

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

JAKA SMERKOLJ SIMONETI

Izginem – strahovi v režijskem procesu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

GLEDALIŠKA REŽIJA

JAKA SMERKOLJ SIMONETI

Izginem – strahovi v režijskem procesu

Magistrsko delo

Mentor: prof. Jernej Lorenci

Ljubljana, 2024

Ime in priimek: **Jaka Smerkolj Simoneti**

Naslov magistrskega dela: **Izginem – strahovi v režijskem procesu**

Kraj: **Ljubljana**

Leto: **2024**

Število strani: **54**

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

Program in smer študija: **Gledališka režija**

Mentor: **prof. Jernej Lorenci**

Jezikovni pregled: **Jerca Polc**

Zahvala:

Prof. Tomiju Janežiču in prof. Janezu Janši za neprecenljivo leto študija in spodbudo na trnjavi poti k Izginem. Luki, Damjanu in Marku za vse uvide in navdihe na tej poti.

Tamari, Anuši, Živi, Bernardi, Lovru, Urši, Emi, Timoteju in Mojci za vse potrpljenje in zaupanje.

Miji Špiler in ekipi Gledališča Glej, saj so omogočili, da je Izginem postala predstava.

Prof. Jerneju Lorenciju, ki je omogočil, da se ta pot prične in konča.

POVZETEK

V magistrskem delu *Izginem – strahovi v režijskem procesu* obravnavam mnogotero naravo strahov, ki jih občuti režiser v ustvarjalnem procesu pripravljanja uprizoritve. V prvem delu skozi refleksijo lastnega ustvarjalnega procesa detektiram točke, na katerih je strah prevzel poglobitno vlogo v mojem ustvarjanju. V drugem delu skušam strahove v režijskem procesu razčleniti, pri čemer jih v osnovi razdelim na »notranje« in »zunanje«. Temu dodajam poskus definiranja »prestrašenega režiserja«, pri katerem strah postane poglobitni dejavnik njegovega ustvarjanja.

KLJUČNE BESEDE

Gledališka režija, strah, ustvarjalni proces, kolektivno ustvarjanje.

ABSTRACT

In my master's thesis *I Disappear – Fears in Theatre Directing*, I address the multifaceted nature of fears experienced by a theatre director in the creative process of preparing a performance. In the first part, through reflection on my own creative process, I identify the points at which fear played a central role in my work. In the second part, I attempt to analyze the fears in the directorial process, categorizing them fundamentally into "internal" and "external" fears. Additionally, I make an attempt to define the "frightened director," for whom fear becomes the primary factor in their creative work.

KEY WORDS

Theatre directing, fear, creative process, collective creative work.

1 POLETJE 2024 6

1.1 Namesto uvoda 6

2 POLETJE 2021 10

2.1 Ustvarjalni proces magistrske uprizoritve in nekaj pomislekov ob pogledu nazaj 10

2.1.1 Izbor uprizoritvenega materiala 12

2.1.2 Izbor sodelavcev 14

2.1.3 Vaje za uprizoritev 17

2.1.4 Predstava 20

3 POMLAD 2024 24

3.1 Strahovi v režijskem procesu 24

3.2 Notranji strahovi 26

3.2.1 Strah, da se samo pretvarjam 28

3.2.2 Strah, da nisem talentiran 29

3.2.3 Strah pred popolnostjo 30

3.2.4 Strah pred pričakovanji 33

3.3 Zunanji strahovi 35

3.3.1 Strah pred ekipo 36

3.3.2 Strah pred igralsko zasedbo 38

3.3.3 Strah pred občinstvom 40

3.3.4 Strah pred izločenostjo 42

4 PRESTRAŠENI REŽISER 44

5 POLETJE 2024 49

5.1 Namesto zaključka 49

6 VIRI IN LITERATURA 53

1.1 Namesto uvoda

Od premiere moje magistrske uprizoritve bodo kmalu minila tri leta. Čas, ki je minil od samega procesa in predstave kot take, je radikalno spremenil moje videnje tega procesa in trdim, da je bil nujno potreben za pisanje te refleksije. S pisnim delom magistrske naloge zaključujem študij, po katerem naj bi lahko samega sebe opredelil kot gledališkega režiserja. Vendar, kdaj pravzaprav lahko samega sebe opredelim kot režiserja? V kolofonu, ki je pospremil mojo magistrsko uprizoritev, sem naveden kot režiser. Prav gotovo sem se v procesu ustvarjanja uprizoritve ukvarjal z režijo. Takrat sem veliko časa in energije vložil v samo režijo, njen študij in njeno izvajanje, vendar sem imel že takrat in imam do neke mere še sedaj težavo s tem, da bi samega sebe opredelil kot režiserja. Navkljub dejstvu, da se sedaj že nekaj let profesionalno ukvarjam z umetniško produkcijo z različnih perspektiv, obstaja strah samega sebe opredeliti kot umetnika. Strah, ki je po mojem mnenju ključno vplival na proces ustvarjanja magistrske uprizoritve. Strah osebe, ki dela umetnost, a si ne drzne samega sebe opredeliti kot umetnika. Tako namreč opredeljuje ljudi okoli sebe, ki jih spoštuje, jo navdihujejo, se zdijo v vsem boljši od ... To točko strahu, ki je po mojem mnenju ključno zaznamovala moje vstopanje v polje gledališke režije, si želim raziskati skozi to refleksivno pisanje. Jaz v prvem prizoru dramskega besedila *Izginem* reče: »Velikokrat razmišljam o stvari, ki se ji reče sočasje. O tem, kaj se dogaja drugim ljudem v tem trenutku. Da sedim tu in nekje drugje sedi ženska, ki se nima tako dobro.« Nekje drugje sedi drugi režiser, magister režije. Dober. Boljši od ... Na poti k temu drugemu se usmerjam v premišljanje občutka negotovosti, ki se je ukoreninil kot zvesti in nujno potrebni sopotnik ustvarjalne poti in ga označujem s krovnim pojmom – strah.

Strah je eno od vrojenih človeških stanj. Čustvo, ki se nam ga ni treba učiti, z neizmernim vplivom tako na naše vedenje, kakor tudi na našo fiziologijo. V odgovor na bolečino ali nevarnost je strah ena od osnovnih preživetvenih strategij. Navkljub njegovi vseprisotnosti v naših življenjih od otroštva dalje se znotraj ustvarjalnih procesov veliko pogosteje kot o golem strahu pogovarjamo o njegovih kompleksnejših emotivnih izpeljavah, kot sta tesnoba in anksioznost, znotraj gledaliških krogov morda najpogosteje slišimo izraz trema. Ta stanja so zelo pogosto lahko povezana s konkretnimi situacijami, stiskami ali konflikti, do katerih v kreativnem delu neizbežno pride, lahko pa so tudi popolnoma intimna stanja, ki nimajo nujno recipročne povezave z našim okoljem ali dejanskim delom. »Problem človeka je, da ne reagira s strahom in tesnobo le na dejanske nevarnosti, ampak (včasih še bolj) na pričakovane in

namišljene nevarnosti in neugodnosti, tudi takšne, ki se morda nikoli ne bodo zgodile« (Musek, 148). Strah in z njim povezana emotivna stanja se tako v življenju kot v ustvarjalnih procesih pojavljajo vseskozi, bodisi kot odziv na dražljaje, ki nas dejansko ali priučeno ogrožajo, bodisi kot izraz notranjih dražljajev. Ključno v obeh primerih pa je to, da strah pojmuje kot negativno emocijo, kot nezaželeno stanje, ki nas hromi in omejuje. Morda ravno zato tako poredko spregovorimo o njem. Ko prebiram intervjuje z gledališkimi režiserkami in režiserji, le poredko govorijo o intimnih ustvarjalnih stiskah. Podobno velja za zapise, ki jih v poskusih zgodovinjena in refleksije nesnovnosti lastnega dela puščajo za seboj. To ne pomeni, da je strah v uprizoritvenih umetnostih redko naslovljena tema, ne v uprizoritvah ne v ustvarjalnih procesih, vendar se zdi, da je artikulacija tega strahu oziroma natančneje strahov šibka, teatrološko neobdelana in poredko reflektirana v javnih, strokovnih ali celo znanstvenih zapisih.

V magistrskem delu želim strah v uprizoritvenem procesu obravnavati s perspektive režiserja.¹ V tem je nekaj zastrašujočega. Kot je razvidno iz prej navedenega, namreč tovrstni zapis ne (z)more biti gola teorija ali znanstveno obeležje, niti nima te ambicije. Strahu se lotevam na presečišču praktičnega in teoretičnega ter z magistrskim delom tako zaključujem ustvarjalni proces magistrske uprizoritve *Izginem*. Skozi refleksijo ustvarjalnega procesa, uprizoritve same in kasnejših refleksij uprizoritve želim artikulirati določene strahove, ki jih zaznavam kot obče v kreativnem delu. Razmišljanje tako izhaja iz zelo subjektivnega doživljanja prakse v nameri, da bi skozi artikulacijo lastnih strahov bolje razumel njihovo vlogo v ustvarjalnem procesu. Teza, ki si jo v tem zastavljam, je, da imajo strahovi v ustvarjalnem procesu tako negativne kot pozitivne učinke in so, naj bodo za intimno občutje ustvarjalca še tako neprijetni, eden od osnovnih gradnikov vsake umetniške poti. Zagotovo to še posebej velja za vlogo gledališkega režiserja, ki je v konvenciji slovenskih uprizoritvenih umetnosti prevzel primarno oziroma vodilno vlogo v procesu. Vprašanj strahov tako nikakor nočem razumeti kot izgovorov ali opravičil za neprevzemanje odgovornosti, ki pripada gledališki režiji. Izrazita kompleksnost

¹ Četudi se uporabo moške oblike lahko bere kot splošno, namerno v magistrskem delu govorim o režiserju in ne o režiserki_ju. Po eni strani temu botruje subjektivni pristop k pisanju, ki tako upošteva spol piščočega, a na tej točki želim vseeno opozoriti, da je po mojem mnenju režijska izkušnja, tako v odnosu do strahov kakor onkraj njih, v slovenskem gledališču še vedno spolno pogojena. Seveda ne zanikam enakopravnosti ali celo nadvlade, ki so jo v zadnjem času dosegle (mlade) slovenske režiserke, in generacijskega premika, ki je med mojimi vrstniki v večji meri pogovorno odpravil vprašanje spolnih razlik. Ob tem vendarle izpostavam načelen »strah«, ki se na področju uprizoritvenih umetnosti goji do feminizmov, in dejstvo, da je izkušnja vstopanja mlade osebe v katerikoli poklic še vedno kontekstualizirana s patriarhalno tradicijo, ki nas obdaja. Zato izpostavljam, da bi izkušnja režiserke najverjetneje ob mojih navedla prisotnost dodatnih strahov in prisotnost različnih oblik diskriminacije ob vstopanju v poklic, ki je bil zgodovinsko gledano polje izrazite moške nadvlade.

položaja vodje skupine, znotraj dramskega gledališča načeloma prvega snovalca koncepta in s tem izvora ustvarjanja, so neodtujljivo povezani z gledališko režijo,² pri čemer je njena nesnovnost tista, ki nemalokrat vodi v mistifikacije in občutke osamljenosti ali nevrednosti v odnosu do strahov, ki jih pritiski poklica ustvarjajo.

Morda se je na začetku smiselno obrniti na umetniško vejo, katere manifestacija strahu je svoje mesto našla tudi v vsakodnevni jezikovni rabi – literaturo. Pisateljska blokada je ena izmed prvih asociacij, na katere pomislim, ko razmišljam o pomenu strahu v umetniškem procesu. Čeprav jo seveda lahko razumem širše, kot umetniško blokado znotraj kateregakoli polja umetnosti, se zdi na področju pisanja veliko nazornejša. Pisanje ima namreč začrtano obliko, ki jo želi doseči – besedilo, in začrtan način, kako do te oblike priti – pisanje. V nasprotju s pisanjem je režija veliko manj enoznačno in bolj interdisciplinarno delo. Terja uporabo veščin in razumevanje komponent literarne, glasbene in likovne umetnosti, ob tem zagotovo še izrazito pozornost za telesnost, deluje v kontekstu, ki ga v veliki meri določajo novi mediji, koristi širše socialne veščine vodenja skupine ipd. Izumlja ne le oblike svojega izdelka – predstave, temveč tudi metodologijo nastajanja tega izdelka – proces. Morda je ta kompleksnost neposredno povezana s kompleksno negotovostjo, ki je ni mogoče opredeliti zgolj kot umetniško blokado. Vendar se navkljub temu zdi, da lahko v sledenju nekaterim razmislekom o pisateljski blokadi najdem vstopne točke v razumevanje strahov v režiji.

Ameriška pisateljica Zadie Smith v svojem eseju *»Fail Better: What makes a good writer«* izpostavi trenutek prehoda umetniškega dela s polja domišljjskega v polje realnega. V tem prehodu se, tako Smith, olušči avra popolnosti in oblika dela postane na nek način nerazpoznavna. Nekaj se na tej poti pogosto zatakne, nekaj, kar je skoraj nemogoče artikulirati. Umetniško delo namreč v svojem procesu nasprotuje logiki obrtništva, saj dovršeno obrtništvo še ne pomeni dovršenega umetniškega dela. Ta neznan in nepredvidljivi element Zadie Smith opredeli kot »jaz« (*»self«*). Umetniško ustvarjanje je namreč tesno preprejeno z nami samimi, kar vsekakor velja ne glede na to, ali pišem romane tako kot Zadie Smith, ali razmišljam na polju gledaliških uprizoritev. V javnih kontekstih, navkljub priznavanju »osebnega« v umetniškem delu, le redko naletim na odkrita ubesedovanja stisk in strahov, soočenih z

² To seveda velja pogojno oziroma predvsem znotraj vzpostavljene hierarhije gledališkega ustvarjanja, ki je tekom 20. stoletja na vodilni položaj postavila režiserja. Vsekakor to velja za mojo izkušnjo pripravljanja magistrske uprizoritve, ki je nastajala na osnovi dramskega besedila. Izkušnje dela na uprizoritveni sceni pa vseeno potrjujejo, da bo tudi v vstopanju v bolj demokratične in snovalne procese režiser tisti, ki bo zasnoval način dela, definiral vloge sodelujočih in s tem na koncu nosil največji delež odgovornosti.

(ne)uspehi v ustvarjalnem procesu, v čemer se kaže odpor do ideje povezanosti umetniškega ustvarjanja in naših lastnih osebnosti. Zastrašujoče je razmišljati in nadalje govoriti o tem, da kriteriji mojega dela niso izključno vezani na moja znanja, veščine in pogoje, temveč tudi na mene samega. V gledališkem delu, kakor tudi v širšem umetniškem ustvarjanju, slednje zasledim pod označevalcem »talent«. Talent največkrat povezujem s prirojenimi sposobnostmi. V razvijanju profesionalne umetniške prakse tako mnogokrat naletim na vprašanja razvijanja, nadomeščanja in definiranja talentov. Soočenje s tem dejstvom – neodtujljivostjo mojega »jaz« od mojega dela – ključno vpliva tako na izbor vsebin, ki se jih lotevam, kakor na formo, ki jo te vsebine proizvajajo.

Sintezo med vsebino in formo oziroma umetniški izraz pogosto opredeljujemo kot igralsko, režijsko, scenografsko ipd. poetiko, ponovno izrazito vezano na osebnost, ki stoji za delom. Sled te osebnosti je temeljni gradnik poetike. Ta poetika pa ni intimna ali zasebna stvar, temveč skozi javna predstavljanja umetniških del – v mojem primeru uprizoritev – postane predmet javne razprave, strokovne kritiške diskusije in teatroloških elaboracij ter zgodovinj. Strah nastopi na točkah občutka, da nekaj javnega ni le ta sled osebnosti, temveč da preko umetniškega dela postanem javen tudi sam. Te točke preloma, v katerih se znotraj procesa nastajanja ustvarjalni mehur razpoči v svojo končno javno manifestacijo, me zanimajo predvsem na nivoju lastne izkušnje gledališke režije. V magistrskem delu, ki je v grobem razdeljeno na dva dela – refleksijo in analizo, bom na podlagi začetne refleksije režijskega procesa skušal izpeljati nekaj krovnih strahov, se do njih opredeliti, jih razdelati in razmišljati, kakšno vlogo imajo v ustvarjalnem procesu. Temu pridružujem poskus definiranja tovrstne »prestrašene režije« oziroma »prestrašenega režiserja«, pri katerem strah prevzame ključno vlogo v ustvarjalnem delu. Ne trdim, da sem v izkušnji študija gledališke režije sam postal »prestrašeni režiser« in v celoti zapadel v slepe ulice, v katere po mojem mnenju vodi ustvarjanje pod vplivom strahu, temveč točke, na katerih v refleksiji zaznavam prisotnost strahu, skušam razumeti kot smerokaze neproduktivnih miselnih procesov in praks, da bi se jim v prihodnje lahko izognil.

Četudi se zdi, da je strah nekaj, kar v največji meri nosi negativne konotacije, bom vseskozi skušal ohranjati perspektivo zagovarjanja pomena strahu v ustvarjalnem procesu. Kot izpostavlja Zadie Smith, v umetniku strahovi obstajajo sočasno z željami in ambicijami, ki jih komplementarno napajajo in v nekaterih primerih celo povzročajo.

2.1 Ustvarjalni proces magistrske uprizoritve in nekaj pomislekov ob pogledu nazaj

Morda je v izhodišču treba izpostaviti dvoumen odnos, ki ga gojim do lastne magistrske uprizoritve. Predstava zame predstavlja pomemben mejnik, vendar je ne ocenjujem kot pretirano uspešne. Njeno kvaliteto vidim predvsem v konkretnem stiku z gledališko režijo in neizmerni količini razumevanja vodenja gledališkega procesa, ki mi ga je ta stik ponudil. V tem smislu je bila izkušnja magistrske uprizoritve izjemen vir znanja in usmeritev za naprej. Čeprav zagotovo obstaja del gledališkega ustvarjanja, na katerega kot ustvarjalec nimam neposrednega vpliva, in je uspeh posamezne uprizoritve lahko deloma odvisen tudi od teh dejavnikov, se v premišljanju ustvarjalnega procesa kažejo dejavniki oziroma točke preloma, na katerih bi z današnje perspektive ravnal drugače. Za potrebe tega zapisa jih po večini opredeljujem kot strahove, četudi so lahko v posameznih segmentih vezani na bolj ali manj intimne dejavnike, ki so vplivali na produkcijo obravnavanega umetniškega dela. Na predavanjih s prof. Tomijem Janežičem je 2. 10. 2020 tekla beseda o dejavnikih, ki pripeljejo do izjemnega umetniškega dela. Izpostavil bi tri: 1) investicija, 2) rizik in 3) pogum. Vsi trije dejavniki so prav gotovo povezani s krovno temo mojega pisanja, pri čemer se še posebej pomenljiv zdi tretji, saj ob njem stoji pripis: »ne moreš biti pogumen, če te ni STRAH«. Če poskušam rekonstruirati svoj proces magistrskega študija, lahko v njem nazorno zaznavam sledi strahu, kakor tudi usmeritve v vse tri dejavnike ter posledične kompromise, zaustavitve, strahove, kjer nisem šel dlje, kar bi z današnje perspektive vsekakor moral storiti.

O študiju gledališke režije sem pričel razmišljati proti koncu drugega letnika prvostopenjskega študija dramaturgije leta 2018, ko mi je to kot možnost na eni izmed vaj za semestrsko produkcijo izpostavil prof. Matjaž Zupančič. V užitek mi je bilo prihajati v stik s praktičnim ustvarjanjem v ekipi, znotraj katere se nisem umikal prevzemanju odgovornosti, temveč sem si želel imeti še širši vpliv na uprizoritveni proces, metodologijo dela in končni izdelek. Morda je bil ravno strah ob splošni naklonjenosti do pisane besede eden izmed odločilnih faktorjev, da sem se na prvostopenjskem študiju raje kot za gledališko režijo odločil za študij dramaturgije in scenskih umetnosti. Vsekakor sem tekom pisanja diplomskega dela in sodelovanja z Nino Rajić Kranjac, o kateri sem tudi pisal diplomsko delo, občutil energijo, ki jo je napajala »neopisljiva strast do nečesa«, kot je to na predavanju izbirnega predmeta *Izvori in potenciali igre* 27. 5. 2020 opisal prof. Janežič. Ta strast me ni zapustila in me je vodila naprej, da sem vzporedno z magistrskim študijem dramaturgije in scenskih umetnosti vpisal tudi študij

gledališke režije. Prostor slovenskih uprizoritvenih umetnosti in ožje prostor AGRFT doživljam kot izrazito zaprt in na nek način, vsaj za časa mojega vstopanja vanj, nenaklonjen umetniškimi »večživkam«.³ V želji po profesionalizaciji posameznih sektorjev se zdi scena izrazito sumničava do oseb, ki želijo prečiti meje posamezne panoge ali vzporedno celo razvijati raznolik nabor praks. Temu navkljub sem se podal na sprejemne izpite, ki sem jih leta 2019 tudi prvič uspešno opravil, takrat s konceptom uprizarjanja zbirke kratke proze *Dvoživke umirajo dvakrat* Zorana Kneževiča.

Neobičajnost tovrstnega prehoda, četudi ga razpis študija teoretično omogoča, se je izkazala ob mojem padcu v svojevrstno birokratsko vrzel. Navkljub uspešno opravljenim sprejemnim izpitom zaradi majhnega časovnega razmika med njimi (september) in rokom vpisa (oktober) ni bilo mogoče opraviti vseh diferencialnih izpitov, potrebnih za vpis na drugostopenjski študij gledališke režije. Diferencialne izpite sem tako opravljal tekom študijskega leta 2019/20 in v tem obdobju tudi prvič samostojno režiral. Uprizoritev *Sam* se je v treh večerih odvila v prostoru nekdanje akademijske knjižnice na Nazorjevi ulici, tik pred končnim slovesom akademije od stavbe. Posledično sva s scenografom Dorianom Šilcem Petkom lahko izruvala dotrajan baletni pod, razkrila razpadajoč parket, snela okenska kritja in celotno uprizoritev umestila v specifičen neklasično gledališki prostor. Osrednja tema uprizoritve, ki je zaznamovala tudi sam proces (*kakšno naključje!*), je bila slovo. Po odhodu dveh od štirih povabljenih igralcev in igralk sem bil prisiljen uprizoritev zasnovati izrazito avtorsko in tako sta od izhodiščnega dramskega besedila (*Pret*) *poslednja panda ili statika* Dine Pešuta ostala le eden njegovih protagonistov in dinamika otroških prijateljstev, ki jih je tekom odraščanja izgubil. *Sam* je po mojem mnenju izvrsten primer dinamike investicija – rizik – pogum in je tudi z današnje perspektive uprizoritev, na katero sem izjemno ponosen in je bila po mojem mnenju najbližje »moji režijski poetiki«, kolikor si drznem o njej kot taki sploh govoriti. Ekipa, s katero smo tvorili *Sam*, se je izgradila skoraj v celoti na podlagi prijateljske podpore in vsa finančna sredstva so bila vložena v nekaj malega scenskih elementov. Uprizoritev sem doživljal kot velik preizkus svojih sposobnosti, saj je bila izvedena brez tehnične ali produkcijske podpore. Odhodi igralcev so bile boleče preizkušnje, ki so v mojih očeh predstavljale predvsem razočaranje nad samim seboj

³ Ta občutek izhaja iz prvoosebni izkušenj, v katerih sem bil izrazito pogosto soočen z mnenjem, da se bom moral počasi odločiti, kaj si pravzaprav želim delati. Podobno negativen ali vsaj ambivalenten odnos do umetniške »večživosti« je mogoče zelo pogosto zaznati ob vstopanju nepoklicnih igralcev v institucionalno gledališče ali denimo ob situacijah, ko posameznik znotraj istega procesa prevzema več vlog. Pri tem je zagotovo eden od faktorjev občutek jemanja priložnosti za delo znotraj scene, v kateri se pogosto zdi, da teh priložnosti primanjkuje oziroma so nezadostno honorirane.

in sem jih doživljal kot lastno nezadostnost in znake nesmiselnosti svoje odločitve. Temu navkljub je komorna uprizoritev ugledala luč sveta, v največji meri zahvaljujoč investiciji, riziku in pogumu Lovra Zafreda, Ivane Percan Kodarin in Doriane Šilca Petka.

Po opravljenih diferencialnih izpitih sem septembra 2020 ponovno uspešno opravil sprejemne izpite, tokrat z željo po postavitvi besedila *Izginem* norveškega dramatika Arneja Lygreja. S tem se je tudi uradno pričel proces ustvarjanja magistrske uprizoritve.

2.1.1 Izbor uprizoritvenega materiala

Izbor uprizoritvenega materiala je zagotovo ena izmed ključnih odločitev, ki temeljno zaznamujejo celoten uprizoritveni proces, saj začrta smer, določi, »v imenu česa« se določeno delo ustvarja. Na Arneja Lygreja sem naletel tako rekoč po naključju med spletnim brskanjem po sodobnih dramskih besedilih, ki še niso uspela prodreti na slovensko sceno uprizoritvenih umetnosti. Dramatika, ki je načeloma v slovenščino izjemno slabo prevajana, razen za uprizoritve, se tudi v splošnem kaže kot relativno težko dostopna literatura, saj podobno kot v Sloveniji tudi drugje obstaja prvenstveno znotraj nacionalnih oziroma jezikovnih meja. Mnogo besedil Arneja Lygreja je bilo prevedenih v angleščino in avtor mi je prevode z veseljem posređoval. Želel sem delati na sodobnem dramskem besedilu, ki ne vsebuje klasične zgodbene linije, temveč preči zakonitosti prostora in časa. V tem tipu besedila sem videl vznemirljiv režijski izziv, saj je od mene terjalo invencijo – ustvarjanje mehanizma za uprostitvev.

Z današnje perspektive lahko temu pripišem vsaj še en dejavnik, ki se vsaj posredno navezuje na osrednjo temo strahu. Želel sem izbrati besedilo, ki ga slovenska scena ne pozna, ki je na ta način čisto konteksta in razbremenjeno primerjav z drugimi (uspešnejšimi) uprizoritvami. Posledica majhnosti prostora, znotraj katerega delujem, je sorazmerna redkost večjega števila uprizoritev, nastalih po isti predlogi, če izvezamemo kanonska dela železnega repertoarja. V tej majhnosti se pogosto razvije občutek, da je vsako vnovično uprizarjanje sploh sodobnega besedila vstopanje v primerjavo, ki pa lahko s seboj nosi pritisk in strah. Izbiro besedila vsekakor razumem kot pogumno in na nek način tudi rizično, saj sam pred tem nisem videl nobenega vzpostavljenega modela uprizoritve dramatike Arneja Lygreja, ki bi se v meni vtisnil kot navdihujoč obrazec za uprizarjanje.

Vendar znotraj tega še vedno ostajam znotraj navidez objektivnih oziroma boljše rečeno razumskih premišljanj okoliščin izbora predloga. Že sama odločitev za izbiro dramskega besedila kot predloge uprizoritve izhaja iz potrebe po določeni stopnji sigurnosti, vnaprej

zgrajeni strukturi, na katero bi se znotraj uprizoritvenega procesa lahko skliceval in bi tako delovala kot svojevrstna varnostna mreža v odnosu do soustvarjalcev v procesu in kasneje do občinstva. V izbiri uprizoritvenega materiala pa sam vidim tudi rojstvo določenih strahov, ki jih lahko retrospektivno umestim tudi v svoje snovanje magistrske uprizoritve.

Izginem pripoveduje zgodbo protagonistke Jaz, ki je prisiljena zaradi nepojasnjenih okoliščin (predvidoma vojaškega konflikta) zapusti svoj dom in se odpraviti na beg. Skozi posamezne prizore, ki se odvijajo z vedno večjimi časovnimi intervali – naslednji trenutek, naslednja ura, naslednji dan, teden, mesec – spremljamo potovanje Jaz, ki se na pot odpravi s svojo prijateljico in njeno hčerjo, potem ko niso uspele pričakati moža Jaz. Jaz tekom potovanja na koncu spet ostane sama v množici ljudi (zelo jasni aluziji na begunsko taborišče), kjer tudi dočaka svojo smrt. Besedilo se zaključí z možem in neznanko, ki skupaj začenjata novo življenje. Vseskozi pa se v prizorih odvijajo igre v igrah, v katerih se liki pogovarjajo o ljudeh »nekje drugje«, čisto takih, kot so oni sami, le v veliko slabših življenjskih okoliščinah. Besedilo tako po eni strani razpira izrazito aktualne vsebine – nagovarja vse večji strah pred vojno, ki ga tudi sam občutim, počasno, skorajda neopazno nižanje življenjskega standarda in vseprisotno napetost, ki jo kot pripadniki privilegiranega dela Evrope čutimo v odnosu do predelov sveta, kjer ljudje živijo v vojni, so žrtve genocida, nimajo dostopa do osnovnih življenjskih potrebščin in so resno ogrožene njihove temeljne človekove pravice. V tem smislu razumem besedilo kot pomembno, aktualno in vsekakor nujno za uprizorjanje, vse to morda leta 2024 drži še bolj kot pred tremi leti, ko sem besedilo uprizarjal.

Besedilo v svoji vsebinski zasnovi z današnje perspektive vidim tudi kot utemeljitev svoje uprizoritve. Vsebine, ki jih razpira, so pomembne, terjajo opredelitev in nagovarjajo naš kontekst. Vprašanje, ki se odpira, pa je: »Kje sem v vsem tem jaz?« Med Jaz v besedilu Arneja Lygreja in mojim jaz obstaja razdalja, ki je s pretečenim časom od aktivnega ukvarjanja z besedilom in njegovo uprizoritvijo postala eden izmed jasnih pokazateljev strahu v izbiranju uprizoritvenega materiala. Tako v razvijanju odnosa do vsebin, ki jih besedilo nosi, predvsem tistih širše družbeno-politično aktualnih, kakor do pristne strasti v odnosu do besedila. Katie Mitchell v svojem »priročniku« *The Director's Craft*, v katerem na podlagi študije primera svoje režije uprizoritve *Utve* Antona Pavloviča Čehova ustvarja sistematični pregled obrtniških dimenzij gledališke režije, opozarja na pomembnost pozornega in počasnega branja besedila, v katerem mora potencialni režiser zaznati vse prisotne teme, preveriti, da je zares prebral vse prizore, ne le dela njih. Na podlagi tega lahko z gotovostjo sprejme odločitev za režijo

določenega besedila. Pri tem kot oviro Mitchell omenja tudi pretirano naklonjenost do besedila, ki lahko povzroči šum pri celostnem razumevanju, saj naš fokus usmerja na tiste dele besedila, ki se dotikajo našega lastnega življenja ali pogleda na svet. (Mitchell, 3–4) *Izginem* je besedilo, ki se zame dotika obeh omenjenih pomislekov. Po eni strani sem čutil izrazito privlačnost do teme zapuščenosti in nezmožnosti vživljanja v čustva drugih. »Lahko začutim, kako je drugi osebi, za trenutek začutim, morda, da razumem, da sem žalostna ali žalujem, ker vem, kaj druga oseba doživlja, ampak resnično si vzeti k srcu, kaj ta oseba preživlja, je preko mojih sposobnosti, « v uvodnem prizoru pove Jaz. Vprašanje te notranje stiske, vprašani usmiljenja in zavedanja sočasja – kaj se dogaja drugim ljudem v tem trenutku, kot v besedilu to poimenuje Jaz, je bilo zame osrednje. Posledično sem besedilo bral kot nesrečno ljubezensko zgodbo, interpretiral sem ga skozi odnose, specifično intimne odnose, ki so me vase potegnili do te mere, da so preostanek besedila, njegov širši kontekst in z distance večja relevantnost besedila ostali v drugem planu, obravnavani plakativno in brez pravega stališča. Če sem v začetku *Izginem* izbral zaradi sodobnosti dramske pisave, občutka usmerjanja stran od psihologije, s katero so obtežena kanonska besedila realizma, se zdi, da sem skozi uprizoritev trčil in ostal zagozden prav ob tem.

Izbor uprizoritvenega materiala je bil tako navkljub mnogim vloženim premislekom na nek način napačen, saj ni deloval v sozvočju z mojimi resničnimi zanimanji. Izbor besedila je bil posledica želje po dokazovanju, ambicije po izrazitem režijskem izzivu, po določeni potrditvi, ki pa je bila v izhodišču onemogočena.

Izbor uprizoritvenega materiala je soroden prvemu stavku pri pisanju, problem katerega izpostavi Joan Didion, citirana v delu *Art&Fear: observations on the perils (and rewards) of artmaking*: »*What's so hard about that first sentence is that you're stuck with it. Everything else is going to flow out of that sentence. And by the time you've laid down the first two sentences, your options are all gone*« (Bayles, 15 –16). Izbor uprizoritvenega materiala tako kot prvi stavek v pisanju predstavlja izhodišče, temelj, iz katerega vse izhaja in šumi ali strahovi, ki se razvijejo v odnosu do njega, ključno nadalje vplivajo na proces ustvarjanja uprizoritve.

2.1.2 Izbor sodelavcev

»*To all viewers but yourself, what matters is the product: the finished artwork. To you, and you alone, what matters is the process: the experience of shaping that artwork*« (Bayles, 5). Zagotovo je dejstvo, da se skupine okoli gledaliških uprizoritev zberejo z namenom ustvarjanja

gledališke uprizoritve, da je torej smoter skupine kot take v samem produktu – predstavi. Vendar pa je ob tem smiselno izpostaviti zavest o tem, da za večji del gledaliških ustvarjalcev glavnino poklicnega življenja predstavljajo uprizoritveni procesi in ne same uprizoritve. Investicije v procese se tako zdijo izrazito bistvene v ustvarjanju delovnega okolja, ki je za nas same navdihujoče, izpolnjujoče in prijetno. Za kvalitetno delovanje vsake skupine so bistvena pravila igre oziroma meje. Dinamika skupine je pomembna tako za kvalitetno delo kot za kvaliteten produkt. Tako kot se dobri odnosi velikokrat manifestirajo v uprizoritvi, ko s perspektive gledalca za določeno uprizoritev rečemo, da se v njej vidi uigranost skupine, kolektivni užitek in podobno, se lahko tudi slabi odnosi, konflikti in strahovi zavlečejo v uprizoritveno materijo, četudi bi si drznil trditi, da v profesionalnem svetu to ni v interesu nikomur od vključenih. Gledališki režiser je v trenutni konvenciji slovenske gledališke produkcije postavljen v položaj vodje skupine. Ko pride do avtorske ekipe, je v veliki meri režiser tisti, ki posameznike vabi k sodelovanju. Podobno je z igralsko zasedbo, ki je v primeru institucionalne produkcije zamejena z igralskim ansamblom in izbojevanim gostom ali dvema, v primeru neodvisne produkcije pa ponovno v celoti prepuščena režiserjevi izbiri. Pri svoji magistrski uprizoritvi sem imel glede izbiranja sodelavcev in igralske zasedbe popolnoma proste roke. V teh izbirah pa je, sploh v mladosti in prvih poskusih, prisotnega tudi izrazito veliko strahu. Ko smo se o dinamiki skupine pogovarjali na predavanjih s prof. Tomijem Janežičem, je bil kot eden izmed ključnih izpostavljen občutek varnosti, ki je predpogoj za funkcioniranje skupine (zapiski s predavanj, 9. 1. 2021).

Ta potreba po občutku varnosti je tista, ki je bila v veliki meri ključna pri izbiri igralske zasedbe za moj magistrski projekt. Pri tem se zdi pomembno vzpostaviti, da so močan vpliv imeli tudi pogoji dela. Moja magistrska uprizoritev je, tako kot večji del magistrskih projektov, nastajala v koprodukciji AGRFT-ja in Gledališča Glej ob manjši finančni podpori sredstev, pridobljenih na razpisu Mestne občine Ljubljana. V danih produkcijskih pogojih je bilo nemogoče ustvariti uprizoritev, ki bi zaobjemala polno avtorsko ekipo in zasedbo 5 igralk in igralca ter ob tem vsem sodelujočim omogočiti pravično plačilo. Verjamem, da je to ob potrebi po občutku varnosti vplivalo na to, da so skupino, s katero sem snoval svojo magistrsko uprizoritev, v večji meri sestavljali moji prijatelji. Izbira sodelavcev je tako predstavljala raznolike kompromise med osebami, za katere sem imel občutek, da bi jih tovrstno delo zanimalo (kot skladateljico in kostumografa sem k sodelovanju povabil Emo Kobal in Timoteja Rosca, ki sta imela pred tem le minimalne izkušnje sodelovanja v gledaliških procesih) in bi se jim delo »poplačalo« s

pridobljeno »izkušnjo«, in osebami, ki so sicer stalno zaposlene in so tako pripravljene delati za minimalno plačilo oziroma brez plačila (tako se je projektu pridružila scenografka Urša Vidic ter igralke Bernarda Oman, Anuša Kodelja in Živa Selan).

Tovrstna afektivna ekonomija ustvarja za režiserja specifične pritiske in napetost, ki jih lahko retrospektivno opredeljujem kot škodljive za vodenje procesa. Ker se ustvarja občutek, da se ljudje pridružujejo skupini »zaradi mene«, hitreje zapadem v zadovoljevanje pričakovanj drugih, svoj fokus sem pretirano usmerjal na njihovo dobro počutje in na ustvarjanje izkušnje, ki bi opravičila njihovo odločitev, da so se projektu pridružili. Mitchell govori o svojih začetnih letih, ko je med avdicijami s starejšimi igralci in kasneje v procesih večji del svoje energije usmerjala v prepričevanje ljudi, da je sposobna režirati (77). Ta občutek dokazovanja, ta potreba po sprejetosti oddaljujeta režijsko mišljenje od same uprizoritve, od samega smotra srečevanja skupine, od predstave. Iz tega razloga mislim, da je afektivna ekonomija ena izmed najbolj ubijalskih determinant za uprizoritveni proces, saj bo, nasprotno, ustvarjala nezdravo in predvsem neprofesionalno delovno okolje, znotraj katerega se bom režiser namesto s svojim delom ukvarjal predvsem s samim seboj, saj se bodo spodrsljaji, napake in preišljanja zdeli veliko bolj usodni. Prav tako bom manj zaupljiv do svojega razsojanja, recimo ko pride do časa, ki bi si ga želel vzeti za proces, za posamezne faze v procesu, saj bo nekje v ozadju neprestano prisoten občutek, da tratim čas drugih in da obstaja možnost (sploh glede na to, da je šlo pri *Izginem* za moje prvo vstopanje v polje gledališke režije), da bo ta čas »vržen stran« in z ničimer poplačan.

V izbiri sodelavcev se tako zdi bistveno to, da se skupino zasnuje predvsem z mislijo na uprizoritveni material in proces – na kakšen način si želim delati, komu je ta način dela blizu ipd. Seveda znotraj tega obstajajo določene bližine, ki so po mojem mnenju velikokrat tudi generacijsko pogojene, in ti občutki varnosti, sorodnih stališč so lahko bistveni za razigranost znotraj gledališkega procesa, vendar pa bodo z ustvarjanjem pretirane lagodnosti sočasno narekovali specifično nelagodje. Ameriški igralec in dramatik Taylor Mac v svojem gledališkem manifestu *I believe* opozori na usodnost nesproščenosti za ustvarjanje:

»I believe self-consciousness kills creativity. So we must work together to create environments where we can kill self-consciousness first. Make your rehearsal room a place that kills self-consciousness. Ask yourself, "Will these florescent lights kill self-consciousness?" No? Then light the rehearsal room with nice pleasant lighting already.«

Eden izmed temeljev, ki omogočajo sproščeno ustvarjanje, je vzpostavljanje profesionalnosti okolja. V njem je eden od dejavnikov projekt, ki je zasnovan skladno oziroma realno s produkcijskimi pogoji, v katerih se odvija. V oziru na to lahko rečem, da je bila po mojem občutku uprizoritev *Izginem* zasnovana izrazito ambiciozno in morda na nek način preambiciozno, posledično je bila marsikatera odločitev sprejeta s pozicije strahu oziroma iz poskusa prikrivanja lastnega zavedanja o nezmožnosti izpeljave projekta, kot je ta bil sprva zamišljen. Kot režiser sem zapadel v past tega, da je moja lastna nesigurnost o mojih sposobnostih za režijo vplivala na moje obnašanje. Posledično je strah ključno zaznamoval tudi proces vaj za uprizoritev.

2.1.3 Vaje za uprizoritev

Režijski strahovi se bodo po mojem mnenju v največji meri kazali v procesu vaj za uprizoritev. Na tej točki se bodo tudi konkretno materializirali v odnosih s soustvarjalci, v nastajanju uprizoritvenega materiala, ki ne funkcionira, v krču in nemoči ob neznanju, kako naprej. Ti strahovi so zagotovo vedno prisotni in se pojavljajo v tako rekoč vseh ustvarjalnih procesih.

V fazi vaj za uprizoritev bodo še toliko bolj potencirani, saj bodo razkrivali kompromise in nepremišljene odločitve iz prejšnjih faz ustvarjalnega procesa. Predvsem pa se bodo v vajah razkrila vprašanja – na to opozarja tudi Mitchell in ravno zato tako močno poudarja proces predpriprave – na katera si kot režiser nisem uspel dovolj konkretno, jasno odgovoriti. Ta vprašanja načenjajo samozavest v vodenju skupine in posledično občutek skupine, da njen vodja ve, kam vloženi trud in delo vodita. Namembnost in vloge v skupini morajo biti jasno definirane, določen čas, ki ga skupina preživlja skupaj (plan vaj) ter sprejeti generalni dogovori o tem, kako skupina deluje (zapiski s predavanj prof. Tomija Janežiča, 9. 1. 2021). Če na to pogledam s perspektive režiserja, sta za to bistveni razjasnjeni metodologija in cilj uprizoritvenega procesa. Kaj delamo in kako bomo delali? Mitchell v svojih napotkih za delo v fazi vaj za uprizoritev navaja nujnost konsistentnosti. Konsistentnost v jeziku, ciljih, vodenju in vodenju odnosov. Poudarja dolžnost režiserja, da ne prioritizira posameznih odnosov, saj s tem ustvarja občutek tekmovalnosti v prostoru. Režiser mora držati jasen in neposreden odnos z vsakim članom zasedbe in vsakomur namenjati svoj čas in pozornost, ne glede na status lika, ki ga posamezni igralec zaseda (Mitchell, 119).

Kot eno ključnih karakteristik svojega režijskega procesa z današnje perspektive dojemam ravno nekonsistentnost v svoji lastni metodologiji dela. Pri tem se mi zdi vnovič smiselno

vzpostaviti širši kontekst, ki je po mojem mnenju botroval rojstvu tovrstne nekonsistentnosti. Prvič, da je šlo za študijsko uprizoritev, pri čemer ni zanemarljivo, da je večji del mojega študija gledališke režije potekal v času epidemije covid-19 in posledično v obliki spletnih video srečanj s profesorjema. Študijska narava uprizoritve je s seboj pripeljala več faktorjev. Prvi in v oziru na strah verjetno osrednji je prisotnost mentorjev. Figura mentorja, učitelja, profesorja vzpostavlja svojevrstno strahospoštovanje že sama na sebi, še posebej, ko je oseba nasproti študenta umetnik, ki ga študent neizmerno občuduje. Skozi ta odnos se odpira paradoks »učenja« umetnosti, v katerem skušamo pridobiti določene veščine, obrtne sposobnosti, uvid v in poglobljeno razumevanje dinamik ustvarjanja, ob vsem tem pa razvijati svoj lasten »avtorski podpis« oziroma v tem primeru »režijsko poetiko«, s katero z enim korakom že vstopamo v svet profesionalnega delovanja, samopromocije in vzpostavljanja praga pričakovanj, ki naj bi rezultiral v naših prihodnjih zaposlitvenih možnostih. Zelo neposredno v navezavi na režijske začetke to ubeseduje Patrice Pavis, in sicer v poglavju o »boleznih sodobne režije«: »Mladi režiserji, ki hočejo postati prepoznavni za institucijo, se včasih čutijo prisiljene vpeljati nekaj nenavadnega, da bi jih opazili zaradi določenega detajla ali določenega načina postopanja, ki bi institucijo pritegnil. Ta posebnost jim včasih prinese pohvalo, drugič očitke« (472). Dejstvo je, da so zaključne študijske produkcije v kontekstu slovenske gledališke krajine velikokrat obtežene z zavedanjem, da je skorajda edina možna (finančno stabilna) profesionalna prihodnost odvisna od vabil k delu v instituciji. Zato se zdi tako izjemno pomembno že v času študija in lastnega formiranja ustvariti podobo izrazitega avtorstva. Magistrska uprizoritev tako ne predstavlja zaključka študija, izkaza pridobljenih znanj, temveč postane vstopna točka za profesionalno (večji del institucionalno) udejstvovanje in, ob manku distance do osebe, ki prevzema vlogo mentorja, dokončni dokaz, da sem bil kot študent vreden investicije in sem tudi sam sposoben opravljanja tega svetega poklica. V družbi, ki spodbuja tekmovalnost in vzpostavlja zelo jasne standarde presojanja, kdo je zmagovalec – kdo sploh lahko dela in kakšne priložnosti so mu ponujene, težko govorim o zdravih in plodovitih ustvarjalnih okoljih. Veliko lažje je namreč primerjati umetnike na osnovi prepoznavnosti kot na osnovi njihovih del. Posledično pa je naše lastno ustvarjanje vrednoteno ne na delu samem, temveč na simbolih sprejemanja in odobravanja tega dela (Bayles, 71).

Čeprav morda ne tako racionalno in razdelano, so bila ta razmišljanja v meni močno prisotna tudi v času vaj za magistrsko uprizoritev. Posledica tega je bila, da lahko z gotovostjo rečem, da sem se v ustvarjanju svoje magistrske uprizoritve izgubil oziroma sem izgubil stik samega

sebe z uprizoritvenim materialom, uprizoritev pa je postala izpolnjevanje predpostavljenih pričakovanj. V tem smislu sta prof. Tomi Janežič in prof. Janez Janša, ki izhajata iz dveh radikalno različnih pogledov na umetniško ustvarjanje in kreirata radikalno različni »režijski poetiki«, katerih sozvočje je v času študija zame predstavljalo neizmeren vir navdiha in premišljanja, postala izvor strahu. Njuna prisotnost med vajami, ki je bila iz tega istega mojega strahu izrazito minimalna, je rezultirala v ostrih zasukih uprizoritvenih strategij, saj njihovih komentarjev nisem bil več sposoben filtrirati skozi osebno prizmo, temveč sem jim sledil v poskušanju poustvarjanja neke sebi tuje avtorske poetike. Srečal sem se s še eno pastjo, na katero opozarja Katie Mitchell, in sicer z željo po vsečnosti. Mitchell opozarja, da ciljanje na vsečnost s seboj pripelje izogibanje kakršnimkoli resničnim izzivom, kompleksnim in zahtevnim rečem iz strahu, da bi bili v spopadanju z njimi nevšečni. Čas se posledično namenja ustvarjanju pogojev, v katerih bi vsi lahko uživali, namesto da bi bil namenjen izostritvi uprizoritvenega materiala. Mitchell opozori, da pritiski znotraj procesa načeloma vedno pripeljejo do točk napetosti in konflikta v odnosu igralske zasedbe in režiserja. Namesto težnje po vsečnosti usmerja pozornost v težnjo po spoštovanju, ki je doseženo z jasno usmerjenim vodenjem, s kvalitetnim delom (119). V prebiranju dramskih besedil komaj čakamo, da se konča ekspozicija in pridemo do konflikta, zakaj se potem tako zelo bojimo teh konfliktov v lastnih uprizoritvenih procesih?

Režiser-študent sem bil v želji po vsečnosti razdvojen med poskušanje zadovoljevanja svojih mentorjev in svojih soustvarjalcev, v razmerju do njih je pozicija še toliko kompleksnejša, saj sami niso vpeti v isto študijsko dinamiko. Posledično se zdi položaj režiserja v takih trenutkih še toliko bolj osamljen. Posledica teh dveh dejavnikov je bil po mojem mnenju izrazito heterogen proces, ki je v začetnih fazah neprestano nihalo med različnimi metodologijami in bil v svoji naravi izrazito bojazljiv. Po eni strani se mi je, izhajajoč iz pogovorov tekom let predpriprav in študija, zdelo nujno material širiti in do besedila pristopati avtorsko skozi improvizacije in z vnašanjem osebnega materiala, po drugi sem imel še vedno izjemno spoštovanje do besedila in ravno v njem čutil izjemen potencial, ki sem ga želel v največji možni meri pripeljati na oder. Nobeni od teh odločitev se nisem zavezal dokončno in tako v fazi vaj za uprizoritev mnogokrat radikalno obračal uprizoritvene principe do popolnoma bazičnih konvencij, kot je odločitev o odprtem igranju na občinstvo ali iluzionističnem koriščenju četrte stene.

V tem smislu je morda nujno⁴ izpostaviti študijsko kvaliteto, ki jo vidim v tovrstnem eksperimentiranju. Res je, da so bile vaje na neki točki zaradi zgoraj navedenih razlogov izrazito kaotične in so posledično načenjale delovanje skupine, igralke in igralec so bili iz tedna v teden bolj zmedeni, material pa manj artikuliran. Vendar moram z današnje perspektive vseeno izpostaviti izjemno dragocenost te izkušnje, ki je bila zame izrazito poučna. Navkljub kaosu, ki ga je morda celo pričakovati glede na manko mojih prejšnjih izkušenj, smo v skupini ohranili dobre odnose in kot izjemno kvaliteto jemljem dejstvo, da sem uspel preprečiti prenos lastnih strahov v škodljivo dinamiko znotraj skupine. Ocenjujem, da je bila ohranjena profesionalna higiena dela in s tem nihče od udeleženi iz procesa ni izstopil oškodovan. Ob tem so pritiski, ki sem jih sam občutil med procesom vaj, botrovali izjemno bliskovitim in dinamičnim odločitvam, mnogim prevračanjem besedila in uprizoritvenih strategij, ustvarjen je bil izjemno dragocen material, ki mi še danes ostaja v spominu, in čeprav ob ogledih posnetka uprizoritve čutim določeno vrzel med seboj in videnim, znotraj uprizoritve obstajajo trenutki, ki se mi še danes zdijo izrazito posrečeni. Če se ponovno vrnem k manifestu Taylorja Maca:

»I believe authentic failure on stage is one of the great art forms. / I believe I sometimes fail at my job and I sometimes succeed and that humanity exists in both. I believe if I want my audiences to experience the range of their humanity, and I do, then I must reflect back at them, authentic success and authentic failure.«

Proces vaj za uprizoritev *Izginem* tako jemljem kot največjo investicijo svojega študija, polnokrvni spust v drobovje ustvarjalnega procesa, prevzemanje vseh odgovornosti, ki jih zaobjema vodenje tovrstnega procesa. Tudi padca. Tako lahko samozavestno rečem, da uprizoritev *Izginem* ni uspela, vendar me je pripeljala veliko bližje k temu, za kar si sam predstavljam, da bi lahko bilo moje gledališče, moja režija, predvsem pa je v mišični spomin vpisala točke preloma, ob katerih se oglasijo alarmi, da nekaj delam narobe, da nekaj moram in lahko drugače. Strah tako postane izjemen učitelj.

2.1.4 Predstava

Navkljub kompromisom, ki so bili sprejeti v snovanju projekta, in kaosu, ki je formiral proces vaj, je magistrska uprizoritev dočakala svojo premiero, stik z občinstvom in preobrazbo v to, kar opredeljujem kot »predstavo«. Predstava, ki pomeni zaključni izdelek ustvarjalnega procesa, je zapis korespondence med režiserjevo domišljijo in izvedbo. Kot opozarjata Bayles

⁴ Četudi le za preživetje lastnega ega in upanja, da bi se morda nekoč vendarle lahko zopet in bolje kot prej postavil v vlogo režiserja.

in Orland v knjigi *Art&Fear*, pogosto večjo oviro v tej korespondenci predstavlja nedisciplinirana domišljija, ki napeljuje k mišljenju, da so materiali bolj povedni, smiselni, vznemirljivi in izpiljeni, kot dejansko so (17). Spregovoril sem že o določenih zunanjih dejavnikih, kot so produkcijski pogoji, ki so po mojem mnenju vplivali na ustvarjanje magistrske uprizoritve. Vse te okoliščine in strahovi, ki so formirali proces vaj, so svoje sledi pustili tudi na predstavi, ki je bila, z eno besedo, zmedena. Tako se je v svoji izrazito točni, morda še pretirano naklonjeni kritiki izrazila tudi Brina Jenček. Edina kritika, ki je je bila predstava deležna, jasno razpira težave nekonsistenosti, manka vizije in neusmerjene kaotičnosti, ki so zaznamovale proces uprizoritev. Jenček neulovljivost predstave primerja z neulovljivostjo Lygrejevega besedila. Čeprav uprizoritev »posredno in neposredno odpre pomembne tematike, kot so egocentrizem, izguba otroka, človeška sebičnost, neizogibno umiranje, migrantska kriza, krhkost medsebojnih odnosov in vse bolj prevladujoča apatičnost. V odpiranju vsega tega in nedefiniranosti pa se občasno izgubi v lastni konfuznosti« (*Neulovljiva pokrajina sočutja*, Sigledal). Ta neulovljivost v besedilu, ki mi je bila izrazito vznemirljiva ob prebiranju in morda tudi poglavitna pri izbiri besedila za uprizoritev, je znotraj predstave ostala kot neodločnost.

Scenografijo sva z Uršo Vidic oblikovala okoli osrednjega elementa – velikega okroglega zrcala, ki odseva tako dogajanje na odru kakor tudi občinstvo samo. Prvi vtis ob ogledu je tako izrazito estetski in na nek način formalen. S tem v nasprotju je vstopna točka za občinstvo, ki se mu ob prihodu ponudi jabolčni štrudelj, katerega vonj in uživanje naj bi senzorialno podčrtala kasnejši prizor, v katerem je dodano besedilo o razkrajanju človeškega trupla v vodi, ki se po določenem času napihne in prične oddajati vonj, podoben jabolkom. Predstava se nato prične z metagledališkim komentarjem Bernarde Oman o delu na neodvisni sceni – strategija, h kateri se ne vrnemo več. Nato se zopet zapre v pridušeno in intimno uprizarjanje pogreba, znotraj katerega se neposredno odpre osrednje vprašanje o pristnosti človeške kapacitete za sočutje. Igralci so kostumirani v oblačila različnih stilov in obdobj, menjavajo jih, s čimer nakazujejo spremembe v položaju izrekanja. Osrednji mehanizem Lygrejevega besedila, v katerem se Jaz izreka zase in še za nekoga drugega, je tako znakovno shematiziran, še dodatno, saj druge igralke in igralec tem »drugim« posojajo telo, s čimer je vsakršna vznemirljivost besedilnega mehanizma, ki v osebi združuje nezdružljivo, izničena.

Že zgolj opis dogajanja vsega skupaj manj kot deset minut predstave jasno kaže vtis vrtoglave neodločnosti, ki eklektično kolažira raznorazne principe, kar se mi ne zdi nujno

neproduktivno, vendar se skozi nadaljnji potek izkaže, da so posamezne strategije koriščene naključno. Bolj stvar hipnega efekta kakor gradnje k širši poanti ali konsekventnega približevanja uprizoritvenega materiala občinstvu. Kar v predstavi umanjka, je konkretno stališče, tesno povezano z režijo oziroma s strahom režiserja, da bi ga sprejel. Lahko bi torej rekel, da so zrežirani posamezni deli predstave, ni pa zrežirana njena celota, saj se kot skupina pod mojim vodstvom nismo opredelili do vprašanj, ki jih odpira Lygre, niti iznašli izvirnega načina, kako ta vprašanja predstaviti občinstvu. Če se Lygre igra z odprtostjo konteksta, opušča krajevna imena in indikatorje razredne situiranosti ali etnije, s čimer se zdi njegovo besedilo bolj gnetljivo za vsakršni kontekst, pa je manko teh odločitev rezultiral v nekakšni lebdeči uprizoritvi. V tem lebdenju občinstvo ne more najti gravitacijskih točk, na osnovi katerih bi lahko oblikovalo lastna stališča oziroma vstopalo v vsebino. Posamezni elementi – likovni, glasbeni, tekstovni ali igralski – usmerjajo fokus v različne perspektive, a ostanejo na nivoju odvodov in domislic, ne da bi razkrili ključ za razumevanje. Verjetno ga niti ne bi mogli, saj do artikulacije tega ključa v celotnem ustvarjalnem procesu ni prišlo. Lebdenje in izmikanje odločitvam oziroma konkretnim kontekstom delujeta kot obrambni mehanizem prestrašenega režiserja, ki ne želi sprejeti napačne odločitve, zato raje ne sprejme nobene. Rezultat je platenje poskusov in pomenov. Od zgrešene vere v popolno zvestobo besedilu in njegovemu prenosu na oder do nabijanja emocij in scenskih elementov (Jenček), da bi predstava oživela in bila za občinstvo vznemirljiva. Na strani zvestega sledenja besedila velja izpostaviti misel Petra Brooka iz njegove knjige *Prazen prostor*: »Če kratko malo prepustiš igri, 'naj govori sama zase', prav lahko, da ne bo niti zinila. Če hočeš, da bodo ljudje igro slišali, ji moraš zvoke izvabiti« (44); na strani brezmejnih invencij pa »dekorativno težnjo«, kot jo v svojem popisu »bolezni režije« opredeljuje Patrice Pavis, ki želi prepričati, da bogastvo materiala samo na sebi ustvarja tudi določen pomen in s seboj pripelje opaženost v določeni krajini uprizoritvenih umetnosti (473).

Verjetno se režiser, vpet v lasten strah, boji, da to, kar je njegovo, ni dovolj dobro. Mogoče v poplavi uspehov drugih svoje ustvarjanje nadomesti s posnemanjem. S tem trči ob dejstvo, da je lahko umetnost, ki jo doživljamo, od nas časovno in prostorsko zelo oddaljena, umetnost, ki jo ustvarjamo, pa zamejena s časom in prostorom naših življenj (Bayles, 52). Tega ne smemo razumeti kot prekletstvo, temveč prej kot blagoslov. Vendar pa od režiserja terja, da se znotraj svojega prostora in časa opredeljuje odločno, drzno, pogumno. Na kratko, ne prestrašeno. S tem pa se zopet vračam na začetek izbora uprizoritvenega materiala, saj se ravno tam skriva srž

problema, in sicer v podrejanju širšim smernicam, kaj je relevantno, kaj je smiselno uprizarjati in z odra izgovarjati. Pritisk biti všečen ali morda celo pejorativno trendovski namreč v svojem bistvu zajema občutek, da so stvari, okoli katerih se sam kot umetnik lahko opredeljujem in sem v vsakodnevnem življenju okoli njih goreč in strasten, nevredne uprizarjanja. Ta občutek pripelje do izrazite povednosti naslova magistrske uprizoritve, le da je tisti, ki je »izginil«, moj režijski jaz.

Brina Jenček v svoji kritiki zapiše, da v predstavi »situacijo ves čas simultano opazujemo od zunaj in znotraj.« Podoben občutek me zasleduje ob refleksiji ustvarjalnega procesa in predstave same. Neprestano nihanje med zunaj in znotraj, med bližino in distanco, ki me pušča v »neprestanem iskanju rešitve uganke in širšega smisla videnega, osebne stične točke za poistovetenje, za sočutje,« kot o predstavi še zapiše Jenček. Ustvarjalni proces magistrske uprizoritve razkriva različne točke, na katerih se je v meni kot ustvarjalcu pojavil strah. Te točke bom v nadaljevanju poskušal izluščiti in definirati, da bi njihov obstoj dobil relevantnost, širšo od dnevnškega zapisa. Ob tem pa je zagotovo nujno zapisati, da umetniškega ustvarjanja ni mogoče zamejiti v nekaj vzpostavljenih obrazcih ali vzorcih, zato so strahovi, ki jih sam izpostavljam, izrazito pogojeni z mojo lastno izkušnjo.

3.1 Strahovi v režijskem procesu

Ko govorimo o strahovih v režijskem procesu, jih je uvodoma smiselno razdeliti na tiste, ki izhajajo iz nas samih, in tiste, ki izhajajo iz recepcije našega dela. Poenostavljeno jih opredelimo kot »notranje« in »zunanje«. Ti dve splošni skupini opredelita tudi Bayles in Orland, ki nadalje izpostavita, da nam notranji strahovi onemogočajo, da bi ustvarjali najboljše mogoče delo, medtem ko nam zunanji strahovi preprečujejo, da bi ustvarjali »svoje« delo (23). V pričujočem poglavju bom poskušal, izhajajoč iz njunih razmislekov, izpostaviti ključne strahove in njihove vplive na ustvarjalno delo režiserja. V idealnem umetniškem procesu, kar poudarjata tudi Bayles in Orland, strahovi delujejo komplementarno z ambicijami in jih lahko celo napajajo. Naivna strast, ki brezglavo krene v ustvarjalnost, ne meneč se za obstoječe prepreke in potencialne ovire, s pogumom postane informirana strast in omogoča delo, ki sprejema ovire in strahove ter se z njimi celo oplaja (50). Strah ima tako v režijskem procesu vedno dvojno naravo, saj bo lahko ravno njegova prisotnost tista, ki bo povzročila kreativni odziv in omogočila večji uprizoritveni izkupiček. Da pa bi lahko na strah gledal skozi to perspektivo, je treba v prvi vrsti razbiti prepričanje, da je prisotnost strahu v ustvarjalnem procesu problem, in sprejeti, da predstavlja njegov integralni in za režiserja nujni del. Prof. Tomi Janežič je na svojih predavanjih poudarjal, da na ustvarjalni proces režiser ne sme gledati kot na serijo problemov, ki jih je treba rešiti. Vsakič, ko nastopi nekaj, kar prepoznamo kot problem, je treba vzpostaviti distanco, ki omogoči, da to prepoznamo kot novo realnost in s tem kot izvir novih kreativnih potencialov. To, kar označujemo kot problem, so izzivi ustvarjalnega procesa, ki odpirajo neskončne možnosti v danih okoliščinah (zapiski s predavanj, 6. 10. 2020). Ključ do tovrstnega izstopa je ravno v ustvarjalnem delu. Strahovi se ne morejo razbliniti v glavi, naj bodo njihove utemeljitve ali racionalizacije še tako razdelane. Dokler ostaja režiser ujet v svoji glavi, sploh ko je ta polna strahu, ne bo mogel vstopiti v stik z živo materijo gledališke umetnosti. Peter Brook zapiše, da je vsaka porojena gledališka forma umrljiva in jo je treba porajati vsakič znova, upoštevajoč vse vplive okolja. Efemernost gledališke umetnosti je vpeta v potek časa, ki vpliva tako na ustvarjalce kot na občinstvo (17–18). Gledališče in druge umetnosti, aktualno družbeno-politično dogajanje, popularna kultura ter socialna omrežja iz trenutka v trenutek pogojujejo naše razumevanje sedanjika ter naš pogled v preteklost ali prihodnost. Uporaba množine je v tem ključna in morda je ravno v njej nevralgična točka oziranja nazaj na ustvarjalni proces magistrske uprizoritve *Izginem*. Navkljub profesorjema in

sošolcem, navkljub avtorski ekipi in igralski zasedbi, navkljub nepreštevni množici pogovorov o gledališkem ustvarjanju, bližnjim prijateljem, s katerimi si delimo področje delovanja in z njim dvome in negotovosti, je bilo ustvarjanje uprizoritve *Izginem* (in ostaja tudi v pisanju magistrskega dela) v moji perspektivi izrazito osamljeno. Ta osamljen položaj režiserja je tisti, ki v prvi vrsti naredi strah nepremagljiv, s čimer se potencira pritisk in delo se iz prostora, kjer so tudi drugi, preseli v glavo, kjer ostajata samo režiser in njegov strah. Deloma je položaj režiserja osamljen že zaradi narave njegovega poklica, a v tem se pojavlja pomembno razlikovanje med samostjo, ki je v določenih fazah nujna za režiserjevo ustvarjalnost, in osamljenostjo, ki režiserja napeljuje k mišljenju, da je edini vpet v ustvarjalni proces.

Tam, v glavi, je ustvarjalno delo znotraj gledališkega medija nemogoče, njegov rezultat bo zagotovo bližje morilskemu gledališču, kakršnega opisuje Peter Brook, kakor idealom živega gledališkega ustvarjanja, h katerim bi si želeli stremeti. Taylor Mac v svojem manifestu *I believe* zapiše, da gledališki umetniki nismo učitelji, temveč opomniki, ki poskušajo občinstvo spomniti na stvari, ki so jih pozabili, pokopali ali odslovili. Prof. Janežič je na enem od predavanj z nami podelil nekaj napotkov za razmišljanje o umetniškem ustvarjanju. Denimo, da umetnost ni, da bi posnemala, temveč da nadomesti (zapiski s predavanj, 27. 5. 2020). Zadie Smith v eseju »*Fail Better: What Makes a Good Writer?*« piše o slabem pisanju kot o pisanju, ki ničesar ne naredi, ničesar ne spremeni, ne povzroči nikakršnih čustev, ne ustvarja nikakršnih novih miselnih povezav, nam dopušča, da ostanemo prepričani v svojem pogledu na svet čisto tako, kot smo bili, preden smo se branja lotili. Vsem tem mislim je skupno odpiranje v svet, v primeru gledališkega režiserja v ljudi, s katerimi sodeluje, in tiste, ki njegovo delo hodijo gledat, kot v drugi misli na primeru gledališke igre poudari prof. Tomi Janežič, saj igra ni izraz sebe (*expression of oneself*), temveč odtis sveta (*impression of the world*) (zapiski s predavanj, 27. 5. 2020). Zato bo razrešitev posameznih strahov skorajda praviloma pripadala dopuščanju komunikacije med lastnim ustvarjanjem in svetom, nasproti zapiranja pred drugimi. V tem se tudi rojeva nekaj, čemur lahko rečem poklicno ukvarjanje z umetnostjo, ki v sebi nujno skriva bojazen samemu sebi reči umetnik.

Če se želimo ukvarjati z gledališčem, se moramo nujno spopasti z dilemo, da bo stik umetniškega dela z njegovim naslovnikom vedno nezaščiten. V ustvarjanju umetnosti dvorimo neznanemu v paranoji, kaj bi lahko to neznano prineslo (Bayles, 68). Režija je namreč vedno predpostavka tega, kar naj bi se zgodilo v predstavi, s tem pa, kot vzpostavljeno uvodoma, idealen teren za proizvodnjo nesnovnih strahov.

3.2 Notranji strahovi

Če trdimo, da je ena izmed ključnih zagonetk režiserjevega strahu v njegovi osamljenosti, moramo že v samem izhodišču to samoumevnost postaviti tudi v širši kontekst. Vsekakor namreč izhaja iz vzpostavljene konvencije, ki je praviloma osredotočena na produkcijo institucionalnega dramskega gledališča, v katerem je v preteklem stoletju režiser prevzel ultimativno vlogo. Vendar je ravno vpenjanje v tovrstno hierarhično strukturo ena tistih samoumevnosti, ki jo je smiselno postaviti pod vprašaj. Nič od mene ni terjalo, da sem magistrski projekt zasnoval na tako klasičen način, niti da sem ekipo sestavil po vnaprej zastavljeni hierarhiji, v kateri režiser predstavlja samotni vrh. Popolnoma legitimno in verjetno glede na moje predhodne izkušnje tudi dobrodošlo bi bilo v proces vstopati s težnjo po vzpostavljanju bolj demokratične oziroma horizontalne ureditve skupine. Samotni položaj režiserja izhaja iz potrebe po dokazovanju režijske sposobnosti, kar prav gotovo že v samem izhodišču izhaja iz intimnega dvoma v njen obstoj. Položaj umetnika kot takega je v današnjem svetu zagotovo veliko kompleksnejši, ko umetnost ne služi promociji določene politične ideologije ali religije. Tisti kontekst je od umetnika terjal manj preizpraševanja, »v imenu česa« deluje. Ker za umetnost ne obstaja več skupni temelj v nekem višjem občem imenovalcu, je ustvarjanje polno dvomov in kontradikcij, v naši družbi mnogokrat tudi obsojeno na marginalni položaj dela, ki niti ni nujno prepoznano kot delo, kaj šele nagrajeno, v kakršnemkoli pomenu že. Zato bi lahko rekli, da je tako pomembno ustvarjati delo, za katerega sami presodimo, da je smiselno, vredno našega truda in investicije. Bayles in Orland to opredelita kot ustvarjanje dela, ki se napaja iz dela samega (2). Ustvarjati tovrstno delo pomeni prepoznati dele sveta, v katerih se morda sami ne najdemo, in se skozi umetnost vanje umestiti. Svoje mesto na svetu v umetnosti naredimo s tem, da košček »svojega sveta« ponudimo drugim na ogled (69). Ta pozicija je izjemno ranljiva in hitro bi lahko našli argumente proti temu, da se vanjo postavljamo. Ravno ranljivost pa je tista, ki nas kot gledalce najbolj pritegne k posameznemu umetniškemu delu. V času, ko se je zahodna umetniška produkcija usmerila k osebnim kozmologijam (7), je ravno posameznikov pogled tisti, ki bo postal ključen za umetniško ustvarjanje.

Strahovi, ki izvirajo v nas samih, imajo v veliki meri opraviti z preizpraševanji legitimnosti tega pogleda. Še toliko bolj, kadar nam družba daje občutek, da je naš pogled manjšinski,

partikularen ali celo nezanimiv.⁵ Tovrstna negotovost je zagotovo bolj prisotna v začetkih posameznikove kariere, ko so še vsi koraki izrazito previdni in predvidevanja za prihodnost zelo hitro katastrofična. Sploh upoštevajoč zavest o širšem delovanju gledališkega ustroja in vseh tistih vrstnikov in vrstnic, ki jih je uprizoritvena scena izpljunila ali enostavno zaobšla. V teh negotovostih se verjetno hitreje zgodi, da se bo režiser bolj kot iskanju svojega izraza ali razmišljanju o lastnih vsebinah in formah usmeril k preverjenemu, da bi v prvih korakih prejel potrditev, ki jo tako krvavo potrebuje, oziroma si vsaj zagotovil možnost za še kakšen sledeč korak. Režija se bo tako zelo hitro pričela opirati na vse mogoče, da bi se izognila največjemu bremenu, to je izhajanje iz režiserja samega. Tako bo recimo skušala razbirati ideje iz dramskega besedila, pri tem pa pozabila na ustvarjanje uprizoritvenega koncepta kot nečesa, kar režiser aplicira na dramsko besedilo, načrta, kako bo igro v prostoru interpretiral (Mitchell, 47). Mogoče bo svojo uprizoritev napolnil s poznano glasbo, ki že sama na sebi nosi močan emotivni naboj, ali drugimi pop kulturnimi referencami, da bi prikriji manko lastne vsebine.

Dejstvo je, da lahko takšne in drugačne strategije ustvarjajo čisto zadovoljive rezultate in jih lahko, v nekem širšem smislu, tudi sprejmemo kot preživetvene mehanizme posameznega ustvarjalnega obdobja. Korak k omenjeni potrditvi ali nadaljnjim korakom. Vendar bo s časovno distanco tovrstno delo vedno delovalo tuje in bolj kot bomo od tovrstnega dela oddaljeni, manj se bomo čutili z njim povezani. Vedeli bomo, da to delo ni naše in to bo zelo velikokrat se seboj pripeljalo tudi specifičen sram, ki je pogosto slišan tudi iz ust mladih gledaliških režiserjev in režiserk. Sram, da si nekaj sploh delal, in želja, da bi vsi pozabili, da si to naredil. V nekajletni gledališki praksi se kaj hitro naberejo tudi takšni projekti. Bodisi zaradi predstav samih bodisi zaradi njihovega sprejema ali zaradi dela v procesu. Te izkušnje praviloma lahko opravičujemo s preživetveno (finančno) ali izkušnjsko perspektivo. Zagotovo je to oteženo s položaja režiserja, ki kot vodja skupine za posamezen projekt prevzema največji delež odgovornosti. Pomembno pa je, da tovrstne rane ne zasenčijo širše in daljnosežne perspektive ali nas, še huje, odvrnejo od dela samega. V spopadanju s strahovi se zdi bistvena retrospektivna refleksija, ki prepozna, da so ravno tovrstni spodrseljaji največji vir znanja. Svoje sposobnosti ostrimo in širimo s tem, da se učimo delati na podlagi svojega dela (Bayles, 28). V

⁵ Anekdotičen primer: V pogovoru s starejšo gledališko ustvarjalko o reprezentaciji moške homoseksualnosti na slovenskih odrih je ta omenila, da se ji tema zdi prebutična za širše občinstvo. Ob tem bi navedel še eno od misli iz manifesta Taylorja Maca, in sicer: »I believe homophobia, racism, and sexism—in the theater—often manifests itself through the championing of “Realism” and or “Quiet” plays.«

tem smislu so notranji strahovi po mojem mnenju večji del osebne higiene, ki jo je treba opraviti, da lahko samemu sebi rečemo umetnik.

3.2.1 Strah, da se samo pretvarjam

V psihologiji poznamo tako imenovani »*imposter syndrome*« (sindrom prevaranta), ki opisuje specifično stanje subjektivnega doživljanja intelektualne oziroma profesionalne prevare, v kateri se pojavi izrazit dvom v naše sposobnosti in dosežke v primerjavi z drugimi, navkljub morebitnim nasprotujočim dokazom. Fenomen je zagotovo zelo dobro poznan vsem, ki se srečujejo s profesionalnimi situacijami, za katere imajo občutek, da jim niso kos. Zatrdimmo lahko, da je še toliko bolj prisoten v umetniških vodah, kjer so objektivna merila o kvaliteti posameznega dela praktično nemogoča. Pogosto se srečujemo z občutkom, da so drugi prebrali več, videli več, preprosto vedo in znajo več. Ta občutek lahko vodi k občutku manjvrednosti in strahu, da lahko na katerikoli točki vsi ugotovijo, da smo prevaranti. Če sem že v uvodu v to poglavje omenil konvencijo položaja gledališkega režiserja znotraj ustvarjalne skupine, velja tu izpostaviti še relativno premočrtno in institucionalizirano vstopanje v sfero profesionalne gledališke režije. Ta praviloma poteka preko ene institucije (AGRFT) in dvostopenjskega študija, znotraj katerega delujejo semestrski produkcije tudi kot odprte prezentacije ustvarjanja mladih umetnikov in umetnic javnosti, ki jih neredko na podlagi vidnega nato angažirajo v profesionalnih kontekstih. Morda je logično, da v tako zaprti sceni, kot je krajina uprizoritvenih praks v Sloveniji, kjer je skorajda edina možnost kontinuiranega in finančno zadostno podprtega dela znotraj institucij, ni veliko prostora za drugačna vstopanja v polje gledališke režije.

Posledično je strah pred tem, da nisem zares režiser, tudi ko znotraj skupine zasedam to vlogo, temveč se zgolj in samo pretvarjam, močno povezan s sumničavostjo, ki sem jo čutil s strani okolice ob svojem vstopu na študij gledališke režije. Dvom v umetniško kredibilnost na polju gledališke režije je bil tako vpisan v sam začetek mojega ukvarjanja z njo, saj pred magistrskim študijem na tem področju nisem bil deležen kakršnegakoli formalnega izobraževanja. Kot izpostavljata Bayles in Orland, se tudi sam pri sebi izrazito zavedam srečnih naključij mnogih reči, ki so se zgodile v mojem delu. Od te točke zelo hitro pridem do točke, ko imam občutek, da enostavno delam vse, kar naj bi kot umetnik počel, ne da bi to zares bil (24). Kje torej tiči ta magični prehod od tega, da režijo študiram, da vadim, da bom režiser in nato to zares postanem? Ne gre namreč zanikati, da je bila na drugi strani potrebna nekakšna svojeeglava nepremišljena

zagnanost, mestoma tudi trmasta vztrajnost, da sem prišel do študija gledališke režije, ravno tako kot je potrebna za režiserja ali režiserko, ki s študijem prične, vztraja v njem in nadalje v ukvarjanju z gledališko režijo. Morda se ravno tu skriva horizont strahu, kdaj se samo pretvarjam, da sem gledališki režiser. Če lahko to izrečem in tudi mislim z vso resnostjo za mizo ob pivu s prijatelji ali celo v pogovoru z drugimi kolegi in kolegicami, se to vendarle izkaže za resnično znotraj samega procesa. Tudi če imam občutek, da se samo pretvarjam, da sem umetnik, se ne morem pretvarjati, da delam umetnost (Bayles, 26). Ne morem se pretvarjati, da sem odvodil vse vaje, organiziral produkcijske sestanke, prevoze scenografije, sedel v dvorani z oblikovalko luči in podobno. Režiser sem, ko se z režijo ukvarjam, ko jo izvajam, ko režiram. Seveda, znotraj tega ostajajo odprta vprašanja, kakšen režiser sem, ali je režija, kakršno ustvarjam, sočasno taka, kakršno si želim ustvarjati, in tako naprej. Vendar obstaja znotraj vsega tega resnica, da je strah pred tem, da se samo pretvarjam, tesno povezan z občutkom, da (še) ne znam po lastnih merilih dovolj dobro delati. V teh trenutkih se z lahkoto pozabijo izkušnje in kilometrini drugih, ki jih opazujem, ko režirajo ali se z menoj pogovarjajo o režiji. Ob navidezni lahkoti, s katero operira njihov kreativni um, se človeku hitro pojavi strah, da je njegov sam zlagan. A resnica ostaja, da po lastni oceni neuspešna uprizoritev ne pomeni, da se predstava ni zgodila.

Slaba režija, če jo zavoľjo tega zapisa tako imenujemo, ni nujno odsotnost režije. Tudi Brook izpostavlja, da morilsko gledališče ni nujno mrtvo gledališče: »nasprotno, mislimo nekaj, kar je še obupno živo; kar pa je živo, se mora spremeniti« (46). Sprememba pa bo prišla z ustvarjanjem, učenjem, rastjo. Kvalitetna umetniška dela lahko ustvarjamo na osnovi preteklih del, ki se nam morda ne zdijo tako kvalitetna, s tem da odstranjujemo tiste dele, ki jih ne vidimo, kot delujoče, vznemirljive, smiselne, svoje. Tovrstna refleksija je morda najbolj neposreden način učenja o lastnih vizijah (Bayles, 26).

3.2.2 Strah, da nisem talentiran

Čeprav lahko poskušamo, kar formalno umetniško izobraževanje in obilica teorije vsekakor relativno uspešno poskušata, umetniško ustvarjanje razčleniti na obrtne spretnosti, ucljiva znanja in pravila delovanja, bo znotraj vsega tega vedno obstajal presežni del posameznikovega ustvarjanja, ki se ga pogosto opredeljuje z besedo talent. Talentu se bo največkrat pripisalo tiste začetne preboje, ko se mladi ustvarjalci prebijejo v sam vrh, ne da bi bila za njimi prehojena in premišljena ustvarjalna pot. Zagotovo je nekaj izrazito zavidanja vrednega na teh prebojih in

ne moremo zanikati, da ljubosumje v umetniških začetkih igra nemajhno vlogo. Sploh znotraj okolja, v katerem se zdi, da obstaja oziroma se zelo hitro vzpostavi le ena pot, po kateri se lahko pride do splošno prepoznanega uspeha. V tem obstaja tudi zavest o mnogih prebojih, ki so s svojim bliskovitim vzponom doživeli sorodno bliskovito usihanje. Ne glede na to, kakšne so naše želje po talentu ali zavist do talenta drugih, je torej jasno, da talent sam na sebi ni dovolj. Brez občutka za razvoj ali cilja, h kateremu stremimo, ne bo prispeval veliko (Bayles, 27). Ob tem je morda pomirjujoče, vsaj za kratek hip, dejstvo, da talent ni nekaj, kar bi lahko pridobili. Lahkota, s katero se nekdo sooča bodisi z umetniškim ustvarjanjem bodisi s katerimkoli drugim početjem, je nekaj, kar mu je bilo »položeno v zibelko«. Naj se še tako trudimo, talenta ne moremo v sebi vzgojiti ali nadomestiti. Talent je, kakršen je, in glede tega ne moremo prav veliko storiti.

Ker je število izvrstnih umetnikov, ki so se v zgodovino vpisali kot geniji, ki jim je bilo ustvarjanje umetnosti nekaj popolnoma običajnega, v kar jim ni bilo treba vložiti skorajda nič truda, relativno majhno v primerjavi s številom izvrstnih umetnikov, obstaja določena pomiritev s talenti, ki jih imamo ali nimamo. Jasno je namreč, da se je večji del tistega, kar bo botrovalo umetniškemu uspehu, mogoče naučiti oziroma skozi delo pridobiti. »Naučiti« uporabljamo pogojno, saj se vedno znova izkaže, da knjige o umetnosti, teorija, branje intervjujev, biografij in tujih metodologij pripeljejo le do določene točke. Pogosto se v njih izpišejo celotni umetniški opusi, zreducirani na nekaj udarnih nasvetov. Neuspeh ob apliciranju teh teorij, bodisi zaradi manka znanja ali preprosto možnosti za reproduciranje pogojev, znotraj katerih so nastale, lahko vodi v še večji občutek netalentiranosti in neprimernosti za izbrano umetniško obliko. Največ lahko pridobimo skozi izkušnjo. Ta seveda postane vsakič bolj informirana, množijo se stvari, ki jih znamo predvideti, kakor tudi teoretska znanja in opažanja, ki smo jih v vmesnem času nabrali. Morda je zato najbolj bistveno razumeti, da nas talent ne določa in v trenutkih, ko razmišljamo o njem, preusmeriti pozornost nazaj k učenju. Kaže se namreč, da je v vsem tem najtežje ravno vztrajanje v veri, da bomo nekoč zmožni izpeljati nekaj tako, kot smo si zamislili, da bo to pri občinstvu doseglo željen učinek.

3.2.3 Strah pred popolnostjo

Čeprav je mogoče, da strah nastopi že v samem snovanju uprizoritve in se znajdemo v položaju, ko enostavno ne vemo, kako naj nekaj postavimo na oder, bo verjetno veliko pogosteje v naših mislih obstajala popolna predstava. Scenografija in svetloba, ki postajata soigralki in presegata

status dekoracije; glasba, ki je ni niti preveč niti premalo in ustvarja točne poudarke ali kontrapunkte; kostumi, ki poudarjajo vrhunske nastope vseh igralk in igralcev. Tudi, če ta predstava obstaja, veliko pogosteje obstaja le en prizor ali še manj, trenutek, replika ali dve oziroma en sam prehod, se bo zelo pogosto zataknilo pri prenosu v uprizoritev. Lahkota, s katero smo do ideje prišli, intuitivno začutili neverjeten potencial in si vse zložili, bo izpuhtela, ko bomo to predstavo skušali artikulirati oziroma komunicirati z ostalimi. Namenoma tukaj strah postavljamo v nasprotno pozicijo, morda jasneje tvorno v odnosu do gledališkega režiserja. Popolnost je tista, ki se je moramo bati. Umetnost je človeška, napaka je človeška, torej mora tudi umetnost vsebovati napako (Bayles, 29). Režiser, ki poskuša predstavo iz svoje glave prestaviti na oder, bo zelo hitro postal neodziven na zunanje impulze, na ideje in doprinose svojih sodelavcev ter širše na aktualnost okolja, ki ga obdaja. Režija bo postala vaja v eksekuciji enega samega uma in ta eksekucija, če še tako popolna, nas bo oddaljevala od žive gledališke umetnosti ter predstavo prestavljala v polje vaje v slogu, hermetične poezije ali akademskega eseja. Nepopolnost človeškosti je, še posebej v dramskem gledališču, ki praviloma na oder postavlja zgodbe o ljudeh, ultimativni vir našega dela. Popolnost nam onemogoča dostop ravno do te nepopolnosti, ki jo potrebujemo, da lahko ustvarjamo (31). V strahu pred neznanim, ki ga terja spust v kakršenkoli umetniški proces, lahko zelo hitro zapademo v poskušanje nadzorovanja, predvidevanja mogočega in določanja vsega do zadnjega detajla. Vendar se moramo, predvsem ko kot umetniki sodelujemo pri skupinskem ustvarjanju, kot je na primer pri gledališki režiji, spomniti na pomembnost srečanja z drugimi. Ravno to srečanje ustvarja predpogoj za živo srečanje uprizoritve in občinstva. Sedežev vsekakor ne polni popolno občinstvo oziroma, če si tako misli, je v gledališče verjetno prišlo z namenom, da mu dokažemo nasprotno. Gledališče uživa v razgaljanju tistih predelov človeške duše, ki smo jih v civiliziranem svetu institucionalizirali, izruvali ali le potisnili ob rob. Tukaj ni prostora za popolnost.

Da pa bi se lahko odrekli popolnosti, moramo ob vstopu v odrsko neznanost opustiti merila uspeha in neuspeha. Režiserjeva vizija predstave mora biti vizija umetniškega dela in ne njegovega uspeha. Uspeh je namreč pogostokrat stvar srečnega naključja in le pogojno v naših rokah. Predpogoj, da bi ga dosegli, je paradoksalno to, da se z njim ne ukvarjamo. Seme našega naslednjega umetniškega dela je zasejano v nepopolnostih zadnjega dela. Te nepopolnosti ali napake so vodiči k srži stvari, ki jih moramo na novo premisliti in razvijati naprej (prav tam). Ker svet neprestano niha med idealom in realnostjo, bo spopadanje teh dveh gledališko

uprizoritev vpelo v svet, iz nje izvabilo živost. Podobno velja za režiserja, ki neprestano niha med svojo idealno podobo režijskega genija z natančno skonstruiranim konceptom ter nadalje vizijo njegove eksekucije, in realnim režiserjem, ki ga ustvarjalni proces tudi utruja, ki mu sodelavci tudi načenjajo živce, ki so mu pretekli projekti zadali rane in je morda že izmučen od spopadanja z vedno istimi težavami, kot so prenizki honorarji in premajhna produkcijska sredstva. Nekje med tema dvema skrajnostma se skriva fluidni položaj režiserja, ki se mora enakovredno bati obeh. Prepustiti se prvi bi pomenilo odsloviti tisto, kar je človeškega v ustvarjanju umetnosti. Potopiti se v drugo bi onemogočilo sanje za naprej in upe za dvig nad mizerijo, v kateri danes poteka velik del umetniške produkcije.

Kako torej zaobiti popolnost kot nekaj, kar naj bi pripadalo umetnosti? Verjetno se moramo nehati toliko pogovarjati o uspehih in vrhovih, saj je o teh veliko varneje in prijetneje govoriti. Namesto tega moramo, da bi si sploh še lahko drznili o gledaliških ustvarjalcih govoriti kot o skupnosti,⁶ odprto spregovoriti o neuspehih. O nekreativnih obdobjih in utrujenosti, o nedoseganju zastavljenih ciljev in poskusih predelovanja teh osebnih porazov. O občutkih nezmožnosti za opravljanje dela in poklica. Zagotovo ne bi bilo škodljivo, če bi si lahko kaj temu podobnega tudi ogledali. Če bi lahko, kot pisatelji, ki ponudijo fragmente nastajanja velikega romana, ali slikarji, ki ob končani sliki izobesijo vrsto čačk in skic, zaznali potrebo po javnem priznanju zmotljivosti in ustvarili proctor, neodvisen od komercialnega ali strokovnega uspeha uprizoritev, v katerem bi lahko vsi skupaj spodsavali in se nato ponovno pobirali. Prav gotovo bi to proizvedlo enako, če ne večje število prebojnih in vznemirljivih umetniških del, kot jih sistem, v katerem se zdita edina imperativa uspeh in naslednja zaposlitev. Če se ponovno

⁶ O gledaliških ustvarjalcih se velikokrat govori tudi z uporabo termina »gledališka družina«. Ta besedna zveza skriva v sebi vse prevare občutka skupnosti, na katere naleti mladi ustvarjalec ali ustvarjalka ob vstopu v to družino. Te družine si ni mogel izbrati, temveč je nanjo, še toliko bolj zaradi specifičnega ritma delovnika, obsojen. Znotraj nje vedno obstajajo izrazito prisotne pozicije moči, navidezna bližina pa naj bi nadomeščala potrebe po mejah in dogovorih. Mlad ustvarjalec bo tako v gledališki družini vedno v strahu pred gledališkimi starši, ki bodo vedno vedeli in znali bolje ter več. Upravičeni bodo do večjega kosa torte, zanje bo obstajalo manj pravil in več privilegijev. Če bo mlad ustvarjalec uspel predelati svojo vlogo gledališkega otroka, najstnika in se prebiti do položaja zrelega ustvarjalca, se bodo medtem njegovi gledališki starši postarali v gledališke staroste, ki jim bo dodeljena izključna pravica odločanja, kaj pritiče gledališki družini in ne. Na drugi strani bodo v družino prišli novi mladi ustvarjalci, ki bodo vsi po vrsti drznejši, pogumnejši, odločnejši in za vse ostale člane vznemirljivejši kot naš ubogi gledališki ustvarjalec srednje generacije. Ob vsem tem se niti ne bo smel pritoževati, saj bo moral ostati hvaležen in ozavestiti privilegij sodelovanja v tako posvečeni družini, v kateri se zdi, da vsak uspeh pod preprogo pomete veliko številčnejše neuspehe, krivice ipd. Moral bo ostati zvest družini, saj je vendarle družina in kot taka nezamenljiva. Ni nepomembno, da bodo vsi ti procesi potekali z zamikom pri osebi, ki je v odraščanju verjetno morala točno te mučne procese že enkrat preživeti in predelati, in sicer s svojo prvotno družino. Zatorej enkrat dokončno recimo, da skupnost gledaliških ustvarjalcev ni družina in si vsi skupaj prizadevajmo, da bi kot skupnost delovali veliko manj toksično v odnosu do naših najšibkejših členov.

vrnem k Taylorju Macu, ki zapiše: »*I believe authentic failure on stage is one of the great art forms.*« Tako zelo redko na odru doživimo avtentičen poraz in še redkeje si ga drznemo slaviti, s čimer se nevarno približujemo idealiziranju popolnosti uprizoritvenega materiala kot tistega standarda, ki bo s seboj pripeljal največji možni izkupiček. Če si želimo žive umetnosti, moramo kvalitete uprizoritev nehati gledati skozi merila »dobro« ali »slabo«, saj te oznake v sebi že skrivajo isto logiko, ki poganja sistem, znotraj katerega smo vsi primorani delati na načine, ki se nam upirajo. Na spodletele poskuse moramo pričeti gledati kot na priložnosti za napredovanje, korake na poti. Dopuščati napake drugih ter jih pričakovati sami pri sebi. Cilj izletov v neznanu tako ni v popolnem izkazu vseh naših sposobnosti in vrlin, temveč v spoznavanju neznanega košček po košček, predstavo za predstavo.

3.2.4 Strah pred pričakovanji

Pričakovanja ležijo nekje na meji med notranjimi in zunanji strahovi, kot smo jih za potrebe tega zapisa pogojno razmejili. Zaobjemajo tako na eni strani pričakovanja, ki jih gojimo sami do sebe, kakor na drugi pričakovanja, ki jih drugi gojijo do nas. Ta dva procesa sta med seboj tesno povezana in soodvisna. V vstopanju v profesionalni svet, kakor že med študijem, smo v množici glasov kaj hitro primorani iskati svoje mesto. Da bi svoje mesto našli, se na njem udomačili in utrdili, koristimo svoje talente, vrline in v prvi plan postavljamo svoje sposobnosti, za potrebe tega procesa veliko energije vložimo tudi v to, da prikrijemo svoje pomanjkljivosti, šibkosti ali negotovosti. Iskanje tega mesta je tako tesno povezano z vprašanji o lastnih talentih in nas hitro pripelje nazaj k omenjenemu občutku, da se samo pretvarjamo, obenem pa ustvarja pritisk, da moramo na svojem mestu delovati »popolno«, če ne želimo, da nas tam nadomesti nekdo drug. Pričakovanja so tako tesno povezana z vsemi preostalimi do sedaj naštetimi strahovi, predvsem v odnosu do nas samih, saj si postavljamo standard, ki ga želimo doseči. Strah nastopi, ko v nas prevlada občutek, da tega ne moremo doseči. Pri tem je seveda smiselno izpostaviti, da moramo, ko gojimo pričakovanja sami do sebe, jasno razločevati med realnimi in nerealnimi. Slednja spadajo v polje fantazije in so lahko zelo plodovita pri sanjarjenju in razvijanju ambicij, ne pa toliko aplikativna pri samem delu. Realna pričakovanja uravnavajo našo domišljijo z izvedljivostjo, združujejo želje s preračunljivostjo. Zato so morda v gledališkem ustvarjanju izrazito pomembne majhne zmage. Ne glede na to, kako občutimo svoj položaj znotraj določene krajine uprizoritvenih umetnosti, skoraj po pravilu veliko bolj usodno, kot dejansko je, si moramo dopustiti, da so naša intimna pričakovanja lahko zelo drobna. Izpolnjevanje večjih pričakovanj bo prišlo skozi nabiranje izpolnjevanja manjših.

V tem smislu mora režiser jasno načrtovati intimne cilje določenega ustvarjalnega procesa kot celote in nato te večje cilje segmentirati po različnih fazah procesa. Imeti sočasno v mislih izpolnjevanje vsega, kar smo si zadali, je kratko malo nemogoče. To panično razpršeno mišljenje je tisto, ki nas privede do stanja strahu, v katerem se zdi vse nemogoče, cilj nedosegljiv in kreativno delo kot tako je onemogočeno. Da bi se lahko spopadli s tako zajetnim zalogajem, kot je ustvarjanje umetniškega dela, moramo razumeti njegovo procesualnost in na tej poti načrtovati postojanke, na katerih si bomo lahko za kratek hip oddahnili, saj smo nekaj že naredili. V tem se zopet v ospredje postavlja potreba po samozavestni presoji lastnega položaja neodvisno od pričakovanj ali konvencij, ki jih vzpostavljajo drugi. V primerjanju lastnega ustvarjanja z drugimi namreč hitro pridemo do tega, da se v čem prenačimo oziroma sprejemamo kompromise, da ne bi zaostali. Pričakovanja drugih so tista, ki nas usmerjajo k tem, da se želimo skozi svoje delo dokazati, da želimo svoj položaj upravičiti, pri čemer se moramo vnovič opomniti, da tovrstne potrditve niso nujno vezane izključno na kvaliteto našega dela. Spoštovanje, ki ga bomo kot umetniki dosegli, če se opomnimo na misel Katie Mitchell, nanašajoč se na težnjo po vsečnosti, bo prišlo ravno iz integritete, pokončne drža, ki ne bo dovolila, da bi pričakovanja drugih odločilno usmerjala delovanje. S tem lahko mislimo tako na pričakovanja naših soustvarjalcev in soustvarjalk glede tega, kakšna dela naj bi ustvarjali in kako, s kakšnimi vsebinami ali formami naj bi se bilo smiselno ukvarjati, kakor tudi pričakovanja občinstev.⁷ Ugajanje slednjim se zdi še posebej varljivo. Kot umetniki moramo nase sprejeti breme tega, da naše delo ni vedno namenjeno temu, da zadovolji ali potrdi, temveč bo velikokrat predstavljalo točko konflikta, konfrontacije z nelagodnim in neprijetnim. Taylor Mac v svojem manifestu *I believe* za nalogo gledališkim ustvarjalcem postavi naučiti se, kaj občinstvo potrebuje, ne pa kar hoče. Ponuditi občinstvu tisto, kar hoče, ni naše delo. Pri tem

⁷ Zagotovo je ob pričakovanjih soustvarjalcev in občinstva treba izpostaviti tudi pričakovanja producentov oziroma umetniških vodij. O odnosu režiserja z umetniškim vodstvom v magistrskem delu ne pišem, saj gre za izkušnje, ki jih enostavno nimam kot režiser. Vendar je vseeno smiselno izpostaviti, da umetniško vodstvo predstavlja izrazito pozicijo moči, ki kurira ne le vsebine, pripuščene na oder, temveč tudi načine, kako se te vsebine formirajo, v kakšnih kontekstih se producirajo in kako načelno potekajo ustvarjalni procesi, ki jih rojevajo. Umetniško vodstvo tako lahko deluje kot branik za ustvarjanje škodljivih praks in je za režiserja v slovenski uprizoritveni sceni, katerega delo je v veliki meri odvisno od institucionalnega delovanja, velik faktor v razmišljanju o pričakovanjih do lastnega ustvarjanja. Režiser je namreč zelo pogosto v iskanju ravnotežja med ugajanjem pričakovanjem umetniškega vodstva in lastnimi ustvarjalnimi pričakovanji. Produkcijski kontekst tako lahko v najslabšem primeru postane nasprotnik ustvarjalnega procesa, namesto da bi ga omogočal. Kompleksnost teh odnosov, prisotnost psihološkega nasilja ali celo mobinga zagotovo ostajajo teme, o katerih se v javnih kontekstih le redko govori.

moramo upoštevati, da je naše delo na prvem mestu vedno v službi občinstva in pri tem ne zamenjavati tega, kar kot umetniki hočemo s tem, kar občinstvo potrebuje, kot to ubesedi Mac.

Na tem terenu pričakovanj se kot najbolj priročno orodje kaže ravno naše delo. Pogledi nazaj omogočajo uvide, potrebne za korake naprej (Bayles, 35). Ko razmišljamo, kako koristiti materiale, je najbolj smiselno razmišljati, kako smo jih koristili do sedaj. Najboljši uvid v stik z našo lastno umetniško prakso bo ravno zadnji stik. V tem smislu je naše delo najbolj točen vodnik. Pričakovanja, ki se rojevajo okoli njega, pa je vedno treba držati v delikatnem ravnovesju in pri tem skrbeti, da ne zasenčijo našega dela kot takega.

3.3 Zunanji strahovi

Če imajo notranji strahovi več opraviti z našim intimnim doživljanjem ustvarjalnega procesa, so zunanji tisti, ki jih morda lahko malo bolj fizično občutimo v konkretnem delu. Pri tem seveda ne gre za ostro ločnico, saj so oboji med seboj prepleteni, pogojujejo eni druge in premagovanje enih bo skoraj zagotovo rezultiralo v premagovanju drugih. Kot gledališki ustvarjalci smo namreč v svojem delu vedno vpeti v skupine, značaj naših izdelkov pa je hipen odziv v spoju reakcije občinstva na dogajanje na odru, zato si največkrat, če se nismo pripravljani oziroma si ne moremo privoščiti umika z dela, ne moremo vzeti časa za osamo ali poglobljeno predelavo intimnih strahov. Ti procesi so oteženi, saj bodo verjetno nastopili v trenutkih stiske ustvarjalnega procesa, spopadanja z zahtevnejšimi kreativnimi izzivi na prelomnih točkah uprizoritvenega procesa, ki so lahko za kvaliteto končnega izdelka ključni. Na teh točkah je težko izstopiti iz kolesja dela, težko si je vzeti čas za razmislek ali fokus preusmeriti nase, saj gre, pogosto v relativni časovni stiski, za faze, v katerih bi moral biti fokus v največji možni meri usmerjen na delo. Morda je zato izrazito pomembno, da se s tovrstnimi strahovi ukvarjamo v času, ko nismo aktivno vpeti v ustvarjalne procese, saj nam je takrat na voljo več časa in energije za razjasnjevanje lastnih stališč, prioritete in vizij. Problemi teh strahov namreč nastopijo, ko pričnemo prioritete drugih zamenjavati s svojimi (Bayles, 37). Ob sebi imamo kot gledališki ustvarjalci namreč vedno konkretne, pa tudi namišljene kritike, ki nas neprestano, bodisi iz spomina na pretekle izkušnje bodisi iz predpostavk za prihodnje, zalagajo z vsiljenimi komentarji na čisto vse, kar delamo (prav tam).

Morda je to spet eno izmed tistih področij ustvarjanja, o katerem kot gledališki ustvarjalci premalokrat spregovorimo. Nujno je namreč prevzeti nadzor nad tovrstnimi vsiljenimi glasovi in razumeti, kdaj, kako in v čem so nam lahko koristni ter za nas celo tvorni, kdaj pa njihova

mišljenja delujejo destruktivno na naše ustvarjanje. To je še posebej pomembno, da lahko v vlogi gledališkega režiserja ostajamo odprti za druge soustvarjalce in njihove uvide v ustvarjalno delo. Trdni temelji so pomembni za premagovanje strahu, da nam naše delo ne bo prineslo razumevanja, sprejemanja in odobravanja, ki ga iščemo, kot razmišljata Bayles in Orland. To je še posebej prisotno znotraj študijskega okolja, kjer postane jasno, da bo usmerjanje mišljenja po določenih poteh prineslo zanesljive rezultate (38). Zato nastopi strah, da bi odstopali od ustaljenih načinov mišljenja in modelov produkcije gledališča. Mehanizem tega odziva na »kritiko« je sočasno trdno zasidran v okolje, znotraj katerega delujemo, in globoko osebno, saj v svojem delu razkrivamo svoj pogled na svet, resnico svojega videnja stvari. Posledično je težko, naj si še tako trudimo ustvarjati ločnico med seboj in svojo umetniško prakso, odzivov na to delo ne jemati osebno.

3.3.1 Strah pred ekipo

Eden izmed privilegijev položaja gledališkega režiserja je možnost izbiranja lastne ekipe. Ta privilegij je obenem lahko tudi prekletstvo. Velikokrat imamo namreč težnjo po tem, da bi se obkrožili z ljudmi, ki jih spoštujemo, nas navdihujejo in nas, z naše perspektive, na svojem področju prekašajo, četudi to verjetno ni zares primerljivo. To se vsekakor zdi smiselna strategija pri sestavljanju ekipe, saj omogoča, da se na določene sodelavce naslonimo oziroma da zapolnjujejo naše lastne primanjkljaje. V kolektivnem ustvarjanju ima taka ekipa več adutov, režiser pa lahko ostaja pomirjen v zaupanju svojim sodelavcem. Težava nastopi, ko moramo v vlogi režiserja prevzeti vodenje teh soustvarjalcev. Navkljub kolektivni naravi procesa je namreč vloga vodje nujna za zdravo in produktivno delovanje skupine, saj se delo posameznih sektorjev, ki med seboj niti niso nujno v izrazito tesnih stikih, komunicira predvsem skozi režiserja. Režiserjeva naloga je, da maksimalni izkupiček vsakega ustvarjalca sestavi v celostno kompozicijo, pri čemer je v njegovem interesu, da vsak od soustvarjalcev zasije v najboljši možni luči, saj bo tako tudi njegovo delo zasijalo v najboljši možni luči.

Strah se torej pojavi, ko režiser ne prevzame svoje vloge vodje, bodisi iz spoštovanja do svojih soustvarjalcev bodisi iz oprijemljive izkušnje v vadbenem prostoru, v katerem se vanj naselijo občutki, da je v resnici on edini v prostoru, ki ne ve, kaj točno počne. Na tej točki lahko postane kakršnakoli komunikacija med člani skupine, ki ne poteka preko režiserja, ogrožajoča, saj ustvarja občutek, da se bo zavest o režiserjevi nesposobnosti razširila v ekipi. Režiser se tako prične svoje vloge oklepiti in ekipe sodelavcev ne vidi več kot soustvarjalcev, temveč kot

nasprotnike ali morda celo tekmece v tem, kdo zares režira. V takem okolju se ideal kolektivnega dela nikakor ne more materializirati, saj se namesto odprte komunikacije ustvarja nezaupanje. Če znotraj skupinskega dela ni jasno postavljena dinamika dela, to zagotovo privede do kaotičnosti in neproduktivno preživetih vaj. Vsi ti dejavniki le še krepijo občutke, ki so v izhodišču postavili režiserja na nasprotni breg od njegove ekipe. Zato je treba, ko govorimo o strahu pred ekipo, nujno izpostaviti, da režiser nikoli ni in ne sme biti proti svojim sodelavcem, temveč je v procesu skupaj s svojimi soustvarjalci in vsi stremijo k istemu cilju. Vsakršno nasprotno mišljenje ne more delovati tvorno na ustvarjanje.

Režiser se mora sprostiti v tem, da je v ustvarjanju skupaj s svojo ekipo, da njegovi sodelavci in sodelavke na vaje ne prihajajo, da bi ga obsojali ali z željo, da mu spodleti. Čeprav, seveda, lahko pride tudi do tovrstnih ekstremnih situacij, o katerih pa, zaradi njihove v izhodišču škodoželjne ambicije v odnosu do ustvarjalnega procesa, ne bomo podrobneje razmišljali. Tako je izrazito pomembna izbira ustvarjalne ekipe, znotraj katere ostaja osnovna potreba po varnosti. Zato ni nespametno v procese vključevati zaveznikov ali soustvarjalcev, ki so v mišljenju sorodni, obenem pa se zdi pomembno izpostaviti nujnost ustvarjalnega izziva, ki lahko izvira tudi iz umetnika, do sodelovanja, s katerim gojimo strah. To naj bo vedno strah, ki izhaja iz veličine ustvarjanja osebe na drugi strani, ne pa iz pripovedi drugih ustvarjalcev. V ekipah se vedno srečamo na novo in ta srečanja so lahko za različne ljudi radikalno različna. Pri čemer pa je verjetno vseeno smiselno izpostaviti, da te odločitve nikoli ne morejo biti dokončno razumske in vsaj deloma ostajajo prepuščene naši intuiciji. Utišanje lastne intuicije se nam lahko hitro maščuje v kasnejših fazah procesa. V tem je treba zavrniti idejo, da bo idealni gledališki ustvarjalec sposoben soustvarjanja z vsemi, v vseh žanrih, formah in kontekstih. Širina ali ambicije po sodelovanju v raznolikih tipih uprizoritvenih procesov niso nujno neposredno vezane na kvaliteto posameznikovega dela. Režiserjeva naloga je tako ekipo sestaviti v ravnovesju zaveznikov in rizikov, mojstrov določenega tipa gledališča in nadobudnih novincev ob vseskozni zavesti potreb, ki morajo biti zadoščene, da bo lahko to ekipo vodil, kot mu položaj, ki ga zavzema, tudi veleva.

3.3.2 Strah pred igralsko zasedbo

Poseben del ekipe za režiserja zagotovo tvori igralska zasedba. Igra oziroma performiranje ostaja ne glede na gledališko formo v osrčju režijskega dela.⁸ Predstavlja utelešenje kreacije, je stik ali prevajanje režijske ustvarjalnosti oziroma koncepta v njegovo otipljivo izvajanje. Znakovna mreža, ki jo režiser plete med posameznimi uprizoritvenimi jeziki, bo v uprizoritvi še posebej razvidna v odnosih, ki jih nastopajoči gojijo do podajane vsebine in njene forme. Ker v večini primerov režiser onkraj poklona na premieri ne bo stopil na oder, predstavlja igralska zasedba njegov stik z občinstvom, z naslovníkom njegovega umetniškega ustvarjanja. Če si lahko režiser v predpripravah na projekt in pogovorih z ekipo načeloma vzame čas za razmislek, to ne velja vedno za stik z igralsko zasedbo med vajami za uprizoritev, ko mora režiser pogosto odreagirati v trenutku, se odzivati na situacijo sočasno s tem, ko se ta razvija pred njegovimi očmi. Velikokrat v procesu vaj režiser tudi ostane sam z igralsko zasedbo oziroma kvantitativno z njo preživi največ časa, zato so stiki z igralkami in igralci še toliko intenzivnejši. Tudi ob vedno prisotnih drugih sodelavcih (dramaturg, šepetalec, inspicient ...) ostaja na režiserju odgovornost vodenja komunikacije z igralsko zasedbo. Ta je lahko že po sami naravi dela, ki se rojeva iz »nič« in stremi po iskanju čim bolj plodovitega konflikta, izrazito intenzivna, psihično izčrpavajoča ali čustveno nabita. Igralska zasedba v ustvarjalni proces nemalokrat vstopa z zamudo in ni udeležena v vseh predpripravah, ne poseduje akumuliranega znanja in ozadja, do katerega se je dokopala avtorska ekipa. Izhajajoč iz tega se ustvarja potreba po prilagoditvi ritma režije, ki je lahko že zelo ogreta, a si mora vzeti čas, da ogreje tudi igralsko zasedbo oziroma mora vnovič vstopiti v uprizoritveni material s svežimi očmi, tako kot to počne igralska zasedba. Intenzivnost teh stikov lahko s seboj pripelje tudi do strahu pred igralsko zasedbo, o katerem vnovič poudarjeno razmišljamo v situaciji, v kateri ne izhaja iz neprimerne ali celo nasilnega vedenja posameznikov ali posameznic v igralski zasedbi. Tovrstne situacije so lahko pripeljane do skrajnosti, v katerih je režiserjev strah popolnoma upravičen, delo onemogočeno in je edina možna rešitev ustvarjalni »razhod«, torej izstop te osebe iz ustvarjalnega procesa. Tudi v takih situacijah je režiserjeva odgovornost in ne najlažja naloga odločiti, kaj je najbolj smiselna pot naprej.

⁸ Gre za dinamiko, ki obstaja v osnovi vseh uprizoritvenih umetnosti. Izrazi nas sicer napeljujejo v dojetje relacije predvsem znotraj konvencij dramskega gledališča, a pomembnost tega stika med režijo in izvajanjem (uprizoritve) kot končne kulminacije režije obstaja tudi znotraj sodobnejših uprizoritvenih praks, kakor tudi znotraj lutkovnega gledališča, ko se preko animatorjev pretaka v lutke oziroma objekte, ali denimo na področju plesne umetnosti v razmerju koreograf – plesalec in na področju operne umetnosti, pri kateri je igralec hkrati pevec in se režiserju pridružuje dirigent.

Strah pred igralsko zasedbo pa vsekakor lahko nastopi tudi, ko ta sicer deluje profesionalno in tvorno za proces. Zelo verjetno je, da predvsem mladi režiserji sodelujemo tudi z igralkami in igralci, ki so od nas bolj izkušeni. Podobno kot pri sodelovanju s starejšimi soustvarjalci v avtorski ekipi se tudi v tem odnosu lahko pojavi izostreno zavedanje lastne neizkušenosti, ki v režiserja vsadi dvom o sposobnosti vodenja tovrstnega dela. Občutek, da so njegove ideje neumne, da jih je oseba na drugi strani že sita oziroma vanje ne verjame, bo rezultiral v strahu pred komunikacijo s temi osebami, kar spet onemogoča produktivno režijsko delo. Podobne frustracije lahko nastopijo tudi pri sodelovanju z mlajšimi igralci in igralkami ali vrstniki, le da se v tem primeru lahko zgodi, da se režiser postavlja v pretirano nadrejeni položaj. V želji po tem, da bi se izkazal, se spreminja v pokroviteljskega mentorja, ki skuša ne le voditi, temveč tudi učiti, pri čemer ostaja vpet v doživljanje istega strahu, da bi ga igralka ali igralec spoznala v njegovem (ne)znanju. Hitro ga lahko tudi doleti, da preneha ločevati svoj položaj izven igralske zasedbe od dogajanja znotraj te. V želji po pripadanju tako lahko postane še dodaten člen izrivanja posameznika iz zasedbe, projiciranja dinamike vloge na osebo, ki jo uprizarja, in podobno. Vseh teh mehanizmov se mora režiser v komunikaciji z igralsko zasedbo neprestano zavedati in jih držati v primernem ravnovesju.

Tudi v primeru, ko so odnosi med režiserjem in igralsko zasedbo neobteženi s tovrstnimi strahovi, se lahko skozi proces razvije specifičen strah režiserjeve nesposobnosti uspešnega komuniciranja. Material, ki nastaja na odru, ne rezonira na način, kot si je režiser predstavljal, napotki in usmeritve le še dodatno mrtvijo in medejo dogajanje na odru, občutek, da nihče ne razume, kaj točno izvaja oziroma igra, recipročno ustvarja napetost v komunikaciji z režiserjem. Največkrat se zdi, da v teh primerih komunikacijo vodijo predpostavke in je edini možni izhod iskren pogovor o potrebah vseh vpletenih. Pri tem mora režiser svoje potrebe utemeljevati v končnem smotru uprizoritve, prevzeti odgovornost za svojo nevednost in je ne skušati prikriti, saj bo s tem strah le potenciran.

Vsekakor pa je v odnosu z igralsko zasedbo lahko prisoten tudi strah pred gledališčem samim. S tem mislimo na presunljivo gledališko magijo, ki nas lahko nepripravljene doleti v procesu vaj. Ta spontana kreacija verjetno ni nastala brez izpolnitve določenih pogojev ali parametrov, a velikokrat teh za nazaj ne moremo točno detektirati ali definirati. V tem se lahko režiser prestraši svoje igralske zasedbe, njihove kreativnosti in občutka, da ga ta kreativnost v vsem presega. Sprožijo se notranji strahovi, ki načenjajo preizpraševanje lastne vloge, saj se lahko pojavi občutek, da vidi kvaliteto nastajajočega materiala, a ne ve, kako ga umestiti v

uprizoritev⁹ oziroma kako ga poustvariti. Režiser bo žrtev tega strahu v največji meri takrat, ko bo svoj položaj čutil kot izoliran od preostanka sodelavcev in ne bo razumel sebe kot dela vložka, potrebnega za to kreacijo. Morda sam ne ve, kako je do tega prišlo, niti ne, kako to uporabiti v uprizoritvi, a le redko bo sam v občutku, da je bil priča nečemu izvrstnemu. Zaupati je treba premisi, da dobro v vadbenem prostoru ne bo ostalo spregledano, oziroma, če bo, je treba narediti boljše. V tem se kot pomembna kvaliteta kaže posluš režiserja za vadbeni prostor, za stvari, ki navdihujejo in navdušujejo igralsko zasedbo, saj ravno preko stika z njimi lahko razširi horizont svojih pričakovanj, kaj vse je mogoče ustvariti v danem kontekstu z danim materialom. Gojenje tovrstne odprtosti pa zagotovo tudi vpliva na večji angažma igralske zasedbe, na njihovo prevzemanje materiala, prilaščanje koncepta, kar ima nedvomno pozitiven učinek ob predajanju te vsebine občinstvu.

3.3.3 Strah pred občinstvom¹⁰

Morda je prva zmota, do katere bomo ob razmišljanju o strahu pred občinstvom prišli precej hitro, to, da je občinstvo homogen monolit. Strah pred občinstvom je strah pred večino, normativi in nerazumevanjem raznorodnosti gledališkega občinstva glede na posamezni uprizoritveni format ali gledališko institucijo. Če smo sami kot gledalci člani manjšine ali ženskega spola in nam ni nekaj običajnega, da bi na odru gledali zgodbe, ki jih čutimo kot svoje, bomo tudi kot ustvarjalci zadržani oziroma prestrašeni pred občinstvom, ki jim sedaj to, kar je bilo za nas vzpostavljeno kot neobičajno ali morda pripisano zgolj določenemu kontekstu, ponujamo na ogled. Ujamemo se v pasti zadovoljevanja tega, kar naj bi si občinstvo želelo, kot je to poimenoval Taylor Mac. Zadie Smith s perspektive pisateljice navaja dolžnost biti razumljiv, zanimiv, inteligen, a ne namerno nejasen, ostajati znotraj mej dobrega okusa in nad vsem zabavati. Ob tem Zadie Smith navaja idejo, da se piše za povprečnega bralca, ki si

⁹ Morda bo to še posebej eksplicitno prisotno v poskusih povezovanja avtorskih materialov znotraj okvirjev izbrane dramske predloge. Kot sem pisal v refleksiji svojega lastnega magistrskega projekta, bo na tej točki režiser vnovič postavljen pred odločitev – slediti drami ali ustvarjalnosti ekipe. Nema lokrat bo odločitev bodisi zaradi strahu pred dokončnim podajanjem v neznan in odslavljanjem edine strukture umetniškega dela, ki je na voljo, bodisi zaradi produkcijskih pritiskov višjih instanc padla na stran zvestobe dramskemu besedilu. V tem primeru se lahko zgodi, da v končni kompoziciji mesta ne bodo našli ravno tisti koščki kreacije, ki so izključno plod srečanja ustvarjalne ekipe, kar lahko predstavlja še posebej boleč proces odstranjevanja ustvarjalnosti, ki je najbolj »naša«.

¹⁰ V odnosu do občinstva, s katerim v naslovu ciljamo na gledalce posamezne uprizoritve, se zagotovo rojevata še dve podpoglavji, ki ju v magistrskem delu ne naslavljamo zaradi manka izkušnje. *Izginem* je prejela le eno kritično refleksijo, zato se ne poglobljamo dodatno v specifičen odnos, ki ga za režiserja predstavlja strokovno občinstvo in gledališka kritika. Kritike so za režiserja izjemnega pomena, saj ostanejo kot dokumenti sicer minljivih uprizoritev. Tudi če si režiser želi pozabiti slabo predstavo, jo bo kritika vpisala v zgodovino. Podobno intenziven je lahko odnos do »tekmovalnih« gledaliških festivalov in nagrad, saj tudi te predstavljajo formalne potrditve režiserjevega dela.

želi biti reprezentiran in popeljan po že znanih poteh, kar terjata splošnost v umetnosti in ne specifičnosti. To mišljenje zlahka apliciramo tudi na gledališko ustvarjanje, kot je problem artikuliral tudi Patrice Pavis:

»Z ene strani zahteve po umetniški izvornosti na vso moč in za vsako ceno, kar terja presenetljivo in še ne videno delo; na drugi strani pa stalni format povpraševanja s strani vse bolj specializiranih skupin ljubiteljev, ki imajo jasno določena pričakovanja. Gledalci so se razdelili v skupnost zaprtih skupin, ki jih zanima samo še en sam tip uprizoritve. Gledalec hitro postane človek enega samega žanra: Kakšna žalostna monogamija!« (475).

Podvrženi tovrstnim pritiskom pozabljamo na osnovno premiso našega ustvarjanja, ki je ustvarjanje s pozicije gledalca. Pozabimo oziroma zanemarimo gledalca v sebi. Namesto, da bi zapolnili vrzel, ki smo jo sami kot gledalci občutili, ravno ta težnja je morda bila odločilna pri naši odločitvi za vstop v poklicno ukvarjanje z umetnostjo, bomo le še širili tisti del sveta, ki se nam intimno zdi tako nezanosno do potankosti spoznan in je, vsaj za nas, prekleto dolgočasen. Od tega splošnega občinstva postanemo odvisni, ko se prepustimo strahovom, da bo naše delo nerazumljeno in nesprejeto. Paradoksalno terjamo potrditve ravno pri tistem delu občinstva, znotraj katerega smo se sami kot gledalci počutili izločene. V najbolj pesimističnih pogledih bo ta perspektiva pripeljala do dela, ki je zamejeno z našo predpostavko horizonta mišljenja našega občinstva, kot tako pa pokroviteljsko, arogantno ali oboje hkrati (Bayles, 40–41). Občinstva se torej ne smemo bati, če mu želimo ponuditi tisto, po kar je prišlo. Vsekakor pa ne smemo pristajati, da je tisto, kar občinstvo potrebuje, enako tistemu, kar že ima in pozna. Zato se moramo kot ustvarjalci vprašati tudi, kaj je domet našega dela. Seveda si želimo, da bi delo prepoznalo in priznalo čim več ljudi, a to ne pomeni nujno, da bodo njegov izhodiščni naslovnik nepreštevne množice ljudi. To je še eden tistih idealov, v katerih se pogosto zgledujemo po drugih bolj priznanih in izkušenih umetnikih ter umetnicah ali se primerjamo z vrstnicami ter vrstniki, katerih življenjske izkušnje so jih vodile k delu, ki je v samem izhodišču privlačnejše za širše množice ljudi. Upreti se je treba imperativu obče všečnosti, saj bo ta ustvarjal bolj medla stališča in jemal odločnost našemu ustvarjanju. Staviti je treba na lastno specifičnost in kot gledališki ustvarjalec iskati svoje občinstvo.

Morda se v tem zdi, da do občinstva kot takega gojimo vnaprej negativen odnos, kot da je občinstvo nekaj, kar nas v našem delu ogroža, nujno zlo končne postaje našega ustvarjanja. A temu ni tako, saj je občinstvo v gledališču vsekakor smoter obstoja te umetniške zvrsti. Pomembno pa je ozavestiti, kje iščemo priznanja in potrditve, saj je to verjetno sočasno

občinstvo, ki ni ogrožajoče za našo umetniško prakso, je ne zamejuje, temveč nasprotno oplaja in ravno skozi stik s tem občinstvom bo naša umetniška praksa doživela svoj razvoj in razcvet. Delo mora tako neprestano nastajati z mislijo na občinstvo, a ob tem ni koristno razmišljati, da hočemo občinstvo navdušiti ali biti prestrašeni, da ga dolgočasimo. Ta razmišljanja nas vodijo k temu, da pričnemo delovati ustrezno, zadovoljivo in v rezultatu za občinstvo pogubno. Vsakršna vznemirljivost bo namreč onemogočena v strahu pred občinstvom. Nastopila bo samocenzura, ki bo izločila ravno tiste elemente, ki bi bili verjetno za občinstvo najbolj dragoceni, saj bi bili najbolj nepričakovani in jih občinstvo samo ne bi moglo nikakor predvideti. Paradoks se tako skriva v tem, da moramo na občinstvo ves čas misliti, ne pa se mu podrežati. Najti je torej treba ravnovesje delovanja, ki je usmerjeno za občinstvo, ni pa v strahu pred njim postavljeno v podrejeni položaj.

3.3.4 Strah pred izločenostjo

Morda se vsi ti strahovi stekajo v nek bazični strah, ki ga kot posamezniki občutimo v odnosu do družbe, in to je strah pred izločenostjo. Naša dejanja nas vodijo v želji, da bi bili del širše skupnosti, zato je razgaljanje tistih predelov, ki jih čutimo kot najbolj odklonske, katerih specifičnost je verjetno ključna pri oblikovanju našega lastnega umetniškega jezika, izrazito ranljivo. Ob tem je živost uprizoritvenih umetnosti tista, ki ustvarja dodatni pritisk, saj je življenjska doba nekega umetniškega dela relativno kratka. Odzivi nanj pa se zdijo večni in pogosto tudi usodni. Časovni odmik, ki omogoča nove uvide, poglobljeno razumevanje in upoštevanje širšega konteksta in vplivov, je tako omogočen le redko kateri refleksiji uprizoritvenih umetnosti. Pretekla dela se zato venomer kažejo kot bolj privlačna in bolje razumljena. Tako smo neprestano ujeti v pritisk ustvarjanja dela, ki nam bo prineslo sprejetje in odobravanje, kot ju razločita Bayles in Orland. Sprejetje bo pomenilo, da je naše delo upoštevano kot umetnost, s tem bo tudi zares postalo umetnost, mi bomo potrjeni kot umetniki, ne zgolj prevaranti, odobravanje pa bo temu dodalo še to, da je naše delo všečno, kvalitetno ali preprosto rečeno dobro (45). Potrebi po teh dveh osnovnih potrditvah, ki sta izrazito povezani z notranjimi strahovi, o katerih smo govorili v prej, se je praktično nemogoče upreti. Njuno zadovoljevanje pa je zastrašujoče, saj od nas terja, da sami sebe postavimo v presojo drugim. V ustvarjanju svojega dela dajemo drugim moč, da nam odrečejo razumevanje, ki ga zasledujemo – da nas izločijo (39).

To je ena od tistih točk v razmišljanju o lastni ustvarjalnosti, na kateri je smiselno pomisliti, da velja za vse umetnike in ne le za nas same, četudi se nam v danem trenutku lahko zazdi, da smo v svoji prestrašenosti izrazito osamljeni. Prav tako imamo tudi sami kot sprejemniki umetniških del to isto moč. Sprejetje in odobravanje našega lastnega dela sta tako vedno v rokah drugih (42). V tem smislu je pomembno gledati na procesualnost lastnega umetniškega razvoja in razvijati pričakovanja, ki so skladna z našimi sposobnostmi in omejitvami, ki si jih načrtamo sami. Prepoznati moramo, kateri so tisti deli lastnega pogleda, ki smo jih pripravljene deliti z občinstvom. Katera so tista stališča, ki so dovolj zrela, da jih lahko dokončno in nepovratno zagovarjamo v umetniškem delu. Vse to pa terjajo čas, ki si ga kot mladi ustvarjalci zaradi produkcijskega okolja, v katerem delujemo, le redko lahko privoščimo. Uspeh nečesa bo zelo hitro botroval preobrazbi tega vidika našega dela v produkt, ki bo na umetniškem trgu s strani produkcije želi biti ponovljen z enakim ali večjim izkupičkom (odobravanjem). Tako lahko hitro postanemo ujetniki svojih prvih korakov, zato se ti zdijo še toliko bolj usodni. Veliko lažje si je namreč predstavljati napake in sproščen odnos do njih, ko je za režiserjem že petnajst let kariere, kot pa leto ali dve, ko se še ne more znebiti občutka, da lahko vse, za kar je tako trdo garal, v vsakem naslednjem trenutku tudi izgubi. Osnovni strah, s katerim se moramo kot umetniki torej spopasti, je rizik, da ne bomo uspeli. Ta je v uprizoritvenih umetnostih, v katerih sami vedno predstavljamo le en člen verige v produkciji umetniškega dela, ki bo celoto svojega obstoja izživelo v nekaj mesecih, izrazito prisoten in ne nujno v celoti v naših rokah. Edini način, da se mu zoperstavimo, pa tiči ravno v delu, v tem, da vztrajno nadaljujemo z delom, iščemo okolja, v katerih lahko delamo, in načine dela, ki nam ustrezajo.

Ob tem moramo upoštevati, kot poudarjata Bayles in Orland, da sprejetje in odobravanje nista premočrtno povezana s kvaliteto dela. Družba ni monolit, temveč zaobjema različna okolja, določena so za umetnike represivna, določena podporna (46). V podpornem okolju bosta sprejetje in odobravanje potekala neodtujljivo drug od drugega. V represivnih manj očitno, če sploh. Seveda obstajajo umetniki, ki bodo v takih okoljih uspevali bolje in bodo tovrstne konfrontacije njihovo delo oplajale ter jim dajale zagon. Če smo razmišljali, da občinstvo ni homogena nepremakljiva entiteta, ki bi v sebi zaobjemala celoto družbe, je treba to isto mišljenje aplicirati tudi na ustvarjalne skupnosti. Niso vsa okolja kvalitetna za vse umetnike in naša naloga je, da si najdemo okolja, znotraj katerih lahko kvalitetno delujemo. V tem je vnovič pomembno, da ne pristajamo na pričakovanja drugih ali na konvencionalne poti, saj bo naše umetniško delo neposredno povezano z okoljem, v katerem bo nastajalo.

4 PRESTRAŠENI REŽISER

Če sem v prejšnjih poglavjih želel pregledati določene točke, na katerih se je, na primeru procesa uprizarjanja magistrskega uprizoritve *Izginem*, pojavljal strah, ki je kot dejavnik zasenčil kreativnost in razigranost in se iz tvornega spremenil v za ustvarjalni proces destruktivni faktor, nato pa te strahove razčleniti in poimenovati, se zdi na tej točki smiselno vzpostaviti splošnejši pogled na režiserja, kakršen se kaže znotraj takega procesa. Zavaljo navezovanja na krovno vsebino svojega magistrskega dela ga imenujem »prestrašeni režiser«, ki nadalje ustvarja »prestrašeno režijo«. Izgradnjo tega tipa režiserja členim na popis nekakšnih »simptomov« prestrašene režije, ki naj služi kot seznam svaril. Pri tem izpostavljam, da prestrašenega režiserja zagotovo ne skušam prikazati kot gledališkega zlikovca, katerega ambicija je destruktivno delovati na ustvarjalni proces. Diagnoza je zagotovo izpis ekstremnega stanja, ki se v taki obliki skorajda ne more pojaviti v resničnem ustvarjalnem procesu. Prestrašeni režiser se v procesu pojavi večinoma le na trenutke kot logična posledica intimnih doživljanj umetnika in trenj, ki nastajajo ob srečevanju tega umetnika z okoljem, v katerem deluje.

Prestrašeni režiser se ne ukvarja z režijo, temveč z režiserjem.

Smiselno je začeti z opazko, ki preveva tudi celoto magistrskega dela – namreč, da se pisanje bolj kot s procesom ali režijo ukvarja z režiserjem. To je lahko prvi in poglobilni simptom prestrašenega režiserja, čigar vidno polje znotraj ustvarjalnega procesa se skrči zgolj na njega samega. Prestrašeni režiser bo dopustil, da njegovi strahovi prevladajo nad njegovim delom. Posledice pa bodo škodljive za vse udeležene, saj se bo njegov fokus obrnil navznoter, namesto da bi bil usmerjen na uprizoritveni material. Kot tak bo postal nezanesljiv vodja skupine. Pavis izpostavlja, da režiserja »napolnjuje določena nelagodna napetost: razcepiti se mora na različne vloge in vendar ostati on sam. Njegovi sodelavci ali on sam, če dela sam, dobivajo vedno nove funkcije« (484). Prestrašeni režiser bo izgubil svojo elastično zmogljivost prehajanja iz ene vloge v drugo. Postal bo nezanesljiv sogovornik, ki se bo bolj kot z vsebino svojega mišljenja ukvarjal z njegovo artikulacijo. Medtem bo vsebina nekonsistentna, hitro zmajana in tako znotraj procesa ne bo vzpostavljala konsekventne rdeče niti dela. Odločitve prestrašenega režiserja bodo vedno pospremljene z dvomom. Ta dvom bo jasen, tudi če ne bo izrečen. Kot take bodo vodile v izčrpavajoče in neproduktivno delo, ki za ekipo ne bo delovalo tvorno. Prav tako bo prestrašeni režiser terjal neprimerljivo več podpore, kot je bo lahko dajal, in tako v

najslabšem primeru prisilil tudi svoje soustvarjalce, da se ukvarjajo z njim samim namesto z uprizoritvijo.

Prestrašeni režiser se bo otepal odgovornosti, ki mu jih režija nalaga.

»Režiserjeva naloga je čudna: nikakor se ne poteguje za to, da bi bil bog; njegova vloga pa to pravzaprav terja. Rad bi bil zmotljiv, toda nagona zarota igralcev ga sili, da postane razsodnik« (Brook, 44). Prestrašeni režiser bo v svojem strahu zaprt pred svojimi soustvarjalci, bojzljiv bo do njihovih predlogov, saj bi lahko zamajali še tisto malo stabilnosti, ki si jo je znotraj uprizoritvenega koncepta uspel zagotoviti. Paradoks, v katerem se bo znašel, bo ekstremen primer tega, kar opisuje Brook. Po eni strani se bo postavljajl v vlogo vsevednega režiserja, katerega mišljenje je edina možna pot do cilja uprizoritve. Po drugi strani pa se bo zavedal zlaganosti te izigrane vsevednosti in se zaradi strahu pred posledicami, ki bi lahko razkrile zlaganost njegovega položaja, posledično otepal kakršnihkoli odločitev. Z odločitvami bo odlašal, puščal soustvarjalce izgubljene pod pretenzijo subtilne manipulacije, ki točno ve, kam vse to pelje in kako se vse to konča. Spodletelo mu bo v njegovi osnovni nalogi omogočanja in vodenja komunikacije. Igralsko zasedbo bo s tem kaj hitro reducirajl na lutke, avtorsko ekipo pa na izvajalce, pri čemer bo z vsako naslednjo vajo z grenkobo spoznavajl, kako se ruši ta namišljena konstrukcija brez temeljev. Namesto da bi vodil, se bo obrnil h kontroli. Okolje, ki ga bo ustvaril, ne bo omogočajlo vsem vključenim, da se izražajlo, eksperimentirajlo ali tvegajlo. Največje tveganje je namreč igra, ki jo igra sam. Tako dela drugih ne bo mogel urejati ali prirejati, temveč ga bo lahko usmerjajl zgolj in samo z vsiljevanjem svoje volje. Njegovo manko samozavesti bo onemogojal, da bi s skupino razprl teren, saj ne bo mogel zaupati samemu sebi, da bi skupino lahko s tega terena tudi varno pripeljajl. Posledično bo vodil po ozki poti v upanju, da nihče v skupini ne zazna, kaj vse se še skriva naokrog. Zaradi svoje nesamozavesti ne bo mogel od skupine terjati zaupanja v lastno sposobnost vodenja.

Prestrašena režija ni ustvarjanje, ampak poustvarjanje.

Režiser mora sprejeti vlogo vodiča, ki pot spoznavajl šele med hojo, ne da bi točno vedel, kje je cilj. »Če tega svojega položaja ne spozna in upa, da se bo vse samo uredilo, ko bi se v resnici moral spogledati z najhujšim, običajno preži v zasedi morija« (Brook, 44). Prestrašeni režiser se najbolj boji neznanja in s tem se boji osnovne premise odrskega ustvarjanja, to je neznanega. Posledično se bo raje posluževajl posnemanja, prevzemanja mehanizmov, ki jih je drugje že prepoznajl kot uspešne in funkcionalne. Pri tem bo praviloma prestrašeni režiser pogrnil na celi

črti, saj njegova »krajca« ne bo upoštevala širšega konteksta določenega elementa, mehanizma ali strategije. To ne bo umetniška »krajca«, ki je z rekontekstualizacijo vedno tudi nadgradnja, prilasčanje nečesa, kar se v rokah umetnika pokaže v najboljši možni luči in deluje tako točno umeščeno v umetniško delo, da so vprašanja o izvoru ali prvotnem avtorstvu popolnoma nepomembna. Pri prestrašenem režiserju bodo namreč te izposoje neinformirane, pogosto intuitivne in z grozo bo opazoval, kako vse tisto, kar je pri vseh drugih ustvarjalo tako neverjetne učinke, njegovo delo pogreza v vedno bolj neartikulirano dolgočasje. Najsi napolni uprizoritveni material s še toliko elementi, osnovne vrzeli, da se na odru ni nič ustvarilo, ne bo uspel zapolniti. Njegova režija bo tako v najboljšem primeru vaja v slogu, veliko pogosteje pa bo zbledela v gledalčevi primerjavi s prej že ničkolikokrat videnim, bolj premišljenim in bolj izvedenim.

Prestrašeni režiser se bo ustavil tam, kjer bi moral začeti.

To bo v njegovem delu postalo najbolj očitno v odnosu do konfliktov v skupini ali v samem uprizoritvenem materialu. Ko bo prestrašeni režiser prišel do teh konfliktov na vajah, se bo obrnil oziroma jih zaobšel, s tem pa gledalca prikrajšal za najbolj radostni del njegovega ogleda predstave. V konfliktih, ki bi terjali ustvarjanje, material pa s soočanjem različnih mnenj delali kompleksnejši in posledično vznemirljivejši, bo namreč prestrašeni režiser prepoznal manko jasnosti zastavljenega cilja. V tem bo pozabil, da je za režiserja ključna predpostavka, da vsi vpeti v ustvarjalni proces delajo po najboljših močeh, torej vlagajo maksimalni trud in energijo v to, da bi uprizoritev najbolj uspela. Namesto da bi se prestrašeni režiser opogumil z ekipo, ki jo je po vsej verjetnosti sam izbral, da skupaj zabredejo v nevednost, prepričani v sposobnost lastne kreativnosti, da jih iz te nevednosti izvleče, bo ustavil kakršenkoli ustvarjalni naboj, saj bo ta le še dodatno ogrožal njegov že tako trhli položaj. Rezultat bo v prvi vrsti predvidljivost njegovega dela, zelo verjetno pa tudi svojevrstna prežvečenost, dolgočasnost in preživelost. Na isti način bo namreč prestrašeni režiser postopal tudi do življenja, ki ga obdaja. Bojazljivo in brez poguma, da bi se poglobil v njegovo podkožje in ga neodtujljivo povezal s svojim umetniškim delom.

Prestrašeni režiser bo gledališče spreminjal v mrtvo umetnost.

Najbolj zastrašujoča za prestrašenega režiserja bo namreč ravno živa nepredvidljivost gledališke umetnosti, s katero ne bo vedel, kaj narediti. V njej ne bo videl umetniškega potenciala, temveč grožnjo. Posledično bo okolje, ki ga bo ustvarjal, nenaklonjeno tovrstni

nepredvidljivosti. Napake bodo vedno razumljene zgolj kot napake, ki se ne smejo ponoviti, ne pa kot izhodišča za širjenje horizontov našega ustvarjanja. Še ko ga bo doletela neustavljiva moč živega gledališča, bo edina misel, ki mu bo šinila skozi glavo, da ne ve, kako jo vsakič znova omogočiti. Ker bo samega sebe obsodil na nesposobnost ukvarjanja z živostjo, bo na ta isti položaj obsodil tudi uprizoritev, ki jo režira. Peter Brook pravi: »V živem gledališču mora vsaka skušnja preskusiti vse včeraj odkrite vrednote v veri, da nam je prava resnica igre znova ušla« (16). Nasprotno uprizoritev prestrašenega režiserja ne bo puščala odprtih mest in bo na ta način morda celo preveč režirana. Tesno bo zatisnila kakršnekoli razpoke, skozi katere bi se lahko v uprizoritveni material zažrlo življenje. Njegova uprizoritev bo delovala sterilno, ljudje na odru pa kot intelektualni konstrukti, ki ne bodo omogočali gledalčeve čutne investicije.

Prestrašeni režiser bo svoj strah imel za izgovor.

V prejšnjih poglavjih smo orisali raznorodne izvore strahov pri režiserju, ki so lahko oviralni za njegovo ustvarjalno delo. Ob vsem tem je morda nujno izpostaviti tudi dejstvo, da so vsaj deloma tudi inherentni njegovemu delu. Režiserjev položaj se je tekom 20. stoletja razvil v vlogo, ki danes znotraj običajnega ustvarjalnega procesa prevzema največji delež odgovornosti in to delo je, deloma tudi zaradi tega, tudi najvišje honorirano. Prestrašeni režiser bo v svojem strahu iskal razloge za prelaganje te odgovornosti. Pritiske in stiske, ki pripadajo režiji, bo skušal preložiti na ostale, pri čemer ne bo razumel, da je vsa moč prestrukturiranje ustvarjalnega procesa na način, ki bo njemu ustrežnejši, na njem samem. Da bi lahko ustvarjal na način, kot si želi, bo moral za to, predvsem, če vizija tega načina ne sovпада z vzpostavljenimi modeli gledališke produkcije, ustvariti prostor in poiskati primerne kontekste. To bo velikokrat pomenilo, da se s svojim delom ne bo mogel vpeti v ustaljeno poklicno pot. Legitimna odločitev, ki pa bo na koncu še vedno odgovornost oziroma privilegij režiserja kot snovalca projektov in načeloma prvega v pogovorih s producentom. Prestrašeni režiser bo velikokrat krivce iskal onkraj sebe, saj ne bo zdržal pritiskov in kompleksnosti, ki pripadajo naravi njegovega poklica oziroma ne bo nase prevzel moči, da te parametre spremeni. Strah bo tako pri prestrašenem režiserju priročen izgovor, na osnovi katerega bo opravičeval svoje (ne)sprejemanje odločitev. Najočitnejše na točkah, ko bo na režiserju, da izreče usodni in strašljivi ne. Če ves čas poudarjamo pomen varnosti in mej v ustvarjalnem procesu, kakor tudi v širši produkcijski logistiki, je nujno poudariti, da ima režiser v trenutni percepciji uprizoritvenih umetnosti, kar se tega tiče, privilegiran položaj, ki se ga mora zavedati in na njem odgovorno ravnati. Na nek način z vstopanjem v vlogo vodje prevzame nase tudi del skrbi

za celoto skupine, je njen prvi zaščitnik in tisti, ki jo s čisto produkcijske perspektive vsaj znotraj institucionalnega repertoarnega gledališča omogoča. Tej odgovornosti režiser ne more pobegniti, naj ga bo še tako strah.

Prestrašenega režiserja lahko reši le on sam.

Zelo verjetno je, da bodo stanje, v katerem se je znašel prestrašeni režiser, detektirali tudi vsi drugi okoli njega. Občutljivost večine gledaliških ustvarjalcev bo pripeljala do točke prepoznavanja stiske in, v želji po najboljšem možnem izkupičku – kvalitetni uprizoritvi – potrebo po pomoči. Tu si bo prestrašeni režiser svoj največji sovražnik. Njegov ponos bo preprečeval, da bi pred ostalimi razprl svojo stisko. Svoje težave bo držal zase in sam pri sebi mitiziral ta križev pot, češ da se ravno v njem skriva kleč umetnosti. Odmikal se bo od realnega, konkretnega, preverljivega v sfere mistike, ezoterike in neulovljivosti. Zato bo eden od simptomov prestrašenega režiserja tudi ta, da bo utihnil. Pogosteje kot skupino bo nagovarjal posameznike, nezmožen soočanja z več kot enim glasom. Seveda, na tej točki bo izhod za prestrašenega režiserja le v spoznanju, da v tem procesu ni sam, da njegovo vedenje vpliva na celoto. Ko se bo odrešil lastne veličine in sestopil s piedestala, za katerega si predstavlja, da naj bi pomenil vsemogočno pozicijo, ki ji nič ne pride do živega, in bo torej sprejel lastno ranljivost, se bo razrešila njegova stiska. Spoznal bo, da v gledališču »jaz« obstaja veliko manj, kot si radi mislimo, da veliko bolj in več obstaja »mi«. S tem je tudi neskončno lažje delati.

5.1 Namesto zaključka

Magistrsko delo predstavlja svojevrstno refleksijo ustvarjalnega procesa uprizoritve *Izginem*, obenem pa je v njem izpisan obračun z lastnimi porazi. Mogoče na trenutke prepatetičen, mestoma pretenciozen, zdaj preokrut in nato hitro spet premilosten obračun. Navkljub vsemu temu iz njega izhaja spoznanje, da so vsebine dvomov, strahov in nelagodij na področju gledališke režije teme, o katerih se občutno premalo govori. To bi lahko po eni strani pripisali izraziti zaprtosti neke skupnosti, njeni maloštevilnosti in posledični bojzljivosti do odpiranja vprašanj ranljivosti režiserja, vodje ustvarjalnega procesa v gledališču. Kaj hitro bi se v tem lahko zamajal njegov vodilni položaj, ki si ga je v preteklem stoletju priboril. Ravno to v veliki meri tudi lahko opazamo s porajanjem novih modelov uprizoritvenih ekip, ki delujejo po bolj demokratičnih principih in se urejajo v bolj horizontalne strukture. Ključno je namreč spoznanje, da v umetnosti in tako tudi v gledališki režiji ni nezmotljivosti. Bitje brez napake ne bi čutilo potrebe po ustvarjanju umetnosti (Bayles, 4). Te napake pa razgaljajo naše intimne ranljivosti in nas tako kot umetnike nepovratno povezujejo z našim delom. Če opazujemo svoje delo, v njem vidimo, kje smo se zadržali in kje smo se prepustili. Naše delo nam nastavlja ogledalo in ogledati se v tem odsevu je včasih mučno ali vsaj neprijetno.

Vsekakor se skozi magistrsko delo premalo vzpostavlja razlika, ki se zdi glede na obravnavano temo še kako bistvena, med strahovi mladih ustvarjalcev in izzivi, s katerimi se spopadajo zrelejši umetniki. Naivno bi bilo tako trditi, da je moje mišljenje o strahu v gledališki režiji s tem zapisom dokončno razdelano¹¹ Strah se spreminja z našim zorenjem in je zagotovo večji v obdobjih, ko preizkušamo mnogo različnih orodij in materialov, ko so naše geste negotove, izbire in odločitve pa intuitivne ali celo naključne. Med pisanjem se je v meni večkrat odprlo vprašanje, če je strah zasenčil mojo željo po ukvarjanju z gledališko režijo. Vztrajam pri tem, da ne. Vztrajam, da je strah nujen dejavnik ustvarjalnega procesa in je lahko v njem tudi izjemno dobrodošel člen. Tako je morda razmišljanje o strahu v gledališki režiji po svoje tudi spoznavanje narave tega poklica, pritiskov in strahov, ki jih prinaša s seboj. Položaj gledališkega režiserja namreč nikoli ne bo mogel biti odtujen konfliktu, s tem pa vedno situiran v določeno mero nelagodja, v kateri bodo takšni ali drugačni strahovi tako ali drugače prisotni. Njihova prisotnost je tako tvorna, dokler ne postane preobremenjujoča, dokler ne postane strah

¹¹ Kakor tudi trditi, da bo proces tega pisanja prinesel zanesljive rezultate pri naslednji praktični izkušnji.

poglavitni faktor našega ustvarjanja, ki naše delo ovira. Ravno iz tega se mi zdi na isti način pomembno pustiti v času zapis, ki je namenjen vzpostavljanju druge plati kovanca, nasprotne perspektive. Zato svoje magistrsko delo zaključujem z zapisom zase, za prestrašenega režiserja, za vse, ki na tej poti dvomijo, kako naprej.

Za prestrašenega režiserja_ko, ki krvavo potrebuje pogum:

Moraš se vrniti h glagolu zaupati.

Občutek, da nisi dovolj dober, je in bo vpisan v tvoje delo. Zagotovo za zdaj, verjetno še kar nekaj časa, mogoče za vedno. Ne moreš ga premagati, zato se moraš naučiti z njim živeti.

Zaupaj, da zmoreš, ker si že zmožel v preteklosti, ker so prišli dnevi, tedni, meseci, ko si bil prepričan, da ne bo šlo naprej, ampak je na koncu vendarle nekako šlo.

Zaupaj, da bodo trud, čas in energija nekoč nekje nekako poplačani. Do takrat se vsak dan na novo odloči vztrajati.

Mogoče imaš občutek, da bi bile stvari drugačne, če bi imel drugačen priimek ali kaj podobnega. Mogoče imaš celo prav, ampak tega ne moreš spremeniti. Ukvarjati se s tistim, kar lahko spremeniš. Najtežje je sprejeti, da ne moreš biti nihče drug in si do konca življenja obsojen, to pa brez dvoma, na samega sebe.

Zaupati, da si lahko sam, ne da bi bil osamljen. Stanji, ki ju povezuje le koren besede. Mogoče se ti zaradi poti tvojega življenja zdi, da je to eno in isto. Ni. Mogoče nihče nima časa in se v tem trenutku ne javi na tvoj klic, ampak to še ne pomeni, da si ali boš ostal sam. Pokliči še enkrat, pokliči še nekoga.

Zaupati, da je čas, ko bi se moral svoje ranljivosti sramovati, minil. Zdaj je nastopil čas, ko bo postala tvoje najmočnejše orožje.

Zaupati v druge, predvsem v tiste druge, ki so ti včasih še preveč podobni. Zaupati, da bodo, če jih zares vprašaš, kako so, zanje zares navijaš in si vzameš tisti trenutek, da jim napišeš sms, če so na vaji uspeli povedati ali poizkusiti, kar ste včeraj ponoči do poznih ur razmišljali, to vrnili tudi tebi.

Zaupati, da to, kar potrebuješ ti, potrebujejo tudi drugi.

In nič, ampak res res nič ni narobe, če potrebuješ veliko, če imaš včasih občutek, da potrebuješ preveč, ker vse to tudi vračaš in lahko v zameno pričakuješ nazaj.

Zaupaj, da si se v gledališču počutil doma. Rad imaš svoje delo, tudi ko v njem ne vidiš smisla, ga obožuješ. Nihče, ampak res nihče nima moči, da bi to to vzel. Ne pusti jim.

Zaupaj, da je razočaranje beseda, ki si jo prihranil izključno za svoje starše in ne za sodelavce, umetniške vodje, profesorje ali tiste, ki so ti slučajno danes prečkali poklicno pot.

Zaupati, da vadiš, ne da bi nekaj naučil, ampak da bi spoznal, česa še ne veš.

Zaupati v čas ob vajah. Predstave se zgodijo in naredijo na vajah, ampak mi, ki jih ustvarjamo, se zgodimo in naredimo predvsem v času ob, na kavah med in pivih po. Zato stisni zobe in se sprehodi do internega bara, prebujanje bo v vsakem primeru mučno, in poglej osebo na drugi strani mize v oči in ji povej, da si v kurcu.

Zaupati v zaupnike. Če jih še nisi našel, jih moraš samo naprej iskati. Nič ni lepšega kot biti skupaj.

Zaupati v to, da se včasih med ustvarjanjem v gledališču zgodi več v desetih minutah kot v celem tednu. To je lahko dovolj. Lahko pride dan, ko se srečaš samo z eno osebo, in ni nič manj vreden kot dan, ko si se srečal z desetimi.

Zaupati v to, da lahko svoje delo opravljaš strastno in polnokrvno, ampak to ne pomeni nujno, da ti predstavlja celoto osebnih sreč ali izpolnitve. S tem ni nič narobe.

Zaupati v svoje rituale. Mogoče si pred vsako vajo nohte nalakiraš vijolično, mogoče globoko dihaš, tečeš, spiješ kokakolo ali odpreš astrološko aplikacijo. Mistifikacija je blaženost posameznika, četudi je lahko smrtonosna za skupino.

Zaupati, ker zmeraj obstaja pot nazaj k tistim občutkom, ki so te pripeljali do tu, kjer si zdaj.

Zaupati v življenje onkraj gledališča. Usmerjati vse moči in energijo v ohranjanje stika s tem življenjem.

Zaupaj, da si je včasih bolje naložiti preveč, da lahko rečeš, da nimaš časa, ker imaš preveč, ko ti to pride prav. Včasih lahko rečeš tudi, da nekaj ni tvoje delo, saj v tem trenutku zelo verjetno tudi res ni. Zaupaj, da si lahko to vzameš in drugi tega ne bodo zamerili. Če bodo, je bolje, da svoje delo opravljaš drugje. Vedno lahko svoje delo opravljaš drugje in drugače.

Zaupati, da niso priznanja tisto, kar šteje. Kar šteje, so glasovi, ki si jih omogočil, in ko ti nekdo drug pravi, da tvoj glas ne šteje, je to znak, da zares šteje.

Zaupaj, da si rabil dolgo časa za razgradnjo te omare, v kateri si živel, in da lahko danes narediš vse, razen, da se vrneš tja. Zato zaupaj, da bodo zgodbe, ki se ti zdijo pomembne, našle svojo pot do odra, saj ne glede na vse to zagotovo niso zgodbe, ki se tičejo samo tebe.

Zaupati, da so reči, ki so ti pomembne, še kako pomembne in bodo pomembne tudi drugim, zagotovo vsaj tistim, ki si jim pomemben ti.

Včasih je dobro molčati, ampak spet drugič je tudi dobro kričati. Ljudje, ki temu nasprotujejo, so pogosto tisti, ki jim je življenje prineslo položaje, na katerih lahko vse dosežejo, ne da bi jim bilo treba povzdigniti glas.

Zaupaj, da bo mladost enkrat minila, in upaj, da ne bo pozabljena. Samo tako lahko ostaneš optimist in verjameš, da vsi vidimo težave in nevarnosti smeri, v kateri teče gledališče (življenje). Verjameš, da jih tisti, ki jim v prihodnosti ne bodo več treba kričati, ne bodo pozabili, temveč se bodo še naprej aktivno borili za spremembo. Ja, nasprotnih dokazov je z vsakim dnem (pre)več.

Zato zaupaj, da lahko veliko več rešiš za mizo v lokalni, kot pa v svetu. Zaupaj, da bo kozarec ostal prazen, medtem ko boš ti poln. Mogoče je to samoprevara, ampak to ne spremeni tega, da boš lažje zaspal.

Zaupaj v oklepaje, da lahko vedno še nekaj stisneš notri. Ko ne veš, kaj, ni nič narobe, če drugega prosiš za objem in sam postaneš tisto stisnjeno v telesni oklepaj.

Zaupati, da so drugi v vsem vedno boljši samo, ker od njih vidiš le najboljše. Zato si, ko potrebuješ manifestativno vzpodbudo in pomiritev, zavrti komad Baza Luhrmana Everybody's Free To Wear Sunscreen.

6 VIRI IN LITERATURA

Bayles, David; Orland, Ted. *Art & Fear: Observations On the Perils (and Rewards) of Artmaking*. Image Cotinum Press, 2001

Brook, Peter. *Prazen prostor*. Knjižnica MGL, 1971.

Jenček, Brina. »Neulovljiva pokrajina sočutja.« *Sigledal*, 19.10.2021. Dostopno na: <https://veza.sigledal.org/kritika/neulovljiva-pokrajina-socutja-r> . Zadnji dostop: 29. 7. 2024.

Mac, Taylor. »I Believe.« *Tumblr*, 16. 1. 2013. Dostopno na: <https://www.tumblr.com/fuckyeahgreatplays/40686351167/i-believe-a-theater-manifesto-by-taylor-mac> . Zadnji dostop: 10. 7. 2024.

Mitchell, Katie. *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. Routledge, 2009.

Musek, Janek, ur. *Predmet, metode in področja psihologije*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za psihologijo, 2005.

Orland, Ted. *The View From the Studio Door: How Artist Their Way in an Uncertain World*. The Image Continuum Press, 2006.

Pavis, Patrice. *Sodobna režija: Viri, težnje, perspektive*. Knjižnica MGL, 2012.

Smith, Zadie. »Fail Better: What Makes a Good Writer?« *The Guardian*, 13. 1. 2007. Dostopno na: <https://rafalreyzer.com/wp-content/uploads/2021/09/Zadie-Smith-Fail-Better.pdf> . Zadnji dostop 2. 6. 2024.

Storr, Anthony. *Solitude: A Return To Self*. Ballantine Books, 1988.

IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Izginem – strahovi v režijskem procesu* 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:

Podpis: