



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Scensko oblikovanje

Kostumografija

NINA ČEHOVIN

Kostumi na Betajnovi

Magistrsko delo

Mentorica: red. prof. Janja Korun

Ljubljana, 2018

Ime in priimek: Nina Čehovin

Naslov magistrskega dela: Kostumi na Betajnovi

Kraj: Ljubljana

Leto: 2018

Število strani: 119

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

Program in smer študija: Scensko oblikovanje, Kostumografija

Mentorica: red. prof. Janja Korun

Jezikovni pregled: Irena Štusej

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorjem, ustvarjalni ekipi *Kralja na Betajnovi*, Katarini Šavs in svojim domačim.

POVZETEK

V magistrski nalogi *Kostumi na Betajnovi* predstavljam celoten kostumografski proces nastajanja gledališke produkcije *Kralj na Betajnovi* v režiji Maše Pelko. V začetnem delu se osredotočim na aktualno Cankarjevo leto, na izbor drame in njene aktualnosti ter na adaptacijo. V nadaljevanju sledi analiza dveh preteklih uprizoritev iste drame, ki služita za nadaljnjo kostumografsko raziskavo in primerjavo. Predstavljena je osrednja tema režiserkininega področja zanimanja – ženski liki v izbrani drami. Na te se navezujejo prve vizualne inspiracije in moje raziskovanje za kreativno bazo idej za kostumografijo. Predstavljen je tudi prostor igre in odnos med sektorjema scenografija in kostumografija ter igralcem. Sledijo oris zasuka v procesu produkcije, kontekstualizacija in umestitev v konkreten dogajalni čas in prostor, ki je prinesel s seboj raziskavo časa poznih osemdesetih in začetnih devetdesetih let 20. stoletja. S področja kostumografije sledita analiza in dramaturška razčlemba likov, priprava kolažev in opis kostumov ter realizacija ideje z vsemi spremembami in s problemi, ki so se pojavili znotraj procesa. Končni del je poskus kritičnega pogleda na končano uprizoritev.

Ključne besede: Cankar, *Kralj na Betajnovi*, ženski liki, kostumografija, scenografija, delovni kostumi, osemdeseta in začetek devetdesetih let 20. stoletja.

ABSTRACT

In my master thesis »Costumes at Betajnova« I present the whole costumographic process in the production of the theater play *The King of Betajnova*, directed by Maša Pelko. In the introduction I focus on the current Cankar's year, the selection of the drama with its actuality and the adaptation itself. This is followed by the analysis of two stagings of the same drama, which serve for further costume survey and comparison. The main theme of the director's interest is presented - the female characters in the chosen drama. This is the origin of the first visual inspirations and of my research for the creative base for costume design. Both the play setting and the relationships between the actor, the scenography and costumography are described. The turning point in the process of production is presented next, with the contextualization and the placement into actual time and space, which included a survey of the late 80's and the beginning of the 90's of the 20th century. The main part focuses on

costume analysis and dramaturgical analysis of characters, followed by preparation of collages and description of costumes, as well as realization of the idea with all the changes and problems that have arisen within the process. The final part presents an attempt at evaluating the finished performance objectively.

Key words: Cankar, *The King of Betajnova*, female characters, costume design, set design, working costumes, 80s and the beginning of the 90s of the 20th century.

Kazalo

1. Cankar v 21. stoletju	8
1.1. Cankarjevo leto	8
1.2. Izbor teksta	9
1.2.1. Adaptacija teksta	10
1.3. Uprizoritve drame <i>Kralj na Betajnovi</i> na gledaliških odrih	12
1.3.1. Kostumska analiza zadnje slovenske uprizoritve <i>Kralja na Betajnovi</i> na gledališkem odru	13
1.3.2. Kostumska analiza gostovanja zadnje uprizoritve <i>Kralja na Betajnovi</i> na gledališkem odru	18
1.4. Režijski koncept	27
1.4.1. Ženske	28
1.5. Vizualna ideja uprizoritve	29
1.5.1. Kostumografija	39
1.5.2. Scenografija	42
1.6. Sprememba oziroma opredelitev časovno-stilnega obdobja	45
1.6.1. Razpad Jugoslavije, začetek osamosvajanja Slovenije	47
1.6.2. Moda osemdesetih in začetnih devetdesetih let 20. stoletja	48
1.6.3. Kostumi in prostor ali prostor in kostumi	50
2. Kostumi na Betajnovi	54
2.1. Delovni kostumi	54
2.2. Lik – igralec – kostum	55
2.2.1. Jožef Kantor	56
2.2.2. Hana Kantor	57
2.2.3. Francka Kantor	58
2.2.4. Pepa Kantor	60
2.2.5. Nina	60
2.2.6. Krnec	61
2.2.7. Maks Krnec	62
2.2.8. Franc Bernot	63
2.2.9. Lužarica	64
2.2.10. Župnik	64

2.2.11. Sodnik	65
2.3. Kolaži	66
2.3.1. Kantor	67
2.3.2. Hana	69
2.3.3. Francka	71
2.3.4. Pepa	73
2.3.5. Nina	75
2.3.6. Krnec	77
2.3.7. Maks	79
2.3.8. Franc	81
2.3.9. Lužarica	83
2.3.10. Župnik	85
2.3.11. Sodnik	87
2.4. Igralec – lik – (kostumski) rekviziti	89
3. Izvedbeno delo	92
3.1. Finančna sredstva	92
3.2. Spremembe, problemi in rešitve	93
3.2.1. Kantor	95
3.2.2. Hana	96
3.2.3. Francka	98
3.2.4. Pepa	100
3.2.5. Nina	101
3.2.6. Krnec	103
3.2.7. Maks	104
3.2.8. Franc	105
3.2.9. Lužarica	107
3.2.10. Župnik	108
3.2.11. Sodnik	109
Viri in literatura	111
Seznam slik in fotografij	117
Izjava o avtorstvu magistrskega dela	119

1. Cankar v 21. stoletju

Izbor dramatike Ivana Cankarja za gledališko produkcijo VI. semestra gledališke igre in režije se je nakazal že proti koncu zimskega semestra študijskega leta 2017/18. Tokrat sta mentor za gledališko režijo Sebastijan Horvat in mentorica za gledališko igro Nataša Barbara Gračner izbrala avtorja, ki je bil logična izbira za obravnavo, saj je najpomembnejši dramatik v slovenski zgodovini z relativno kratkim seznamom dramskih besedil¹, in tudi zaradi obletnice, ki jo letos obeležujemo v povezavi z njim.

1.1. Cankarjevo leto

Leto 2018 prinaša okroglo obletnico Cankarjeve smrti, zato je vlada Republike Slovenije razglasila leto 2018 za Cankarjevo leto. 11. decembra 2018 bo minilo sto let od mnogo prezgodnje smrti pisatelja, esejista in politika Ivana Cankarja (rojenega 10. maja 1876). Ta odločitev sega že v konec leta 2016, ko so na 115. seji vlade Republike Slovenije imenovali častni odbor s predsednikom Republike Slovenije Borutom Pahorjem, ki bo tudi kot predsednik odbora vodil vse aktivnosti v zvezi s tem.

Gledališča so objavila premiere, ki se bodo zgodile v jubilejnim letu. V SNG Drama Ljubljana bodo uprizorjeni *Hlapci* režiserja Janeza Pipana ter *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* režiserja Eduarda Milerja (koproducenta Mestno gledališče ljubljansko, Cankarjev dom). V SNG Nova Gorica bo uprizorjena drama *Za narodov blagor* režiserja Miha Goloba, v SNG Maribor pa v sodelovanju z Boštjanom Gorencem Pižamo *Moj lajf, trpljenje mladega Cankarja* - drzna, hudomušna in aktualizirana interpretacija Cankarjeve povesti *Moje življenje*. V Prešernovem gledališču Kranj bo uprizorjena kompilacija *Cankar ob zori*. V Mestnem gledališču Ptuj *iCankar*, gledališka predstava za šolarje in dijake, režiserke Maruše Kink (koproducenta Cankarjev dom, Zavod Margarete Schwarzwald).² Nekaj teh se je zgodilo že pred zaključkom pisanja te magistrske naloge in so vključene v nalogo kot referenčno gradivo.

¹ Sedem zaključenih dramskih besedil (Romantične duše, 1897, Jakob Ruda, 1900, *Za narodov blagor*, 1901, *Kralj na Betajnovi*, 1902, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, 1907, *Hlapci*, 1910, *Lepa Vida*, 1911).

² Povzeto po: *Cankarjevo leto*. Republika Slovenija. Ministrstvo za kulturo. Vir: http://www.mk.gov.si/si/cankarjevo_leto/. Dostop 16. julij 2018.

1.2. Izbor teksta

Kot letnik gledališke igre in režije ter kot sodelavci pri produkciji na začetku nismo dobili s strani mentorjev izbrane drame, ampak smo imeli v prvi fazi v ožjem izboru štiri Cankarjeve tekste: *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* in *Hlapci*. Študentka režije³ Maša Pelko mi je kot prvo ustvarjalno nalogo določila, da preberem vse štiri dramske tekste. *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* in *Hlapce* sem prebrala hitro, saj sem imela v spominu in pred očmi aktualni predstavi, ki sem ju gledala pred kratkim. *Kralja na Betajnovi* sem gledala pred leti v Slovenskem narodnem gledališču Drama Ljubljana⁴ in mi je bil deloma znan, celotno zgodbo sem pozabila. Ko sem ga ponovno prebrala, sem se navdušila nad mojstrsko napisanim tekstom in predvsem motivom zaslepljenosti, ki jo človek ali skupina ljudi lahko imajo do posameznika. *Za narodov blagor* je bila edina od štirih izbranih dram, ki je v celotnem Cankarjevem opusu dramatike komedija. Cankarjev humor je specifičen, je nekako trpko smešen. Določene situacijske akcije in replike so smešne, a da bi človek občutil brezskrbno komiko ob prebiranju, tega pri Cankarju ni. Vedno se v sestavkih skriva boleč podtekst.

Opazila pa sem, da je Cankar avtor, ki ima presenetljiv režijski dar. Njegov nezmotljiv dar sem opazila v njegovih dramskih tekstih, in sicer v didaskalijah opisov prizorov, prostora, odhodov in prihodov likov. To, kar je nakazano v didaskalijah in besedilu, je tako režijsko premišljeno, kot bi avtor imel pred seboj maketo s prostorom in z majhnimi figurami likov, ki bi jih med pisanjem drame uporabljal in režijsko postavljal v prostor.

Na prvih vajah so študentje igre⁵ začeli na glas prebirati omenjene štiri drame. Vloge so bile razdeljene naključno, režiserka je preizkušala določene tipe likov na različnih igralcih; kdo se znajde v avtoritativnih vlogah, kdo v tipiziranih likih, kdo s svojo interpretacijo sproži nov razvoj ideje in podobno. Po prvi fazi prebiranja, v kateri nisem aktivno sodelovala na vseh vajah, so se odločili za dramo *Kralj na Betajnovi*. Bila sem zadovoljna, saj me je ta tekst od štirih, ki so bili v ožjem izboru, najbolj navdušil. Zdel se mi je primeren tudi glede na trenutno realno dogajanje v naši družbi, saj se je takrat že vedelo, da gremo na predčasne volitve, ker je

³ V nadaljevanju režiserka.

⁴ V nadaljevanju SNG Drama Ljubljana.

⁵ V nadaljevanju igralci.

premier Miro Cerar odstopil s položaja. Tekst se mi je zdel še posebej aktualen in primeren, saj bomo lahko reference za politični del predstave, ki govori o želji po vladanju, moči, bližajočih se volitvah in zbiranju glasov, iskali in opazovali v sočasnem družbeno-političnem dogajanju. Mentor režije Sebastijan Horvat, ki mu je ljubo politično gledališče, nam je na eni od uvodnih vaj predstavil tudi ta možen pogled na dramo. A režiserka je že v preteklih semestrih nakazala, da jo politično gledališče v svojem bistvu ne zanima in da ne bi zares delala takšnega tipa gledališča. To zanjo ni prioriteta tema, ki jo zanima znotraj izbranega dramskega besedila. Ali je imela režiserka s strani mentorja določene študijske zahteve, naloge, ki jih je morala upoštevati? Verjetno je imela, a me z njimi ni obremenjevala ali kakorkoli omejevala moj proces dela.

Sledilo je branje originalnega teksta.

1.2.1. Adaptacija teksta

Maša Pelko je natančna, delovna in izredno premišljena režiserka. Na začetku vsakega procesa se teoretično nanj zelo dobro pripravi. Zahteve, ki so ji zadane, je ne omejujejo pri izražanju lastnih režijskih interesov. Predhodno je študirala filozofijo in primerjalno književnost na Filozofski fakulteti v Ljubljani in se zaradi pridobljenega zaledja znanja v osnovi zelo posveti besedilu. Že po usmeritvi daje prednost gledališkim predstavam, ki temeljijo na besedilu oziroma ji je tekst jedro, okrog katerega gradi svoje režijske ideje. Režiserka je v prvi fazi študija samosvoja dramaturginja. Sodelavca oziroma sodelavko s področja dramaturgije uporabi za posvetovanje, pomoč, kot nekakšnega zunanjega oz. notranjega sodelavca. Adaptacijo besedil pa največkrat naredi sama, saj tako najbolje priredi tekst na svojo režijsko idejo. Poleg tega piše svoja dramska besedila. Za enega od njih, *Kraljevi otroci*, je dobila letošnjo nagrado za mladega dramatika na 48. tednu slovenske drame v Kranju. V intervjuju za *Sigledal* spletni portal slovenskega gledališča je na vprašanje, kako bi opisala pretok kreativnih idej oziroma vzgibov za pisanje dramatike, povedala naslednje:

»Še vedno verjamem v najbolj preprosto definicijo, da sta za pisanje potrebna dobra ideja in veliko dela – in to iskreno pripisujem vsem področjem ustvarjanja. Sama nimam izkušnje z nerazložljivim navdihom, zaradi katerega bi izlivala besede na papir, hkrati pa ne verjamem v to, da je talent odločilen za uspeh. Enostavno se mi zdi, da vsaka stvar, ki mi je pomembna, zahteva moj čas in

predanost – in tako nekako skušam delovati. Zame je pisanje, kot tudi režija, vedno igrakkanje z različnimi zapleti, razpleti, napakami, odločitvami, etc., enostavno razmišljanje po principu »Kaj če bi...?«. In ker v življenju nimamo možnosti ponovitve lastnih dejanj, mi je bilo to vedno ljubo preiskovati skozi pisanje in gledališko uprizarjanje.« (Andres). Pred začetkom semestra je prebrala vsa Cankarjeva dela in v adaptaciji *Kralja na Betajnovi* vpeljala replike in dele teksta iz drugih kulturnih Cankarjevih besedil. Tako smo v dramskem tekstu našli odlomke iz *Jakoba Rude*, *Romantičnih duš*, *Za narodov blagor* in ozadja likov iz nekaterih Cankarjevih črtic. V navedenem odgovoru v intervjuju lahko zasledimo tudi režijski prijem, ki jo v zadnjem obdobju zelo zanima. Gre za način režije po principu filmskega preskakovanja oziroma rezov v času, zamrznitev, ki spreminjajo tempo in način igre.

Vrnimo se k adaptaciji teksta in razdelitvi vlog med enajst igralcev, čeprav ima tekst v originalni verziji trinajst glavnih likov. Gre za adaptacijo teksta zaradi potreb zmanjšanja, opustitve ali združitve likov. To ni bil večji dramaturški poseg. Večji in težji zalogaj je bil prirediti dramo tako, da bodo vloge uravnotežene. Zaradi zmanjšane zasedbe so se zgodile naslednje spremembe: največja je bila združitev dveh Kantorjevih otrok in sprememba njunega spola ter opustitev nekaterih manjših likov. Iz dvanajstletnega Pepčka in desetletnega Franceljna je nastala Pepa, mlajša hči. Popolnoma pa je opustila lik adjunkta⁶, kantorjevega oskrbnika, kantorjeve goste in kmete. Drugi del adaptacije je narejen z mislijo na igralske vloge: kdo dobi katero vlogo glede na prejšnje študijske projekte, koliko teksta dobijo, kakšne igralske sposobnosti imajo, kaj bi kateremu bilo v igralski izziv, v čem je kdo že zelo dober oziroma bo kos nalogi in podobno. Ne smemo pozabiti, da so produkcije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo⁷ učni proces, ki ima določene študijske zahteve, omejitve, pogoje, ki jih zaradi umetniške stvaritve ne gre zanemariti. Tretji del adaptacije pa zajema prilagoditev teksta režijski ideji oziroma polju interesa režiserke. Ta zajema predhodno omenjeni točki (zasedba ter igralec in njegova vloga), vključena je še režija. Lahko režija na nek način nastopi že skozi adaptiranje teksta, še posebej v konkretnem primeru, kjer je adaptacijo prevzela režiserka sama? Menim, da lahko, saj sama dojemam definicijo režije⁸

⁶ Adjunkt adjúnt -a m (û) nekdan pisarniški uslužbenec po končani pripravniški dobi in opravljenem strokovnem izpitu, pristav: gozdarski, sodni adjunkt (Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. SSKJ. Vir: <http://bos.zrc-sazu.si/cgi/neva.exe?name=ssbsj&tch=14&expression=zs%3D200>. Dostop 16. julij 2018.)

⁷ V nadaljevanju AGRFT.

⁸ Režija -e ř 1. umetniško in organizacijsko načrtovanje, oblikovanje, vodenje uprizoritvenega procesa, usklajevanje in povezovanje različnih izrazil v celoto v gledališki, radijski,

tudi kot takšno načrtovanje in usklajevanje različnih izrazil (dramaturških, vizualnih ...). V del adaptacije, ki zajema režiserkin interes, pa je posegla s pomembno spremembo konteksta uprizoritve, saj je osrednja dogajalna situacija poročno slavje Francke in Bernota.

Režiserka je v sodelovanju z dramaturginjo Anjo Krušnik Cirnski na vaji predstavila prvo adaptacijo teksta. Nešteto dejavnikov vliva na akademijske adaptacije tekstov. Adaptirani tekst gre najprej v branje in potrditev mentorjema režije in igre. Ko ga odobrita, se začnejo z njim ukvarjati igralci in drugi sodelujoči. V prvi fazi vsi izhajamo iz originalnega teksta.

Istočasno z adaptacijo je predstavila razdelitev vlog. Glavno vlogo Jožefa Kantorja je namenila Maticu Valiču, Hano igra Lucija Harum, Francko Ana Penca, Pepo Beti Strgar, Nino Anuša Kodelja, Krneca Borut Doljšak, Maksa Timotej Novakovič, Franca Bernota Lovro Zafred, Lužarico Lina Akif, župnika Blaž Popovski in sodnika Gregor Podričnik. Nekateri od igralcev so že med prvim branjem začutili svoje like, ki so s tem dobili drugačen zven. Nekateri so slutili, kateri lik bodo dobili.

Ko je dramski tekst obravnavan v gledališkem prostoru, v začetni fazi za mizo, kasneje na odru, postane živa materija, tako se tudi adaptacija v procesu nastajanja gledališke produkcije lahko spreminja. Kaj več o spreminjanju adaptacije pa v poglavju Spremembe.

1.3. Uprizoritve drame *Kralj na Betajnovi* na gledaliških odrih

Drama *Kralj na Betajnovi* je bila na slovenskih odrih prvič uprizorjena leta 1904, tri leta po njenem nastanku. Krstna izvedba je bila odigrana v Ljubljanskem Deželnem gledališču⁹ v režiji Františka Lierja.

V slovenskem prostoru je bila drama do danes na oder postavljena osemintridesetkrat¹⁰. Največ uprizoritev se je zgodilo na odru Slovenskega narodnega gledališča Drama Ljubljana, in sicer enajst. Zanimiv rekord ima režiser Milan Skrbinšek, ki se je režiranja drame lotil štirikrat; dvakrat v SNG Drama Ljubljana (1922 in 1947) ter po enkrat v Slovenskem stalnem

filmski, televizijski produkciji (Humar, Marjeta. Sušec Michieli, Barbara. Podbevšek, Katarina. Lokar, Slavka. »Režija«. Gledališki terminološki slovar. Spletna izdaja. Ljubljana, 2011, str. 311.)

⁹ Današnja SNG Drama Ljubljana.

¹⁰ Povzeto po: *Kralj na Betajnovi*. Sigledal. Repertoar. Vir: http://repertoar.sigledal.org/iskanje-po-predstavah?sort=premiere_at&descending. Dostop 16. julij 2018.

gledališču v Trstu (1919) in v Slovenskem ljudskem gledališču Celje (1920). Pri njegovi prvi režiji *Kralja na Betajnovi* v SNG Drama Ljubljana je nastopil še v vlogi glavnega lika Kantorja.

1.3.1. Kostumska analiza zadnje slovenske uprizoritve *Kralja na Betajnovi* na gledališkem odru

Zadnja uprizoritev *Kralja na Betajnovi* na slovenskih odrih je bila v režiji Eduarda Milerja v koprodukciji SNG Drama Ljubljana in SNG Drama Maribor postavljena na oder leta 2014. Istega leta so imeli gimnazijski maturanti na maturi štiri dramske tekste pri materinščini, eden od njih je bil *Kralj na Betajnovi*. Tudi zaradi tega so koprodukcijo zastavili velikopotezno, saj so vedeli, da bodo predstavo igrali večkrat zaradi obiska srednjih šol in gimnazij. To predstavo sem videla na odru Ljubljanske Drame kakšno leto dni po premieri, saj je bila predstava na rednem sporedu tudi naslednjo sezono.

Ker je to zadnja uprizoritev drame na slovenskih odrih, naj jo analiziram. V prvi fazi raziskovanja kostumskih konceptov gledaliških predstav večkrat preučim pretekle uprizoritve istega teksta. Posebej zanimivo je naključje, da je letos največji gledališki projekt uprizoritve Cankarjevega besedila prav tako v režiji istega avtorja in da je to zopet koprodukcija. To pritegne za analizo in vzpostavljanje še druge, zunanje paralele med uprizoritvami, čeprav ne gre za isto dramo (*Kralj na Betajnovi – Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*), je gledališka estetika režiserja in ustvarjalne ekipe. Med ustaljene sodelavce Eduarda Milerja spadajo dramaturginja Žanina Mirčevska, scenograf Branko Hojnik, kostumografinja Jelena Proković. Za glasbo, ki ima pri Milerjevih predstavah velik pomen, je pri *Kralju na Betajnovi* poskrbel Boštjan Gombač, ki je uglasbil besedila pesmi, za katere je poskrbela Žanina Mirčevska. Pri tej predstavi sta glasba in petje ansambla oz. zbora, prisotna skozi celotno predstavo, »koncertno« pa se zaključi na koncu, ko se odvije »zaključna točka proslave«, na kateri ima kralj svoj govor.

Igralska zasedba je po številu vlog v originalnem tekstu narastla za eno, spremembe pa so bile naslednje: dodali so sodnico in Koprivca, odstranili pa so lika otrok (Franceljna, Pepčka). Skupno je igralska ekipa štela štirinajst članov. Verjetno je imela kostumografinja zaradi drugih obveznosti kar dve asistentki.

Kostumografija je bila zastavljena minimalistično, v sozvočju s scenografijo, ki je bila preprosta in je v tej izčiščenosti delovala nepretirano in zelo učinkovito. Prevladovala je barvna skala v črno-belem kontrastu. Edine barve, ki so se pojavile na odru, so bile barve rož, barva rdečega vina, nekaj rdečih odtenkov na ustnicah igralk ter rjavih tonov v kostumu Franca Bernota (igra ga Aljaž Jovanović). Scenografija je bila sestavljena iz dolgih pravokotnih miz in klopi, ki so se lahko poljubno prestavljale po prostoru in so jih igralci sami premikali. Na mizah so bili sprva beli, nato tudi črni prti. Na zadnji steni je bil privzdignjen prostor, podij, do katerega so vodile štiri stopnice. Ta je služil kot oder za župnikovo mašo in sodišče. Menim, da je bila najpomembnejši scenografski element na odru pot iz črne prsti, narejena od rampe proti sredini podija do njegovih stopnic in nato na vsako stran originalnega odra (oblika črke T).



Slika 1. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Nina Ivanišin, Aljaž Jovanović in Tina Vrbnjak. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.

Prst je bila najtemnejšega odtenka, kar so ga lahko našli, da ni rušila barvne skale. Njen efekt je bil zelo učinkovit, še posebej, ker so bila tla bele barve. Prst je dala tudi dimenzijo eksterierja, saj je tako prostor dobil razsežnosti izven interierja, kjer naj bi se igra dogajala. K temu so pripomogli tudi drugi elementi, ki niso bili notranja oprema (škafi z rožami, preproste bele mize in klopi, s katerih se je luščil lak). Tu ne morem mimo zunanje primerjave, ki je

povezana z estetiko režiserja in ekipe, saj me spomni na prst, ki prekriva tla v aktualni predstavi *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. V tej predstavi je prst zasedala celoten podij odra in je bila v bolj rjavem odtenku. Bila je tudi bolj izkoriščena v svojem bistvu, saj so jo v enem prizoru ravnali z grabljami in torej igrali na prvinskost, ki jo element nosi. Pri *Kralju na Betajnovi* pa gre bolj za simbol, saj si pot črne prsti rahlo razlagam tudi kot rdečo preprogo. Zanimiv se mi zdi element prsti, ki je močno povezan z naslovoma dram in obravnavano temo v njih (veljaki, ki gospodujejo na svoji zemljici, eden v dolini Šentflorjanski, drugi na Betajnovi), ki ga je ustvarjalna ekipa izbrala za uprizoritve Cankarjevih tekstov. V kolikor gre za povezovalni element obeh dram (četudi bolj nezavedno kot konceptualno), bi me zelo zanimalo, kakšna bi bila scenografija v naslednji Cankarjevi drami v režiji Milerja.



Slika 2. Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. Režija: Eduard Miler. Gallusova dvorana Cankarjevega doma, 2018. Na fotografiji: Lotos Vincenc Šparovec, Nina Valič, Jana Zupančič, Maša Derganc, Primož Pirnat, Nik Škrlec, Igor Samobor, Iva Krajnc Bagola, Gašper Jarni, Rosana Hribar in Gregor Čušin. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.

V predstavi *Kralj na Betajnovi* bi izpostavila še dva scenografska elementa na odru, ki sta bila stilna in sta dodala dimenzijo dogajalnemu času in prostoru. Prvi so že omenjeni škafi z belimi rožami, ki so bili postavljeni na visoka lesena stojala, mizice. Stala sta na levi in na desni strani dvignjenega podija. Rože, ki so bile barvne, so uporabili kasneje; prvič prinese

Bernot šopek barvnih tulipanov Francki (igra jo Nina Ivanišin), kasneje pa je v sceni poslavljanja od Nine (igra jo Tina Vrbnjak), ki odhaja v samostan, tega barvnega cvetja še več, saj vsak lik prinese šop rož in jih izroči Nini v naročje, v slovo, kot bi bili na pogrebu. Drugi stilni element pa se je pojavil takoj na začetku predstave, ko vsi prebivalci Betajnovne (razen Maksa, ki ga igra Vladimir Vlaškalić) prikorakajo v četici, ki jo vodi Kantor (igra ga Jernej Šugman), da bi si v umivalniku, ki je v bistvu lavor na stojalu, umili roke.



Slika 3. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Vladimir Vlaškalić, Valter Dragan, Nejc Ropret, Kristijan Ostanek, Aleš Valič k. g., Marko Okorn, Matija Stipanič, Tina Vrbnjak, Maja Končar, Aljaž Jovanović, Nina Ivanišin in Jernej Šugman. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.

Kostumsko so bili vsi liki poenoteni z elementi, ki so se pojavljali v različicah. Moški liki so bili vsi z izjemo Bernota v klasičnih črnih oblekah s telovniki in v belih srajcah. Razlike v likih je kostumografka naredila v gradaciji (velikosti) določenih elementov. Pri moških likih to vidimo v raznolikosti pri izbiri suknjičev (od frakov do podaljšanih suknjičev) in proporcih za določenega igralca (komu se kostum prilega do popolnosti, komu je ohlapen) ter v obliki kravata (tanjše ali širše kravate in način vezave). Največ pa je naredila z detajli, ki so govorili o statusu posameznega lika. Kantor ima na primer prstan na mezinici desne roke, manšetne gumbe, obleko iz dobrega materiala, krznen ovratnik na plašču (ki ga sicer vidimo na uradnih fotografijah, a v predstavi ni bil uporabljen). Če primerjamo z Maksom, ki obleko nosi bolj

sproščeno, saj je videti, kot da je shujšal ali pa mu nikoli ni bila zares ulita, srajca mu uhaja iz hlač, predolge hlače ima, saj se mu nabirajo ob gležnjih, nima nobenega statusnega dodatka razen preprost črn pas in klobuk.



Slika 4. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Vladimir Vlaškalić, Marko Okorn in Tina Vrbnjak. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.

Ženski liki so podobno razčlenjeni, saj vsi nosijo krila, ki so različnih dolžin in gradacij v gubah. Lužarica (igra jo Maja Končar) kot najrevnejši ženski lik nosi krilo s širšimi gubami kot sodnica (igra jo Barbara Žefran), ki je najbogatejši lik in ima več drobnih gub na krilnem delu. Razredne razlike so bile narejene tudi z elementom belih zapestnikov, ki so jih imele vse ženske razen Lužarice. Beli zapestniki z drobnimi gubami so poudarjali ženske dlani in prste, gledalec je opazil, katera nosi poročni prstan. Kantorjeve ženske (Hana, ki jo igra Zvezdana Mlakar, ter Francka in Nina) so bile povezane še z drugimi elementi, da se je razbrala njihova družinska vez. To se je videlo skozi elemente gub na ovratniku: Hana je imela najbogatejši ovratnik, poleg tega pa še ogrlico, Francka malo manjšega, Nina pa le drobno pentljo tik ob vratu njenega odličnega kostuma, katerega del je bil kratek pončo oziroma ogrinjalo, v katerem je gledalec zlahka prepoznal elemente nunskega oblačila. Kantorjeve ženske so povezane še z elementom maske. Frizure, katerih osnova je kita, so narejene tako, da ima

Hana kot žena in najstarejša ženska pri hiši veliko elegantno kito, ki se zavije v obroč okrog glave, Francka in Nina pa po eno kito, zavito v spiralo na vsaki strani glave. Starostno razliko med ženskimi liki je kostumografka naredila s pomočjo elementa barve nogavic; mlajši dve (Francka, Nina) sta imeli bele nogavice, starejše tri (Hana, sodnica in Lužarica) pa črne.

Celotna predstava je vizualno zelo poenotena in osmišljena. Nikjer ni elementa, ki bi bil nepotreben ali neizkoriščen, saj se na primer vsi scenografski elementi v enem trenutku spremenijo ali uporabijo kot rekviziti. Stilno je to predstava, ki temelji na samostojni oziroma izmišljeni estetiki, ki pa črpa elemente iz obdobja nastanka drame. Z ogledom posnetka predstave sem natančneje analizirala in ugotovila elemente kostumografije. Ugotovila sem, na kakšen način so ustvarjalci uprizoritve vizualno predstavili Cankarja publiki v tem desetletju.

1.3.2. Kostumska analiza gostovanja zadnje uprizoritve *Kralja na Betajnovi* na gledališkem odru

V soboto, 16. junija 2018, je v SNG Drama Ljubljana v sklopu Drame festivala gostovala predstava *Kralj na Betajnovi* v režiji Milana Neškovića, Jugoslovenskega dramskega pozorišta iz Beograda, Srbije. Uprizoritev je premiero doživela 3. aprila 2018 in je tokrat prvič gostovala v tujini. V Srbiji je bila predstava zelo odmevna, saj je bila to svečana premiera, ki je obeležila sedemdeset let od ustanovitve Jugoslovenskega dramskega pozorišta. V prenovljeni zgradbi so uprizorili isto dramo, ki je takrat odprla vrata gledališča, *Kralj na Betajnovi*.¹¹

Menim, da je poseben zalogaj predstaviti se s Cankarjevim besedilom pred slovensko publiko, saj imamo Slovenci Cankarja za izrazito svojega, za simbol slovenstva, torej znamo biti zaščitniški do teksta in avtorja drame oziroma kritični do uprizoritve. Del gledališke publike gostovanja tujih gledališč, ki prihajajo pred njih z besedili avtorjev, ki izhajajo iz njihove države, sprejema oziroma pričakuje z večjo vnemo, da vidijo, kako na tekst gledajo tuji umetniki, kaj jih je pritegnilo pri dramskem besedilu, s čim so se ukvarjali, jih je avtor sploh zanimal in podobno. Zanima jih, katere elemente, arhetipe, ki se starejših tekstov in njihovih

¹¹ Povzeto po: Bošković, Dragana. »Pozorišna kritika: Kraljestvo ili savest?«. *Novosti.rs*.

<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:720540-POZORISNA-KRITIKA-Kraljevstvo-ili-savest>. Dostop 29. avgust 2018.

kultnih avtorjev držijo, kot so na primer Shakespiero, Čehovi ali Ibsnovi teksti, obdržijo, izpustijo ali spremenijo. Predstave sem se veselila, saj je letos edina, ki jo bom poleg naše, študijske uprizoritve, lahko videla za določene primerjave glede na to, da sta nastajali istočasno. Pozorna sem bila na to, kako predstavo gleda in dojema publika, kar se je nakazalo že ob napovedi gostovanja, ki prihaja iz države bivše Jugoslavije. Že pri vstopu v gledališče sem videla, da so med publiko ljudje, ki so na nek način povezani s Srbijo; so priseljenci ali pa so ljudje, ki imajo sorodnike in prijatelje iz Srbije.

Predstava je bila odigrana v srbskem jeziku s slovenskimi nadnapisi. Zaradi dobrega poznavanja teksta mi ni bilo potrebno pogledovati navzgor na nadnapise, zanimalo me je le dogajanje na odru. Vedela sem, kateri liki nastopajo, kdaj prvič pridejo na oder, kakšen je njihov status, ozadje in podobno. Pozorno sem spremljala predstavo predvsem v vizualnih elementih (kostumografija: Biljana Grgur, scenografija: Vesna Popović, oblikovanje svetlobe: Dejan Draganov), saj sem želela razumeti, zakaj se nek vizualni element pojavi, in ga poskušala utemeljiti.

Na spletni strani SNG Drama Ljubljana je bil o gostovanju objavljen kratek sestavek režiserjevega razmišljanja o predstavi:

»Verjamem, da ima vsaka družba vlado, ki si jo zasluži. Vlada ni nič drugega kot zrcalna slika družbe. In karkoli ljudje počnejo, počnejo za samopromocijo. Marketing je vse. Maksa Krnca ne vodijo njegova prepričanja. Ideja biti disident – upornik proti avtoriteti – je bila uničena. Vsi so le verbalni nasprotniki. Običajno za lastno korist. Maks Krnec se želi prepričati, da karkoli počne, počne za višje dobro, in ker je pomembno. Krivica ga prizadene, vendar je prizadet iz osebnih razlogov. Kantor je uničil njegovega očeta. Uničil je njegovo življenje, vsako možnost, da bi kdaj postal moški, da bi študiral, imel denar. Osebni razlogi se skrivajo za višjim dobrim. V modernem svetu primanjkuje empatije in vsak skrbi samo zase. Živimo v dobi hipokrizije, naklepamo maščevanje, vendar nadenemo nanj drug obraz, ker bi bilo preveč grozno priznati, da je naš in da je bilo osebno; tako se skrivamo za maskami višjega dobrega ali dejansko za masko splošne cenzure.« (Nešković). Poudaril je, da ga je zanimal Maks in njegov aktivizem, ki ga vidi predvsem v relaciji vzroka njegove aktiviranosti; zaradi osebne vpletenosti in prizadetosti. Maks po njegovo namreč ne bi bil (javno) angažiran, če ne bi bil osebno oškodovan. Tu pomislim na revolucionarje. Koliko od njih je šlo v boj zaradi javnega dobrega, kaj niso bili v problem niti malo osebno vpleteni? To bi bila zanimiva raziskava. Verjetno ne veliko, saj vse, kar človek dela, dela zaradi sebe, svoje

koristi, subjektivnosti. Že glavna tema nas je zanimala različno. Nas so zanimali povsem drugi pogledi, problematike, vprašanja. Že to, da smo pozornost preusmerili z dveh moških likov na ženske, je drastično. Pri beograjski uprizoritvi se vse vrti okrog moških likov, predvsem nosilcev igre: Kantorja in Maksa, pri naši uprizoritvi pa okrog Pepe. Res je Cankar napisal besedilo tako, da ni dvoma o glavnem protagonistu, že naslov pove vse, da bo tu kralj in ne kraljica. Če bi predstavo delali po motivih in ne le adaptacijo, bi lahko naša uprizoritev nosila drugačen naslov; Kraljice na Betajnovi na primer. Tudi beograjska uprizoritev je bila deležna adaptacije, to smo lahko razbrali iz gledališkega lista. Dramaturginja in avtorica priredbe Maja Todorović ni naredila velikih sprememb. Opazila sem, da je začetek podobno adaptiran kot pri nas, saj gledamo priprave na poroko in potem sprejem po obredu, spremenjeno je tudi število dramskih likov (iz sodnika in odvetnika so naredili nadzornika, obdržali so enega otroka, Pepčka, Kantorjev oskrbnik pa se je spremenil v pomočnika).

Predstava se je začela z dvigom zastora, razkril je velik prostor, ki je spominjal na dvorano za sprejeme s stoli za povabljenke. Na oder sta prvi stopili dve ženski, ki sta razporejali stole, nekako urejali prostor. Svetlolasa igralka Mina Obradović je bila oblečena v bel kostum, druga, rjavolasa igralka Milena Živanović, pa je bila oblečena v ohlapnejšo majico in asimetrično krilo v temno modri barvi. Na prvi pogled ne vemo, katera igra lik Francke in katera lik Nine. Kmalu zatem temnolasa odide z odra skozi vrata (ena od štirih vrat, ki so bila na vsaki strani odra, simetrično in vzporedno druga nasproti drugih). Ko se vrne, ima na sebi dolgo vlečko in šopek v roki. Prepoznamo attribute neveste, ki so nakazali, katera igra kateri lik. To sta še podkrepili z akcijo metanja šopka: Francka je bila s hrbtom obrnjena proti publiki in je metala šopek proti Nini, ki je stala blizu roba odra. Ko je šopek padel v njeno smer, se mu je izognila in pustila, da je padel na tla. Tako skozi igralkino gesto takoj razberemo, da se Nina ne bo (oziroma se ne sme) možila, saj je njena prihodnost drugačna.



Slika 5. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Milena Živanović, Nikola Rakočević. Foto: Milan Ilic. Vir: spletna stran Blic.

Kmalu zatem prvič zagledamo Maksa, igra ga Nikola Rakočević, ki je oblečen v moderna, ohlapna, rahlo prevelika oblačila. Nosil je navadno majico, bordo dolge hlače, sivo jopo s kapuco in parko. Dajal je videz mladeniča, ki mu je vseeno, kako je videti, oblečen je tako, da se lahko neobremenjeno giba povsod, v vseh situacijah, ne glede na priložnost oziroma družbeno socialno lestvico, v kateri se znajde. Takoj sem opazila, da je s seboj nosil platenko (z vodo?) in občasno pil iz nje. Maks je bil silno nemiren že od samega začetka: hitro je spreminjal svoje razpoloženje, gibal se je nepričakovano in impulzivno. Kmalu zatem, ko je Nina zapustila prizorišče, sta se s Francko znašla v prizoru, v katerem razkrijeta vse pomembne informacije, da gledalci razumemo, v čem je problem, kaj bomo v nadaljevanju gledali. Ko sta blizu skupaj, pride do izraza harmonija barv modre in bordo, ki na odru skupaj delujeta harmonično.

Zanimiv prvi simbol, ki ga vpelje Nina, je zelena sobna rastlina v lončku. Nina jo prinese na oder in potem kar nekaj časa ostane tam oziroma igra. Zeleno rastlino sem dojela kot simbol Nine, krhkega živega bitja, ki je zasajen v svoje okolje, prestavljen po željah drugih. Izrabljen

je potem še kasneje, ko ga premika Maks in tudi Francka. Ta simbolična Nina se tako premika iz Betajnove v samostan ali pa iz Betajnove v svet. Ko jo je imela v nekem trenutku v naročju Francka, je bilo videti, kot da jo želi obvarovati pred svetom, pred usodo. Maksovega očeta Krneca igra najstarejši član igralske zasedbe Mihailo Janketić, ki že na prvi pogled deluje ubogo. S svojim počasnim prihodom na oder, z držo in revnim kostumom nakazuje, da je star, ubog. Na prvi pogled ni igral pijanosti oziroma je ni poudarjal. Razlika med Maksom in Krnecem je tolikšna, da bi gledalce lahko zmedla, saj ju sprva ne bi sorodstveno povezal, če pa že, bi prej mislil, da sta dedek in vnuk. Kasneje zato skozi replike izvemo, da sta oče in sin. Tretji ženski lik, ki ga vidimo na odru, je Hana. Hana na prvi pogled deluje dominantno: igra jo privlačna temnolasa igralka Anđelika Simić, njeno držo in pokončnost pa poudarja njen kostum, oprijeta obleka, ki sega pod kolena, in salonarji z visoko peto. Deluje hladno, rahlo snobovsko. Glavni lik, ki ga gledalci najbolj pričakujejo, je Kantor. Ko je stopil na oder v rahlo stilnem kostumu, me je kot gledalko zmedlo. Zgornji del njegovih oblačil je namreč podaljšan suknjič, podoben fraku oziroma zgornjemu oblačilu iz časa romantike. Ker so drugi kostumi moderni, sodobni, mi njegov suknjič ne deluje prepričljivo, me zmoti. Igralec Nenad Jezdić, ki igra Kantorja, sicer nosi veliko prezenco in je prepričljiv že takoj, ko stopi prvič na oder, zato se mi ne zdi potrebno, da so mu dodelili še dva kostuma; sivo obleko, za zadnji prizor pa še črno obleko z vijolično srajco. Zadnjo preobleko celo vidimo izvedeno na odru, zdelo se mi je kot mašilo, polnjenje vmesnega časa. Pri tem lahko vidim zanimiv izbor spodnje majice, ki je črne barve. Simboli igrajo pomembno vlogo v tej predstavi, tudi barva spodnje majice je simbol. Kantor je pod svojo masko, pod prvo kožo, kostumom, črn. Črna pomeni maskiranje in prikrivanje ter simbolizira subjektivno nezavedno z vso njegovo potencialno in realno konfliktnostjo.



Slika 6. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Stefan Timotej Kalezić, Nenad Jezdić. Foto: Nenad Petrović. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.

Kantor ima tudi pomembno akcijo s svojim hlačnim pasom. Z njim dokončno ubije Maksa, naredi zanko in ga zadavi. Duhovnik, ki ga igra postaven igralec Vojin Četković, nosi kostumske elemente, ki njegovega stanu oz. poklica ne podprejo. Ko ga prvič vidimo, nosi črno klasično obleko z belim duhovniškim trakom okrog vratu. Obute ima živo rdeče čevlje, ki jih dopolnjuje rdeč robček v prsnem žepu suknjiča. Ta detajla sta močan vizualni poudarek, ki gledalcu sporoča napačne informacije. Ne da bi karkoli vedeli o duhovniku, kakšen lik je v Cankarjevi drami, bi mislili, da je bogat, da ima veliko faro, premoženje in da mu videz pomeni veliko. Ker pa vemo, da se mu župnišče podira, prav tako hlev poleg njega, nam ta kostum ne sporoča pravih informacij. Morda je želela kostumografka s tem povedati, da župnik misli le nase, največ mu pomeni zunanji videz. Omeniti moramo še lik Franca Bernota, Franckinega bodočega moža, ki ga igra Vučić Perović. Je zelo visok in suh. S svojo pojavo deluje rahlo nerodno in konzervativno. Tudi njegov kostum je dokaj klasično zastavljen: kaki hlače, telovnik, srajca, jakna. V primerjavi z Maksom deluje konservativno, kar je tudi prav. Njegov glavni rekvizit, s katerim pride na oder, je puška, ki jo odloži, nasloni na steno spredaj levo. Lik, ki je bil pri naši adaptaciji spremenjen v ženskega, je lik otroka, Pepčka. Kot že omenjeno, so ohranili le enega od dveh otrok, ki ga igra gostujoči član

gledališča. S svojim prvim kostumov je bil najsodobnejši oz. najbolj poseben. Otrok je bil oblečen v celotno opravo Darth Vaderja in franšize *Vojne zvezd*. Tako je izzval smeh publike, igralci pa so se do njega obnašali, kot da ni nič posebnega, kot da bi ta otročaj to počel vsak dan, se igral na ta način, da se obleče v priljubljen fantazijski lik. Prav fantazijski lik je lahko ključnega pomena pri dojemanju njegove vloge v drami in njegovega odnosa do drugih. Je Pepček iskal uteho v fantaziji, super junakih, ker se je zavedal dogajanja v hiši? To bi lahko opravičevalo izbor kostuma otroka. Ali pa so z vizualnim elementom želeli presenetiti, kar pa spet ni najbolje, saj presenečenje kmalu izgine, gledalec pa si močno podobo zapomni in si o njej ustvari določeno predstavo, si jo razlaga po svoje. Pepček je sicer imel še dva druga kostuma. Drugič pride oblečen v pižamo, tretjič pa v svečano obleko, potem ko je Maks že ubit in se dogaja nekakšna žalna slovesnost, pogreb. Tudi župnik se preobleče še dvakrat. Drugič svoje čevlje in robček zamenja za pariško moder odtенок, kar podkrepi prejšnje razmišljanje o tem, kaj želi s tem sporočiti. Ko prisostvujemo pogrebu, sodbi, pa je župnik odet v najbolj mašniško opravo: duhovniški talar in pokrivalo. Tudi Hana se preobleče, a vedno ostaja v podobni silhueti, deluje elegantno, drago in nedostopno. Iz hladnega kostima v petrolej zeleni barvi se preobleče v črno žalno obleko s srebrnim nakitom. Njena stalnica so črni lakasti salonarji in zelo urejena maska, ki nam sporoča, da je to ženska, ki da veliko na svojo zunanjo podobo. Ko Nina odhaja v samostan, dobi zanimivo nunsko opravo. Sivo-modro ogrinjalo in pokrivalo, ki takoj spomni na nune, a hkrati deluje manj konzervativno, kot če bi jo videli v klasični črni nunski opravi. Težko je kostum nune adaptirati, redovniška oblačila so nasploh več stoletij podobna oziroma se le malo spreminjajo, saj so v skladu s cerkvenimi in z redovniški pravili. Lahko pa bi bil to izrazito klasičen kostumografski element, a v tem primeru to ne bi najbolje funkcioniralo, saj je celotna kostumografija zastavljena tako, da se dogaja v sodobnem času. Pohvalim naj vse Nnine kostume, če jih gledam kot celoto. Sprva bela obleka, ki rahlo spominja na šolsko uniformo oziroma obleko mlade deklice, potem sicer ta dobi še element dežnega plašča, ki je iz prosojne plastike. Tretji kostum pa je sivo-modra modernistična nunska obleka. Če sem prej omenila Krneca, čigar kostum je revna klasična obleka s klobukom, ki zapelje v neko polpreteklo zgodovino, je treba omeniti tudi kostum Lužarice, druge oz. prve najrevnejše osebe v drami. Lužarico igra najstarejša ženska igralka v zasedbi Jasmina Avramović.



Slika 7. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Jasmina Avramović. Foto: Nenad Petrović. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.

Njo postarajo sivi lasje in izžet gestus. Kostum je ustrezen za njen lik, a ima določene elemente, ki bi izvzeti iz konteksta lahko bili premoderni in mogoče celo napačni. Njena ohlapna, asimetrična halja bi lahko bila primer modernega, rahlo hipijevskega stila, ki ga vidimo v butičnih trgovinah. Tudi njena torba oz. borša, ki visi prek njene rame, bi lahko bil moderen kos, ki bi ga nosila kakšna najstnica. Zmotijo me njeni uhani. Revna oseba, kot je Lužarica, ne bi imela uhanov, saj bi jih verjetno že prodala za kruh. O nekaterih kostumih torej dvomim, sem zmedena glede njihove ustreznosti. Celota mi nekako funkcionira, določeni elementi pa se mi zdijo neustrezni oziroma so prisotni zgolj zaradi neke vizualne podobe, ki ni osmišljena, gledalcu ne sporoča ustreznih informacij.

Da ne bom v tej analizi osredotočena le na kostume, sem takšne nejasne vizualne elemente našla tudi v scenografiji. Pojavljali so se, ne morem reči kot simboli, saj niso nosili ničesar večjega kot le element fascinacije, niso bili osmišljeni. Prvi od treh, ki jih izpostavljam, je kovček na kolescih. Gre za prizor med Kantorjem in župnikom, ko župnik prejme denarno podporo v zameno za nagovarjanje vernikov, komu naj namenijo svoj glas na prihajajočih

volitvah. Kovček, ki ga sprva prinese Kantorjev pomočnik, me takoj spomni na kovček, ki ga imajo maskerke. Ni bil videti kot bančni kovček in ga ne bi zaznala v tej funkciji, če ne bi bilo konteksta podkupnine oziroma blagovne izmenjave in dialoga med njima. Ko pa župnik odhaja, se kovček zapelje za njim in celotna situacija deluje komično. Drug neprepričljiv scenografski element je akvarij, ki stoji ob zadnji steni sobe, frontalno na publiko. V akvariju ne plavajo ribe, v njem je le voda. Je izrazit element, ki že od samega začetka drugega prizora nakazuje, da se bo z njim še nekaj zgodilo, da ne stoji tam samemu sebi v namen. Ko Kantor umori Maksa, ga s pomočjo sodnika/pomočnika z vleče in položi v akvarij. Da bi podkrepil svoje dejanje, vzame še puško in ga s kopitom nekajkrat udari po glavi. Vidimo, da se voda obarva rdeče. Prizor ni prepričljiv, ker je vsem jasno, kako so to naredili – akvarij je imel dvojno steno, voda je bila le med stenama, znotraj je ni bilo. Za kri so uporabili barvilo, ki so ga postopoma dozirali v vodo. Tretji element, ki se mi je zdel nepotreben, so bili križi v rdeči, beli in modri barvi, ki se pojavijo v zadnjem delu, ko se dvigne zadnja stena interiera in se prostor spremeni v eksterier, ki spominja na pokopališče. Vsi križi v neonskih barvah so premočan element, ki z barvami spominja na nacionalne barve zastave Slovenije (ali Srbije?), ter so enake, kot jih ima župnik v detajlih svojega kostuma (ovratnik, robček, čevlji). Če bi bili križi v enotni barvi ali pa bi bili črni, bi bili bolj smiselni. Nekaj besed posvečam še najbolj pogostemu scenografskemu elementu stolu, saj je bil v tej predstavi v določenih prizorih moteč element. Ne spomnim se, če sem že kdaj gledala predstavo, med katero bi pomislila, naj igralci že nehajo predstavljati stole. V prizoru soočenja med Maksom in Kantorjem se uporabljata dva stola, ki sta po moje na sceni kot mašilo ali pa zelo neposrečeno zrežirana mizanscena. Akcija se začne z gesto, ko Kantor povabi Maksa, naj se usede, da se bosta pogovorila. Zaradi Maksove hiperaktivnosti oziroma stila igre, ki bazira na zelo aktivnem gibanju telesa in spreminjanju smeri, namenov, ta kmalu vstane, nakar se začne zelo neposrečeno premikanje stolov. Oba ju premikata. Pri tem so to nepotrebne geste, ki ne podkrepijo izrečenih replik, vse skupaj je videti amatersko, nerodno, igralsko mašilo.

Ko potegnem črto pod videnim, nisem navdušena. Če so kostumi v večini primerov ustrezni, to nikakor ne morem reči za scenografijo. Predstava mi je pustila kup nerazrešenih vprašanj, kaj so želeli s čim povedati, poleg tega so mi na koncu v spominu ostali le vizualno nerazumljivi simboli. V nasprotju s publiko, ki je dajala stoječe ovacije, mene uprizoritev kot celota ni prepričala.

1.4. Režijski koncept

Režiserka nam je v začetku procesa povedala, da jo ta semester zanimajo ženski liki v Cankarjevi dramatiki. Na podlagi tega je predstavila zanimivo statistiko, ki je bila objavljena tudi v gledališkem listu, ki je bil izdan ob produkcijah tega semestra:

Generalna statistika:

Število zaključenih dramskih besedil: 7

V celoti število likov: 112

V celoti število moških likov: 78 (69,7 %)

V celoti število ženskih likov: 34 (30,3 %)

Jezikovna statistika:

V celoti izgovorjenih replik: 4588

Od tega moških: 3372 (73,5 %)

Od tega ženskih: 1216 (26,5 %)

Kralj na Betajnovi

Generalna statistika:

Število moških likov: 14

Število ženskih likov: 5

Jezikovna statistika:

V celoti izgovorjenih replik: 755

Od tega moških: 564 (74,7 %)

Od tega enostavnih: 235 (41,6 %)

Od tega ženskih: 191 (25,3 %)

Od tega enostavnih: 100 (52,4 %)

Število prekinjenih replik: 46

Od tega moških: 24 (4,2 % od celote moških izgovorjenih replik)

Od tega ženskih: 22 (10,5 % od celote ženskih izgovorjenih replik)

Dejavna statistika:

Število sklenjenih političnih paktov: 1

Od tega žensk: 0

Od tega moških: 1

Število zdravic: 5

Od tega žensk: 0

Od tega moških: 5

Število izpitih kozarcev vina: 13

Od tega žensk: 0

Od tega moških: 13

Število akcij prinašanja vina: 9

Od tega žensk: 9

Od tega moških: 0

(Krušnik Cirnski, Anja. Pelko, Maša. »Produkcija VI. Semestra DI, GL. Ivan Cankar: Kralj na Betajnovi. Statistični podatki«. *Gledališki list AGRFT Ljubljana* letn. V, št. 2, 2017/18, str. 33-34.)

Poleg tega se je v adaptaciji naredila tudi že omenjena sprememba konteksta uprizoritve, ki ga je režiserka v didaskalijah prve slike oziroma otvoritvene scene opisala takole:

» [...] prostor popolnoma razmetan [...] kot da se je tam ravnokar odvrtela zabava, protest in še pogreb hkrati. Trakovi iz stropa so potrgani, kozarci razbiti, rože ležijo pomendrane, miza polna pojedene hrane. Za mizo sedijo Kantor, okrog njega pet žensk: Hana, žena; Francka in Pepčka, hčeri; Nina, nečakinja; Lužarica, delavka. Prisiljeno se smeji, medtem ko jim po licih skoraj tečejo solze. Nekdo sproži fotografski objektiv. Sproži se fleš. Vsi zamrznejo, iz slike se zbudi Pepčka, ki stopi pred publiko in jo nagovori: [...] « (Pelko). Iz tega kratkega sestavka sem si zapomnila opis stanja žensk za mizo. Vedela sem, da bo to predstava, kjer ne bodo potisnjene v kot, kjer bodo enakovredne moškim likom ali še bolje, da bodo glasnejše od Maksa in Kantorja.

1.4.1. Ženske

Na podlagi teme, ki je zanimala režiserko, sem se tudi sama podala v raziskovanje odsotnosti oziroma specifičnega obravnavanja žensk v Cankarjevi dramatiki in izbrani drami. Prvi vir, ki sem ga poiskala zaradi obravnavanja drame, je bil esej Igorja Lampreta z naslovom *Utajene*

solze. Nastal je na podlagi uprizoritve *Kralja na Betajnovi* v režiji Zvoneta Šedlbauerja v Mestnem gledališču ljubljanskem leta 2005. V njem Lampret veliko piše o ženskih likih v *Kralju na Betajnovi*, ker je bilo očitno zanimanje za ženske like tudi pri režiserju Šedlbauerju. Lampret zapiše zanimivo razmišljanje, da je Cankar (tudi) zaradi nemočnih žensk (Hana, Francka, Nina, Lužarica) napisal *Kralja na Betajnovi*: »... ne zgolj zaradi njih, temveč tudi zaradi njih. Hotel je, da bi z njimi delili njihovo vrednost, njihove stiske, njihovo ponižanje, njihovo trpljenje in okusili njihove solze – v čim večji meri.« (Lampret 62). To je bil zares edini relevanten vir, ki se je nanašal točno na obravnavano problematiko, ki je zanimala režiserko. Želela sem črpati predvsem iz svojih občutkov in asociacij, ki jih zbiram med procesom in ne temeljijo na nekih vsiljenih aktualnih feminističnih študijah. Tega mi ni priporočila režiserka, ki mi po navadi poda kakšen relevanten vir, če se ji zdi, da je ključen pri razumevanju tematike. Prebrala sem zanimivo knjigo Marte Verginella *Ženska obrobja – Vpis žensk v zgodovino Slovencev*, kjer se mi je zdel zanimiv predvsem uvod v knjigo, kjer avtorica govori o ženski kot o drugem spolu, ki pa je bil definiran predvsem v povezavi z odnosom do prvega spola (moški). Predvsem pa se osredotoča na vpis žensk v zgodovino, saj na tem področju vlada še večja odvisnost žensk od moških, piše Verginella. Družbene strukture so določale in ohranjemale odvisnost žensk od moških ne glede na različno socialno, razredno, poklicno, politično, etnično ali generacijsko pripadnost skozi obdobja. Sama sem se podala v raziskovanje širšega konteksta in našla relevanten vir v razpravi o elitah in družbi pisca Toma Bottomorea, ker me je pritegnil kasnejši napotek režiserke o tem, kakšna Betajnova naj bi to bila. Več o tem sledi v poglavju Sprememba oziroma opredelitev časovno–stilnega obdobja. Seveda pa sem med procesom bila občutljivejša za vplive iz okolja, ki so se nanašali na morebitno diskriminacijo ženskega spola. Nisem feministka, se pa strinjam z določenimi idejami, ki se zavzemajo za enakopravnost spolov, tudi za priznanje tretjega spola. Ker smo se s problematiko ženskih likov v drami ukvarjali več mesecev, nisem mogla ostati ravnodušna do teme. Povsod v svojem okolju sem našla primerne (asociacije na) dogodke, čustva, stanja, ki jih doživljajo ženski liki v *Kralju na Betajnovi*.

1.5. Vizualna ideja uprizoritve

V začetku procesa sva s scenografom Aleksandrom Vujovičem dobila za nalogo izbrati najmanj deset referenc na prebrano dramsko besedilo. Reference niso bile omejene le na slikovni material, to je bila lahko tudi glasba, poezija, hipni vtis ... karkoli. Te vizualne ideje

smo si izmenjali. Vsak je podelil material z drugima dvema in ga pospremil s kratkim komentarjem. Takšen način dela se mi zdi v prvi fazi dela na projektu zelo ustvarjalen in temelji na nekih občutjih, prvih vtisih, ki jih ustvarjalec dobi ob prebiranju teksta. Svoje reference bom predstavila tudi v tej nalogi, saj bi rada predstavila celoten ustvarjalni proces, skozi katerega sem šla. Velikokrat se namreč zgodi, da nekatera prva občutja, ki jih med procesom prvega branja zaznam in pretvorim v vizualni material, na koncu v predstavi pridejo zopet na plano. Kot da bi se usidral vame v začetku in z mano ostal tekom procesa.

Moja prva vizualna referenca je bila tale slika:



Slika 8. Gustav Klimt: *Love*. Vir: Gustav Klimt.net.

Sliko Gustava Klimta z naslovom *Ljubezen* (Slika 8) sem kot prvo izbrala zaradi odnosa med Francko in Maksom. Slika se mi je kot referenca zdela zanimiva zaradi arhaičnosti, ki seva iz nje skozi oblačila, frizure, zaradi hrepenenja, zaradi ženske prisotnosti in moške odsotnosti, zabrisanosti ter zaradi tihih opazovalcev para, ki nekako zlovešče gledajo nanj.



Slika 9. Patrick Faigenbaum: *Famille Del Drago*. Vir: Le Magazine.

Druga referenca je fotografija Patricka Faigenbauma (Slika 9), na kateri je zbrana družina v meščanskem stanovanju. Pritegnili so me otroci na fotografiji ter ženska v beli obleki v ospredju, ki je kot glavni lik postavljena v središče kompozicije. Iz njihovih izrazov na obrazu bi lahko prebrala napovedi (neprijetnih) zgodb, če bi jih ljudje začeli pripovedovati.



Slika 10. Jožef Petkovšek: *Doma*. Vir: Wikipedija.

Tretja referenca je slika slovenskega slikarja Jožefa Petkovška (Slika 10), ki jo imam v spominu kot zelo slovensko. Ob prebiranju Cankarjevih besedil, v katerih je družina osnovna celica, sem takoj zagledala to sliko kot nekakšen arhetip (kmečke) družine, zbrane skupaj za mizo.



Slika 11. *Družina na stopnicah*. Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.

Četrta referenca je zopet vezana na družino. Na družino, iz katere seva neko veselje, zadovoljstvo. Postavljeni so na marmorne stopnice pod velik razkošen lestenec, sami pa nekako ne sodijo v ta prostor, kot bi bili povabljeni, gostje. Nenavadnost, ki izhaja iz njihovih oblačil ter odseva na njih samih, pritegne, zopet odpira svet mnogih interpretacij. Kdo so, kakšni so njihovi odnosi, od kod prihajajo, kam gredo ...



Slika 12. *Spirala stopnic*. Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.

Peta referenca so spiralne stopnice, ki spominjajo na DNK vijačnico (Slika 11). Izbrala sem jih zaradi občutka brezizhodnosti, ujetosti. Odsek stopnic, pri katerih ne vidimo ne začetka in ne konca, je zanimiv in odpira vprašanje, kje in kako se začnejo stopnice zavijati navzgor v vertikalno in kje se pot konča. Kam pridemo, ko se stopnice končajo. Vprašanja, ki so v drami pomembna, na tej fotografiji pa niso jasna. Mi pa si bomo morali na ta vprašanja med procesom odgovoriti.



Slika 13. Andre Kertesz: *V vrsto*. Vir: Pinterest.

Šesta referenca je bila fotografija Andrea Kertesa. Črno-bela fotografija stolov, postavljenih v vrsto, ki mečejo senco na tla in s tem rišejo sebe na drugačen način, na način, ki nam odstira drugačen pogled na to, kar so v fizični materiji. Ta opis bi lahko preslikala na dramske like in njihovo večplastnost.



Slika 14. *Nevarne sence*. Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.

Naslednja v vrsti je bila fotografija treh jedilnih vilic (Slika 14), ki slonijo in mečejo dolge sence svojih štirih nabodal. Ta fotografija je v meni zbujala občutek nevarnosti, neprijetnosti, da bodo vilice vsak čas popadale in s tem sprožile neko nesrečo. Statična napetost fotografije lepo reprezentira dramsko napetost igre.



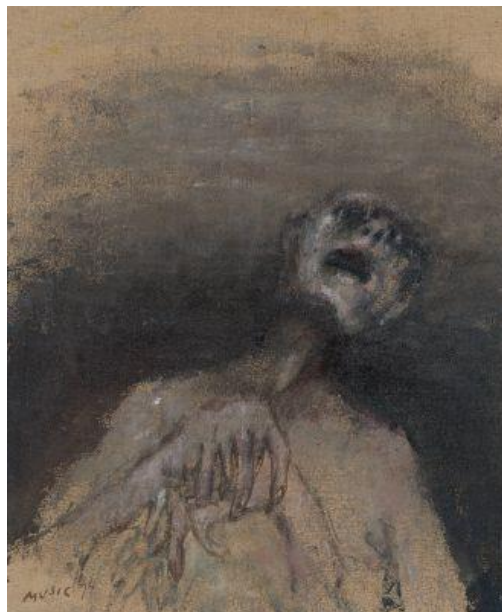
Slika 15. *Senčne lutke*. Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.

Protiutež nevarnim sencam vilic sem iskala v fotografiji senčnih lutk (Slika 15). Te ptice so prinašalke miru, utehe in otroške igre.



Slika 16. Christian Krohg: *Errand Boy Drinking Coffee*. Vir: spletna stran Nasjonalmuseet.

Deveta zaporedna referenca je slika otroka, ki je (Slika 16). Spomin na veliko število otrok v drami. Na Kantorjeve preskrbljene ter Lužaričine stradajoče otroke. Na zadovoljstvo, ki ga občuti ob kosu kruha in skodelici ječmenove kave. Na privilegij, ki ni dan vsem.



Slika 17. Zoran Mušič: *Nismo poslednji*. Vir: spletna stran Narodne galerije.

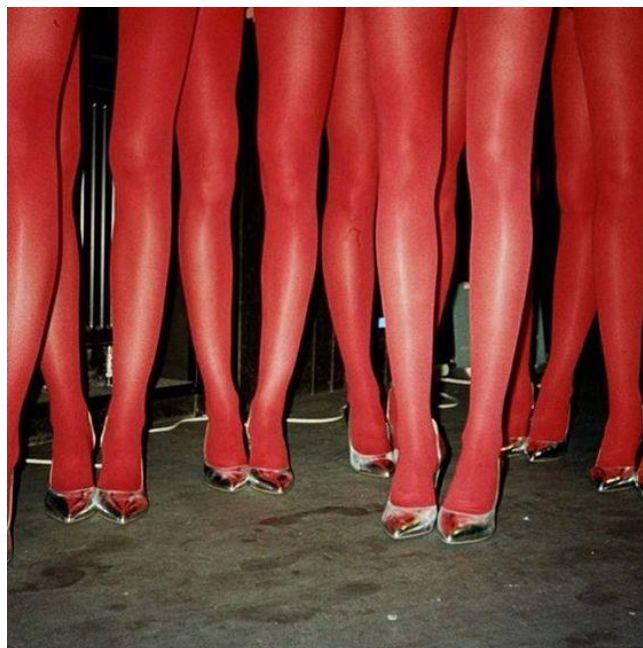
Cankarjeva besedila znajo biti tudi moreča in strašljiva. Podoba Maksa, ki leži v jarku mrtev, me je spomnila na serijo slik Zorana Mušiča, kjer je upodabljal mrtve ljudi iz koncentracijskega taborišča. Naknadno sem zasledila naslov slike - *Nismo poslednji* - ki je kot

nalašč tudi konceptualno primeren za dramo (Slika 17). Kot da bi Maks naslovil svoj posthumni portret.



Slika 18. Max Slevogt: *The Day's work Done*. Vir: Pinterest.

Naslednja slika je v povezavi s Francko. To bi lahko bila slika, ki bi nastala v enem od pogovorov med njo in Maksom. Ali pa med njo in Francem. Kaj vse je Francka doživljala v svojem srcu, kaj ji je narekovala glava, kako ujeta se je zdela njena usoda – ključne asocijacije, ki jih povezujem s to sliko (Slika 18), so povezane s Franckinim razmišljanjem.



Slika 19. *Rdeče noge*. Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.

Ta fotografija me je spomnila na žensko uniformiranost (Slika 19). Naloge, ki jim narekujejo, kaj morajo biti in kaj ne smejo postati, kako so vse ženske kljub temu krvave pod kožo, enake moškim, nič drugačne, četudi determinirane z nekaterimi lastnostmi, ki so lahko fizični, socialni ali družbeni predznak.



Slika 20. Metle. Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.

Naslednja vizualna referenca v meni sproži več podobnih negativnih občutij, ki jih povezujem z zatiranjem žensk: ponižanje, izkoriščanje, manjvrednost. Vsa občutja, ki jih doživljajo tudi ženske v dramih. Kako se počutijo, ko moški pometajo z njimi, verjetno ni treba opisovati.



Slika 21. *Izbrisane*. Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.

Zadnja pomembnejša referenca je bila serija slik, kjer imajo portretiranci prekrite obraze (Slika 21). Med njimi so večinoma ženske, ki spominjajo na reprezentančne portrete iz preteklih obdobj. Kot da bi bili ti javno izbrisani, cenzurirani.

Med mojimi referencami je bila še zvočna. Predstavila sem pesem skupine Katalena z naslovom *Človek ni zver*. V celoti je najprimernejša skladba, ki sem jo slišala in me je spominjala na zvočno podobo *Kralja na Betajnovi*. Besedilo občutno podpre glasba z enakomernim taktom nevarnosti, zvokom tolkal, klavirja, siren, vokala.

»Najprej so govori. Cvetje, zastave. ... Množice divje, kričeče, hripave. ... Ker človek ni zver, ki mori na skrivaj. Človek ni zver, ki mori na skrivaj. ... Potem se ljudje, kot podgane zarijejo v zemljo in blato. Zaživa že gnjijejo, v krčih, ko črvi. Krvavi se vijejo. Morijo, kolnejo, jočejo, pijejo. V grozi brezumni pred smrtjo bežijo. Iz groze pred smrtjo morijo, morijo. ... Slišim fanfare. Gledam zastave. V vetru vijo se, vijo. ... Hodim, strmim, govorim. Moj tihi glas in dih pričajo mi da živim.«¹²

Po predstavitvi referenc smo dorekli, da ustvarimo Google Drive mapo, kamor bomo ves material nalagali in bomo imeli vanj vpogled vsi ob vsakem času. Ta medij smo kot tehnični pripomoček uporabili že pri prejšnjem projektu in nam je dobro služil tudi za kasnejši arhiv, ki je danes bolj uporaben (in množičen) kot fizični arhiv.

1.5.1. Kostumografija

Za naslednjo fazo dela, za sestanek ožje ekipe za vizualni del predstave, sem pripravila prve reference, ki so bile vezane na kostum. Režiserka je izrazila željo, da bi bili to neki klasični, večni kosi. Kot napotek mi je rekla, da si je sama predstavljala moške, oblečene v klasične obleke; hlače, suknjič in belo srajco. Za referenco mi je podala primer kostumov za moške like v aktualni gledališki predstavi *Hlapci* v režiji Janeza Pipana. *Hlapci* so sicer kostumsko izrazito stilni – kostumograf Leo Kulaš je za predstavo zasnoval historične kostume v barvni paleti bela-črna-siva-rjava z dodatki rdeče barve.

¹² Povzeto po: *Človek ni zver, ki mori na skrivaj*. Soundcloud. Katalena. Vir: <https://soundcloud.com/katalena/clovek-ni-zver>. Dostop 16. julij 2018.



Slika 22. Ivan Cankar: *Hlapci*. Režija: Janez Pipan. SNG Drama Ljubljana, 2017. Na fotografiji: Marko Mandić, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.

Kot prvo kostumsko raziskavo sem navedla vizualni material oblačil, ki so bila v modi v na začetku 20. stoletja. Velika mapa referenčnega materiala z interneta je režiserki omogočila vpogled v oblačilno kulturo tistega časa (Slika 23).



Slika 23. *Moda iz začetka 20. stoletja*. Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.

Režiserka si je vse skupaj zamišljala posodobljeno, in sicer do te mere, da v kostumih ne bi mogli zaznati časovnega obdobja, da bi ustvarili nekakšen časovni mehurček. Historizacije v gledališki uprizoritvi nismo želeli, saj smo vedeli, da adaptacija sicer ni slogovno-jezikovno posodobljena, ampak smo želeli arhaičnosti jezika dodati relativno klasično vizualno podobo. Kot referenco za to brezčasnost je navedla primer kostuma neveste v predstavi *Svatba* v režiji Jerneja Lorencija (Slika 24).



Slika 24. Rudi Šeligo: *Svatba*. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2013. Na fotografiji: Tina Vrbnjak, Vojko Zidar, Maja Sever, Nina Ivanišin, Janez Škof, Matjaž Tribušon, Maja Končar, Barbara Cerar, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.

Sodelavka Jerneja Lorencija, kostumografka Belinda Radulovič, je v tej predstavi zasnovala kostume s poudarkom na dveh časovnih obdobjih. V prvem delu je zasnovala kostume iz leta 1980, ki jim je v drugem delu dodala sodobne oblačilne elemente. S tem je dosegla preplet časovnih obdobj in elementov, kar je v gledališču danes precej prisotno, poznano pa kot duh časa. Kostumi so časovno determinirani, a zaradi težnje, da ni poudarjeno nobeno časovno obdobje, prisotni so le elementi določenega obdobja, dobi kostumografija nekakšen premaz, patino, ki ji režiserka reče brezčasnost.

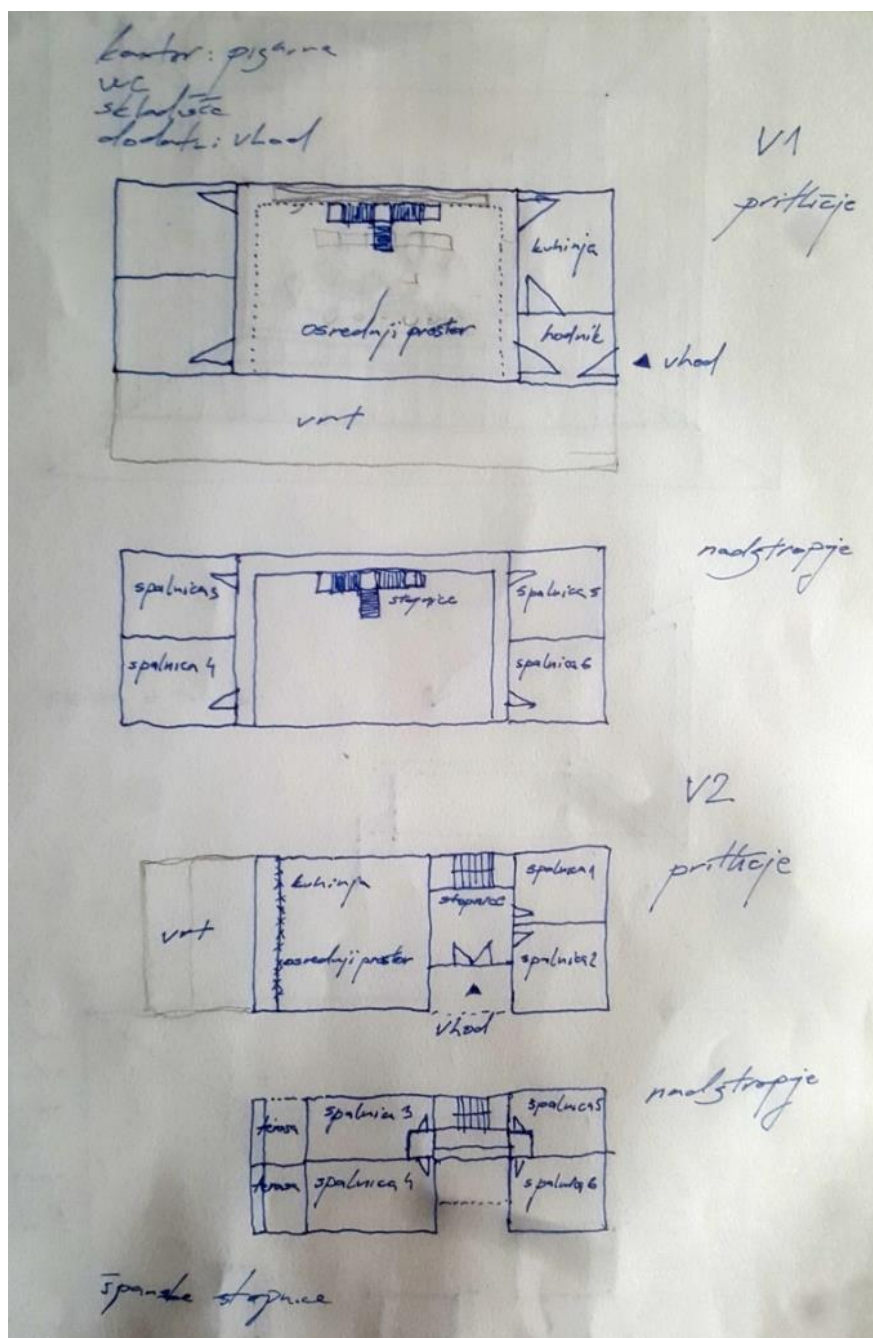
1.5.2. Scenografija

Scenograf je v prvi fazi dela, ko sem sama gradila močno vizualno zaledje mojih občutkov in predstav v povezavi s tekstom, preigral nekaj osnovnih idej za scenografijo. Slika 25 prikazuje njegov izbor vizualnih referenc, ki so temeljile na prevladujočih elementih: mize, stopnice, okvirji.



Slika 25. *Referenčne scenografije*. Foto: neznani avtor. Vir: Aleksander Vujović.

Od režiserke je dobil ustvarjalno nalogo, da izriše tloris prostora, kot ga je ob prebiranju teksta zaznal, v didaskalijah označil in ga vizualiziral (Slika 23).



Slika 23. Skica prostorov. Zasebni arhiv Aleksander Vujović.

Počakam, da scenograf z režiserko doreče osnovne parametre prostora, da ga izriše. V naslednji fazi dela lepim svoje kostumografske ideje na platno, ki ga je postavil scenograf, saj se mi zdi, da brez prostora ne morem skicirati konkretnih vizualnih idej za kostume. V neizčrpen vir za širjenje asociacij, ki so vezane predvsem na prostor, mi je knjiga Mete

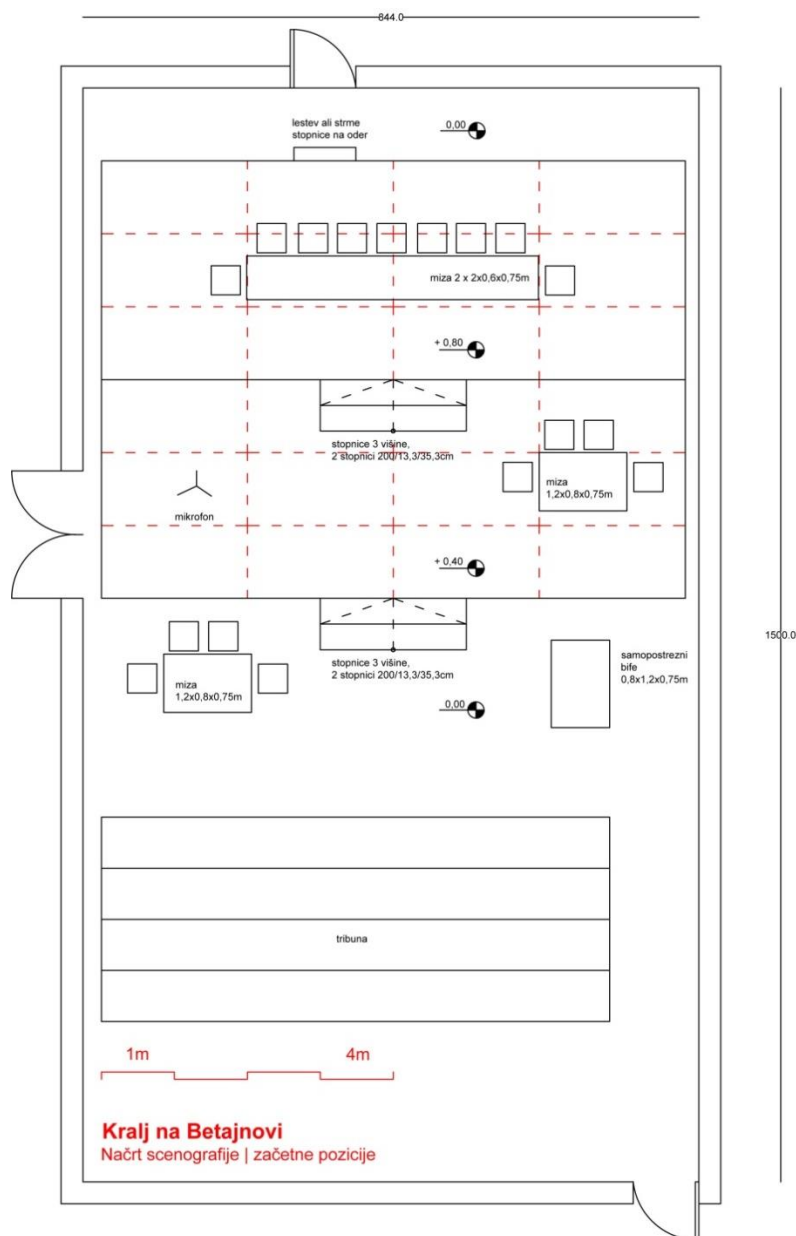
Hočevar *Prostori igre*. Vem, da je avtorica vzor tudi scenografu, to se vidi v njegovem razmišljanju o prostoru. »Prostor je samostojen parameter s svojo lastno zgodbo in predzgodbo, ki je v posebnem odnosu s prikazano zgodbo. [...] Prostor je nosilec vzdušja.« (Hočevar 31). Tega se zaveda tudi režiserka, ki je v adaptaciji že v uvodnih besedah povzela, kaj si od prostora želi: »[...] prostor popolnoma razmetan [...] kot da se je tam ravnokar odvrtela zabava, protest in še pogreb hkrati. Trakovi iz stropa so potrgani, kozarci razbiti, rože ležijo pomendrane, miza polna pojedene hrane. [...]« (Pelko).

Približno v tistem času so potrdili lokacijo: Stara pošta (Robbova 15, Ljubljana), Slovensko mladinsko gledališče. Režiserka in scenograf sta kmalu dorekla, da si želita nivoje. Kako najbolje uporabiti idejo treh ravni v drami treh dejanj, je scenograf začel pretvarjati v več možnosti (Slika 26).



Slika 26. *Stopnice, nivoji*. Zasebni arhiv Aleksander Vujović.

Izkazalo se je, da bo glede na prostor in finančni okvir to najbolje narediti s pomočjo praktikablov. Kot glavne scenske elemente sta se odločila za mize, stole in samostojeci ruski bife. Prevladujoča barva pohištva bo bela barva (prti, jedilni porcelan), stoli bodo rjavi ali črni, na tleh pa bo pogrnen tapison v bež barvi. Ugotovila sem, da si s takšno barvno paleto scenografije s kostumi lahko dovoli vnos barv in tekstur.



Slika 27. Načrt scenografije. Zasebni arhiv Aleksander Vujović.

1.6. Sprememba oziroma opredelitev časovno-stilnega obdobja

Po prvih treh mesecih dela na projektu vizualna podoba kostumov ni občutno napredovala z izhodišča idej, referenc. Potem pa je režiserka sporočila, da so se po posvetovanju z mentorjema odločili, da vse skupaj prestavijo v determinirano časovno obdobje; v čas razpada Jugoslavije. Takšne spremembe so postale že skorajda pravilo, čeprav smo prav v tem letu videli uprizoritev Cankarjeve drame, ki se je približala realizmu (*Hlapci* v režiji Janeza Pipana) iz začetka 20. stoletja, časa nastanka drame.

Čas poznih osemdesetih oziroma začetnih devetdesetih let 20. stoletja je razkril male kapitaliste, ki so izkoristili spremembe v družbeno-politični ureditvi države in v tem času ustvarili svoje premoženje. Kantor je tako dobil oznako spretnega oportuniste, ki je najprej zaznal, potem pa izkoristil spreminjajočo socialistično družbeno ureditev v kapitalistično. Družina Kantor je dobila oznako vaške elite, družine, ki se je zaradi spleta okoliščin, ki jih je ustvarjal Jožef Kantor s svojimi odločitvami in dejanji, hitro povzpela na družbeni lestvici. Iz gostilničarja je Kantor postal tovarnar, poslovnež in politik, ki sega po vodstvenih položajih. Pri tem sem se navezala na razčlenbo družbe, da bi bolje razumela različne sloje likov v drami. Naslonila sem se na razčlenbo sloja prebivalstva po Vilfredu Paretu, italijanskemu ekonomistu in sociologu, ki jo opisuje v *Razpravi o obči sociologiji*. V njej prebivalstvo deli na dva sloja: na spodnji sloj, t.i. neelito, in na zgornji sloj, t.i. elito, ki pa je razdeljena še na dvoje: vladajočo elito in nevladajočo elito. Če torej razdelimo like v te skupine, sodijo Kantorjevi v elito, in sicer pod vladajočo vejo elite, sodnik in župnik pod nevladajočo, vsi ostali pa pod neelito. Elite oziroma zgornje sloje prebivalstva ni možno vedno jasno definirati, lahko pa si pomagamo z razčlenbo na štiri podkategorije (po Paretu): vojaško, religijsko, poslovno in plutokracijo¹³. Po tej razčlembi bi Kantorjevi sodili v dve kategoriji; v kategorijo poslovne elite in kategorijo plutokracije. Zasledila sem zanimivo tezo, ki se sliši zelo podobno kot citat iz Kantorjevih ust, Gaetana Mosce o izboru predstavnikov ljudstva, kjer v kontekstu parlamentarne demokracije gre za to, »da se da poslanec izvoliti volivcem« oziroma, da to storijo njegovi prijatelji. V kasnejših delih je Mosca spremenil svoje mnenje, saj lahko ima manjšina prek svojih predstavnikov določen nadzor nad vladno politiko. V tem vidim strah, ki ga Kantor kot poslanec sluti v svojem (morebitnem političnem) nasprotniku Maksu, poleg očitnega, ki temeljijo na umoru bratranca. Podtekst drame namreč govori o tem, da ima Maks politične težnje, ki jih širi po gostilnah in shodih. Pri tem se naslonim še na idejo kroženja elit, ki je prav tako zanimiva za teoretsko bazo časovnega obdobja tranzicije in gradnje trdnega ozadja likom. Do kroženja elit pride tudi zaradi družbenih sprememb, ki pa so podlaga za kroženje elit s tega vidika, da se stara nadomesti z novo elito (Krnc-Kantor-Maks) ali pa kroženje elit kot načinom obnavljanja že obstoječe elite s pridruževanjem posameznikov iz spodnjih razredov družbe (besede Kantorja, da bi odobril poroko med Francko in Maksom, če bi bile razmere drugačne).

¹³ Plutokracija plutokracija -e ž (i) polit. manjša skupina zelo bogatih ljudi, ki ima posredno ali neposredno velik vpliv na državno politiko. (Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. SSKJ. Vir: <http://bos.zrc-sazu.si/cgi/neva.exe?name=ssbsj&tch=14&expression=zs%3D51127>. Dostop 16. julij 2018.)

Knjiga *Elite in družba* mi je bila teoretski prispevek za razumevanje ozadja tranzicije in konteksta elitizma družbe pri obravnavani drami, ki sem jo ozavestila tudi v kostumografskem delu.¹⁴

1.6.1. Razpad Jugoslavije, začetek osamosvajanja Slovenije

Dobili smo torej določen časovni okvir, moje delo se je nadaljevalo oziroma šele zares začelo. S tem, ko smo determinirali čas dogajanja igre, se je zares postavil tudi koncept kostumov. Do takrat sem sicer dobro spoznala, kakšne karakterje ustvarjajo igralci svojim likom v drami, opazovala sem, kako so dodali kakšno novo dimenzijo liku, kakšno presenetljivo predzgodbo so si zamislili zanj, nisem pa se uspela nasloniti na nič konkretnega. Ker je bila tudi scenografija časovno nedoločljiva, mi ni bila v pomoč pri ustvarjanju idej za kostume.

Režiserka nama je s scenografom predstavila časovno komponento, ki bo narekovala vse elemente režije in tudi vizualne podobe, še z opisom vizije, ki ji bo v pomoč pri ustvarjanju režijske estetike predstave. Rekla nama je, da želi tipično vaško »ohcet« iz tistega obdobja. Želi imeti ogabne pentlje in prte, steklenice radenske, cvička, uniona, cocte, ruski bife, iz katerega prihaja vonj po cvrtju in francoski solati, umetno smetano na poročni torti, želi, da se vrti glasba skupine Agropop, jugo rock, želi zven harmonike in veseljaško juckanje, a brez vaških običajev in tradicionalnih igric.

Za takšno situacijo, ki jo je opisala, bi lahko s kostumi šla na območje kiča oziroma pretiravanja. Kantorjevi so namreč ljudje, ki so relativno hitro prišli do denarja, nimajo pa pretirano izbranega okusa oziroma jim okus narekujejo trenutni trendi. Kantor želi pokazati, da si lahko privoščijo več kot drugi, da lahko dobi, kar drugi ne morejo.

Pesem, ki je zaznamovala nov val režijskega spoprijemanja s Cankarjem in kontekstualizacijo posodobljenega časovnega koncepta, je bila *Dodirni mi kolena* skupine Zana. Ta pesem je na vaji postala podlaga za improvizacijo začetnega prizora. Od te vaje naprej je postala glavna glasbena podlaga za začetek vsakih vaj kot nekakšen moto, refren.

¹⁴ Povzeto po: Pavis, Patrice. *Sodobna režija. Viri, težnje, perspektive*. Prev. J. J. Javoršek. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2012. (Knjižnica MGL, 157), str. 388-399.
Bottomore, Tom. *Elite in družba*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2014, str. 5-67.

Rojena sem v Jugoslaviji, zadnje mesece pred osamosvojitvijo, a kot dojenček nimam spominov na takratno obdobje. Sta pa starša v drugi polovici osemdesetih let začela svoje skupno življenje. Proti koncu visokošolskega izobraževanja je mama zanosila z mojo starejšo sestro, z očetom sta se poročila, dobila službi in zaživela na svojem. Vedela sem, da bom reference iz zgodovine našla v našem družinskem albumu iz tistega časa. Fotografije poroke staršev decembra 1986 so mi bile v pomoč pri iskanju avtentičnosti tistega časa.



Slika 28. *Poroka*. Zasebni arhiv družine Čehovin.

1.6.2. Moda osemdesetih in začetnih devetdesetih let 20. stoletja

Po obdobju mode sedemdesetih let, ki je izražalo željo po samoizpovednosti in naravnem videzu, je v modo osemdesetih let prišel kult uspešnosti. V povezavi s tem so modni oblikovalci snovali kreacije, ki so odražale občutek, da je vse mogoče, da lahko uspe vsak. Le

da mora tvoj videz odražati, kot da ti je to že uspelo (Dress for success). V konfekcijske linije oblačil so proizvajalci vključevali pridih uspešnosti, ki je bil dostopen za širšo javnost. Vplivi oblačenja subkultur so začeli vdirati v modo in postajati del vsesplošne sprejemljive modne estetike. Elementi punka, aerobike, nenavadne kombinacije estradnikov in glamur televizijskih nadaljevanj so postajali del vsesplošne modne industrije. Moda je končno postala mednarodna, Pariz ni več veljal za center mode, na trg so prihajale vse bolj uveljavljene britanske, italijanske, nemške in ameriške znamke. Nove avantgardne smernice so prinesli japonski oblikovalci.

Ženski modni ideal ni bila več suhljata Twiggy, temveč športna, fit, mišičasta in ambiciozna ženska, kakršna je bila pop zvezdnica Madonna. Ženska, ki je bila uspešna v službi in v privatnem življenju in ni zanimala svoje glamurnosti in erotičnosti, temveč ju je izrabila v svoj prid. Madonna je bila največja modna ikona tistega časa, moškim pa so trende narekovali bolj androgini moški izvajalci kot so Boy George, Prince in Michael Jackson. Ti so s svojim videzom navdihovali oba spola oboževalcev. Trend športnega udejstvovanja je v modo prinesel oblačilne elemente najbolj priljubljene telesne vadbe tistega časa – aerobike, ki jo je popularizirala Jane Fonda z videokasetami posnetih vadb. Vadba in njena promotorka sta narekovali poseben stil oblačenja: svetleče pajkice, oprijemajoče trikoje, naglavne trakove, gamaše in posebne športne superge, pogosto v fluorescentnih barvah. Športni stil oblačenja je postal prevladujoč tudi za prosti čas. Poslovni videz je črpal navdih iz elementov moške obleke, ki je zagovarjal več enostavnosti, izčiščenosti in funkcionalne elegance. Ženske so iz moške mode prevzele dolge in široke blazerje s podloženimi rameni. V kombinaciji s krilom do kolen, z dolgimi elegantnimi hlačami ali celo s širokimi bermuda hlačami so usklajevale vsakodnevne oblačilne videze za v službo. Elegantne bluze in pletenine iz kvalitetnih materialov so dopolnjevale poslovni videz. Ženske obleke za posebne priložnosti ali vsakodnevni videz so bile narejene iz mehkih, padajočih materialov, z ustavljenimi gubami v krilnem predelu, obvezno pa s podloženimi rameni. Vsakodnevni videz je dopolnjeval neuničljiv trenčkot ali širok plašč. Za svečane, večerne priložnosti so ženske razgalile svoja ramena z večernimi svetlečimi oblekami brez naramnic ali s kontrastnimi, bogato napihnjenimi rokavi. Videz so dopolnjevale z bogatim nakitom in s frizurami.

Televizijske nadaljevanke *Dallas*, *Dinastija* in *Miami Vice* so vplivale na modo (in obratno). *Miami Vice* je povzel trend modne hiše Versace, ki je spremenila klasičen moški videz; sprejemljivo je bilo, celo modno in seksi imeti namesto srajce pod obleko oblečeno oprijeto majico. Filma *Vročica sobotne noči* in *Briljantina*, ki sta uvedla trend diska in svetlečih materialov v poznih sedemdesetih, sta svoj vpliv v modni ohranjala. Vsi so lahko postali karkoli so želeli. Ali pa so se vsaj pretvarjali. Oblačila so jim pri ustvarjanju podobe, ki so jo želeli kazati svetu, eno od prvih pomagala, kar velja še danes. Avantgarda je postala del okusa množic. Punk, čigar pristaši so s svojim videzom odstopali od povprečja, so najprej veljali za antimodne, nato so ga posvojili avantgardni modni kreatorji, v osemdesetih letih pa je postal vsesplošen trend in s tem v svojem bistvu kontradiktoren. Punk je namreč gradil svojo podobo na individualnosti in zavračal komercializacijo, ki je vdirala v vsa področja življenja. Nasproti trendu punka je del generacije gradil podobo urejenih petičnežev. Z vedno premišljeno urejenimi frizurami, s čevlji z ravnim podplatom, ki so jih nosili na bele nogavice, z jeans hlačami z visokim pasom, ohlapnimi puloverji in majicami so ležeren (a urejen) videz gradili v nekakšne dandyje¹⁵ 20. stoletja.¹⁶

1.6.3. Kostumi in prostor ali prostor in kostumi

V povezavi z definicijo časovnega obdobja se je moja naloga spremenila. V idejo kostumografije sem morala vpeljati stilne elemente obdobja in pomembno komponento, ki je vezana na prostor in prav tako vpliva na kostume - okolje. S tem ne mislim na scenografski prostor kot tak, temveč na dogajalni prostor uprizoritve, na okolje kot širši kontekst dramske uprizoritve. Še vedno smo na slovenskih tleh, v okolju slovenske kulture in običajev. Formalno pa smo se šli v drugo državo. Iz Avstro-Ogrske monarhije, kamor je bila drama postavljena v originalnem tekstu, smo s konceptom spremembe okvirja dogajalnega prostora/okolja, ki je bazirala tudi na tem elementu uprizoritve in bo režijsko osmislila kontekst zgodbe, pristali v državi Jugoslaviji. Ta element okolja skoraj enako pomembno vpliva na kostumografijo kot dogajalni čas. Moda oz. oblačila nekega obdobja so res vezana na določena leta, zelo pa so vezana tudi na okolje. Četudi je bil določen modni trend splošno znan in prisoten v celotni (zahodni) kulturi, pa svet še ni bil tako globaliziran kot danes in so

¹⁵ Dandy -ja [dëndi in dëndi] m (ê; ê) knjiž. v oblačenju in vedenju pretirano eleganten moški. (Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. SSKJ. Vir: http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=nadut&hs=1. Dostop 16. julij 2018.)

¹⁶ Povzeto po: Lehnert, Gertrud. *A History of Fashion in the 20th Century*. Cologne, 2000, str. 72-95.

določene (oblačilne) specifične vezane na okolje veljale. Ne smemo zanemariti politične ureditve države, v katero smo dramski tekst postavili – šlo je za socialistično državo, kjer so veljala določena pravila. Informacije (moda je neke vrste informacija) so potovale drugače kot danes, ko so mreže pretoka informacij razpršene po celem svetu (internet) in lahko še isti trenutek nek trend, ki vznikne v New Yorku, vidimo na ljubljanskih ulicah. Vezani so bili na dostop do informacij, ki so prihajale po določenih kanalih in ne od vsepovsod. Slovenija je bila kot najbolj severna in zahodna jugoslovanska republika najbližje kapitalističnim državam – Italiji in Avstriji. Kljub propagandi o slabem sistemu kapitalizma in da naj bi bilo negativno vse, kar prihaja z zahoda, so ljudje vedeli, kakšno je stanje v svetu. Tudi v Slovenijo so prišli zahodnjaška moda, ameriški filmi, popularna glasba... Konkretno pa se je moda potem vseeno predrugačila za slovensko/jugoslovanski trg. To lahko ponazorim s primerom: greš k frizerju, želiš, da te postrizejo, kot jim pokažeš na fotografiji. Možna sta dva razpleta: frizer naredi točno tako, kot si želel, ali pa naredi približek tega, kar si hotel. V vsakem primeru frizura, ki jo boš potem poskušal doma ohranjati, nikoli ne bo več takšna, kot je bila, ko si odšel iz frizerskega salona. Nekako tako je z modo in s prevzemanjem trendov iz tujine. Tu se potem vključi še komponenta fizičnega videza posameznika (postava) in njegovo personaliziranje oblačila (kako, na kakšen način nosi oblačilo). Del tekstilne proizvodnje je gradil podobo zahodnjaškega videza, del pa je deloval po principih socialistično naravnane sistema, družbe, vrednot in tradicije. K temu je prispevala tudi ureditev gospodarstva, saj je bila večina velikih tovarn v lasti države. S tem je država imela moč in nadzor nad uvajanjem stilov in trendov.

Zanimivo razmišljanje o prostoru kot sprožilcu zgodbe navede Meta Hočevar v knjigi *Prostori igre*, kjer opisuje razliko med sliko kot popolnim umetniškim delom in prostorom igre:

»Slika je popolno umetniško delo. V njej je vse, od zgodbe do prostora. Nič ne manjka, nič ni odveč in sama si določim dolžino zrenja. Če bi hotela sliko prevesti v prostor igre, bi ji morala najprej odloščiti plast zgodbe. Ugledala bi čisto nepopolnost, razdrla bi smisel slike, razdrla bi umetnino.« (Hočevar 29). Ker pa je gledališče samostojna veja umetnosti, živa umetnina, zanj veljajo druga pravila. Ker je gledališče živo, je nepopolno.

Prostor igre ne obstaja brez igralca, med njima je enakovredna vez oziroma povezava. Ni igralca brez prostora, saj se vsa fizična bitja nekje nahajamo, prostor igre brez igralca pa se

spremeni v sliko ali bolje v arhitekturo, ki pa še zdaleč ni scenografija. Scenograf Daniel Jeanneteau trdi obratno: »Prostor gledališča bi moral izžarevati iz telesa in duha igralca. Ne bi smel obstajati pred njim.«, s čimer se strinja tudi etnoscenolog Jean-Marie Pradier, ki je zapisal, da je »scenografija antropološka maketa telesa.«.¹⁷

Vsako oblačilo ni kostum. Oblačilo postane kostum v kontekstu (koncepta uprizoritve, medija, prostora igre, igralca ...) in predvsem, ko ga igralec obleče in se zlije z likom in zgodbo, ki jo sporoča. Če je torej glavni element gledališča igralec in brez njega igre ni, je treba tu omeniti še relacijo kostuma in prostora, katere vezni člen je igralec. Soodvisna sta drug od drugega: igralec nosi kostum in se nahaja na sceni. Ko pride do (konceptualnih) sprememb pri uprizoritvi, je torej soodvisnost teh dveh zelo pomembna. Praviloma gre večkrat za spremembe kostuma kot prostora. Že zaradi pomanjkanja časa, ki ga v procesu proti koncu vaj najpogosteje ni, ni mogoče, da bi se radikalno spreminjala scenografija. Kot že omenjeno, je bolj očitna sprememba potrebna v kostumu, če pride do spremembe dogajalnega časa drame, ko gre za režijo, ki bazira na realni uprizoritvi (da ne gre tu na primer za metagledališče¹⁸). Prostor (kot scenografija) je lahko abstrakten, saj je vezan na imaginarni prostor (koncepta) uprizoritve. Jedilna miza se lahko v trenutku spremeni v posteljo, oder ali ladjo, če se spremeni igralčev odnos do nje. Gledališki prostor naseljujejo dramski liki. Ker je kostum gradnik lika, lik pa ni abstrakten, je lahko zaključek tega, da tudi kostum ni abstrakten. Ko gre za dramo, ki ima konkretne like, morajo biti tudi kostumi konkretni. Drugače je, če imamo dramske like, ki so personifikacije pojmov, na primer: smrt, čas, duh ... Takrat si lahko privoščimo abstraktnejše kostume. Dobro opravljeno delo kostumografa je, če gledalec dojame, za kakšen lik gre, iz katerega socialnega okolja je, njegovo starost, značajske lastnosti, ki se odražajo skozi oblačenje ... V kolikor sektorja ne sodelujeta in vsak dela zase, lahko pride do velikih nesozvočij, razlik, teh pa ustvarjalna ekipa ni želela.

Se pa v zadnjih obdobju dogajajo velike spremembe tudi na področju kostumografije (in scenografije) v sodobnem gledališču. Če omenimo sodobne tendence, je treba izpostaviti

¹⁷ Povzeto po: Pavis, Patrice. *Sodobna režija. Viri, težnje, perspektive*. Prev. J. J. Javoršek. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2012. (Knjižnica MGL, 157), str. 123-124.

¹⁸ Métagledališče -a s oblike samorefleksije, samozavedanja v dramskem besedilu, uprizoritvi, navadno za rušenje ali poudarjanje iluzije (Humar, Marjeta. Sušec Michieli, Barbara. Podbevšek, Katarina. Lokar, Slavka. »Metagledališče«. *Gledališki terminološki slovar. Spletna izdaja*. Ljubljana, 2011, str. 219.).

problem izrinjanja sektorja kostumografije iz sodobnega gledališča - vedno več predstav, ki nastajajo po motivih dramskih besedil ali pa jemljejo temo uprizoritve iz drugih virov (politika, realni dogodki), zanemarja kostume oziroma razume kostumografijo kot del predstave, ki ni tako pomemben. Takšno sporočilo pogosto dajejo gledalcem: da je sporočilo predstave pomembnejše in da so kostumi, scenografija, rekviziti, svetlobno oblikovanje itd. nepotrební oziroma le balast, ki lahko odpade. Treba pa je omeniti tudi drug problem, zaradi katerega odpadajo gledališki sektorji iz projektov – finančni.

Veliko je predstav, ki izključujejo kostum, igralci pridejo na oder v privatnih oblačilih. Več razlag je možnih za opustitev kostuma: začetek igre, kjer igralec še ne igra in je on sam, igranje več vlog s strani enega igralca ali kakšna druga utemeljitev, ki upraviči odsotnost igralčevega kostuma. S tem hitro zaidemo na izmuzljivo področje kostumografije, katere glavna teza je, da je kostum vse tisto, kar ima igralec oblečeno na odru tudi če pride na oder gol, kajti tudi to je kostum, kot opredeljuje v knjigi *Koža kot kostum* Tina Kolenik. Če pride igralec na oder v jeans hlačah in puloverju, gledalec to zazna in si s pomočjo tega gradi neko zgodbo, si razlaga lik. To takoj bere, zato odsotnost oziroma zanemarjanje razmisleka o kostumu ne smemo dovoliti niti v sodobnem gledališču, ko se zdi, da je vse drugo pred sektorjem kostumografije. Pa temu ni tako, kajti če bi bilo vseeno, kaj igralec obleče, bi prišel na vse predstave, ki jih igra, enako oblečen ali pa v uniformirani halji, ki bi jo poimenovali igralska halja, če sem nekoliko radikalna v svojem razmišljanju.¹⁹

¹⁹ Viri: Misailović, Milenko. *Dramaturgija kostimografije*. Novi Sad, 1990. (Biblioteka Theatrologija Jugoslavica, 3).

Ingham, Rosemary. Covey, Liz. *The costume designer's handbook. A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Designers*. Portsmouth, NH, 1992.

Kolenik, Tina. *Koža kot kostum. Oblačenje in slačenje v vsakdanjem življenju in umetniškem ustvarjanju*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2017. (Knjižnica MGL, zv. 169).

2. Kostumi na Betajnovi

V naslednjem poglavju se bom osredotočila na faze kostumografskega dela v projektu. V prvem podpoglavju navajam nekaj besed o pomenu in izboru delovnih kostumov za igralca in kostumografa. Sledi podpoglavje z opredelitvijo odnosa igralca do lika in njegovega kostuma, ki bo ponazorjen s konkretnimi primeri iz produkcije. Sledi analiza likov, kolaži ter razlaga kostuma.

2.1. Delovni kostumi

Delovni kostumi so pomemben del procesa predstave. Pomembni so zaradi različnih vidikov oziroma funkcij, ki jih opravljajo. Kot prvo gre za pomoč igralcem, da se navadijo na približek kostumu, ki ga bodo pri predstavi na koncu zares nosili. Gre za vnaprej predvidene akcije slačenja, oblačenja ali pa za izraz historičnosti zaradi posebnosti kostuma (krinolina, steznik, grška toga ...). V kolikor gre pri kostumu za izrazito oblikovno posebnost v kroju in s tem za specifiko gibanja igralca, mu je potrebno čim prej zagotoviti nekaj podobnega, saj to narekuje način igre. V kolikor na vajah ne more vaditi zaradi odsotnosti teh posebnosti kostuma, lahko pride s preходом na pravi kostum do težav. Te se potem rešujejo na več načinov, ki niso optimalni ne za kostumografa kot avtorja ideje kostumov, ne za igralca, ki je oblečen v kostum in izvaja igro. Kostumograf lahko kot možno rešitev uporabi naknadno prirejanje. Pri tem lahko gre za prirejanje oblike, dodajanje ali odstranitev posebne funkcije kostuma, spremembo barve in podobno, da zadosti specifikam v igranju. Malokdaj je obratno in prav je tako, saj zagovarjam, da je kostum v službi igralca, igralec ni suženj kostuma. Če kostum igralca pri igri ovira (in če seveda to ni bila kostumografska ali režijska domislica), potem ni ustrezen.

Pri delovnem kostumu je treba takoj opozoriti na razliko med AGRFT gledališkimi produkcijami in profesionalnim gledališčem. V profesionalnem gledališču gre pri delovnem kostumu najpogosteje za nabor že obstoječih kostumov iz fundusa in jih igralec zavestno uporablja le kot markacijo končnega kostuma, ki se medtem že realizira v gledališkem ateljeju, šivalnicah, krojačnicah ali ga kostumograf kako drugače pripravlja (išče po trgovinah). Pri produkcijah na AGRFT se lahko zgodi, da zaradi nepredvidljivih dejavnikov v procesu nastajanja delovni kostum postane pravi/končni kostum. To se lahko zgodi zaradi pomanjkanja finančnih sredstev ali pa zaradi ustreznosti/pravilnosti delovnega kostuma, ki

(p)ostane končni kostum. Prvi dejavnik ni najbolj prijeten in se je pri obravnavani produkciji zgodil. Slednje težave bom predstavila še v poglavju Finančna sredstva. V kolikor se zgodi drugo, ustreznost kostuma, gre predvsem za kostumografsko in igralčevo zaslugo. Naučila sem se, kako pomemben je izbor delovnega kostuma za proces, ki ga ima režiserka. Delovni kostumi režiserki velikokrat pomagajo pri postavljanju mizanscen. Z njimi nekako gradi začetne postavitve v prostor, določene akcije slačenja ali oblačenja kostuma, ji odpirajo motive za premike, akcije likov. Veliko pozornosti zato posvetim izboru delovnega kostuma, ki ga dojemam kot pripomoček, da preizkusim določene vizije, specifike, ki imam idejno zasnovane. Igralci so različni, s tem tudi njihov odnos do kostuma. Praviloma so igralci do delovnega kostuma zadržani, igralke pa takoj povedo, kaj jim je vredno in kaj jih moti. Pri delovnem kostumu gre velikokrat tudi za odkrivanje potreb s strani igralca. Te so vezane na specifike kostuma (oprijetost krila, višina pet ...) ter (kostumskih) rekvizitov (prstani, očala, torbice ...).

2.2. Lik – igralec – kostum

V tem podpoglavju se bom osredotočila na mojo primarno kostumografsko delo: na analizo dramskih likov. Sestavljena je na podlagi dramskega teksta in dramaturške razčlenbe, iz česar sem črpala osnovo za analizo dramskega lika. Dodala sem še razvoj lika s strani igralcev (predzgodbe, motivi, impulzi za določene reakcije) in moje predzgodbe, osmišljanje dodatnih značajskih lastnosti za posamezen dramski lik. Vse to se je oblikovalo med procesom nastajanja predstave in je kot nekakšen dnevnik likov, ki ga ustvarim in mi pomaga pri ustvarjanju kostuma. Analiza mi je v osnovi služila za prve skice. Kasnejše igralsko in moje dodajanje lastnosti likom skozi proces in opazovanje vaj pa sem beležila in mi je služilo kot tehnično pomagalo v pisni obliki za iskanje in dodajanje detajlov v kostum.

Pri ustvarjanju kostuma za Franca Bernota je igralec Lovro Zafred že na začetku procesa prišel na zanimivo kostumsko idejo za svoj lik. Predlagal mi je, da bi imel oblečeno lovsko obleko, kar se mi je za njegov lik zdelo smiselno. Sprejela sem, da poskusimo in vidimo, če funkcionira. Rada slišim, da mi igralec kaj predlaga, in vedno rečem, da bomo poskusili na vaji, kako bo videti. S tem mi pokaže, da razmišlja tudi o tem pogledu na svoj lik, sama pa mu pokažem, da to spoštujem in cenim.

2.2.1. Jožef Kantor

Začela bom z naslovnim likov drame. Kralj na Betajnovi je Jožef Kantor, fabrikant. Kantor je avtoritaren moški, ki vodi tovarno in se poteguje za poslanski stolček na naslednjih volitvah. Pred leti je imel gostilnico, a ko se mu je ponudila priložnost, da se povzpne na višji položaj, je to izkoristil. Umoril je svojega bratranca Martina, se polastil njegovega denarja. Da ne bi bil sumljiv, temveč usmiljen in dober, je pod streho vzel nečakinjo Nino. Zanj ima načrt, da gre od hiše, saj kazi njegovo podobo uglednega vaščana in vzpenjajočega politika. Izkoriščati je znal slab položaj drugih in se okoristiti na njihov račun. Kmetom in vsem, ki so potrebovali denar, jim ga je posojal, potem pa so mu ga z obrestmi vračali. Veliko jih zneska ni moglo vrniti in so obubožali. Eden takšnih je Krnec.

Iz adaptiranega teksta izvemo tudi Kantorjevo predzgodbo. Spoznamo ga kot človeka, ki mu v mladosti ni bilo lahko, bil je reven, brez prave družine, svoje bogastvo si je moral ustvariti sam. Iz Pepinega pripovedovanja izvemo, da je res ljubil Hano. Ukradel jo je drugemu izpred oltarja, ker jo je tako ljubil. Ona mu je ljubezen vračala. Skupaj sta odšla živet drugam, si ustvarila vse na novo, zasnovala družino, odprla gostilnico, pridno delala. Potem pa je Kantor želel več. Začel je izkoriščati druge. Bogastvo, lastna korist in želja po vsesplošnem uspehu so mu nasadili hudodelstvo v misli in srce.

Kantorju družina pomeni veliko: še posebej sedaj, ko jo potrebuje za ugled in položaj zglednega državljana, ki se podaja v politiko. Od otrok ima rajši svojo mlajšo hči Pepo. V njej vidi sebe in naslednico njegove tovarne in poslov. Francka, prvorojenka, mu je manj podobna, bolj je navezana na Hano, tudi podobna ji je. Vzgojil jo je s trdo roko in ve, da mu je pokorna. Ve pa tudi za njeno ljubezen z Maksom Krnecem. Dogovorjena je njena poroka s Francem Bernotom, a Kantor sluti, da se lahko kaj spremeni, v kolikor govorice držijo, da se je v vas vrnil Maks. Tega pa ne sme dovoliti.

Kantor je v odnosu do ljudi, ki so podobnega položaja kot on, dominanten. Želi, da ga vsi vidijo kot zglednega, uspešnega in močnega posameznika. Želi, da v njem prepoznajo svojega voditelja, nekoga, ki bo izžareval moč in bo lahko njihov pravi vodja, ne glede na to, kaj bo moral slabega storiti, če bodo le oni prepričani, da je za njihovo dobro. Če pridejo slabi časi ali družbeno-ekonomske spremembe, bo sposoben potegniti odločitve, ki ne bodo prijazne do

vseh, ne bodo socialno usmerjene, temveč zgolj k cilju. Višje, (hitreje), močnejše, bi lahko bil njegov moto. Kantor se ne ozira na (majhne?) žrtve. Ko bo imel zaupanje večine ljudi, bo lahko delal (z njimi), kar bo želel. Bo kralj svojega kraljestva.

2.2.2. Hana Kantor

Kantorjeva žena Hana je pohlevna ženska, ki bi naredila vse za svojo družino. Moža spoštuje in se ga tudi boji. Preden je postala njegova žena, je bila revno vaško dekle in Kantor jo je s poroko dvignil na družbeni lestvici. Ve, kaj je trdo delo, saj je bila nekoč dekla. Sedaj bi Kantor rajši videl, da se ne bi obnašala kot dekla, da bi dobila več uglajenosti in malo vzvišenosti, saj to pritiče njeni bodoči vlogi žene poslanca. Njegovim ambicijam in novemu položaju primerno se je morala spremeniti tudi Hana, a je v osnovi še vedno preprosta ženska, ki potrebuje delo, da si osmisli vsak dan, da ne razmišlja preveč o svoji trenutni situaciji, ko njena družina doživlja spremembe, ki bodo vplivale tudi nanjo.

Hana je privlačna ženska, ki svoje lepote ne izkorišča, poklanja jo svojemu možu, ki ga ljubi. Bolje rečeno: ga je ljubila. Po poroki se je Jožef spremenil. Nič več mu ni bila pomembna kot na začetku, ko sta se spoznala in zaljubila. Ne glede na vse, kar ji je v zadnjih letih neprijetnega storil, jo večkrat žalil, ponižal in izkoriščal, pa jo je rešil pred nesrečnim zakonom s človekom, ki ga ni nikoli ljubila in verjetno težjim življenjem, kot ga živi sedaj. Zato ostaja z njim. Ne razmišlja o odhodu, ki zanj ni sprejemljiv, saj je bila vzgojena v krščanski družini, ki tega ne odobrava. Stikov s svojo primarno družino sicer nima, a sramote in javnega ponižanja ne bi preživela. Poleg tega Bog vse vidi in vse ve. Boji se močeve moči in posledic, če bi odšla iz tega zakona. V zadnjem času vseeno dobiva malo več njegove pozornosti, saj je opazila, da je pomemben člen v njegovem javnem prikazovanju in nastopanju; približujejo se volitve in s tem moževa družbena veljava stopa še bolj v ospredje. Tudi ona bo morala kot žena poslanca odigrati del vloge. Mogoče pa ji bo vseeno namenil malo več pozornosti, ki si jo zasluži, in spoznal, da jo potrebuje in da ji je lahko hvaležen za ves trud, ki ga posveča njegovemu družbenemu napredovanju.

Hana je ljubeča mati svojih otrok. Veliko ljubezen izkazuje svojima hčerama, še posebej prvorojenki Francki, ki ji je bolj podobna. Ve, da Francka v njej vidi zaupnico in Hana jo bodri in podpira. Ve za njeno ljubezen do Maksa. Večkrat je poslušala njena srečna

pripovedovanja, ko sta z Maksom prijateljevala. Takrat je res mislila, da bosta z Maksom kmalu Jožefa prosila za dovoljenje za poroko. Pa so se okoliščine spremenile in naenkrat se je morala preleviti v tolažnico svoji razočarani hčeri. Nekaj ur po poroki je situacija dodatno otežena. Maks se je vrnil, a njena hči je pravkar rekla drugemu da. Pove ji, da si lahko premisli, da lahko razdere zvezo s Francem in odide z Maksom. A opozori jo tudi, da je Maks nestanovit. Da si lahko premisli kot si je pred leti, ko je odšel iz vasi. Hana ve, da ima Kantor raje mlajšo Pepo, s katero ima večje načrte, zato prepušča večji del Pepine vzgoje njemu. Nečakinjo Nino pa nekako zapostavlja in se ji izogiba, čaka, da bo šla od hiše in ne bo več čutila velike odgovornosti in skrbi zanjo. V odnosu do nje se pokažejo Hanine slabe strani: zna biti ukazovalna in pristranska, kot da bi mislila, da Nina svojo šibkost in nenavadnost izkorišča. Verjetno je zaradi nje marsikdaj slišala kakšno ostro besedo od Kantorja ali očitek, zakaj je ne more umiriti. Čuti, da se je vse začelo z boleznijo njenega očeta in s smrtjo. Nina je takrat začela bolehati in od takrat naprej se čudno vede. Potem pa se je Kantor odločil, da gre Nina v samostan. Pravi, da izkazuje željo po pobožnem življenju in miru ter samoti. Hana tega ni opazila, a če Kantor tako pravi, bo tako najbolje. Do takrat pa mora poskrbeti, da bo Nina čim manjkrat imela napad in da z njim ne bo vznemirjala moža.

Skozi odnos do Lužarice vidimo tudi Hanino usmiljeno stran. Ve (oziroma se delno krivi?) za usodo Lužarja in celotne njegove družine, a sama ni v položaju, da bi lahko ugovarjala Kantorju oziroma ga kakorkoli prepričevala v to, da bi se jih usmili. Morda zaznamo tudi sram in nelagodje, ker v odnosu do Lužarice izpade ona in celotna družina Kantor snobovsko, pokroviteljsko in nečloveško. Mogoče bi lahko kdaj kaj rekla, četudi bi čutila posledice, a bi bila pomirjena, da je vsaj poskusila. Verjetno ne bi ničesar spremenila, a bi vsaj poskusila. Pa (si verjetno) ni upala.

2.2.3. Francka Kantor

Francka je prvorojenka Hane in Jožefa Kantorja. Dogovorjena je njena poroka s konservativnim in umirjenim Francem Bernotom. Francka Bernota ne ljubi. Do njega čuti prijateljsko navezanost. Z njim se bo poročila zaradi dogovora, želje staršev, pričakovanja okolice, varne prihodnosti. Po poroki bosta zaživela mirno skupno življenje, preselila se bosta v majhno hišico blizu Kantorjevih, da bo Francka še vedno v dnevnem stiku s svojo primarno

družino. Verjetno bosta imela dva ali tri otroke, gospodinja bo in skrbna, zgledna žena. Takšna kot je njena mati.

Francka v resnici ljubi Maksa Krneca. Z njim je doživela prvo najstniško ljubezen in do danes ga ni pozabila. Res je, da jo je prizadel, ker je odšel brez slovesa, a če bi se vrnil, bi ga verjetno še isti hip spet vzela nazaj. Res se vrne. Pride na dan njene poroke z Bernotom. Pride, ko je že rekla da, in ni več poti nazaj. A Francka bi vseeno pobegnila z njim, pustila vse za sabo, ko bi le rekel, da jo ljubi in da naj gre z njim.

Ko je Francka ugotovila, da je Nina zaljubljena v Maksa, ji je bilo to smešno in otročje, ker je bil Maks prestar zanjo. Je pa razumela njeno navezanost nanj, saj ji je vedno izkazoval pozornost. Do Nine je zaščitniška in ljubeča, zna se z njo pogovarjati. Francka se do Nine obnaša, kot bi bila njena mlajša sestra.

Francka spoštuje svoje starše in jim je hvaležna za vse, kar ji nudijo. Mama je njena zaveznica in tolažnica. Njej se zaupa, ko ne more več skrivati svojih misli pred svetom. Mama jo je naučila vse, kar mora dobra ženska znati. Za to ji je hvaležna. Hkrati pa bi rada videla, da bi mama znala uveljaviti tudi svojo besedo. Da bi si upala kdaj kaj predlagati očetu in ne biti vedno v ozadju. Ali pa se postaviti za njo, ko je kdaj kaj želela od njega, a ji tega ni dovolil. Da ne bi bila vedno v ozadju. Je njena mama srečna v zakonu? Francka bo že naredila tako, da bo. Ko bo odšla od doma, bo lahko začela uveljavljati svojo pravico, svoje nazore. Da le gre od doma.

Oče je glava družine, brez njegove vednosti in odobritve se ne sme narediti nobenega pomembnega koraka. Oče odloča o vsem. Kot otrok je bila Francka vzgajana strogo, privzgojili so ji krščanske vrednote. Sedaj, ko je odrasla, vidi, da je bila to za očeta le maska, za katero se skriva, da ima oče verjetno neke grehe iz preteklosti, ko se včasih obnaša nenavadno. Še posebej nerazumljiv ji je odnos, ki ga ima do nečakinje Nine. Sedaj, ko postaja vse pomembnejši vaščan in se podaja v svet politike, se stvari spreminjajo tudi za njo. Sama to občuti kot nenehen nadzor. Upa, da bo s poroko lahko vsaj malo zrahljala to vez, ki jo ima z očetom, da se ne bo več počutila, kot da je ujetnica v lastnem domu, v lastnem življenju.

2.2.4. Pepa Kantor

Pepa je najmlajša hči Hane in Jožefa Kantorja. Stara je 12 let. Že kot punčka je čutila veliko navezanost na očeta. Mama jo je vedno silila, da obleče krilca in da se lepo vede. Oče pa ji je dovoljeval več. Ko je šla z njim v tovarno, ga je lahko opazovala pri delu. Vedno se ji je zdel velik in mogočen. Nihče se mu ni upal ugovarjati. Ko je bila v njegovi pisarni, ji je dovolil, da je sedela za njegovo mizo in poslušala, kako vodi posle. Najrajši je imela, ko sta se tepla. Rada je imela, ko je na koncu to prerastlo v žgečkanje in hihitanje.

Francko in Nino ima rada. Ko je Nina prišla k hiši, ji je pokazala vse skrite kotičke hiše in posesti. Nina se je najrajši igrala skrivalnice. V tem je bila zelo dobra, tako dobra, da Pepe po več ur ni našla. Tako se je Pepa kmalu naveličala igrati z njo. Poleg tega je Nina včasih postala čudno odsotna. Velikokrat jo je zbujala ponoči, ko je jokala. To ji je šlo na živce. Pepa se ni veliko družila s Francko, saj je bila razlika v letih med njima precejšnja in Francka se ni želela igrati z njo. Skupaj sta pomagali mami, s Francko sta skupaj hodili k maši in zvečer ji je kdaj prebrala zgodbo za lahko noč. Pepa je svoje sovrstnike našla pri sosedih. Tam so imeli tri otroke njene starosti in večkrat se je šla k njim igrat. Pepa je hodila v glasbeno šolo, da se bo naučila igranja harmonike. To ji je šlo dobro, oče je bil vedno tako vesel, ko je igrala.

2.2.5. Nina

Nina je Kantorjeva sorodnica, hči Kantorjevega bratranca Martina. K hiši je prišla nekaj let nazaj. Sedaj odhaja v samostan. To je odločil njen stric Jožef. Sama sicer vestno moli in izpolnjuje božjo besedo, a nikoli ni zares kazala želje po vstopu v redovniški red. Najrajši bi šla iz vasi, da vidi, kako živijo ljudje. A ne sme, ne more. Včasih jo popade strah in postane nemirna. Potem postane vse črno in se ne spomni ničesar. Ko se zbudi, je običajno vedno nekdo ob njej in jo tolaži.

Ko je bila majhna, sta se z očetom večkrat igrala skrivalnice in senčne lutke. Skrivalnice so bile njena najljubša igra. Mama ji je umrla, ko je bila še dojenček, od takrat jo je oče vzgajal sam. Imela ga je zelo rada in njegove izgube še danes ni prebolela. V tistem obdobju je začela dobivati napade.

Maksa Krneca je spoznala, ko je prihajal k Francki. Čeprav je Maks starejši od nje, se do nje ni nikoli obnašal kot do nebogljenega otroka. Vedno jo je obravnaval kot sebi enako, zato ga je hitro vzljubila. Z njim se je lahko pogovarjala o vsem. Kmalu se je vanj zaljubila. Čeprav Maks to ve, se do nje ne obnaša nič drugače, ne neha je ogovarjati ali jo zasmehovati zaradi tega. Nina ga vidi kot sovrstnika, ki je doživel veliko več kot ona, kot avanturista, ki ji lahko pokaže nove svetove in jo popelje iz vasi.

Do Kantorja čuti strah. Do nje se obnaša odtujeno, noče imeti z njo dosti opravka. A včasih ji izkazuje čudno naklonjenost. Nina tega ne razume in zato ji je še bolj nenavaden in strašljiv. Nikoli ne ve, ali bo jezen nanjo ali bo z njo silno prijazen.. Ko ji je povedal, da bo šla v samostan, mu je takoj rekla, da ne bi šla. Pa je ni hotel niti poslušati. Rekel je, da je bila to želja njegovega očeta in da jo mora izpolniti. A ona ve, da to ni res. Oče je nikoli ni silil v cerkev, še manj ji je kdajkoli rekel, da bi šla k redovnicam.

S Francko in Pepo se razume, čeprav je večino časa najraje sama. Ko je prišla k hiši, sta jo obe lepo sprejeli. S Pepo sta se veliko igrali skupaj, kasneje jo je Francka naučila prvih gospodinjskih del. Francki sedaj malo zameri, ker se je spremenila v zadnjih mesecih. Postala je tako odrasla, nič več se ne igrata in hihita skupaj. A saj se tudi sama ne sme več toliko igrati in skrivati. Kmalu se bo vse spremenilo. Že jutri odhaja v samostan, kjer ne bo več igrice in skrivanja. Le molitev, branje, učenje in delo.

2.2.6. Krnec

Krnec je oče Maksa in bivši tovarnar. Preden je obubožal, ker se je zadolžil pri Kantorju, je imel v lasti tovarno, katere lastnik je sedaj Kantor. Krnec je v želji, da bi širil svoj posel, od Kantorja vzel posojilo. Ker se mu prva naložba ni izplačala, si je sposodil še več denarja pri njem. Investicija se mu ni izplačala, denar se mu ni povrnil, a Kantor je želel svoj del nazaj. Primoran je bil prodati tovarno Kantorju. Ker je Krnec zaposloval več mož in jim ostal dolžan, so ti prišli nekega dne po svoj prisluženi denar. Ker jim ga Krnec ni mogel dati, so ga pretepli. Od takrat naprej se je zatekal v pijačo; ko mu jo je zmanjkalo, je beračil za novo, saj ni mogel biti trezen ob usodi, ki se mu je tako hitro spremenila, ko je zaradi svoje neumnosti in preračunljivosti drugega tako hitro izgubil vse.

Preden je obubožal, je svojega sina poslal na študij v tujino, na Dunaj. Tam naj bi se izobrazil, se potem vrnil in mu pomagal pri poslih. A stvari so se medtem izjalovile; Maksa zaradi finančnih razmer ni mogel več podpirati, mu pošiljati denarja za študij. Maks je ostal na Dunaju, a je le redko pisal očetu, tako da Krnec ni vedel, kaj počne na Dunaju. Ali se je že zaposlil na Dunaju in kje, ali je izprosil štipendijo, da je nadaljeval študij, ali le popiva in je postal enak berač kot on. Skrbi ga za sina, a sedaj mora poskrbeti zase, ker on ne more. Odrasel je, lahko preživi sam, ali pa celo pomaga njemu. Da bi se pobral iz tega začaranega kroga, v katerega je padel. A najprej mora sinu razložiti, kaj se je medtem zgodila, zakaj si je sposodil denar ...

Do Kantorja čuti sram. Kaj ti človek, ki si ga prej imel za prijatelja, lahko naredi, je Krnec izkusil v odnosu z njim. S Kantorjem sta bila pred tem prijatelja. Ko pa mu je Kantor posodil denar, se je njegov odnos do njega hitro spremenil. Še preden se je izkazalo, da mu denarja ne bo mogel vrniti, se je do njega začel obnašati gospodovalno, lastniško, kot bi imel pravico vmešavati se v njegovo osebno življenje in posle. Pametoval mu je glede Maksa, investicij, glede tovarne in zaposlenih delavcev.

Žena ga je že pred leti zapustila, ko je čedalje večkrat ob večerih po delu zahajal v gostilno in tam diskutiral o poslu in naložbah. Ne ve, kam je šla. Ko se je nekega večera vrnil domov, je ni bilo več. Maks je bil takrat že na Dunaju. Pisal mu je, mu povedal, da je mama odšla, če ve kaj o njej, če se mu je kaj javila oziroma mu povedala, kam gre. Iskal je informacije pri sosedih in drugih vaščanih, a nihče ni vedel ničesar, nikomur ni povedala, kam gre. Njegovi ostareli starši so že prej umrli, tako da sta zadnja leta živela sama, Maks pa je študiral v tujini in se ni veliko vračal. Zdaj ima le še njega. Če bo res prišel domov za dlje časa, bi lahko poskrbela drug za drugega. Skupaj bosta že nekako.

2.2.7. Maks Krnec

Maks je sin Krneca in Franckina mladostniška ljubezen. Pred dvema letoma je odšel na študij na Dunaj. Pred tem sta se s Francko zaljubila, res jo je imel rad. Računal je, da se bo vrnil in jo takrat uradno zaprosil za roko. Zaobljubila sta se drug drugemu. Takrat je bil tako srečen. A časi so se spremenili, ni več otrok in ni več vihravo zaljubljen in neobremenjen s prihodnostjo. Ima druge načrte in druge skrbi. Francka mu sicer še vedno veliko pomeni, a

trenutno mu več pomeni maščevanje. Ko je Maks izvedel, da si je oče sposodil denar od Kantorja, je imel slab občutek. Ko je izvedel, da je oče izgubil vse, kar je imel, da je obubožal in da berači po vasi za pijačo, se je vrnil. Res je, da mu že nekaj časa ni pošiljal denarja, a Maks je menil, da zaradi tega, ker je izvedel, da je prenehal s študijem in da se potika po mestu in poseda z vstajniki. Ob vrnitvi je najprej šel do sodnika in se pozanimal, kako je prišlo do tega, da je oče tako hitro ostal brez vsega in kaj je v ozadju dogovora o posojilu, ki sta ga imela s Kantorjem. Od ljudi, ki so bili blizu Kantorjevih, je izvedel čudne govorice o nenavadni smrti Martina Kantorja, ki se je zgodila pred leti. Od sodnika je želel zvedeti, kam je šel denar, ki ga je imel Martin. Od takrat naprej se je namreč začel Kantorjev vzpon. Nenadni uspeh Kantorja temelji na izkoriščanju poštenih ljudi. Dobil je kapital in ga s pridom obračal, da bo kmalu imel še več in očitno se ne misli ustaviti. Posel mu cveti, tovarna je uspešna. Slišal je, da se Kantor podaja celo v politiko. Če mu uspe še to, potem ga nihče več ne bo mogel ustaviti. A na račun (mrtvih, umorjenih) ljudi in njihove zaslepljenosti se ne moreš oziroma ne smeš okoriščati. Še manj pa na račun poštenih ljudi, ki so leta trdo garali za svoje imetje, potem pa naredili napako in vse izgubili. Iz meseca v mesec je več zaslepljenih ljudi, ki bodo Kantorja nagradili za svoj uspeh še s poslanskim sedežem. Maks bo nekaj spremenil, ustavil bo ta silni vzpon Kantorja. Nekdo ga mora.

2.2.8. Franc Bernot

Franc Bernot je Franckin zaročenec oziroma njen novopečeni mož. Na poroko z njo je prvi namignil njen oče. Francko je spoznal, ko sta bila sošolca. Že od nekdanj mu je bila simpatična in ko je Kantor na enem od lovskih zborovanj, ki se ga je udeležil, namignil, naj pride kaj naokoli, da bi ga bila Francka vesela, je to storil. Tako sta se s Francko počasi zblížala in postala par.

Franc prihaja iz dobro situirane družine, ki se je preselila iz Betajnove. Od malega je bil vključen v lovsko družino, saj je njegov oče strasten lovec. On njega je prevzel ljubezen do lova in narave. Največ mu pomeni gozd in sprehodi v njem. Okoli domače hiše, v kateri sedaj živi sam, saj so se starši preselili, ima nekaj polja, da si pridela vse, kar potrebuje. Njegova mama je učiteljica, zato ima v hiši marsikatero knjigo in priročnik. Tako mu nikoli ni dolgčas. K njemu se bo preselila Francka, njegova žena. Srečen bo in zadovoljen. Živela bosta mirno življenje, hodila na obiske k obema družinama, on bo skrbel za polje in gozd, ona pa za dom.

Upa, da bo kmalu skrbela tudi za otroke, rad bi imel vsaj dva, saj je bil edinec in je pogrešal družbo otrok.

2.2.9. Lužarica

Lužarica je žena vaškega vstajnika Lužarja, ki je eden redkih, ki izraža odkrito nezadovoljstvo s Kantorjem in z njegovim oblastnim obnašanjem. Njen mož je bil zaposlen pri Krnecu. Ko je tovarno prevzel Kantor, se ni strinjal z njegovim vodenjem in je začel zbirati somišljenike, da bi se skupaj uprli Kantorju. Ko je Kantor to ugotovil, ga je odpustil. Lužarica ima doma šest otrok. Lačni so. Nimajo niti za hrano, ker Lužar nikjer ne dobi zaposlitve. Nihče ga po incidentu s Kantorjem ne želi več vzeti v službo. Ne ve, kako bodo preživeli do naslednjega meseca, kaj šele, ko bo prišla zima.

Lužarica je kot mlado desetletno dekle po imenu Anka šivalo kravate pri gospe Rieglovi. Nekega dne je gospa zbolela in ji naročila, naj gre v mesto po denar od prodanega blaga. Blagajničar ji je dal denar, šestinosemdeset kron, Anka je zavila v slaščičarno, nato pa še v gostilnico, se najprej posladkala s slaščicami, nato pa si v gostilni naročila pivo, sir in kruh. Sita in opita se je odpravila domov. Ni vedela, kaj je denar, saj je vse, kar je zaslužila sama, dala svoji materi. Ni vedela, za kaj porabi denar in kakšno vrednost ima. Ko je zvečer stopila iz tramvaja, so jo delavci obkrožili in jo peljali h gospe Rieglovi. V škatli, kjer je Anka imela preostali denar, je manjkalo dvajset kron. Vsi okrog nje so začeli vpiti, da je tatica, da jih je okradla. Gospa Rieglova je vpila, da je tatica in da prihaja iz tatinske družine. Policist jo je odpeljal. V ječi, kjer je preživela tri mesece, ni mogla spati, ves čas je jokala in ni razumela, zakaj je zaprta. Vsak dan je spraševala, kaj je naredila narobe, zakaj je ne spustijo domov. Sedaj, ko je odrasla, ve, kaj je denar.

2.2.10. Župnik

Župnik je tesno povezan z družino Kantor. Celotna družina redno obiskuje nedeljske maše, najmlajša hči obiskuje verouk, vse tri punce pri hiši redno hodijo tudi k večernim mašam, Kantorjeva žena pogosto prinese v župnišče kakšen priboljšek in pomaga pri okrasitvi cerkve ob praznikih. Ob poroki prvorojenke Jožefa Kantorja je še pogosteje v stiku z njimi. Ko sta se zaročenca Francka in Franc pripravljala na zakon, sta večkrat obiskala župnišče, tako je

izvedel še več o družini. Tudi to, da namerava Nina, sorodnica Kantorjevih, kmalu v samostan. To ga je prijetno presenetilo.

Izvedel je tudi, da Kantor res dobro gospodari in da ima že veliko kapitala s poslom in tovarno, ki jo vodi. S Kantorjem je imel do sedaj korekten odnos, a posebno blizu si nista bila, saj je pred leti kandidiral na nasprotni politični listi, ki jo je podpirala cerkev. O ženskah v družini ni imel reči kaj slabega; so zgledne kristjanke in dejavne tudi v fari. Za praznike je Kantor radodarno dal v nabirko pri maši, o tem nima kaj pripomniti. Ko je družino sedaj spoznal še bolje, bo tudi s Kantorjem navezal stik, nenazadnje se spet pripravljajo volitve in kot je slišal, bo Kantor kandidiral.

Po poroki župnik izkoristi priložnost, s Kantorjem se zmenita za vzajemno pomoč: on bo rekel dobro besedo zanj svojim faranom, Kantor pa bo poskrbel za obnovo župnišča in hleva ob njem.

2.2.11. Sodnik

Sodnik in Kantor sta dobra prijatelja in poslovna partnerja. Ko je pred leti sodnik prišel v vas in tu odprl svojo pisarno, je bil Kantor eden prvih, ki mu je izrekel dobrodošlico in mu izkazal podporo ter poskrbel, da je bil lepo sprejet v novem okolju. Od takrat naprej sta v rednih stikih, poslovnih in prijateljskih. Sodniku se zdi Kantor najbolj sposoben mož v širši okolici, to dokazuje njegova uspešnost na vseh področjih delovanja, saj ima urejeno družino, svojo tovarno, zdaj pa cilja še na uspeh na volitvah. Sodnik se rad druži s perspektivnimi in uspešnimi ljudmi in ne dvomi, da Kantorju ne bi uspelo na prihajajočih volitvah. Kantor je človek, s katerim se sodnik ujame tudi zaradi podobnega družbenega položaja in poklica, ki ga opravlja. Biti direktor tovarne in politik je zahtevno, a hkrati odpira nove priložnosti. Sodnik bi bil rad čim bližje, ko se bodo te nove priložnosti pokazale.

Sodnik čuti tudi veliko afiniteto do Kantorjeve žene. Če bi se sam kdaj poročil, bi si želel imeti takšno ženo, kot je Hana. Vedno urejena in prijazna do vsakega. Vedno pripravljena ustreči in se umakniti v ozadje, ko vidi, da je to potrebno.

Sodnik je človek, ki ve, da je pomemben tudi zunanji videz, saj s tem sporoča svoj položaj v družbi. Za obleko in celotno svojo zunanjo podobo poskrbi sam, ničesar ne prepušča naključju. Vedno je skrbno urejen, čeprav nima žene, da bi ona poskrbela za to.

2.3. Kolaži

V tem podpoglavju sledi predstavitev kolažev kostumov. Zadnje čase v svojem procesu zasnovne kostumov delam s pomočjo kolažev. Mešana tehnika, ki temelji na računalniški zasnovi kostumov, a jo dodelam še ročno, se mi zdi najprimernejša za komunikacijo med mano in režiserko. S pomočjo interneta poiščem fotografije oblačil, ki jih preuredim v kolaže v računalniškem programu Photoshop in Illustrator. Kolaži so se izkazali za zelo primerne, saj so lahko berljivi za druge sodelavce – iz njih je lažje razbrati, kako naj bi bil videti kostum, saj temelji na že obstoječih fotografijah oblačil, ki jih sestavim v nove kombinacije, z novimi proporci in detajli. V preteklih procesih sem opazila, da ročna skica pogosto ni bila dovolj jasna, da bi si režiser (ter drugi sodelavci) lahko predstavljal, kako bo videti kostum, zato je prihajalo do nerazumevanja. Delno je za to kriva avtorska skica, ki jo sama dojemam kot umetniško delo, pri tem pa ne težim k temu, da bi bila anatomsko pravilna in tehnično ustrezna, temveč mi je pomemben vtis in občutek, ki ga imam o liku in njegovem kostumu. Moje skice so zato precej slogovno raznolike, ker izhajajo iz različnih uprizoritvenih projektov in načinov dela pri posameznem, na katerega je vezan tudi moj slog skice oziroma format in tehnika skice. To je povezano tudi z medijem projekta – ali gre za gledališko ali filmsko kostumografijo ter v kakšen časovni okvir je postavljen tekst. V kolikor bi bili kostumi fantazijski ali bolj abstraktnih form, bi lažje pripravila skice, ki bi jih zrisala ročno. Ker pa zadnjih nekaj produkcij sodelujem z režiserko, ki dela predstave, te pa temeljijo na realnem dogajalnem času in prostoru, se bolj obnesejo kolaži, ker so, kot že omenjeno, sestavljeni iz fotografij realnih oblačil. Poleg tega uporabim tudi fotografije glav realne igralske zasedbe in je zato kolaž toliko bolj realen in predstavljen.

Zaradi umirjene barvne palete scenografije (bela, bež, črna) sem kostume gradila neobremenjeno glede barvne skale. Za barve kostumov sem se odločala posamezno za vsak lik, saj sem želela, da se njihove barve (vsaj zavedno) ne ujemajo, ampak da se najprej zgradi vsak lik posamezno. Glede na celotno poročno situacijo nisem želela, da se povežejo predvsem z naprsnimi šopki.

2.3.1. Kantor

Kantorja sem si zamislila v temno modri obleki z dvorednim zapenjanjem na suknjiču. Dvoredno zapenjanje je bilo v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja precej pogosto in modno. Pod suknjičem nosi še telovnik v enakem odtenku modre barve. Srajca je bele barve z rahlo ošiljenim ovratnikom, kot je bil v modi takrat. Kravata v kombinaciji s pastelnimi toni roza-marelične barve se poveže z barvo, ki jo nosijo Kantorjeve ženske. Čevlji, mokasini, temno modre ali črne barve. Mokasini oziroma čevlji brez vezalk so bili v tistem času precej pogosti. V kolikor bi ne izpadlo preveč komično, bi ga obula v bele nogavice, ki bi se pokazale le takrat, ko bi se usedel. Bele nogavice so bile v tistem času vseprisotne; nosili so jih k svečanim oblekam, pri športnih aktivnostih, vsakodnevno. Kantor nosi še zapestno uro ter poročni prstan. Tudi on ima pripet naprsni šopek.

Temno modro barvo sem kot glavno barvo za Kantorja izbrala zaradi konotacije, ki jo barva nosi. Velja za barvo, ki izraža zanesljivost, avtoritativnost, zvestobo, zaupanje in stalnost interesov. Zato je prisotna tudi v uniformah poklicev, kot so policisti, mornariški častniki, uradniki, ki sporočajo s svojim videzom, da so vplivni in ugledni. Modra barva je povezana s človekovo sposobnostjo za notranjo predelavo dražljajev in za razumsko uravnavanje lastnih čustev. Nakazuje sposobnost za problemsko mišljenje in racionalnost v odnosu do sveta. Ljudje, ki nosijo modro, naj bi imeli sposobnost hitrega sklepanja prijateljstev, ki pa večinoma ostanejo zgolj na formalni ravni, saj je modra barva hladna in vključuje precejšnjo stopnjo samozadostnosti.²⁰

Igralec Matic Valič je manjše postave in širokih ramen, zato sem imela pomisleke o dvorednem zapenjanju njegovega suknjiča z oblikovanimi ramami. A hkrati se temu elementu kostumografije oziroma stila suknjiča nisem želela odpovedati, ker je tako značilen za tisto obdobje in res izraža duh časa. Vedela sem, da bom pri končni izbiri suknjiča morala upoštevati tudi njegovo postavo in kako bo to videti na njemu.

²⁰ Povzeto po: Korun, Janja. *»Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«*. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 23-25.



Slika 29. *Jožef Kantor* (*Matic Valič*), zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.2. Hana

Hano sem si zamislila v obleki s krilom pastelno roza barve z dvorednim zapenjanjem in s podloženimi rameni. Silhueta obleke bi bila klinasta, kar pomeni širša v ramenih, a se ožja proti pasu oziroma spodnjem robu obleke. Pod blazerjem ima oblečeno bluzo s šal ovratnikom, ki se lahko zaveže na pentljo. Bluza bi bila iz kvalitetnega poliestra ali akrila, ne iz svile. Takšen tip kostima s krilom je bil precej pogost v tistem času, vedela sem, da bo igralko postaral in jo naredil bolj odraslo, kar je za lik, ki ga igra, nujno. Lucija Harum je po postavi zelo visoka in vitka igralka, vedela sem, da lahko to izkoristim, saj ji pristojijo vsa oblačila. Nisem imela skrbi s proporcem, ki ga bom s klinasto silhueto pri njej dosegla. Kostum sestavljajo še nogavice, ki so v rahlo rožnatem odtenku in se posvetijo. Čevlji so odprti sandali z nizko peto (2-4 cm), zaprejo se s paščkom, ki gre okrog gležnja. Čevelj, ki ne bo imel prevelike pete, sem izbrala zaradi velikosti igralka, ki je že tako največja v ženski igralski zasedbi, je pa tudi večja od igralca, ki igra njenega moža, Matica Valiča. Poleg tega takšen tip čevljev nosijo starejše ženske in sem vedela, da ji bo odgovarjal za lik. Hana nosi še nakit: poročni prstan in velike, neviseče okrogle uhane. Ti uhani so tudi bili specifični za tisto obdobje in zelo modni. Tudi ona ima pripet naprsni šopek.

V kolikor bi potrebovala predpasnik, bi bil ta v beli barvi iz finega materiala, podoben čipki. Roza barva po psihodiagnostiki najbolj ugaja tistim, ki iščejo nežnost, čustvenost in prijaznost, nimajo pa dovolj poguma in energije, da bi izbrali rdečo.²¹

²¹ Povzeto po: Korun, Janja. *»Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«*. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 8.



Slika 30. *Hana (Lucija Harum)*, zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.3. Francka

Francka nosi poročno obleko v stilu osemdesetih let 20. stoletja. Poudarek je na napihnjenih rokavih, ki so oblike leg the buffon. Životec ima tesno stisnjen, tako da pudari njen ozek pas in oprsje. Vratni izrez obleke je malo poglobljen, srčkaste oblike, obrobljen s čipkastim trakom. V krilnem delu se obleka razširi, da lepo zaplapola, če se igralka zavrti. Dolžina obleke je prek kolena. Material je poliestern saten ali kakšen umeten material z leskom in s kompaktno, a vseeno dovolj padajočo gramaturo blaga. Del kostuma je tudi vlečka, ki je malo staromodna in lahko po obliki spominja na avbo. Čevlji so beli salonarji z nizko peto (3-5 cm), ki so spredaj zaprti, zadaj pa odprti. Obute ima na kožne nogavice, ki se malo posvetijo. Od nakita nosi poročni prtan in ogrlico ter drobne uhane. Obvezni kostumski rekvizit neveste je tud poročni šopek, ki se ujema z naprsnimi šopki.

Za belo barvo obleke sem se odločila, ker je najbolj tradicionalna barva za poročno obleko in simbolizira čistost, nedolžnost, neomadeževanost, lahkotnost, nežnost in milino. Asociacije, ki so povezane z belo barvo kot virom svetlobe, ji dajo simbolične pomene popolnosti, dobrote, pozitivnosti, idealnosti, večnosti, absolutnosti, čustvene hladosti in ponosa. Je nič, iz katerega se lahko razvije vse. Ker jo povezujemo s snegom se nanjo veže tudi obutek hladnosti, svežine.

Bela v povezavi z verovanjem simbolizira v hindujski kulturi žalovanje, reinkarnacijo, srečanje življenja s smrtjo in večnosti, ki je značilna za celoten cikel. V krščanski veri ponazarja začetek v nebesnih višavah, medtem ko črna simbolizira konec pod zemljo. Je tudi simbolna barva poročne, krstne in obhajilne obleke.

Bela barva nima močnih vezi in asociacij z drugimi barvami in stoji nekako zase. Vemo pa, da ima lahko bela več odtenkov. V kolikor dobim belo blago, ki bo po odtenku spominjalo na barvo bisera ali bo vsebovalo majhen procent rožnate nianse, se bo lepo povezalo s kostumoma Hane in Nine.²²

²² Povzeto po: Korun, Janja. *»Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«*. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 39-40.



Slika 31. *Francka* (Ana Penca), zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.4. Pepa

Kostum Pepe sestavlja enodelni hlačni kombinezon z naramnicami. Za specifičen kos sem se odločila, ker sem hotela pokazati ozadje njenega lika: že samo to, da bi na njenem mestu morala stati Francelj in Pepček, je dovolj velik argument, da sem jo oblekla v hlače. Poleg tega so vse druge ženske v drami v oblekah, razen nje, ki je privilegirana v več pogledih. Zaradi nasledstva, ki ga bo kot izbrana hči deležna, je vzgojena bolj po moško. Poleg tega se tudi sama obnaša bolj fantovsko. Za poročno slavlje jo je želela mama obleči bolj dekliško, v krilo in sandale, a Pepa tega ni želela in je vztrajala pri svojem priljubljenem kombinezonu, ki ga nosi večino časa. Mama je potem dosegla kompromis, ko ji je spodaj oblekla srajčko, ki ima volančke in mašno. Mašno sem želela dodati, ker je dekliška, poleg tega pa spomni na šolo in uniformiranost. Mašno okrog vratu nosita tudi Hana in Nina. Za slavlje je Hana kupila tudi nove čevlje, a jih Pepa ne želi obuti, raje je bosa. Tudi ona nosi pripet naprsni šopek.

Hlače iz jeansa sem izbrala zaradi pomena tega materiala. V Jugoslaviji je bilo težko priti do kvalitetnega jeansa, še posebej znamk, ki so veljale za kvalitetne in dobre (na primer Levis, Lee). Po njih je bilo treba v Italijo, v Trst ali v Avstrijo. Sprva so jeans nosili delavci v težki industriji, saj je kvaliteten material zagotavljal zaščito. To zavedanje in konotacije sem želela prenesti v njen kostum. Pepa prihaja iz delavskega razreda, ki pa se je povzpел po socialni lestvici, želela sem, da se to opazi tudi skozi njen kostum.

Svetlo modro običajno izberejo ljudje, ki so se pripravljene odpovedati posvetnim užitkom in se posvetiti predvsem plemenitim stvarim. Večje površine svetlomodre barve uporabljajo ženske, ker vzbujajo vtis nežnosti in svetlobe. V primerjavi z bolj nasičenimi odtenki je svetlo modra precej bolj sentimentalna. Izraža hrepenenje po oddaljenih krajih in stvareh ter domotožje. Rožnata v kombinaciji z drugimi svetlimi pasteli nam v spomin priključuje sanjave junijske dni in šopke občutljivih poletnih rož.²³

²³ Povzeto po: Korun, Janja. *»Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«*. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 24.



Slika 32. *Pepa (Beti Strgar)*, zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.5. Nina

Nina ima dva kostuma. Prvi je obleka, ki jo ima na začetku predstave za poročno slavlje. Zamislila sem si, da ima pod obleko enako srajco kot Pepa, le da v belem odtenku. Okrog vratu oziroma ovratnika ima zavezano črno pentljo. Obleka z debelejšimi naramnicami je v svetlo roza odtenku in sega do kolen. Je zadržana in ne poudarja postave. Poleg ima obute bele nogavice na bele balerinke. Tudi ona ima pripet naprsni šopek.

V drugem delu pa se preobleče v pižamo, ker bi morala biti v sobi, pripravljena za spanje. Njeno pižamo sem si zamislila v retro slogu, z razrezom v kroju in dodanim volančkom v kvadrat, ki je na prsnem predelu in obdaja vrat. Pižama bi bila iz bluze in hlač in ne spalna srajca, ker je ta preveč izzivalna za lik Nine. Igralka Anuša Kodelja je hitro lahko zelo privlačna, v tem liku pa to ne sme biti. Lik Nine je lik nedolžne punce, ki je na poti v samostan. Sicer so bile spalne srajce v tistem času precej pogoste tudi pri deklicah, a zaradi same igre in gibanja nisem želela, da bi morala paziti, kako sedi pod mizo, da ne bi kazala spodnjega perila in podobno.

Roza umeščamo med pastelne barve kot tudi svetlomodro, lila in druge nežne, s pomočjo bele osvetljene in zabrisane tone. Pastelni toni so prisotni tudi pri Hani v marelično-roza odtenku in Pepi v svetlo modrem jeansu. Tako kot rdeča tudi rožnata barva vzbuja zanimanje in vznemirjenje, vendar na diskretnější, nežnejši način. Rožnata barva spominja na romanco. Romantični barvni sestav pastelnih tonov rožnate barve je uglajen, nežen in poln miline.²⁴

²⁴ Povzeto po: Korun, Janja. *»Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«*. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 8.



Slika 33. *Nina (Anuša Kodelja)*, zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.6. Krnec

Krnec nosi oblačila, ki so rahlo zanemarjenega videza in ohlapna. Svoje lepe obleke je prodal, ves čas nosi ene in iste hlače, srajco, čevlje. Berač je. Tako pravi tudi sam sebi. Kako pa obleči berača, vaškega pijančka? Najlažje mu je dati raztrgana in umazana oblačila. A to naredi iz njega karikaturu, kar pa Krnec ni in ne sme biti. Ker lik, ki ga igra Borut Doljšak, že v osnovi ni bil zamišljen kot tipiziran pijanček, ampak kot človek, ki je nekoč imel vse, a je to izgubil. Živi od miloščine Kantorja, ki pa jo zapravi za pijačo. Zato sem ga obleka v hlače na črto, ki so bile kvalitetne, sedaj pa so že ponošene. Pod srajco, ki je ohlapna in vzorčasta, kakršne so nosili konec sedemdesetih in na začetku osemdesetih let 20. stoletja, ima oblečeno še belo, rebrasto spodnjo majico. Obute ima ponošene opanke. Na glavi nosi klobuk, slamnik. Nakita nima.

Oblučila, ki jih nosi, so v rjavih odtenkih. Rjava simbolizira konvencijo, vračanje, gotovost, trdno materialno realnost, mehkobo, predanost in nenapadalnost. Rjava barva deluje na organizem pomirjujoče, vendar kljub temu ne uspava. Rjava je močna, materinska in zaščitniška barva. Pomensko implicira ekonomičnost, zvestobo, preprostost, praktičnost in čvrstost, vendar tudi pritisk, togost, upornost in trmoglavost. Ker je rjava mešanica čistih barv, kjer izginejo njihove individualnosti, je poleg sive najznačilnejša barva povprečnosti, prilagojenosti, brezbržnosti in zdolgočasnosti. Rjavo barvo oblačil izbirajo ljudje, ki naj bi bili trdni, odkritosrčni, neposredni in pošteni in se kljub nekaterim pomanjkljivostim uspešno prebijajo skozi življenje. Že v srednjem veku je rjava barva oblačil veljala za najgršo in s tem barvo kmetov, hlapcev, služabnikov in beračev.

V krščanstvu simbolizira duhovno smrt, umiranje, odrekanje, kesanje, pokoro in degradacijo. Običajno so z njo ponazarjali hudiča in zlo, poleg tega je še barva dveh smrtnih grehov: požrešnosti in lenobe.²⁵

²⁵ Povzeto po: Korun, Janja. »Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 30-32.



Slika 34. *Krnc* (Borut Doljšak), zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.7. Maks

Maks je vagabund, potepuh, klatež. Tak je po duši, ne v samem bistvu. Je nekakšen poseben tip človeka, ki ne pripada zares nobeni subkulturi oziroma se ne identificira z nobeno. Je svobodnega duha, malo revolucionarja je v njem. To sem poskušala prikazati skozi njegov kostum. Takoj sem si ga predstavljala v jeans hlačah. Jeans je kot simbol mladih ljudi, ki so šli v tujino po svoje nove Leviske. Poleg sem si zamislila brezrokavnik iz jeansa, ki bi bil videti, kot da je nastal iz jakne. Z odtrganimi rokavi in dobro spatiniran, poosebljen s strani Maksa. Pod tem nosi majico v črni ali rjavi barvi, ki bi bila že precej ponošena in s kakšno luknjo. Njegov videz dopolnjuje nakit, ki bi bil videti, kot da bi ga kje našel (na sprehodu po odpadu recimo) ter velik obrabljen usnjen pas z veliko sponko. Obute ima bele nogavice, ki se precej vidijo, ker ima malo krajše hlače. Superge, ki ima obute, so že precej uničene in umazane. Vsa oblačila nosi nonšalantno, kot da mu je odveč, da ima sploh kaj oblečeno.

Barve pri njemu prehajajo iz črne, rjave do različnih odtenkov modre. Gre za toplo-hladni kontrast.²⁶

²⁶ Povzeto po: Korun, Janja. *»Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«*. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 47.



Slika 35. *Maks* (Timotej Novaković), zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.8. Franc

Franc Bernot je lik, ki je tradicionalist. Kot omenjeno, mi je igralec Lovro Zafred predlagal, da poskusiva z lovsko obleko. Ker gre za poroko in je Bernot ženin, se spodobi, da je oblečen v slavnostno lovsko uniformo. Ta je sestavljena iz obleke, ki jo dopolnjujeta srajca v zeleno-rjavem odtenku in zelena kravata. Vse je v zeleni barvi, v odtenku temno zelene, ki je značilna za lovce. Njegov videz dopolnjujeta dodatka v rjavi barvi: športno-elegantni čevlji, pas. Razen poročnega prstana, drugega nakita nima. Nosi naprsni šopek, ki je malenkost bogatejši od drugih. S tem se loči, da je on ženin, drugi pa so svatje.

Zelena je barva rastlinskega kraljestva, simboliziran naravo in je barva upanja. Označuje prilagodljivost zunanjim okoliščinam, sočutje in čustvenost.

Ljudje ki izberejo zeleno barvo, naj bi bili trdni kot narava sama, njihova moč počasi, toda zanesljivo narašča, zato njihovega prijaznega, toda odločnega duha skoraj ni mogoče potlačiti. So konformisti in težko spreminjajo svoje mnenje. Njihovo življenje je precej preprosto, želijo si predvsem varnosti in zanesljivosti. Osredotočijo se na realnost, materialnost in sedanjost. Zelena označuje predvsem razumnost, togost, visoko samokontrolo, kritičnost in doslednost, potrebo po javnem priznanju in pogosto nagibanje k moraliziranju.

Tradicionalne barvne kombinacije pogosto posnemajo barve, ki so bile priljubljene v preteklosti. Nasičena zelena in njeni temnejši toni izražajo lastništvo, trajnost, vrednost in kvaliteto. Lovsko zelena v kombinaciji z globoko zlato barvo, barvo burgundca ali s črno barvo pomeni stabilnost in razkošje.²⁷

²⁷ Povzeto po: Korun, Janja. *»Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«*. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 18-20.



Slika 36. *Franc Bernot (Lovro Zafred)*, zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.9. Lužarica

Kostum Lužarice mi je pomenil težji izziv, podobno kot Krnecev, ker je ona predstavnica najrevnejšega sloja družbe v drami. Njena družina je obubožala, mož in ona nimata dela in ne moreta priskrbeti niti hrane svojim šestim otrokom. Je stigmatizirana, a zopet ne sme izpasti kot karikatura revne kmetice z ruto na glavi. Njen kostum sestavlja preprosta črna obleka, ki bi bila zamazana in ponošena. Obleka ohlapno in neizrazito visi na njenem telesu kot prazna vreča, ki ne nosi vsebine. Prek obleke nosi predpasnik oziroma domačo haljo z žepi. Halja je v vijoličnih odtenkih z drobnimi rožami. Te halje so specifične za starejše ženske, nosijo jih doma oziroma pri domačih opravilih in jim predstavljajo nekakšno delovno-zaščitno oblačilo. Skozi predpasnik sem želela v njen kostum vnesti nekaj barve in vzorca, da pokažem s tem tudi njeno predzgodbo, ozadje, iz kakšnega okolja prihaja. Obute ima cokle na boso nogo.

Črna barva pomeni odsotnost svetlobe in barve. Črno barvo nosijo ljudje, ki naj bi jih ovirala neka zunanja sila in jih omejevala pri njihovi psihofizični dejavnosti. Označuje prastrah, ki običajno sovpada z nevrozo, simbolizira dokončnost, nerešenost, nerešljivost. Kot negacija barve predstavlja črna odrekanje, skrajno predajanje in zapustitev. Po drugi strani pa označuje človekovo apriorno naravnost proti vsemu obstoječemu stanju in stalni boj proti tako imenovani usodi« Opozicionalna in izrazita obrambna naravnost pogosto pripelje do prenegljenih in nepremišljenih dejanj.

V krščanski veri črna označuje barvo smrti, žalovanja, zato jo nosijo žalujoči, mrličje pa oblačijo v belo kot simbol vstajenja.²⁸

²⁸ Povzeto po: Korun, Janja. »Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 34-35.



Slika 37. *Lužarica* (Lina Akif), zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.10. Župnik

Župnik je lik, ki je izrazito uniformiran in tipiziran. Pri njegovem kostumu je težko narediti kaj posebno odstopajočega, če se celotna kostumografija giblje na območju realnega in časovno determiniranega in če mora biti jasno, da opravlja duhovniški poklic. Zato sem si zanj zamislila kostum, ki je sestavljen iz srajce z ruskim ovratnikom, ki ima ustavljen bel kvadrat. To je najbolj očiten znak, da je duhovnik. Poleg srajce sem si ga zamislila v črnih hlačah, polikanih na črto, suknjiču in črnih vsakdanjih čevljih. Nisem želela, da bi s čim posebej izstopal. Kot dodaten element krščanske vere sem mu okrog vratu dala velik kovinski križ. Ker je igralec Blaž Popovski izredno suh, sem mu dodala umeten trebuh, da ga to spremeni v priletnega moškega, ki nima športne postave.



Slika 38. *Župnik (Blaž Popovski)*, zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.3.11. Sodnik

Sodnik je lik, ki na začetku drame nima izpostavljenih funkcije oziroma poklica. Da je sodnik oziroma nekakšen uradnik, javna in vplivna oseba, izvemo kasneje, zato sem želela skozi barvo njegovega kostuma nakazati, da gre za sodnika. Za njegovo obleko sem izbrala temno rdečo barvo, ki spominja na odtenek barve, ki jo imajo sodniki na svojih haljah. Spodaj sem mu dala belo srajco z vertikalnimi črtami v zeleno-rdeči barvi. Videz dopolnjuje črtasta kravata v zelenih barvah. Kot nakit oziroma dodatek nosi očala s tankimi, širokimi okvirji, ki so bila moderna v tistem času, ter črn pas, ki se sklada z elegantnimi čevlji črne barve. Nosi pripet naprsni šopek, saj je povabljenec, svat.

Kombinacija zamolklo rdeče in zelene deluje razkošno. Če rdeči barvi dodamo črno, dobimo zamolklo barvo burgundca, ki tako kot staro vino iz francoskega vinograda daje vtis bogastva. Vedno jih povezujemo z bogastvom in družbenim ugledom.

Osebe, ki izberejo temno rdečo za najljubšo barvo, so večinoma izzivalne in tekmovalne narave, stremijo k uspehu in so se zanj pripravljene boriti. Aktivnost in agresivnost se tu pojavljata predvsem na intelektualni ravni.²⁹

²⁹ Povzeto po: Korun, Janja. *»Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«*. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012, str. 7-9.



Slika 39. *Sodnik* (Gregor Podričnik), zasebni arhiv Nine Čehovin.

2.4. Igralec – lik – (kostumski) rekviziti

Najprej nekaj besed o kostumskih rekvizitih. To so rekviziti, ki so del kostuma oziroma so pomemben vizualni del in se morajo skladati s kostumom. V profesionalnih gledališčih za rekvizite skrbi rekviziter. V nekaterih primerih se ta posvetuje s scenografom, v drugih pa s kostumografom. V kolikor gre za elemente, ki so vezani na videz scenografije in so recimo del pohištva ali sloga obdobja, v katerega je umeščena predstava, se posvetuje s scenografom. V kolikor pa gre za rekvizite, ki so vezani na kostum, naj naštejemo pogoste primere: pahljače, sprehajalne palice, dežnike, torbice, orožje in podobno, se rekviziter posvetuje s kostumografom. V nekaterih primerih kostumograf že vnaprej predvidi določen kostumski rekvizit ali pa je ta sestavni del kostuma in ga priskrbi že na začetku vaj, v določenih primerih pa se potreba po rekvizitu pojavi šele med vajami.

Pri projektu *Kralj na Betajnovi* bom izpostavila nekaj primerov, saj so pomemben del kostumografije in predstave kot take. Prvi v vrsti elementov, ki so nekje med kostumskim elementom in rekvizitom, so naprsni šopki pri svatih na poroki. Gre za tradicionalni element, ki se uporablja na porokah in podobnih slavnih (obhajila, birme, okrogle obletnice porok, proslave ...). Šopki so bili v preteklosti vedno narejeni iz svežega cvetja. To se danes nadomešča s suhim, umetnim cvetjem ali pa se poslužujejo popularnih priponk oz. kakšnih drugačnih elementov, ki povezujejo povabljenca na dogodkih. Sama sem izbrala rožo, ki ima tudi simbolni pomen in je v slovenskem okolju in zgodovini že tradicionalno prisotna. Gre za nagelj. Nisem želela, da bi bili rdeči nageljni, saj je njihov simbolni potem premočan, zato sem izbrala nageljne v roza-rumenem odtenku. Šopkom sem dodala bel til in rdečo pentljo. Nastali so precej veliki in rahlo kičasti naprsni šopki.

Drug pomemben rekvizit je nevestin poročni šopek. Ta je sestavljen iz enakih nageljnjev in obdan z belim tilom. Naknadno se je sicer izkazal za manj prisotnega v predstavi, a še vedno pomemben simbol poroke.

Rekvizit, ki se mi je zdel pomemben za izgradnjo lika, je bil kovček oziroma aktovka, v kateri sodnik prinese papirje na koncu drame, ko pridejo razrešiti oziroma popisati situacijo v zvezi z umorom Maksa in obsodbe Bernota. Ni se mi zdelo primerno, da bi sodnik prišel z listi

papirja oziroma s fasciklom v prostor. Bolj primerno za njegov lik je bilo, da pride s poslovnim kovčkom ali z aktovko, ki jo po navadi uradniki imajo za prenašanje zapisnikov oziroma drugih papirjev. Sprva sem mu poiskala trd, ozek kovček, a je deloval preveč bankirsko. Nadomestila sem ga z mehkejšo aktovko na preklop, ki je bila primernejša in se je lepo skladala z njegovimi dodatki (pasom, uro, čevlji).

Rekvizit, ki je postal pomemben vizualni in simbolni element in si ga je igralec sam izmislil, je bila plastična vrečka, ki jo nosi Krnec. Na vajo je Borut Doljšak prinesel navadno Mercator vrečko, v katero je dal steklenico in nekaj drobnarij. Ta se je kmalu tako zlila z likom vaškega pijančka, da jo je imel vedno pri sebi kot nekakšen podaljšek svojega jaza. Hkrati pa je lepo nakazovala, da nima (in ne rabi) ničesar več, le to, kar nosi s seboj. Med vajami, ko smo se preselili na lokacijo in je bilo vidno, da bo prisoten med gledalci, si je priskrbel še zavoj najbolj navadnih žele bombonov, ki jih je delil med gledalce. Ko ima Krnec monolog o tem, da je vse izgubil, da ničesar več nima in da je sedaj kajžar, berač, temu sledi akcija čiščenja čevljev Bernotu. Skloni se k njegovim nogam in mu začne loščiti čevlji. Ugotovila sem, da potrebuje robček, da bo to akcijo lažje izpeljal. Čeprav je na mnogih vajah to naredil brez krpe, akcijo je delal brez rekvizita, ni nihče ničesar pripomnil, saj je sama akcija na pol sanjska, na pol realna (spomin za nazaj). Meni pa se je zdelo smiselno, da mu priskrbim robček iz blaga, ker ga starejši moški nosijo in so ga v preteklosti vestno nosili, kot del garderobe. Njegov robček sem spatinirala, da je bil videti umazan, kot da ga ima pri sebi že tedne, mesece.

Najpomembnejši rekvizit predstave, ki je bil v domeni scenografa, je puška. Puška je prisotna na odru skoraj skozi celotno predstavo. Kot pravi nenapisano režijsko pravilo: v kolikor na odru vidimo strelno orožje, more to do konca predstave počiti oziroma biti uporabljeno. Na oder jo prinese Bernot, saj je njegova. Prinese jo s seboj s sprehoda kmalu po poročnem obredu, ko se je šel pred slavljem sprehoditi v gozd. Nasloni jo na steno in tam puška ostane prislonjena do trenutka, ko jo Kantor vzame in z njo zapusti prostor ter gre ubit Maksa. Potem puške ne vedimo več. Okrog puške imamo tudi poseben pripetljaj z ene od ponovitev, ko smo petnajst minut pred začetkom predstave ugotovili, da je ni. Vse smo preiskali in ugotovili, da so nam jo ukradli. Scenograf je poiskal pomoč pri rekviziterju v Mladinskem gledališču in posodili so nam črno puško, ki pa po videzu ni bila najbolj primerna, saj je delovala

premoderno in prenevarno. A brez strelnega orožja predstave nismo mogli izpeljati, zato smo vseeno uporabili to.

3. Izvedbeno delo

V poglavju, ki sledi, preidem na izvedbene dele kostumografije. Najprej bom predstavila finančna sredstva predstave, ki so narekovala spremembe in odločitve, ki jih je bilo treba sprejeti, da se je kostumografija lahko izvedla. V nadaljevanju sledi prikaz sprememb, predvsem režijskih, ki so jim sledile še kostumografske po selitvi v realen prostor gledališke produkcije. Na koncu poglavja sledi še povzetek procesa nastale predstave.

3.1. Finančna sredstva

Proračun za kostume te produkcije se je sprva gibal okrog 800 €. Po tem, ko smo časovno umestili igro, sem vedela, da bom nekaj kostumov dobila v fundusih, zato me glede stroškov ni skrbelo. Vedela sem, da bom lahko s proračunom pokrila nekaj specifičnih idej in kosov iz kostumografije, ki jih bom dala šivati oziroma narediti. Ko pa so naredili predviden stroškovnik za celotno produkcijo, so ugotovili, da je precejšnji del proračuna šel za stroške poravnave najema prostora, najema in prevoza praktikablov na lokacijo, torej za scenografijo, ter za honorarje zunanjih sodelavcev pri projektu. Takrat sem bila v terminskem planu za nabavo materiala in realizacijo kostumov, a zaradi presega proračuna nisem dobila odobrenih sredstev. Situacija s proračunom se je tako zaostila, da sem morala pripraviti nov stroškovnik, ki je moral biti odobren s strani producentov (torej AGRFT) in torej stroške zmanjšati na minimum, pod 400 €. To je za zasedbo z enajstimi igralci precejšnja ovira. Kako kvalitetno izvesti kostumografijo, če si tako omejen s sredstvi, ni bilo moje prvo soočenje s takim problemom. Tega sem bila navajena, a tokrat se mi je zdelo, da je res težko, potrebovala sem nekaj dni, da sem dojela in se sprijaznila s pomanjkanjem finančnih sredstev. Gledalca na predstavi ne zanimajo tehnično ozadje in zapleti, ki so nastajali v procesu predstave. Gledalec bo predstavo ocenjeval na podlagi tega, kar bo videl in moja naloga je, da je izvedba kostumov takšna, da se primanjkljaj finančnih sredstev ne bo videl. Predvsem pa mi je bilo pomembno, da bom ostala zvesta svoji ideji, ki se mi je zdela dobro zastavljena. V kolikor bi morala zaradi finančne situacije spremeniti celotno idejo v takratni fazi dela, bi bilo to radikalno za celotno predstavo. Treba bi bilo spreminjati celotno predstavo, ki pa je v tej fazi delovala in je bila časovno in stilsko dobro režijsko in igralsko podprta. Poleg tega ne poznam primera, kjer bi se režijska ideja spreminjala zaradi kostumografije. Proces teče v obratno smer. Po odobriti novega stroškovnika za kostumografijo sem začela dobivati

naročilnice in proces realizacije je lahko stekel. So pa bili določeni igralci razočarani, kajti mislili so, da bodo dobili nove kostume, a je pri večini (p)ostal delovni kostum njihov končni.

3.2. Spremembe, problemi in rešitve

V tem podpoglavju sledijo konkretni kostumografski problemi in njihove rešitve, ki so vezani na spremembe, ki so se dogajale v zadnjih desetih dneh pred generalko.

Naj začnem s prihodom na pravo lokacijo, na predvideni oder in postavljeno scenografijo. Razlika med malo vadbico na akademiji na Nazorjevi ulici in velikim prostorom Stare pošte je naredila veliko spremembo tudi v mizanscenah. Najbolj radikalna sprememba je bila ta, da so se odločili postaviti prvi del igre zunaj, pred vhod v Staro pošto, na dvorišče, kjer stojijo kontejnerji. Poleg te spremembe so se odločili uporabiti še prostor za odrom, ki je nekakšna vadbena soba z majhno kuhinjo. Slednjo so spremenili v Kantorjevo pisarno. Igra se je torej odprla na dvorišču, ko igralci pridejo skozi vrata, kjer bi sicer vstopila publika. Stranska vrata dvorane so že pred začetkom odprta, a zagrnjena z zaveso. Izkoriščeno je celotno dvorišče, saj se v eksterierju že pred začetkom igre nahajajo Lužarica, Krnec in Maks. Lužarica od daleč s parkirišča opazuje obiskovalce, Krnec postopa naokoli in Maks sloni na ograji, čaka. Ko ostali pridejo ven, se zasliši glasba. Pepa igra na harmoniko, vsi so veseli, čestitajo mladoporočencema. Za prvi izrečeni stavek se postavijo na prvo ploščad kontejnerja, kjer zamrznejo v družinsko fotografijo. Iz tega se odmakne Pepa in nagovori publiko spodaj. Po končanem prvem delu, kjer vidimo probleme, konflikte, ki jih imajo akterji med seboj, nas Pepa kot naratorka povabi, naj gremo z njo pogledati, kaj dela njen oče v pisarni. Tam nas pričaka Kantor, ki podpisuje papirje za mizo. Ko se publika posede, potrka na vhodna vrata, kjer so prej vstopili obiskovalci, sodnik. Sledi pogovor med njima, Pepa sedi poleg, riše, posluša. Nato spet potrka po vratih in vstopi župnik. Sodnik se posloviti in odide skozi vrata, ki vodijo iz sobe v drug prostor. Sledi pogovor med Kantorjem in župnikom, ki se konča s povabilom na slavlje. Skupaj odidejo v drug prostor, tudi publika je povabljen, da jim sledi. Med slavljem se prek odra sprehodijo gledalci in se posedejo na tribuno. Nato sledi še zadnji del drame, kjer se situacija zaostrojuje. Prihodi in odhodi se dogajajo na zadnjih vratih, skozi katere je prišla publika, ter skozi stranska vrata ob tribuni, ki so bila na začetku predstave odprta. Zaradi spremembe prostora je največ pridobil lik Maksa. Igralec Timotej Novakovič je začutil lik šele v eksterierju, s tem je igra dobila nov naboj. Prav tako je prostor dobra

izkoristila Anuša Kodelja, ki se povzpne na najvišji kontejner, kjer zagledamo in začutimo nesrečni, v nebo vpijoči lik Nine. Ko prehajamo v osrednji prostor igre, pa se gradi lik Kantorja. On nekako najbolj naseli prostor, kot da bi bil njegov, kot je njegova celotna Betajnova. Na koncu se drama razplete za mizo. Pri tej mizansceni, ki je tako preprosta in vključuje le obedovanje za kvadratno jedilno mizo, okoli katere je posedena Kantorjeva družina, zagledamo celotno družinsko nesrečo, ki je pripeljala do vrhunca. Umor Maksa, obtožba Bernota, razgrnitev vseh ženskih usod, razbremenjena vest Kantorja, vse se zaključi z enim samim monologom ženske. Vsi ostali ženski zaključni monologi, ki so povedali, kaj se je zgodilo z njimi v nadaljevanju, so bili črtani iz predstave. Na monologe so se pred tem vezale različne akcije ženskih likov, ki pa niso delovale. Predstavo torej zaključi Pepa, nakaže upanje, a potem pusti odprto možnost, da se gledalec sam odloči in presodi, kako se je nadaljevalo življenje tega mladega bitja.

Drug dejavnik sprememb v kostumih pa so igralski procesi, ki se dogajajo do same premiere (pri nekaterih se lik do konca zgradi šele po nekaj ponovitvah). Takšen primer je bil igralec Timotej Novaković, za katerega skoraj do konca nismo vedeli, kakšen bo njegov kostum. Vse kar smo poskusili, ni bilo primerno. Nekateri kostumi niso funkcionirali zaradi fizičnih lastnosti igralca.

3.2.1. Kantor



Slika 40. Ivan Cankar: Kralj na Betajnovi. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Matic Valič. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Končni kostum Kantorja se ni veliko spremenil od prvotnega kolaža. Našla sem primerno modro obleko iz kvalitetne mešanice volne, bombaža in poliestra. Hlače sem morala razširiti, kar sem naredila z vstavitvijo modrega ribs traku v zunanji rob hlač. S tem sem dobila elegantnejši element, ki pa je vizualno podaljšal igralca. Suknjič z dvorednim zapenjanjem je na igralcu deloval velik, kot sem mislila da bo, a ker sem vedela, da ne bo celotno predstavo v njem, sem ga ohranila. Nikoli ga ni imel zapetega, kar bi ga naredilo še bolj togega. Poleg tega je spretno uporabljal notranje žepe, iz katerih je vlekel bankovce. Večji del predstave ga vidimo v beli srajci in telovniku, ki pa mu je zelo pristajal. Opustili smo kravato, ki bi ga naredila smešnega in preveč formalnega. Tudi srajco je imel odpeto, kasneje še zavihane rokave. Obdržali smo delovne čevlje, na katere se je navadil, saj za druge nismo imeli denarja.

Imitacija krokodilje kože temno rjavega odtenka je naredila dodaten element razkošja, ki se je ponovil na pasu zapestne ure.

3.2.2. Hana



Slika 41. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Lucija Harum. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Hanin kostum je eden tistih, ki sem ga prinesla na vaje kot delovnega. Takoj, ko ga je Lucija Harum videla, se je zaljubila vanj. Tudi s čevlji je bilo enako; ko jih je obula, drugih ni želela. Barva in kroj obleke nista bila točno takšna kot na kolažu, a ko sem videla, da igralka tako dobro naseli kostum in se v njem počuti v liku, ga nisem spreminjala. Seveda je finančna situacija pripomogla k temu, da si drugega tako nismo mogli privoščiti. Na obleki sem naredila manjše popravke – zožala sem obleko, da ji je bila res kot ulita. Detajla samostojecih nogavic sem se spomnila med procesom, ko smo preigravali idejo, da se bo Hana v nekem trenutku spremenila v razvratnico, se slekla in izzivalno plesala in da bomo zaradi tega videli njeno spodnje perilo, ki bo pomembno. Hana kot zadržana ženska, ki ne izstopa in se drži v ozadju, pa je vseeno večplasten lik; v izboru spodnjega perila sem videla možnost, da lahko

skozi to predstavim novo oziroma še eno plast njenega lika. V spomin mi je prihajalo predavanje asist. Tine Kolenik, ko nama je z režiserko predstavila karakteristike mode takratnega časa, kjer je bilo predstavljeno tudi specifično spodnje perilo, ki ga je sestavljalo takrat pogost bodi/korzet s specifično čipko in proporci. Ko smo opustili idejo slačenja, sem se odločila, da prikažem del tega skozi nogavice. Odločila sem se za samostoječe bele nogavice s čipkastim zgornjim robom. Te so bile zapete s trakci na nogavični pas. Višina nogavic je bila nekje sredi stegen; ta detajl nogavic se je pokazal, ko je igralka pokleknila ali se bolj izrazito nagnila.

Pri tem naj izpostavim igralko, ki ji kostum pomeni res veliko in se to vidi tudi v odnosu, ki ga imava. Skozi vsak proces do sedaj sva bili v odličnem dialogu, prihajala je z zanimivimi predlogi za svoj lik, ga vedno dvignila na višji nivo, poskrbela je tudi za odlično masko. Frizuro sva določili času in starosti njenega lika primerno; rahlo natupirani lasje, speti na zatilju z veliko plastično sponko. Povedala mi je, kako zelo ji je pomembno tudi spodnje perilo, ki ga nosi pod kostumom, ko igra katerokoli predstavo. Tudi če to ni vidno ali kakorkoli pomembno, je njej pomembno, saj se tako še bolj pripravi na lik. In tudi tokrat ni bilo drugače in je pod kostumom nosila privatno belo čipkasto perilo.

3.2.3. Francka



Slika 42. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Ana Penca. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Kostum za Francko je doživel podoben razvoj kot kostum za Hano. Sprva sem to obleko prinesla kot delovni kostum. Skozi proces smo bili prepričani, da se bo njej kostum zagotovo šival, da bo res v celoti primeren in do potankosti v skladu z njenim likom. Pa smo bili primorani ostati kar pri slednjem, ki pa ga je igralka tudi odlično nosila. Že v začetku sem naredila manjši popravek na obleki, saj so ji rokavi zaradi volumna in vratnega izreza konstantno lezli z ramen. Našila sem ji dva bela trakca na hrbtni del, ki sta služila temu, da sta se zavezala na mašno in držala rokava na ramenih. Seveda sta spremenila tudi videz hrbta, ki je bil sedaj obogaten z elementom traku. Blago obleke (vzorčast poliester) se je izkazalo za odlično, ker je dodalo dimenzijo kostumu; naredilo ga je bolj plastičnega, na svetlobi (naravni in umetni) zanimivejšega in izstopajočega iz bele scenografije prtov v dvorani. Tudi element kiča in neokusnosti je dodal vzorec, ki spominja na zebro. Posegov v dolžino in kroj obleke nisem delala, saj so bili proporci na igralki ustrezni. Vlečko, za katero smo na vajah uporabljali obleko iz tila, je nadomestila prava poročna vlečka, po katero sem šla v poročni

salon. Želela sem, da je deluje retro, zato sem izbrala takšno s čipkasto obrobo. Čevlje sem želela, da bi bili bolj stilni, a nisem našla primernih. Zato sem alternativo poiskala v modernejšem modelu sandala. Svetleči kamenčki na paščkih sandala so pretirani, kičasti in se ne skladajo z obleko. To je element vaškosti, ki jo liki nosijo. Ne znajo zares presoditi, kaj se lepo ujame med seboj in kaj je neokusno. To vidimo še v nevestinem nakitu, ki poleg svetlečih uhanov, ki se skladajo s čevlji, ki so v srebrnem odtenku, nosi zlatnino. Veržica z drobnim zlatim križcem, ki ga je dobila ob krstu, ter zlat poročni prstan. Nogavic igralka ni nosila zaradi vročine. Kupili smo ji še spodnje perilo, komplet nedrčka in spodnjic, saj se te med predstavo vidijo, ko ji Bernot potegne krilo čez hrbet, ko jo spolno nadleguje.

Igralka se je odločila za speto frizuro, ker ima dolge lase, ki bi jo med igro ovirali in vzeli preveč pozornosti. Zato sva se skupaj odločili, da bi bila primernejša malo višja frizura, ki bi bila sestavljena iz kite, zavite v trdno figo. Igralka je dobro poskrbela, da si je lase počesala nazaj in jih spela, da ji je tudi vlečka dobro pristajala in bila fiksirana za prvi del, kjer jo ima na glavi. Make up je bil diskreten, a vseeno toliko viden, da je gledalec dojel, da se je nevesta potrudila tudi za to. Opazili smo lahko tudi, da ima namazane nohte z diskretnim odtenkom kožnega laka.

3.2.4. Pepa



Slika 43. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Beti Strgar. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Kostum za Pepo je bil v njegovem glavnem elementu potrjen že v delovni fazi kot eden od poskusov, ki sem ga prinesla na vajo. Velik model jeans hlač z naramnicami je sprva deloval smešno, a ko ga je igralka naselila (spet je treba pohvaliti igralčev prispevek kostumu), je postal nadvse primeren zanjo. Med vajami je postal vedno bolj spatiniran in umazan na določenih delih. Deloval je res tako, kot da je v njemu ves čas in je nihče ne more prepričati, da bi se oblekla v kaj drugega, četudi je poročno slavlje. Njena majhnost je v prevelikem modelu kombinezona prišla še bolj do izraza, saj je igralka tako delovala bolj otroško, mlajše, kar je pravilno, saj je najmlajši lik v drami. Vozli na naramnicah in zavihane hlačnice so detajli, kjer se je kostum prilagodil njej. Skozi te adaptacije so prišle do izraza njene bele superge startarke, ki so bile značilne za obdobje Jugoslavije in so še danes model obutve, ki ga izdelujejo in je prisoten na trgu. Obuje jih na nizke bele nogavičke z vijugastim robom, ki doda element otroškosti. Bluza se je iz pastelne roza spremenila v model modre srajčke z drobnimi belimi rožicami s čipkastim ovratnikom. Srajca je postala kostum, ko je igralka

prišla na eno od vaj v njej oblečena in je zelo dobro izpadel. Srajca se je povezala z modro barvo, ki jo nosi Kantor, tu vidim še dodatno povezavo z njim. Če ne povežemo kombinezona z nekoč njegovim delom garderobe, pa to povežemo na sugestivni barvni ravni z modro barvo, ki jo nosita le oče in hči. Pomemben del transformacije naratorke Pepe v aktivno udeleženko v procesu predstave je, ko si spne lase v dva čopka. To naredi, ko pride v pisarno in sede za mizo k očetu. Čopka, ki si jih naredi z roza elastikama in mašnicama, je ljubki in edini element maske, ki ga Pepa ima. Vse ostalo je igralka naredila z gestikulacijo in izrazom na obrazu.

3.2.5. Nina



Slika 44. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Anuša Kodelja, Ana Penca, Matic Valič, Anuša Kodelja. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Ninini kostumi se v tej predstavi najbolj spreminjajo. Kostumi o njenem liku povedo največ, kar zadeva spreminjanje in gradacijo njenega lika skozi dramo. Sprva jo vidimo v približku ideje kostuma iz kolaža. V trgovini z rabljenimi vintage oblačili sem našla popolno obleko za lik Nine. Obleka brez rokavov je v roza pastelni barvi z drobnimi rožicami na sprednjem

zgornjem delu obleke, ki se na dolžini malo razširi. Obleko sem prilagodila igralkini postavi. Naj pohvalim Anušo Kodeljo; vedno pomaga pri proporcijah, ki njej odgovarjajo. Obleka je bila sprva daljša in ji je naredila bolj ženstveno postavbo. Na to me je opozorila takoj, ko sva obleko prvič poskusili. Takrat sem označila, da je treba obleko prilagoditi njej, predvsem zaradi ustreznosti lika, saj Nina ni dozorela ženska, ki bi ji poudarjali ženske attribute. Ko sem krilni del zmanjšala za pet centimetrov, ga zavihala na notranjo stran, sem v pasnem delu dobila linijo, ki je razdelila obleko na zgornji in krilni del. Obleka je takoj postala bolj dekliška. Ker ji je bila precej oprijeta v zgornjem delu, sem opustila idejo, da bi pod njo imela še bluzo ali srajco. Njen prvi kostum sestavljajo še balerinke v črni namesto v beli barvi, ker drugih nisem dobila v fundusu. Zelo mi je bila všeč igralkina izraba kostuma oziroma kostumskega rekvizita, ko akcijo upora in razburjenja podkrepi s tem, da si odpne in odvrže naprsni šopek.

Drugi kostum je pižama, ki sem jo dobila v fundusu in je ustrezala predvideni s kolaža. Bele nogavice ohrani vso predstavo, se pa sezuje iz črnih balerink.

Tretji kostum je bil dodan kasneje, ko se je situacijsko spremenil Ninin prihod na oder, ko jo Kantor pokliče, naj se pride posloviti od Maksa. Takrat Nina pride na oder v upanju, da očara Maksa in da z njim podeli še nekaj intimnih trenutkov, preden odide v samostan, kjer ne bo deležna nobenega fizičnega kontakta več. Vidimo jo, da pride na oder oblečena v belo otroško spodnje perilo in prozorno spalno srajčko, lase pa si je odpela in naredila prečko na sredini. Vsa mila in nedolžna seže po Maksu, a ta se hitro znajde in potegne prt z mize in jo ogrne. Tako ogrnjeno v bel prt jo objame in se poslovi od nje. Nina se zatem skriva pod mizo, kjer jo najde Pepa, ko Nina doživi napad.

3.2.6. Krnec



Slika 45. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Borut Doljšak. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Krnecov kostum se ni bistveno spremenil od kolaža. Je edini delovni moški kostum, za katerega se je vedelo, da je ustrezen. Dodala sem mu belo rebrasto spodnjo majico, ki se sicer v predstavi nikjer ne vidi, a je igralec večino priprav na svoj lik preživel v njej, zato je pomemben nevidni del kostuma, ki pa je poskrbel, da se je Borut Doljšak dobro počutil v liku. Namesto rjavega perforiranega slamnatega klobuka sem mu dala umazano bel klobuk in čevlje v podobni barvi, ki so bili precej ponošeni. Čevlji so dokaj specifični, kot nekakšni mokasini, ki spominjajo na copate. Na eno od vaj sem mu prinesla tudi bele nogavice in naramnice, za katere me je prosil, saj so mu bile hlače malo prevelike. Poleg tega so imele že pripravljene gumbе, ki se pripnejo na hlače s po dvema gumboma na vsakem od treh krakov. Ko je na eni od vaj deževalo in so postavljali prizore zunaj, je igralec našel v zaodrju zeleno pelerino in si jo oblekel. Dobro se je počutil v njej, poleg tega pa je bila zelo ustrezna za njegov lik, ki blodi po vasi brez pravega doma, podnevi in ponoči, v dežju in soncu. Ta dež je pustil sledi tudi na njegovih nogavicah, saj so jim čevlji, ki so bili že v slabem stanju in takrat dodatno namočeni, pustili rumene madeže. To je igralec zelo lepo izkoristil in ponudil v

prizoru, kjer pride v dvorano, ko slavijo. Akcija, kako se sezuje - iz vljudnosti, ker je prišel kot gost v prostor in zaradi urejenosti same dvorane (bež preproga, tapison na tleh) – je bila režiserki zelo všeč, zato je ta detajl pustila v predstavi. S tem sem bila zelo zadovoljna tudi sama, ker smo lahko tako skozi detajl sezuvanja in umazanih nogavic videli dodatne dimenzije in ozadje lika. Tudi izrabljanje kostuma, klobuka kot elementa, s katerim pokaže spoštovanje, zadrego oziroma preskok časa njegovega lika, je igralec dobro izkoriščal. Borut Doljšak je bil eden tistih igralcev, ki je ta semester najbolj ponotranjil lik in je bil vse vaje, tudi vse dni v kostumu Krneca. Tako je tudi telesno ustvaril zelo prepričljiv lik vaškega pijančka.

3.2.7. Maks



Slika 46. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Timotej Novaković. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Kot že omenjeno, smo imeli največ težav s kostumom za Maksa. Ta je na koncu izpadel precej drugače kot na kolažu. Odločili smo se za preverjen črn kostum, ki je igralca vsaj malo postaral in ga ni subkulturno determiniral. Črne, sprane, ohlapne jeans hlače v kombinaciji z veliko črno srajco, ki jo je frajersko nosil odpeto, zavihani dolgi rokavi in hlačnice so dajali predvsem informacijo, da na to poroko ni povabljen. Na poroko se načeloma ne hodi v povsem črni barvi, a Maks jo je oblekel nalašč, če že ni to njegova tipična vsakodnevna oprava. Črno moško obleko (smoking ali celo frak) sicer moški nosijo na poroki, a je kombinirana z belo srajco (ali kakšno drugo barvo, ne črno) in pogosto tudi s kravato, z metuljčkom ali ovratno ruto. Videz so dopolnjevale obrabljene črne allstarke, ki so sporočale, da si jih je verjetno kupil v tujini, ko je še imel denar in jih sedaj nosi za vse priložnosti. Obute je imel na bele nogavice, ki so se pokazale, ko je igralec stekel po stopnicah kontejnerja. Ta detajl mi je bil pomemben, ker je stilno vezan na takratno obdobje.

3.2.8. Franc



Slika 47. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Lovro Zafred, Timotej Novaković, Lovro Zafred. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Bernotov kostum se je glede na kolaž spremenil, saj je igralec prinesel lovsko obleko svojega dedka in smo jo uporabili za končni kostum. Obleko sem rahlo prikrojila, skrajša, zožila sem hlače, prišla gumb na suknjiču, da je deloval na njemu bolj telirano. Odločili smo se še za belo telirano srajco z dolgim rokavom, da je deloval bolj ženinu podobno, postavno in v stilu z nevesto. Dodala sem mu enostavno zeleno kravato in črne elegantne čevlje. Takoj po uvodnem prizoru se gre Bernot preobleči, ker je šel na hiter sprehod v gozd, zato ga v naslednjem prizoru vidimo v lovski opravi, ki jo sestavljajo hlače pumparice, ki jih dopolnjujejo visoke volnene nogavice. Belo srajco obdrži, le da si odstrani kravato in srajco odpne. Igralec Lovro Zafred tako izkoristi svojo postavnost. Ne naredimo ga kot okornega moškega, ki je še dodatno karikiran z lovsko obleko, temveč kot moža, ki bi si ga želela marsikatera ženska, saj je stanoviten, predan in še dobrega videza. Pozorna sem morala biti tudi na njegovo spodnje perilo, saj si v enem prizoru odpne pumparice in se vidi njegove spodnjice. Na vajah je običajno imel svoje privatne črne boksarice, kakršnih v takratnem obdobju še niso nosili, zato sem mu priskrbel klasične bele spodnjice.

Igralca moram pohvaliti za angažiranost in pripravljenost, da je prinesel privatno obleko svojega dedka, ki smo jo uporabili, in za vzdržljivost, saj mu je bilo precej vroče v volneni obleki in dokolenkah. Ko sem mu predlagala alternativo z bombažnimi dokolenkami in srajco s kratkimi rokavi, je vztrajal, da ni problem, če mu je vroče. Vse za potrebe dobre kostumografije.

3.2.9. Lužarica



Slika 48. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Lina Akif. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Kostum Lužarice se je od kolaža spremenil le toliko, da smo se odpovedali pisanemu predpasniku, ki bi le karikiral njej lik. Ponošena obleka ni bila vidno raztrgana ali uničena, saj bi s tem potencirali njen status. To smo prikazali skozi madeže na obleki, ki liku s šestimi otroki ne uide, nismo pa se zatekli v predpasnik, ki bi bil preveč očiten. Lužarica je ženska, ki je slekla predpasnik, ko je šla od doma. Razumna ženska je, ki je vedela, kam gre prositi za usmiljenje. Kantorja je šla prositi, naj vzame moža nazaj v službo, ni prišla po hrano. Kostum namesto cokel dopolnjujejo obrabljeni bulerji, ki so delovni čevlji in jih ima Lužarica v lasti že leta. Z njimi gre na njivo, v vas in po opravkih, saj so to edini čevlji, ki jih premore. Okrog vratu ji visi preprost kovinski križ, ki kaže njen odnos do vere in odnosa, ki ga želi vzpostaviti z župnikom.

Igralka je videz dopolnila s preprosto masko, naredila si je podočnjake in si nekoliko poudarila ličnice, da je bila videti še bolj izžeto in neprespano, zgarano. Lase je imela preprosto spete na zatilju.

Igralka se je v kostumu počutila dobro, saj je ves čas zagovarjala to preprosto obleko brez česar koli drugega, ko sem sama še oklevala, ali ji dodamo haljo ali predpasnik, za katerega si je zelo prizadeval mentor režije.

3.2.10. Župnik



Slika 49. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Blaž Popovski. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Kostum za župnika se je nekoliko spremenil, saj je hitro odpadel umetni trebuh, ki sem ga želela uporabiti. Deloval je smešno in nepotrebno. Poleg tega je odpadel črn suknjič, ker sem želela, da je župnik manj uniformiran. Pleten siv brezrokavnik z gumbi je deloval bolj domače in vseeno zelo v župnikovem stilu. Črne hlače na rob so namerno malo daljše, da je videti, kot

da si jih je kupil sam in mu nihče ni svetoval, da naj vzame številko manjše. Čevlji so staromodni mokasini, ki so rahlo koničasti. Nepotreben je bil tudi velik križ, saj je deloval preveč škofovsko, prebogato za vaškega duhovnika, kot je on. Sicer je eden od povablencev na slavlju, a ni tipičen svat, zato smo presodili, da bo brez naprsnega šopka. Blaža Popovskega lahko pohvalim kot igralca z izredno sproščeno energijo in pripravljenost za sodelovanje z mano in mojim delom. Vedno je pripravljen poskusiti delovni kostum, da se potem odločimo, kaj funkcionira in kaj ne, in ne komplicira po nepotrebnem.

3.2.11. Sodnik



Slika 50. Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Gregor Podričnik. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Kostum sodnika je eden tistih, ki se ni spremenil glede na kolaž. Našla sem primerno bordo obleko zanj, zelo podobno srajco ter čevlje. Odstranili smo le kravato, ki je razen ženina ni

nosil nihče. Na željo igralca sem dodala prstan, ki ga je Gregor Podričnik znal izkoristiti. On je primer igralca, ki dobro ve, kaj njegovemu liku naredijo detajli v kostumografiji. Zato sva oba vztrajala s stilnimi očali, ki jih je režiserka sprva zavračala. Ko pa je igralec rekel, da se ne odpove temu, je tudi ona popustila. Njegovo lik nosi vse elemente, ki mu pripomorejo igralsko, kostum pa dvignejo še na višji nivo (skladni čevlji in pas ter ura).

3.3. Po končani produkciji

Kralj na Betajnovi je drama brez katarze, brez očiščenja. Ne doživijo jo niti gledalci niti liki. Kantor prikroji konec, ko ga ne zna popraviti, končati ga s priznanjem krivde in popravkom. Doseže, da ta krivda zvedeni, potlači jo kot vse krivice, ki jih je do takrat naredil, poleg tega pa ga javnost nagradi s tem, da vse ostane tako, kot je bilo. Ko zločinec javno oznani, da je kriv, in je to sprejeto (v primeru Kantorja to ni bilo sprejeto), bi temu lahko rekli pomilostitev. Vse je v redu; nekdo je bil kaznovan za zločin, stanje se umirja, življenje gre naprej. To Kantorja naredi vseмогоčnega, močnejšega kot kdajkoli prej. Drama se konča s prevlado krivice, kjer pa Pepa nakaže seme upanja, a ga obrne tako, da si lahko konec razlaga vsak po svoje. Ostane tragičen prostor, poln sledi žalostnih zgodb, v katerih bivajo Kantorjeve ženske.

Po koncu vsakega projekta, poskušam pri sebi narediti (ustvarjalno) katarzo. Običajno to naredim, ko pospravljam, perem, arhiviram in vračam kostume. Očiščenje slabega, kar je projekt prinesel, morebitnih konfliktov in stresnih situacij ter sprejemanje vsega dobrega, kar je prinesel, slednjega je več, saj je vsak projekt predvsem poln novih praktičnih izkušenj, ki jih pridobim in se iz njih veliko naučim. Poskušam pa ga tudi objektivizirati na način, da se z ekipo pogovorimo po koncu procesa, da poskušamo o dobrih in slabih stvareh govoriti objektivno in z distanco. Predvsem pa govoriti z gledalci, ki kot neobremenjena publika povejo svoje mnenje. Ti odzivi so pomembni, ker z njimi preverimo, ali je to, kar smo želeli sporočiti oziroma povedati, prišlo do gledalcev. Pogled z distance pa je povezan tudi s časovno komponento, ki olajša pogled na proces, saj šele ko preteče dovolj časa, objektivnost vpletenih pride lažje do izraza.

Viri in literatura

Adjunkt. Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. SSKJ. [e-slovar] Vir: <http://bos.zrc-sazu.si/cgi/neva.exe?name=ssbsj&tch=14&expression=zs%3D200>. Dostop 16. julij 2018.

Andres, Rok. »Intervju: Maša Pelko.« *Sigledal. Portal slovenskega gledališča*. <http://veza.sigledal.org/prispevki/intervju-masa-pelko>. Dostop 16. julij 2018.

Bošković, Dragana. »Pozorišna kritika: Kraljestvo ili savest?« *Novosti.rs*. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:720540-POZORISNA-KRITIKA-Kraljevstvo-ili-savest>. Dostop 29. avgust 2018.

Bottomore, Tom. *Elite in družba*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2014.

Cankar, Ivan. *Hlapci*. Režija: Janez Pipan. SNG Drama Ljubljana, 2017. Na fotografiji: Marko Mandić, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2136>. Dostop 16. julija 2018.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, posnetek premiere 6. februar 2014. Snemalci: Stojko, Stojko Falk, Vrh. Videopriredba: Stojko Falk, Simon. [DVD]

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Nina Ivanišin, Aljaž Jovanović in Tina Vrbnjak. Foto: Peter Uhan. Vir: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=1728>. Dostop 16. julij 2018.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Vladimir Vlaškalić, Marko Okorn in Tina Vrbnjak. Foto: Peter Uhan. Vir: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=1728>. Dostop 16. julij 2018.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Vladimir Vlaškalić, Valter Dragan, Nejc Ropret, Kristijan Ostanek, Aleš Valić k. g., Marko Okorn, Matija Stipanič, Tina Vrbnjak, Maja Končar, Aljaž Jovanović, Nina Ivanišin in Jernej Šugman. Foto: Peter Uhan. Vir: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=1728>. Dostop 16. julij 2018.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Jasmina Avramović. Foto: Nenad Petrović. Vir: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2221>. Dostop 29. avgust 2018.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Milena Živanović, Nikola Rakočević. Foto: Milan Ilic.

Vir: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/jubilej-u-jdp-pogledajte-ko-je-sve-bio-sinoc-na-premijeri-predstave-kralj-betajnovi/0khdh0n?image=0>. Dostop 29. avgust 2018.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Stefan Timotej Kalezić, Nenad Jezdić. Foto: Nenad Petrović. Vir: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2221>. Dostop 29. avgust 2018.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Matic Valič. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Lucija Harum. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Ana Penca. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Beti Strgar. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Anuša Kodelja, Ana Penca, Matic Valič, Anuša Kodelja. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Borut Doljšak. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan: *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Timotej Novaković. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah :Lovro Zafred, Timotej Novaković, Lovro Zafred. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Lina Akif. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Blaž Popovski. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan. *Kralj na Betajnovi*. Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Gregor Podričnik. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.

Cankar, Ivan. *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. Režija: Eduard Miler. Gallusova dvorana Cankarjevega doma, 2018. Na fotografiji: Lotos Vincenc Šparovec, Nina Valič, Jana Zupančič, Maša Derganc, Primož Pirnat, Nik Škrlec, Igor Samobor, Iva Krajnc Bagola, Gašper Jarni, Rosana Hribar in Gregor Čušin. Foto: Peter Uhan. Vir: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2142>. Dostop 16. julij 2018.

Cankarjevo leto. Republika Slovenija. Ministrstvo za kulturo.
http://www.mk.gov.si/si/cankarjevo_leto/. Dostop 16. julij 2018.

Čehovin, Nina. *Franč Bernot (Lovro Zafred)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Francka (Ana Penca)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Hana (Lucija Harum)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Jožef Kantor (Matic Valič)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Krnc (Borut Doljšak)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Lužarica (Lina Akif)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Maks (Timotej Novaković)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Nina (Anuša Kodelja)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Pepa (Beti Strgar)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Sodnik (Gregor Podričnik)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Čehovin, Nina. *Župnik (Blaž Popovski)*. Zasebni arhiv Nine Čehovin.

Dandy. Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. SSKJ. Vir: http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=nadut&hs=1. Dostop 16. julij 2018.

Družina na stopnicah. Foto: neznani avtor. Vir:
<https://www.pinterest.com/pin/306667055870639004/>. Dostop 16. julija 2018.

Faigenbaum, Patrick. *Famille Del Drago*. Vir:
<http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/jean-francois-chevrier-territorial-intimacy-and-public-space-en>. Dostop 16. julija 2018.

Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1998, (Knjižnica MGL, zv. 127).

Humar, Marjeta. Sušec Michieli, Barbara. Podbevšek, Katarina. Lokar, Slavka. »Metagledališče«. *Gledališki terminološki slovar. Spletna izdaja*. [e-slovar] Ljubljana, 2011, str. 219.

Humar, Marjeta. Sušec Michieli, Barbara. Podbevšek, Katarina. Lokar, Slavka. »Režija«. *Gledališki terminološki slovar. Spletna izdaja*. [e-slovar] Ljubljana, 2011, str. 311.

Ingham, Rosemary. Covey, Liz. *The costume designer's handbook. A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Designers*. Portsmouth, NH, 1992.

Izbrisane. Foto: neznani avtor. Vir: <https://www.pinterest.com/pin/306667055870610969/>. Dostop 16. julija 2018.

Katalena, glasbena skupina. *Človek ni zver, ki mori na skrivaj*. [online] Besedilo glasbe prosto po Ivu Brnčiču. <https://soundcloud.com/katalena/clovek-ni-zver>. Dostop 16. julija 2018.

Kertesz, Andre. V vrsto. Vir: <https://www.pinterest.com/pin/306667055870576396/>. Dostop 16. julija 2018.

Klimt, Gustav. *Love*. Vir: <http://www.gustavklimt.net/love/>. Dostop 16. julija 2018.

Kolenik, Tina. *Koža kot kostum. Oblačenje in slačenje v vsakdanjem življenju in umetniškem ustvarjanju*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2017. (Knjižnica MGL, zv. 169).

Korun, Janja. »Barve oblačil ter njihovi simbolni in psihološki pomeni«. AGRFT – interno študijsko gradivo. April 2012.

Kralj na Betajnovi. Sigledal. Repertoar. http://repertoar.sigledal.org/iskanje-po-predstavah?sort=premiere_at&descending. Dostop 16. julij 2018.

Krohg, Christian. *Errand Boy Drinking Coffee*. Vir: http://www.nasjonalmuseet.no/en/exhibitions_and_events/exhibitions/the_national_gallery/Christian+Krohg.+Captivating+images.b7C_wlbI5i.ips. Dostop 16. julija 2018.

Krušnik Cirnski, Anja. Pelko, Maša. »Produkcija VI. Semestra DI, GL. Ivan Cankar: Kralj na Betajnovi. Statistični podatki«. *Gledališki list AGRFT Ljubljana* letn. V, št. 2, 2017/18, str. 33-34.

Lampret, Igor. »Utajene solze«. *Rabe sočutja, Dramaturški eseji*. Ur. A. Predan. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006. (Knjižnica MGL, 142), str. 62.

Lehnert, Gertrud. *A History of Fashion in the 20th Century*. Cologne, 2000, str. 72-95.

Metle. Foto: neznani avtor. Vir: <https://www.pinterest.com/pin/306667055870576614/>. Dostop 16. julija 2018.

Misailović, Milenko. *Dramaturgija kostimografije*. Novi Sad, 1990. (Biblioteka Theatrollogija Jugoslavica, 3).

Moda iz začetka 20. stoletja. Foto: neznani avtor. Vir: <https://www.pinterest.com/ncehovin/cankar/>. Dostop 16. julija 2018.

Mušič, Zoran. *Nismo poslednji*. Vir: <https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka/zoran-music/nismo-poslednji-zoran-music?workId=3918>. Dostop 16. julija 2018.

Nešković, Milan. *Ivan Cankar. Kralj na Betajnovi*. Drama. Vir: <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=2221>. Dostop: 17. julij 2018.

Nevarne sence. Foto: neznani avtor. Vir:

<https://www.pinterest.com/pin/306667055870576140/>. Dostop 16. julija 2018.

Pavis, Patrice. *Sodobna režija. Viri, težnje, perspektive*. Prev. J. J. Javoršek. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2012. (Knjižnica MGL, 157).

Petkovšek, Jožef. *Doma*. Vir:

https://sl.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEef_Petkov%C5%A1ek#/media/File:Jo%C5%BEef_Petkov%C5%A1ek_-_Doma.jpg. Dostop 16. julija 2018.

Poroka. Foto: neznani avtor. Zasebni arhiv družine Čehovin.

Plutokracija. Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. SSKJ. Vir:

<http://bos.zrc-sazu.si/cgi/neva.exe?name=ssbsj&tch=14&expression=zs%3D51127>. Dostop 16. julij 2018.

Rdeče noge. Foto: neznani avtor. Vir: <https://www.pinterest.com/pin/306667055870576605/>. Dostop 16. julija 2018.

Senčne lutke. Foto: neznani avtor. Vir: <https://www.pinterest.com/pin/306667055870576854/>. Dostop 16. julija 2018.

Slevogt, Max. *The Day's work Done*. Vir:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Day%27s_work_Done_-_Max_Slevogt.jpg. Dostop 16. julija 2018.

Spirala stopnic. Foto: neznani avtor. Vir:

<https://www.pinterest.com/pin/306667055870576815/>. Dostop 16. julija 2018.

Šeligo, Rudi. *Svatba*. Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2013. Na fotografiji: Tina Vrbnjak, Vojko Zidar, Maja Sever, Nina Ivanišin, Janez Škof, Matjaž Tribušon, Maja Končar, Barbara Cerar, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir:

<http://www.drama.si/repertoar/delo?id=1726>. Dostop 16. julija 2018.

Verginella, Marta. *Ženska obrobja. Vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta, 2006.

Vujović, Aleksander. *Načrt scenografije*. Zasebni arhiv Aleksander Vujović. Vir:

https://drive.google.com/drive/folders/1mBfmtrooZMOjzW9GQhB59_hTWQ1_yfn3?ogsrc=32. Dostop 19. julij 2018.

Vujović, Aleksander. *Referenčne scenografije*. Foto: neznani avtor. Vir: Aleksander Vujović,

<https://drive.google.com/drive/folders/17ZNp815OejiGJyMQmYxWxRvID6XxA62W?ogsrc=32>. Dostop 19. julij 2018.

Vujović, Aleksander. *Skica prostorov*. Zasebni arhiv Aleksander Vujović. Vir:

https://drive.google.com/drive/folders/1qRwvibfV5emyc_g7kzOijP8Wp2mhKo3v?ogsrc=32. Dostop 19. julij 2018.

Vujović, Aleksander. *Stopnice, nivoji*. Zasebni arhiv Aleksander Vujović. Vir:
https://drive.google.com/drive/folders/1qRwvibfV5emyc_g7kzOijP8Wp2mhKo3v?ogsrc=32.
Dostop 19. julij 2018.

Seznam slik in fotografij

Slika 1. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Nina Ivanišin, Aljaž Jovanović in Tina Vrtnjak. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.....	14
Slika 2. Ivan Cankar: <i>Pohujšanje v dolini Šentflorjanski</i> . Režija: Eduard Miler. Gallusova dvorana Cankarjevega doma, 2018. Na fotografiji: Lotos Vincenc Šparovec, Nina Valič, Jana Zupančič, Maša Derganc, Primož Pirnat, Nik Škrlec, Igor Samobor, Iva Krajnc Bagola, Gašper Jarni, Rosana Hribar in Gregor Čušin. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.	15
Slika 3. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Vladimir Vlaškalić, Valter Dragan, Nejc Ropret, Kristijan Ostanek, Aleš Valič k. g., Marko Okorn, Matija Stipanič, Tina Vrtnjak, Maja Končar, Aljaž Jovanović, Nina Ivanišin in Jernej Šugman. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.	16
Slika 4. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Eduard Miler. SNG Drama Ljubljana, 2014. Na fotografiji: Vladimir Vlaškalić, Marko Okorn in Tina Vrtnjak. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.....	17
Slika 5. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Milena Živanović, Nikola Rakočević. Foto: Milan Ilic. Vir: spletna stran Blic.	21
Slika 6. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Stefan Timotej Kalezić, Nenad Jezdić. Foto: Nenad Petrović. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.	23
Slika 7. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Milan Nešković. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, Srbija, 2018. Na fotografiji: Jasmina Avramović. Foto: Nenad Petrović. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.....	25
Slika 8. Gustav Klimt: <i>Love</i> . Vir: Gustav Klimt.net.	30
Slika 9. Patrick Faigenbaum: <i>Famille Del Drago</i> . Vir: Le Magazine.....	31
Slika 10. Jožef Petkovšek: <i>Doma</i> . Vir: Wikipedija.....	31
Slika 11. <i>Družina na stopnicah</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.....	32
Slika 12. <i>Spirala stopnic</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.....	33
Slika 13. Andre Kertesz: <i>V vrsto</i> . Vir: Pinterest.....	33
Slika 14. <i>Nevarne sence</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.....	34
Slika 15. <i>Senčne lutke</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.	34
Slika 16. Christian Krohg: <i>Errand Boy Drinking Coffee</i> . Vir: spletna stran Nasjonalmuseet.	35
Slika 17. Zoran Mušič: <i>Nismo poslednji</i> . Vir: spletna stran Narodne galerije.	35
Slika 18. Max Slevogt: <i>The Day`s work Done</i> . Vir: Pinterest.....	36
Slika 19. <i>Rdeče noge</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.....	36
Slika 20. <i>Metle</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.	37
Slika 21. <i>Izbrisane</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.	38
Slika 22. Ivan Cankar: <i>Hlapci</i> . Režija: Janez Pipan. SNG Drama Ljubljana, 2017. Na fotografiji: Marko Mandić, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.	40
Slika 23. <i>Moda iz začetka 20. stoletja</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Pinterest.....	40

Slika 24. Rudi Šeligo: <i>Svatba</i> . Režija: Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2013. Na fotografiji: Tina Vrbnjak, Vojko Zidar, Maja Sever, Nina Ivanišin, Janez Škof, Matjaž Tribušon, Maja Končar, Barbara Cerar, Aljaž Jovanović. Foto: Peter Uhan. Vir: spletna stran SNG Drama Ljubljana.....	41
Slika 25. <i>Referenčne scenografije</i> . Foto: neznani avtor. Vir: Aleksander Vujović.....	42
Slika 26. <i>Stopnice, nivoji</i> . Zasebni arhiv Aleksander Vujović.....	44
Slika 27. <i>Načrt scenografije</i> . Zasebni arhiv Aleksander Vujović.....	45
Slika 28. <i>Poroka</i> . Zasebni arhiv družine Čehovin.....	48
Slika 29. <i>Jožef Kantor (Matic Valič)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.	68
Slika 30. <i>Hana (Lucija Harum)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.	70
Slika 31. <i>Francka (Ana Penca)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.....	72
Slika 32. <i>Pepa (Beti Strgar)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.....	74
Slika 33. <i>Nina (Anuša Kodelja)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.	76
Slika 34. <i>Krnc (Borut Doljšak)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.	78
Slika 35. <i>Maks (Timotej Novaković)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.....	80
Slika 36. <i>Franc Bernot (Lovro Zafred)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.....	82
Slika 37. <i>Lužarica (Lina Akif)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.....	84
Slika 38. <i>Župnik (Blaž Popovski)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.....	86
Slika 39. <i>Sodnik (Gregor Podričnik)</i> , zasebni arhiv Nine Čehovin.	88
Slika 40. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Matic Valič. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.	95
Slika 41. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Lucija Harum. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.	96
Slika 42. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Ana Penca. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.	98
Slika 43. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Beti Strgar. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.	100
Slika 44. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Anuša Kodelja, Ana Penca, Matic Valič, Anuša Kodelja. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.	101
Slika 45. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Borut Doljšak. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.....	103
Slika 46. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Timotej Novaković. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.	104
Slika 47. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Lovro Zafred, Timotej Novaković, Lovro Zafred. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.....	105
Slika 48. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografiji: Lina Akif. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.....	107
Slika 49. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Blaž Popovski. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.	108
Slika 50. Ivan Cankar: <i>Kralj na Betajnovi</i> . Režija: Maša Pelko. Stara Pošta, SMG, AGRFT, 2018. Na fotografijah: Gregor Podričnik. Foto: Željko Stevanić. Vir: arhiv AGRFT.....	109

IZJAVA O AVTORSTVU MAGISTRSKEGA DELA

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo Kostumi na Betajnovi 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: