lahko, da Lukan smatra bralne vajo kot eno najpomembnejših faz dramaturškega sodelovanja. Morda ne gre za samo branje kot bolj za analizo strukture, likov, odnosov, zgodbe ... Ta seveda lahko poteka tudi v prostoru, a je v prostoru vseeno veliko manj osredotočanja in poudarjanja teh elementov zaradi neizogibne fizične akcije. »Izgubljeno fazo dramaturškega sodelovanja« se lahko nadomesti z »intenzivnejšim dialogom« (prav tam) z režiserjem, s pomočjo igralcem v obliki sugestij, pripomb pred ali po vaji, ali pa z vzpostavljanjem samostojne vloge v procesu na vajah v prostoru (aranžirke, izdelovalne vaje, tudi zaključne).

Koloini pravi, da je namen bralnih vaj predvsem skupaj misliti, razložiti in predvsem graditi postopoma interpretacijo in usmeritev predstave. Dramaturg, dramaturginja pri tem sodeluje in po potrebi komentira med branjem ali pa po/pred njim vsej skupini ali pa samo režiserju, režiserki, igralcu ali igralki. Šorak pravi, da je kot dramaturginja vedno prisotna pri analizi gradiva (če gre za avtorsko, dokumentarno, ali pa za dramski tekst). Pravi, da lahko kot dramaturginja v tej fazi spodbuja misli, interpretacije, ki jih povezuje z uprizoritvenim jezikom, ki ga je zastavil režiser, režiserka skupaj z avtorsko ekipo, prav tako pa misli usmerja glede na koncept. Koncept v tej fazi (in tudi v vseh naslednjih) predstavlja usmeritev za ekipo in v skladu z njim se sprejemajo posamezne odločitve. Pri tem se zastavlja vprašanje, do kolikšne mere je

koncept fiksiran, predvsem če se izkaže, da nekatere odločitve, ki so bile sprejete glede na koncept, uprizoritveno ne funkcionirajo, ali pa ne delujejo do tolikšne mere kot nekateri drugi uprizoritveni predlogi, ki niso toliko ustrezali konceptualnim zastavkom. Take odločitve so na koncu odvisne predvsem od režiserja, režiserke, pa tudi dramaturgove, dramaturginjine vztrajnosti, saj gleda na nastajajoči material z vidika koncepta oziroma v odnosu do njega. Pri tem mora biti predvsem fleksibilen, se prilagajati ustvarjalni ekipi, predvsem pa mora biti – drugače kot v klasičnih razčlembah – tudi koncept dovolj odprt za prilagoditve.

Poleg kontekstualizacije, pomoči pri odkrivanju povezav med posameznimi replikami, podteksta, glavnih tematik in sporočil ter odgovarjanja na morebitna vprašanja, dramaturg, dramaturginja v tej fazi za lažje razumevanje predlaga reference z drugih področij. Pri tem se ponovno uporabi reference, zbrane v preduprizoritveni fazi, lahko pa se poišče tudi nove. Mirčevska o tem pravi, da so poleg uvodne (razčlembne) vaje tudi bralne vaje zelo pomembne za dramaturga, dramaturginjo. Z vsako vajo se gre v večje detajle prizora, lika in situacije, prav tako so te vaje namenjene temu, da posreduje igralcem, igralkam vse asociacije, zbrane med preduprizoritveno fazo. Žnidaršič recimo drugače od drugih intervjuvancev, intervjuvank postavljanje podtekstov in linij likov raje opravlja na vajah v prostoru, saj se lahko med bralnimi vajami te elemente hitro preveč zameji in s tem onemogoči živost. Poudarja, da so podtekst in linije likov igralčevo polje delovanja, pri čemer Žnidaršič meni, da mora biti igralec svoboden. Bralne vaje so tako v njegovem delu namenjene skupni analizi gradiva in obravnavi glavnih idej.

V svojem delu kot uprizoritvena dramaturginja sva skupaj z režiserjem razvila tako strukturo bralnih vaj, ki se nama je v procesih na akademiji zdela najbolj produktivna. Bralne vaje so bile sestavljene iz treh glavnih branj. Prvo branje je vedno potekalo v enem kosu, namenjeno je bilo predvsem prvemu skupnemu spoznavanju teksta. V tej fazi smo malo sprotno komentirali nejasne pasuse. Prvemu branju je vedno sledila debata, refleksija prebranega z namenom, da se vanjo vsakdo vključi. Namen debate je bilo deljenje splošnih asociacij na tekst, teme, like, širši kontekst, to pa je pogosto potekalo skupaj z razmišljanji o uprizoritvi, igri, konceptu (o tem smo sicer lahko govorili tudi na uvodni vaji, pri čemer smo redko fiksirali uprizoritvene postopke, bolj smo snovali kontekstualen, miselni okvir, naša zanimanja itn.). Drugo branje je potekalo že veliko bolj usmerjeno, analitično. Utemeljevanje motivacij, iskanje osnovnih zametkov linij likov, teksta, pomenov, podteksta, asociacij, utemeljevanje nejasnih delov in razpiranje tem, ki so jih odpirale posamezne replike, preverjanje referenc ... Sledilo je tretje

branje, pri katerem sva z režiserjem izhajala predvsem iz knjige *The Director's Craft* avtorice (režiserke) Katie Mitchell. V tej knjigi avtorica predstavi faze svojega ustvarjanja, korak za korakom. Knjiga sicer opisuje njeno ustvarjanje klasičnega dramskega gledališča, tudi uprizarjanja dramskih tekstov, pri čemer trdi, da njeno delo ne glede na tekst (svoje delo ponazarja na uprizarjanju Čehova) poteka enako. Z režiserjem sva nato razdelila tekst na manjše segmente, tekst sva prelamljala po navadi na mestih, kjer se spremeni vsaj ena motivacija lika ali pa tematika, »dogodek«, tudi tam, kjer se je sosledje dveh replik zdelo šibko ali pa nejasno (poudarjam, da je bila naša delitev teksta drugačna kot od Mitchell). Ti prelomi so bili lahko zgoščeni na pol strani ali pa so bili daljši. Glede na prelome smo v posameznih manjših segmentih iskali cilj, motivacijo posameznega lika, odnos med dvema ali več liki, in do kakšnih sprememb (vsega) naštetega je prišlo ob prelomu. Gre za natančno razdelavo osnovnih linij likov, poleg tega pa tudi za strukturiranje uprizoritve, njene dramaturgije in orientacije po tekstu pri postavljalnih vajah (kasneje se s pomočjo teh segmentov tudi veliko lažje orientiraš pri potencialnih črtah, sploh če neki določeni segmenti ne spadajo v koncept ali se ponavljajo ...). V kasnejšem procesu so prelomi predstavljali momente, kjer je morala biti režija posebej pozorna na prehajanje oziroma montažo manjših delov. Vendar se vse te stvari velikokrat spremenijo v fazi postavljanja. Pogostokrat v tej fazi po analizi posameznega dela prebiraš več segmentov skupaj. Običajno se je na zadnji bralni vaji tekst ponovno prebral od začetka do konca brez ustavljanja. Črtanje teksta po navadi ni potekalo na bralnih vajah (če že, morda v sklopu tretjega branja), temveč na arenžirkah oziroma izdelovalnih vajah, kjer se je najbolje izkazalo, kaj potrebuje uprizoritev, situacija, prizor, tudi prilagajanja koncepta glede na tekst. Na bralnih vajah sem si označevala »prazne prostore« v tekstu, ki so predstavljali možnost, da se jih napolni bodisi z avtorskimi prizori oziroma večjimi režijskimi (ne režiserjevimi) intervencijami. Te prostore je odpirala struktura posameznega teksta – recimo, pri Pinterjevemu Praznovanju in Ionescovi Učni uri jih je bilo občutno manj kot pa pri Razdejanih Sarahe Kane ali pa pri medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti Simone Semenič. Predvsem je pomembno poudariti, da sta natančnosti takih bralnih vaj in njihov fokus odvisna tudi od igralcev in predvsem režiserja, režiserke. V grobem pa gre verjetno pri mojem delu vedno za podobne principe, vendar sta obseg in natančnost odvisna od načina delovanja režiserja, režiserke, tudi njegovega načina dela, prisotnosti, poudarjanja določenih aspektov, elementov uprizoritve.¹⁹

¹⁹ Glavna poteza mojega dela v oceni, kje je režiser, režiserka močnejši. V grobem gre za to, ali je režiser močnejši v konceptualnem, idejnem smislu, »za mizo«, ali »v prostoru« in s tem šibkejši pri konceptu, analizi, misli. Prizadevala sem si intenzivneje delati na področju, na katerem je bil režiser,

Največja razlika med odgovori intervjuvancev in intervjuvank na to vprašanje se nanaša na zapiranje, razreševanje dilem, vprašanja glede teksta – določanje, fiksiranje interpretacij, linij likov in pomenov teksta ali pa ravno obratno, odpiranje, razpiranje konteksta gradiva in vseh njegovih potencialov. Pogorevc recimo pravi, da se mora na bralnih vajah razrešiti vse dileme, vprašanja okoli teksta in vizije njegovega uprizarjanja, saj je to šele pogoj za ustvarjanje tekom nadaljnega študija. Pri drugih je to še vedno faza razpiranja, asociacij, referenc, seveda pa že zarisovanje možnih interpretacij, vendar ničersar tako dokončnega. Težko bi sklepali, ali je to odvisno od generacije, kateri pripada dramaturg, dramaturginja. Seveda je mogoče opaziti težnje, da se starejši dramaturgi, dramaturginje nagibajo k zapiranju v tej fazi, mlajši pa k odpiranju, procesualnosti, vendar je težko reči, da je to pravilo. Težnjo po zapiranju je mogoče najti tudi pri institucionalnih dramaturgih, dramaturginjah, vendar ne pri vseh. Ramšak Marković ponovno pove, da je njegovo delo na bralnih vajah odvisno od vrste sodelovanja (pri čemer ponovno cilja na stopnjo avtorstva). Vendar so zanj idealne bralne vaje tiste, na katerih so vsi ustvarjalci enako aktivni in kjer nihče ne zavzema vloge »gledališkega strokovnjaka«. Pravi, da takrat ustvarjalna ekipa bere kot »amaterji« oziroma »nedolžno občinstvo«, kar se mu zdi najbolj učinkovito. Posebna specifika bralnih vaj je tudi v procesih, kjer je dramaturg, dramaturginja in/ali režiser, režiserka tudi avtor, avtorica teksta. Morano poudarja, da so bralne vaje zanjo izredno pomembne, saj na njih z režiserjem ugotovita, kaj od njenega teksta funkcionira in kaj ne, po njih se po navadi loti pisanja nove verzije.

Lukan pravi, da je v tej fazi pomembna predvsem »presoja o smiselnosti posegov«. Pomembno je razmisliti, kako dozirati komentarje – ali povedati vse naenkrat, ali pa usmeritve razpršiti čez več vaj. Predvsem je posebej pomemben igralčev, igralkin lastni prispevek in vprašanje, koliko povedati in usmerjati in v kolikšni meri prepustiti interpretacijo igralcem, igralkam in kasneje gledalcem (odprtost interpretacije). Velikokrat se pokaže, da se med bralnimi vajami izkaže kot produktivna neka specifična interpretacija, ki pa tekom vaj v prostoru ne funkcionira več, oziroma je potrebna sprememba zaradi fizične situacije, akcije ali pa dramaturške linije uprizoritve. Vendar pa je vseeno v navadi, da se tekom bralnih vaj odloči za smeri interpretacije vseh segmentov in jih fiksira. To je lahko past za kasnejše faze uprizoritve, če v interpretaciji ekipa ni prilagodljiva (se pravi, če na določenih interpretacijah vztraja kljub temu, da morda

režiserka šibkejši, pri tem pa sem poskušala vedno biti pozorna, da s tem ne bi rušila njegovega »režijskega fokusa«, torej segmenta, ki mu predstavlja vstopno točko v gradivo.

ne funkcionirajo v prostoru – podobno se lahko zgodi pri izdelovalnih vajah, če se vztraja na situacijah, ki se jih je odkrivalo na arenžirkah, vendar se kasneje izkaže, da preprosto ne delujejo).

Bralne vaje se ne razlikujejo veliko glede na to, ali gre za adaptacijo ali dramatizacijo teksta, ki ni dramski (recimo romana), pravi Mahkovic. Vprašanje je, kakšen je postopek, ko ni teksta za izhodišče, se pravi pri avtorskih in plesnih projektih. Smerkolj Simoneti pravi, da je nekakšen nadomestek bralnih vaj v avtorskih projektih improvizacija, in dodaja, da gre pogosto za zelo podobne mehanizme dela. S tem misli na točke, ki se jih poudarja tako v tekstu kot pri improvizacijah – kje smo začeli, kje končali, kaj je konflikt in kaj je poanta. Razlika je predvsem v tem, da je v tekstu vpisana že neka izhodišča struktura, za katero ni nujno, da jo kot tako prevzame tudi uprizoritev, lahko pa se nanjo odziva. Tekom bralnih vaj je potrebno strukturo teksta najprej razbrati, s tem pa razpirati tudi stvari, ki so le »implicitirani medprostori«, polnjenje teh medprostorov pa zaznamuje interpretacijo (Smerkolj Simoneti). Pri avtorskih projektih (tudi pri plesnih) je treba to strukturo šele zgraditi, poiskati načine, kako gradivo vpeti v dramaturški lok, ga sintetizirati. V bralno fazo avtorskih projektov bi verjetno lahko umestili vaje, na katerih se prebira referenčno gradivo, ki se je zbralo tekom preduprizoritvene faze, in tisto, ki ga dodatno prinašajo igralci, igralke med procesom (največkrat osebne izkušnje, zgodbe). Gre torej za prebiranje, pregledovanje gradiva in za razpravljanje, razmišljanje, pogovor o njem ter razpiranje tematik, vsebin, kaj vse je lahko potencialno uporabno, zanimivo, vznemirljivo za projekt (tudi glede na koncept, misel uprizoritve – fokus). Brodar pravi, da je pri tem pomembna predvsem usmerjena debata, potencialno tudi dodeljevanje nalog glede na zanimanje posameznika, posameznice. Nekateri avtorski projekti to fazo preskočijo in grejo takoj v prostor. Toporišič pravi, da tudi če ni verbalnega teksta, gre vedno za iskanje teksta predstave, ki pa je lahko sestavljen iz različnih »jezikov«, elementov uprizoritve (recimo jezika podob, vizualnega). Dobovšek pravi, da tekst pri avtorskih projektih dobi nove dimenzije, njegova izdelava in vsebina pa je velikokrat precej drugačna kot pri dramskih tekstih. Vsekakor lahko rečemo, da je tekst v teh primerih precej bolj gnetljiv in prilagodljiv, saj nastaja sproti in s tem tudi omogoča višjo stopnjo skupnega avtorstva.

Maša Radi Buh pravi, da bi lahko vajam pri plesnih uprizoritvah pogojno rekli postavljalne vaje, saj po navadi ni vnaprejšnje analize, ampak se ta odvija sproti kot odziv na konkretno gradivo, ki nastaja (podobno bi lahko rekli za avtorske projekte). Tudi Benjamin Zajc

izpostavlja specifiko pri lutkah. Pravi, da so morda pri lutkovnih uprizoritvah ključne črte, te išče že tekom bralnih vaj (čeprav jih večinoma preizkušajo in dejansko izvedejo šele kasneje v prostoru in z lutko), saj lutkovne uprizoritve načeloma ne prenašajo veliko teksta.

3.6 Vaje v prostoru

Po bralnih vajah se proces pomakne v prostor, kjer se začne gradivo že konkretnije, fizično manifestirati (ne le skozi interpretacijo in orisom možnih gest za mizo). Te vaje so ločnica, o kateri je recimo govorila tudi Mirčevska: dramaturg, dramaturginja ima idejno vizijo uprizoritve, režiser, režiserka pa mora to »materializirati«. Turner in Behrnt (203) opozorita, da pri postavljanju v prostoru dramaturgi, dramaturginje pogosto nimajo časa za sodelovanje zaradi drugih zadolžitvev. Pri tem verjetno mislita predvsem na institucionalne dramaturge, ki imajo zadolžitve tudi zunaj uprizoritvenega procesa. Intervjuvani institucionalni dramaturgi, dramaturginje občasno govorijo o drugih zadolžitvah znotraj njihove službe v preduprizoritveni fazi, vendar te obremenitve nikoli ne bremenijo vaj v prostoru. Lukan (*Slovenska* 35) dramaturgovo, dramaturginjino delo na vajah v prostoru označi za paradokсно, ker se hkrati giblje med navzočnostjo in odsotnostjo. Sočasno mora vzpostavljati identifikacijo in distanco do procesa (zunanje oko). Lukan pravi (prav tam), da gre za razmerje med »režijsko asistenco in idejno-teoretskim nadzorom«, nadzorom nad uprizoritvenim konceptom, a pri tem načeloma ne ponuja konkretnih uprizoritvenih rešitev (režijskih, igralskih, scenografskih ...). Vendar k procesu prispeva v obliki »teoretskih tez, metaforičnih izpeljav ali ilustrativnega izbora uprizoritvenih možnosti«. Avtorstvo torej izraža »v navzočnosti kot abstraktnem pojmu«. Gre za navzočnost, ki je dejavna in učinkovita. S tem misli, da uprizoritveni dramaturg, dramaturginja ne podaja konkretnih odgovorov, rešitev, ampak možne opcije, sugestije; bolj kot da bi ponujal zaprt, jasen odgovor, odpira in razgrinja možnosti. Z nedajanjem avtorskih predlogov naj bi ohranjal distanco – vendar pa to verjetno ni edini način. Predvsem na tem mestu postane ponovno zanimivo vprašanje o različnih stopnjah avtorstva, ko so predlogi bodisi konkretni ali ne. Res pa, da s konkretnimi predlogi predvsem dramaturgovo, dramaturginjino avtorstvo intervenira v druge segmente uprizoritve (režija, scenografija, igra ...). Vprašanje pa je, kaj dejansko je materializacija avtorstva dramaturga, dramaturginje? Če so to njegovi korektni predlogi, to vpliva tudi na samo razumevanje izpeljave teh predlogov.

O podajanju konkretnih uprizoritvenih idej oziroma (avtorskega) poseganja v odrsko dogajanje mnogi intervjuvanci, intervjuvanke odgovarjajo, da vanj posegajo. Nekateri celo pravijo, da so kakšne segmente uprizoritev tudi že zrežirali oziroma predlagali konkretne režijske rešitve. Ramšak Marković pravi, da konkretne predloge daje na začetku vaj (aranžirke), medtem ko se nato tekom procesa poskuša čim manj vključevati s svojimi idejami. Spet drugi se bolj nagibajo h komentiranju, odzivanju na režijske in igralske predloge, s konkretnimi predlogi pa posegajo le, če ocenijo, da bodo v prid celote (Lukan, Intervju). Radi Buh pove, da se pogosto že v podrobnih opisih njenega odzivanja na videno skriva rešitev. Konkretne rešitve podaja ne kot predlog za realizacijo, ampak kot ilustracijo, komentar, *feedback*, kar se ji zdi v primerjavi s podajanjem konkretnih rešitev veliko bolj konstruktivno. Nekateri v odrsko dogajanje ne posegajo, če k temu niso pozvani, tudi zato, da delo na odru poteka čimbolj učinkovito. Čufer pravi, da kljub temu, da je včasih dajala tudi konkretne predloge, tega niti slučajno ni razumela kot avtorstvo. Predvsem pa je pri konkretnih predlogih pomembno, da se tega ne izreka s pozicije resnice, temveč kot poskus, da se nekaj preizkusi, in se potem o tem pogovori (Zajc).

Na podlagi večine odgovorov lahko sklenemo, da je konkretno poseganje v uprizoritveno dogajanje odvisno predvsem od načina dela, posameznega režiserja, režiserke oziroma od načina sodelovanja v ustvarjalni ekipi (to tudi vpliva na tipologijo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in njegovo stopnjo avtorstva). Šorak poudarja, da je pri takih sodelovanjih pomembno zaupanje med režiserjem, režiserko in dramaturgom, dramaturginjo – uprizoritveni dramaturg, dramaturginja tako nikoli ne sme prezreti tega, kar si želi režiser. Če pa je režiser, režiserka odprt in je zaupanje vzpostavljeno, potem se lahko vloge mešajo in prehajajo. Če tega zaupanja ni, lahko zelo hitro nastopi občutek ogrožanja avtoritete režiserja, pri čemer pogosto niti ne gre za to, saj, kot pravi Dobovšek, igralci, igralki vedno radi slišijo dramaturgovo, dramaturginjino mnenje. Ekstremen primer občutka ogroženosti režiserja navaja Pop Tasić. Zgodilo se mu je, da mu je režiser prepovedal hoditi na vaje. Zato je vaje spremljal z balkona, z igralci, igralkami pa je delal med odmori na stranišču. Pop Tasić pravi, da je takrat dobil občutek, da veliko igralcev, igralk in režiserjev, režiserk ne upošteva dramaturga, dramaturginje. Zaupanje v posameznega dramaturga, dramaturginjo se gradi več časa, kljub temu pa so ekipe včasih še vedno presenečene, da prihaja do konkretnih predlogov s strani koga drugega kot režiserja, režiserke. Zdi se, da je v praksi vloga in položaj dramaturga, dramaturginje še vedno odvisna od njega samega (seveda tudi od režiserja, režiserke in njegove vzpostavitve načina sodelovanj z dramaturgom, dramaturginjo tudi pred ustvarjalno ekipo). Pop Tasić pravi, da je v slovenskih gledališčih hierarhija izredno močna. Predvsem režiserja,

režiserko se še vedno dojema kot avtorsko osebo, ki lahko odzive, komentarje, *feedback* hitro razume kot žalitev. Zdi se, da se to z generacijami spreminja. Smerkolj Simoneti pravi, da opaža generacijsko težnjo po dehierarhizaciji in da je v procesih z mlajšo generacijo veliko več predlogov, idej, ki ne prihajajo le od režiserja, režiserke ali igralca, igralke. Režiser oziroma režiserka v tem ne nastopa več kot edini in nesporen avtor (kar je v strukturi delovanja institucij še vedno mogoče občutiti), čedalje bolj so pogosti pluralistični pristopi do uprizoritvenih idej.

Mogoče je opaziti razliko med uprizoritvenimi dramaturgi, dramaturginjami »na svobodi« in tistimi v institucijah. Predvsem lahko stopnjo avtorstva povezujemo s hierarhijo uprizoritvenega procesa. Čim bolj je hierarhičen proces, tem bolj je avtorstvo skoncentrirano v eni osebi, enem segmentu (režiji, tekstu, tudi igri ...). Bolj kot je proces nehierarhičen, več je porazdeljenega oziroma kolektivnega avtorstva. V institucijah je hierarhizacija uprizoritvenega procesa bolj rigidna in vpisana že v sam ustroj institucije. Spomnimo se, na primer, pogodbe, ki sem jo omenila v prvem delu: dramaturgov oziroma dramaturginjin način sodelovanja je pogodbeno odvisen od režiserja, režiserke in to toliko, da bi lahko govorili o poseganju v avtonomijo dramaturgovega, dramaturginjinega dela.²⁰

Kot smo videli doslej, je podajanje in poseganje z avtorskimi predlogi v uprizoritev s strani različnih sodelavcev, članov ustvarjalne ekipe, odvisno od odprtosti režiserja, režiserke za tako sodelovanje oziroma strukture njihovega dela. Z režiserjem Juretom Srdinškom sva odprti sodelovalni odnos poskušala vzpostavljati s sodelavci, sodelavkami pri zadnjih treh uprizoritvah na akademiji (*Učna ura*, *Razdejani*, *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*). Tak način dela nama je z večino igralske zasedbe (z drugimi sodelavci praviloma ne, ker niso mogli redno obiskovati vaj) uspelo vzpostaviti le pri *Razdejanih*, pri *Učni uri* do neke mere tudi, vendar je bilo to morda zaradi »zaprtosti« teksta, tudi pomanjkanja znanja, orodij in izkušenj, kako v tekst konkretnije avtorsko poseči, manj opazno. Pri uprizoritvi *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* je poskus spodletel bodisi zato, ker tekst ni rezoniral z igralci, bodisi zaradi dela z večjim številom igralcev. Tekom teh treh poskusov sva ugotovila, da za nehierarhične, kolektivne oblike sodelovanja ni pomembna le odločitev osebe na poziciji moči (režiserja, režiserke), ampak tudi tistih, ki te moči nimajo (igralci, igralke, dramaturg, dramaturginja ...). Treba je poudariti, da gre pri

²⁰ »Sodelovanje pri vseh pripravah in vajah za predstavo, za katere bo režiser predstave presodil, da je potrebno, da dramaturg na njih sodeluje;«

tovrstnih procesih tudi za prevzemanjem določene mere odgovornosti, ki je v hierarhičnem procesu (kot igralec, igralka ali pa dramaturg, dramaturginja) nima v tolikšni meri. Koncept uprizoritve se v takim primerih poskuša ustvarjati skupaj, vendar je to ponovno odvisno od samoiniciativnosti in angažmaja igralcev, igralk (dramaturga, dramaturginje). Predvsem je v tem kontekstu koncept pomemben za orientacijo po gradivu, kaj se išče, zakaj, na kakšen način ...

Lukan (2001 35) pravi, da je navzočnost edino konkretno določilo poklica, saj v materializirani obliki delo dramaturga, dramaturginje (če ne upoštevamo avtorske priredbe ali avtorskih tekstov – tudi pri teh se lahko avtorstvo v snovalnih projektih hitro porazgubi) na odru ni navzoče. Ker ni nekega zaključnega »izdelka«, je njegovo avtorstvo težko izslediti, saj je implicitno, vsepovsod prisotno. Lukan pravi (prav tam 36), da je dramaturg, dramaturginja tem bolj avtor, koliko zna to prikriti – njegovo avtorstvo je »vezivo« uprizoritve. Kadar njegovo navzočnost v uprizoritvah opazimo, je najbrž z njo pretiraval. Verjetno se je lotil režiranja ali pa pisanja (prav tam). Dramaturg, dramaturginja »par excellence« naj bi bil torej tisti, ki ga ne opazimo in je razpršen. Čeprav je z vidika nagrajevanja (na festivalih) ravno njegova vidnost (materializacija avtorstva skozi priredbo, dramatizacijo, avtorstvo teksta, materiala) pogoj za nagrado, je priznanje dejstvo, da je svoj poklic opravljal, kot materialni dokaz njegove navzočnosti.

3.6.1 Aranžirke oziroma postavljalne vaje

Prva faza vaj v prostoru se imenuje aranžirke oziroma postavljalne vaje, te po navadi sledijo bralnim vajam oziroma analizi za mizo. Gre za prehod od dela s tekstom v fizično akcijo, »odrsko podobo« (Lukan, Intervju). Pri mlajših uprizoritvenih dramaturgih, dramaturginjah se pojavlja dvom v aranžirke oziroma postavljalne vaje na sploh. Kar je povezano predvsem s procesom, idejo markiranja in izdelovanja.

Lukan pravi, da številni režiserji, režiserke v tej fazi ne potrebujejo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, tako da je njegova prisotnost odvisna od želje režiserja. Koloini pravi, da se praviloma klasičnih aranžirk ne udeležuje, vendar tudi opaža, da je aranžirk čedalje manj, velikokrat se prehaja direktno v izdelovalne vaje. Mirčevska za to fazo pravi, da je zelo kompleksna, še posebej v smislu skupinske dinamike, zato je pomembno, da se v tej fazi

dramaturg, dramaturginja malo umakne, da igralcem in režiserju odstopi prostor. Uprizoritvena dramaturginja, dramaturg je prispevala podstat, konceptualno usmeritev in če v fazi vaj v prostoru pride do sprememb, se je treba na to prilagoditi tako, da se poišče novi fokus misli in se poenoti smisel uprizoritve.

Uprizoritveni dramaturg, dramaturginja se v tej fazi odziva predvsem na videno, komentira, kako se določene sekvence bere, kakšen občutek zbujajo določene situacije, akcije in igra predvsem glede na zastavljen koncept oziroma njegova izhodišča. Zajcu se zdi v tej fazi ključna izbira trenutka, kdaj je pravi čas za določene komentarje predvsem zato, da ustvarjalcem ne »ubiješ morale« ali jih zaciklaš v določeno dilemo. Pri problemih po navadi počaka nekaj vaj, ker se ti pogosto sami organsko rešijo. Podobno pravi Smerkolj Simoneti, da se na prvih vajah v prostoru pogosto umakne, da vidi, kako stvari komunicirajo z njim. Predvsem se mu zdi pomembno ozavestiti, da so prve vaje v prostoru zelo krhke, negotove, zato je potrebno stvari afirmirati, se pravi komentirati predvsem stvari, ki delujejo, in manj opozarjati na tisto, kar ne funkcionira, saj se slednje pogosto organsko izloči tekom procesa. Pomembno je zavedanje, da je v tej fazi močno prisoten dvom ustvarjalne ekipe (verjetno predvsem igralcev, igralk).

Brodar pravi, da poleg komentiranja na videno opozarja tudi na nerazumljivosti – še posebej izpostavlja momente, kjer izhodiščna situacija ni jasna, ali pa opozarja na položaj, perspektivo, ki je prepustna. Radi Buh se pri komentarjih na arenžirkah osredotoča predvsem na prejšnje odločitve (koncept), ob tem opozarja tudi na elemente, ki v posameznem prizoru niso dovolj razviti, oziroma imajo še neizkoriščen uprizoritveni potencial, ali kot pravi ona, so v »neravnovesju«. Pri njenem odgovoru je zanimivo to, da uprizoritev in posamezni prizor razume kot ekosistem, organizem, ki se medsebojno povezuje in diha, vsak prizor pa je delček te celote. Razvidno je, da se v fazi arenžirk že osredotoča na celoto uprizoritve in njene vezi, povezanost posameznih delov, dramaturgijo.

Žnidaršič pove, da se v tej fazi ne poskuša ukvarjati z mizansceno in vsemi detajli (sicer včasih počne tudi to). Poskuša se osredotočiti predvsem na celoto in v njej prepoznavati logiko uprizoritve, sistem. Ukvarja se tudi z montažo in prehodi ter določevanji iztočnic. Pravi, da se ukvarja z istimi stvarmi kot režiser, le da se vključi predvsem takrat, ko ima idejo, predlog, nekaj konkretnega, kar lahko pripomore k uprizoritvi. Ne vodi torej vaj, ampak je kot nekakšen spremljevalec, ki v delo »prodira«, intervenira in »se iz njega spet umika«. To funkcijo lahko

povežemo z idejo zunanjega očesa, ki se vključuje v samo ustvarjanje, a hkrati ohranja distanco, pogled gledalca.

Zanimiva je perspektiva Kraševca, ki v tej fazi običajno ni prisotna na vseh vajah. Zanj je pomembno, da je prisotna pri »odklepanju prizorov«, kar se lahko zgodi tudi že za mizo. Zanimiva je raba besede »odklepanje«, ki sugerira na odklepanje sistema, logike uprizoritve, njenih prizorov, tudi kodov, znotraj katerih se giblje ali pa jih včasih tudi načrtno prelomi. Kraševca poskuša biti na vajah predvsem v tistem delu, ki je kritičen, po navadi so to tudi vaje, na katerih lahko vidi nekoliko večje dele celote (to bi sicer pogojno lahko spadalo tudi že v kasnejšnje faze vaj v prostoru). Posebej je pozorna tudi na klišeje ali na neinventivne rešitve.

Največja razlika glede komentiranja med vprašanimi je, pred kom oziroma v prisotnosti koga izrekajo komentarje. Nekateri pravijo, da če ima kdo (po navadi režiser, režiserka ali igralec, igralka) problem, da se komentarji povedo v prisotnosti vseh, potem komentarje povedo na samem. Velikokrat pri tem izhajajo iz »stare zapovedi« (Brodar), da je treba videno najprej komentirati režiserju, režiserki, da se ne zmede igralcev, igralk. Nekateri komentirajo tudi samo režiserju, režiserki, saj se zdi, da je ta del študija izjemno občutljiv in ključen za povezavo med režiserjem, režiserko in igralci, igralkami. Zajc je pri ocenjevanju, pred kom povedati komentarje in kdaj, zelo takten, večinoma si jih zapisuje sproti na vajah in ji predebatira z režiserjem, režiserko na samem. To naredi, če ima večje komentarje, da z njimi ne ustavlja vaje, in takrat, ko vidi možnost »prizadetega ega« režiserja, režiserke. Če preceni, da gre za suverena režiserja, potem komentira pred vsemi. Toporišič pripoveduje, da na vajah sicer dejavno sodeluje, vendar se pri tem trudi, da ne vstopa v konflikt z režiserjem, režiserko ali deluje mimo njega, kar pomeni, da ni nujno, da se z vsem, kar dela režiser, režiserka, strinja. Tako raje ponuja alternativne možnosti pri interpretaciji teksta ali pa pri »kreiranju igralskega sistema znakov«.

Nekateri striktno svoje komentarje izrekajo pred vsemi. Menijo, da se mora ustvarjalna ekipa (oziroma igralci, igralk) sama odločiti, ali komentarje sprejmejo ali ne. S tem tudi odločno zavračajo »infantilizacijo« igralcev in igralk, ki naj bi jih »odvečni« komentarji zmedli.

Kot uprizoritvena dramaturginja sem z režiserjem Juretom Srdinškom v vaje v prostoru poskušala vstopati z vodenimi improvizacijami, ki so se bodisi osredotočale na predzgodbo, dinamiko določenih likov, ali pa se je v bolj abstraktnem smislu preizkušalo potenciale

določenih uprizoritvenih načinov ali pa določenega prostora – pri tem sva imela v mislih določene segmente teksta, ki jih sicer nisva specificirala igralcem. Odkrite mehanizme, uprizoritvene načine sva velikokrat uporabila tudi kasneje v uprizoritvi. Za Razdejanje sva s pomočjo dramaturginje Laetitie Pohl, ki se ukvarja tudi z glasbo, iskala skladbe, ki so ustrezale dramaturški strukturi teksta oziroma tisti strukturi teksta, ki smo jo zgradili skupaj. Ena od improvizacij je potekala na določeno skladbo. Namen je bil, da se celoten tekst oziroma odnose med liki odigra le z gibom, brez besed, upoštevajoč dramaturgijo skladbe pa se je igralcem dajalo znake, kdaj vstopa ali izstopa določeni lik v ali iz dogajanja (Vojak in Cate). Vaja je pomagala predvsem igralcem, igralci pri razumevanju strukture uprizoritve in strukture odnosov med liki, o katerih smo se sicer intenzivno pogovarjali že med analizo. Predvsem pa smo v kasnejši izdelovalni fazi segment improvizacije uporabili za prehod, prelom uprizoritve v drugi del (vdor vojne), v katerem smo iskali drugačne uprizoritvene postopke (bolj performativne) kot v prvem delu, ki je bil hiperrealističen. Aranžirke so bile namenjene predvsem spoznavanju prostora, preizkušanju in nabiranju različnih situacij (glede na segmente, ki se jih je določilo pri analizi), ki bi lahko funkcionirale, pomembne so bile tudi zato, da so igralci, igralka počasi vstopali in se spoznavali z liki. Velikokrat sva sicer po bralnih vajah prosila igralce, igralko, da sami predstavijo svoj lik zato, da bi izvedela, v kakšno smer bi ga želeli razviti, kakšne so njihove želje in o čem (ne) razmišljajo. Če je bilo pri tekstih (Razdejani, medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti) mogoče najti odprtine, primerne za avtorske prizore, se je v tej fazi pogosto iskalo zametke tudi teh. Vse to je potekalo vzporedno z aranžirkami, recimo pri Sarah Kane smo določili določen dan v tednu, ko smo celotno vajo posvečali razvoju idej za avtorske prizore. Pri tem se je sprva govorilo le o idejah, kasneje pa se je avtorske prizore tudi vadilo, preizkusilo in izpeljalo. Igralci so seveda lahko prinašali konkretne prizore, sama sem se kot dramaturginja povezala z igralko in z njo zasnovala prizor, za katerega sem napisala okvirni tekst, ki smo ga potem skupaj urejali in prilagajali. Pri uprizoritvi Sarah Kane sva z režiserjem dopuščala poante in prizore, s katerimi se sama nisva strinjala, vendar sva jih razumela kot gradivo, ki je nagovorilo igralce. K njihovim avtorskim prispevkom jih je verjetno spodbudila prav tematika teksta in njena aktualnost zaradi dogajanje v svetu (izbruh vojne v Ukrajini ter odnos zahodnega sveta, predvsem EU do nje in (naše) generacije, ki nismo dotlej živeli v bližini vojne). Pri Semenič je bilo to zelo drugače, zdi se, da tekst ni toliko rezoniral z igralci, igralkami, čeprav je vseboval mnogo praznih prostorov, ki bi jih bilo mogoče napolniti z avtorskimi prizori. Na koncu je v uprizoritvi ostal le en avtorski prizor, ki sva ga v glavnem koncipirala z režiserjem, jaz pa sem zanj napisala tekst.

Na akademiji je bila dinamika razreda precej durgačna kot pa zunaj nje, zato se kot dramaturginja nisem obremenjevala s komentiranjem in odzivanjem pred ostalimi (razen v prvih dveh letnikih zaradi mentorjev za režijo in igro). Prav tako se nisem kot dramaturginja ukvarjala z avtoriteto režiserja, režiserke, ki sem jo opazila šele, ko sem začela delati zunaj svojega letnika oziroma v mešanih skupinah ali pa v instituciji. Izkazalo se je za pomembno, da je treba na prvih vajah v prostoru, sploh pri mladih režiserjih, še bolj pa mladih režiserkah, paziti na vzpostavljanje njihove avtoritete pred starejšimi, izkušenejšimi igralci, igralkami. To je pomenilo, da sem komentarje sprva, predvsem če so bili v nasprotju z režiserjevimi, podajala režiserju pred ali po vaji oziroma med pavzo, direktno mnenje sem povedala samo, če me je režiser, režiserka ali igralec, igralka k temu pozval. Veliko je bilo sestankov pred vajami, kjer se je načrtovalo, kako in na kakšen način naj se določene komentarje, ideje režiserjev, režiserk skomunicira z igralci, igralkami. Na vajah v prostoru, ko se je avtoriteta in zaupanje razvilo do mere, kot se je, nisem komentarjev, idej, premislekov in konceptualnih določitev sporočala pred vsemi, ne da bi jih predhodno preverjala z režiserjem, režiserko. To se je izkazalo za koristno, ko se je pri igralcih, igralkah pojavil rahel dvom v režiserja, ali pa je prišlo do nejasnosti v njihovi komunikaciji zaradi koncepta.

Zelo pomembna in ključna faza je, da se na koncu arenžirk in postavljalnih vaj gre v grobem čez celoto. To so kot nekakšni »progoni« (uveljavljen žargonski izraz), ki so praviloma vedno »katastrofalni«, vendar so ključni za pravočasno preverjanje dramaturške linije, ki se jo lahko na tej točki še spremeni, prilagodi ... Predvsem je pomembno, da so ti progoni pravočasni in da se ekipa zaveda, da so namenjeni preverjanju dramaturške linije uprizoritve, pa tudi linije likov. Po prvem progonu skoraj praviloma poteka intenziven sestanek z režiserjem, režiserko, kjer se izpostavlja dileme, probleme, ki se jim je treba posvetiti v izdelovalni fazi (od črtanja velikih pasusov, delov teksta do detektiranja situacij, ki sploh ne funkcionirajo, in tistih, ki funkcionirajo glede na koncept, linije likov ...). Poleg dramaturške linije igralcem, igralkam to ponudi tudi prvo osnovno orientacijo po uprizoritvi.

Faza aranžirk ali postavljalnih vaj je faza, v kateri se razkrije največja razlika glede tega, ali obstaja kot izhodišče za uprizoritev tekst ali ne. Smerkolj Simoneti sicer pravi, da bi lahko še vedno prepoznali podobne principe dela dramaturga, dramaturginje pri uprizoritvah, ki izhajajo iz teksta, kot pri tistih brez teksta. V tej fazi gre pri avtorskih projektih predvsem za akumulacijo potencialnega uprizoritvenega materiala, kar lahko poteka na različne načine. Prvi

način se odvija z vodeno improvizacijo tega, kar režiser, režiserka in dramaturg, dramaturginja predvidita v uprizoritvi. Vodene improvizacije lahko potekajo znotraj vnaprej predvidene strukture (dramaturgije) uprizoritve, kjer se išče konkretne prizore, situacije, ideje, lahko pa potekajo brez vnaprej predvidene strukture, le na določeno zastavljeno temo. Improvizacije so lahko bolj ali manj vodene. Nekatere lahko izhajajo iz vnaprej napisanega okvirnega teksta ali poteka. Improvizacije se nato transkribira in dodatno dramaturško uredi ali pa vanje intervenira in jih dopiše. To lahko počnejo igralci, igralki sami v sodelovanju z dramaturgom, dramaturginjo, režiserjem, režiserko, ali ta to počneta sama. Improvizacija lahko izhaja in nastaja iz referenčnega gradiva, ki se je nabiralo med preduprizoritveno fazo in se je tekom začetnih vaj (bralnih vaj) prebiral, pregledovalo z igralci, igralkami. Žnidaršič pravi, da ko ni besedila, načeloma takoj pričnejo z improvizacijami, ki jih vodi režiser, režiserka. Preskoči se torej fazo analize oziroma bralnih vaj. Improvizacije so lahko zasnovane na tekstu, dokumentarnem, literarnem ... gradivu, lahko pa tudi ne. Iz teh improvizacij nastane tekst, ki se ga v naslednjih vajah preizkuša in spreminja, dokler s prizorom in z besedilom ekipa ni zadovoljna. Faze analize, aranžirk, postavljalnih vaj in izdelovalnih vaj se v takem primeru prepletajo. O podobnem govori tudi Katarina Morano, ki pravi, da sta z režiserjem Žigo Divjakom na akademiji delovala predvsem skozi snovalni princip – improvizacijo, ali pa sta igralcem, igralkam dajala konkretne naloge in nato iz tega oblikovala tekst. Ta način se razlikuje od vodenih improvizacij. Igralci, igralki v tem primeru dobijo konkretne zadolžitve, po navadi nalogo, naj pripravijo prizor na določeno število tem, ki ga lahko pripravijo na vajah ali doma. Vsekakor ga prikažejo na vajah, kjer se ga potem tudi analizira, komentira. Gre za podobne zadolžitve, ki jih opravlja sicer na aranžirkah dramaturg, dramaturginja, le da se v tem primeru režiserjeva vloga in vloga igralcev, igralki veliko bolj približa dramaturgovi. Po akademiji sta Morano in Divjak začela sodelovati tako, da sta v proces vstopala z vnaprej napisanim tekstom. Morano pravi, da pri projektih sodeluje kot uprizoritvena dramaturginja, kadar gre za njen avtorski tekst ali pa avtorsko priredbo. V teh procesih se vse od aranžirk do premiere osredotoča predvsem na krajšanje teksta, tudi prepisovanje in izdelovanje novih različic teksta glede na slišane interpretacije igralcev, igralki in njihove komentarje.

3.6.2 Izdelovalne vaje

Naslednja faza vaj v prostoru so izdelovalne vaje, pri katerih se po navadi izdeluje situacije, prizori, ki so se razvijali v prejšnjih fazah in za katere so se režiser, režiserka, dramaturg,

dramaturginja ali celotna ekipa odločili, da imajo potencial. Te ideje se v tej fazi natančneje izdeluje, določa, tudi še raziskuje ali pa popolnoma spreminja, obrača. Med vprašanimi je bilo zaznati, da morda definicija teh vaj ni poenotena, zato so odgovarjali različno.

Mnogi so za to fazo povedali, da delujejo podobno kot pri aranžirkah oziroma postavljalnih vajah, ali pa med tema fazama v splošnem ne delajo razlik. Morda je glavna razlika v tem, da se začne dramaturg, dramaturginja v tej fazi veliko bolj osredotočati na celoto, na predviden končni učinek uprizoritve in vlogo gledalca. Žnidaršič pravi, da gre v tem delu vaj tudi za proces čiščenja in izdelovanja predstave. Zdaj se gre skozi večje pasuse, število odločitev, ki jih je treba sprejeti, se vztrajno manjša. Pop Tasić pa je v tej fazi pozoren na to, kar se je dognalo, naredilo, tudi če se z narejenim na strinja. Koloini pove, da v tej fazi tudi intenzivneje črta, premetava in posega v tekst. Veliko bolj intenzivno je tudi emocionalno razpoloženje ustvarjalne ekipe, zato jo spodbuja in tolaži.

Kraševc v tej fazi najraje dogajanje na odru sproti komentira z režiserjem, režiserko. Večino komentarjev si vseeno zapiše in jih skomunicira med pavzami (večinoma z režiserjem, režiserko). Ta faza se ji zdi zelo pomemben del uprizoritve in tudi njenega dela, saj je njen pogled manj obremenjen (dramaturška distanca). Pogorevc ravno obratno komentarje v tej fazi čedalje bolj pogosto deli z ostalimi sodelavci in ne le več z režiserjem, po navadi ob koncu vaje, ko je čas za debato.

Ramšak Marković se trudi, da tekom procesa daje čedalje manj konkretnih rešitev, prisoten je sicer na vseh vajah, a se trudi, da na njih ni popolnoma osredotočen na odrsko dogajanje, tako da med vajami počne tudi druge stvari, kar mu omogoča, da jih spremlja samo s pol pozornosti. To počne predvsem zato, da ne išče vsako malo konkretno rešitev (s tem ohranja svež, »nekomentiran« pogled), hkrati pa ohranja splošen občutek, kam proces gre in kaj se dogaja na vaji. Gre za položaj, kjer si hkrati znotraj in zunaj, si zainteresiran in si neveden, podobno kot zunanje oko. Po potrebi v tej fazi po vaji nadaljuje delo z režiserjem, režiserko. Brodar pravi, da če je le mogoče, je v tej fazi ni na vajah, saj raje ne sodeluje pri vseh detajlih in odločitvah. S tem ohranja distanco. Režiserja, režiserko in igralce, igralke v tej fazi rada pusti pri miru in počaka na predlog z odra, ki ga kasneje pomaga izdelati. Mirčevska pa je nasprotno ravno v tej fazi prisotna na vseh vajah, pravi, da v tej fazi igralci in igralke rojevajo vlogo, zato se z njimi pogovarja, da vidi, kaj se z vlogo dogaja, v katero smer se razvija igra.

V moji dosedANJI praksi izdelovalne vaje potekajo nekoliko drugače. Po tem, ko se je na koncu postavljALNIH vaj oziroma aranžirk pokazal nek grob dramaturški lok, se glede na to izdeluje, spreminja določene segmente, dele uprizoritve (po navadi glede na delitev, ki sem jo omenjala v fazi analize). To pomeni, da se v manjših segmentih določa natančneje situacije, ali pa se jih popolnoma spreminja, ali išče nove. V tej fazi poteka tudi intenzivnejše črtanje, kolažiranje, montiranje teksta, da se ta prilagodi odrski situaciji, natančneje se tudi izdeluje prehode in detajle. Nato se večje dele spušča postopoma čez. Čedalje bolj natančno se stvari določajo. V resnici se tak način dela ne osredotoča na celoto (razen ko gre za večje segmente), celoto se popravlja in gleda v zadnjih fazah izdelovalnih vaj in zaključnih vajah oziroma se nanjo misli že ob prehodu iz aranžirk v izdelovalno fazo. Načeloma se sama nikoli nisem umikala z vaj; ne zdi se mi, da bi moja redna prisotnost vplivala na distanco, svež pogled. Ta se je vedno izkristaliziral na tistih vajah, kjer se je šlo čez večje segmente uprizoritve. Na izdelovalnih vajah poteka tudi intenzivnejše delo z igralci, igralkami, formiranje njihove dramaturške linije glede na progon, ki je bil viden po aranžirkah. Ponovno se opozarja na natančnost interpretacije, ki smo jo odkrivali na bralnih vajah (pri dramaturgiji manjših segmentov), vendar se seveda te interpretacije v odrski situaciji spreminjajo in niso rigidne. Te vaje so po navadi zelo natančne, zato se po tekstu premikamo počasneje (včasih tudi le po stran na uro vaj). Ker je to zelo intenzivno delo za igralce, igralko, je pomembno, da se sklope izdelanih segmentov spušča redno čez.

Pri avtorskih projektih bi lahko v začetek te faze (ali pa v prehod med aranžirkami in izdelovalnimi vajami) umestili po akumulaciji fazo selekcije, filtracije, združevanja, izdelovanja dramaturškega loka, (narativne) linije uprizoritve glede na zbrano gradivo. Kot sem že omenila, se lahko v proces vaj pri avtorskih projektih spušča že z določeno dramaturško strukturo, lokom, vendar mora ta ostajati prožen in se velikokrat spremeniti, prilagodi glede na akumulirano in potencialno gradivo. Če se ne prilagaja, lahko struktura postane rigidna za možnosti uprizoritvenega gradiva, ki v vnaprej določeni strukturi ne funkcionira. V tej fazi Smerkolj pravi, da poteka razmišljanje o zbranem materialu v smislu, kaj se med seboj povezuje, kaj je mogoče združiti ali razdružiti, da dobi določeno gradivo nov pomen ali pa fokus. Razmišlja se o kompoziciji, vrstnem redu gradiva in prehodih, montaži. Torej, pomembno je predvsem, da se osredotoča na to, kar je v prostoru, in ne v vnaprej zamišljeni strukturi. Podobno bi lahko rekli za dramske uprizoritve, kjer se je treba na neki točki osredotočiti na potencial uprizoritvenega gradiva, uprizoritveni tekst (dramski tekst) pa se mora temu prilagajati oziroma stopati z njim v kreativni dialog. Pogosto se lahko v tej fazi avtorskega

projekta izkaže, da kljub akumuliranemu gradivu nekatere stvari zaradi dramaturškega loka manjkajo, zato se lahko ponovno vrača k postopkom zbiranja gradiva, ki so bili opisani pri aranžirkah. Potem ko je vse naštetu določeno, se lahko preizkusi dramaturški lok v grobem progono (tako kot na koncu aranžirk pri dramskih uprizoritvah). Na podlagi tega se potem strukturo še premeša, preobrne, ko pa je približno zastavljena, se vstopi v fazo izdelovanja, fiksiranja teksta pri izdelovanju posameznih prizorov. Tukaj se lahko včasih vrnemo v fazo aranžirk, ko se najprej v grobem na novo postavlja različne situacije vseh prizorov, ki so bili izbrani za uprizoritev, kasneje pa se jih izdeluje (kot pri dramskih procesih), ali pa se jih izdeluje neposredno. Pri »mešanih procesih«, kjer je dramski tekst izhodišče in so v potencialnih praznih prostorih uprizoritve (*Razdejani*) na voljo avtorskim prizorom, se te umešča v prazne prostore, ali pa so bili že vnaprej koncipirani z idejo njihove umestitve (*medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*).

Zajc pravi, da v lutkovnem gledališču nimajo izdelovalnih vaj, tako da te vaje potekajo tako kot aranžirke. Na splošno se zdi, da delitev vaj za nekatere ni več aktualna. Smerkolj Simoneti pravi, da se mu zdi koncept aranžirnih in izdelovalnih vaj preživet. Predvsem se mu zdi nemogoče, da bi igralec, igralka lahko imel mizansceno, ki jo mora napolniti le še z emocijo. Če nek prizor v izhodišču ne funkcionira, potem po njegovem mnenju ne bo nikoli, zato ga je potrebno obrniti na glavo. Pravi, da se zgodi, da je nek prizor v preteklosti funkcioniral, potem pa ne več, vendar se na koncu vedno izkaže, pravi, da se je nekaj spremenilo in da je ta sprememba vplivala na prizor. Seveda ne zanika, da se lahko izdelava, recimo, ritem prizora ali pa, da se ga natančneje in resneje izvede (ker se morda prej ni zaradi igralčeve utrujenosti, lenobe ...). Izdelovalne vaje so tako seveda namenjene določanju nekaterih stvari (detajljanju, rdeči niti uprizoritve, kako se motivi povezujejo ...), vendar se mu zdi, da je danes pri uprizoritvenih procesih veliko bolj prisoten celosten pristop in ne toliko segmentiran.

3.6.3 Zaključne vaje

Po izdelovalnih vajah nastopijo zaključne vaje. To je zadnja faza vaj v procesu in obsegajo progone, generalke, glavne vaje, kontrolke in vaje, na katerih se popravljajo sekvence, na katere se je opozorilo, oziroma za katere se je izkazalo, da jih je potrebno natančneje izdelati ali pa spremeniti (od majhnih detajlov do večjih segmentov – količina in obseg spreminjanja na zadnjih vajah je odvisna predvsem od režiserja, režiserke). Nekateri to fazo vaj opisujejo

tudi kot najbolj zahtevno. Predvsem je pomembno ozavestiti, da so v tej fazi soustvarjalci, soustvarjalke najbolj občutljivi, zato je treba komentarje in opažanja podajati zelo previdno, prav tako jih je treba filtrirati po tem, ali se lahko še kaj popravi, ali pa bo opozarjanje na »pomanjkljivosti« ekipo le zmedlo.

Nekateri dramaturgi, dramaturginje pravijo, da na zaključnih vajah sodelujejo podobno kot na izdelovalnih, vendar so pri tem pozorni, da veliko manj kritizirajo in podajajo svoje komentarje uvidevno in spodbudno. Tukaj je vpogled v celoto že bolj celosten. Žnidaršič pravi, da se v tej fazi pogosto pokažejo problemi v strukturi in tempu, zato se velikokrat dogajajo boleče odločitve in rezi. Šorak pravi, da je dramaturg, dramaturginja v tej fazi edini sodelavec, ki se ukvarja s celoto in ne z dejtali. Vrača se na pogled gledalca in na osnovi njegovega potencialnega gledanja opozarja na ritem, pomene, dinamiko in koncept. Lukan pravi, da je vračanje in gledanje dramaturga, dramaturginje v zaključnih fazah v vlogi gledalca paradokсно, saj je v tej fazi tudi sam »absorbiran sodelavec«. Vendar našteva taktike in tehnike, kako se tega znebiti – izpuščanje vaj, menjavanje pozicije v dvorani ... Torej, dramaturg, dramaturginja se v zaključnih fazah ukvarja predvsem s celoto in jo tudi komentira, po želji sodelavcev in sodelavk lahko komentira tudi podrobnosti in konkretna vprašanja ustvarjalne ekipe. Po drugi strani pa nekateri dramaturgi, dramaturginje v tej fazi beležijo popolnoma vse, od večjih, strukturnih problemov do minimalnih detajlov, dilem.

Čufer pravi, da je v tej fazi njen kriterij virtualna, optimalna verzija uprizoritve v njeni glavi. Se pravi, kako bi moralo kaj delovati, končni učinek. Ko se začne kazati celota, se odpre največja možnost, da se projekt pripelje do »perfekcije«, vendar je pri tem lahko veliko ovir – od tehničnih, ustvarjalnih do finančnih. Velikokrat oziroma večinoma se uprizoritev ne izvede popolnoma, ne pripelje se je do konca, vendar se po navadi to sploh ne opazi. Čufer je prepričana, da dramaturg, dramaturginja najbolj ve, kdaj je uprizoritev, projekt končan.

Mirčevska pravi, da se v tej fazi, pogosto teden pred premiero, zgodijo velike napetosti. Iz vaje v vajo so tako stvari lahko popolnoma drugačne, pri čemer pravi, da ne gre za spremembo v konceptu ali mizansceni, temveč za spremembo v igralcih, igralkah in ritmu uprizoritve. Pomembno je, da dramaturg, dramaturginja v tej fazi opozarja druge in se osredotoča na fokus predstave in njen smisel ter vrača določene odločitve na samo bistvo, esenco koncepta. Zdi se, da je v tej fazi v fokusu predvsem igra, ostale stvari so načeloma že premišljene. Žnidaršič pravi, da se v tej fazi ukvarja predvsem s kodom igre. Pogorevc, recimo, v tej fazi po potrebi v

pomoč igralkam, igralcem še vedno prinaša gradivo in reference. Prav tako se ji zdi uporabno prebiranje prispevkov za gledališki list, sploh če so usklajeni s konceptom nastajajoče uprizoritve.

V tej fazi se zdi izredno pomembno, kako, v katerem trenutku in (pred) kom se podajajo komentarji, pripombe, sugestije. Nekateri intervjuvanci, intervjuvanke pravijo, da morajo komentarji v zaključnih vajah prihajati predvsem od režiserja, režiserke, saj bo on na koncu podpisan pod uprizoritev (Smerkolj Simoneti). Zaradi odgovornosti režiserja, režiserke naj bi bil po tej logiki dramaturg, dramaturginja v tej fazi že dokaj oddaljen, predvsem naj bi reflektiral celoto. Tudi zato, ker zadnje dni pred premiero ni mogoče dramaturško spreminjati veliko stvari. Zato je za Smerkolj Simonetija pomembno določiti interni datum premiere, ko se prvič že vidi celoto, ne pa na generalki (pri mojem delu je to po navadi po končani fazi aranžirk). Spet drugi dajo pri komentiranju prednost režiserju, režiserki, vendar komentirajo tudi sami, pri čemer seveda komentarje filtrirajo glede na možnost, ali je mogoče karkoli narediti v času, ki je na voljo ustvarjalni ekipi. Nekatere ekipe in režiserji, režiserke pa raje vidijo, da se v tej fazi ponovno komentarje podaja le njim, in jih nato po svoji presoji posredujejo naprej ali ne.

Pop Tasić pravi, da v tej fazi prihaja na vaje dokler se mu zdi to smiselno. Ko se ritem in smer uprizoritve utrdi, se po navadi umakne, da ne moti ostalih sodelavcev. Zdi se mu, da se morajo v tej fazi predvsem igralci in igralkе skoncentrirati na celoto, tako da je boljše, da režiser, režiserka sam z njimi izdeluje detajle – seveda je odvisno od ekipe, če ga potrebujejo, ostane na vajah, kar se zgodi le redko. Za nekatere dramaturge, dramaturginje je faza zaključnih vaj čas, ko bi njihovo delo moralo biti že opravljeno (recimo en teden pred premiero).

Kot vidimo, se mnenje o tej fazi in intenzivnost sodelovanja dramaturga, dramaturginje v veliki meri razlikujejo. Za nekatere je to ena najtežjih in pomembnejših faz, za druge pa je ta faza namenjena predvsem drugim sodelavcem, sodelavkam, njihova vpletenost pa lahko povzroča zmedo in škodo. Težko je reči, ali je mogoče zaznati razlike na podlagi tipologije. Morda je to odvisno od same narave dela režiserja, režiserke in procesa, kar pomeni, ali so režiser, režiserka oziroma igralci, igralkе tik pred premiero pripravljene spreminjati večje segmente. Če so, potem je delo dramaturga, dramaturginje lahko še kako uporabno.

Zdi se, kot da v zadnji fazi uprizoritvenega procesa ni veliko razlik glede na to, ali gre za avtorski projekt ali za dramski tekst, lutke, ples ... Vseeno pa Dobovšek opozarja, da so po njenih izkušnjah na koncu procesa nedramske uprizoritve veliko bolj fleksibilne. Pri tem navede sodelovanje pri »gibalno-performativni izvedbi«, kjer so šele na generalki premešali zaporedje treh delov uprizoritve, kar je popolnoma spremenilo in preobrnilo dramaturgijo. Po njenem mnenju se je to lahko zgodilo zaradi formata uprizoritve. Podobno izkušnjo imam tudi sama, ko sem sodelovala pri avtorski uprizoritvi *Kaj pa z Rdečo kapico?*, ko se je dramaturgija uprizoritve in tudi njena dolžina popolnoma spremenila manj kot en teden pred premiero. Kot že rečeno, gre v takih primerih za to, da pri teh uprizoritvah ni teksta kot strukturnega izhodišča, zato se gradivo dojema in obravnava veliko bolj gibko, po drugi strani pa je strukturo treba najti v naravi gradiva, to pa predstavlja tudi svoj postopek.

Tudi pri institucionalnem dramaturgu, dramaturginji je mogoče ugotoviti specifikko sodelovanja v tej fazi, ko ponovno opazimo širši, bolj razpršen in manj skoncentriran pogled na sam uprizoritveni proces. Tomaž Toporišič pravi, da je kot uprizoritveni dramaturg sodeloval pri »celotnem procesu kreacije«, vendar pa tudi pri njenem kasnejšem »življenju na odru po premieri«. Prav tako v opisu svoje metodologije Benjamin Zajc kot zadnjo fazo svojega dela na uprizoritvi navede popremierne zadolžitve, povezane z uprizoritvijo (priprava pedagoškega gradiva, sodelovanje pri pripravi tehničnega riderja in adaptacija uprizoritve za druge odre – gostovanja ...)

3.7 Sinteza in predlog tipologije

To je oris sodelovanja uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v uprizoritvenem procesu pri dramski uprizoritvi in avtorskih projektih. Pomembno je razumeti, da je to le izhodiščni model metodologije dela, ki pa se lahko razlikuje glede na osebno razumevanje, ustvarjanje in mišljenje uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Kot lahko opazimo, so intervjuvanci in intervjuvanke zelo malo govorili o sodelovanju in pripravah z režiserjem, režiserko zunaj vaj, ko so se te začele z igralci, igralkami. Sklepamo lahko, da se je na vaje z igralci, igralkami dovolj pripravljalo že v preduprizoritveni fazi, ali pa dramaturg, dramaturginja ni tako aktiven in dejaven člen priprave na posamezne vaje. Možno pa je tudi, da intervjuvanci, intervjuvanke o tem preprosto niso spregovorili. Glede na moje izkušnje, ki so vsaj z enim režiserjem tudi specifične, sem vedno bila vključena v načrtovanje vaj vsaj na tedenski ravni, če ne iz dneva v

dan. Predvsem se pogosto zgodi, da se na določene prizore in na vaje z režiserjem, režiserko pripravljava skupaj pred ali po vaji, ali pa v obliki sestankov. Prišteti je treba tudi nabiranje uprizoritvenih idej za določene segmente teksta ali tematike, če gre za avtorski projekt, sprotno usklajevanje videnja razvoja uprizoritve ali pa novih vprašanj, ki se odpirajo na vajah, pa jih preduprizoritvena faza ni predvidela. Možno je, da so vse našteje stvari stvar dramaturga in režiserjeve neizkušenosti. Čez čas se morda nekatere od teh stvari lahko predvidi ali pa postanejo samoumevne. Tudi natančnejšega opisa sodelovanja z igralci, igralkami v odgovorih nisem zares zasledila. Moje izkušnje so, ponovno, povezane z igralci, igralkami, ki so študenti, študentke in ki potrebujejo pomoč pri stvareh, v katerih so starejši igralci, igralka že verzirani (recimo pri razčlenjevanju monologov, podtekstov ...).

Tudi glede rednega obiskovanja vaj obstajajo razlike. Nekateri pravijo, da je neobiskovanje vaj nujno za ohranjanje distance in svežega pogleda. Spet drugi pa, da je vzpostavljanje distance le izgovor za izostanek z vaj, saj lahko dramaturg, dramaturginja na drugačne načine vzpostavlja distanco, tudi če je ves čas prisoten na vajah. Predvsem pa se veliko vprašanih opredeljuje do objektivnosti dramaturga, dramaturginje, za katero menijo, da je nemogoča in je ne smemo enačiti z vprašanjem distance, zunanjega očesa in ohranjanja svežega pogleda. Popolna objektivnost je seveda v procesu ustvarjanja nemogoča, saj kot ustvarjalec, ustvarjalka izhajaš iz svojih uprizoritvenih in estetskih preferenc ter razumevanja umetnosti kot take.

Naj takole povzamem celoten proces sodelovanja uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v uprizoritvenem procesu:

1. Preduprizoritvena faza

- Ko je predloga ali tekst določen, se dramaturg, dramaturginja loti branja teksta. Pri tem si izpisuje svoje videnje in fokus teksta, teme, ki so zanimive, misli, vizije.
- Ko se izkristalizirajo zanimive točke v tekstu, se sreča z režiserjem, režiserko, s katerim naredita skupni uprizoritveni koncept (kaj, kako, na kakšen način in v katerem kontekstu), ali pa režiser, režiserka dramaturgu, dramaturginji uprizoritveni koncept le preda. Komunikacija poteka v kreativnem dialogu. Dramaturg, dramaturginja in režiser, režiserka imata v preduprizoritveni fazi več sestankov – tudi z drugimi sodelavci (scenografija, kostum, luč, glasba, koreografija), skupaj lahko tudi načrtujeta potek vaj (še posebej pri avtorskih projektih).

- Dramaturg, dramaturginja se po uskladitvi uprizoritvenega koncepta loti raziskovanja, pri čemer dela predvsem v tri smeri:
 - teatrološko, dramaturško (pretekla uprizarjanja teksta ali pa podobnih tem, esejistika o tekstu, avtorju, drugi teksti avtorja) – za ta postopek intervjuvanci, intervjuvanke v povprečju mislijo, da najmanj koristi. Pri tem gradivu, še posebej pri ogledu preteklih uprizoritev, je lahko uporabno, da si avtorska ekipa izbere primer, za katerega se zdi, da jim je bil najbolj zanimiv, in z analizo ugotavljajo, česa nočejo;
 - prebiranje filozofske, sociološke oziroma strokovne literature z drugih družboslovnih področij, ki zadeva tematiko teksta ali avtorskega projekta;
 - katalog referenc z drugih področij umetnosti ali strokovnih področij (glasba, film, vizualna umetnost, literatura ...). Ta raziskava je še posebej pomembna pri avtorskih projektih, saj po navadi predstavlja vir za uprizoritveni material.
- Ob tem lahko oblikuje dramaturški koncept uprizoritve – v tekst intervenira v obliki priredb, naredi dramatzacijo, lahko zariše tudi že črte (vendar je to priporočljivo delati kasneje) ali soavtorstvo uprizoritvenega koncepta brez večjih intervencij v tekst.
- V avtorskih projektih snovanje okvirne, delovne strukture, dramaturgije uprizoritve.
- Sodelovanje pri izbiri zasedbe.

2. Uvodna oziroma razčlembna vaja

- Dramaturg, dramaturginja skupaj z režiserjem, režiserjko povabi ekipo k sodelovanju. To stori s predstavitvijo uprizoritvenega koncepta, lahko tudi specifično dramaturškega koncepta, modela, ali pa v obliki razčlemba, pri kateri več ne gre toliko za razčlemba teksta, avtorja teksta, kot konteksta uprizoritve in referenc. Pomembno je, da razčlemba na zapira, ampak odpira prostor za asociacije in miselne prostore potencialnega uprizoritvenega gradiva. Prav tako se lahko na tej vaji predstavijo katalogi referenc, ki jih je ustvarjalna ekipa nabirala tekom preduprizoritvene faze.

3. Bralne vaje oziroma analiza

- V tej fazi dramaturg, dramaturginja pomaga pri analizi teksta, pri tem svoje izsledke preduprizoritvene faze aplicira na posamezne primere, segmente teksta.
- Razdelitev teksta na manjše segmente in analiziranje posameznih (nejasnih) segmentov.
- Označevanje potencialnih črt, iskanje praznih prostorov v tekstu.
- Pomoč in usmerjanje pri postopni interpretaciji igralcem, igralkam, iskanje linije likov.

- Te vaje se pri uprizoritvah, ki ne izhajajo iz teksta, lahko izpusti. Lahko pa se jih izkoristi za branje, ogledovanje in analiziranje referenc, ki predstavljajo izhodišče za uprizoritveno gradivo.

4. Aranžirke oziroma postavljalne vaje

- Te vaje se lahko začnejo tako, da režiser, režiserka v sodelovanju z dramaturgom, dramaturginjo z improvizacijami preizkuša prostor, uprizoritvene principe ali pa gradi predzgodbe likov.
- Komentiranje in odzivanje na videno (na začetku bolj afirmativno zaradi krhkosti prvih vaj v prostoru), preizkušanje in odzivanje na poskušanje različnih uprizoritvenih principov glede na uprizoritveni koncept.
- Iskanje potencialnih situacij za določene segmente teksta.
- Tudi faza nabiranja gradiva (predvsem pri avtorskih projektih) s pomočjo vodene improvizacije ali pa z nalogami igralcem, igralkam na temo in referenčno gradivo.
- Prvi grobi progon.

5. Izdelovalne vaje

- Natančno izdelovanje najdenih situacij ali spreminjanje situacij, ki ne funkcionirajo.
- Črtanje in prilagajanje, preoblikovanje izhodiščnega teksta glede na odrsko dogajanje.
- Intenzivna pomoč igralcem, igralkam pri njihovi vlogi.
- V tej fazi se lahko dramaturg, dramaturginja pogloblja v detajle ali pa se osredotoča na celoto – odvisno do dramaturga, dramaturginje in samega procesa.
- Pri avtorskih projektih selekcija, filtriranje materiala in njegovo kolažiranje, združevanje, montiranje ter postavljanje strukture, dramaturgije uprizoritve, tudi fiksiranje uprizoritvenega teksta. Pri avtorskih projektih se postopek aranžirk in izdelovalnih vaj velikokrat izmenjujeta.

6. Zaključne vaje

- Popravljalnje in osredotočanje na celoto uprizoritve, ritem, dramaturgijo uprizoritve, tudi dramaturgijo likov s pozicije gledalca. Odzivanje na celoto skozi filtracijo komentarjev – zavedanje, kaj je v tej fazi mogoče popraviti in česa ne, ponovno je pomembna rahločutnost pri podajanju komentarjev.
- Tudi črtanje še vedno odvečnega, ampak ljubega materiala.
- Osredotočanje na detajle – to je odvisno od vrste sodelovanja dramaturga, dramaturginje z določeno ekipo, režiserjem, režiserko. Detajle lahko rešujejo režiser, režiserka in igralci, igralkke.

Tipologija uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje bi se lahko iz odgovorov in lastnega opažanja razlik v metodologiji poklica uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje oblikovala glede na:

- stopnjo avtorstva ali raje materializacije avtorstva, saj ne bi posploševala, da določena oblika avtorstva vsebuje nujno večjo stopnjo avtorstva (še posebej avtorstva uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, ne recimo dramatika, igralca, režiserja ...);
- glede na vlogo, ki jo v procesu zavzema (ta lahko deloma sovpada tudi s tipologijo glede na avtorstvo);
- glede na vrsto projekta, pri katerem uprizoritveni dramaturg, dramaturginja dela;
- pogojno tudi glede na produkcijo oziroma vrsto financiranja in pogojev uprizoritve (s tem mislim predvsem na nastajanje uprizoritve v instituciji ali pa na neinstitucionalni sceni).

Tipologija uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje glede na stopnjo avtorstva bi recimo vključevala primere, ko je uprizoritveni dramaturg, dramaturginja soavtor uprizoritvenega koncepta in ideje, lahko pa je lahko samo opazovalec, komentator, ki se odziva na uprizoritveni koncept, ki ga je zastavil nekdo drug²¹ – po navadi režiser, režiserka. V prostoru gre lahko zgolj za odzivanja na videno ali pa podajanje konkretnih, avtorskih predlogov (to ostaja odprto pri vseh oblikah, stopnjah avtorstva). V obeh primerih gre za avtorstvo konceptualne zasnove uprizoritve, pri čemer se sledi »ločenega« avtorstva popolnoma zabrišejo in se ga večinoma, razen če ni to posebej navedeno (recimo navedba soavtorstva koncepta v kolofonu,²² o čemer smo že govorili), pripisuje režiserju, režiserki. Materializacije uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje ni oziroma je v tem, kar se pripisuje režiserju, režiserki (mizansscena, tudi v drugih segmentih uprizoritve).

²¹ Spomnimo se na »kombinatoriko«, o kateri smo govorili v tem poglavju. Ali gre za avtorstvo uprizoritvenega koncepta, pri katerem je dramaturg, dramaturginja avtor dramaturškega, režiser pa režijskega koncepta, ali je avtorstvo tako deljeno, da je to nemogoče ločiti. Včasih je avtorstvo koncepta obrnjeno – režiser, režiserka je avtor dramaturškega koncepta, dramaturg, dramaturginja pa režijskega; ali pa je popolno avtorstvo uprizoritve dramaturgovo in je režiser, režiserka tisti, ki se odziva ... Hipotetično so to lahko oblike avtorstva uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, ki vplivajo na njegovo metodologijo dela.

²² Nekdo bi to lahko označili za pleonazem, saj po zadolžitvah uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje lahko vidimo, da je soustvarjanje koncepta tudi njegova naloga. Toda praksa kaže, da so nivoji soavtorstva lahko zelo različni, žal lahko na gledališki sceni opazimo, da to tudi ni samoumevno.

Poznamo tudi avtorstvo, ki se radikalneje materializira v obliki uprizoritvenega teksta, kar tudi lahko vpliva na obliko sodelovanja, tipologijo delovanja uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje – avtorstvo priredbe, adaptacija, dramatisacija, sočasno delo na uprizoritvi, ki izhaja iz avtorskega teksta uprizoritvenega dramaturga (Katarina Morano, Milan Ramšak Marković občasno ...). Materializacija avtorstva je v tem primeru jasno vidna v uprizoritvenem tekstu, veliko bolj kot v soavtorstvu koncepta, kjer je avtorstvo težko prepoznati kot nekaj ločenega od avtorstva režiserja, režiserke. Iz tega lahko sklepamo, da tako obliko avtorstva hitreje prepoznajo festivali, strokovne javnosti. Vsekakor pa je povsem neprimerno posploševanje, da je avtorstvo teksta enako avtorstvu uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. V takih primerih lahko prav avtorstvo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje potegne krajšo, saj ta nastopa kot dramatik, dramatičarka. Vsekakor se lahko pojavi tudi problem distance do teksta in prehoda med avtorskim tekstom, dramo v uprizoritveni tekst – tekst uprizoritve. S tem mislim seveda na postopek, ki se običajno zgodi na aranžirkah ali pa morda bolj izrazito na izdelovalnih vajah, kjer se izhodiščni tekst prilagaja dogajanju na odru. Pri avtorskih tekstih, kjer sodeluje uprizoritveni dramaturg-dramatik, dramaturginja-dramatičarka, je veliko večja možnost, da se uprizoritveni tekst ne prilagaja odrski situaciji – seveda to ni nujno in je verjetno tudi stvar distance. Vsekakor pa uprizoritveni dramaturg, dramaturginja v takih primerih ne more ponujati »drugega pogleda« na gradivo, ker je gradivo njegovo.²³ Pogosto se zaradi kompleksnosti prepoznavanja avtorstva uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje njegovo avtorstvo v obliki teksta, priredbe, adaptacije ..., ki je materializirano v obliki uprizoritvenega teksta, hitreje prepozna in nagradi. V bistvu je to »dokaz« dramaturgovega, dramaturginjinega sodelovanja pri uprizoritvi. Med drugim sem uprizoritvene dramaturge, dramaturginje vprašala o avtorstvu in pojavnih oblikah, v kateri se pojavlja v uprizoritvi. Zaradi obsežnosti pričujočega dela v njem ni posebnega poglavja, ki bi obravnavalo odgovore na to specifično vprašanje. Vendar pa lahko rečem, da je veliko sodelujočih v intervjuju na to vprašanje odgovorilo, da se avtorstvo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje kaže v konceptu. To je seveda nedvomno, saj tudi z avtorstvom priredb, dramatisacijo avtorskega teksta, ki se uprizarja, vplivaš na koncept uprizoritve. Koncept pa je hkrati zelo posplošen odgovor, vse in nič, prav tako težko govorimo o

²³ Podobno analogijo lahko najdemo pri režiserju, režiserki, ki naj bi hkrati bil sam sebi uprizoritveni dramaturg, dramaturginja. Glede na določeno zadolžitev, za katero bi vseeno lahko rekli, da je ontološka značilnost uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, to je »pogled drugega« na gradivo, koncept, odrsko dogajanje ... Če je režiser in dramaturg ista oseba, je »pogled drugega« paradoksalen. Seveda pa lahko vlogo »pogleda drugega« zavzemajo tudi drugi ustvarjalci v ekipi. Z izgubo »pogleda drugega« se izgubi tudi plastenje pomenov v uprizoritvi s strani uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje.

materialnosti tega pojma (seveda se lahko skozi fizično situacijo, scenografijo, igro koncept pojavi na odru, ampak vedno preko neke materialne realnosti). Če pogledamo prakso uprizoritvenih dramaturgov, dramaturginj pa lahko vseeno vidimo, da je recimo pri avtorstvu koncepta materializacija avtorstva uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje razpršena skozi različne materialnosti uprizoritve, medtem ko je materializacija uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje pri adaptaciji, avtorskem tekstu, dramaturginje bolj skoncentrirana v materialnosti uprizoritvenega teksta. Ker je tako avtorstvo lažje zaznati, detektirati, so tudi nagrade v takih primerih bolj prisotne. Seveda to ne pomeni, da ni materializacija avtorstva pri takih dramaturgih, dramaturginjah tudi v drugih materialnostih. Pomembno je opozoriti na razliko med dramskim tekstom in uprizoritvenim tekstom. Pri slednjem gre za tekst uprizoritve, ne pa za izhodiščni tekst avtorja (dramatika, dramatičarke). Na neki način torej lahko tukaj zasledimo razvoj vloge uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v procesu, v katerem je tradicionalno branitelj dramskega teksta, avtorja, njegov zaveznik, zagovornik in skrbnik. Danes pa se je morda ta fokus premaknil z dramskega teksta na uprizoritveni tekst, pri čemer je uprizoritveni tekst veliko bolj gnetljiv, fleksibilen pri prilagajanju uprizoritvi. Zanimivo je tudi dejstvo, da je pri avtorskih projektih delež uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje tudi veliko bolj prepoznan – to je verjetno zato, ker se uprizoritveni tekst avtomatično pripisuje uprizoritvenemu dramaturgu, dramaturginji. Ne gre za to, da bi ga napisal po naročilu, vendar ga je oblikoval. Prav tako pa je morda bolj priznan v avtorskih projektih, ker se mu pripisuje oblikovanje strukture, dramaturgije uprizoritve (v preduprizoritveni fazi in kasneje v fazi selekcije, filtracije, montaže nabranega materiala). Seveda ni nujno, da te stvari oblikuje ravno uprizoritveni dramaturg, dramaturginja.

Provokativno bi lahko rekli, da pomeni »pretirano« avtorstvo v priredbah ali pa v avtorskem tekstu že prehod na področje »praktičnega« ali pa »uprizoritvenega« dramatika, dramatičarke, če si sposodim izraz, s katerim se opiše Katarina Morano. V takih primerih je začetek in konec dramaturgovega poglobitnega dela avtorski tekst, priredba, adaptacija, dramaturgija, medtem ko je dejanska uprizoritvena dramaturgija poslednjega pomena in na tem polju ni zares pretirano aktiven – bodisi, ker je bil avtorski delež že podan, ali pa zaradi problema pretirane navezanosti in nezmožnosti preklopa, razumevanja gradiva iz dramskega teksta v uprizoritvenem tekstu. To vse se lahko seveda preseže, ni pa mogoče nadomestiti »drugega pogleda« na lastno, avtorsko delo.

Tipologija glede na vlogo, ki jo uprizoritveni dramaturg, dramaturginja v procesu zavzema, se z zgornjo tipologijo rahlo prekriva – najbolj je izrazito to pri uprizoritvenem dramaturgu-dramatiku, dramaturginji-dramatičarki. To tipologijo bi lahko v grobem razdelili na položaj v ustvarjalni ekipi in na položaj zunaj nje. To je najbolj vidno v korelaciji položaja do institucije, v kateri poteka proces uprizoritve. Med položaji, ki jih zavzema uprizoritveni dramaturg, dramaturginja znotraj procesa, so lahko: dramaturg, dramaturginja uprizoritve, dramaturški sodelavec, dramaturški svetovalec, uprizoritveni dramaturg-dramatik, uprizoritveni dramaturg-igralcec, uprizoritveni dramaturg-režiser ... Pri zadnjih treh gre za proces, v katerem uprizoritveni dramaturg, dramaturginja hkrati zavzema mesto režiserja, dramatika, igralca ... Pri teh tipologijah bi lahko natančneje razpravljali o paradoksih, ki nastajajo med zadolžitvami uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje in zadolžitvami, značilnostmi za poklica igralca, igralke ali pa režiserja, režiserke. Vendar na tem mestu ne bomo šli natančneje v to. Lahko pa rečemo, če pri uprizoritvenem dramaturgu-režiserju in dramaturgu-dramatiku izpade »pogled drugega« in pri dramaturgu-dramatiku tudi platenje pomenov, pri uprizoritvenem dramaturgu izpade skoraj že samo »pogled« v širšem smislu. Se pravi, pogled na celoto uprizoritve, strukturo, dramaturgijo, saj je dramaturg igralcec na odru. Pozicijo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje lahko na tak način opravlja predvsem v preduprizoritveni fazi, na uvodni vaji in deloma v fazi analize, na bralnih vajah, v drugih fazah se njegovo delo popolnoma spremeni oziroma verjetno v tej skovanki predvsem prevlada »igralcec«, »igralka«. Treba je poudariti, da ni namen na tej točki diskreditirati katerekoli od teh vlog, vendar predvsem premisliti ali pa vsaj postaviti izhodišča za razmislek o spremembi metodologije dela uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje glede na tipologijo določene vloge, pozicije, uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje. Vseeno pa moramo poudariti, da nekatere vloge grejo v paradokse z ugotovljenimi splošnimi zadolžitvami in vlogo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, vendar pa so to vseeno popolnoma legitimne odločitve, ki pa nosijo svoje posledice. Zanimive so predvsem posledice, prav tako pa te posledice lahko ponujajo nove definicije in razumevanje uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, nove metodologije in tipologije, tudi nekonvencionalne načine sodelovanja. Žnidaršič recimo daje hipotetičen primer uprizoritvenega procesa, kjer ni režiserja, režiserke. Ta funkcija se v takih sodelovanjih porazdeli, postane fluidna in ni apriorno dodeljena in fiksirana na eno osebo (primer skupine Beton Ltd.). Tak pogoj od vseh ustvarjalcev zahteva, da se v proces vključujejo na drugačne načine, da so recimo bolj fleksibilni in samoiniciativni – veliko več komentirajo, imajo več vprašanj ... Žnidaršič, ki je sodeloval pri nekaterih takšnih procesih, pravi, da se je v takih

situacijah pokazalo, da je veliko bolj v ospredju dramaturgova reflektivnost – opisovanje dogajanja na odru in ponujanje čim več različnih aspektov, ki bi se jih lahko izkoristilo.

V tipologiji glede na vlogo, pozicije uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v korelaciji do institucije, v kateri se uprizoritveni proces odvija, lahko zaznamo tipologijo institucionalnega dramaturga, dramaturginje, uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje kot zunanjšega sodelavca, umetniške vodje ... Pri institucionalnem dramaturgu, dramaturginji smo tekom faz že izpostavili določene metodologije, v splošnem pa bi lahko rekli, da gre predvsem za širši pogled na uprizoritev, tudi v kontekstu hiše, njenih gledalcev in repertoarja, v katerem se uprizoritev odvija. Pogosteje so ta sodelovanja določena s strani institucije – režiserji, režiserke si načeloma ne izberejo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, ki je na svobodi, ampak izbirajo med dvema do štirimi institucionalnimi dramaturgi, dramaturginjami gledališke institucije. Iz tega lahko sklepamo, da je institucionalni dramaturg, dramaturginja po navadi tisti, ki režiserja, režiserko veže in povezuje z institucijo, ansamblom ... Prav tako je njegova vloga lahko nekako bližja dramaturgu-nadzorniku ali pa dramaturgu-kuratorju, ki spremlja uprizoritev, vendar v njo ni tako specifično poglobljen, ker obenem vedno spremlja tudi širši pogled, kontekst na uprizoritev. Prav tako se z njo intenzivneje ukvarja po premieri kot pa uprizoritveni dramaturg, dramaturginja, ki je zunanji sodelavec v instituciji. Lahko bi rekli, da gre pri institucionalnem dramaturgu, dramaturginji pogled na makro ravni *en gros*, medtem ko gre pri uprizoritvenem dramaturgu, dramaturginji kot zunanjemu sodelavcu veliko bolj za mikro, skoncentriran pogled. Prav tako pogosteje v teh situacijah avtorstvo koncepta pripada le režiserju, režiserki, uprizoritveni dramaturg, dramaturginja se nanj odziva, ga komentira, kurira. Specifika je sodelovanje uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, ki je umetniški vodja institucije. Predvsem je morda najbolj opazna strukturna razlika, razlika v poziciji moči med režiserjem, režiserko in uprizoritvenim dramaturgom, dramaturginjo (pozicija moči je po navadi obrnjena), kar nedvomno vpliva na način sodelovanja in metodologijo dela, vendar pa bi bilo za natančnejšo analizo specifik take tipologije potrebno opraviti nadaljnjo raziskavo in specifične raziskovalne intervjuje.

Naslednja tipologija se razlikuje glede na tip projekta, ki je lahko dramski, plesni, lutkovni, avtorski (znotraj tega snovalni ali/in kolektivni), dokumentarni ... Nekateri uprizoritveni dramaturgi, dramaturginje so odgovarjali, da vrsta projekta ne vpliva na njihovo metodologijo dela, vendar je to težko razumeti ali verjeti, ker se že, kot smo videli, metodologija snovalnega, avtorskega projekta v primerjavi z dramskim projektom razlikuje. Prav tako smo sicer

ugotovili, da so si nekateri osnovni postopki uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje lahko podobni, vendar pa gre v nekaterih ključnih fazah vseeno za velike razlike. Tudi tukaj bi bila možna nadaljnja raziskava, kaj so specifične metodologije uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje pri določeni vrsti projekta. Pogojna delitev tipologije se nanaša tudi na obliko financiranja, produkcijo, o čemer je deloma govorila tudi Maša Radi Buh. Pomembno je že razlikovanje, ali se uprizoritveni proces dogaja v instituciji ali na neinstitucionalni sceni (ali pa je morda kombiniran, kot v času projekta Nova pošta v sodelovanju med Slovenskim mladinskim gledališčem in zavodom Maska). Sem bi lahko prav tako umestili različna organiziranja uprizoritvenega procesa – morda eno od takih najbolj prisotnih drugačnih organiziranj uprizoritvenega procesa je primer uprizoritvenih procesov Tomija Janežiča, za katere vemo, da potekajo vsaj eno leto v več delovnih sklopih, kar bi lahko v teoriji (če bi Tomi Janežič sodeloval z uprizoritvenim dramaturgom, dramaturginjo, oziroma ne bi bil sam podpisal pod uprizoritveno dramaturgijo pri svojih uprizoritvah) vplivalo na metodologijo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje.

To so izhodiščni nastavki za možne tipologije, ki bi jih lahko nadalje obravnavali in razdelovali njihove specifične, vendar bomo to prepustili za prihodnje podvige. Naštete tipologije se lahko kombinirajo ali pa se v nekaterih primerih celo pogojujejo. Vsaka tipologija ima določene specifične, ki vplivajo na metodologijo uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje v uprizoritvenem procesu.

4 ZAKLJUČEK

Kot smo ugotovili tekom pričujočega dela, je poklic uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje eden kompleksnejših in manj raziskanih poklicev tako v tujini kot tudi v slovenskem prostoru. Definicije, zadolžitve in razumevanje poklica nasploh so velikokrat precej nejasni, neoprijemljivi in spremenljivi glede na posamezen uprizoritveni proces. Vseeno smo v pričujočem delu prišli do differentie specifice poklica uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje oziroma uprizoritvene dramaturgije nasploh. V zaključku je treba poudariti ugotovitev, da se fokus uprizoritvene dramaturgije nahaja že v samem poimenovanju – uprizoritev in ne tekst. Tu gre za ključno spremembo v poklicu in s tem vlogi uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje, za katero lahko ocenimo, da se je v slovenskem prostoru zgodila ob nastopu režiserskega gledališča, ko je (dramski) tekst izgubil svojo vrhovno avtoriteto. S tem se je bil poklic uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje primoran spremeniti. Fokus se je torej s teksta ali pa z vnaprej premišljene strukture preusmeril na tisto, kar obstaja v prostoru, na uprizoritev, oder, »tukaj in zdaj«, in ravno v tem se nahaja sama temeljna značilnost gledališča, uprizoritvene umetnosti.

Pričujoče delo bi bilo mogoče razvijati naprej. Zanimivo bi ga bilo misliti v feminističnem kontekstu, prav tako bi bilo mogoče posamične tipologije natančneje opredeliti in definirati. In morda narediti celo specifične metodologije dela uprizoritvenega dramaturga, dramaturginje glede na posamezno tipologijo. Toda morda v tem trenutku zadostuje predvsem razpiranje razumevanja poklica in podajanje osnovnega pogleda na položaj ter slabo definiran poklic in polje uprizoritvenega delovanja.

LITERATURA IN VIRI

Andres, Rok. »Ustvarjalke na zemljevidu sodobnega slovenskega gledališča.« *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 98–107.

Avtorski projekt. *Kaj pa z Rdečo kapico?* Režija Maruša Sirc, Zagovornik načela enakosti in AGRFT, 9. oktober 2023.

Ažman, Tatjana. »Dramaturgija kot praksa gledališkega procesa.« *Dialogi*, letn. 49, št. 1–2, 2013, str. 26–29.

Behrndt, Synne K. »Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking.« *Contemporary Theatre Review*, letn. 20, št. 2, 2010, str. 185–196.

Černigoj Sadar, Nevenka. »Spolne razlike v formalnem in neformalnem delu.« *Družboslovne razprave*, letn. 16, št. 34–35, 2000, str. 31–52.

Florin, Magnus. »Nekaj razmišljanj o dramaturgiji in dramaturgih.« *Dialogi*, letn. 49, št. 1–2, 2013, str. 21–25.

Hrvatini, Varja. »Strategije preživetja znotraj hierarhičnih struktur.« *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 88–97.

Inkret, Andrej, et al., (ur.). *Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: 50 [let]: 1946–1996*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 1996.

Ionesco, Eugène. *Učna ura*. Režija Jure Srdinšek, AGRFT, 21. januar 2023.

Jesenko, Primož. Opomba ob članku Diana Koloini: »Dvaindvajset misli ...« *Dialogi*, letn. 49, št. 1–2, 2013, str. 13.

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

Kermauner, Tara. »O nekaterih problemih sodobnega gledališča.« *Perspektive: mesečnik za kulturo in družbena vprašanja* št. 9, 1960/61, str. 1077–1081.

Koloini, Diana. »Dvaindvajset misli ...« *Dialogi*, letn. 49, št. 1–2, 2013, str. 13–16.

Koloini, Diana. »Nekaj dragocenega«. Spremna beseda. *Dramaturgija in predstava*. Cathy Turner in Synne K. Behrndt. Prev. Eva Mahkovic. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2011, str. 323–335.

Lukan, Blaž, (ur.). *Zbornik ob 70-letnici Akademije za gledališče, radio, film in televizijo univerze v Ljubljani*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2016.

Lukan, Blaž. *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001.

Mahkovic, Eva, Pogorevc, Petra in Kosmos, Iva. »Želimo biti slišani in upoštevani!« *Dnevnik*, 10. jan. 2012, str. 14.

Milohnič, Aldo. »O skupinskem in snovalnem ustvarjanju v slovenskem gledališču = From the Collective to the Devised Mode of Creation in Slovenian Theatre.« *Amfiteater*, letn. 9, št. 1, 2021, str. 68–87.

Mitchell, Katie. *The director's craft: a handbook for the theatre*. New York: Routledge, 2009.

Orel, Barbara. »Korunovo gledališče v gledališču.« *Mile Korun*. Ur. Vasja Predan in Ivo Svetina. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2002, str. 227–253.

Orr, Shelley. »Dramaturgija v ZDA.« *Dialogi*, letn. 49, št. 1–2, 2013, str. 30–34.

Pašić, Feliks. »The Yugoslav Theatre in 1980/81.« *SCENA*, št. 5, 1982.

Pejović, Katarina. »Vladarka in (r)evolucionalka: O pogumu, geniju in (ne)moči.« *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 39–52.

Pollak, Ula Talija. »Intervju s Katarino Morano.« Ljubljana, 7. avgust 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju s Petro Pogorevc.« Ljubljana, 14. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju s Tomažem Toporiščem.« Ljubljana, 28. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Benjaminom Zajcem.« Ljubljana, 20. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Blažem Lukanom.« Ljubljana, 19. junij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Diano Koloini.« Ljubljana, 21. junij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Edo Čufer.« Ljubljana, 24. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Evo Kraševce.« Ljubljana, 9. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Evo Mahkovic.« Ljubljana, 4. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Jako Smerkoljem Simonetijem.« Ljubljana, 20. junij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Mašo Radi Buh.« Ljubljana, 1. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Milanom Ramšakom Markovičem.« Ljubljana, 24. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Nebojšo Pop-Tasičem.« Ljubljana, 5. julij 2024. Osebni arhiv.

Pollak, Ula Talija. »Intervju z Nikom Žnidaršičem.« Ljubljana, 19. julij 2024. Osebni arhiv.

- Pollak, Ula Talija. »Intervju z Nino Kuclar Stiković.« Ljubljana, 1. avgust 2024. Osebni arhiv.
- Pollak, Ula Talija. »Intervju z Nino Šorak.« Ljubljana, 29. junij 2024. Osebni arhiv.
- Pollak, Ula Talija. »Intervju z Urško Brodar.« Ljubljana, 16. julij 2024. Osebni arhiv.
- Pollak, Ula Talija. »Intervju z Zalo Dobovšek.« Ljubljana, 25. julij 2024. Osebni arhiv.
- Pollak, Ula Talija. »Intervju z Žanino Mirčevsko.« Ljubljana, 24. julij 2024. Osebni arhiv.
- Poštrak, Marinka in Maličev, Patricija. »Če se dramaturg upre, ga režiser frčne.« <https://www.patricijamalicev.com/i157/marinka-postrak>. Dostop 26. jan. 2023.
- Radi Buh, Maša. »Steklena arhitektura slovenske sodobnoplesne scene.« *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 80–87.
- Semenič, Simona. *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. Režija Jure Srdinšek, AGRFT, 30. januar 2024.
- Skutnik, Lucija. *Feminizacija na regionalni televizijski postaji: Primer VTV: Diplomsko delo*. <https://dk.um.si/IzpisGradiva.php?id=64843>. Dostop 8. sep. 2024.
- Tartif*, prirejeno po Molièrovi drami *Tartuffe*. Režija Bor Ravbar, AGRFT, predvidena premiera 20. junij 2022. Uprizoritev premiere ni doživela zaradi poškodbe igralke.
- Toporišič, Tomaž. »Singularnost in mnoštvo: Za emancipirano dramaturgijo.« *Dialogi*, letn. 49, št. 1–2, 2013, str. 46–50.
- Turner, Cathy, in Synne Behrndt. *Dramaturgija in predstava*. Prev. E. Mahkovic. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2011.
- Van Imschoot, Myriam. »Anxious Dramaturgy.« *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, letn. 13, št. 2, str. 57–68.
- Vevar, Rok. »Ustvarjalke v gledališču. Nekaj razmislekov ob 'kvotah'.« *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 34–38.
- Werdenberg, Ursula. »Dramaturgija za mestna in državna gledališča: Izziv med realnostjo in vizijo.« *Dialogi*, letn. 49, št. 1–2, 2013, str. 35–39.

Priloga 1: Vprašalnik o uprizoritveni dramaturgiji

Osrednja vprašanja:

1. Kako razumete vlogo uprizoritvenega dramaturga_inje? Ali pojem sami uporabljate, če ne, kateri? Kako bi definirali ta poklic glede na vašo prakso, za kaj ste pri uprizoritvenem procesu zadolženi? Kaj je njegova temeljna značilnost? Dramaturg_inja kot nekdo, ki na primer skrbi za koncept, jasnost, ritem, koherentnost itd. ali nekdo, ki predstavlja velik vir informacij za druge sodelavce? Ali ste pri svojih sodelovanjih kot uprizoritveni dramaturg_inja imeli težave ali ne? Če ste, katere in zakaj?
2. Kako bi opisali, opredelili vaše metodologije dela pri projektih, pri katerih sodelujete kot uprizoritveni dramaturg_inja? Kako je do sodelovanja prišlo v primeru, da to ni vaša službena zadolžitev (npr., če ste zaposleni kot hišni dramaturg_inja) – ste sami nosilec projekta, vas je nekdo k projektu povabil itd.? Kako zgleda vaše delo v posameznih fazah uprizoritvenega procesa? Kako se pripravljate na posamezne faze uprizoritvenega procesa in kakšno funkcijo, nalogo, opravljate na samih vajah?
 - a. Kako delujete v **preduprizoritveni fazi**, sklopu priprav, konceptualizaciji projekta pred pričetkom vaj? Kako vam teorija pomaga pri procesu? Če vam, iz katerega področja? S kom od sodelavcev sodelujete pred pričetkom vaj in na kakšen način?
 - b. Kako razumete pojem dramaturški koncept/model? Če ga ustvarjate pri vašem načinu dela, ali lahko opišite postopek? V kakšnem odnosu je dramaturški koncept/model z režijskim in uprizoritvenim konceptom/modelom?
 - c. Kako delujete na **uvodni oziroma razčlembni vaji**? Pripravljate razčlembne in v kakšni obliki? Zakaj ja/ne? Če ja, na čem je fokus, čemu je namenjena? Jih predstavite na uvodni vaji ali ne?
 - d. Kako delujete na **bralni vaji/analizi**? Kaj, ko ni teksta, iz katerega bi izhajali – recimo avtorski, snovali, dokumentarni projekt?
 - e. Kako delujete na **aranžirnih oziroma postavljalnih vajah**? Koliko ali sploh posegate v odrsko dogajanje, režijo/igralce? Dajete tudi sami svoje avtorske predloge – konkretne uprizoritvene rešitve, ali se samo odzivate, napeljujete in dajete sugestije na to kar vidite?
 - f. Kako delujete na **izdelovalnih vajah**?
 - g. Kako delujete na **zaključnih vajah**, na katerih se vidi že celota (glavne vaje, progoni, generalke ...)?

- h. Bi lahko glede na našete faze (odebeljene) opisali vašo metodologijo dela glede na tip projekta, pri katerem ste sodelovali, npr. avtorski projekt (snovalni princip), dokumentarna predstava, plesna predstava, lutke, predstava z uprizoritveno predlogo/(dramskim) tekstom, predstavo z (avtorsko) priredbo, priredbo 'nedramskih' tekstov (roman, poezija, strokovni/znanstveni teksti itd.), predstavo, ki ima kot uprizoritveno predlogo vaš lastni tekst, projekt, ki ne predvideva izrazitega poseganja v uprizoritveno predlogo itd.?
 - i. Kako razumete gledališki list in prispevek uprizoritvenega dramaturga_inje v gledališkem listu, tudi kot ena izmed temeljnih zadolžitev? Kako razumete prispevek v kontekstu dramaturškega koncepta/modela, razčlemba?
 - j. Hodite na vse vaje, na katere lahko? Ali se vam zdi pomembno, da nekatere vaje izpustite zaradi ohranjanja distance in objektivnosti do projekta? Zakaj?
3. Kakšen je vaš odnos do uprizoritvene predloge, teksta? Kakšno vlogo do uprizoritvene predloge po vašem mnenju zavzema uprizoritveni dramaturg_inja? Ena izmed temeljnih nalog, ki se pojavlja v opisu uprizoritvenega dramaturga_inje je priprava uprizoritvenega teksta, predloge (ne v smislu avtorskega teksta), kako razumete to pripravo? Če je v nekem tradicionalne smislu dramaturg_inja tisti, ki zastopa (dramski) tekst, kaj je dramaturg_inja pri projektih, ki ne izhajajo iz literarnih predlog? Kaj uprizoritveni dramaturg_inja razčlenjuje (na razčlembni vaji ali pa v času priprav na proces), če projekt ne izhaja iz uprizoritvene predloge, teksta, recimo pri avtorskih projektih, plesnih predstavah, lutkah, dokumentarnih predstavah itd.?
 4. Ena izmed pogostih nalog, ki se omenja v opisu dela uprizoritvenega dramaturga_inje je 'zunanje oko' – kritični opazovalec s 'svežim' pogledom oziroma prvi interni kritik, dramaturška distanca ... Ali se vam ta izraz zdi sploh primeren? Kaj to za vas pomeni? Se tega držite? Ali to variira glede na tip projekta, pri katerem sodelujete in od česa je to odvisno?
 5. Bi rekli, da je delo uprizoritvenega dramaturga_inje avtorsko delo? Čutite do uprizoritev, pri katerih ste sodelovali avtorstvo? Če da, za kateri element uprizoritve bi rekli, da je vaš avtorski 'izdelek', materializacija dramaturgovega_injenega avtorstva (po principu kostum – kostumograf, scenografija – scenograf, igralec – vloga ...)? Bi rekli, da ste soavtor_ica koncepta uprizoritve? Ali menite, da je podeljevanje strokovnih/festivalskih nagrad za uprizoritveno dramaturgijo ustrezno glede na berljivost avtorskega deleža uprizoritvenega dramaturga_inje iz zunanje perspektive? Ali je za dramaturgijo avtorstvo vedno soavtorstvo?

6. Na kakšen način sodelujete s posameznimi sodelavci – režiserjem_ko, igralci, drugimi člani avtorske ekipe? Na kakšen način sodelujete z režiserko_jem?
7. Ste kdaj bili del projekta, s katerim se niste strinjali in na katerega niste mogli vplivati? Kako in zakaj je do tega prišlo?
8. Bi lahko naštel nekaj za vas trenutno najbolj uveljavljenih, priznanih uprizoritvenih dramaturgov_inj pri nas?
9. Kakšna se vam zdi pozicija uprizoritvenega dramaturga_inje v institucijah? Kako se vam zdi, da na poklic uprizoritvenega dramaturga_inje, gleda gledališka srenja? Se vam zdi cenjen ali zanemarjen, podcenjen, in na kakšen način se to kaže? Kakšne izkušnje ste imeli z odnosom gledališča, ansambla, drugih ustvarjalcev do vaše vloge, funkcije v uprizoritvenem procesu? Honorar uprizoritvenega dramaturga_inje se naj bi v povprečju giblje od $\frac{1}{3}$ do $\frac{1}{2}$ režiserjevega_kinega honorarja. Se vam zdi plačilo uprizoritvenega dramaturga_inje primerno glede na opravljeno delo/način sodelovanja?
10. Tradicionalno je uprizoritveni dramaturg_inja zastopal nedotakljivo uprizoritveno predlogo (največkrat dramski tekst), pri čemer se je najmanjše spreminjanje izvirnega teksta jemalo kot skrunitev. V tem kontekstu je bilo delo uprizoritvenega dramaturga_inje tesno povezano tudi z literarno vedo, teorijo (literarno gledališče). Ko je nastopilo režisersko gledališče, se je spremenila vloga uprizoritvene predloge/teksta – ali se je zaradi tega spremenila navezava dramaturga_inje na literarno teorijo? Se vam zdi, da se je s tem spremenila tudi vloga uprizoritvenega dramaturga_inje, in če se je, kako?
11. Kakšne so specifike projektov/kaj si mislite o projektih, kjer ista oseba deluje kot režiser_ka in uprizoritveni dramaturg_inja hkrati pri isti uprizoritvi?

Dodatna vprašanja za določene uprizoritvene dramaturge_inje:

12. Se vam zdi, da se vam je pogled na delo uprizoritvenega dramaturga_inje spremenil v kontekstu vašega dela kot režiser_ka? Kako? Se vam zdi potrebno, da vlogo in funkcijo uprizoritvenega dramaturga_inje zavzame nekdo drug pri projektih, kjer sodelujete kot režiser_ka, kljub temu, da imate izkušnje in izobrazbo na področju uprizoritvene dramaturgije? Zakaj?
13. Ali je drugače delati uprizoritveno dramaturgijo pri uprizoritvah kot hišni dramaturg_inja in kot projektni sodelavec pri projektih, katerih producent ni institucija, v kateri ste zaposleni? Kako? Kaj so specifike enega in drugega?

14. Kakšne se vam zdijo specifike sodelovanja uprizoritvenega dramaturga_inje pri uprizoritvah svojih lastnih tekstov? Kako je to v kontekstu vloge uprizoritvenega dramaturga_inja kot zunanjega očesa (distance)? Kako je to sodelovanje v primerjavi z (avtorskimi) priredbami?
15. Kakšne so specifike sodelovanja, če ste v hiši, v kateri ste tudi bili umetniški vodja, direktor (pozicija moči), sodelovali kot uprizoritveni dramaturg_inja pri uprizoritvi – še posebej, če ste se sami odločili/se strinjali, da se ta uprizoritev uvrsti v repertoar gledališča (se pravi sodelujete z nekom, ki ste ga povabili k sodelovanju, ste nekakšne vrste njihov delodajalec, če upoštevate kontekst, da je ponavadi obratno, saj je režiser_ka tisti, ki povabi uprizoritvenega dramaturga_injo k projektu)?
16. Če bi imeli možnost, da se zaposlite kot hišni dramaturg_inja, bi se? Ali obstajajo prednosti uprizoritvenega dramaturga_inje na svobodi? Katere?
17. Kakšne so specifike sodelovanja v stalnem režijskem-dramaturškem paru oziroma tudi s stalno avtorsko ekipo?
18. Kaj so specifike sodelovanja kot uprizoritveni dramaturg pri projektih na institucionalni in neinstitucionalni sceni? Kako to vpliva na vaše delovanje in vaša sodelovanja? V kontekstu tega tudi specifike sodelovanja pri bolj tradicionalno zasnovanih projektih ali pa bolj eksperimentalnih, alternativnih, marginaliziranih?
19. Kakšne so specifike projektov/kaj si mislite o projektih, kjer ista oseba deluje kot igralec_ka in uprizoritveni dramaturg_inja hkrati pri isti uprizoritvi?

Priloga 2: Izjava o avtorstvu

**IZJAVA O AVTORSTVU
diplomskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko delo *Metodologija uprizoritvene dramaturgije* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 10. september 2024

Podpis: Ula Taliya Pollak