

UNIVERZA V LJUBLJANI  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO  
Scensko oblikovanje

**KATARINA ŠAVS**

**Kostumografija ter njena vloga v gledaliških  
predstavah in kritikah**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2018



*Akademija za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v Ljubljani

UNIVERZA V LJUBLJANI  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Scensko oblikovanje

Kostumografija

**KATARINA ŠAVS**

**Kostumografija ter njena vloga v gledaliških  
predstavah in kritikah**

Magistrsko delo

Mentorica: red. prof. Janja Korun

Somentor: doc. dr. Blaž Lukan

Ljubljana, 2018

## **Podatki o magistrskem delu**

Ime in priimek: Katarina Šavs

Naslov magistrskega dela: Kostumografija ter njena vloga v gledaliških predstavah in kritikah

Kraj: Ljubljana

Leto: 2018

Število strani: 117

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

Program in smer študija: Scensko oblikovanje, Kostumografija

Mentorica: red. prof. Janja Korun

Somentor: doc. dr. Blaž Lukan

Jezikovni pregled: Mirjam Furlan Lapanja, prof. slov.

## Zahvala

Najprej se seveda zahvaljujem svojima dvema mentorjema, red. prof. Janji Korun in doc. dr. Blažu Lukanu, za odlično mentorstvo ne le pri magistrski nalogi, temveč tudi v času študija. Red. prof. Janja Korun me je naučila ogromno o kostumografiji nasploh, kako biti boljši kostumograf, opozarjala me je na moje kostumografske napake v predstavah, predvsem pa mi je vedno stala ob strani. Doc. dr. Blaž Lukan me je pri svojem predmetu seznanil s kritičnim razmišljanjem o predstavah in vedno spodbujal moje razmišljanje, da se je vsako leto dodatno okrepilo. Seveda pa se moram zahvaliti tudi asist. mag. Tini Kolenik, ki mi je prikazala kostumografijo še v svoji luči, me zalagala z odličnim inspiracijskim gradivom in mi prav tako stala ob strani.

Prav tako se želim zahvaliti predvsem svojemu fantu Janžu, ki me je vedno podpiral in zaradi katerega je bil študij lažji, kot je sicer. Nujno se moram zahvaliti še svoji družini: bratu Gašperju za vsako ponujeno pivo ob stresnih situacijah, mami Vesni za vse telefonske pogovore ob neprimernih urah in očetu Samu za obiske na boljšem sejmu, kjer me je seznanil z zanimivimi zgodovinskimi predmeti, ki sem jih velikokrat uporabila v kostumografiji.

Vsekakor se moram zahvaliti še sošolki Nini, s katero je bil študij bolj sproščen, in Nastji, s katero sva imeli vedno zanimive pogovore o gledališču. Zahvaliti se moram tudi Iris in Rosani, ki sta mi s svojim izkušnjami podali veliko znanja, predvsem pa sta naporen dan znali popestriti z dobro skuhamo kavo. Naj se zahvalim še Tini Bonči, ki sem ji asistirala pri nekaj filmskih projektih, pri čemer me je ogromno naučila o filmski kostumografiji. Zahvaljujem se še vsem prijateljem, predvsem Gregi, Pii in Evi. Z njimi sem po napornem dnevu lahko nasmejala ob kozarcu vina.

Naj se zahvalim še Vorancu Bohu, ki me je – ko so pri eni od predstav, v katerih je igral, potrebovali kostumografa – predstavil režiserki Sari Lucu, s katero sodelujem še danes. To je bila moja prva kostumografska izkušnja in kmalu sem spoznala, da se želim s kostumografijo ukvarjati tudi v prihodnje. Sodelovanje s Saro zelo cenim, saj je ta ena od režiserk, ki se zaveda enakovrednosti med gledališkimi sektorji, o čemer se tudi pogosto pogovarjava.

Za konec se moram zahvaliti za vse dobre izkušnje, predvsem pa za slabe, ki so me največ naučile. Mogoče je moja zahvala nekoliko sentimentalna, a če kdaj bo, naj bo ob koncu študija.

## **Povzetek**

### **Kostumografija ter njena vloga v gledaliških predstavah in kritikah**

V magistrski nalogi se ukvarjam s kostumografijo v povezavi z gledališko kritiko. Avtorji kritik se pri pisanju posvečajo predvsem konceptu uprizoritve, režiserju in igralcem, manj pogosto scenografiji, še manj pa kostumografiji. Velikokrat ne napišejo niti, kdo jo je ustvaril, čeprav lahko njen avtor vpliva na dojemanje in uspeh predstave, kostumi pa lahko zvišajo ali znižajo vrednost uprizoritve. V magistrski nalogi opozarjam na pomembnost in kompleksnost kostumografije v predstavi. V prvem delu predstavim, kaj kostumografija sploh je, odnos kostumografa z igralcem, potek dela in nekatere elemente, ki sestavljajo kostumografijo, ter kako vplivajo na končno podobo. S tem delom želim ponazoriti, kakšen je kostumografov proces in kako pomembna je njegova prisotnost pri ustvarjanju predstave. V nadaljevanju dokažem zanemarjanje kostumografa v kritikah in na primerih ponazorim, kako lahko kostumografijo interpretiramo in ne le opisujemo, kot to počno kritiki. Ker je za delo v gledališču pomembna tudi samokritika, saj lahko z njo postanemo boljši ustvarjalci, nalogo končujem s kritiko lastne kostumografije.

**Ključne besede:** kostumografija, gledališka kritika, kritika kostumografije, interpretacija kostumografije, samokritika

## **Summary**

### **Costume Design and Its Role in Theatre Performances and Reviews**

In my master's thesis, I study costume design in relation to theatre critiques. Authors of theatre critiques mostly focus on the conception of the play, its director and the actors. Less often the focus is on scenography and even less so on costume design. Mostly the costume designer is not even mentioned in the critique, besides the fact that the costume designer can influence the perception and success of the play, and costumes can raise or lower the value of the staging. I warn about the importance and complexity of theatre costume design in my thesis. Firstly, I introduce costume design and what it is, what is the costume designer's relationship with the actor, what is the workflow, and elements that make up the costume design and how they influence the final image. In this part, I want to demonstrate what the costume design process is and how important its role is in the making of the play. I demonstrate the neglect of the costume designer in critiques and demonstrate cases how costume design can be interpreted and not only described, as it is done by theatre critics. Because self-critique in theatre is important to become better creators, I finish the thesis with a critique of my costume design.

**Key words:** costume design, theatre critique, costume design critique, costume design interpretation, self-critique

## Kazalo

<b>1. Uvod</b> .....	8
<b>2. Kaj je kostumografija?</b> .....	9
<b>3. Delo kostumografa</b> .....	11
<b>4. Kostumograf in igralec</b> .....	23
<b>5. Razumevanje kostuma</b> .....	27
<b>6. Barve</b> .....	32
6.1. Oblikovanje svetlobe.....	35
6.2. Blago .....	38
<b>7. Gledališka kritika in kostumografija</b> .....	44
<b>8. Kritika kostumografije</b> .....	54
8.1. Rent .....	66
8.2. Ta veseli dan ali Matiček se ženi .....	73
8.3. Dantonova smrt.....	81
8.4. Hlapci.....	88
<b>9. Sprejemanje kritike in samokritika</b> .....	92
9.1. Kritika Antigone .....	96
<b>10. Zaključek</b> .....	104
<b>11. Literatura in viri</b> .....	105
<b>12. Seznam slik</b> .....	110
12.1 Seznam tabel .....	116



## 1. Uvod

Moja magistrska naloga je sestavljena iz dveh delov. V prvem delu pojasnjujem, kaj kostumografija je, kakšen je kostumografski proces in kaj vse lahko vpliva na njeno končno podobo. S tem delom želi prikazati, kaj vse mora kostumograf predvidevati in upoštevati in kako pomembne so odločitve, ki jih sprejme v procesu ustvarjanja predstave, saj lahko vse vpliva na končno interpretacijo kostumografije. V drugem delu magistrske si pobliže pogledam, kaj so kritiki zapisali o različnih kostumografijah v preteklih letih.

Cilj magistrske naloge je opozoriti na pomembnost kostumografovega dela in predstaviti ocenjevanje njegovega dela v kritikah, kjer se njegovo delo pogosto zanemarja. Kritiki se še zmeraj pretežno ukvarjajo samo s konceptom uprizoritve, igralci in režiserjem. Kostumografi so v kritikah omenjeni kot soustvarjalci predstave, pogosto pa se tudi zgodi, da jih kritik niti ne omeni. Če se kritik odloči posvetiti kostumografiji kakšno besedo, pa je to običajno le kakšen pridevnik kot: zanimiva, elegantna, črno-bela, dovršena, lepa, ustrezna in podobno. Če preberemo, da je kostumografija zanimiva, nam to ne pove veliko, saj kritiki po večini ne pojasnijo, zakaj naj bi bila zanimiva. Predvsem pa se kostumografija še zmeraj samo opisuje in ne interpretira, kot bi jo morali. Zakaj si interpretacijo zaslužijo sektorji režije in igre, kostumografije pa ne, pa vendar lahko kostumi ponekod izboljšajo predstavo, drugod pa ji drastično znižajo vrednost? Zapisi so zelo skopi, zato na nekaj primerih ponazorim, kaj vse se da zapisati o kostumografiji in kako vse jo lahko interpretiramo. Ena izmed ključnih stvari za ustvarjanje v gledališču je samokritika, saj se le tako lahko izboljšamo na svojem področju, in ravno z njo končam svojo magistrsko nalogo.

## 2. Kaj je kostumografija?

Kostumografija oziroma kostum ni le oblačilo ali modna smernica – je mnogo več. Oblačilo ne spreminja igralca, temveč odkriva določeno dramsko osebo in njen karakter. Kostumografija je lahko zelo drzna in opazna, kdaj pa celo taka, da se zlije z igralcem do take mere, da kostuma sploh ne opazimo. Ukvarjanje s kostumom pomeni raziskovanje dramaturške, vsebinske plasti zgodbe, ki jo lik na odru doživlja. Seveda je na drugi strani tudi likovno oblikovanje, saj odgovarja na kup likovnih vprašanj: od barve, kroja do materiala ter navsezadnje njegovega vključevanja v celotno likovno podobo.

Kostumografija in z njo scenografija sta najopaznejši komponenti predstave, ki ju gledalec opazi takoj, ko se predstava začne. Že od samega začetka ne določita bistveno samo zunanje likovne in pomenske podobe, temveč sugerirata tudi njeno prostorsko, čutno nazorno ali substancialno vsebino in strukturo (nav. po Predan *Theatralia* 26).

Vse, kar se postavi na oder, torej nekaj pomeni, pa naj bo to izbira barve oblačila ali izbira pohištva. Kostum na odru ni samo preprost znak, temveč sproži celo paleto sporočil, ki igralcu pomagajo graditi njegov lik, gledalcu pa odpirajo nove poglede na dojetje določenega lika. Že samo barva kostuma vpliva na gledalčevo razumevanje nekega lika in njegovega značaja:

[...] tako je posamezen barvni detajl kostuma najprej vizualen element scenske slike; vendar se vključuje tudi v kodirano simboliko barv; je tudi del kostuma posamezne osebe in se nanaša, na primer, na njen družbeni položaj ali dramsko funkcijo; lahko tudi označuje paradigmatško zvezo med osebo, ki ga nosi, in drugo osebo, ki ima na kostumu enak detajl (Ubersfeld 34).

Kostumografija je v strukturi ali organizmu predstave zgolj ena izmed pomembnih oblikovalnih komponent, ki se po narekih timskega ustvarjalnega procesa enakovredno vključijo v predstavo. Zavezana je dvema dejavnikoma, in sicer svetu, ki ga iz tekstovne predloge uprizarja, še bolj pa režijski in dramaturški zasnovi in nadgraditvi dramskega besedila (nav. po Predan *Theatralia* 27). Seveda je kostumograf odvisen od režiserjeve vizije, a to ne zmanjšuje njegovega samostojnega dela in kreativnosti. Sektorji v gledališču so med seboj enakovredni, vendar zvesto sledijo svoji umetniški vodji. Biti

kostumograf ne pomeni samo imeti dobre zamisli za kostum. Pomembna je tudi realizacija ideje, za kar so potrebni znanje psihologije, sodelovanje z igralcem, praktično znanje, poznavanje materialov, komuniciranje z režiserjem, poznavanje krojenja, barvanja materialov, drznost, inovativnost, trma, vztrajnost, potrpežljivost in veselje do dela.

Če želiš biti kostumograf, moraš imeti kostumografijo presneto rad. Ni nekaj, kar se odločiš postati, v ta sektor se zaljubiš. Kostumografu lahko uspe s pravilno izbiro kostumov gledalcem pričarati katerikoli svet, najsi bo fantazijski ali zgodovinski. Nekaj magičnega je v tem, da lahko s preišljenim kostumom transformiraš igralca in ga časovno premakneš, kamorkoli želiš. Je neke vrste odvisnost, saj brez nje ne moreš. Kostumografom se po glavi nenehno pletejo ustvarjalne ideje, zato je nesrečen, če ostane nekaj mesecev brez projekta in ne more sproščati svoje ustvarjalne energije. Ravno zaradi take strasti do kostumografije je moja tema magistrske naloge zapostavljanje kostumografa in njegovega dela, saj se mi zdi krivično, da ni komentirano posameznikovo nekajmesečno delo, za katerim stoji kup simbolike in dramaturgije.

### 3. Delo kostumografa

Kostumografovo delo se razlikuje od posameznika do posameznika in od njegovega pristopa h kostumografiji, pa tudi od projekta do projekta, pri katerem sodeluje. Vsak kostumograf ima svoj proces dela in vsak projekt, ki se ga loti, se razlikuje od prejšnjega. Na proces dela lahko vplivajo besedilo, koncept, režiser, igralci, proračun in pa tudi gledališče, v okviru katerega ustvarja.

Moj proces se seveda razlikuje od procesa katerega drugega kostumografa, saj imam trenutno tudi manj izkušenj, večina predstav, pri katerih sem sodelovala, pa je nastala v okviru fakultete.

Predstavila bom delo kostumografa na primeru lastne kostumografije za študentsko produkcijo *MODRA* v režiji Jana Krmelja. Hkrati bom opisala, kako bi se procesa lotila, če bi imela več časa in denarja. Pri predstavah z manjšim proračunom moramo biti bolj iznajdljivi kot sicer, vendar majhen honorar nikoli ne sme biti razlog za slabše delo. Včasih so prav te predstave najboljše, saj mora biti kostumograf še bolj inovativen kot običajno.

*MODRA* v režiji Jana Krmelja je nastala po igri Davida Harea *Modra soba*. Napisal jo je leta 1998 kot priredbo dela *Rajanje* Arthurja Schnitzlerja. Schnitzler je napisal igro že leta 1900, vendar ni bila uprizorjena, ker je bila za tiste čase preveč seksualna. Prva uprizoritev je bila leta 1921, toda policija je uprizoritev ustavila, Schnitzlerja pa odpeljala v zapor.

Delo *Rajanje* je bilo mišljeno kot kritika tedanje avstrijske družbe. Igra je razdeljena na deset scen in v vsaki sceni nastopata dva lika, vedno moški in ženska, v seksualnem razmerju. V drami nastopajo (po vrstnem redu, kot se pojavljajo): dekle, taksist, varuška, študent, poročena ženska, politik, manekenka, dramatik, igralka in aristokrat. Vsak naslednji prizor vključuje en lik iz prejšnjega in nov lik. Če like označimo kot številke od ena do deset po vrsti, potem ima lik 1 spolni odnos z likom 2, lik 2 nato z likom 3 in tako naprej do zadnjega prizora, ko se sklene krog, saj ima lik 10 spolni odnos z likom 1.

Hare je v Modri sobi spremenil zelo malo: spremenil je lokacijo in dva lika. Vojaka je spremenil v taksista, služkinjo pa v varuško. Njegova glavna sprememba je bila ideja, da bi v drami nastopila le dva igralca, vse drugo v Hareovem besedilu ostaja enako.

V naši uprizoritvi je režiser ostal zvest izvirniku. Dodal je le nekaj songov, ki so večinoma služili kot prehod iz ene scene v drugo.



Slika [1]: Ena od pevskih točk v predstavi *MODRA*. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Eva Stražar. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.

Kostumografije za predstavo sem se seveda lotila tako, da sem, še preden sem se sešla z režiserjem, prebrala dramsko besedilo. Sicer nam je lahko besedilo že znano, pa vendar je vsako branje drugačno. Velikokrat pa se zgodi, da je besedilo novo in bo prvič uprizorjeno. Jaz sem se z Modro sobo srečala prvič.

Besedilo sem prebrala v trenutku, ko mi ga je poslal, saj se mi zdi neprimerno, da bi me režiser moral čakati. Prvo branje je resnično samo razbiranje zgodbe. Dobro je, da se zgodbi prepustimo, jo preberemo v eni sapi, saj bomo lahko tako res občutili bistvo dramskega besedila. Ko končamo branje, si moramo zapomniti svoje prve vtise in občutke, saj nam lahko to pomaga pri poznejšem ustvarjanju. Cilj prvega branja je tako

namenjen odkrivanju, o čem igra govori, kaj se zgodi, spoznavanju z liki in našemu odzivu nanjo. Večina nas dramsko besedilo prebere vsaj še enkrat ali dvakrat, saj lahko tako še boljše razumemo zgodbo, poleg tega pa ob vsakem branju odkrijemo kaj novega, kar pripomore pri ustvarjanju kostumografije.

Ko sva se z režiserjem srečala, mi je pripovedoval, kako predstavo doživlja on, kako vidi like, ki igrajo v njej, in kaj želi oblikovati kot sporočilo predstave. Zanimali so ga človekova nepredvidljivost, iracionalnost, hrepenenje in norost. Zato ni čudno, da se je odločil predstavo postaviti v sedemdeseta leta, to so leta, ki jih med drugim povezujemo tudi s človekovo divjostjo, seksualnostjo, poligamijo in drogami. Spraševal se je tudi o naši prilagodljivosti na okolje oziroma o človeški spremenljivosti glede na osebo, s katero smo. Dejstvo, da smo z vsako osebo nekaj drugega, sem podkrepila s preoblačenjem likov. Poročena ženska je v prizoru s študentom v visokih petah in elegantnih oblačilih dominantna. Ko jo vidimo v naslednjem prizoru z možem, je oblečena v kombinežo in haljo v pudrastih tonih, deluje rahlo odsotno, a vseeno je bolj mila kot prej. Lik tako vidimo v dveh okoljih, v dveh popolnoma različnih funkcijah, kjer se obnaša popolnoma drugače, kar podkrepi tudi kostum.

Režiser je bil tudi scenograf in je na prvi sestanek že prinesel skice scenografije. Pogosto je najprej narejena ideja za scenografijo, potem pa se kostumograf temu prilagaja. Najboljša sodelovanja pa so seveda tista, ko se prostor in čas ustvarita skupaj z vsemi sektorji. Najbolje je, da so na prvem sestanku poleg režiserja prisotni tudi dramaturg, scenograf, oblikovalec svetlobe, avtor glasbe in koreograf. Vsi skupaj so namreč enakovredni oblikovalci prostora in časa, ki ga želijo približati gledalcu. To seveda ni vedno mogoče. V tem primeru je bil režiser tudi oblikovalec svetlobe, scenograf in odgovoren za glasbeni izbor, tako da bi lahko rekli, da je bila prisotna skoraj celotna ekipa.

Predstava je potekala v Dvorani Duše Počkaj v Cankarjevem domu. Režiser oziroma scenograf si je prostor zamislil kot veliko modro sobo, ustvaril jo je tako, da je stene dvorane obdal z modrimi zavesami do tal. Vanjo je postavil pohištvo sedemdesetih let, kar je bilo tudi izhodišče za kostumografijo. Do zdaj se mi je večkrat zgodilo, da mi je režiser podal obdobje, v katerem bi rad ustvarjal, kot pa da sem ga s kostumi določala

jaz. Do zdaj mi je to vedno zelo ustrezalo, saj se tako inspiracija omeji na eno področje in v njem odkrijem veliko novega. Na sestanku mi je režiser prav tako razkril zasedbo, jaz pa sem mu pokazala nekaj inspiracijskih slik. Niso bile nujno vezane na kostum, ampak na občutke, ki so se mi med branjem porodili.

Po sestanku sem še enkrat prebrala dramsko besedilo. Zdaj sem imela pred seboj zasedbo in stilsko obdobje, v katerem bomo delali, tako da je bilo branje popolnoma drugačno. Med branjem sem si označevala replike, ki lahko določajo ali vplivajo na kostum, z mislijo na določene igralce. Kostum moramo namreč vedno prilagoditi igralcu – zakaj in kako, pišem v nadaljevanju. Med drugim branjem si tudi izrišem družinsko drevo likov in drevo odnosov. V tej predstavi je bilo to dokaj preprosto, saj noben od likov ni v sorodu, prav tako pa ne tvori vsaka dvojica čustvenega odnosa. Vsak lik v predstavi je povezan zgolj z dvema osebama, ki pa ju v večini primerov ne pozna zelo dobro.

Po prebranem besedilu sem začela iskati navdih. Večino podatkov sem našla na spletu. Poučila sem se o stilu obdobja (katere barve in materiale so največ uporabljali). Nato pa se spomnila, da mi je mama nekoč dala svoj stari zvezek iz sedemdesetih let, kamor je lepila slike pohištva in oblek. Velikokrat grem sama sebi na živce, ker moram spraviti vsak zvezek, vsak košček blaga ali zanimiv predmet z boljšega sejma. Vendar se vsakič znova izkaže, kako zelo prav pride naštetu. Nekoč sem dobila inspiracijo za kostum Scapina iz stare fotografije očeta, ko v rdeči trenirki s prijateljem v sivi pozira na ladji. Ta slika je imela ogromno navihanega karakterja, prav tako kot Scapin. Prav zaradi te slike sem se odločila, da Scapina oblečem v trenirko, in moja odločitev se je zelo obnesla.



Slika [2]: Mamin zvezek. Vir: zasebni arhiv Katarine Šavs.



Slika [3]: Oče in prijatelj na ladji. Vir: zasebni arhiv Katarine Šavs.



Prav tako je bil inspirativen mamin zvezek. Ob gledanju slik sta se največkrat pojavili tako oranžna kot rjava barva in ravno ti dve sem največ uporabila v kostumografiji. Tako je nastala ideja, da bi bili kostumi v modrih odtenkih, ki pa bi jih kombinirala s komplementarnimi barvami: z oranžno, rumeno pa tudi rjavo barvo. Idejo sem predstavila režiserju, ki je dejal, da je imel podobno v mislih za scenografijo, in se je strinjal z mojim predlogom.

Začela sem pripravljati skice, ki sem jih naredila kot kolaž v programu Adobe Photoshop. Običajno najprej zberem veliko slik oblačil, najboljše so tiste, kjer je figura v stoječem položaju. Pri iskanju slik sem pozorna na pozo, saj pride skica toliko bolj do izraza, če je lik v pozi, ki je primerna za njegov značaj. Poiščem tudi primerne slike obraza igralca, ki ustrezajo določenemu liku. Če slik ne najdem na spletu, igralca fotografiram. Ko so vse slike nabrane, začnem izdelovati kolaže. Tu lahko spreminjam proporce oblačil, barve, dodajam gumbe in druge detajle.



Slika [4]: Začetne skice za *MODRO*. Vir: zasebni arhiv Katarine Šavs.

Ko sem skice dokončala, sem se spet sešla z režiserjem. Poleg skic sem imela s seboj še nekaj slik v barvni paleti, ki jo bom uporabljala za kostume. Režiser se je z večino idej

strinjal, saj so v celoti podkrepile njegov koncept, hkrati pa pravilno upodobile lik. Po sestanku sem izvedla le še nekaj popravkov in končne skice čez nekaj dni na vaji predstavila igralcem. Ko sem končne skice natisnila, sem jih še ročno dodelala tako, da sem figure osenčila in dorisala določene detajle na kostumu ali igralcu.

Preden začnem svoje ideje predstavljati igralcem, jim vedno zagotovim, da se lahko o podrobnostih kostuma še pogovorimo in skupaj najdemo rešitev, ki nam bo vsem ustrezala. Po izkušnjah to zelo cenijo in mi zato bolj zaupajo. Zelo radi so vključeni v proces in tudi morajo biti. Seveda pa pri mnenju igralcev ne smemo biti preveč popustljivi. Vedno jim povem, da je debata o kostumu dobrodošla, a da je končna beseda moja oziroma najina z režiserjem. V tem procesu nisem imela večjih težav z igralci, saj so se po predstavitvi skic strinjali z mojimi odločitvami, ker so vedeli, da jim bo zasnovani kostum pomagal pri razvoju njihovega lika, hkrati pa sem upoštevala nekatere njihove želje in mnenja.

Za kostumografijo desetih likov sem imela tisoč evrov proračuna. Dela sem se morala lotiti taktično, saj je bilo treba kupiti lasulje, ki pa niso poceni. V dramati nastopa deset različnih likov, v naši predstavi pa so nastopali le štirje igralci, tako da so nekateri igralci igrali po dva lika, nekateri po tri. V zadnjem poglavju razpravljam o svoji kostumografiji v predstavi Antigona. Tam poudarjam, da se zaradi premajhnih kostumografskih sprememb igralcev, ki igrajo več likov, ne prepozna, ko zamenjajo lik. Prav zato sem sklenila, da svojo prejšnjo napako popravim, in se odločila, da si tokrat pri preobrazbi igralca pomagam tudi z lasuljami in pokrivali.

Kadar imamo za kostumografijo na voljo manjši znesek, moramo biti bolj iznajdljivi kot sicer. Preden sem se lotila praktičnega dela kostumografije Modra soba, sem najprej pregledala fundus AGRFT. Izdelave kostumografije se vedno lotim tako, da po končanih skicah najprej pregledam dostopne funduse in vidim, kaj vse lahko dobim tam, šele nato se odpravim v trgovine po oblačila ali blago. Na AGRFT-ju lahko študentje oblačila iz fundusa tudi predelamo, tega v nekaterih drugih fundusih seveda ne smemo narediti, saj



Slika [5]: Pomerjanje lasulj z igralkama. Vir: Zasebni arhiv Katarine Šavs.

moramo oblačilo vrniti v prvotnem stanju. Lahko naredimo manjše popravke, kot na primer zožimo oblačila, saj lahko po končanem projektu popravke preprosto odparamo.

Ko sem pregledala funduse, sem podrobneje pregledala še trgovine in njihovo ponudbo. Že med risanjem skic ima kostumograf občutek, kaj bo moral dati šivati in kaj lahko dobi v trgovini. Šivanje je seveda dražje in ob majhnem honorarju se izplača raziskati, kaj vse se lahko kupi, preden se odločimo, kaj bomo dali šivati. Napotila sem se v trgovino z blagom in tam prosila za vzorčke blaga v barvah, ki so mi ustrezale za kostumografijo. Večino sem dobila v Svetu metraže, manjkal mi je le moder žamet, ki sem ga na koncu dobila v Gramatexu. Šivati sem dala le nekaj kosov oblačil. Morala sem varčevati z denarjem, saj je šlo največ denarja za nakup lasulj in klobuka. Klobučarju sem morala dati izdelati moder klobuk v obliki melone, ker ga v fundusu in trgovini nisem dobila.

Kostumografijo sem dopolnjevala postopoma, zadnje dni pred premiero, ko so bili kostumi že pripravljeni, pa sem redno hodila na vaje in preverjala, ali kostumi funkcionirajo na odru. Zadnji teden pred premiero je zame najbolj ključen, a tudi

najljubši. Igralci že vadijo v kostumih. Spremljam njihovo igro in si zapisujem, kaj likom manjka ali česa imajo morda preveč. Običajno so to kakšni dodatki, lahko pa tudi ugotovim, da kostum ne ustreza v celoti. To dopolnjevanje zadnji teden mi je še kako pri srcu, saj se takrat igralci dokončno transformirajo v svoje like.



Slika [6]: Prizor z aristokratom in igralko. *MODRA*. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Dominik Vodopivec, Eva Stražar. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.





Slika [7]: Prizor z manekenko in dramatikom. *MODRA*. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Lea Cok, Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.



Slika [8]: Prizor s politikom in manekenko. *MODRA*. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Lea Cok, Dominik Vodopivec. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.



Slika [9]: Prizor z varuško in študentom. *MODRA*. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Lea Cok, Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.



Slika [10]: Prizor z varuško in taksistom. *MODRA*. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Lea Cok, Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.

Moram reči, da je projekt potekal dokaj gladko in brez večjih težav. Po projektu se tudi vedno vprašam, kaj bi lahko naredila drugače. Zamislim si tudi, kaj bi naredila, če bi imela več časa in denarja. Pri večini projektov bi si želela, da bila bolj organizirana in bi ves proces, vključno z razdelavo likov, vzorčkov blaga itd., zbrala v zvezku. Namesto tega pa nosim kup nespetih papirjev, včasih celo brez mape. Iz tega se sicer dobro znajdem, a bi si vseeno želela, da bi mi po vsakem projektu ostal lepo narejen portfolio s celotnim razvojem kostumografije, saj bi imela tako lepo urejene svoje projekte, poleg tega pa bi lahko čez nekaj let črpala ideje za predstave prav iz starih zapisov. Velikokrat imam namreč na začetku zbranega ogromno inspiracijskega gradiva, ki pa ga v predstavi ne uporabim v celoti.

Večji proračun si vedno želim med procesom, po premieri pa pravzaprav ne občutim pomanjkanja. Med procesom moram pogosto sprejeti nekaj odločitev, kjer je na primer kos oblačila manj primeren, a cenovno bolj dostopen za en lik kot drugi, vendar moram zaradi proračuna izbrati prvega. A če izberem manj primernega, lahko temu sledi kup ustvarjalnih rešitev, kot je barvanje blaga ali dodajanje detajlov, da na koncu izpade še boljše, kakor bi, če bi kupila dražji kos oblačila. Malo večja težava je, če je proračun v vrednosti 0 evrov. Že res, da si lahko zastonj izposodiš kakšen kos oblačila, ga najdeš na dnu omare, a vendar je z nič evri zelo težko delati. Pomaga, če jih imaš vsaj petdeset, saj z njimi lahko dokupiš razno pozamenterijo, s katero lahko resnično popestriš kostume. Vsaka kostumografija je zame pozitiven izziv, včasih imam celo rada, da imam manj denarja, saj sem tako lahko še bolj inovativna.

## 4. Kostumograf in igralec

Med nastajanjem kostumografije pa ne smemo pozabiti na ključni člen predstave: na igralca. Čeprav koncept vizualne podobe poteka med režiserjem in kostumografom ter drugimi sektorji, ki vplivajo na končno podobo, seveda h končni sliki pripomore tudi nosilec kostuma. Kostumografi moramo spremljati igralčevo pot pri razvoju lika in se z njim pogovoriti, saj nam lahko razloži, kako se bo lika lotil, kako ga vidi in kakšne so njegove karakteristike (to sicer izvemo že z branjem besedila, vendar nam lahko igralec poda kaj novega).

Včasih si lahko zamislimo kostum, ki na skici funkcionira, je vseč nam in igralcu, vendar ko ga vanj oblečemo, ugotovimo, da mu tip kostuma ne pristaja in da ni primeren za vlogo. Pogosto se tudi zgodi, da se koncept predstave med vajami spremeni, in po večini moramo s konceptom tudi mi spremeniti kostum. Včasih imamo srečo in so to zgolj majhni popravki, včasih moramo kostum popolnoma spremeniti. Skozi leta ima kostumograf vedno boljši občutek, kaj bo kateremu igralcu pristajalo glede na fizis. Včasih sploh ni odvisno od igralca samega, ampak od celotne podobe in njegove umestitve vanjo. Najboljše je, da igralcem že na samem začetku prinesemo vadbene kostume, saj lahko tako vidimo, kaj je za kateri lik ustrezno in kaj ne. Predstava je proces, ki se spreminja iz dneva v dan, tako da so razumljiva odstopanja od začetne skice kostuma.

Če se igralčev lik na odru veliko premika, je od kostumografa uvidevno, da za njegov kostum uporabi elastične ali druge udobne materiale. Poskušam se držati pravila, da se igralec počuti udobno v svojem kostumu, vendar to ni vedno mogoče. Včasih bo material, ki bo idealen za določen lik, neudoben, spet drugič bo za lik primerno, da je v oprijeti obleki, kar je prav tako lahko neudobno. Največkrat pa se bo igralec počutil nelagodno v kostumu zaradi vročine, saj je pod odrskimi lučmi lahko nadvse vroče, posebno poleti. Kostumografi zaradi tega koncepta kostumografije ne bomo spreminjali, lahko pa potenje igralca nekoliko preprečimo z uporabo naravnih materialov, če je le mogoče. Lahko se tudi zgodi, da bomo nalašč oblikovali neudoben kostum. Mogoče imamo lik, ki se mora v vseh situacijah počutiti nelagodno. V tem primeru – če se igralec seveda strinja – ga lahko oblečemo v kostum, ki mu je eno ali dve konfekcijski številki



premajhen. Spet odvisno od igralcev: komu bi to pomagalo, drugega bi motilo. Vizualno bi učinkovalo, saj bi gledalec opazil, da se igralec v kostumu počuti nelagodno, kar bi se preneslo tudi nanj. Še en primer je, če mora ženska igrati zapeljivko. Njej lahko pomagamo s prilagajočim se kostumom, ki ji poudari obline, jo stisne in ji na pravih mestih oblikuje žensko postavo. Vsako oblačilo nam da določeno karakteristiko. Že mi se drugače počutimo, če imamo na sebi težak plašč in bulerje, kot ko smo oblečeni v zapeljivo oprijeto obleko. Če vse to vpliva na naš vsakdan, kako zelo lahko vpliva šele na igralca pri ustvarjanju vloge!

Za varno in tekoče premikanje igralcev po odru so potrebni kakovostni čevlji. Lahko jih damo izdelati ali jih kupimo v trgovini, najbolj vzdržljivi in udobni so seveda usnjeni čevlji, ki jih danes lahko dobimo na vsakem koraku. Pri čevljih z visoko peto je pomembno, da pravilno objamejo nogo in ji zagotovijo stabilnost. Igralcem so običajno za vajo najpomembnejši prav čevlji, saj jim narekujejo držo in hojo. Če so čevlji usnjeni, je zelo pomembno, da jih dobi igralec čim prej, saj jih mora razhoditi, preden postanejo udobni. Če je mogoče, da čevlje kupimo, preden je narejen kostum, je več kot odlično, a ker običajno ni, igralcem poiščemo vadbene čevlje, ki bodo podobne oblike kot končni. Nekateri igralci s čevlji nimajo težav in so jim skoraj vsaki udobni, drugi, morda zaradi platfusa ali same oblike noge, redko najdejo udobne. Takrat je najbolje, da jih vprašamo, v katerih trgovinah največkrat kupujejo čevlje, s katerimi so zadovoljni, in jih za predstavo poskušamo dobiti prav tam. Včasih se bo tudi zgodilo, da ima igralec tako veliko nogo, da nam ne bo preostalo drugega, kakor da damo čevlje izdelati, saj njegove številke ne bomo dobili v trgovini. Lahko se tudi zgodi, da moramo čevlje prilagajati scenografiji. Pred kratkim sem sodelovala kot asistentka kostumografinje Jelene Proković pri predstavi *Kazimir in Karolina* v SNG Maribor. Scenograf Branko Hojnik je v prostor postavil ogromno steklenih kozarcev za pivo drugega zraven drugega, zato se je kostumografinja odločila, da igralce obuje v zaprte močne čevlje, a vseeno primerne za njihov lik. Glavne igralce, ki imajo največ mizanscenskih premikov, je obula v bulerje, druge v malo lažje, a vseeno zaprte in varne čevlje. S tem je preprečila, da bi se kdo poškodoval v primeru razbitega kozarca.



Slika [11]: Prizor z reševalcem in Karolino. *Kazimir in Karolina*. Režija: Eduard Miler. SNG Maribor, 2018. Na fotografiji: Matija Stipanič, Ana Urbanc. Vir: Zasebni arhiv Atej Tutta.

Lahko bi rekli, da smo kostumografi nekakšni ustvarjalski psihologi. Seveda se ukvarjamo s psiho posameznega lika, poleg tega pa se moramo ukvarjati tudi s samim igralcem. Nekateri so nesamozavestni, saj imajo plešo, spet drugi imajo preveč kilogramov. Igralca moramo voditi skozi preobrazbo do lika, s katerim bo zadovoljen tudi on sam.

V odnosu z igralcem pogosto prakticiram uporabo vprašalnice zakaj. Če ima igralec kakšno idejo za kostum, s katero se ne strinjam, ga preprosto vprašam, zakaj: zakaj misliš, da bi tak lik nosil tak kostum? Zelo preprosto vprašanje, za katero ne dvomim, da zna nanj odgovoriti vsak kostumograf s svojo kostumografijo. Igralce pa to vprašanje pogosto šokira. Metoda je večinoma uspešna. Nekateri mi znajo to zelo lepo utemeljiti in prepričajo tudi mene. Drugi otrpnejo, začnejo razmišljati in na koncu sami ugotovijo, da je pravzaprav kostum, ki so si ga zamislili, neustrezen. Pogosto se namreč zgodi, da

igralec predlaga idejo za kostum na podlagi svojega okusa, kar pa je seveda slab argument, saj na odru ne bo igral sebe.

Ključna je dobra komunikacija. Če imata igralec in režiser ideje, s katerimi se ne strinjamo, ju preprosto vprašamo, zakaj tako menita. Včasih nam bosta znala utemeljiti, spet drugič bomo z debato ugotovili, da obstajajo boljše rešitve. Naše mnenje moramo predstaviti zbrano in argumentirano, saj lahko tako marsikaj dosežemo.

## 5. Razumevanje kostuma

Kostum je oblačilo, ki igralca transformira v lik z določenim značajem, videzom, preteklostjo, družbenim položajem, interesi, hibami, odlikami itd. Igralcu pomaga pri imaginiranju lika in ekspresivnosti, pomembno vpliva pa tudi na to, kako ga dojemajo gledalci.

Gledališki kostum ima dolgo zgodovino, je namreč ena izmed najstarejših umetnosti. Že prazgodovinski človek se je za obrede oblačil v živalsko kožo in na glavi nosil živalske glave. Človek je poznal kostum in uporabljal ličila (iz prsti ali česa podobnega, kar je našel v naravi), še preden je bila napisana katerakoli drama. Včasih so se oblačili, ker so verjeli, da se v teh oblačilih skriva nekaj magičnega. Čeprav danes ne verjamemo več v magijo, pa vseeno lahko rečemo, da je še zmeraj nekaj magičnega v tem, da se igralec s kostumom spremeni v drugo osebo (nav. po Cunningham 1–2). Kot je zapisal Kristijan Muck v svojem delu *Med kriniko in obrazom*:

Še en takšen dogodek ali boljše nekakšno ironično naključje se je zgodilo veliko kasneje, malo pred izbruhom zgodovinskih in vojnih dogodkov pri nas in v bivši Jugoslaviji, ko sem v filmu Veljka Bulajića *Donator* igral visokega gestapovskega SS oficirja. Nisem kaj podobnega igral prvič in tudi pozitivistični podatki in realni detajli s tem v zvezi niso pomembni, pač pa je osupljivo in zame shrljivo dejstvo, da me je ko sem v garderobi prvič oblekel elegantno črno uniformo s kapo z mrtvaško glavo, prevzelo nenavadno zadovoljstvo. Občutil sem, da je nekje v meni gon, sla po ubijanju in obvladovanju ljudi. Ni šlo za vživetje v vlogo, za transformacijo, predstavitev, za poistovetenje, ne, za dejstvo je šlo in, če uporabim termin iz igralskega izrazoslovja, za prezenco nečesa doslej nepoznanega v meni (67).

Ob tem se spomnim na neki negledališki primer, in sicer na stanfordski zaporniški eksperiment, v katerem je znanstvenike zanimalo, kaj se zgodi, če dobre in normalne ljudi postaviš v zle okoliščine. Za plačilo petnajst dolarjev na dan so se javili kandidati, ki so jim dodelil vlogo paznika ali vlogo zapornika. Izvedli so simulacijo zopora in vsak je moral igrati svojo vlogo. Eksperiment so ustavili že po šestih dneh, saj so se udeleženci v svoje vloge preveč vživeli (zaporniki so padli v depresijo, pazniki pa so, čeprav jim ni bilo dovoljeno, začeli pretepati zapornike). Eden izmed paznikov je čez

nekaj let razlagal, da se je spremenil v trenutku, ko si je nadel uniformo in sončna očala. Seveda ne moremo trditi, da je eksperiment deloval zaradi uniforme, lahko pa rečemo, da je oblačilo gotovo vplivalo na počutje teh ljudi. (nav. po »Stanfordski zaporniški eksperiment« ni str.)

Kaj je torej gledališki kostum? Dober kostum pritegne gledalčevo pozornost, hkrati pa izboljša igralčev nastop oziroma celotno produkcijo. Ima dve funkciji: vizualno definira lik, ki ga je razvil igralec, in pomaga postaviti lik v kontekst in atmosfero, ki si jo je zamislil režiser. Zelo dober kostum omogoča gledalcu, da lik v hipu prepozna, in sproži kup podzavestnih asociacij (nav. po Cunningham 2).

Razlike likov v predstavi morajo biti s kostumi dobro vidne in razumljive. Tudi če je predstava o tem, da mora – kakor pri Plavtovih *Dvojčkih* – zмести domnevo, kdo je kdo, mora biti prava identiteta gledalcu jasna. Kostuma dvojčkov si morata biti podobna ali skoraj enaka, da opravičujeta, zakaj ju zamenjujejo, razlikovati se morata zgolj v vidnih detajlih, da gledalec vedno ve, kateri od dvojčkov je na odru. Če je gledalec pravilno obveščen, je tudi komedija bolj zabavna (prav tam 2).

Težavo pri razlikovanju likov je imela predstava *Vojna in mir* v režiji Silvia Purcăreta v Cankarjevem domu. Kostumograf Dragoș Buhagiar, tudi scenograf in oblikovalec luči, je izdelal kostumografijo v pastelnih, bež, belih in sivih barvah. Na sliki delujejo kostumi lepo, tudi liki so prepoznavni. Vendar je kostumografija na slikah videti drugače kot v živo. Zaradi velikosti Gallusove dvorane se detajli izgubijo, skoraj vsi kostumi pa so videti enake barve. Pri vsaki predstavi moramo omogočiti, da lahko bistvo likov preberejo tako gledalci iz prve vrste kot tisti v zadnji vrsti na balkonu. Ko je dvorana tako velika kot naša Gallusova, je vredno uporabiti živahnejšo barvo. Še zmeraj bi lahko za osnovo uporabili bež tone, vendar bi gledalec like lažje ločil, če bi imel en lik na primer rdečo obrobo na dnu obleke, drugi rdeč klobuk in tako naprej. Za nerazumljivost predstave seveda ni kriva samo kostumografija, temveč tudi sama režija in potek predstave.



Slika [12]: Prizor s predstave *Vojna in mir*. Režija: Silviu Purcărete. SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Cankarjev dom. Cankarjev dom, 2017. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana.



Slika [13]: Prizor s predstave *Vojna in mir*. Režija: Silviu Purcărete. SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Cankarjev dom. Cankarjev dom, 2017. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana.

Kostum mora lik postaviti v zgodovinsko, geografsko ali imaginarno obdobje, mu dodeliti primerno starost in socialni status, prikazati delček njegove osebnosti ter, če je v

predstavi potrebno, ga spreminjati skozi proces drame (lik se postara, karakterno spremeni, je bil v ujetništvu itd.) (prav tam 3).

Zgodovinsko obdobje je velikokrat definirano že na začetku dela. Včasih se odgovor na vprašanje skriva v besedilu, kdaj pa je obdobje jasno, vendar se ga režiser odloči spremeniti. Seveda je pomembno, da se v spremembi obdobja skriva namen, ki odpira nov pogled na staro dramo. Prav tako mora kostumograf likom določiti starost. Pogosto k temu pripomoreta sam videz in dejanska starost igralca, kostumograf pa mu lahko pomaga s primerno dolžino oblačila ali rokava, z vratnim izrezom, ličili ... Če je treba lik pomladiti, nam lahko pri tem na primer pomaga tudi pravilna izbira blaga. Običajno so to lažji materiali v pastelnih ali belih barvah, ki učinkujejo nedolžno in nežno (prav tam 3–4).

V večini dram zasledimo več različnih socialnih statusov in to moramo seveda s kostumom tudi poudariti, kar lahko naredimo z uporabo različnih materialov. Na primer manj premožnim lahko oblačila sešijemo iz bombaža, premožnejšim iz svile ali volne. Že na pogled sta materiala drugačna, bombaž se mečka, svila se lesketa in učinkuje prefinjeno. Za najrevnejše sloje je treba oblačila dodatno patinirati in jim dati obrabljen star videz. Premožnejšim slojem lahko poleg dražjega materiala dodamo nekaj lepih gumbov ali obrobnih trakov in jih tako še dodatno povzdignemo na družbeni lestvici. Poleg vsega moramo v kostum ujeti tudi sam značaj lika. To lahko naredimo s krojem, barvo in dodatki (prav tam 4).

Režiser mora določiti temo in koncept predstave, s tem pa tudi samo atmosfero, kostumograf pa mora vse to (tema, koncept in atmosfera) podpreti s kostumom. Kostum to naredi s stilom, barvo, proporci in teksturo. S stilom poskuša kostumograf ujeti atmosfero in koncept predstave, ki ga je določil režiser. Lahko se kostumografije loti tako, da ostane čim bolj zvest stilu zgodovinskega obdobja, v katerem bo potekala predstava, ali pa to obdobje stilizira. Realistični kostumi morajo seveda biti čim bližje realnim kostumom iz zgodovinskega obdobja, za katero se kostumograf odloči. Za stiliziran kostum pa kostumograf uporabi samo elemente določenega obdobja in samo obdobje vzame zgolj za inspiracijo. Lahko spremeni proporce, vzame določen element in mu spremeni obliko (prav tam 8). Primer stilizirane kostumografije je v predstavi

Aleksandra Popovskega *Dantonova smrt*. Kostumografinja predstave Jelena Proković je stilizirala obdobje francoske revolucije in v kostumografiji uporabila samo določene elemente oblačil tistega časa. Vzemimo za primer kostum Tjaše Železnik, ki je igrala Julie Danton. Oblečena je bila v rožnato obleko do kolen, vendar sta izbira blaga in predvsem zgornji del v obliki korzeta s pentljami priklicala karakteristike oblačenja omenjenega obdobja.

Poleg obdobja mora kostumograf določiti še barvo. Na začetku procesa ustvari barvno paleto, pozneje pa mora razmišljati tudi o posameznih likih, saj barve narekujejo njihov značaj. Pomisliti mora, kateri liki se bodo na odru pojavljali skupaj in kateri se ne bodo, ter barvo prilagajati tudi temu. Poleg vsega mora misliti tudi na proporce, ki jih je priporočljivo nekoliko povečati, saj je oder velik in se lahko nekateri elementi kostuma zaradi razdalje izgubijo. Proporce lahko povečamo tudi v primeru komičnega efekta, saj lahko trapasto velik klobuk in zelo široke hlače pripomorejo h komičnosti določenega lika. Navsezadnje na celoten kostum vpliva še sama tekstura oblačila (prav tam 9).

V naslednjem poglavju bom obravnavala enega od elementov kostumografije, in sicer barvo, saj je to prva stvar, ki jo opazimo na kostumu. V povezavi z njo bom govorila še o luči v predstavi, saj na barvo kostuma močno vpliva oblikovalec svetlobe. Omenila bom še blago, saj je barva odvisna tudi od tega. Rdeč bombaž na primer učinkuje popolnoma drugače kot rdeč saten, saj imata vsak svoje karakteristike. S tem elementom kostumografije želim prikazati, kako pomembna je vsaka odločitev, ki jo sprejme kostumograf. Na kostumografijo vpliva še ogromno drugih elementov, kakor je kraj samega oblačila ali zgodovinsko obdobje, v okviru katerega ustvarjamo. A ker je fokus moje magistrske naloge pomanjkanje mnenja o kostumografiji v kritikah, ni prostora za razpravljanje o vseh elementih kostumografije. V enem želim prikazati tako kompleksnost kostumografije kot tudi razumevanje kostumografovega ustvarjanja in razmišljanja.



## 6. Barve

Ena izmed stvari, ki jih pri ljudeh najprej opazimo, so barve oblačil. Z njihovo pomočjo začnemo zavedno ali podzavestno oblikovati mnenje o ljudeh. Barve nam pomagajo odkriti zavedne in nezavedne lastnosti, obenem pa sporočajo, kakšen vtis želijo osebe narediti na druge ljudi ali se morda z izbiro oblačil želijo zliti z okolico, saj nočejo izstopati (nav. po Korun, *Barve oblačil* 1).

Skozi vso zgodovino so barvo oblek obravnavali z magičnega oziroma mističnega stališča. Že zgodaj so nekatere barve dobivale simbolne pomene. Imele so tudi pomembno vlogo pri strukturiranju družbe, saj si je vladajoči razred izmislil zakone, ki prepovedujejo uporabo določenih barv nižjim slojem. Ravno tako so se barve nekoč tako kot danes uporabljale za razlikovanje med spoloma. Novorojenčki so še vedno fantki oblečeni v modro, deklice pa v rožnato barvo. Ta navada izhaja iz Egipta, kjer so modro barvo povezovali z onostranstvom in nebesei, rožnato barvo pa z rodnostjo. Antični Perzijci so imeli celo zakon, ki je omejeval število barv na ženskem oblačilu, podobno je bilo tudi v antični Grčiji in Rimu, kjer so barve ženskih oblačil omejili na rjave, zelene in drap tone. Krščanski predpisi so zahtevali, da se ženske zakrijejo v nepobarvana oblačila, rdeče barva pa je bila barva razvratnice in je bila seveda strogo prepovedana (prav tam 1–2)

Razpad starih barvnih pravil je prinesel individualnost posameznika. Nekaj starih običajev pa nam je še zmeraj vžganih v zavest: bela obleka za poroko (simbolizira nedolžnost in čistost), spoštljiva črnina za vdove/žalovalce in uporaba škrlatne za verske voditelje. Ravno tako je modra še zmeraj po večini barva fantkov in roza deklic (prav tam 2).

Barve zagotovo močno vplivajo na naše vsakdanje življenje in njegovo doživljanje. Vplivajo na naše razmišljanje, delovanje in čustvovanje. V zgodovini so jim pripisovali različne pomene in simbole, veliko se jih je ohranilo do danes. Vsaka barva ima svoje zakonitosti in značilnosti, pa seveda asociativnost, ki je pri ljudeh večinoma enaka. Okus za barve se pri ljudeh zaradi modnih trendov pogosto spreminja, vendar so simbolične implikacije točno določene, saj so se utrdile skozi zgodovino. Seveda pomen barv ni

povsod enak. Že v isti kulturi ima lahko določena barva nasprotujoče si pomene, kaj šele v drugem kulturnem okvirju. Rdeča je tako v našem okolju barva revolucije in nasilne spremembe, na Kitajskem pa barva poroke. Ta barva je na Kitajskem moška, ženski barvi pa sta bela in črna. Ameriški Indijanci rdečo povezujejo s puščavo in nesrečo. Danes jo najpogosteje uporabljamo kot barvo za označevanje nevarnosti in prepovedi (prav tam 1–2).

Tudi v vsakodnevnem pogovoru se sklicujemo na barve, na primer rdeč od besa, zelen od zavisti itd., uporabljamo pa tudi primerjave, kot so bela kot sneg, rdeča kot kri itd. Barve imajo tako izjemen pomen že v vsakdanjem življenju, kaj šele v gledališki predstavi (prav tam 1–2).

Vsaka barva ima simbolni pomen in seveda vsako oblačilo v določeni barvi na liku vzbuja določene asociacije. Pomen barve kostuma je tesno povezan tudi z barvo scenografije. Če postavimo črn kostum v črn prostor, pomeni nekaj drugega, kot če postavimo črn kostum v bel prostor. Če je kostumografija črna, prav tako pa tudi scenografija, bo prostor oziroma oder videti bolj zaprt in manjši. Vse skupaj bo delovalo zelo resno in zbrano, v zvezi z letnimi časi pa bo spominjalo na zimo ali jesen. Na drugi strani svetle barve prostor odprejo, navidezno povečajo in ga zaznamujejo z zračnostjo, jasnostjo in spokojnostjo. Vzbujajo občutek sprostitve. Če bi like v črnem postavili v bel prostor, bi to lahko razumeli na več načinov, najočitnejša razlaga je morda ta, da so se zli liki znašli v dobrem okolju. Seveda je to popolnoma odvisno od predstave, dejstvo pa je, da sektorja v tem primeru prikazujeta trenje oziroma nasprotje.

Če želimo na primer poudariti, da je lik živahen, ga bomo seveda oblekli v žive barve in ne v pastelne ali temne. Če je lik premožen, bo njegov kostum v klasičnih elegantnih barvah, kot so morda črna, bela, modra, smaragdna ali bordo. Če bo vdova, bo oblečena v črno, če bo vdova, ki ne žaluje, bi ji bilo smiselno nadeti drugo, živahnejšo barvo ali pa morda le črno obleko z globokim dekoltejem.

Pri izbiri barve oblačila je treba biti zelo pozoren, saj z njo določimo karakteristike like. Če so barve v kostumu tople, je lik prijazen, če hladne, potem je morda strog, zloben ali zadržan. Definicija za uporabo barve je težko določljiva, saj se barvne zakonitosti

razlikujejo od predstave do predstave. Pomen barve se prav tako razlikuje od geografskega območja in časa.

Nekatere barve so skozi leta spreminjale pomen. Vzemimo za primer oranžno barvo. V antiki je bila to barva Jupitra, najvišjega vladarja bogov in smrtnikov, v oranžnordečo so se oblačili on in njegove svečenice. V krščanski simboliki oranžna pomeni skušnjavo, v heraldiki pa moč in vzdržljivost. V budistični religiji simbolizira ponižnost, prav tako pa tudi razsvetljenje, in prav zato nosijo menihi oranžna oblačila. Japonci in Kitajci oranžno povezujejo z ljubeznijo in srečo. Oranžna barva je izjemno opazna, zato jo pogosto uporabljajo v proizvodnji kot opozorilo na nevarnost, raziskovalci pa trdijo, da oranžno okolje popravlja socialno obnašanje in razdraženost. Ljudi, ki radi nosijo to barvo, imamo za vesele, pogosto nasmejane, bistre, zgovorne in družabne. Učinkujejo polni energije, pripravljeni na delo, ponosni in samozadostni. S svojo neposrednostjo naredijo velik vtis na druge, saj je oranžna barva močna in energična. Oranžna oblačila so videti igriva, lahkotna in ekstravertirana. Lahko pa je to tudi erotična barva. V zadnjem času jo največkrat povežemo z zaporniški uniformami, ki so skoraj prekrile druge pomene oranžne barve (prav tam 11–12).

Odziv na določeno barvo sprožita kultura, v kateri smo odraščali, in naša osebna povezava z določeno barvo. Na barvo gledamo fizično in psihično. Da jo razumemo fizično, moramo poznati barvno teorijo in barvne zakonitosti, na primer, da enaka barva učinkuje drugače na različnih barvnih ozadjih ali pa da komplementarni barvi povzročita večjo intenzivnost barve druga drugi (zelen kostum na igralki z rdečimi lasmi bo učinkoval bolj zeleno, prav tako bodo igralkini lasje videti bolj rdeči) (Cunningham 83–85).

Dojemanje določene barve na odru je odvisno od barvnih kombinacij, ki jih vsebuje igralčev kostum (tudi od njegovega tena kože in las – dodatni barvi, ki vplivata na končno sliko), od drugih kostumov in od barve scenografije. Na vse to pa seveda vpliva tudi odrska luč, o čemer pišem v nadaljevanju.

Kostumografi moramo v povezavi z barvo biti pozorni že pri izbiri materiala. Moder lan ima drugačne karakteristike kot moder žakard. Pozorni moramo biti tudi na odtenke

materialov, saj je blago v trgovini videti drugače kot na odru. Zanimiv primer je črna barva. Nekatere črne imajo v sebi nekaj modrega odtenka, nekatere rjavega. Prve na odru delujejo zelo bogato, še posebno če se uporabi korekcijski filter 201, druge pogosto na odru delujejo rjavo. Luč na odru tako lahko včasih popolnoma spremeni barvo kostuma, zato je pomembno, da blago, še preden gre v šivalnico, postavimo na oder in si ga ogledamo pod odrskimi lučmi. Za kostumografa je pomembno tudi sodelovanje z oblikovalcem svetlobe, saj je končna barva kostuma, pa če porabimo še toliko časa za izbiro materiala oziroma odtenka, odvisna od oblikovalca svetlobe oziroma od našega sodelovanja z njim.

## 6.1. Oblikovanje svetlobe

Naše zaznavanje barv je odvisno od lomljenja svetlobe. Svetloba je elektromagnetno sevanje pri različnih valovnih dolžinah/frekvencah. Vidna svetloba, ki jo zazna človeško oko, je del spektra od okoli 380 nm do 750 nm. Svetlobni spekter beleži jakost vsake valovne dolžine in ji določa videz, vključno z barvo. Površino, ki vse valovne dolžine odbija enako razpršeno, vidimo belo. Izjema je zrcalo, ki prav tako odbija vse valovne dolžine, vendar ni belo. Površino, ki vse valovne dolžine absorbira, vidimo črno. Kako v gledališču vidimo črne kostume, je odvisno od barv, ki ta kostum obdajajo. Odsev luči, ki se odbija od scenografije, pade na črne kostume, kar vpliva na končno podobo črmine (Cunningham 78–79).

Če poenostavimo, bi lahko svetlobo v naravi razdelili v dve kategoriji: direktna luč (sonce, luna) in indirektna luč (odsev neba, tal, predmetov ...). Z uravnoteženo kombinacijo obeh lahko na odru ustvarimo živ dramski prostor, v katerem se igralec giblje, doživlja in sporoča. Odrska luč ima pet glavnih lastnosti, ki jih lahko spreminjamo in uravnavamo: oblika oziroma vrste reflektorja, smer reflektorja, intenzivnost ali jakost svetlobe, barva (svetlobni filtri) in gibanje oziroma premikanje luči med predstavo (nav. po Korun *Uvod* 7).

Od petih lastnosti luči ima barva največji emocionalni in psihološki naboj. Z uporabo barvnih filtrov lahko oblikovalec definira del dneva, letni čas, atmosfero, razpoloženja, poudari in dopolni scenografijo/kostumografijo, celotno vsebino, včasih pa lahko vse

skupaj pokvari. Danes se pretirani uporabi barvnih luči izogibamo, saj je rezultat zelo hitro lahko kičast, in prisegamo na tako imenovano brechtovsko belo luč. Včasih je res treba z lučjo spremeniti barvo scene ali prizora, vendar je intenzivne barve treba izjemno premišljeno uporabljati, saj v normalnih okoliščinah igralec ni primerno osvetljen, če ima na primer zelen obraz. Barva na odru je tako odvisna od luči in pa tudi od barve objekta, ki ga osvetljuje (prav tam 25).

Svetlejši barvni odtenki in nianse so najprimernejši za osvetljevanje od spredaj. Lahko ali ohladijo ali otoplijo prostor, hkrati vplivajo na atmosfero, ne da bi resnično delovali kot specifične barve. Z njimi poudarimo igralčev obraz, lahko pa tudi pobarvamo celoten oder. Pri osvetljevanju scene in horizonta pa imamo veliko več možnosti. Z uporabo realističnih in stiliziranih barv lahko spremenimo, poudarimo ali obogatimo barvo kostumov in scenografije. Toplejše barve so primernejše za komedijo, hladne pa za tragedijo. Če bo v prostoru več luči, bo dogajanje učinkovalo bolj veselo, pomladno in mladostno. Prostor z manj luči bo učinkoval bolj žalostno, temačno, melanholično, starejše, bolj zimsko. Ostra in topla luč lahko da prostoru občutek veselja, slave ali upanja. Mehkejša, razpršena in hladna luč nam lahko sporoča žalovanje, melanholijo ali romanco. Intenzivna in močna luč pa lahko na oder prikliče jezo, nasilje ali moč (nav. po Cunningham 79–80).

Površina oziroma v našem primeru blago se na luč odzove tako, da odbija ali absorbira svetlobne žarke, lahko pa jih tudi prenese skozi medij. Če kostumograf uporabi vse našteje načine reagiranja blaga na svetlobo, potem lahko ustvari bolj poglobljeno in dinamično kostumografijo. Spodaj v razpredelnici lahko vidimo, kako se pogosto uporabljeni materiali v gledališču odzovejo na svetlobo (prav tam 80).

<b>Velik odboj</b>	<b>Srednji odboj</b>	<b>Velika absorpcija</b>	<b>Prenos svetlobe</b>
ogledalo	šantung svila	žamet s svilenimi dlačicami	organca
bleščice	žakard	žamet na plišu	šifon
lateks	taft	volna	čipka
poliester	indijski bombaž	bombaž	mreža
satén	činc	velur	juta
lureks		pleténine	til

Tabela 1: Odziv materialov na svetlobo.

Trde in gladke površine so močno odbojne. Na drugi strani mehke in puhaste tkanine svetlobo močno absorbirajo. Blago, skozi katero se svetloba zgolj prenese, ima luknjice med vlakni ali pa je transparentno oziroma prosojno.

V svetli, beli luči barve učinkujejo topleje in se lahko nagibajo proti rumeni. Če je luč manj intenzivna oziroma medla, so enake barve videti hladnejše in se nagibajo k modri. Če izberemo za lik rdečo barvo, je za slabo osvetljen prizor bolje izbrati oranžnordečo kakor živo rdečo ali rdečo z modrimi podtoni, saj bo pod tako lučjo delovala toplejše, lepše in bogatejše. Če imamo v taki luči zelen kostum, je bolje, da se barvno nagiba k rumeni, da ne bo videti preveč hladen, razen če to seveda želimo. Za prizore s svetlobo, ki ponazarjajo mesečino, se bo črn kostum zvil z ozadjem, moder bo močnejše barve, oranžni bodo potemneli oziroma posiveli. Kaj vse se lahko zgodi z barvo našega kostuma, ko nanj posvetimo z barvno svetlobo, lahko vidimo spodaj v razpredelnici (prav tam 82–83).

	<b>Oranžnorumena luč</b>	<b>Oranžna luč</b>	<b>Rdeča luč</b>	<b>Vijolična luč</b>	<b>Modra luč</b>	<b>Modrozeleno (cian) luč</b>	<b>Zelena luč</b>
<b>Rumeno blago</b>	svetlorumena	rumenooranžna	rdeča	škrlatna	rumenozelena	rumenozelena	rumenozelena
<b>Oranžno blago</b>	oranžna	svetlooranžna	svetlo rdečeoranžna	škrlatna	svetlorjava	svetlorjava	svetlorjava
<b>Rdeče blago</b>	živo rdeča	rdečeoranžna	svetlordeča	škrlatna	vijolično črna	bordo	bordo
<b>Vijolično blago</b>	temnorjava	temnorjava	temnosiva	temnovijolična	temnovijolična	temnovijolična	vijolična
<b>Modro blago</b>	temno modrosiva	črna	siva	svetlomodra	temnomodra	svetlo modrosiva	svetlomodra
<b>Modrozeleno blago</b>	zelenomodra	temno zelenomodra	črna	temnomodra	zelo temnomodra, skoraj črna	temno modrosiva	temnozeleno
<b>Zeleno blago</b>	svetlozelena	temnozeleno	temnosiva	modrikasto rjava	svetla olivno zelena	svetlo zelenosiva	močna zelena

Tabela 2: Barvni učinki.

Razpredelnica kaže, kaj se lahko zgodi z določenimi materiali na svetlobi in na kaj moramo biti pozorni. Vedeti pa moramo, da se vsako blago na svetlobi obnaša drugače, tako da tabele ne smemo upoštevati v celoti. Najbolje je, če imamo seveda možnost, da na svetlobi preizkusimo materiale različne sestave in barve ter vidimo, kako se obnesejo na odru. Kakšen je končni videz kostumografije, je odvisno od luči in oblikovalca svetlobe. Še preden začnemo nabirati ideje za določeno kostumografijo, je nujno, da se pogovorimo z oblikovalcem luči in uskladimo z njim ter tako preprečimo nepotrebne napake.

## 6.2. Blago

H končni sliki seveda prispeva tudi izbira blaga. Blago lahko narekuje socialni status in karakteristiko likov. Lanena ali bombažna obleka bo na primer vedno delovala manj razkošno kot obleka iz svile in čipke.

Blago včasih izberemo pred izdelavo skic, včasih po njej, odvisno od projekta. Če blago izberemo pred ustvarjanjem skic, imamo že dobro predstavbo, kako bo končni izdelek videti. Blago nam lahko služi za inspiracijo in iz njega izhajamo pri izdelavi skic. Če najprej rišemo skice, moramo vedeti, da ni nujno, da bomo dobili želeno (to, kar smo narisali na skici), in da bomo verjetno morali sprejeti nekaj kompromisov.

Največja trgovina z blagom v Sloveniji je gotovo Svet metraže. Trgovina ima veliko izbire in je cenovno ugodna, vendar nima veliko lepših in razkošnejših materialov. Vreden omembe je zagotovo tudi Gramatex, ki sicer nima tako velike izbire kot Svet metraže, vendar ima lepo izbiro kakovostnih materialov v več barvah. Imajo dobro ponudbo svile, čipk, krzna in volne. Ena izmed trgovin je tudi Luma, ki ima prav tako lepo ponudbo. Naj za konec omenim še malo trgovino Kroj v središču Ljubljane, ki ima manjšo izbiro kot omenjene trgovine, vendar je njeno blago izjemno kakovostno, temu primerna pa je tudi cena. Seveda gremo lahko po blago tudi v tujino, na primer v Trst ali Gradec, če nam to dopušča čas.

Blago izbiramo na podlagi vizualnega efekta, zgodovinskega obdobja, v okviru katerega ustvarjamo, koncepta, vzdržljivosti, prilagodljivosti in proračuna. V prvi vrsti ga izbiramo na podlagi njegovega videza. Najprej nas pritegne barva, takoj za njo pa padanje materiala. Včasih bomo našli material z motivom, ki nam ustreza, vendar bo premehek. V takem primeru lahko uporabimo medvlogo, s katero material dodatno okrepimo oziroma odebelimo.

Pogosto se bodo detajli kostuma izgubili zaradi razdalje med gledalci in igralci. Če uporabljamo vzorce, je priporočljivo, da so večji, da bodo vidni vsem gledalcem. Vseeno moramo paziti, saj ima lahko prevelik vzorec tudi komičen učinek. Ko kupujemo blago, je priročno s seboj nositi pomanjševalno steklo, ki ima nasprotni učinek od povečevalnega stekla, saj bomo tako imeli boljšo predstavbo, kako se bo določeno blago videlo z odra. Čeprav se nekateri detajli zaradi razdalje izgubijo, se bodo z odra vseeno videli tip blaga, tekstura, njegovo padanje in gibanje. Iskanje ustreznega blaga v ustrezni barvi, teksturi, vzorcu je lahko zamuden proces, vendar je vsaka dodatna ura, ki je vložena v iskanje najprimernejšega kosa blaga, še kako poplačana, saj pripomore k dodatni globini in polnosti kostuma (Ingham 147).



Pomembna je tudi sama tekstura blaga. Čeprav teksture niso vedno vidne gledalcu, vseeno dodajo globino in polnost kostumu. K njegovi polnosti pripomore tudi več slojev blaga. Poleg vseh materialov in njihovih učinkov pa lahko s kombinacijo več različnih tkanin ustvarimo zanimive efekte in včasih celo optične iluzije. Če položimo bolj prosojen košček blaga nad drugo, manj prosojno blago, lahko dobimo zanimive barvne učinke. Prav tako obstaja blago, ki na svetlobi, odvisno od položaja, spreminja barvo. Tak primer lahko zasledimo v predstavi *Merlin ali Pusta dežela* (kostumografija: Jelena Proković), v kateri lik hudiča, ki ga igra Silva Čušin, nosi dvodelno obleko. Obleki se, odvisno od položaja luči, spreminja barva iz zelene v rdečo. Konceptualno zelo domiselna ideja, saj se s premikanjem hudiča lesketa rdeča barva, ki opozarja na nevarnost, ta pa ni vidna vsakomur.



Slika [14]: Merlin in hudič. *Merlin ali Pusta dežela*. Režija: Aleksandar Popovski, 2016. SNG Drama Ljubljana. Na fotografiji: Barbara Cerar in Silva Čušin. Foto: Peter Uhan. Arhiv: SNG Drama Ljubljana.

Poleg vsega moramo izbiro blaga vedno prilagajati velikosti dvorani. Čim večja je dvorana, tem večji naj bodo vzorci in barvne razlike med liki.

Na reprodukcijo kostumov določenega zgodovinskega obdobja bo prav tako vplivala izbira ustreznega materiala. Seveda ne bomo mogli dobiti identičnega blaga, kot so ga nosili nekoč, lahko pa najdemo kakšno s podobnim vizualnim učinkom. Če ne dobimo želenega vzorca, ga lahko damo tudi izdelati. Če je kostumografija zgolj stilizacija obdobja, ima kostumograf bolj proste roke. Lahko uporabi moderne materiale v starih silhuetah in še vedno ustvari učinek določenega zgodovinskega obdobja.

Običajno kostumograf najraje uporablja naravne materiale. Naravni materiali luč absorbirajo drugače in lepše kot umetni materiali. Poleg tega je prijetneje nositi naravne materiale, v njih se igralci manj potijo kot v sintetičnih. K sintetičnemu blagu se kostumografi zatekamo, ker je cenovno ugodnejše.

Po premieri predstave običajno sledi veliko ponovitev, včasih se obeta tudi gostovanje, zato je pomembno, da so izbrani materiali vzdržljivi. Igralci se lahko na odru pretepajo, mečejo po tleh, čepijo, plešejo; vse to vpliva na obrabo kostumov, zato je treba že na začetku poskrbeti, da izberemo dovolj kakovostno blago. Če nam proračun ne dopušča nakupa zelo kakovostnega blaga za vse like, moramo premisliti, kateri lik se najbolj premika, je največ na odru in za katerega je najbolj verjetno, da bi se pri njegovem početju lahko kaj poškodovalo, ter v ta kostum vložiti več denarja kot v tistega, ki se na odru pojavi za pet minut. Da je blago še bolj vzdržljivo, ga lahko utrdimo s šivi in medvlogo. Če se igralec še posebno veliko giblje na odru, je morda najbolje, da ga oblečemo v raztegljive materiale, če so le ustrezni za njegov lik.

Kostum lahko poškodujejo tudi umetna kri, hrana, ličila, znojenje in hitro preoblačenje. Tudi na podlagi tega je treba izbrati blago. Nekateri nežnejši materiali bodo take vrste uničenja zdržali, če bodo le ustrezno podloženi in podprti. Pri predstavi *Hamlet, Tragedija Odsotnosti* v režiji Jana Krmelja sem se ukvarjala z madeži umetne krvi, bele in črne barve, pesnega soka in zemlje. Zaradi manjšega proračuna si nisem mogla privoščiti izdelave ali nakupa dvojnikov za vsa oblačila. V okviru proračuna mi je uspelo kupiti dvojnike zgornjih delov (srajce, bluza), saj so bili večinoma v beli barvi in tako bolj občutljivi za madeže. Že na začetku procesa sem vedela, da bo šlo za izjemno umazano predstavo, vendar koncepta barv nisem spreminjala. Lahko bi poenostavila in izbrala temnejše barve, na katerih bi se umazanija manj poznala, vendar mi taka barvna

paleta ni ustrezala. Inspiracija za kostumografijo je bil laboratorij. Kostume sem si zato zamislila v minimalističnih krojih, večinoma v svetlih barvah, ki spominjajo na umobolnico. Želela sem čistost na začetku in umazan razkol na koncu.



Slika [15]: Sklepni prizor predstave. *Hamlet, Tragedija Odsotnosti*. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevančić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.

V primeru predstave, ki vključuje veliko umazanije, lahko uporabimo impregnacijsko pršilo, ki dodatno zaščiti tkanino. Če je le mogoče, lahko uporabimo materiale, ki jih lahko preprosto očistimo z vlažno krpo (na primer usnje, PVC, nekateri poliestri), ali pa materiale, kot je bombaž, ki jih lahko operemo na 60 stopinjah v pralnem stroju.

Med iskanjem materialov velikokrat ne bomo dobili tistega, kar smo si zamislili. Takrat se bomo zatekli k barvanju. Če se odločimo za barvanje, je najbolje kupiti naravni material v beli barvi, saj bo takrat naš rezultat najboljši. Veliko odtenkov lahko že dobimo v trgovini. Če ne najdemo zelenega odtenka, lahko kupimo več barv in barvanje opravimo v več korakih. Odlična sestavina za barvanje je tudi hipermangan, ki ga lahko kupimo v vsaki lekarni. Hipermangan je prah, ki ga uporabljajo za čiščenje ran. Barvanje

z njim je preprosto: damo ga v vrelo vodo, zmešamo in dodamo tkanino. Običajno ga uporabljamo, če želimo oblačilo narediti bolj ponošeno ali če ga želimo potemniti. Efekt je odvisen od količine hipermangana in od časa namakanja tkanine v njem.

Naša izbira blaga pa je seveda odvisna tudi od proračuna. Moramo biti racionalni in tam, kjer potrebujemo večjo količino blaga, izbrati nekaj cenovno ugodnega. Kjer je količina manjša, si lahko privoščimo dražje blago. Pogosto bomo morali sklepati kompromise. Treba je razmisliti, kateri lik je največ na odru, in vanj vložiti več denarja kot v tistega, ki se na odru pojavi zgolj za en prizor. Kljub temu morajo biti vsi liki dramaturško podkrepljeni in enako kakovostno izdelani. Gledalec ne sme vedeti, v kateri lik je vloženo več denarja. Vsi liki morajo biti enako dovršeni, saj je to ključ za uspešno kostumografijo.

V prvem delu magistrske naloge sem predstavila kostumografa in kompleksnost njegovega dela. Želela sem opozoriti na vse elemente, na katere mora biti kostumograf pozoren, in tako prikazati, kako zahtevno in pomembno je njegovo delo. V drugem delu magistrske naloge pa kljub pomembnosti kostumografa v uprizoritvi ugotavljam, kako malo kritiki obravnavajo njegovo delo.

## 7. Gledališka kritika in kostumografija

Prava kritika, tista, ki jo poznamo danes, se je začela šele z renesanso, prvi znani kritik pa naj bi bil že Sokrat. Platon v Apologiji povzema Sokratov zagovor na sodišču ob njegovi obsodbi, da naj bi kvaril mlade in zavračal bogove. Sokrat ob tej priliki opiše svoje srečanje s pesniki in si s tem tudi pridobi nove sovražnike. Pove, da je med njihovimi pesnitvami izbral tiste, za katere se mu je zdelo, da so dovršene, spraševal pa jih je tudi, o čem pesmi govorijo, da bi se tudi sam kaj naučil. A kritika kot strokovno besedilo se dodobra razvije šele z nastopom množičnega novinarstva, se pravi v devetnajstem stoletju. Pod vplivom Diderota in Lessinga ter nekaterih drugih se izoblikuje tip gledališke kritike, kakršnega poznamo in gojimo še danes (nav. po Fridl ni str.).

Kritika je presoja gledališke predstave. Gledališki kritik gleda predstavo in jo sproti presoja. Vidi vse, kar se dogaja na odru, pa tudi tisto, kar se ne, a bi se morda moralo. Predstavo mora najprej doživeti, nato pa jo racionalizirati in artikulirati. Seveda mora poznati besedilo predstave, če je to že znano. Vasja Predan v *Thetralii* pravi, da mora kritik: »Racionalizirati, reflektirati in ubesediti mora torej dramo kot literarni in gledališki tekst, kot specifično gledališko pisavo in govor, kot sistem gledaliških znakov v prostoru, v času, v situaciji in nemara predvsem v dramskem liku [...]« (204).

Poleg tega je gledališka kritika neke vrste zgodovinski dokument. Gledališka predstava je odsev tistega časa, mode, politike, predvsem pa časa tu in zdaj v dvorani, ko se med igralcem in gledalcem ustvari odnos, ki se ga ob gledanju posnetkov predstav ne more obnoviti. Je medij, ki umre takoj, ko se spusti gledališka zavesa. Proti minljivosti lahko deloma pomaga dobro napisana kritika, ki poskuša poleg podajanja mnenja ustvarjalcem z besedami ujeti minljivost predstave in jo zadržati v zgodovinskem arhivu. Na ravno tem mestu pa se mi zdi potrebno omeniti še kostum oziroma kostumografijo. V kritikah se o kostumografiji napiše zelo malo. Običajno se uporabijo le kakšni pridevniki, kot so: primerna, markantna, lepa, preprosta, dovršena, učinkovita, domiselna in podobno. Običajno kritik uporabi le enega od naštetih pridevnikov, velikokrat pa se tudi zgodi, da kostumograf ni niti naveden. Edino primerno bi se mi zdelo, da bi bili v uvodu vsaj navedeni kot soustvarjalci k predstavi, če že niso primerno obravnavani v kritikah. O

scenografiji se običajno vsaj nekaj napiše, saj jo veliko ljudi obravnava v tesni povezavi z režijo, kajti lahko pripomore k vzpostavitvi režiserjevega koncepta. Veliko manj se piše o kostumografiji, še manj o oblikovanju svetlobe in koreografiji. Ne gre samo za to, da bi tudi drugi ustvarjalci predstave radi slišali kritiko svojega nekajmesečnega dela. Gre tudi za splošno znanje in obveščenost bralcev, kako drugi sektorji pripomorejo k predstavi ter kakšna je kritikova interpretacija njihovega dela. Zakaj bi se gledalci sploh spraševali o kostumu in njegovem pomenu, če ga še kritiki ne obravnavajo? Neizpodbitno dejstvo je, da sta kostumografija in tudi scenografija še vedno zapostavljeni.

Zanimivo je, kaj na primer v kritikah zasledimo o eni izmed najbolj znanih slovenskih kostumografinj, Alenki Bartl, ki je sooblikovala več kot petsto predstav. Bila je mojstrica na svojem področju. Ko ji je gledališče ponudilo dve izbiri blaga, je z barvanjem in različnimi tehnikami ustvarila nove. Sama je patinirala kostume, odkrivala nove tehnike, za eno od predstav je tudi sama naredila pletenine, ki jih je pod njenim vodstvom tehnološko razvila tovarna Rašica. Živel je v časih, ko ni bilo na voljo veliko blaga, trgovin, a vendar se je vedno znašla in se pri projektu kar najbolj izkazala. Njena kostumografija je bila zasnovana kot dramaturški in likovni znak. Odlikovala jo je težnja k jasnosti, slikovitosti in natančni notranji koherenci v posameznih kostumografijah, bila pa je tudi drzna pri uporabi materialov in barv (nav. po Bassin 17–19). O njenem ogromnem opusu in sodelovanju z njo govori knjiga *Alenka Bartl kostumografka*. V knjigi jo predstavlja štirinajst različnih gledališčnikov, ki so imeli čast delati z njo. Opisujejo jo kot galantno gospo, ki je imela vedno pripravljen odgovor. Na petdesetih straneh pišejo o njej in njenem čudovitem ustvarjanju. Eden izmed ljudi, ki v knjigi opisujejo sodelovanje z njo, je tudi Henrik Neubauer, ki se čudi prav tako kot jaz, kaj lahko o tej znameniti gospe zasledimo v kritikah. Naslednje:

Predstavo so poživali kostumi Alenke Bartl [...] Lepe kostume je pripravila Alenka Bartl [...] Lepa oblačila si je zamislila Alenka Bartl [...] Kostumi Alenke Bartl so posrečeno učinkovali [...] Pri predstavi je sodelovalo še nekaj pomembnih sodelavcev, med njimi kostumografka Alenka Bartl [...] Kostumografka je Alenka Bartl [...] Čeprav enostavna, je bila scena kar dober okvir k dogajanju, enako velja za kostume [...] Lepi so bili kostumi Alenke Bartl [...] Režiser je zelo večje razgibal odrsko akcijo, pri tem so mu pomagali lepi kostumi Alenke Bartl [...] Pristni folklorni kostumi Alenke Bartl [...] Kostumografija Alenke Bartl je poudarjala folklorne elemente; kostumi so bili slogovno enoviti in estetski.

Še posebej naj omenim ženske kostume, ki so bili z narodnimi poudarki nenavadno impresivni. (28)

Tako suhoparni zapisi tako veličastnih kostumografij! Čeprav lahko o njenem opusu pričajo nekateri ohranjeni kostumi in njene skice, tudi kakšen posnetek predstave, pa je velika škoda, da se ji v kritikah niso več posvečali. Kritika je namreč med drugim tudi zapis časa, in ker ustvarjanje Bartlove sega tako daleč v preteklost, ko še niso imeli enakih možnosti vsega vizualno dokumentirati, so nekateri njeni kostumi izgubljeni za vedno. Kritike pa nam pri orisu njenih veličastnih kostumografij prav nič ne pomagajo. Malenkost bolj je njeno kostumografijo skozi leta orisal kritik Lojze Smasek:

[...] kostumi Alenke Bartlove pa so »sposojeni« iz današnjih dni. (50)

Kostumi (Alenka Bartl) grobi, trdi, skoraj kot oklepi, idejo dela dobro podčrtujoči. (70)

Realistično razpoloženjsko sceno je pripravil Niko Matul, primerno pa so jo dopolnjevali kostumi Alenke Bartlove. (84)

[...] in duhovite kostume Alenke Bartlove... (88)

[...] kostume, sugestivno delujoče kot oblačila in ne kot preobleke, pa je ustvarila Alenka Bartlova. (130)

[...] kostume (različna vsakdanja današnja oblačila in starinske teatske preobleke) pa Alenka Bartl

[...] kostume kot zabavno vzporednost prefinjenih rožnatih tančic in primitivnih kožuhov pa je ustvarila Alenka Bartl. (208)

Bogato domiselne oziroma domiselno bogate kostume pa je ustvarila Alenka Bartl. (217)

Sceno in lučno opremo je pripravila Meta Hočevnar in Alenka Bartl kostume. (238)

Preperelo lisasto ponošene in tudi drugače izrazite kostume je ustvarila Alenka Bartl. (242)

Preprosto, nakazano sceno je pripravila Meta Hočevar, kostume Alenka Bartl [...] (249)

[...] so igralci nastopali v nabrano barvitih kostumih [...] (276)

Kostumi so s svojo zamolklo barvitostjo in nabranostjo skrivali človeška bistva [...] (282)

[...] kostumografija: Alenka Bartl [...] (282)

[...] kostumografija: Alenka Bartl [...] (295)

[...] kostumografija: Alenka Bartl [...] (299)

[...] v kostumih Alenke Bartl [...] (402)

Razkošne zgodovinske kostume si je zamislila Alenka Bartl. (417)

Še nekaj primerov, kjer je kostumografija premalo opisana in utemeljena, da bi si bralec lahko dobro predstavljal vizualno podobo. Naj omenim še nekaj bolj podrobnih opisov kostumografije Alenke Bartl istega avtorja:

Vagajeva scena je bila imeniten prerez skozi starinarnico našega življenja, skozi odlagalnico simbolov naših idealov, kostumi Alenke Bartlove pa isto problematiko podobno učinkovito izpovedujoči ... (56)

Scena Svete Jovanovića je bila mozaik svetlo sivega ali umazano belega ter belega, prav takšni so bili kostumi Alenke Bartlove. Živo, svežo barvitost so vnašali samo štirje pevci in napovedovalec ter njihovi rekviziti. Zamolke odtenke, utrujene gosposke barve pa je bilo najti na družini direktorja zavetišča. (59)

Kostume (realno karakterizirajoče posamezne figure – starši malce staromodni, sin in dekle mladeniško vsakdanje novomodna; konje nakazano nadstvarne z bleščečimi krokijastimi glavami) si je zamislila Alenka Bartl. (182)

V teh primerih je avtor kostumografiji namenil več pozornosti, a jo še zmeraj zgolj opisuje in ne interpretira. Opisuje barvo kostumografije, hkrati pa ne pojasnjuje izbire



barve. Razumem, da so bili kostumi sivi in beli, a ker se predstave nisem udeležila, ne vem, kaj je izbira barve ponazarjala. Kostumograf vsako barvo postavi na oder z razlogom in ne zgolj za okras.

Prav tako me moti, da se kostumografija vedno zbaše v isti stavek, v katerem so omenjeni tudi drugi sektorji. Običajno se ta stavek začne takole: »K predstavi so pripomogli tudi ...«, nato pa so vanj nanizani še vsi drugi sektorji, ki jih avtor kritike še ni omenil. Beseda, ki jo kritiki uporabljajo v povezavi s kostumom in ki me najbolj moti, je prav ta: pripomoči oziroma prispevati. S samo besedo ni nič narobe, če je kritiki ne bi uporabljali ves čas. Ne vem, zakaj se to sploh poudarja, saj je normalno, da kostumografija pripomore k predstavi. Vsak, ki sodeluje, tako ali drugače pripomore k predstavi. Kakor da bi zapisali, da je k predstavi pripomogla režija. Tega nihče ne napiše, saj je to vsem logično. Zakaj je torej treba izgubljati besede in še toliko malo prostora v kritiki, ki jo dobi kostumografija, posvetiti nečemu, kar je splošno dejstvo?

Alenka Bartl ni izjema. Pregledala sem, kaj so v kritikah zapisali še o drugih slovenskih kostumografih, in kot sem predvidevala, so bili z opisom kostumografij skopi. Zanimalo me je, kaj kritiki menijo o Alanu Hranitelju, ki je vedno drzen in opazen s svojim silhuetami. Njegove kostume si človek gotovo zapomni, tudi nekdo, ki se s kostumografijo ne ukvarja. Pregledala sem kar nekaj kritik, našla sem naslednje. V knjigi *Po vsem sodeč*, v kateri so zbrane gledališke kritike Blaža Lukana od leta 1993 do 2013, avtor nekajkrat omeni Alana Hranitelja in njegovo kostumografijo:

Vendar prostora v uprizoritvi tako rekoč ni, kljub slikovitim kostumom [...] (22)

[...] morda nekoliko preveč oblikovalsko rešena kostumografija [...] (24)

Ta je zaznamovana še z močno atmosfero, h kateri prispevajo glasba Petra Penka, kostumografija Alana Hranitelja in disciplina igralcev. (28)

Lear od kralja ostaja oblečen v kraljevski ornat (kostumograf je Alan Hranitelj) [...] (29)

[...] s slikovito kostumografijo [...] (72)

[...] (scenografa sta bila Damijan Cavazza in režiser, kostumograf Alan Hranitelj) [...] (139)

[...] (scenografka je bila Jasna Vastl, kostumograf Alan Hranitelj) [...] (218)

[...] ter duhovite detajlirane in decentno barvite kostumografije Alana Hranitelja [...] (224)

[...] kljub fascinantnim kostumom-objektom Alana Hranitelja [...] (386)

[...] ženske vloge igrajo praviloma smešno preoblečeni moški [...] (470)

K polnejši podobi uprizoritve gotovo kongenialno pripomore tudi njena meščansko izzivalna kostumografija [...] (472)

[...] s pomočjo domala telesnih kostumov [...] (515)

Iz zgornjih citatov je ponekod vidno, katera kostumografija se je kritiku zdela uspešna, katera manj. Še zmeraj ostaja kar nekaj primerov, ko je napisano le, kdo je kostumografijo naredil, in nič o tem, kako je bila videti. Pogosto je kostumografija opisana z nekaj pridevniki, ki pa gledalcu še ne povedo dovolj, da bi si lahko predstavo vizualno predstavljal. Ponekod, kot na primer: »[...] ter duhovite detajlirane in decentno barvite kostumografije Alana Hranitelja [...]« (224), se stavek začne zanimivo, na žalost pa ni nobenega pojasnila, zakaj je kostumografija detajlirana in decentno barvita. Škoda se mi zdi, da ob prebiranju starih kritik ne dobim vsaj malo vizualne predstave, kako je bila videti predstava, in je tako ne morem bolje razumeti.

Naj nadaljujem, kaj so kritiki še napisali o kostumografu. Naslednji citati so iz kritik Lojzeta Smaska:

[...] in bogato domiselnimi, imenitnimi kostumi (zamislil si jih je Alan Hranitelj, ki je tudi ustvarjalec odličnih mask) [...] (396)

Kostume svojevrstne elegance in sporočilnosti je ustvaril Alan Hranitelj. (408)

[...] kostume si je zamislil Alan Hranitelj [...] (411)

[...] gledališko uprizoritev z veliko kolektivno-igrsko učinkovitostjo, ki so jo pomagali graditi kostumi Alana Hranitelja [...] (423)

[...] v intimno razbohotenih črno-srebrnih kostumih Alana Hranitelja [...] (442)

Alan Hranitelj je ustvaril likovno barvito sceno in nekaj posrečenih lutk (Capka in Klaro, na primer), toda tudi nekaj ponesrečenih (otroka Tanjo in Mateja, recimo). (444)

Vsebinske poudarke omogočajoče kostume je ustvaril Alan Hranitelj. (445)

[...] trga s sebe dele papirno-kovinsko šumeče obleke (govorica prikrivanja te golote in še vseh drugih) [...] (450)

S scenografom Andrejem Stražisarjem in kostumografom Alanom Hraniteljem je postavil dogajanje v hladno, gladko in prozorno današnjost ter oblačilno uglajenost in iskanost [...] (460)

[...] barvno zamolki, uprizoritveni uglajenosti ustrezni kostumi Alana Hranitelja [...] (462)

[...] so v izzivalno domiselnih, včasih z besedilom (verjetno namerno) skreganih kostumih Alana Hranitelja [...] (476)

Avtor kostumografa sicer omeni s pozitivno konotacijo, a še zmeraj ne pojasni, zakaj je kostumografija ustrezna, zakaj elegantna in zakaj pripomore k predstavi. V eni izmed kritik omeni lutke, ki jih je izdelal kostumograf. Pove, katere se mu zdijo ponesrečene in katere posrečene, a ne pojasni, zakaj se mu zdi ena boljša od druge. Gotovo ve, zakaj je ena lutka bolje funkcionirala kot druga, kar bi lahko v dodatnem stavku tudi pojasnil.

Ko so citati naštetih drug za drugim, bi lahko kdo rekel, da je o kostumografiji napisano kar nekaj, vendar obstaja še ogromno kritik, v katerih kostumograf ni niti omenjen. Ne zdi se mi dovolj, da je kostumografija omenjena v kontekstu, katere barve je uporabil kostumograf in kakšnega stila se je lotil. Ravno tako kot sama predstava lahko tudi kostumografija sproži različne interpretacije in asociacije. Vse na kostumu nekaj

sporoča. Če kritik napiše, kakšne barve je kostumografija, s tem kostumografijo zgolj opisuje in ne interpretira.

Naj omenim še en citat iz kritike omenjenega avtorja, ki kostumografijo ne le opiše, temveč tudi pojasni:

Sicer realizmu še kar bližnja oziroma sorodna faktura igre je dobivala posebne razsežnosti s kostumografskim principom Alana Hranitelja, ki je svoje same po sebi prelepe kreacije navidezno neustrezno pripisal posameznim likom, recimo Sartijevi, revni Galilejevi gospodinji, ki tukaj hodi naokrog v prav plemenitaški obleki, verjetno pa je s tem izražena njena notranja plemenitost, kot so tudi v nekaterih drugih primerih s kostumi simbolizirani značaji posameznih likov, recimo v Galilejevem primeru variacija na temo oprave najznamenitejšega dramskega dvomljivca vseh časov. (465–466)

Kostumografija ni opisana zgolj z nekaj pridevniki, ampak je pojasnjena tudi njena simbolika. Naj na tej točki omenim še en dober zapis kritike kostumografije Alana Hranitelja iz knjige *Za Hekubo* Andreja Inkreta:

Igralci predstavljajo svoje figure zanesljivo in presenetljivo, zlasti moški svoje ženske, vsi po vrsti s kapricioznostjo avtentičnih travestitov, z nekaj ironije na spolni rovaš in veselo razuzdanostjo (ter seveda z učinkovito pomočjo Alana Hranitelja, kostumografa): Ivo Barišič go. Smith, vitko, že malo osivelo afektirano damo, ki v tesnem belem kostumu in z nakupovalno vrečko v rokah nenehoma drobenclja na visokih petah sem ter tja in izgovarja svoje absurde povedi z nenadkriljivo fino feminilno eleganco; ravno tako Iztok Mlakar go. Martin v enakih salonarjih idr. kot čokato, vendar visokostno črnolasko s fantovsko frizuro, kar naprej prifrknjeno in čudno začudeno nad ljudmi enako kot nad stvarmi. (383)

Kritik opozarja, da so na držo igralcev vplivali kostumi, in tudi opiše, kako.

Naj omenim še enega bolj znanih kostumografov v Sloveniji, Lea Kulaša, prejemnika velikih nagrad za kostumografijo, z obsežnim opusom, tudi na področju filma. V knjigi Blaža Lukana *Po vsemu sodeč* sem tudi o njem zasledila nekaj komentarjev:

Temu alegoričnemu in brezčasnemu svetu kongenialno služijo vsi elementi uprizoritve, ki bi bila brez kostumov (Leo Kulaš) in glasbe (Aldo Kumar) veliko manj učinkovita. (73)

[...] v njej sta lepo izrabljeni tako kostumografija (Leo Kulaš) kot glasba (Aldo Kumar). (76)

[...] preko kostumov [...] (164)

[...] kostumograf pa Leo Kulaš [...] (285)

Igralci so oblečeni v kostume (kostumograf je Leo Kulaš) z natančnimi robovi in kljub preprostosti nikdar ne učinkujejo ideološko. (292)

Pri tem se kljub odločitvi za črno-belo dramaturško razpostavo (očitno tudi v kostumih Lea Kulaša, ki pomenljivo variirajo dve osnovni ne-barvi) [...] (293)

[...] kostumografija Lea Kulaša, ponovno mojstrsko variirajoča odtenke črnega [...] (298)

[...] nedoloč(e)no tako scenografsko (Marko Japelj) kot kostumografsko [...] (301)

Takoj je pred gledalcem res Chicago tridesetih let prejšnjega stoletja, istočasno Nemčija tistega časa, brez dvoma pa tudi, predvsem po zaslugi elegantne in ekstravagantne, v detajlih presenetljive kostumografije [...] (307)

Kostumografija Svetlane Visintin in Lea Kulaša je »ideološko« natančnejša kot v Peklu, z nekaj duhovitimi detajli (angelske torbice). (345)

[...] kostumografa Leo Kulaš in Svetlana Visintin [...] (350)

[...] v kateri se dobro znajde tudi kostumografija Lea Kulaša: nastopajoče prestavlja v nove svetove zgolj z menjavanjem pokrival. (353)

[...] celotno garderobo nastopajočih (kostumografa sta Leo Kulaš in Svetlana Visintin) [...] (355)

Vrsta prizorov je tako učinkovitih že samo v svoji ikonografski intenziteti (kostumograf je bil Leo Kulaš) [...] (366)

Morda bi bilo mogoče na trenutek tok dejanja ustaviti, pokazati hrbtno stran prostora (scenograf je Jože Logar), razcefrati »dobro narejena« oblačila treh prijateljev (kostumograf je Leo Kulaš) [...] (371)

Še nekaj primerov, ki potrjujejo, kar poudarjam skozi vse poglavje. Čeprav so nekateri komentarji bolj podrobni kot drugi, je izkupiček bolj ali manj podoben: ob branju si še zmeraj ne znam natančno predstavljati, kaj pomeni, da ima kostumografija dobre detajle, ali kaj pomeni, da so kostumi preprosti, a ne učinkujejo ideološko. Razumem tudi, da so nekatere kritike napisane za gledalce, ki so si predstavo ogledali, vendar bi tudi njim lahko dodatno pojasnilo kostumografije podkrepilo dožemanje predstave. Še enkrat hočem poudariti, da kljub vsemu še zmeraj pri večini primerov manjka pojasnilo, zakaj kritiku nekaj funkcionira. Poleg tega pa naj še enkrat poudarim, da je kritika poleg podajanja mnenja tudi beleženje določene predstave v določenem zgodovinskem obdobju. Velika škoda se mi zdi, ko prebiram stare kritike in upam, da bom z njimi dobila vpogled v predstave, ki mi jih ni uspelo videti, a tega žal ne izpolnijo v celoti. Žal mi je, da ob prebiranju večine kritik ne dobim pred seboj slike vizualne podobe, kaj šele njene interpretacije.

Naj za konec poudarim, da to ni napad na kritike in da vse od naštetih izjemno spoštujem. S primeri želim le prikazati, kako malo je napisano o kostumografiji. Zavedam se, da ne more vsakdo razumeti kostumografije na tak način kot kostumograf. Razumem tudi, da se kritiki osredotočijo na vsebino predstave, kar je edino pravilno. Vendar vsebino predstave tvorijo tudi drugi sektorji, na kar bi moral kritik opozoriti. Zavedam se, da v kritiki ni prostora za natančno kostumografsko razčlemba, gotovo pa je prostor za dodaten daljši odstavek, v katerem bi lahko kritik zajel vse sektorje in vsakemu posvetil vsaj nekaj besed.

## 8. Kritika kostumografije

V prejšnjih poglavjih govorim o zapostavljanju kostumografa in njegovega dela v kritikah. V tem poglavju pa se bom osredotočila na določene predstave iz lanske sezone ter ob primerih orisala nekaj ponesrečenih in posrečenih idej za kostume. Predstavila bom kostumografijo, ponekod pa bom omenila tudi njen sorodni sektor, scenografijo, naslednjih predstav: *Rent*, *Dantonova smrt*, *Hlapci* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Lahko bi rekli, da bom napisala kritiko naštetih predstav, vendar bom klasično kritiko obrnila na glavo, saj bom o kostumografiji pisala toliko, kolikor se običajno napiše o igralcih/režiserju, in nasprotno. S tem ne poskušam zbiti vrednosti teh dveh izjemno pomembnih ustvarjalcev, ampak želim prikazati, da se lahko tudi o kostumografiji dramaturško razmišlja. Poleg kostumografa so v kritikah zapostavljeni tudi oblikovalec svetlobe, koreograf, avtor glasbe, vendar se bom osredotočila zgolj na kostumografa, saj je to tudi tema moje naloge.

Naštete predstave sem si izbrala, ker se med seboj dovolj razlikujejo, da lahko ob vsaki opozorim na nekaj drugega. Izbrala sem predstave lanske sezone, saj sem tako lahko najbolj pravična, ker imam predstave in občutke, ki so mi jih vzbudile, še v spominu.

Preden pa se lotim omenjenega, se želim še malo vrniti k prejšnjemu poglavju. V njem sem samo navajala mnenja kritikov o kostumografiji in jih komentirala. Na žalost si predstav, ki jih omenjam, nisem uspela ogledati in o njih ne morem podati svojega mnenja. Zato sem se odločila, da si, preden se bom lotila specifičnih primerov, ki sem jih že omenila zgoraj, podrobno ogledam še nekaj kritik, ki komentirajo predstave, ki sem si jih ogledala. Tako bom lahko s primeri podala svoje mnenje o določeni kostumografiji in ponazorila, kaj vse bi lahko kritik napisal.

Vzemimo za primer kostumografijo Jelene Proković za predstavo *Peer Gynt* v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega in Slovenskega stalnega gledališča Trst v režiji Eduarda Milerja! Za kostumografijo je dobila Boršnikovo nagrado leta 2016. Obrazložitev, zakaj je prejela nagrado, je bila:

Kostumi Jelene Proković predstavljajo enega ključnih elementov vstopa v uprizoritev Peer Gynt; z izčiščenostjo, barvno natančnostjo, s kompozicijsko predrznostjo predstavljajo sugestivno atmosfero in moč gyntovske domišljije. In tako kot potuje Peer Gynt, z njim potujejo tudi kostumi Jelene Proković, izmišljujejo ter osmišljajo njegove besede in dejanja, z domiselnimi znaki karakterizirajo osebe, ki jih srečuje na svoji poti. (»Nagrajenci«, ni str.)

Napisano v nekaj stavkih, ki v trenutku ponazorijo bistvo kostumografije. Tudi jaz sem bila nad celostno podobo navdušena. Kostumi so se skozi zgodbo hitro spreminjali in so gledalce s svojo pravljичno pojavo vedno odpeljali v drug kraj, kar je bistveno za zgodbo. Menjavali so se hitro, a vedno utemeljeno. Najbolj se mi je v spomin vtisnila skupina trolov. Kostumografinja je telesa igralcev, ki so jih upodobili, popolnoma deformirala. Vsakemu trolu je deformirala drug del telesa: nekemu je poudarila prsni koš, nekateri so imeli izbokline na različnih delih telesa, ena od trolk je imela celo podaljšane prste na rokah. Z odra so kostumi na trenutke učinkovali celo strašljivo. Kostumografinji se je uspelo izogniti že vsem znanim klišejskim upodobitvam trola in pred nas pričarati nenavadne strašljive trole, ki spremenijo atmosfero v trenutku, ko vstopijo v prostor.

Naj omenim še kostum glavnega junaka Peera Gynta, ki ga je igral izjemni Matej Puc. Oblečen je bil v razvlečen siv pulover s predolgimi rokavi in v črne hlače. S kostumom, ki se pozneje seveda menjava glede na to, v kateri svet vstopi, je kostumografki uspelo prikazati njegov samozadostni in manipulativni značaj. Razvlečen pulover povezujem z njegovo izmuzljivostjo, flegmatičnostjo in iznajdljivostjo, hkrati pa mu daje razcapan videz, kar se gotovo sklada z njegovo osebnostjo.





Slika [16]: Prizor s troli. *Peer Gynt*. Režija: Eduard Miler. Mestno gledališče ljubljansko, 2015. Na fotografiji: Iva Krajnc, Domen Valič, Vladimir Jurc, Matej Puc, Nina Rakovec, Jure Kopušar, Primož Pirnat. Foto: Sebastian Cavazza. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.



Slika [17]: Matej Puc kot Peer Gynt. *Peer Gynt*. Režija: Eduard Miler. Mestno gledališče ljubljansko, 2015. Na fotografiji: Matej Puc. Foto: Sebastian Cavazza. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.

Ravno zaradi kompleksnosti kostumografije me je presenetilo, kaj sem o njej zasledila v kritikah. Kritika Anje Radaljic v Delu predstavo pohvali in jo opiše kot pravljico, domišljjsko in poetično. Poleg vsebine opisuje tudi samo magičnost predstave in omenja, da je dovršeno lepa. Po njenem pisanju bi lahko sklepali, da je na sanjskost predstave vplivala tudi vizualnost. Pravi:

V skladu s to potopitvijo v Gyntov notranji svet predstava postreže z izjemno, estetsko dovršeno poetiko, na eni strani tako hladno, trdo, primerno nordijskemu duhu, ki ga je v svoji drami lovil Ibsen, in na drugi strani tako lucidno, nežno in rahlo zasanjano ter zmehčano. Predstava je preprosto izjemno dovršeno lepa in ponuja nabor skorajda presunljivih podob; taka je recimo sipanje »snega« na Peerovo glavo [...]. (ni str.)

Med vrsticami opisuje tudi vizualnost predstave, vendar bolj kot to opisuje svoje občutke, ki jih je sprožila predstava. Poleg igre in režije je k uspešni predstavi pripomogla tudi vizualna podoba, kar omeni na koncu kritike: »Milerjev Peer Gynt je izvrstno uravnotežena predstava, ki precizno, hkrati pa nepretenciozno v najboljšem pomenu te besede, iz teatra tudi s pomoči dodelane glasbe, luči in scenografije izvabi vse tisto, kar je na tej umetnosti čarobnega« (ni str.).

Razumem, da je bila avtorica tako navdušena nad predstavo, da se je osredotočila zgolj na magičnost same vsebine oziroma režije in igre, pa vendar te magičnosti ne bi doživela v celoti, če tega ne bi podkrepili drugi sektorji. V celotni kritiki ob njenem podoživljanju predstave manjka natančnejša utemeljitev. Piše da je predstava dovršeno lepa, ne vemo pa, zakaj. Na tej točki bi morda lahko omenila vizualne ustvarjalce predstave in nekaj besed o njihovem delu in s tem predstavila estetskost predstave. Kritičarka konča z omembo drugih sektorjev, a ne pove niti njihovih imen. Če je k predstavi pripomogla tudi scenografija, zakaj torej ni imensko zapisano, kdo je pripomogel k predstavi? Logično je, da so predstavo soustvarili tudi drugi sektorji, saj vedno, me pa vsekakor zanima, kateri scenograf je naredil tako scenografijo. Da ne omenim, da med sektorji, ki naj bi pripomogli k predstavi, ni našeta tudi kostumografija. Ni logično, da Anja Radaljic skozi vso kritiko omenja pravljico te predstave, niti enkrat pa ne omeni v povezavi s to magičnostjo tudi kostumov. Tudi drugi kritiki o kostumih niso povedali veliko več.

V Dnevniku je Nika Leskovšek o kostumografiji zapisala naslednje: »Predstava, ki je po obeh fascinantno zagnanih začetkih (drugem po pavzi) videti, da bo zrasla precej velika, nato vse preveč oscilira in pada v intenzivnosti ter dramatičnosti v golo vrstenje prizorov in stanj, čeprav Jelena Proković z inventivnimi vizualijami domisli marsikaj« (ni str.). Čeprav omeni kostumografinjo, pozabi omeniti scenografa, prav tako pa tudi nekaj drugih sektorjev. V uvodu sicer scenografiji in kostumografiji nameni nekaj besed: »Peer je milerjevsko izčiščen, postavljen na neizbežnem hladu izpraznjene scene, v minimalizmu in redukciji sredstev [...] ali ob plesnih točkah z bizarnimi kostumskimi dodatki [...]« (ni str.). Iz napisanega lahko izvemo, da so kostumi bizarni in inventivni, ne izvemo pa, zakaj. Bizarnost kostumov omeni v uvodu, kjer ni potrebna dodatna razlaga, vendar pozneje v kritiki ne obravnava napisanega na začetku. V kritikah je kostumografija prepogosto izražena s pridevniki, katerih pa kritik ne utemelji. Ko kritičarka omeni kostumografinjo in napiše, da se z inventivnimi vizualijami domisli marsikaj, bi lahko v naslednjem stavku ali dveh opisala, zakaj se ji njene vizualije zdijo inovativne. Lahko bi omenila, da je še posebno inovativna skupina trolov, ki delujejo kot spake. Ali pa bi omenila, da kostumografinji zaradi inovativnih kostumografskih rešitev uspeva s hitrim menjavanjem kostumov skakati v različne svetove skladno z Gyntovim pripovedovanjem. Morda pa bi zgolj predstavila en kostum in povedala, zakaj se ji je vtisnil v spomin, če ne drugega. Zgolj z enim dodatnim stavkom bi lahko ne le gledalcu oziroma bralcu, temveč tudi kostumografinji sami prikazala svoje razbiranje kostumografije in njeno doživljanje. Tudi na SiGledal omenijo le, kdo je kostumograf, a nič več kot to. Nedopustno se mi zdi, da kostumografija, še posebno dobitnica Borštnikove nagrade, dočaka tako malo besed v kritikah.

Letos sem imela tudi čast sodelovati z Jeleno Proković, ko sem ji asistirala pri predstavi *Kazimir in Karolina* v SNG Maribor v režiji Eduarda Milerja. Po premieri sem pregledovala, kaj so o predstavi napisali kritiki. Melita Forstnerič Hajnšek je v Večeru napisala pozitivno kritiko, v kateri omenja skoraj vse sektorje predstave, razen kostumografije. Ta je bila sicer preprosta, saj so se avtorji predstave odločili like vizualno postaviti v sedanjost, vendar to ne opravičuje dejstva, da kritika kostumografinje ne omeni. Pri kostumografiji ne gre vedno za to, da izstopa. Včasih se kostum zlije z igralcem do te mere, da mislimo, da nosi svoja osebna oblačila. Ni pomembno, ali so kritiku kostumi v predstavi lepi in pritegnejo njegovo pozornost,

pomembno je, kaj sporočajo. Če je lik prepričljiv na odru, nista za to zaslužna samo igralec in režiser. K igralčevi graditvi lika je poleg pomoči scenografije, oblikovanja luči, koreografije in lektorja pripomogla tudi kostumografija, ki je igralca vizualno oblikovala ter mu s tem pomagala zgraditi določen lik. Če se igralec dobro giblje na odru, nista za to odgovorna samo on sam in koreograf, temveč tudi kostumograf, saj je igralcu naredil kostum, ki mu daje ustrezne karakteristike.

Če se vrnem k predstavi *Kazimir in Karolina*, naj najprej omenim to, da je kar nekaj mest v omenjeni kritiki, kjer bi lahko kritičarka mimogrede omenila še kostumografinjo, saj ponekod neposredno govori o kostumu. V kritiki predstave je zapisano tako: »Energija predstave vseskozi žarči tudi skozi močno plesno, gibalno prezenco, kjer blesti zlasti sugestivna transseksualna podoba Žana Koprivnika kot Juanite« (ni str.). Zraven bi lahko na primer dopisala: »K preobrazbi mu je pomagala kostumografinja Jelena Proković, ki je lik transseksualca kreativno oblikovala brez vsem nam znanih klišejev in ustvarila nekakšen hibrid moškega in ženske. Njena kostumografija je bila postavljena v sedanjo modo, igralci so kostume sprejeli do te mere, da je učinkovalo, kot da so to njihova osebna oblačila.«



Slika [18]: Prizor z Juanito. *Kazimir in Karolina*. Režija: Eduard Miler. SNG Maribor, 2018. Na fotografiji: Ana Urbanc, Gorazd Žilavec, Žan Koprivnik, Kristijan Ostanek, Davor Herga. Foto: Damjan Švarc. Vir: Arhiv SNG Maribor.

Opozorila bi na še en primer v tej kritiki, kjer bi lahko kritičarka zlahka vpeljala in obravnavala tudi kostumografijo:

Timon Šturbej kot primitivni nasilnež Merklov Franc je utelesil novodobnega brutalneža, s tetovažami in vulgarnim besednjakom. Podobno kot pri Laboviću tudi pri njem preseneča odlična dikcija in natančna gradnja lika. Četudi s svojo subtilno, skoraj nežno pojavnostjo, nekakšno ranljivostjo ni ravno tiransko strašljiv, prepriča. (ni str.)

Na tem mestu bi lahko kritičarka nadaljevala: »K njuni podobi je seveda pripomogla tudi kostumografija, saj je lika oblekla zelo sodobno, v skladu z današnjo ulično modo. Njeni kostumi so preprosti, vendar je njihov efekt močan, saj bistvo likov razberemo takoj, ko stopita na oder.



Slika 19: Merklov Franc, Kazimir in Erna. *Kazimir in Karolina*. Režija: Eduard Miler. SNG Maribor, 2018. Na fotografiji: Timon Šturbej, Petja Labovič, Nika Rozman. Foto: Damjan Švarc. Vir: Arhiv SNG Maribor.

Zdi se mi, da je kostumografija najbolj zapostavljena, ko za izhodišče vzamemo sedanost, saj je to stil, ki ga človek srečuje vsak dan. Gledalec takrat kostume dojema



kot ne posebne in preproste, včasih celo misli, da predstava ni imela kostumografa. Na tem mestu moram omeniti Jerneja Lorencija in njegovo stalno kostumografinja Belindo Radulović. Lorencijeve predstave so večinoma metafizijske. Igralci velikokrat poleg predpisanega lika igrajo tudi same sebe. Kostumografija je tako velikokrat mešanica sodobnih in zgodovinskih oblačil. Kostumografinja mora slediti prvotni zgodbi, hkrati pa zelo novi Lorencijevi adaptaciji. Kostumi so pogosto preprosti in kritiki o njih ne napišejo veliko. Vzemimo za primer njuno najbolj sveže sodelovanje v predstavi *Visoška kronika* v SNG Drami. Predstava je požela veliko pohval in tudi sama lahko rečem, da je to najboljša predstava, kar sem si jih ogledala v zadnjih letih.

Režiser tokrat ostaja zvest izvirniku z izjemo nekaj avtobiografskih igralskih duhovitosti. Igralci nam pripovedujejo samo zgodbo in pa tudi o svojem ustvarjalnem procesu v tem projektu. Igralci niso vezani zgolj na en lik, vendar prehajajo iz enega v drugega tako mojstrsko, da ne ustvarja nikakršne zmede. Večina kritikov je bila nad predstavo navdušena. Omenjali so predvsem režiserja in igralce, kar je pri tej predstavi seveda razumljivo in tudi nujno, kostumografiji pa niso namenili veliko besed. V kritikah Petre Vidali v Dnevniku, Vesne Teržan v Mladini in Irine Lešnik na spletni strani Koridor ni kostumografinja Belinda Radulović niti omenjena. O kostumografiji ni napisano niti besede. Irina Lešnik v svoji kritiki sicer omeni druge sodelujoče:

S pomočjo glasbenih (skladatelj Branko Rožman) in plesnih (koreograf Gregor Luštek) vložkov ter igro svetlobe (oblikovalec luči Pascal Mérat) se gradi povsem drugačna atmosfera, kot smo je bili vajeni iz prvega dela. Ritem postane hitrejši in gledalci lažje spremljamo dramsko dogajanje. Minimalistična scenografija (scenograf Branko Hojnik) sicer ostaja enaka – velika miza s stoli, vendar ta predvsem v drugem delu funkcioniira tudi kot dvignjeni oder. (ni str.)

Nobenega razloga ni, da na tem mestu ni omenila tudi kostumografinke. Razumem, da nimajo vsi enakega pogleda na kostumografijo kakor jaz in da je pri sodobnih predstavah včasih težko pisati o kostumografiji, vsekakor pa se mi zdi nedopustno, da kostumografinja ni zapisana med naštevanjem sektorjev.



Slika [20]: Prizor iz drugega dela predstave. Visoška kronika. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Nina Ivanišin, Janez Škof, Klemen Janežič, Tamara Avguštin, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana.

Tudi sama sprva nisem vedela, kaj naj si mislim o kostumografiji Visoške kronike. Začetna slika igralcev, ko je Tamara Avguštin oblečena tako sodobno, da imamo občutek, da ima na sebi svoja osebna oblačila, Nina Ivanišin pa v rjavo vintage obleko, podobno kot jih lahko vidimo vsak dan na ulicah, fanta pa v stiliziranih oblačilih časa Visoške kronike, se mi je zdela neustrezna. Nisem razumela, zakaj bi bili nekateri liki oblečeni kot oni sami, nekateri pa v skladu z določenim zgodovinskim obdobjem. Kostumografija se mi ni zdela poenotena in izbira kostumov se mi ni zdela utemeljena. A kmalu sem lahko začetna občutja pozabila, saj so mi igralci skozi igro pokazali, zakaj je kostumografija več kot ustrezna. Kot sem že omenila, si igralci med seboj podajajo vloge, vsak namreč igra več kot samo začetno vlogo. To, da kostumografija vključuje sodobna oblačila in stare folklorne elemente, je odlična povezava s predstavo, ko igralci prehajajo med liki iz Visoške kronike in njimi samimi. Skozi predstavo si igralci na začetni kostum dodajajo različne kostumografske elemente, kot je klobuk ali ruto iz ljudske noše, kar jim še bolj pomaga pri grajenju zgodbe in prehajanju v različne pripovedne situacije. Med seboj si podajajo tudi nekatere oblačilne kose, kot sta suknjič in klobuk, kar prav tako pripomore k uspešnemu prehajanju oziroma podajanju lika. Med

odmorom si nekateri liki dodajo zgolj določen kos oblačila, kot je telovnik ali klobuk, vse drugo pa ostane enako, le Nina Ivanišin se v celoti preobleče v drugo obleko. Najprej se mi je preobleka zdela nepotrebna, saj se drugi liki ne preoblečejo in je na prvi pogled odločitev kostumografije videti neutemeljena, a kmalu mi je postalo jasno, čemu služi. Preobleče se namreč v svileno vzorčasto obleko preprostega kroja in nekakšno rjavo jakno po zgledu ljudske noše. Obleka je zgoraj oprijeta in stisnjena oziroma prerezana v pasu. Spodnji del je krilo v krogu. Vzorec na obleki je večinoma v oranžni barvi z dodatkom zelene in krem.



Slika [21]: Agatin ples z Marksom. *Visoška kronika*. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Klemen Janežič, Nina Ivanišin, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana.

Kostum učinkuje na več ravneh, najprej ko Nina Ivanišin zapeše na podu, saj se tako krilo med vrtenjem tudi samo vrti, kar ustvari odličen vizualni učinek. Kmalu zatem pa kostum resnično zaživi, ko Agato oziroma Nino Ivanišin obtožijo čarovništva, kar sproži Aljaž Jovanovič kot Marks Wulffing, saj je prizadela njegov moški ego, ko ga je nasilnega zavrnila s klofuto. Agata sedi na stolu in Marks jo pripravlja na sežig tako, da ji počasi odpne obleko in odkrije njen zgornji del telesa. Spodaj Agata nosi svileno kombinežo v krem barvi. Ker sedi, se ji obleka ustavi na bokih, tako da je videti, da je to zdaj krilo ali nekakšen kos blaga, s katerim ima prekrite noge. Nato ji Marks na obraz



pritrudi nekaj ščipalk, ki jih ima igralka na sebi okoli dvajset minut. Zelo zanimiv element predstave, saj v gledalcu sproža nelagodje in s tem še dodatno podkrepi dramatičnost zgodbe. K pretresljivosti prizora pripomore tudi ustrezna svetloba oblikovalca luči Pascala Mérata, ki dodatno podkrepi grozljivo atmosfero oziroma podobo Nine Ivanišin s ščipalkami. Položaj slečene oblačila in dobra uporaba luči obleko pretvorita v plamen. Ker je obleka večinoma v oranžnih tonih, deluje slečena v spodnjem delu telesa kot plamen, v katerem stoji Nina Ivanišin oziroma Agata.



Slika [22]: Priprava na sežig Agate. *Visoška kronika*. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Klemen Janežič, Nina Ivanišin, Aljaž Jovanović. Foto: Tone Stojko, Sava Kosmač. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana.

Sem pa vseeno zasledila nekaj malega o kostumografiji Visoške kronike v kritiki Lejle Švabič na strani RTV Slovenija: »Folklorni elementi na mizo in stole zreducirane scenografije (Branko Hojnik) in kostumografije (Belinda Radulović) skladno s konceptom uprizoritve tvorijo sodobno-zgodovinski prostor, igralcem pa omogočajo hitre prehode iz zdaj v nekoč, iz memov v pripoved, iz resnobnega v zabavno, kar krepi tudi luč Pascala Mérata« (ni str.), s čimer se tudi strinjam. Kostumografijo je sicer le omenila v povezavi z drugimi sektorji, vendar ji uspe opisati bistvo te kostumografije. V kritikah je pogosto napisano, da je k predstavi pripomogla tudi kostumografija, vendar je

redko pojasnjeno, kako ali zakaj. Zgornji citat je odličen primer, ko kritičarka tudi pojasni, kako je kostumografija soustvarjala uprizoritev.

Naj omenim še boljši primer kritike kostuma, ki sem ga zasledila pred kratkim. O letošnji predstavi *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* v SNG Drami je Benjamin Zajc na spletni strani Koridor napisal:

Tisto, kar vanj prinaša svežino, temelji skorajda izključno na sodobno zastavljeni režiji, scenografiji (Karin Fritz) in delno tudi kostumografiji (Bjanka Adžić Ursulov). Slednja jemlje tradicionalne kanone oblačil Linhartovega časa in jih preslika v naš čas, pri čemer oblika ostaja stara, materiali in dizajn pa se povezujejo v današnjo modo. Medtem ko temu sledijo vsi kostumi osrednjih likov, pa se nekateri kostumi stranskih likov preveč oddaljijo od tradicije in tako iz celote izstopajo, se z njo ne povezujejo (ni str.).

To je odličen primer, kako na kratko posvetiti nekaj stavkov kostumografiji . Po njih si lahko bolje predstavljamo vizualnost predstave. V nadaljevanju pišem o kostumografiji te predstave in med drugim izpostavljam tudi to, kar pravi pisec.

Seveda ne pričakujem, da bi kritiki celotno kritiko posvetili samo kostumografiji, kakor bom storila jaz v nadaljevanju. Se mi pa zdi nedopustno, da v kritikah ne zapišejo celotne ekipe. Želim opozoriti na pomembnost kostumografije, navsezadnje pa tudi prikazati, kako zanimivo se je spraševati o kostumu in njegovem pomenu. Komentar o kostumu v kritiki lahko naredi kritiko boljšo, saj lahko tako tudi samemu gledalcu oziroma bralcu bolje predstavi celotno podobo predstave.

## 8.1. Rent

*Rent* je rock muzikal, ki ga je Jonathan Larson ustvarjal kar sedem let. Zamislil si ga je kot posodobljeno verzijo opere Giacoma Puccinija *La Bohème* in vanj vključil tudi nekaj avtobiografskih elementov. Prvič je bil uprizorjen leta 1993. Zaživel je na newyorški off-Broadway sceni v prvi polovici devetdesetih let 20. stoletja, pozneje pa se je zaradi uspeha pri občinstvu in kritikih kmalu preselil na uradni Broadway.

Glavna tema muzikala je ljubezen, sporočilo pa, da ljubezen premaga vse. Poleg teme, ki jo spevni songi, nabiti z močnim izpovednim nabojem, še dodatno podkrepijo, sta bili magičnost in moč Larsonovega *Renta* tudi v avtorjevi zamisli za zasedbo, ki naj bi bila rasno in spolno pisana. To dejstvo je pripomoglo, da je delo postalo kulturni fenomen in je prejelo odlične ocene. *Rent* je izmed desetih nominacij za nagrado tony prejel štiri, dobil je tudi štiri nagrade drama desk, tri nagrade obie, nagradi new york drama critics circle in outer critics circle ter nagrado drama league. Jonathan Larson je za svoje delo dobil še Pulitzerjevo nagrado. Krstna uprizoritev *Renta* se je na repertoarju obdržala kar 12 let, leta 2005 pa so po njej posneli film, ki je bil prav tako uspešen (nav. po »*Rent*« ni str.).

Prvo slovensko uprizoritev *Renta* je na Veliki oder MGL-ja postavil režiser Stanislav Moša. Besedilo je prevedel Milan Dekleva, dramaturginja predstave pa je bila Petra Pogorevc. Čeprav so lahko nekatere teme v marsikaterem muzikalu že rahlo zastarele, pa v muzikalih v prvi vrsti ni pomembna aktualizacija, ampak odličen pevski in plesni nastop, kar tej uprizoritvi vsekakor manjka. Igralci imajo sicer lepo barvo glasu, vendar se vidi oziroma sliši, da njihov glas ni šolan in da jim manjka vaja. Grozno moteče je, ko dve vrstici zapojejo lepo, pri tretji se jim zlomi glas, ponovno pri šesti in tako naprej. Gledalec tako ne more uživati v nastopu, in vsakič ko se igralcu zlomi glas, gledalca pahne nazaj v realnost, da se ne more prepustiti predstavi. Tudi plesno niso igralci nič boljši. Še posebno zmotita nastopa Voranca Boha, ki nespretno uporabi step čevlje, in Viktorije Bencik Emeršič, ki v gibu ni dovolj zapeljiva. Njen lik se namreč preživlja s plesom v striptiz klubih, česar pa njen ples vsekakor ne odraža. Glasbeni vodja je bil Miha Petric, koreograf pa Žigan Krajnčan.

Kostumografinja predstave je bila Andrea Kučerová. Rent upodablja skupino revnih mladih boemov. Kostumografinja se je zato odločila, da jih obleče v ponošene obleke, kar je gotovo ustrezno, vendar kostumi učinkujejo nepremišljeno in nedovršeno. Vse je zelo preprosto in na prvo žogo. Ravno muzikali so žanri, ki so za kostumografa lahko izredno zabavni, saj se sreča z zanimivimi liki, ki jih lahko nekoliko karikira. V tem primeru pa vse deluje zelo pusto.



Slika [23]: Družčina v Rentu. *Rent*. Režiser: Stanislav Moša. Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Na fotografiji: Katja Škofic, Viktorija Bencik Emeršič, Filip Samobor, Lena Hribar, Gregor Gruden, Anja Möderndorfer, Tilen Udovič, Voranc Boh, Ana Dolinar Horvat, Urša Kavčič, Matic Lukšič. Foto: Aljoša Rebolj. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.

V kostumografiji se pojavi tudi nekaj detajlov, ki so neustrezni. Ko v predstavi prvič spoznamo Angel, kot brezdomka igra na boben. Oblečena je še v moška oblačila, in sicer v vojaške hlače z žepi, svetlomodro srajco, temnomoder brezrokavnik, črno kapo in rjav plašč. Našteta oblačila bi bila lahko bolj patinirana, saj lik živi na ulici, vendar to še ni tako moteče. Najbolj zmotijo novi čevlji znamke New Balance. Čevlji so vsekakor cenovno nedostopni Angel kot pripadnici nižjega sloja. Tudi Adidasovi športni copati, ki jih ima eden od nepremožnih stranskih likov, so neustrezni.



Slika [24]: Angel v supergah New Balance. *Rent*. Režiser: Stanislav Moša. Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Na fotografiji: Voranc Boh, Gregor Gruden. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.

Eden od najbolj inspirativnih stavkov za kostumografa za lik Angel v predstavi je, ko Maureen Johnson na njenem pogrebu reče: »Bila si mnogo ustvarjalnejša od vseh nas. Na cesti si pobrala prtljago in iz nje naredila obleko in naslednje leto so takšne obleke serijsko delali v Gapu.« Ta stavek nam pove, da je Angel zelo ustvarjalna, da vedno izstopa in da ne nosi takih stvari kot drugi. Je drzna, si upa in vseeno ji je, kaj si o njej mislijo ljudje. Ne oblači se v skladu z nobenimi pravili, ona obleče, karkoli hoče. Kostumografi smo takih likov vedno veseli, saj se lahko na njih ustvarjalno izživimo. Zato se mi zdi velika škoda, da se je kostumografinja odločila narediti tak kliše iz tega lika. Lik ima na sebi čisto vse, kar ljudje klišejsko povezujemo s transvestitom: rdečo barvo, mrežaste rokavice, korzet, boo, rdeče lakaste škornje itd. Ne pravim, da se moramo stereotipom v celoti izogibati. V gledališču je pomembno, da je lik prepoznaven, takoj ko stopi na oder, vendar moramo stereotipe previdno dozirati in ne uporabiti vsega v enem kostumu. Škoda se mi zdi, da se ni kostumografinja bolj oprla na omenjeni stavek, saj ji je dopuščal ogromno svobode oziroma inovativnosti. Tudi znani kostum Božička bi lahko nadgradila, ne le posnela iz filma.

V filmu je Angel zelo posrečeno oblečena. Njena oblačila so po več kot desetih letih še zmeraj zanimiva, ustrezna in sveža.



Slika [25]: Kostumografija Angel v filmu *Rent*. Režija: Chris Columbus. 2005. Na sliki: Wilson Jermaine Heredia. Vir: *Rent*.

Za Angel je značilna črna paževska frizura. Na tem mestu bi se mi zdelo zanimivo izbrati kaj drugega, na primer dolge črne lase, ki bi jih igralec lahko odlično uporabil v plesnem prizoru, ko bi se lasje z njim vred premikali in vihrali. Najbolj neuporabljeni del kostuma Angel, ko se preobleče v Božička, so gotovo step čevlji, ki jih igralec uporablja zgolj petnajst sekund od dveinpolminutne plesne točke. Čevlji so zelo pomemben del kostuma, saj narekujejo našo držo, hojo, način premikanja itd. Bulerji nam dajo bolj robustno, lahko tudi nasilno hojo, pete pa nas naredijo drznejše ali elegantnejše. Step čevlji so bili tako neizkoriščeni, da bi bilo morda bolje, če bi bila koreografija narejena v drznih visokih petah. Voranc Boh, ki igra Angel, učinkuje z nizkimi čevlji bolj nežno in bolj moško, kot bi deloval v čevljih z visoko peto. Spomnimo se, kako dobro je narejen ta prizor v filmu, kjer igralec, ki igra Angel, zelo dobro izkoristi svojo obutev.





Slika [26]: Ples Angel. *Rent*. Režija: Chris Columbus. 2005. Na fotografiji: Wilson Jermaine Heredia. Vir: *Rent*.

Rada bi opozorila še na kostum Mimi Marquez, ki jo igra Viktorija Bencik Emeršič. Ko se prvič pojavi na odru, ima na sebi črno usnjeno obleko, skozi katero lahko deloma vidimo spodnje hlačke. Ko na oder pride drugič, obleko zamenja za rdeč asimetričen pajac s kratkimi hlačami in črno usnjeno jakno. Mimi Marquez je zadrogirana striptizeta, ki se zaljubi v glasbenika Rogerja Davisa, nekdanjega odvisnika od droge, ki mu ne uspe napisati songa (Filip Samobor). Samobor je oblečen v črne hlače, kratko majico in usnjeno jakno, kar se mi zdi za lik več kot ustrezno, me pa zmoti, ker ima njegova simpatija prav tako črno usnjeno jakno. Ko stojita skupaj, je to še posebno vidno in moti, da je njuna oprava tako podobna. Praksa je seveda, da kostumograf z detajli lika oziroma par v predstavi poveže v celoto, vendar bi se mi zdelo ustrezneje, če bi kostumografinja Mimi naredila usnjeno jakno drugačne barve, saj bi se tako lika lahko še zmeraj povezovala in združevala v celoto, hkrati pa ne bi izpadla tako predvidljivo. Prav tako zmoti, da Viktorija Bencik Emeršič učinkuje preveč negovano, njena koža je namreč sijoča, ima lepo počesane lase in tudi njen kostum je do neke mere urejen. Če ne bi poznala zgodbe, bi iz kostuma težko sklepala, da je ta lik striptizeta in narkomanka. Seveda ne smemo uporabiti klišejev, na kar opozarjam že pri Angel, vseeno pa mora kostum narekovati jasno zgodbo lika. Mimin kostum bi moral biti bolj razcapan, ličila na njenem obrazu pa bolj razmazana. Lahko bi jo morda naredili bolj blede in bi tako resnično ponazorili njeno odvisnost.



Slika [27]: Mimi Marquez. *Rent*. Režija: Stanislav Moša. Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Na fotografiji: Viktorija Bencik Emeršič. Foto: Aljoša Rebolj. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.

V predstavi glavne like v ozadju spremlja skupina stranskih igralcev, ki so kostumografsko najbolj nedodelani. Igrajo po več vlog in to se s kostumi s hitrim preoblačenjem tudi nakaže. Tudi stranski liki se morajo vključevati in biti dramaturško utemeljeni. Spodaj na sliki lahko vidimo, da je kostumografija teh igralcev ustvarjena z zelo preprostimi kosi oblačil, brez modnih dodatkov in drugih zanimivih detajlov, tako da liki učinkujejo prazno, pusto in nepomembno. Stranski liki seveda ne smejo preveč izstopati, vendar se jim mora kostumograf vseeno enakovredno posvetiti, saj skupaj z glavnimi tvorijo celoto.





Slika [28]: Stranski igralci. *Rent*. Režija: Stanislav Moša. Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Na fotografiji: Tilen Udovič, Urša Kavčič, Anja Möderndorfer, Uroš Buh, Voranc Boh. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.

Celotna kostumografija se mi je zdela prazna, neizvirna, že videna in dolgočasna. Noben kostum me ni presenetil s svojo inovativnostjo, saj jih je bilo veliko posnetih iz filma. Po obisku predstave sem si ogledala tudi nekaj posnetkov drugih uprizoritev. Veliko kostumografov v zadnjem času posnema kostumografijo iz filma. Kostumograf se lahko, ko sodeluje pri neki predstavi, sklicuje na že uprizorjene predstave. Če obstaja film, je to še ena odlična referenca, a ni se treba preveč dobesedno sklicevati nanj. *Rent* je iz leta 1993 in predstavlja mlado skupino ljudi tistega časa. Danes so mladi videti popolnoma drugače. Jaz bi se te kostumografije lotila tako, da bi se zvečer odpravila na Metelkovo in obiskala kakšno od diskotek. Ulična moda je zadnja leta zelo zanimiva. Veliko ljudi se oblači v oblačila iz druge roke in jih kombinira z modernimi elementi. V zadnjem času se je razvilo kar nekaj novih zanimivih uličnih stilov, ki jih je že vsakdo od nas zasledil na ulici. Škoda se mi zdi ponavljati videno kostumografijo, če lahko z zelo zanimivimi posodobljenimi stili dobimo enak pomen likov, le da je celotna slika bolj aktualna.

## 8.2. Ta veseli dan ali Matiček se ženi

Ta veseli dan ali Matiček se ženi je gledališka igra, ki jo je napisal Anton Tomaž Linhart. Je priredba Beaumarchaisove satire Veseli dan ali Figarova svatba, ki je bila v tistih letih svetovno znana in priznana komedija. V knjižni izdaji je izšla leta 1790, cenzura pa je bila premočna, zato je bila igra uprizorjena šele leta 1848, po marčni revoluciji, v Novem mestu.

Najbolj znano slovensko komedijo je tokrat režiral Janusz Kica, ki je ostal zvest prvotnemu besedilu. Drame ni vidno spreminjal in aktualiziral, pa tudi jezik je pustil v izvorni obliki. Komedijo je zrežiral natančno, humor ostaja zvest besedilu in se ne naslaja na poceni komične elemente. Pri komičnih vložkih so seveda ogromno pripomogli igralci, ki so starim likom vdihnili sodobnost. Več kot dvesto let staro besedilo je v priredbi igralcev še vedno zabavno in sproščujoče. V predstavi nastopajo Marko Mandić, Polona Juh, Gregor Baković, Nina Ivanišin, Nik Škrlec, Igor Samobor, Ivo Ban, Bojan Emeršič, Eva Jesenovec, Rok Vihar, Zvone Hribar, Sabina Kogovšek in Lucija Harum/Mia Skrbina.

Vsi štirje glavni liki (Matiček, Nežka, Rozala, Naletel) so izjemno duhoviti, najbolj pa moram opozoriti na Polono Juh kot baronico. Že njena zunanja podoba pripomore h komičnosti. Pri komediji je namreč pomembno, da kostumograf liku s kostumom pomaga, da je, če je situacija primerna, duhovit takoj ob prihodu na oder. Rozala je oblečena v razkošno belo obleko, ki ji lepo poudari postavo in na moderen način prikazuje silhueto osemnajstega stoletja. Celotna oprava deluje kot poročna obleka, kar se mi je za njen lik zdelo zelo ustrezno. Lahko bi rekli, da se drama odvije v enem dnevu, in sicer na dan poroke Nežke in Matička. Da ima baronica ravno ta dan oblečeno belo dolgo obleko in da je napravljena bolj poročno kot Nežka, saj želi na vsakem koraku vzbujati pozornost, se mi zdi izredno duhovito in liku ustrezno. Obute ima visoke pete, v rokah pa nosi pahljačo, ki jo skozi igro odlično uporablja in z njo učinkuje še bolj dramatično. Polona Juh lik upodobi kot nekakšno hollywoodsko divo. Zelo spretno pada v visokih petah in tako priteguje še več pozornosti. Smešna je verbalno, kaj šele fizično.



Slika [29]: Rozala in Tonček. *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Polona Juh, Nik Škrlec. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv SNG. Drama

Lik Juhove se po vmesnem premoru preobleče v zelo podobno obleko v črni barvi. Za to se je kostumografinja verjetno odločila, da je bila večja razlika med kostumoma Nežke in baronice, ki se na koncu preoblečeta druga v drugo, saj je tudi Nežkin drugi kostum bele barve. Menjava kostuma se mi zdi ustrezna tudi zato, ker je lik baronice premožen in je logično, da se tak lik čez dan večkrat preobleče. Zanimiva se mi zdi izbira barve drugega kostuma: Rozala se iz bele obleke, ki spominja na nevesto, preobleče v črno, ki spominja na vdovo. Baronica je tako dramatična in se morda obleče v črnino zato, ker že žaluje za bivšim možem.

Njen mož Naletel ima prav tako več preoblek in tudi pri njem so upravičene. Ko pride prvič na oder, je zaradi ustreznega kostuma takoj komičen. Oblečen je v sivo prosojno spalno srajco in svetlosivo domačo haljo s potiskom, v njej se igralec giblje izjemno samozavestno. Oprava je že sama po sebi duhovita, še bolj duhovito pa je to, da tako razgaljen osvaja Nežko.



Slika [30]: Naletel in Nežka. *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Marko Mandić, Nina Ivanišin. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv. SNG Drama

Kostumografija je delo Bjanke Adžić Ursulov in je zamišljena kot posodobljena različica Linhartovega obdobja z največ uporabe črne in bele. Glavni lik je oblečen v bordo obleko, kar se mi je zdelo ustrezno, saj tako na komplementarnem zelenem ozadju še bolj izstopa. Čez obleko nosi črn suknjič, obute ima črne čevlje, kar se poveže z drugimi kostumi, ki so v temnejših tonih, hkrati pa zaradi drugačne barve vsaj malo izstopa iz družčine.

Nežka je oblečena v belo obleko do tal, črn predpasnik, črne čevlje in črn suknjič. Glede na to, da je prav tako kot Matiček tudi ona ključni del drame, bi si želela, da bi jo kostumografinja s kakšnim elementom oziroma barvo nekoliko bolj izpostavila. Kostum Nežke seveda vsebuje tudi predpasnik, saj je služabnica. Predpasnik ni bombažen in bel kot običajno, temveč je črn, prosojen in podolgovate oblike. Ker je Nežka služabnica, se mi zdi inovativno glavni del kostuma, ki to nakazuje, spremeniti in prikazati v drugačni luči. Prosojnost lahko razumem kot moderen dodatek ali celo kot metaforo za Nežkin pregled nad celotno situacijo, verjamem pa, da je to lahko zgolj moja interpretacija. Oblike predpasnika žal ne razumem in se mi ne zdi smiselna. Na nogah ima črne čevlje v oxfordskem stilu z zanimivim podplatom, na katerem se izmenjavajo črne in bele

vodoravne črtice, ki ustvarjajo iluzijo, da so čevlji na nekakšnih vzmeteh. Predstava se namreč začne tako, da Naletel in Tonček podpirata Nežko oziroma jo držita v zraku in se počasi premikata, ona pa lebdi v prostoru. Tako se z začetnim prizorom povežejo tudi njeni čevlji, ki zaradi optične iluzije učinkujejo, da tudi ko Nežka stoji na trdnih tleh, pravzaprav lebdi. Za njo hodi Matiček, ki ji drži vlečko.



Slika [31]: Začetni prizor predstave *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Marko Mandić, Nina Ivanišin, Nik Škrlec in Gregor Baković. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama.

Na drugi strani Matiček kar na bosu nogo nosi elegantne lakaste moške čevlje. Imata drugačno, bolj posebno obutev kot soigralci, s čimer ju je kostumografinja še bolj poudarila kot par. Zelo zanimiv element kostumografije je tudi omenjena vlečka, za katero se različni igralci skrivajo, si jo podajajo in jo kar najbolj izkoristijo kot rekvizit.

Drugi liki se barvno vključujejo v kostumografijo. Žužek, ki ga igra Ivo Ban, je oblečen v primerno črno obleko z rdečo kravato in okrasnim robčkom, kar ustvari povezavo z Matičkovo bordo obleko. Rdeča se na drugih likih ne pojavlja, tako da je kostumografinja spretno povezala sina in očeta. Advokat Zmešnjava je oblečen primerno

svoji zadržanosti v črno obleko z visokim ovratnikom, v kateri deluje zelo resno in zaprto. Rok Vihar ima v vlogi lakaja oblečeno črno obleko z belimi črtami. Kostumografinja mu je naredila črtaste nogavice, ki naj bi se povezovale s preostalim kostumom. Težava je v tem, da ima lakaj obute športne nogavice znamke Adidas, kar se tepe s preostalo kostumografsko podobo, še posebno pa z njegovim likom. Poleg tega omenjena znamka sproža drugačne asociacije od za ta lik potrebnih. Zaradi nogavic deluje kot lakaj, ki v prostem času igra nogomet.

Tudi študent Tonček je nekoliko ponesrečen. Oblečen je v sivo prosojno srajco, črne hlače, katerih zadnji del je narejen iz usnja, kratko kravato in rjav suknjič. Kostumografinja poskuša s kostumom Tončka narediti bolj drznega, a tak kostum milemu Niku Škrlecu žal ne pristaja. Prav tako igralec Tončka upodobi bolj navihanega kot drznega, zato se mi zdi izbira njegovega »mačo« kostuma neustrezna. Kostum igralcu ne naredi nobene usluge, saj ga naredi prej manj kot bolj privlačnega.

Naj za konec omenim še dekličice, ki so jih igrale Eva Jesenovec, Sabina Kogovšek, Lucija Harum ali Mia Skrbinac. Dekleta lahko vidimo v dveh različnih kostumih. Ko baronici prinesejo rože, se odenejo v kičaste pastelne obleke za družice. Čeprav barve njihovih oblek presekajo črno-belo kostumografijo, to ne zmoti, saj je za družice značilno, da so odete v hecne, nekoliko grde obleke nenavadnih barv, kar na odru učinkuje še posebno komično. Težava je v njihovih začetnih kostumih, ki se z drugo kostumografijo ne povežejo. Niso skladne z drugimi, kaj šele med seboj, kar bi kot skupina deklet lahko bile.





Slika [32]: Nežka in Tonček. *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Nina Ivanišin, Nik Škrlec. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv SNG. Drama

Scenografija Karin Fritz je sestavljena iz minimalističnih premikajočih se plošč, ki s premiki ustvarjajo več prostorov, zelo dobro definiranih in jasnih gledalcu. Premiki plošč so dovolj hitri, da ne kvarijo ritma dinamične predstave. Plošče so v svetlozeleni oziroma mint barvi. V nekaterih prizorih se pojavljajo rdeči žametni stoli, ki so stoli Levega odra Drame za gledalce. Ti stoli se zadnje čase pojavljajo v več predstavah in nisem prepričana, da je to ustrezno. Niso običajni rjavi ali črni stoli, temveč so izredno izraziti, saj so žametni, povrh vsega pa še rdeči. Takoj ko na oder postavimo stole, ki so namenjeni gledalcem v drugi dvorani, se po mojem mnenju predstava razume kot metafizijska. Ti stoli so tako ikonski, da so simbol že, ko jih postavijo na oder, kaj šele ko jih uporabljajo. Verjetno stole pogosto uporabljajo, ker so cenovno in prostorsko dostopni. Velikokrat jih na odru uporablja Jernej Lorenci, vendar je to za njegove predstave ustrezno, ker so skoraj vedno metafizijske. Ker stoli niso bolj preprosti, na odru niso več le običajni stoli, ampak so stoli Drame. Glede na to, da se je režiser držal izvirnika in se igralci niso obračali na publiko, z izjemo enega Mandičevega komenterja, se mi zdi izbira stolov neustrezna. Ustrezna je zgolj rdeča barva, ki je komplementarna ozadju.



Slika [33]: Rdeči stoli iz Drame. *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Marko Mandić, Ivo Ban, Igor Samobor in Bojan Emeršič. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama.



Slika [34]: Pisane družice. *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Polona Juh, Nik Škrlec, Lucija Harum, Sabina Kogovšek in Eva Jesenovec. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama.





Slika [35]: Matiček in Nežka v minimalistični scenografiji. *Ta veseli dan ali Matiček se ženi.*  
Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Gregor Baković, Nina Ivanišin.  
Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama.

### 8.3. Dantonova smrt

*Dantonova smrt* je leta 1835 napisal Georg Büchner, velik poznavalec zgodovine francoske revolucije. Štejemo jo med zgodnje predstavnice dokumentirane dramatike, saj vsebuje izseke iz zgodovinskih političnih govorov. Zato ni presenečenje, da je bilo delo v tistem času močno cenzurirano in je bilo premiero uprizorjeno šele 70 let po avtorjevi smrti. Glavna tematika drame je spor, tako zunanji kot notranji. Ko protagonist drame Danton, Robespierrov sodelavec v revolucionarni vladi, ugotovi, da je revolucija med drugim prinesla tudi nenadzorovano pobijanje in obglavljanje ljudi, Robespieru očita purizem. Robespieru se zdi Dantonov predlog o ustavitvi revolucije nemogoč oziroma nevaren, zato se odloči, da ga bo spravil pod giljotino. Drama tako govori o zadnjih dneh Dantona, razočaranega nad francosko revolucijo, njenim rezultatom še zmeraj lačnih ljudi, prav tako pa o njegovem notranjem boju, ki ga vse bolj razjeda in napeljuje k samomoru. Tako Danton v drami umre dvakrat, enkrat psihično, na koncu z usmrčitvijo pa tudi fizično (nav. po »*Dantonova smrt*« ni str.).

Seveda je tu glavno vprašanje, kako aktualizirati slabih 200 let staro dramo. Režiser Aleksandar Popovski se je odločil, da dramo prestavi v pogovorno oddajo v sedanosti. Tako imamo gledalci pred seboj 200 let stare ljudi, že skoraj duhove tistega časa, ki leta 2018 govorijo o daljni zgodovini. Scenografka Nastja Miheljak si je prostor skladno z režiserjevim konceptom zamislila kot minimalističen televizijski studio. Na gledališki oder je postavila manjši oder. Po sredini manjšega odra je položen bel pod, ki zavzema tretjino celotnega poda, drugi dve tretjini sta v črni barvi. Prostor zaradi tega deluje nekoliko utesnjeno. V trenutku, ko bi bila celotna tla bela, bi prostor optično odprli in že samo s tem bi dobili asociacijo na današnje televizijske oddaje in njihove prostorne studie.



Slika [36]: Pogovorna oddaja. *Dantonova smrt*. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Jure Henigman, Gregor Gruden, Tina Potočnik Vrhovnik, Filip Samobor, Matej Puc, Tjaša Železnik, Milan Štefe, Mirjam Korbar. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.

V ozadju je stena, ki je sestavljena iz žarnic, na sredini stene pa lahko zasledimo instalacijo, ki jo razumemo šele v nadaljevanju predstave. To je namreč peščena ura v obliki giljotine. Predstavlja čas, ki teče do Dantonove smrti. Konceptualno odlično zasnovano, vendar tehnično slabše izvedeno, saj element ni razumljiv v trenutku, ko ga vidimo. Zdi se mi, da element ne spada v koncept predstave. Giljotina zavzema kar tretjino stene, kar je morda preveč, saj tako zavzame veliko prostora in je sam studio manj efektiven. Velika škoda se mi zdi, da odštevanja do giljotine niso izvedli z atmosfero in scenografije v celoti niso oblikovali kot sodoben televizijski studio.

Naj omenim tudi nekaj drugih elementov scenografije, ki jih lahko vidimo razporejene po prostoru, kot sta žar in samostojeci sušilnik las. Razporejeni po studiu oznanjajo, da bodo med predstavo uporabljeni. Oba predmeta sta uporabljena v prizorih, ko se v likih zgodi čustven premik, zato ni smiselno, da že stojita sredi studia. Elementa bi morali liki

pozneje v svojem razburkanem čustvenem stanju prinesiti na oder, kar bi bil nepričakovan dogodek, ki smo mu priče, ko oddaja teče v živo.

V večini primerov sta scenografija in kostumografija v predstavi iz istega zgodovinskega obdobja. *Dantonova smrt* je eden od primerov, ko zgodovinski liki sedijo v njim tujem modernem prostoru. S tem dobro nakažemo dve nasprotujoči si okolji in vidimo, kaj se je spremenilo v dvesto letih. Zato je odločitev scenografke, da v studio namesto modernih stolov, kakršnih smo vajeni iz razkošnih studiih, postavi stole iz časa francoske revolucije, napačna. Bistvo koncepta uprizoritve je intervju z liki, ki so preživeli 200 let in so njihova nekoč normalna početja današnji družbi tuja. Da se poudari kontrast današnjega časa s preteklostjo, bi bil za predstavo nujno potreben ogromen kontrast med sektorjem kostumografije in scenografije, česar izbira starega pohištva ne podkrepi.

Liki so oblečeni primerno, kakor da bi res dočakali 200 let in bi svoj stil le malo posodobili. Tako lahko poleg stiliziranih historičnih kostumov opazimo zanimive dodatke, ki so jih liki pobrali skozi čas. Kostumografinja Jelena Proković je stil francoske revolucije posodobila s sodobnimi modni dodatki, kot so čevlji in sončna očala. Uporabila je sodobne materiale, ki pa so z vzorcem namigovali na čas francoske revolucije. Silhuete je posodobila, vendar je pustila nekaj detajlov iz tistega časa. Dantonove žene (Tjaša Železnik) ni oblekla v krinolino, temveč v sodobno oprijeto obleko, narejeno iz ustreznega blaga, ki spominja na blago tistega časa, v zgornjem delu pa je obleki dodala korzet in pentlje in s tem dobro priklicala omenjeno zgodovinsko obdobje. Za nameček je dodala še lasuljo in nakit. Hvale vredna je prav tako ostala zgodovinska družčina, njeni člani so narejeni po enakem principu kot lik Tjaše Železnik. Zanimiva je izbira različnih materialov in vzorcev, ki omogočajo karakterizacijo likov, celotno vizualno podobo pa naredijo še bolj pestro.



Slika [37]: *Dantonova smrt*. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Tina Potočnik Vrhovnik, Filip Samobor, Matej Puc, Tjaša Železnik, Mirjam Korbar Žlajpah, Milan Štefe. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.



Slika [38]: Maximilien Robespierre in Louis Antoine de St Just. *Dantonova smrt*. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Jure Henigman, Gregor Gruden. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.



Danton kot protagonist s svojim kostumom ravno prav izstopa iz družine. Kostumografinja ga z zanimivim vzorcem z velikimi rožami različnih barv in rdečimi lakastimi čevlji postavi v ospredje, še zmeraj pa se kostum likovno sklada z drugimi, s katerimi nato tvorijo celoto. Pod vzorčasto obleko ima krem srajco z balonastimi rokavi in ovratnikom s pentljo.

Ko je Danton bliže smrti in je tudi vse šibkejši, se sleče in ostane samo v srajci. A ko sleče hlače, vidimo, da je srajca pravzaprav tunika. Njegova preobleka je ustrezna, saj v svetli tuniki deluje šibkejši kot na začetku predstave. Spominja na duha, ki se odpravlja v posmrtno življenje, prav tako pa lahko bela barva oznanja Dantonovo očiščenje.



Slika [39]: *Dantonova smrt*. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018.  
Na fotografiji: Tjaša Železnik, Matej Puc, Mirjam Korbar Žlajpah, Milan Štefe. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.



Slika [40]: *Dantonova smrt*. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Matej Puc, Tjaša Železnik. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.

Pomanjkljivost kostumografije se pokaže pri voditeljih oddaje, Mirjam Gobec (Mirjam Korbar Žlajpah) in Milanu Množini (Milan Štefe). Oddajo začneta v elegantni črni, kakršne smo vajeni na večini voditeljev, skozi predstavo pa postajata vse bolj podobna svojim gostom. Med oddajo se dvakrat preoblečeta, z vsako opravo sta bliže stilu gostov. Dejstvo, da voditelja postajata podobna gostom, lahko razumemo, da vedno bolj razumeta njihove vrednote in njihov način življenja ter se z njimi celo strinjata. A to za to predstavo ni ključno, saj je ravno kontrast med voditeljema in gosti odličen prikaz, kaj vse se je v dvesto letih spremenilo oziroma kaj se morda ni. Ustrezneje bi bilo, da bila voditelja kot predstavnika sodobnosti vso predstavo oblečena v svoj prvi kostum. Tako bi se ustvaril zanimiv kontrast med sodobnostjo in časom francoske revolucije, kar bi podkrepilo napetost in dramatičnost predstave. Čeprav je preoblačenje zanimivo, saj so kostumi prav tako kot ostali likovno dovršeni, je namen nerazumljiv in nepotreben.



Slika [41]: Pevska točka. *Dantonova smrt*. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Milan Štefe, Mirjam Korbar Žlajpah. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.

K predstavi so pripomogli tudi igralci (vredno je izpostaviti Mateja Puca, ki je resnično na vrhuncu svoje kariere) in režiser.



## 8.4. Hlapci

Ob skorajšnji stoti obletnici Cankarjeve smrti so se po dvaindvajsetih letih na Veliki oder Drame vrnili *Hlapci*, tokrat v režiji Janeza Pipana (dramaturginja: Mojca Kranjc). Dandanes, ko veliko režiserjev skoraj v celoti preuredi izbrano dramsko besedilo, je prav sveže, da se ga režiser loti z izjemno natančnostjo in se ne oddalji povsem od predloge. Ravno tako se ga je lotil Pipan, ki je pred premiero tudi sam povedal, da Cankarjeve drame ni želel preveč spreminjati, saj ta še danes ostaja povsem aktualna. Poudariti pa je treba, da se uprizoritev ne osredotoča samo na glavnega junaka Jermana, ampak se pozorneje ukvarja tudi s psihološkimi odnosi med dramskimi osebami. Režiser tako s kompleksnimi stranskimi liki učinkovito predstavi družbene sloje in prav s tem poudari Jermanov družbeni boj.

Cankar je Hlapce napisal leta 1909. Zasnoval jih je kot politično satiro, ki se v tretjem dejanju sprevrže v tragiko. Ne gre za tragedijo pa klasičnih merilih, pa vendar je usoda Jermana izjemno tragična: pokončen in moralen intelektualec se mora umakniti političnemu pragmatizmu, koristoljubnemu sprenevedanju, zlorabam in manipulacijam. Drama je postavila model delovanja političnih mehanizmov, ki se pri nas v 110 letih od nastanka igre ni veliko spremenil. Ko so Hlapci izšli leta 1910, so takoj povzročili škandal, cenzura pa je prepovedala uprizoritev na odru. Uprizorjeni so bili šele po avtorjevi smrti leta 1919, najprej v Trstu, pozneje v Zagrebu. V Ljubljani so bili uprizorjeni 11. decembra 1919 na odru današnje Drame (nav. po »*Hlapci*« Wikipedija ni str.).

Mogočna in estetska scenografija, ki jo gledalec opazi takoj po prihodu v dvorano, je delo Sanje Jurce Avci. Oder je razdeljen na tri dele. Sprednji del scenografije je Jermanova soba s poševnimi tlemi. Na njih je narisana konstruktivistična slika, ki spominja na dela Avgusta Černigoja in namiguje, da Jermanovo razmišljanje prehiteva njegov čas. Poleg tega je na strop obešenih več ptičjih hišic, ki morda simbolizirajo navidezno svobodo dramskih oseb, morda pa rivalstvo med njimi. Mislim, da bi se morala scenografka odločiti le za en element od naštetih dveh, saj oboje zavzema velik del scenografije in bi bila tako simbolika učinkovitejša, če bi bil poudarek na eni. Osebnost se mi zdi ptičje hišice nepotrebne, saj njihov pomen ni dovolj jasen. Scenografijo

sestavljajo tudi vrata na levi zgoraj, ki so uporabljena samo enkrat in se v predstavi ne pokažejo za nujna.

Na sredini odra je vodoraven prehod, ki ima na obeh straneh vrata, skozi katera prihaja in odhaja Jermanova mama. V zadnjem delu pa je prostor, ki je v določenih prizorih učilnica, spet drugič gostilna. Prostor je star, poškodovan in spominja na zapuščeno halo, v ozadju lahko celo opazimo razbito okno. Gre za zanimivo in primerno zamišljeno scenografijo, saj zapuščena soba asociira na razkol družbe, ki nima uspešnega voditelja.



Slika [42]: Jermanov monolog. *Hlapci*. Režija: Janez Pipan. SNG Drama Ljubljana, 2017. Na fotografiji: Sara Dirnbek, Veronika Drolc, Timotej Novakovič, Barbara Žefran, Blaž Popovski, Vanja Plut, Marko Mandić, Bojan Emeršič, Boris Mihalj, Vojko Zidar, Valter Dragan, Rok Vihar, Urban Kuntarič, Iva Babič, Jure Zrnec, Gorazd Logar, Matija Rozman, A. Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana.

Kostumografija Lea Kulaša je črno-sivo-bela z vpeljavo zelene barve pri nekaterih kostumih (Hvastjeva kravata in Genina obleka). Nekateri sivi kostumi so na svetlobi rahlo zeleni, kar pripomore k še večji enotnosti kostumografije. Edina barva, ki izstopa, je rdeča pri Ankinih hlačah. Rdečo barvo lahko zasledimo tudi v priponki liberalcev poleg modre in bele (barve slovenske zastave). Priponke nosijo, preden so razglašeni

rezultati volitev, ko zmaga nasprotnik, jih snamejo. V tem kontekstu rdeča barva deluje, saj nekaj ponazarja. Če pa se v predstavi pojavi le enkrat na večji površini, samodejno dobi veliko večji pomen kot druge barve, ki so uporabljene v več likih. Ker Pipanova uprizoritev Jermanovemu odnosu z Anko ne posveča preveč pozornosti, je napačno izpostaviti njen lik. Če bi bilo v kostumografiji več rdeče barve, hlače ne bi bile vprašljive. A ker se rdeča pojavi v črno-belem svetu, ji pripišemo velik simbolični pomen, kot na primer rdeč plašč deklice v *Schindlerjevem seznamu*. Anka gotovo ni lik, ki bi ga bilo vredno izpostaviti v tej uprizoritvi. Če že, bi lahko bil v rdeči barvi Jerman kot glavni junak z drugačnim prepričanjem od drugih ali pa Lojzka, ki goji veliko ljubezen do protagonista. Barve na odru dobijo pomen, ki ga v vsakdanjem življenju nimajo. Rdečo tako povezujemo z vojno, nasiljem ali pa s predanostjo oziroma ljubeznijo. Seveda ima vsaka barva drugačne zakonitosti v kombinaciji z drugimi barvami. Vsaka barva prav tako nosi drugačen pomen v drugačnih okoliščinah oziroma kostumografijah.



Slika [43]: Jerman in Anka. *Hlapci*. Režija: Janez Pipan. SNG Drama Ljubljana, 2017. Na fotografiji: Marko Mandić, Doroteja Nadrah. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana.

Mandićev Jerman začne v črni obleki in ostane tak do konca predstave. Težava je v tem, da njegov kostum pripoveduje nekaj drugega kot sam lik. Jerman je edina dramska oseba, ki bi jo moral kostumograf barvno poudariti in je ne obleči v barvo tabora, ki mu odločno nasprotuje. Ko se Komar in druga družina iz slavnostne bele hinavsko preoblečejo v črno, Jerman pa ostane v črnem, tako kot na začetku predstave, to zagotovo vzbudi ogromno vprašanj in napačnih asociacij. Kostumograf bi lahko Jermana oblekel v modro, bordo ali rjavo obleko, v nekaj, kar se ne bi skladalo z drugimi kostumi, in ga bi tako kot protagonista izpostavil, hkrati pa v gledalcu vzbujal občutek, da Jerman ne spada v to okolje, saj se tepe z drugimi barvami na kostumih drugih likov.

V predstavi se pojavijo tudi minimalne preobleke, ki jih kostumograf navadno uporabi, ko želi pokazati, da je minilo nekaj časa. Vendar te preobleke, kot sta Lojzkina menjava bluze in Jermanova menjava telovnika, v dobrih dveh urah predstave niso potrebne, saj osebam ne prinesejo nobene nove razsežnosti. Poleg tega se nekateri liki preoblečejo, drugi pa ne, česar ne moremo razumeti, kot da se je zamenjal dan.

Materiali so sicer skrbno izbrani, saj imajo različne strukture, nekateri pa tudi minimalističen vzorec. Kostume izpopolnjujejo dodatki, kot so poročni prstani, očala in torbice. Čeprav so vsi liki oblečeni z izjemno prefinjenostjo in natančnostjo, se pri kostumih kljub vsemu pojavi nekaj podrobnosti, ki likom dajo previsok statusni simbol. To so, recimo, Jermanovi elegantni manšetni gumbi in krčmarjeva žepna ura. Največji preskok na družbeni lestvici doživi kovač, oblečen v snežno belo srajco, kravato in elegantne čevlje. Kar ga loči od drugih, so rjavi toni, kar naj bi opozarjalo na njegov nižji družbeni položaj, vendar nam njegova elegantnost govori drugače. Njegov kostum bi moral biti manj urejen, lahko bi ga tudi malo patinirali. Za konec moram opozoriti na odličen kostum Komarja, ki nosi belo laneno obleko. Lan se namreč v teku predstave vedno bolj mečka in se grša, kar se odlično sklada s stopnjevanjem Komarjeve pijanosti.

Pipanova uprizoritev *Hlapcev* je verjetno najbližje ljubiteljem tradicionalnega gledališča, a to še zdaleč ne zmanjšuje njene kakovosti – posebno zato, ker smo zadnja leta vajeni »sodobnejših« adaptacij dramskih besedil, je »nesodoben« pristop predstavi prej v korist kot v škodo.

## 9. Sprejemanje kritike in samokritika

Kaj kritika pravzaprav je? V gledališkem terminološkem slovarju je zapisano, da je to »strokovno besedilo, ki v sredstvih javnega obveščanja poroča o uprizoritvah in jih vrednoti« (»kritika«, ni str.). V gledališkem besednjaku pa piše, da je kritik tisti, ki »v množičnih občilih ali specializiranih publikacijah presoja značilnosti posamezne predstave in njeno celotno podobo, upoštevajoč predvsem besedilo, uprizoritveno zasnovu in izvedbo in pomembnejše igralske stvaritve« (»kritik«, 300).

Če povemo po domače, je to še eno mnenje gledalca, le da je ta gledalec teatrolog in tako na tem področju bolj razgledan od povprečnega gledalca. Seveda je to zelo poenostavljeno, vendar v celoti drži. Kritika je javno zapisano mnenje, ki gledalce opozarja na predstavo. Očitno pa le ni tako preprosto, saj se zaradi kritike še zmeraj dogajajo spori. Spori niso le zasebne narave, temveč tudi javne. Leta 1994 je Damir Zlatar Frey nekemu kritiku prepovedal ogled svoje predstave Pomladno obredje. Svojo odločitev je tudi pisno utemeljil. Blaž Lukan je zaradi te novice namesto kritike predstave napisal kritiko avtorju, kar se mi v tem primeru zdi edino pravilno:

Avtorjeva odločitev, da bo nekemu kritiku prepovedal ogled predstave, katere solastnik je, mi namreč sporoča, da si želi avtor sam izbrati kritike, ki bodo pisali o njegovih predstavah, iz česar sklepam, da avtor kritike kot take sploh ne potrebuje in je torej tudi moja kritika odveč. To pa v resnici pomeni, da avtor pravzaprav potrebuje kritiko samo kot hvalo. (*Po vsem sodeč*, 518)

Seveda to še zdaleč ni bil edini tak primer v Sloveniji. Najodmevnejši zadnja leta je bil incident, ko je režiser kritičarki poslal sporočilo, da jo bo oklofotal. Pozneje je sicer zatrjeval, da je klofuto mislil zgolj metaforično. Koliko tega pa je šele v zasebnem življenju! Seveda ne gre samo za prejemnike kritik, temveč tudi za podajalce, ki kdaj zaradi zamer do določenega človeka napišejo ali izrečejo slabo kritiko.

Režiser in ustvarjalna ekipa projektu namenita več mesecev. Razumljivo je, da sta do projekta zaščitniška, saj sta vanj vložila del sebe. Po premieri, po nekaj mesecih dela, si končno lahko malo oddahneta. Že čez nekaj dni pa že zasledita komentarje o svojem delu. Popolnoma razumljivo je, da nam ne ustreza že takoj po premieri slišati, kaj vse je

bilo narobe in kaj bi bilo lahko bolje. A vendar nam lahko čez čas vsi komentarji, tudi slabonamerni, pomagajo in pripomorejo k našemu razvoju. Morda bi morali kritiko prebrati še čez nekaj mesecev in takrat videti, kako jo sprejmemo in ali se morda s čim bolj strinjamo.

Še preden sem začela pisati magistrsko nalogo, sem vedela, da jo želim končati s poglavjem samokritike. Čeprav je kritiko vedno težko slišati, kaj šele sprejeti, se mi zdi ključna za ustvarjanje v gledališču. Kot smo lahko videli ob primerih v tej magistrski nalogi, je kritika kostumografije redka. V tem poglavju bom opozorila na nekaj svojih napak v samem procesu ustvarjanja kostumografije in končala s kritiko ene od svojih predstav, saj sem prepričana, da mi lahko samokritika pomaga in lahko z njo postanem boljša kostumografinja.

Če nekdo poda kritiko mojega dela, pogosto pove samo to, da mu kostumi niso bili všeč. Običajno ne poda dodatne razlage, zato vedno vprašam, zakaj, in poskušam čim več poizvedeti. Po dobljenem mnenju še enkrat premislim o svoji kostumografiji in kaj bi lahko naredila drugače. Včasih se s komentarji strinjam, včasih ne. Če se, sem pri naslednji kostumografiji, ki jo ustvarjam, pozorna na svoje prejšnje napake. Če menim, da kritika ni upravičena, se poskušam iz nje vseeno nekaj naučiti, saj lahko iz komentarjev drugih vidim, kako različni gledalci interpretirajo mojo kostumografijo.

Sama kritika pa v mojem primeru ni težava, saj redkokdaj dobim komentar o svojem delu. Običajno ga moram iz ljudi izsiliti, celo od svojih bližnjih. Prepričana sem, da bi bili kostumografi na tej točki, ko se o njih napiše zelo malo oziroma nič, hvaležni za kakršenkoli komentar, tudi negativen. Kritik s komentiranjem predstave omogoča dodaten vidik, ki ga režiser ali igravec morda nista videla. Lahko da se s komentarji ne strinjata, vseeno pa kritika sproži debato, iz katere se lahko nekaj naučimo. Kritike so lahko zelo poučne, če jih le vzamemo tako. Že res, da se bodo kdaj našli kritiki, ki bodo neupravičeno podali slabo mnenje, morda zaradi odnosa z določenim ustvarjalcem. Vendar lahko tudi tako kritiko obrnemo sebi v prid. Vredno je razmisliti o vsakem mnenju, četudi ga pozneje zavržemo in se z njim ne ukvarjamo oziroma strinjamo. Na žalost pa kostumografi kot enakovredni soustvarjalci predstave nimamo take priložnosti. Kritike nam ne podajo nič koristnega, na kar bi lahko pazili v prihodnje.

Med študijem na AGRFT se nisem naučila samo biti kritična do svojega dela do te mere, da včasih že nekaj dni po premieri odkrijem nove napake in se ukvarjam z mislijo, kaj bi lahko naredila drugače. Spoznala sem tudi nekaj svojih napak v procesu dela, ki so škodovala končni podobi kostumografije. Predstavila bom tri različne primere.

V gledališču spoznamo ogromno različnih karakterjev, ne le likov, temveč tudi ljudi, s katerimi sodelujemo, in seveda je razumljivo, da velikokrat nastanejo trenja. Gledališče je združitev več sektorjev, ki skupaj tvorijo celoto. Gre za skupno in ne samo individualno delo, pri katerem si odvisen samo od sebe. Razumeti moramo, da se ne bomo vedno strinjali drug z drugim in da bomo morali sprejeti marsikateri kompromis. Kadar se režiser ali igralec ne strinja z izbiro našega kostuma, tega ne smemo vzeti osebno. V takem primeru poskušamo čim boljše izvedeti, kaj natančno mu v kostumu ne ustreza – morda je le malenkost, ki jo lahko z drugačno oblikovalsko tehniko popravimo oziroma dodelamo. Morda igralec na kostum še ni navajen, saj ga ima šele dan ali dva. Takrat moramo vztrajati, da kostum nosi vsaj nekaj dni, preden sprejmemo končno odločitev, ali bomo oziroma kako bomo kostum spreminjali. Se pa seveda velikokrat zgodi, da so režiserji in igralci pri podajanju mnenj izjemno nespoštljivi ali celo nesramni, prav tako tudi ne znajo ali nočejo pojasniti, zakaj jim neki kostum ne ustreza. Prav nič ne pomaga, če se enako odzovemo. Poskušamo umiriti situacijo in skozi vrstice prebrati in ugotoviti, kaj natančno jim ne ustreza. Pri enem od svojih projektov se nisem odzvala tako, kot pravim, da se kostumograf mora. Režiser se je ob vsaki priliki vmešaval v kostumografijo in bil pri podajanju mnenj izjemno nespoštljiv. Zaradi njega sem na vaje prihajala z muko, s tečnim in jeznim obrazom. S tem nisem vplivala le na osebo, na katero sem se jezila, temveč tudi na druge vključene v projekt. Mislim, da njegovih komentarjev ne bi smela vzeti tako osebno in bi morala prihajati na vaje dobre volje. S tem pokažeš odnos do preostale ekipe in ohranjaš prijetne medsebojne odnose, kar je ena ključnih stvari, če želiš delati v gledališču. Ne mislim, da se moramo vedno strinjati z režiserjem. Najti moramo nekakšen skupni jezik, kjer se morda eni stvari prilagodiš, pri drugi pa z dobrimi argumenti vztrajaš. Kostumografi moramo marsikaj požreti, vseeno pa ne smemo pozabiti tudi na svoj glas in se ob določenih trenutkih moramo znati postaviti zase.

Med študijem sem tudi sodelovala v enoletnem projektu, kjer je avtorica svoje plesne predstave velikokrat želela spreminjati vizualno podobo. Kadar sodeluješ pri dolgem projektu, so seveda spremembe razumljive, a vendar se je tu nekaj spremenilo vsak drugi teden. Plesalka ni spreminjala samo koncepta predstave, temveč je želela ob vsaki priliki spremeniti tudi kostum. Sam koncept se ni spreminjal tako drastično, da bi se moral z njim spreminjati tudi kostum. Za projekt nisem bila plačana, zato mislim, da je položaj rahlo izkoriščala. Vsak dan mi je pošiljala inspiracijske slike za kostum. To je lahko na začetku celo koristno, kmalu pa te zasuvanje z idejami začenja dušiti. Ni mi dajala zgolj majhnih napotkov glede kostumografije, temveč tudi, natančno kakšen kroj, barvo in podobno si želi. Iskreno povedano sem komaj čakala, da bo projekta konec, in ker se mi ni dalo pretekati, sem skoraj vse njene želje izpolnila. Ne spomnim se več, zakaj sem vse šivala sama in zakaj nisem vsake njene ideje odnesla k šivilji. Verjetno zato ne, ker projekt ni imel dovolj denarja, da bi vse nesla šivat komu drugemu. Bila sem utrujena in izpraznjena od vseh idej, potem pa sem ugotovila, da ne opravljam dela kostumografa, temveč šivilje, ter sem plesalki to tudi povedala. Dejala sem ji, da če ima dovolj jasno idejo o kostumu, da me lahko prosi za nasvet, potem pa sama odnese delo k šivilji in je sama avtorica svojega kostuma. Ob pogovoru se je zavedla, da imam prav in da mi res ne pušča dovolj svobode. Moja glavna napaka je bila, da se nisem z njo že prej pogovorila. Projekt je imel zame negativen podton in odštevala sem dneve do premiere. Namesto tega bi se lahko z njo pogovorila in moja slaba volja bi lahko v trenutku izginila, prav tako pa bi tudi ona prej spoznala svojo napako. Veliko se da rešiti samo s pogovorom, če ga človek le začne. Končni kostum je bil moja kreacija, ki sem jo odnesla k šivilji, pri kateri mi je pustila prosto pot, in lahko rečem, da bova s to plesalko gotovo sodelovali tudi v prihodnje.

Ko sem bila sprejeta na AGRFT, je bil moj prvi projekt Antigona. Vzporedno sem sodelovala še pri eni predstavi in proti koncu sem bila že tako utrujena, da sem popustila pri izbiri kostuma Tejreziasa. Z režiserjem sva poskusila veliko možnosti, vendar se nič ni skladalo s preostalo kostumografijo. Nato pa si je nekega dne igralec za vajo okrog telesa zavezal bel kos blaga, ki ga je našel v dvorani. Režiserju je to ustrezalo. Meni tak kostum nikakor ni ustrezal, vendar sem utrujena zaradi obeh projektov popustila. Pravilno bi bilo, da bi mirno pristopila do režiserja in mu pojasnila, da se ne strinjam z izbiro kostuma, ter bi mu naslednji dan prinesla nove kostume, o katerih bi se nato



pogovorila. Kostumograf mora biti zbran do konca procesa. Do režiserja mora pristopati zbrano in svoje stališče argumentirati. Kostumograf ima za spremembo kostumografije čas vse do premiere in ta čas mora primerno izkoristiti.

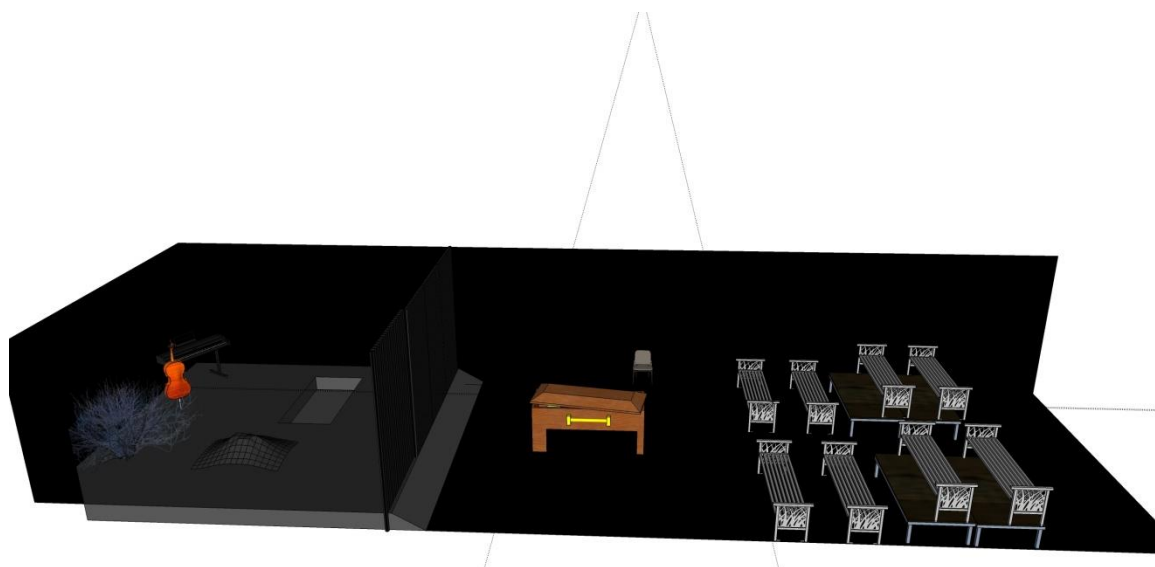
## 9.1. Kritika Antigone

Odločila sem se, da napišem kritiko kostumografije predstave *Antigona*. To je bila moja prva predstava, ki sem jo ustvarjala, potem ko sem bila sprejeta na AGRFT. Čeprav mi je načeloma ta kostumografija zelo pri srcu in sem nanjo tudi zelo ponosna, sem jo izbrala, ker ima kar nekaj ključnih napak.

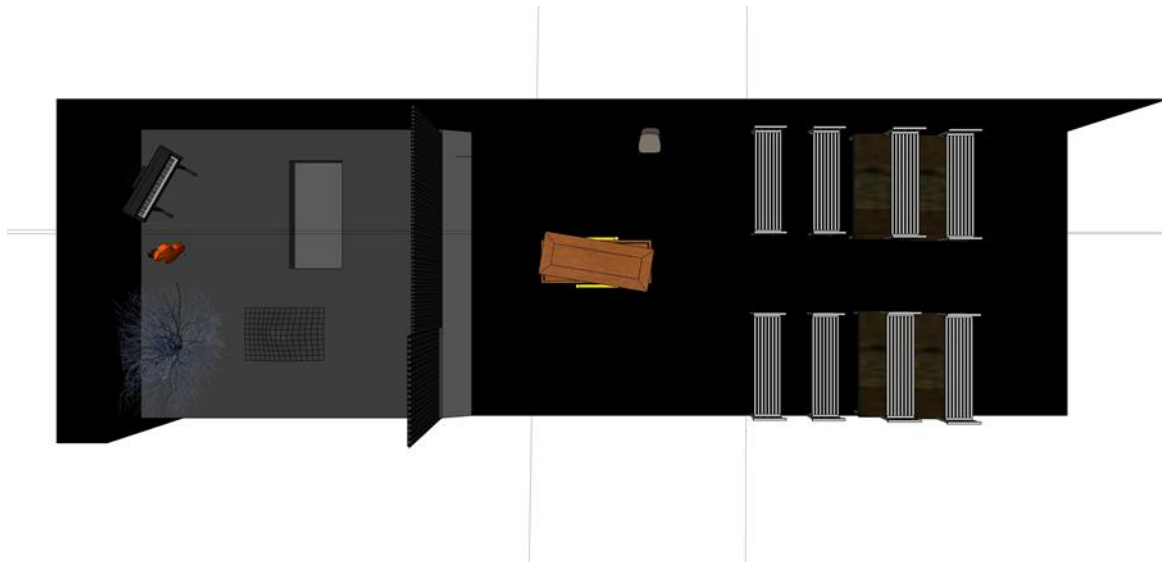
*Antigona* v režiji Dorian Šilca Petka je bila uprizorjena januarja leta 2016 v Veliki gledališki predavalnici. Antigona je verjetno najbolj tragična od grških mitskih junakinj. Da lahko resnično razumemo Antigono, moramo vedeti njeno predzgodbo. Rodila se je hkrati kot sestra in hči svojega očeta Ojdipa, ki se je oženil s svojo mamo Jokasto. Ko je Ojdip odkril svojo zmoto oziroma zločin, se je oslepil in zapustil Tebe. Antigona ga je edina od njegovih otrok spremljala. Ostala je z njim vse do njegove smrti. Smrt je Ojdip dočakal kot osvoboditev in prekel sinova, ki sta se bojevala za oblast. Obredno moč svoje smrti je posvetil Kolonu, kraju, kjer je umrl, in tistim, ki so ga ljubeznivo sprejeli. Kraj je postal sveti gaj z zdravilnimi močmi. Po smrti očeta oziroma brata se je Antigona vrnila v Tebe, kjer sta se njena brata Eteoklej in Polinejk še zmeraj bojevala za oblast. Oba brata sta zaradi tega umrla, vendar se je Kreon odločil prirediti le en pogreb. Ker se je Polinejk za oblast boril še s šestimi zavezniki, je Kreon za izdajalca pogreb prepovedal. Antigona je kljub prepovedi opravila osnovni pogrebni obred in na truplo brata vrgla le peščico zemlje, čemur je njena bojazljiva sestra Ismena nasprotovala. Za njeno dejanje je bila predvidena smrtna kazen, vendar je svojo usmrtitev prehitela s samomorom. Njeno truplo je odkril kraljev sin Hajmon, ki naj bi bil njen bodoči mož, in se ubil. Ob novici o sinovi smrti se je ubila še Evridika. Kreon po srečanju z Tejreziasom spozna svojo napako in hoče osvoboditi Antigono iz grobnice, a je prepozen. Pred svojimi očmi vidi, kako se ubije Hajmon, pozneje pa najde tudi mrtvo ženo. Obupan kliče nadse božjo kazen, zbor pa ga opomni, da »zoper božje naj zakone nikdo ne greši« (nav. po Lukan *500 dramskih* 441–442).

V moderni dobi so za tragedijo našli številne razlage. Medtem ko je mit o Ojdipu ostal ujetnik postfreudovske psihoanalize, je postala Antigona politični mit.

Scenograf, ki je bil režiser sam, je ustvaril izčiščen prostor. Na sredino odra je postavil leseno krsto, ki je ponazarjala smrt bratov in pokop le enega. V ozadju dvorane je visela črna zavesa, za njo sta stala zbor in glasbenik. Prostor za zaveso je bil posut z zemljo, levo zadaj pa je stalo drevo. Na desni strani dvorane pa je pred zaveso stal le en stol, ki je bil v predstavi uporabljen le enkrat, ko nanj sede Kreon v trenutku obupa. Ker v predstavi nihče ne sedi, je še toliko močnejši trenutek, ko lik sede.



Slika [44]: Skica scenografije. Vir: Zasebni arhiv Doriana Šilca Petka.



Slika [45]: Skica scenografije. Vir: Zasebni arhiv Doriana Šilca Petka.

Kostumografija je bila elegantna črna stilizacija antičnega obdobja. Skoraj vsi kostumi so bili v črni barvi, z izjemo stražarjevega sivega puloverja in Tejreziasove bele obleke, oboje je poleg Hajmona igral Urban Kuntarič. Odločitev, da je bil v beli barvi le Tejrezias, je bila odlična, saj ob njegovem prihodu v belini začutimo čistočo, luč in razsvetljenje, ki ga prinaša ta lik. Težava se pojavi pri samem kroju oblačila, ki je videti, kakor da se je Tejrezias zavil v rjuho. Mene celo spominja na to, da je lik pravkar prišel z masaže ali s kakšnega podobnega tretmaja in je še zmeraj ovit v rjuho. Glede na to, da so inspiracija za kostumografijo različno postavljene gube, bi lahko tudi ta kostum rešila malo drugače. V principu ni napačen, vendar bi ga lahko malo bolj oblikovalsko uredila in se poigrala z različno postavljenimi gubami. Poleg tega je bilo blago pod odrsko lučjo prosojno. Ko je Tejrezias prikorakal na oder, so bile skozi kostum vidne igralčeve spodnje hlače, na katerih so bili narisani zajčki in korenje. Ta ponesrečeni element nas vrže iz zgodbe v realnost in tudi samega lika ne moremo več resno jemati.



Slika [46]: Tejrezias. *Antigona*. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Urban Kuntarič. Foto: Dorian Šilec Petek. Vir: Zasebni arhiv Doriana Šilca Petka.

Čeprav so bili skoraj vsi kostumi v črni barvi, je zaradi postavitve gub vsak učinkoval drugače. Z gubami, prav tako pa z izbiro blaga je bila izražena karakteristika likov. Vzemimo za primer sestri: Antigona je imela v zgornjem delu kostuma vodoravno postavljene gube, ki se v pasu sprostitjo in nadaljujejo v krilo do tal. Zgornji del je deloval masivno in lahko bi rekli, da je spominjal na oklep. Kostum je narekoval njene karakteristike, kot so odločnost, bojevitost in trdnost oziroma poštenost. Čeprav je bil Ismenin kostum tudi v črni barvi, je bil material lahkotnejši, zato je učinkovala bolj neodločno, naivno, nežno in nekonfliktno. Njen kostum je bil lahkotnejši in preprostejši, imel pa je nekaj navpičnih gub v višini pasu. Gube so ji poudarile žensko postavo, zanimivo pa je tudi, da so bile obrnjene v drugo smer kot na Antigoninem oblačilu, kar lahko prikazuje dve nasprotujoči si stališči.



Slika [47]: Antigona in. Ismena. *Antigona*. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Eva Stražar, Lea Cok. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.

Najbogatejši kostum je seveda imel Kreon, ki ga je ovijalo ogromno različno postavljenih gub. Njegov obleka oziroma toga učinkuje premožno, prav tako pa mu tudi narekuje držo. Igralec je odlično uporabil svoj kostum. En rokav je bogato nabran, tako da je to roko vedno držal statično, pokrčeno v višini pasu, drugi rokav je bil običajen, oprijet in potegnjen do komolcev, tako da je imel igralec eno roko bolj odkrito ter jo je uporabljal pri igranju.



Slika [48]: Kreon. *Antigona*. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Mario Dragojević. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.

V predstavi je sta imela Urban Kuntarič in Lea Cok po več vlog, Kuntarič je igral stražarja, Hajmona in Terejziasa, Lea Cok pa Ismeno in Evridiko. Prizoru, ko je stražar odvedel Antigono v grobnico, Ismena pa ju je spremljala, je sledil prizor, ko na prizorišče prvič prideta Hajmon in Evridika, ki sta ju, kot povedano, igrala ista igralca. Za preobleko sta imela manj kot minuto, a preobleka ni bila dovolj opazna, da bi bilo takoj jasno, da sta to druga dva lika. Evridika se je spremenila tako, da je obdržala obleko od Ismene, le da smo ji dodali prosojne dolge črne rokave na zvonec, na glavo pa smo ji ji speli črno tančico. Stražar se je iz Hajmona spremenil tako, da je obdržal stražarjeve hlače, siv puli je zamenjal za črnega in dodal razkošen, eleganten volnen plašč balonaste oblike. Zamenjava lika ni bila vidna predvsem zaradi kostuma kot takega in pa tudi časa, ki je potreben za preobleko. Kostumografija tako ni mogla vsebovati večje kostumografske spremembe, saj za to ni bilo dovolj časa. Hajmon zaradi razkošnega plašča še ni bil taka težava kakor Evridika, saj je večina gledalcev prepoznala spremembo lika zaradi razkošnega plašča, pa tudi zaradi igralčeve spremembe v drži in mimiki. Evridiki pa bi morala vpeljati dodatno obleko drugačnega kroja, ki bi omogočala zelo hitro preobleko in spremembo lika, ki v tej predstavi ni bila vidna. Če ne dojamemo,

kateri lik gledamo na odru, težko razumemo samo zgodbo. Slabe preobrazbe gledalca zmedejo in onemogočijo pravilen potek zgodbe.



Slika [49]: Evridika, Kreon in Hajmon. *Antigona*. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Lea Cok, Mario Dragojević, Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT.

Vredno je opozoriti tudi na zbor, prav tako oblečen v črno, z izjemo mask, ki so bile bele barve. Zbor so sestavljali štirje igralci: Živa Selan, Dominik Vodopivec, Matej Zemljič in Urša Kavčič. Njihovi kostumi so bili skoraj enaki. Videti so bili kot nekakšni ponči do tal s kapucami, ki so deloma spominjali na antična oblačila in so se skladali s preostalo kostumografijo. Njihov prihod in točke so bili dramatični, polni srhljivega razpoloženja, saj so na obrazu nosili bele maske. Da se bela barva pojavi še v maskah, ki so bile delo igralcev in režiserja, učinkuje, saj tudi zbor prav tako kot Terežias oznanja ter razsvetljuje gledalce in igralce oziroma like v predstavi.



Slika [50]: Zbor. *Antigona*. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Živa Selan, Dominik Vodopivec, Matej Zemljič, Urša Kavčič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT



## 10. Zaključek

Med pisanjem magistrske naloge sem potrdila svoja prepričanja, da je o kostumografiji v kritikah še zmeraj premalo zapisanega. Moje obsežne interpretacije določenih kostumografij v magistrski nalogi so samo primeri, kaj vse lahko vpliva na naše dožemanje predstave. Seveda ne pričakujem, da bi se kritiki s kostumografijo ukvarjali toliko kot jaz. Opozarjam le na to, da mora kritika naštetih vse ustvarjalce in se potruditi vsakomur nameniti vsaj nekaj besed. V magistrski nalogi na žalost opozarjam le na enega izmed zanemarjenih sektorjev, saj se nanj tudi najbolj spoznam. Ne smemo pa pozabiti, da se prav tako premalo zapiše o scenografih, koreografih, oblikovalcih luči, avtorjih glasbe in drugih. Razumem tudi, da je težko biti pozoren na vse sektorje enako, zavedati pa se moramo, da čisto vsi skupaj ustvarjajo celoto in vplivajo na naše dožemanje predstave.

## 11. Literatura in viri

Bassin, Aleksander et al. *Alenka Bartl, kostumografka*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2012. (Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta)

Berger, Aleš, et al. *Gledališki besednjak. Slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1981. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 84)

Columbus, Chris, režiser. *Rent*. Sony Pictures, 2005. [DVD]

Cunningham, Rebecca. *The Magic Garment. Second Edition. Principles of Costume Design*. Long Grove: Waveland Press Inc, 2009.

Fridl, Ignacija J. »Kritika – etimologija pojma in njegova funkcionalnost v sodobni družbi.« *LUD Literatura*, 2016.

<http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/kritika-etimologija-pojma-in-njegova-funkcionalnost-v-sodobni-druzbi/>. Dostop 2. maj 2018.

Forstnerič Hajnšek, Melita. »Pomlajevanje.« *Večer*, 2018.

<https://www.vecer.com/pomlajevanje-6471021>. Dostop 29. jun. 2018.

»Hlapci.« *SNG Drama Ljubljana*, 2018. <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2136>.

Dostop 18. avg. 2018.

Ingham, Rosemary. Covey, Liz. *The Costume Designer's Handbook. A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Designers. Secon Edition*. Portsmouth: Heinemann Drama, 1992.

Inkret, Andrej. *Za Hekubo. Gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000. (Zbirka Gledališke monografije).

»Kritika.« Gledališki terminološki slovar, 2011.

<http://bos.zrc-sazu.si/c/term/Gledaliski/neva.exe?name=gledaliski&expression=kritika>.  
Dostop 20. maj 2018.

Korun, Janja. *Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni*. Ljubljana: AGRFT, 2012.

Korun, Janja. *Uvod v lučno oblikovanje*. Ljubljana: AGRFT.

Leskovšek, Nika. »Kritika: Kdaj si jaz sam?« *Dnevnik*, 2015.

<https://www.dnevnik.si/1042722790>. Dostop 2. avg. 2018.

Lešnik, Irina. »Ivan Tavčar: Visoška kronika.« *Koridor*, 2018. <http://koridor-ku.si/recenzije/visoska-kronika/>. Dostop 5. avg. 2018.

Lukan, Blaž. *Po vsem sodeč. Gledališke kritike 1993–2013*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015. (Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, 93)

Lukan, Blaž, et al. *500 dramskih zgodb. Vodnik po svetovni in domači dramatiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. (Zbirka Cicero)

Moša, Stanislav, režiser. *Rent*. MGL, 2017. [DVD]

Muck, Kristijan. *Med krinko in obrazom*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000.

»Nagrajenci FBS 2016: Borštnikova nagrada za kostumografijo.« *Sigledal*, 2017.

[http://sigledal.org/w/images/7/72/Nagrajenci\\_FBS\\_2016\\_kostumografija.pdf](http://sigledal.org/w/images/7/72/Nagrajenci_FBS_2016_kostumografija.pdf). Dostop 1. avg. 2018.

»Peer Gynt.« *MGL*, 2015. <http://www.mgl.si/sl/program/predstave/peer-gynt/>. Dostop 30. jul. 2018.

Popovski, Aleksandar, režiser. *Dantonova smrt*. MGL, 2018. [DVD]

Predan, Vasja, *Theatralia*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1991. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 113)

»Peer Gynt v MGL o povprečnežu, ki bi rad bil nekaj posebnega.« *Sigledal*, 2015. <http://veza.sigledal.org/prispevki/peer-gynt-v-mgl-o-povprecnezu-ki-bi-rad-bil-nekaj-posebnega>. Dostop 30. jul. 2018.

Radaljic, Anja. »Ocenjujemo: Peer Gynt.« *Delo*, 2015. <https://www.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-peer-gynt.html>. Dostop 3. avg. 2018.

»Rent.« *MGL*, 2017. <http://www.mgl.si/sl/program/predstave/rent/>. Dostop 22. jul. 2018.

»Rent (musical).« *Wikipedia*, 2018. [https://en.wikipedia.org/wiki/Rent\\_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_(musical)). Dostop 25. jul. 2018.

Smasek, Lojze. *Post scriptum. Izbrane gledališke kritike*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2017. (Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, 94)

Švabič, Lejla. »Visoška kronika v SNG Drami: vzdržati razmahnjenost vse te kronike.« *MMC RTV Slovenija*, 2018. <http://www.rtvlo.si/kultura/gledamo/visoska-kronika-v-sng-drami-vzdrzati-razmahnjenost-vse-te-kronike/443954>. Dostop 4. avg. 2018.

»Ta veseli dan ali Matiček se ženi.« *SNG Drama Ljubljana*, 2018.  
<http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2140>. Dostop 20. jul. 2018.

»Stanfordski zaporniški eksperiment.« *Wikipedija*, 2015.

[https://sl.wikipedia.org/wiki/Stanfordski\\_zaporni%C5%A1ki\\_eksperiment](https://sl.wikipedia.org/wiki/Stanfordski_zaporni%C5%A1ki_eksperiment). Dostop 1. avg. 2018.

Teržan, Vesna. »Usodni ples: Visoška kronika – iskrena predstava, ki vzame zgodovino za učiteljico.« *Mladina*, 2018. [https://www.mladina.si/?\\_\\_rewriter=1&id=184056&](https://www.mladina.si/?__rewriter=1&id=184056&). Dostop 5. avg. 2018.

Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Prev. J. J. Javoršek. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 135)

Vidali, Petra. »Dopadljiva obnova.« *Večer*, 2018.

<https://www.vecer.com/dopadljiva-obnova-6404826>. Dostop 6. avg. 2018.

Vidmar, Josip. »O gledališki kritiki.« Digitalna knjižnica Slovenije.

<https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-52K8PJBM/bf162851-de83-4c81-9eaf-4314f2d9da20/PDF>. Dostop 5. maj 2018.

»Visoška kronika.« *SNG Drama Ljubljana*, 2018.

<http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2139>. Dostop 4. avg. 2018.

»Vojna in mir.« *SNG Drama Ljubljana*, 2017.

<http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2026>. Dostop 30. jul. 2018.

Zajc, Benjamin. »Anton Tomaž Linhart: Ta veseli dan ali Matiček se ženi.« *Koridor*, 2018. <http://koridor-ku.si/recenzije/anton-tomaz-linhart-ta-veseli-dan-ali-maticek-se-zeni/>. Dostop 10. jun. 2018.

## 12. Seznam slik

Slika [1]: Ena od pevskih točk v predstavi MODRA. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Eva Stražar. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	12
Slika [2]: Mamin zvezek. Vir: zasebni arhiv Katarine Šavs. ....	15
Slika [3]: Oče in prijatelj na ladji. Vir: zasebni arhiv Katarine Šavs. ....	15
Slika [4]: Začetne skice za MODRO. Vir: zasebni arhiv Katarine Šavs. ....	16
Slika [5]: Pomerjanje lasulj z igralkama. Vir: Zasebni arhiv Katarine Šavs. ....	18
Slika [6]: Prizor z aristokratom in igralko. MODRA. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Dominik Vodopivec, Eva Stražar. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	19
Slika [7]: Prizor z manekenko in dramatikom. MODRA. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Lea Cok, Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	20
Slika [8]: Prizor s politikom in manekenko. MODRA. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Lea Cok, Dominik Vodopivec. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	20
Slika [9]: Prizor z varuško in študentom. MODRA. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Lea Cok, Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	21

Slika [10]: Prizor z varuško in taksistom. MODRA. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Lea Cok, Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanič. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	21
Slika [11]: Prizor z reševalcem in Karolino. Kazimir in Karolina. Režija: Eduard Miler. SNG Maribor, 2018. Na fotografiji: Matija Stipanič, Ana Urbanc. Vir: Zasebni arhiv Atej Tutta.....	25
Slika [12]: Prizor s predstave Vojna in mir. Režija: Silviu Purcărete. SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Cankarjev dom. Cankarjev dom, 2017. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana. ....	29
Slika [13]: Prizor s predstave Vojna in mir. Režija: Silviu Purcărete. SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Cankarjev dom. Cankarjev dom, 2017. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana. ....	29
Slika [14]: Merlin in hudič. Merlin ali Pusta dežela. Režija: Aleksandar Popovski, 2016. SNG Drama Ljubljana. Na fotografiji: Barbara Cerar in Silva Čušin. Foto: Peter Uhan. Arhiv: SNG Drama Ljubljana.....	40
Slika [15]: Sklepni prizor predstave. Hamlet, Tragedija Odsotnosti. Režija: Jan Krmelj. AGRFT. Cankarjev dom, 2017. Na fotografiji: Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanič. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	42
Slika [16]: Prizor s troli. Peer Gynt. Režija: Eduard Miler. Mestno gledališče ljubljansko, 2015. Na fotografiji: Iva Krajnc, Domen Valič, Vladimir Jurc, Matej Puc, Nina Rakovec, Jure Kopušar, Primož Pirnat. Foto: Sebastian Cavazza. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.....	56
Slika [17]: Matej Puc kot Peer Gynt. Peer Gynt. Režija: Eduard Miler. Mestno gledališče ljubljansko, 2015. Na fotografiji: Matej Puc. Foto: Sebastian Cavazza. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega. ....	56



- Slika [18]: Prizor z Juanito. Kazimir in Karolina. Režija: Eduard Miler. SNG Maribor, 2018. Na fotografiji: Ana Urbanc, Gorazd Žilavec, Žan Koprivnik, Kristijan Ostanek, Davor Herga. Foto: Damjan Švarc. Vir: Arhiv SNG Maribor. .... 59
- Slika 19: Merklov Franc, Kazimir in Erna. Kazimir in Karolina. Režija: Eduard Miler. SNG Maribor, 2018. Na fotografiji: Timon Šturbej, Petja Labović, Nika Rozman. Foto: Damjan Švarc. Vir: Arhiv SNG Maribor..... 60
- Slika [20]: Prizor iz drugega dela predstave. Visoška kronika. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Nina Ivanišin, Janez Škof, Klemen Janežič, Tamara Avguštin, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana. .... 62
- Slika [21]: Agatin ples z Marksom. Visoška kronika. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Klemen Janežič, Nina Ivanišin, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana. .... 63
- Slika [22]: Priprava na sežig Agate. Visoška kronika. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Klemen Janežič, Nina Ivanišin, Aljaž Jovanović. Foto: Tone Stojko, Sava Kosmač. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana..... 64
- Slika [23]: Družčina v Rentu. Rent. Režiser: Stanislav Moša. Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Na fotografiji: Katja Škofic, Viktorija Bencik Emeršič, Filip Samobor, Lena Hribar, Gregor Gruden, Anja Möderndorfer, Tilen Udovič, Voranc Boh, Ana Dolinar Horvat, Urša Kavčič, Matic Lukšič. Foto: Aljoša Rebolj. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega. .... 67
- Slika [24]: Angel v supergah New Balance. Rent. Režiser: Stanislav Moša. Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Na fotografiji: Voranc Boh, Gregor Gruden. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega. .... 68

Slika [25]: Kostumografija Angel v filmu Rent. Režija: Chris Columbus. 2005. Na sliki: Wilson Jermaine Heredia. Vir: Rent.....	69
Slika [26]: Ples Angel. Rent. Režija: Chris Columbus. 2005. Na fotografiji: Wilson Jermaine Heredia. Vir: Rent. ....	70
Slika [27]: Mimi Marquez. Rent. Režija: Stanislav Moša. Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Na fotografiji: Viktorija Bencik Emeršič. Foto: Aljoša Rebolj. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega. ....	71
Slika [28]: Stranski igralci. Rent. Režija: Stanislav Moša. Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Na fotografiji: Tilen Udovič, Urša Kavčič, Anja Möderndorfer, Uroš Buh, Voranc Boh. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.....	72
Slika [29]: Rozala in Tonček. Ta veseli dan ali Matiček se ženi. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Polona Juh, Nik Škrlec. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv SNG. Drama .....	74
Slika [30]: Naletel in Nežka. Ta veseli dan ali Matiček se ženi. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Marko Mandić, Nina Ivanišin. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv. SNG Drama .....	75
Slika [31]: Začetni prizor predstave Ta veseli dan ali Matiček se ženi. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Marko Mandić, Nina Ivanišin, Nik Škrlec in Gregor Baković. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama. ....	76
Slika [32]: Nežka in Tonček. Ta veseli dan ali Matiček se ženi. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Nina Ivanišin, Nik Škrlec. Foto: Simon Stojko Falk. Vir: Arhiv SNG. Drama .....	78

Slika [33]: Rdeči stoli iz Drame. Ta veseli dan ali Matiček se ženi. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Marko Mandić, Ivo Ban, Igor Samobor in Bojan Emeršič. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama..... 79

Slika [34]: Pisane družice. Ta veseli dan ali Matiček se ženi. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Polona Juh, Nik Škrlec, Lucija Harum, Sabina Kogovšek in Eva Jesenovec. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama..... 79

Slika [35]: Matiček in Nežka v minimalistični scenografiji. Ta veseli dan ali Matiček se ženi. Režija: Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana, 2018. Na fotografiji: Gregor Baković, Nina Ivanišin. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama..... 80

Slika [36]: Pogovorna oddaja. Dantonova smrt. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Jure Henigman, Gregor Gruden, Tina Potočnik Vrhovnik, Filip Samobor, Matej Puc, Tjaša Železnik, Milan Štefe, Mirjam Korbar. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega..... 82

Slika [37]: Dantonova smrt. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Tina Potočnik Vrhovnik, Filip Samobor, Matej Puc, Tjaša Železnik, Mirjam Korbar Žlajpah, Milan Štefe. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega..... 84

Slika [38]: Maximilien Robespierre in Louis Antoine de St Just. Dantonova smrt. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Jure Henigman, Gregor Gruden. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega..... 84

Slika [39]: Dantonova smrt. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Tjaša Železnik, Matej Puc, Mirjam Korbar Žlajpah, Milan Štefe. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega..... 85

Slika [40]: Dantonova smrt. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Matej Puc, Tjaša Železnik. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega. ....	86
Slika [41]: Pevska točka. Dantonova smrt. Režija: Aleksandar Popovski. Mestno gledališče ljubljansko, 2018. Na fotografiji: Milan Štefe, Mirjam Korbar Žlajpah. Foto: Peter Giodani. Vir: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega.....	87
Slika [42]: Jermanov monolog. Hlapci. Režija: Janez Pipan. SNG Drama Ljubljana, 2017. Na fotografiji: Sara Dirnbek, Veronika Drolc, Timotej Novaković, Barbara Žefran, Blaž Popovski, Vanja Plut, Marko Mandić, Bojan Emeršič, Boris Mihalj, Vojko Zidar, Valter Dragan, Rok Vihar, Urban Kuntarič, Iva Babič, Jure Zrnec, Gorazd Logar, Matija Rozman, A. Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana.....	89
Slika [43]: Jerman in Anka. Hlapci. Režija: Janez Pipan. SNG Drama Ljubljana, 2017. Na fotografiji: Marko Mandić, Doroteja Nadrah. Foto: Peter Uhan. Vir: Arhiv SNG Drama Ljubljana. ....	90
Slika [44]: Skica scenografije. Vir: Zasebni arhiv Doriana Šilca Petka.....	97
Slika [45]: Skica scenografije. Vir: Zasebni arhiv Doriana Šilca Petka.....	98
Slika [46]: Tejrezias. Antigona. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Urban Kuntarič. Foto: Dorian Šilec Petek. Vir: Zasebni arhiv Doriana Šilca Petka. ....	99
Slika [47]: Antigona in. Ismena. Antigona. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Eva Stražar, Lea Cok. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	100
Slika [48]: Kreon. Antigona. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Mario Dragojević. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT. ....	101

Slika [49]: Evridika, Kreon in Hajmon. Antigona. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Lea Cok, Mario Dragojević, Urban Kuntarič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT..... 102

Slika [50]: Zbor. Antigona. Režija: Dorian Šilec Petek. AGRFT, 2016. Na fotografiji: Živa Selan, Dominik Vodopivec, Matej Zemljič, Urša Kavčič. Foto: Željko Stevanić. Vir: Arhiv CTF-UL AGRFT ..... 103

## 12.1 Seznam tabel

Tabela 1: Odziv materialov na svetlobo.....37

Tabela 2: Barvni učinki.....38

**IZJAVA O AVTORSTVU**  
**magistrskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Kostumografija ter njena vloga v gledaliških predstavah in kritikah* 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: 19.09.2018

Podpis: Katarina Šavs