



AGRFT

---

GLEDALIŠKI  
*List*





## Kazalo

- 5 NOVOSTI, ŽE UPORIZJENO  
Študijsko leto 2018/19  
poletni semester
- 6 NOVOSTI  
Produkcija II. semestra DI in GLR  
Simon Stephens: *Dežela ptic*  
izbrani prizori
- 10 NOVOSTI  
Produkcija IV. semestra DI in GLR  
*Požar*  
po motivih Ionescove Plešaste pevke
- 14 NOVOSTI  
Produkcija VI. semestra DI, GLR in DSU  
William Shakespeare: *Kralj Lear*
- 18 NOVOSTI  
Produkcija VIII. Semestra DI, GLR in DSU  
Dino Pešut: *Olympia Stadion*
- 22 NOVOSTI  
Produkcija magistrskega programa Dramska  
igra  
*Žetev in kletev*
- 26 NOVOSTI  
Produkcija magistrskega programa Umetnost  
giba  
*Črna skrinjica*  
plesno-gledališka predstava po motivih legende  
o Faustu
- 30 NOVOSTI  
Produkcija magistrskega programa Gledališko  
petje  
*Oda petju*
- 34 ŽE UPORIZJENO  
Produkcija magistrskega programa Oblike  
govora  
*'Déjà vu'*
- 38 INTERVJU  
Maša Pelko
- 44 INTERVJU  
Matjaž Zupančič
- 51 ANGELI
- 54 NAGRADE IN GOSTOVANJA



Informacije o gledaliških produkcijah,  
besedila in fotografije



# NOVOSTI, ŽE UPRIZORJENO

Študijsko leto 2018/19  
poletni semester



Foto: Luka Erbežnik, *Dežela ptic*, 2019

Na fotografiji: Nejc Jezernik, Julita Kropec, Aljoša Živadinov Zupančič, Žiga Hren, Maks Dakskobler, Mak Tepšič, Diana Kolenc, Jure Rajšp

## Produkcija II. semestra DI in GLR

Simon Stephens: *Dežela ptic*

izbrani prizori

*AGRFT, Mala gledališka predavalnica,  
Nazorjeva ulica 3*

Premiera: 6. junij 2019 ob 19.00

Prva ponovitev: 10. junij 2019 ob 17.00

(predstavi sledi pogovor, ki ga vodi  
Helena Šukljan)

Druga ponovitev: 11. junij 2019 ob 19.00

### Režija

Žiga Hren

Aljoša Živadinov Zupančič

### Igrajo

Diana Kolenc

Julita Kropec

Maks Dakskobler

Mak Tepšič

Jure Rajšp

Nejc Jezernik

Žiga Hren

Aljoša Živadinov Zupančič

### Mentorja

*Dramska igra in gledališka režija*

red. prof. Boris Ostan

*Zunanji mentor za gledališko režijo*

Janusz Kica

Žiga Hren

## Misli ob nastajanju *Dežele ptic*

Ko te kolegi izven faksa po skoraj dveh semestrih na Akademiji vprašajo, kako gre kaj študij, ne veš, kaj bi jim rekel. “Ja, dosti smo na faksu.” ... “Stalno nam dajejo neke naloge.” ... “Ej, ne bo me domov za vikend, imamo neke obveznosti s sošolci.”

Naloge so različne. Ni jih malo. In puščajo nas v različnih precepah, ko se med sabo pogovarjamo o tem, če se že vidi kaj napredka. Na prvi pogled se zdi, da ta ne obstaja, potem pa pogledaš na začetek prvega semestra in ... Evo. Začetek prvega semestra. Pred par meseci osem študentov, ki ne vedo, kaj jih čaka. Pa smo pofurali prvo plesno produkcijo. Pa potem prvo igralsko produkcijo, zastavljeno kot kolaž različnih prizorov iz domačih nalog. Nekaj bralk. Saj gre nekako, se ti zdi, nekam se premikaš. In naenkrat si v drugem semestru za kompom in pišeš opis za gledališki list za drugo produkcijo.

Kaj naj poveš o tem, kaj bo v drugi produkciji? Da prvič delamo skupaj resnejši tekst. *Dežela ptic* Simona Stephensa. Prvič se spopadamo s tem, kako notranja občutja ob interpretaciji definirati in jih povezati v širšo mrežo različnih likov.

Vsak izmed nas je lahko Paul, protagonist. Vsak si poskuša po svoje predstavljati, kako je nabijati svojo stratocasterco pred sto tisoč ljudmi in imeti dvesto koncertov na leto. Skušamo razumeti človeka, ki uničuje vse okrog sebe. *Kakšen je občutek, ko imaš ogromno denarja in misliš, da si lahko lastiš vse? Zakaj pofukaš Marnie, punco najboljšega prijatelja? Da se ona potem vrže s strehe? Zakaj greš na dom njenih staršev in govoriš njeni mami, da ima lepe oči? Zakaj izigravaš novinarje? Zakaj preziraš očeta? Zakaj na turnejo povabiš strežnico iz hotela Ararat v Moskvi? Da ji lahko potem groziš, da jo boš ubil?* Takšni zakaji so zgolj nekatera vprašanja, ki si jih zastavljamo tekom študija tega teksta. Skušamo se prebiti v njegovo jedro in v sebi poiskati občutke, ki jih ponujajo zapisane situacije. Prodreti v nekaj, kar se zdi na prvi pogled absurdno in moralno nesprejemljivo. In to vzljubiti. Imeti rad tega človeka, občutiti njegovo izpraznjenost. Kot igralec imeti željo po tem, da te vzorce najdeš, prepoznaš, razumeš in jih na odru podoživiš. Imeti željo in pokazati, spregovoriti nekaj, česar Paul ne zmore. Če se pa zazdi, da za trenutek postane iskren, se ta iskrenost takoj zatem zabriše in za sabo potegne še večjo bolečino. Bolečina postane resignacija. Resignacija postane molk, privid. Postane Marnie.

Produkcija ni avtorski projekt. Ni *po motivih*. Tudi celotnega besedila ne bomo postavljali na oder. Se bomo pa prvič pokazali publiki kot študentje, ki se učijo igrati in uživati ob tem, kako je biti izpraznjen do Paulove mere. Kakšen je ta občutek, ko si življenje postaviš na glavo? Občutek, ko ne zmoreš več? Ko si morda želiš, da bi padel kot Marnie, ampak padaš na vse druge načine. Za igralca je to velik užitek, neskončna mreža različnih variant. Neskončen užitek v tem, kako je padati in občutiti tisti občutek padanja.





Foto: Živa Bizovičar, Požar, 2019

Na fotografiji: Jure Žavbi, Gaja Filač, Klemen Kovačič, Ivana Percan Kodarin, Lea Mihevc, Domen Novak, Gašper Lovrec, Klara Kuk, Filip Mramor, Tina Resman, Veronika Železnik

## Produkcija IV. semestra DI in GLR

*Požar*

po motivih *Plešaste pevke* Eugèna Ionesca

**AGRFT, Velika gledališka predavalnica,  
Nazorjeva ulica 3**

Premiera: 18. junij 2019 ob 20.00

Prva ponovitev: 19. junij 2019 ob 20.00

Druga ponovitev: 20. junij 2019 ob 20.00

(predstavi sledi pogovor, ki ga vodi

Manca Lipoglavšek)

### Režija

Živa Bizovičar

### Dramaturgija

Urša Majcen

Iva Štefanija Slosar

### Scenografija in oblikovanje svetlobe

Neža Dali Novak

Dan Pikalo

### Kostumografija

Nika Dolgan

Katja Vrenko

### Igrajo

Gaja Filač

Klemen Kovačič

Klara Kuk

Gašper Lovrec

Lea Mihevc

Filip Mramor

Domen Novak

Ivana Percan Kodarin

Tina Resman

Jure Žavbi

Veronika Železnik

### Mentorji

*Dramska igra in gledališka režija*

doc. Branko Jordan

izr. prof. Jernej Lorenci

*Scenografija*

izr. prof. mag. Jasna Vastl

Branko Hojnik

*Kostumografija*

red. prof. Janja Korun

asist. mag. Tina Kolenik

*Oblikovanje svetlobe*

doc. David Orešič

*Jezik in govor*

asist. dr. Nina Žavbi

Ustvarjalna ekipa predstave Požar, uredila Iva Š. Slosar

## Požar

Med vsemi stvarmi, ki jih gospod in gospa Smith govorita in poslušata, ju najbolj vznemiri, tako se zdi, Maryjina pesem *Ogenj*. Zmoti ju do te mere, da začneta svojo služkinjo Mary pehati iz sobe. Kakor da takšna pesem (in takšna Mary?) ne sodi v to hišo, v ta svet, kjer ura bije (ali ne bije), kakor se ji zahoče in »vedno kaže ravno tisto uro, ki je ni«. Kakšen svet je svet, v katerem je dolgo razglabljanje o družini, v kateri se vsi imenujejo Bobby Watson ali pa je »normalno« dejstvo, da človek zamenja plin za okno in ga pusti odprtega ter se zastrupi, preprosta pesem pa je nesprejemljiva? Je nesprejemljiva, zgolj zato ker jo pripoveduje služkinja? Ali morda, ker je v pesmi nekaj »čutiti«? Ker Mary govori o ognju z malim ogenjčkom v sebi? (Sugeriran odgovor na ta vprašanja nakazuje smer raziskovanja in razvijanja produkcije *Požar*.) Ogenj kot nasprotje izpraznjenosti, votlosti sveta. V *Plešasti pevki* nekateri ogenj še iščejo, pa magari samo »kakšen zametek požara«, a ga ne najdejo (gasilec), drugi ga častijo in nosijo v sebi (Mary), tretji (zakonca Smtih in Martin) so se s svetom brez ognja sprijaznili.

V svetu, kjer ogenj predstavlja moteči člen, živijo tudi liki naše produkcije, kjer je bil dogajalni okvir »angleškega večera« prestavljen v okvir »slovenskega kosila«. V procesu, ki je temeljil na kolektivnem sodelovanju, smo vsebino kot živ organizem razvijali na podlagi tega, kar poznamo. O tipičnih likih, ki jih poznamo, o »našem« prostoru in času preizobilja, o neskončnih možnostih in izbirah. Iskali smo tip sreče z arhetipom človeške muke praznega bivanja. Motiv ognja, preko katerega smo se povezali in nato brali *Plešasto pevko*, smo razumeli kot nekakšno »vsebino« osebe, življenjsko voljo, ki stoji nasproti znotraj praznim, zunaj pa polno »okrašenim« likom. Ti liki zunaj sebe iščejo stvari – od urejene hiše in denarja do prostočasnih dejavnosti, ki bi jih napolnile ali vsaj dajale takšen videz. Resničnega ognja pa se bojijo. Tudi če je v njih včasih kaj tlelo, so vse to, kar ni bilo mogoče popolnoma odstraniti, stlačili v majhno točko, predmet, namišljeno osebo, tako da jim ni v napoto v »sistemu« sveta.

Sistem tega sveta določa in narekuje čas – ura, ki manipulira z liki. Ura ni več v službi in koristi človeka, pač pa je to mejo prestopila in zdaj »od zunaj« kot forma narekuje sistem bivanja. Enakomernega teka časa naprej, žal, ni več. Tek narekuje ura, se z njim poigrava, ga krši in ruši. V ta sistem so bili liki postavljeni in zdaj so prisiljeni znotraj njega živeti. A sistemu se ne skušajo upreti, o njem, znotraj navidezne mnogoterosti možnosti svobodnih izbir, niti ne razmišljajo. Grožnjo takšnemu svetu pa predstavlja ogenj, že najmanjši plamenček, ki ga nosi posameznik ali le delček v njem, ki se s svetom, v katerem živi, ni sprijaznil, pač pa še vedno hrepeni.





Foto: Žan Brelih Hatunić, *Kraljestvo na tri dele*, 2019  
Na fotografiji: Lana Bučevc, Julija Klavžar, Lara Fortuna

## Produkcija VI. semestra DI, GLR in DSU

### William Shakespeare: *Kralj Lear*

#### *Slovensko mladinsko gledališče, Nova pošta*

Premiera 16. junij 2019 ob 20.00

Prva ponovitev: 17. junij 2019 ob 20.00

Druga ponovitev: 18. junij 2019 ob 20.00

Tretja ponovitev: 19. junij 2019 ob 20.00

(predstavi sledi pogovor, ki ga vodi

Manca Lipoglavšek)

Četrta ponovitev: 20. junij 2019 ob 20.00



SLOVENSKO  
MLADINSKO  
GLEDALIŠČE

#### Režija

Luka Marcen

#### Dramaturgija

Tery Žeželj

#### Scenografija

Sara Slivnik

#### Kostumografija

Ana Janc

#### Oblikovanje svetlobe

Juš A. Zidar

#### Avtor glasbe

Martin Vogrin

#### Igrajo

Kralj Lear: Gal Oblak

Goneril, njegova najstarejša hči: Lana Bučevc

Regan, njegova srednja hči: Lara Fortuna

Kordelija, njegova najmlajša hči: Julija Klavžar

Norec: Lara Wolf Završnik

Grof Kent, tudi Sluga: Žan Brelih Hatunić

Grof Gloster: Luka Bokšan

Edgar, njegov zakonski sin: Martin Mlakar

Edmund, njegov nezakonski sin: Andraž Harauer

#### Mentorji

*Dramska igra in gledališka režija*

doc. Matjaž Tribušon

red. prof. Matjaž Zupančič

*Dramaturgija*

izr. prof. dr. Tomaž Toporišič

*Scenografija*

izr. prof. mag. Jasna Vastl

*Kostumografija*

red. prof. Janja Korun

asist. mag. Tina Kolenik

*Jezik in govor*

izr. prof. dr. Katarina Podbevšek

izr. prof. mag. Alida Bevk

doc. Alojz Svete

Luka Marcen, Tery Žeželj

## *Kralj Lear*

»... to niso več zgodbe, pa so še zmerom zgodbe, ali pa nikoli niso bile zgodbe in je bilo zmerom karkoli ...« (Beckett: *Neimenljivi*)

Lotevati se študija Shakespearovega *Kralja Leara* v 3. letniku in v 21. stoletju zahteva mnoge premisleke ter postavlja mnoga vprašanja. To, da v današnjem času tragedija ni več mogoča, da ni več ljudi, ki bi se jim lahko zgodile tragedije, da ni več situacij, ki bi premogle tragedijo, da ni več čustev, ki jih potrebuje tragedija, da ni več miselnega sistema, ki bi zdržal tragedijo, da ni več družbe, ki bi sprejela tragedijo, je prvi gabarit, v katerega udariš ob branju *Kralja Leara*. In tudi naš proces se je začel z ogromno distanco do materiala, ki je ležal pred nami. Vendar pa se v vedno globljem ukvarjanju s to tekstovno maso vse pogosteje pojavlja misel, da tragedija v historičnem smislu res ni več možna, je pa tragičen duh že zdavnaj ušel izpod nadzora in še kako tava po današnjem času – v vedno novih in drugačnih oblikah. Danes je težko razumeti kompleksnost in večplastnost Shakespearovih likov, ker so ti vpeti v situacije in probleme, ki jih naša misel težko zaobjame. Tekom študijskega procesa in študija materiala pa se zmerom bolj kaže, da se preko »kopenja« skozi vse plasti, ki jih liki premorejo, lahko približamo tem osebam in jih začnemo brati drugače. V vajah, ki v času, ko se tekst piše, potekajo še za mizo, se preko razstavljanja monolitnih karakterjev in (navidez) celovitega sveta Learovega kraljestva vse bolj bližamo problemom in zagatam, ki se kažejo kot zelo sodobni in v sami biti današnji ter večni.

Vedno bolj se pred nami izrisujejo liki, ki niso nič drugega kot samo ljudje. In vedno bolj se slika bliža in izgublja historično distanco, ki se je postavljala na začetku. Ključ za bližje spoznavanje z materialom je izhodišče, ki skuša v oklepaj postavljati epskost kraljstva in kraljevskosti, tekst pa brati skozi prizmo najmanjše družbene celice – *družine*. Learova družina nima več krone na glavi in ne seda na prestole, ampak sedi za krožniki, napolnjenimi s Knorr govejo juho in, zaradi sprva minornega zapleta, ki ga sproži preprosti in navidezno prazni *nič*, začne razpadati. Hladna juha nikomur več ne tekne.

Seveda ne moremo preko tega, da so Shakespearovi liki ljudje z nekim določenih statusom, ki za njihove odločitve in dejanja ni nepomemben. A vedno bolj se zdi, da so nam v samem fundamentu lahko zelo blizu – njihov status ni stvar brokatnega plašča, ampak je imanenten človeku.

Osnovne smernice za branje *Kralja Leara* kot zelo sodobnega je nastavil že Jan Kott, ki piše o groteski, ki je danes nadomestila tragedijo, in o Beckettovem *Koncu igre* kot *Kralju Learu* 20. stoletja. Tako je tudi vstopna točka v naše branje *Kralja Leara* beckettovski absurd, ki se v fragmentirani družbi oziroma množtvu individuumov in virtualnih identitet najbolj približa tragičnemu občutku, ki pa vsekakor konstantno, morda še celo bolj poudarjeno, biva tudi v človeku 21. stoletja. Tragedija se je iz družbe preselila v notranjost in osamljenost vsakega posameznika posebej ter tako izgubila svoj sistem razreševanja in se preobrazila v absurden občutek nemoči, ki množta preplavlja ob vsakem zvonjenju budilke, jutro za jutrom. Izhajajoč iz navedenega, v delo vpeljujemo tudi lik, ki preko Kentovega izstopa postaja »beckettovski klovn« in prenaša Leara v vseobsegajočo sedanjost. V čas, ki nas obsoja na tukaj in zdaj ter nam preko vseprisotnih podob in informacij onemogoča pogled v prihodnost ter sposobnost razmišljanja o alternativni v imaginarnem polju.

»... iščem, ni res, nič ne iščem, nič več ne iščem, no, ja, ne vztrajajmo, gremo naprej ...«





Foto: Dorian Šilec Petek, *Olympia Stadion*, 2019

Na fotografiji: Blaž Popovski, Matic Valič, Timotej Novaković, Lovro Zafred, Borut Doljšak, Beti Strgar, Lucija Harum, Lina Akif, Ana Penca, Gregor Podričnik, Maša Pelko, Anuša Kodelja

# Produkcija VIII. semestra DI, GLR in DSU

Dino Pešut: *Olympia Stadion*

## Gledališče Glej

Generalka: 25. maj 2019 ob 20.00

Premiera: 26. maj 2019 ob 20.00

Prva ponovitev: 27. maj 2019 ob 20.00

Druga ponovitev: 28. maj 2019 ob 20.00

Tretja ponovitev: 29. maj 2019 ob 17.00

(predstavi sledi pogovor, ki ga vodi  
Helena Šukljan)

Četrta ponovitev: 30. maj 2019 ob 17.00

# Glej

## Režija

Maša Pelko

## Dramaturgija

Jaka Smerkolj Simoneti

## Scenografija

Dorian Šilec Petek

## Kostumografija

Nina Čehovin

## Avtor glasbe

Jurij Alič

## Oblikovanje svetlobe

Mojca Sarjaš

## Igrajo

Lina Akif

Borut Doljšak

Lucija Harum

Anuša Kodelja

Timotej Novaković

Ana Penca

Gregor Podričnik

Blaž Popovski

Beti Strgar

Matic Valič

Lovro Zafred

## Mentorji

*Dramska igra in gledališka režija*

izr. prof. Nataša Barbara Gračner

izr. prof. mag. Sebastijan Horvat

*Dramaturgija*

izr. prof. dr. Tomaž Toporišič

*Scenografija*

izr. prof. mag. Jasna Vastl

*Kostumografija*

red. prof. Janja Korun

asist. mag. Tina Kolenik

*Jezik in govor*

asist. dr. Nina Žavbi

doc. Alojz Svete

izr. prof. mag. Alida Bevk

»In likalnik reče, *ne, ne glej me. Nisi se me dotaknil že vsaj dve leti. Likal si srajco na tleh, deset minut pred ceremonijo. Jaz te ne bom izvlekel.*«

Za začetek nekaj o avtorju, saj je ta, kljub temu da nas od »njegovega« mesta loči le slaba ura vožnje po avtocesti, v našem prostoru nepoznan. Dino Pešut (1990) je eden najbolj uspešnih mladih hrvaških dramatikov, ki je med letoma 2012 in 2017 prejel pet nagrad »Marin Držić«, ki jo podeljuje Ministrstvo za kulturo. Nagrada je primerljiva s slovensko nagrado Slavka Gruma (ampak ne tisto, mladinsko, za katero avtor ne prejme denarja, tudi tiskane objave praviloma ne). Zadnje izmed teh besedil je *Olympia Stadion*, besedilo, ki nastaja sočasno z njegovim romanesknim prvencem *Poderana koljena*. *Olympia Stadion* je trilogija, meditacija na antično tragedijo, ki se začne ob trku nekega Zagrebčana z nekim Berlinom. Berlin nastopi kot metafora za svet, svet v vsem blišču, ki ga nudi. Vse to, kar nudi ta svet, vključno s svobodo, je seveda plačljivo. Tlakovano z neizmernimi žrtvovanji, neznanimi žrtvami in nekje daleč stran, tam zgoraj, z neobvladljivim žretjem. Vse se blešči, ko smo tu na robu, onkraj katerega se razprostira svet.

»In mobilnel reče, *spusti me že! Daj me polniti. Jaz te ne bom rešil. Ure lahko s palcem drsaš po mojem ekranu, ampak to ti ne bo pomagalo. Sicer pa nimaš česa reči svojim prijateljem. Ne veš, kdaj boš prišel. Ne veš, kdaj se vračaš. Nimaš česa reči mami, očetu in babici, ker nimaš pojma, kaj boš s seboj. Edino, kar boš slišal, bo: globoko dihaj. Ali pa: jebi jim vsem mater. Ampak to veš že sam.*«

Prvi del trilogije *Erinije, deklice obupa* je umeščen v gimnazijsko okolje, kjer se skupina šestih »prijateljev« sooči z novico, da je bila njihova prijateljica Marija posiljena. Vendar ta drama ni več drama kaznivnega nasilja nad žensko, ta se odvija nekje zadaj za zaslone mobilnih aparatov, preko katerih se v javnost širijo posnetki štirih fantov in dekleta vprašljive zavesti. Mobilneli vibrirajo, medtem ko se jasno izriše obesedenost akterjev samih s seboj. Njihove drame zasenčijo osnovni dramatični dogodek, v luči katerega se odpira novo medosebno nasilje. Vzrokov je mnogo, ljudje se bojijo in sramujejo. Občasno so pedri, občasno se bojijo svojih staršev, občasno so depresivni in občasno dilajo travo, vse to včasih izbruhne, vendar v neprestanem ritmu, ki ga narekuje zvonjenje šolskega zvonca, potone in ostane le še pritisk mature, ob katerem se zdi, da zbledijo vse osebne stiske.

»Flaša piva reče, *dobro veš, da sem v hladilniku. Hayiiii. Ampak nisi niti zajtrkoval.*

*Oglasi se malo kasneje, ko boš manj razsut. Pa ti morda lahko pomagam. Vsaj, da zaspiš.*«

Drugi del *Diktatura obupa* se najbolj očitno naslanja na zapuščino antične tragedije. *Diktatura obupa* je izpisana v verzu, prostem in sodobnem, polnem popkulturnih referenc, a v njem se še vedno oglašata prvi pragledališki glas – zbor, ki ga v prvem delu slutimo skozi skupino srednješolskih opravljalcev. Časovno se premestimo med neperspektivne študente, ki svojo dramo namesto v enem dnevu izživijo v eni noči, prostorsko iz hrvaške periferije v osrčje berlinskega podzemlja, ki ga uprostorja arhetipski klub *Stari Sizif*. Protagonistka večera je Ana Draženović, ki svojo pripoved prične s stavkom: »Jaz sem Pitija.« Klub, v katerega vstopi, je bojišče, na katerem se odvija konflikt med starim in novim redom, konzervativnostjo in liberalnostjo. Upor, ki bije to bitko, ni več aktiven, temveč otopljen z mešanico alkohola in drog. Neokronana kraljica zbora Pitija se v noči poda v bitko z Apolonom, ki v besedilu predstavlja nek drug čas, ko se je še zdelo, da obstaja upanje za mir in odrešitev. Njun konflikt, razpet med ideologijo in erotiko, se odvija preko postojank, ki jih predstavljajo Pitijina srečanja pod tančico noči, kjer se znajdejo antična Kasandra, OTMA – zadnje štiri ruske princeske in celo Kendall Jenner. Ob vsem tem se zdi, da zbor gledalcu ne nudi več interpretacije, ne izreka resnice, temveč je ujet v oportunistične strukture, ki prestopajo z ene na drugo stran vse, da bi dobili priložnost spremeniti revolucijo v tržno nišo.

»Mehki glas Youtube kanala, ki trdi, da se ukvarja s spiritualnim *healingom*, reče, *vodil te bom skozi joga nidra meditacijo, globoko povezavo z veseljem, s katero boš spoznal najgloblje želje svojega srca, sankalpo*. Nekje sredi predstavljanja zlatih vrat, ki jih odpiras s svojim dihom, zaspiš. Zbudiš se, ko se moraš potopiti v črnino za svojimi očmi in si zamisliti divje konje, ki tečejo, spet zaspiš. Zdaj se z Youtuba dere znani kuhar Gordon Ramsay, *get your shit together, you fucking doughnut*. Moraš lulati.«

Tretji del, naslovljen *Xoxo, obup*, že v samem začetku nosi neko drugo obravnavo krovne vsebine in ima že na formalni ravni nekaj bistvenih razlik v primerjavi s prvima dvema. Če smo v prvem priča nekakšni sodobni dramski pisavi, ki spaja didaskalijo in repliko, kar lahko primerjamo z Rolandom Schimmelpfennigom ali v slovenski dramatikii s Simono Semenič, in v drugem obujeni in prenovljeni verzni drami, v kateri se odslikava razpadajoča struktura vladajočega reda, se v tretjem delu srečamo s serijo proznih fragmentov. Zbor niso več srednješolski opravljalci niti ni množični lik. Zbor smo v tretjem delu mi vsi, po Pešutu nova generacija brez etiket, ki se drenjamo na porušenem Olimpu. Uprizoritveno gledano nam tretji del, ki zaradi zgoščenosti tekstovne mase zajema skorajda polovico besedila, predstavlja svojevrsten izziv. Prvi in drugi terjata transferje, zgoščitve fokusa in razgaljanja vsebin, a vsebujeta opisane situacije, dogodke, prostore, čase. Tretji je temu popolno nasprotje in tako v formi pisave najbolj svoboden. Sledeč antični zapuščini dvema tragedijama sledi komedija. Zmes te svobodne forme, polne mnogoterih nivojev humorja, predstavlja dramsko pokrajino, ki ne zapira nobene poti, vendar se je treba odločiti. Ta odločitev pa je že eden najbolj pristnih uporov, ki jih od ustvarjalcev terja avtor.

»Tvoj kurac reče, *ne glej me, prosim te. Saj oba veva, da ti ne morem pomagati. Dovolj si me razvlekel kot žvečilko. Nimam ti več kaj ponuditi. Igraj se s čim drugim*.« Ne govoriti o besedilu, temveč o avtorju, ki terja upor uprizoriteljev svojega besedila, se zdi v tretjem delu smiselno, saj je skorajda edina figura, ki ji lahko skozi slovo od obupa sledimo avtor sam, naš \*\*\*\* \*\*\*\*\*. V fragmentih se ukvarja z lastim ustvarjanjem in uprizoritvenim procesom kot takim, vseskozi vmes pa vpleta brbotajoči kotel sodobnosti, v katerem se zdi, da ni več mogoče ustaviti poplave, ki s(m)o jo pripravili. S svojo prepričanostjo v katastrofo so deli besedila komični ravno v zavedanju lastne krivde, a hkrati pretresljivi v strahu, ki ga nosijo v sebi. Besedilo ostaja artefakt, zapis časa, v katerem nam vladajo socialna omrežja, instant kultura, potrošnja in podobne velike besede, ki bi zvenele veliko bolje, če bi jim poiskal ustreznejše sopomenke v slovarju tujk. Preprejeno z našimi vrednotami, ikonami in doživljaji, dobiva na brezčasnosti. V prenosu zasebnega v javno pa na političnosti.

»Kuharica reče, *zelo cenim tvoj trud, ampak srček, iz tebe nikoli ne bo Jamie Oliver*.«

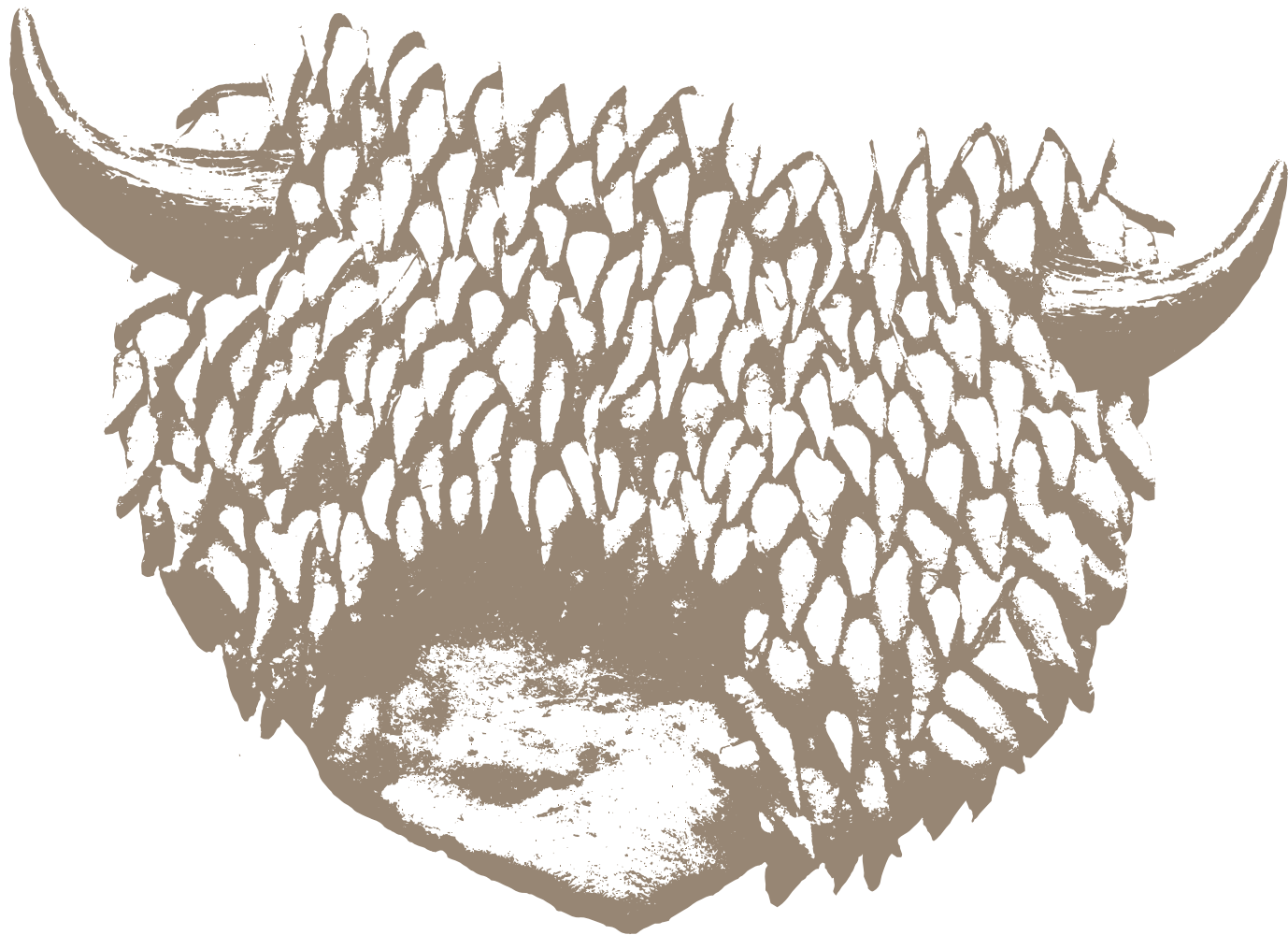
*Olympia Stadion* je besedilo, ki uteleša stisko umetnikov, ki jih najdemo pod oznako »mladi ustvarjalci« na obrobjih elitne umetnosti, katere del si tako zelo želimo biti. Mogoče bo jutri malo bolje, mogoče bo ta predstava komu zagotovila angažma v instituciji, mogoče bo proces bistveno zaznamoval življenjsko pot koga od vpletenih. Mogoče. Mogoče tudi ne, bo le še ena v seriji gledaliških produkcij majhne umetniške akademije v majhnem mestu v majhni državi, medtem ko se nekje drugje, tam onkraj, odvija svet.

»Skodelica kave in cigareta te pogledata in rečeta, *resno? Zberi se!*«

Kljub vsemu lahko z gotovostjo trdimo samo eno. *Olympia Stadion* predstavlja nov glas, kakor tudi generacija, ki z njegovo uprizoritvijo zapušča otroški bazen akademijskega okolja. Naj derejo vode in se nam zlivajo po grlih, en drugemu (zaenkrat še) zatrujemo, da bomo delali naprej.

»Adventni koledar s čokoladicami skomigne z rameni, kot bi hotel reči *jebiga, za danes sva končala*.«

Vsem problemom navkljub smo vsi ok.



Motiv: Peter Kuntarič, *Kurent*, 2019

Produkcija magistrskega programa **Dramska igra**  
*Žetev in kletev*

*SNG Drama Ljubljana, Levi oder*

Premiera: 13. maj 2019 ob 21.30

Prva ponovitev: 14. maj 2019 ob 17.30

**DRAMA**  
SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE DRAMA LJUBLJANA

**Igrata**

Eva Stražar

Urban Kuntarič

**Besedilo**

Eva Stražar

Urban Kuntarič

**Scenografija**

Dan Pikalo

**Kostumografija**

Nina Čehovin

**Avtor glasbe**

Jurij Alič

**Oblikovanje svetlobe**

Juš A. Zidar

**Mentor**

*Dramska igra*

red. prof. Branko Šturbej

## Mitologija kot velikanske neomejene zaloge pozabljenih smislov *poskus razmisleka o vrednosti ukvarjanja z mitologijo svojega naroda*

»(Slovenska mitologija) je simbolično kraljestvo, ki izhaja še iz časov, ko so rastline govorile in se je ohranjalo za vedno in bo vedno na nek način ostalo aktualno. (...) Imela je tudi svojo logiko, ki seveda ni bila vselej skladna z našo današnjo, a je bila v tesni zvezi z življenjem, prepletenim z naravo in njenimi vsakoletnimi sezonskimi kroženji. Vse to je dajalo »lokalnim« in »ponižanim« določeno samozavest ob konfrontacijah z mednarodno visoko kulturo plemstva in meščanstva. (...) Kot je pokazal Claude Lévi-Strauss, se najpomembnejše informacije skrivajo prav v razlikah med različnimi variantami mitološkega imaginarija, ne glede na to, ali nastopajo zgolj znotraj 'naše' kulture ali v primerjavah med 'našo' in 'tujimi' kulturami.« (dr. Zmago Šmitek, *Poetika in logika slovenskih mitov*, str. 8)

»Mitološkega sistema ni mogoče razumeti v celoti, če ne upoštevamo, da je rasel in se razvijal v dolgih časovnih obdobjih. Vsaka doba mu je dala kaj svojega, zato je večplasten, podobno kot geološke strukture, ki so ponekod sklenjene in drugod porušene, prelomljene. Zato mitološki repertoar tudi pri nas ni povsem konsistenten in je v nekaterih pogledih celo kontradiktoren.« (dr. Zmago Šmitek, *Poetika in logika slovenskih mitov*, str. 10)

Za slovensko mitologijo je tako kot za mitologije večine slovanskih narodov značilna predvsem razdrobljenost – ker se v primerjavi z mitologijami zgodovinsko močnejših ali razvitejših narodov ni uspela nemoteno ohranjati v koherentni celoti, o njeni vsebini sklepamo prek ohranjenih fragmentov, podobnosti z mitologijami drugih narodov in koščkov ustnega izročila. Ta razdrobljenost na slovensko mitologijo vpliva tako, da se ta vsepovsod obarva z vrsto izrazitih kontrastov – včasih so zgodbe ohranjene samo kot skopa poročila o dogodkih, včasih vsebujejo bizarno natančne opise popolnoma arbitrarnih podrobnosti. Nekatere pripovedi se začenejo na sredi zapletov ali nimajo razpletov, druge so ohranjene samo kot zaporedje drobnih navedkov. Liki, njihova poimenovanja, njihova dejanja in posledice njihovih ravnanj se prekrivajo, stakajo eden v drugega, si nasprotujejo. Kljub (ali prav zaradi) luknjičavosti pa je vsebina tega sveta neverjetno elastična – branje materiala v velikih obsegih sproži v bralcu nenavaden proces: bralec začne med miti prepoznavati povezave in sorodnosti, ki se začnejo med seboj združevati, zbliževati v nekakšno zabrisano obljubo celote, kakor da bi se želeli sami od sebe za vsako ceno povedati.

Material, ki ga je zgodovina obsodila na to, da se je porazgubil skozi čas in bil potisnjen v nekakšno kolektivno nacionalno podzavest, zdaj iz nje vznika v neraztolmačenih ostankih folklore. Kaj je kurent? Kaj je prižiganje kresnega ognja? Kaj je ta skoraj kičasto občudujoč odnos Slovencev do gora? Ta predstava je nekakšen poskus iskanja stika z občutenjem svojega okolja, kot so ga občutili naši predniki. Poskus obrazložitve, kaj poganja to, kar imenujemo slovenstvo, kakšne podobe so oblikovale notranje življenje ljudi, ki jih imenujemo Slovenci. Prav zaradi razdrobljenosti, pomanjkljivosti, jezikovne nenavadnosti in pisanosti detajlov sva tako izbrano temo doživljala kot polje velike skrivnostnosti, kot polje za razkrivanje prikritega.

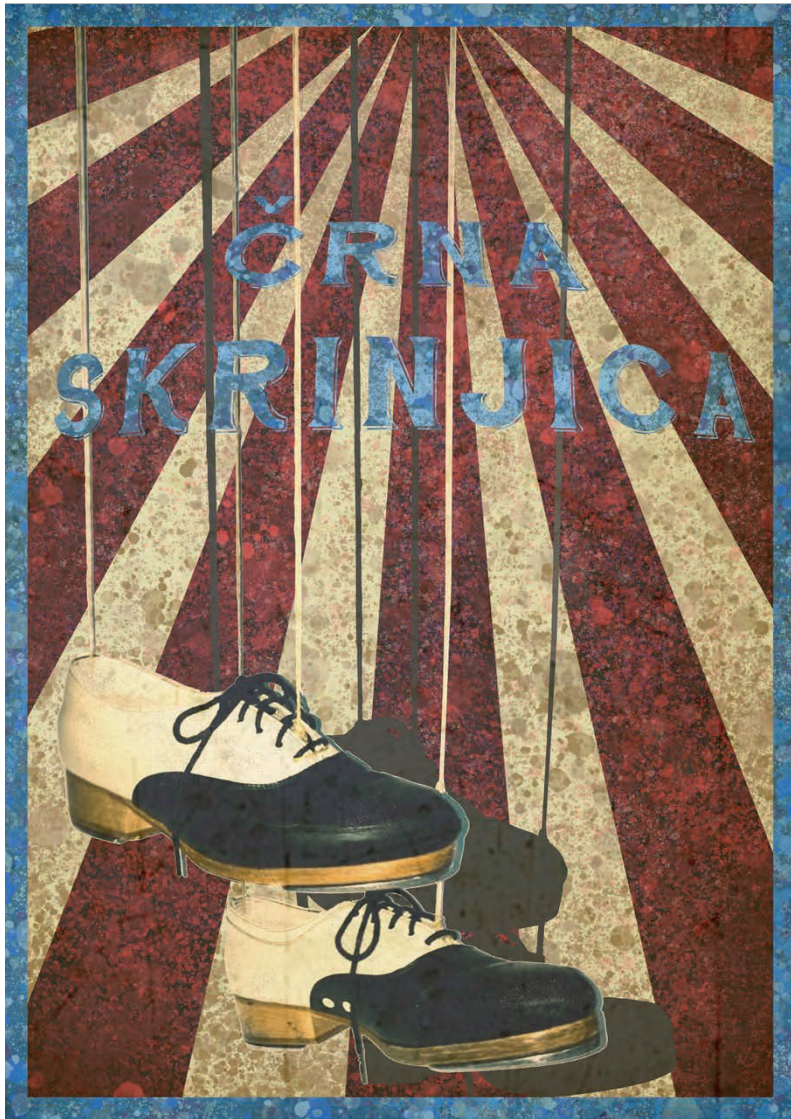
Pri vsem naju je vodilo izrazito osebno občutenje, da pri razmišljanju Slovencev o slovenski mitologiji zeva nekakšna praznina nepoznavanja, ki jo površno zapolnjujejo tri prevladujoče pozicije opazovanja:

1. Pedagoška: Razmišljanje o slovenski mitologiji kot o majhni, a pestri zakladnici vsečne in poučne literature za otroke.
  2. Cinična: Podcenjevanje vrednosti slovenske mitologije v odnosu do mitologij zgodovinsko močnejših narodov.
  3. Nacionalistična: Povečevanje slovenskih mitov (npr. kralja Matjaža) kot orodje za pozicioniranje slovenske nacionalne identitete nad identitetami drugih narodov.
- Želela sva najti četrto pot, kjer bi bilo to »velikansko, neomejeno zalogo pozabljenih smislov« (Mihail Mihajlovič Bahtin) mogoče zagledati v vsej njeni razsežnosti in goli umetniški vrednosti.*

Zato se nama je zdelo vredno te po zgodovini porazgubljene fragmente splesti v rdečo nit, iz katere bi se lahko za gledalca izluščila zavest o celoti. Zavest o tem, da pri slovenski mitologiji ne gre za zaporedje ločenih in neznatnih pravljic o povodnem možu, Petru Klepcu in lepi Vidi, ampak da gre za cele svetove epskih, krutih, grdih, temačnih razsežnosti, ki vsebujejo raznotere like in bogastvo motivov. To so svetovi, kjer iz zlatega jajca teče sedem rek, kjer kurent živi na luni, kjer bogovi besnijo, kjer vile, jaga baba in siloviti kozli obvladujejo gorovja, kjer radovedni posamezniki trkajo ob izobilje in neznansko čudežnih pokrajin. To so svetovi, prepolni ogromnosti: svetovi ogromnih polj, ogromnih rek, visokih pečin, globokih prepadov, temnih gozdov. Iz vsesplošnega zbiranja bajk, pesmi, legend, zgodovinskih, likovnih, glasbenih in etnoloških motivov sva sestavila izbor, ki se je potem zamejil predvsem na izročilo alpskega oz. gorskega sveta. Bajke sva prepletla tako, da se usode likov grobo povezujejo ena v drugo kot nekakšna primitivna kronika ali skica družinskega drevesa.

V času, ko narodi izkoriščajo svoje mitologije za utemeljevanje fašizma ali pa jo zgolj osredotočajo na vzgojno sredstvo za otroke, poskušava iskati vrednost naših potlačenih svetov nekje drugje - v njihovi čudnosti in lepoti.

Da se narod utemelji, mora zares poznati svojo mitologijo. Ko zares pozna svojo mitologijo, se zaveda svoje lepote in svojih napak. Ko se zaveda svoje lepote in svojih napak, se ne počuti ogroženega in ne napada drugih narodov, drugih svetov.



Motiv: Nastja Miheljak, *Črna skrinjica*, 2019

Produkcija magistrskega programa Umetnost giba  
*Črna skrinjica*  
 plesno-gledališka predstava po motivih legende o Faustu

*Španski borci, Velika dvorana Centra kulture*

Premiera: 7. junij 2019 ob 20.00

Prva ponovitev: 22. junij 2019 ob 20.00



Idejna zasnova in režija

Pia Vatovec

Koreografija

Pia Vatovec

Petra Zupančič

Dramaturgija

Jerneja Kaja Balog

Scenografija in oblikovanje svetlobe

Nastja Mihelj

Kostumografija

Katarina Šavs

Oblikovanje zvoka

Peter Dirnbek

Ples in gib

Pia Vatovec

Petra Zupančič

Ajda Krivec

Evin Hadžialjević

Kaja Lin Jagodič Avguštin

Vokal

Tea Vidmar

Mentorica

*Umetnost giba*

izr. prof. mag. Uršula Teržan

## Črna skrinjica

Črna škatla je prostor neskončnih možnosti. Je hkrati najbolj resnična in najbolj fiktivna, je gola in oblečena. Osvobojena je konotacij in sebi imanentne vsebine ter kot taka predstavlja točko nič za ustvarjalca. Ravno zato pa kljub svojemu statusu nepopisanega lista s seboj vedno prinaša kontekst, v katerem se počuti najbolj domače; prva je, ki gledalca sprejme in nagovori ter ga povabi, naj se pridruži soustvarjanju predstave. To povabilo je zmeraj dvorezni meč: po eni strani gledalca postavi v pozicijo (bolj ali manj) veselega pričakovanja sveta, v katerega se bo pred njegovimi očmi spremenila, po drugi pa mu iz rok jemlje vse niti upravljanja s tem, kako bo do tega prišlo. Je torej mesto neskončnih možnosti, a te se vselej manifestirajo skozi neskončen val raznoraznih manipulacij, iz katerih je sestavljen gledališki ali bolje rečeno odrski jezik. Nekatere od teh manipulacij so samoumevne in očitne ter nastopijo kot posledica več tisoč let trajajočega konsenza med udeleženci predstave na eni in drugi strani gledališke zavese, ki jim je že od malih nog poznan koncept odra in avditorija; še mnogo več pa je takšnih, katerih izvor je malo težje najti – njihova tarča namreč niso samo gledalci, temveč tudi ustvarjalci in nastopajoči, nenazadnje pa predstava sama. Kajti ko slednja enkrat začne živeti svoje življenje, pristane v nemilosti lastnih praks in zvijač, s tem pa se le še okrepi njeno večno mesto na meji med realnostjo in fikcijo, med redom in kaosom, med načrtovanim in spontanim.

Čeprav si te značilnosti delijo vse scenske umetnosti, sta na tej meji najbolj doma plesalec in lutka. Njuni telesi na odru doživita najbolj korenite spremembe: plesalčevo se od svojih osnovnih, življenjskih funkcij obrne v povsem obratno smer preseganja le-teh in se ponudi v (nemalokrat prekomerno) uporabo predstavi, tako da ji služi kot ubogljivo orodje, pripravljeno na ure in ure preobražanja svoje vsakdanje funkcionalnosti v natančno umetniško delo. Pri telesu lutke gre seveda za še večji razkorak, saj s pomočjo svojega animatorja na odru šele dobi življenje. A na odru sta nazadnje obe videti kot dva skrbno vodena organizma, ki iz običajnih sestavin vsakdanjosti (bodisi živih bodisi neživih delov telesa) ustvarjata novo odrsko življenje. A kje to življenje najde svojo točko nič? Je to pri animatorju, pri zavedni odločitvi plesalca ali pri lutki oz. plesalčevemu telesu kot takemu? Kdo vodi koga, kje je med njima prava pozicija moči? Kaj se zgodi, ko so poti, po katerih si ta dva pola med seboj pošiljata informacije, prekinjene? Ali če se zgodi nemogoče (pa v črni škatli vendarle mogoče) in se ta ali oni organizem emancipira?

Vsa ta vprašanja, ki smo si jih zastavili in si jih postavili za svoje izhodišče, niso niti nova niti značilna samo za gledališče, temveč so temeljna vprašanja, ki si jih zastavljamo v vsakdanjem življenju, ko opazujemo svet okoli sebe, predvsem pa sebe znotraj tega sveta. Pri iskanju ali mogoče bolje rečeno spoznavanju svoje pozicije v megalomanskem ustroju sveta nas bržkone preplavi kakofonija mnogoterih odnosov, katerih del smo, in grozljivo spoznanje, kako relativen je naš vpliv na vse, v kar smo vpeti. Tudi tisto, kar se v nekem trenutku zdi, da je pod popolnim nadzorom našega bitja, se lahko v naslednjem trenutku raztrešči na tisoče koščkov, ki vsak zase neusmiljeno beži izpod nadzora in mu tudi uspešno pobegne; zdi se tudi, da se ta eksplozija, to razkosanje ne samo mora zgoditi, ampak je naravnost nujno, da se zgodi, ker lahko samo tako spet anticipira in zato motivira ponovno vzpostavitev nadzora. Samo tako se lahko začne nov cikel v neusmiljeni igri (ne)moči: igri raznovrstnih manipulacij, izzivov, kalkulacij, razočaranj, pokopavanj na eni strani ter epifanij, hrepenenj, ljubezni, (so)čutenja in vstajenj na drugi strani. Skratka igra, ki ji pravimo življenje, je v konstantnem boju reda, kaosa in vsega, kar živi vmes.

To neizbežno menjavanje reda in kaosa, predvsem pa vsega vmes je tisto, kar raziskujemo v *Črni skrinjici*, plesni predstavi s pridihom tradicionalne lutkarske ume-  
nosti.





Foto: Branimir Ritonja, 2017  
Na fotografiji: Miha Bezeljak

# Produkcija magistrskega programa Gledališko petje *Oda petju*

NOVOSTI

**AGRFT, Predavalnica gledališkega petja,  
Trubarjeva cesta 3**

Premiera: 22. junij 2019 ob 21.30

Prva ponovitev: 23. junij 2019 ob 21.30

**Klub KGB Maribor**

Druga ponovitev: 25. junij 2019 ob 22.00

Igra

Miha Bezeljak

Klavir, aranžma

Žare Prinčič

Saksofon

Primož Fleischman

Bobni

Aleš Rendla

Bas

Aleš Avbelj

Mentorji

*Gledališko petje*

red. prof. Žare Prinčič

doc. Darja Švajger Mohorič

*Oblikovanje svetlobe*

doc. David Orešič

*Scenografija*

izr. prof. mag. Jasna Vastl

*Kostumografija*

red. prof. Janja Korun

Miha Bezeljak

## *Oda petju*

Petje mi je vedno šlo zelo dobro od rok ali bolje rečeno od glasilk. Mati narava me je bogato obdarila s prostornimi usti, ki zelo rade pôjejo in veliko pojéjo. Z užitkom proizvajam zvoke žive in nežive narave.

Kot otrok sem se zelo rad vozil s kolesom in prepeval italijanske popevke. Všeč mi je bila pevka Giorgia. Pel sem »Amore che non vola / che ti sfiora il viso e ti abbandona« (»Ljubezen, ki ne leti, / ki ti oplazi obraz in te zapusti«) in brezskrbno vijugal po goriških ulicah.

V petem razredu osnovne šole sva s prijateljem Patrikom, ki je igral kitaro, v vrtni baraki za njegovo hišo pela *Knockin' on Heaven's Door*. Tako dobro je bilo, da sem dobil kurjo polt.

V šestem razredu smo zadnjo noč na taborjenju proslavljali s kokakolo. Spil sem jo dva litra in brutalno rigal. Zelo sem bil navdušen, da lahko proizvajam tako močnen zvok – totalen klic narave!

V sedmem razredu sem pel *An angel (The Kelly Family)*. To je bil zelo ekstremen podvig tudi za najstnika, ki še ni mutiral. Na klavirju me je spremljal starejši fant. Na njegovo pobudo smo v srednji šoli naredili bend *The Voltages*. Igrali smo gospel, rock, italijanski funky rap, reggae in Franka Zappo (tukaj težko govorimo o zvrsti). Nastopili smo kot bend presenečenja pred polno dvorano Kodeljevo – strupeno dobra izkušnja.

V svojih študentskih letih sem bil glavni vokal ska benda *Pokerheads*. Igrali smo svoje komade. Na koncertu v Birdlandu na Dunaju smo igrali petnajstim ljudem.

Koncert Bobbyja McFerrina me je zelo zaznamoval. Veliko sem ga preposlušal in ga tudi izvajal. Njegova virtuoznost, igrivost in lahkotnost so me zelo prevzele.

Ko sem poslušal Alima Qasimova v živo, sem imel občutek, kot da njegovo petje prihaja od nekje onkraj. Z glasbeniki je ustvaril mistično in brezčasno vzdušje, preko katerega sem občutil tradicijo mugham petja, ki se preko ustnega izročila prenaša iz roda v rod.

Človek, ki dobro poje, me osreči. Med petjem sem osredotočen samo na svoj glas, ki me osvobaja in izpolnjuje.

V improvizirani glasbeni predstavi z naslovom *Življenje nekega para* se ukvarjam z različnimi glasbenimi zvrstmi in jih skušam povezati z nebesednim veznim tekstom, ki je improviziran s pomočjo »sketa« (ang. »scat«) in »džibriša« (ang. »gibberish«).





Foto: Željko Stevanić, *'Dějà vu'*, 2019

Na fotografiji: Mišo Mičić, Petra Radoja, Sara Lucu

# Produkcija magistrskega programa Oblike govora 'Déjà vu'

ŽE UPRIZORJENO

**AGRFT, Baletna dvorana, Nazorjeva ulica 3**

Premiera: 3. april 2019 ob 21.00

Prva ponovitev: 4. april 2019 ob 21.00

Druga ponovitev: 5. april 2019 ob 21.00

Tretja ponovitev: 6. april 2019 ob 20.00

Koncept, režija in izvedba

Sara Lucu

Petra Radoja

Mišo Mičić

Dramaturgija

Nika Švab in ustvarjalci predstave

Scenografija, kostumografija

in oblikovanje svetlobe

ustvarjalci predstave

Svetovalka za prostor in scenografijo

Nastja Mihelj

Svetovalka za kostumografijo

Katarina Šavs

Svetovalec za režijo, scenografijo

in oblikovanje svetlobe

Nenad Jelesijević

Mentor

*Jezik in govor*

red. prof. Tomaž Gubenšek

Mišo Mičić  
'Déjà vu'

Srečujemo se, ne da bi se zares srečali. Gledamo se, ne da bi se zares uzrli. Dotikamo se, ne da bi se dejansko dotaknili. Ženejo nas nerazložljive sile ali pa se nam tako le zdi. Ves čas nas spremlja tisto neizrečeno. In tisto neizrekljivo.

Začetki nam uhajajo, konci nam bežijo. Prepoznavamo razliko in ponavljanje, pri čemer se poskušamo izogniti togim definicijam. Vedno znova se ujamemo v past lastnih pričakovanj. Ali lahko presežemo občutek lastne ujetosti in kako pravzaprav mislimo svobodo? Kdo koga vara, če sploh kdo koga? Na kakšen način smo povezani in zakaj nam je to pomembno?

Na vsak način bi se radi osvobodili oblasti jezika, pa nam ne uspeva najbolje. Pečat, ki ga pušča na naših telesih, je neizbrisljiv. Preteklost je vse, kar imamo, prihodnost pa njeno neprestano ponavljanje.

Nem krik in neprestana proizvodnja subjektivnosti v neizprosнем svetu, ki je ujet v svoj lastni kliše. *Ceci n'est pas une pipe ...*

Tišina pove več kot tisoč besed, če ji le želimo prisluhniti.

*Nič ni izven teksta.*

(Jacques Derrida)

*Stvari so točno to, kar se zdi, da so. In za njimi ... ni ničesar.*

(Jean-Paul Sartre)

*Ne vem, zakaj ljudje pričakujejo, da mora imeti umetnost nujno nek smisel, obenem pa sprejemajo dejstvo, da ga življenje nima.*

(David Lynch)

Nenad Jelesijević

## Silencio: rečem nič, da bi govoril

Zanimivost zasnove predstave *Déjà vu* je, da ne vsebuje govorjenja, čeprav je rezultat dela študijske smeri Oblike govora. Trio nastopajočih ne spregovori verbalno, tudi z glasom varčuje, izraža se raje z gibom. Gibanje pa povzroča vrsto specifičnih zvokov, od zvoka pisanja s kreda, padanja telesa na tla, škripanja parketa in izdihovanja zraka do radijskega šuma. Zvočna paleta odraža ritmiko posameznih dialoških in monoloških gest. A vmesna tišina je glasna.

Ritem izvajanja zakoliči vzdušje odtujenosti, ki kaže na nerazrešljivost kot paradigmo stvarnosti, eksistenčnega krča; medsebojna komunikacija treh likov ne prinaša občutnega premika, temveč le podčrtava rutino, življenjski potencial, nakazan tudi z animalnimi elementi (maske v obliki glav živali) pa kvečjemu visi na nitki. Moj vtis je, da nas predstava sooča z izzivom padca, sesutosti vase, patološke depresije z izpušnimi ventili, s humornimi odtenki pa morda tudi nakazuje možnost iskanja izhodov.

Nemost podčrta iz, tako je slutiti, osebne stiske izhajajoče besedilo Petre Radoje (»I lost everything /.../ Silencio«), zapisano na začetku in zvočno reproducirano na koncu. Intimnost teksta in prostora (soba salon se odpira navzven, prisotne posrka vase, a jih hkrati distancira) soustvarjata atmosfersko mešanico, ki meji na magični realizem in je po svoje protislovna – zaradi napetosti med izrazito protokolarnostjo skoraj mehanskega gibanja in strahom pred ekscesom (prekoračenje dovoljenega se morda želi izraziteje realizirati, pojavlja se pa v zelo kontroliranih odmerkih). Četrty lik je torzo lutke, ki ves čas vzdržuje pomensko distanco in v tem protislovju nedvomno napotuje na psihološko razsežnost zarisanih medčloveških razmerij, osebnih frustracij in potencialov.

V prispevku *Zev, ki zamaje institucijo: Nemi lik v utopiji performansa (Amfiteater, letn. 4, št. 2, 2016, str. 36–49)* me je fenomen nemega lika zanimal ne kot morebitna odrska reprezentacija izključenih, temveč kot dejavnik, ki lahko vpliva na odpiranje prostora, v katerem se utišani glasovi slišijo. *Déjà vu* med poigravanjem z nemostjo odpira kontemplativni prostor za vprašanje, ki je zastavljeno v napovedi predstave: »Ali lahko presežemo občutek lastne ujetosti?« V slogovnem smislu spominja na značilnost modernistične uprizoritve, v formalnem na oris, nekaj med dokončanim in nedokončanim, razcep in vmesnost, ki na ravni izjavljanja odražata zatrtost želje po svobodi, ki pa je prav gotovo nekje izza, pod, nad, v (tišini).



A woman with long blonde hair, wearing a black top and blue jeans, is sitting on a stone ledge by a river. She is smiling and looking towards the camera. In the background, there is a large, multi-story building with many windows, situated on a hillside. The scene is bright and sunny.

MAŠA PELKO  
INTERVJU



Foto: osebni arhiv, 2015  
Na fotografiji: Maša Pelko

**Slovenski gledališki prostor je relativno majhen, a temu navkljub zelo raznolik. Kateri umetniki te kot mlado režiserko najbolj navdihujejo? Kaj pa širše, kdo so ključne referenčne točke tuje produkcije, za katere se ti zdi, da ustvarjajo gledališče, h kateremu stremiš?**

Mislím, da lahko svoje gledališke vzore delim nekako med svoje »učitelje« in svojo generacijo, torej med tiste, pri katerih sem se ob predstavah zaljubila v gledališče, in tiste, s katerimi sem vseskozi odraščala v tej ljubezni. Med prve gotovo sodijo Jernej Lorenci, Sebastijan Horvat, Janusz Kica, Mateja Koležnik, na drugi strani so to Nina Rajić Kranjac, Žiga Divjak, Juš A. Zidar in mnogi drugi mladi avtorji s svojim pogumom. Na koncu dneva mislim, da ta »navdih« pride iz najbolj nepričakovanih mest in ga s seboj prinese vsak, s katerim sem imela priložnost do danes delati, od igralcev do režiserjev ali dramaturgov.

V tuji aktualni gledališki produkciji vem, da zagrizeno iščem ženske režiserke, zato lahko izpostavim Susanne Kennedy, Katie Mitchell in Christiane Jatahy, med moškimi režiserji pa sta me očarala Thomas Ostermeier in Romeo Castellucci, nazadnje tudi Pippo Delbono. Čeprav če sem iskrena, mislim, da velikokrat reference in fascinacije, v katerih se želim gibati na odru, pridejo iz filmov in proze morda celo pogosteje kot iz gledališča samega.

**Bi rekla, da se kot režiserka bolj nagibaš k besedi ali podobi? V podobnem slogu vprašanja se zdi pomembno razpreti tudi razmerje med vsebino in formo.**

Prepričana sem, da k besedi, deloma zato, ker sama pišem in ker imam za sabo že en študij, ki je popolnoma podrejen nekemu konceptu besed in besedil, na drugi strani zato, ker se mi zdi, da je za gledališče še vedno bistvena vsebina, neka pripoved zgodbe o nekem človeku, o nekih ljudeh, o nekem svetu. Je pa res, da me zadnje čase igranje s formo vedno bolj intrigira in da absolutno mislim, da v večini primerih razbitje konvencionalne forme besedila in uprizoritve v resnici ogromno doprinese k vsebini, ki bi jo želeli podati. Predvsem se imam pa še ogromno za naučiti.

**Tekom študija na Akademiji si, deloma tudi zaradi precej velikega igralskega letnika, pripravila številne tekstovne adaptacije. So adaptacije, dramatisacije in podobne strategije ustvarjanja stvar, ki te zanima tudi v nadaljnjem ustvarjanju? Tvoj naslednji projekt bo adaptacija filma *Na papirnatih avionih* v APT.**

Na Akademiji se je res zgodilo, da sem kot režiserka sama z letnikom enajstih igralcev in igralk in da je praktično nemogoče najti dramsko besedilo, ki bi imelo tolikšno število likov, še posebej takšno, kjer jih pet od teh ne bi imelo po dva stavka. Posledično je bila adaptacija edina možnost, te so izvirale iz združevanja in dopisovanja likov, na primer pri Shakespearovi *Zimski pravljici* je eden izmed osrednjih likov postal Camilla, ki je bila združena iz moškega in ženskega lika podobnih funkcij, pri *Kralju na Betajnovi* smo osrednji lik in predzgodbe likov dopisali, vse pa je izviralo iz Cankarjevih črtic ali drugih dramskih del. Zame adaptacija pomeni možnost bolj natančne in jasne usmeritve v tisto, kar bi želela s predstavo povedati, z neko temo, ki me v tistem trenutku obseda. Gotovo je to včasih enostavneje kot slediti napisanemu besedilu, je pa v tem velika odgovornost, kar smo kot ekipa doživeli pri *Tumorju v glavi*, ko smo pozicijo igralcev v institucionalnem teatru prenesli na pozicijo mladih igralcev na Akademiji in je to odprlo popolnoma drugačno, a tudi za nas aktualnejše vprašanje.

Adaptacije, dramatisacije in igranje z besedilom me skratka zelo intrigirajo in prepričana sem, da tega ne bom popolnoma opustila, čeprav se trenutno učim dajati več poudarka na gledališka sredstva, ki bi sporočilo drame izpostavila in približala, kot na vnaprejšnji poseg v besedilo. Vedno pa adaptacija izvira iz vsebine drame, ki se je lotavam, in ta je po svoje večna, tako je tudi s filmom *Na papirnatih avionih*, ki je po mojem mnenju ena najlepših ljubezenskih zgodb v slovenskem prostoru, hkrati pa zastavlja tako zanimiva vprašanja forme filmskega jezika, da prenos v gledališki jezik predstavlja izjemen izziv.

**S katerimi vsebinami – gledališkimi ali filmskimi – se želiš v prihodnje najbolj ukvarjati? Za katere, četudi se te dvojje ne prekrivajo, se ti zdi nujno, da bi jih uprizarjali več?**

Mislím, da se vsebine gledališkega premlevanja tako kot specifične poetike v ustvarjanju in zanimanja v življenju ves čas spreminjajo. Pri sebi imam občutek, da me neka tema zgrabi in jo potem premetavam, dokler se ne izpoje oziroma dokler ne dobim občutka, da jo lahko spustim. Te so večinoma zelo intimne, v *Tumorju v glavi* me je zanimala moč vztrajanja v tem, za kar se boriš, in upora sistemu, ki vlada, v *Zimski pravljici* me je obsedala krivda, v *Kralju na Betajnovi* družina, v *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni* izčrpanost ljubezenskih odnosov. Še vedno sem zagovornica Jovanovičeve trditve, da se osebne in intimne

vsebine, če so iskrene, izkažejo za najbolj univerzalne ter na nek način vedno tudi politične, ker odražajo situacijo, v kateri smo se znašli.

Trenutno sem v intenzivni fazi prevpraševanja ženske in njenega položaja v intimnih ter javnih pozicijah. Govorim o prevpraševanju nekih samoumevnosti, predsodkov, ki so določena ženskemu spolu, in načinov, kako se proti temu boriti, kako razbiti te zgodovinske in tradicionalne vzorce, ki nikakor ne popuščajo. Popolnoma se zavedam svoje privilegirane pozicije, v kateri sem odrasla in živim. Hkrati pa se zavedam, da nima veliko ljudi možnosti nagovoriti tako velikega števila ljudi, kot ga režiserji oziroma gledališčniki lahko vsak večer nagovorijo z odra.

**Današnji mladi ustvarjalci so ujeti med zahteve produkcije, nezmožnost zavrniti določeno priložnost in željo po izražanju lastnega angažmaja. Kako se soočaš s tem? Do kolikšne mere se ti zdi, da je treba biti kot umetnik brez-kompromisen?**

Kar se mi zdi najpomembnejše, je imeti nekakšen realen odnos do sebe in dela, ki ga opravljaš, razlikovati med tem, kar misliš, da bi moral ter se od tebe pričakuje, in tem, česa si želiš ter koliko zmoreš. Podrejanje produkcijskim sistemom in pričakovanjem gledališkega sveta je danes postalo predvsem pri mladih ustvarjalcih že skoraj popolnoma samoumevno, a vendar se to vsakič znova izkaže za negativno. Posledice so izčrpanost od prevelike količine dela, ker si projektov ne upamo zavračati, ukvarjanje z besedilom, ki te v resnici ne intrigira, ali strah pred tem, da bi zaupal sebi v nekih ključnih trenutkih procesa. Vse naštetu vodi v slabe predstave, kar v resnici ni v interesu nikomur.

Želim si, da bi bila bolj pogumna, ko pride do prakse, v kateri se pojavi to vprašanje.

**V času študija si prejela tudi nagrado za mlado dramatičarko za besedilo *Kraljevi otroci*. Kako gledaš na to dvojno pozicijo režije in pisanja, ki sta navsezadnje zelo različni profesiji?**

Zame je pisanje, kot je na drugačen način tudi režija oziroma gledališče nasploh, način soočanja s svetom. Osmišljanje nekih stvari, ki jih ne razumem, zapis nekih strahov in dvomov, ki me preganjajo in podoživetje dogodkov, za katere se mi zdi, da sem jih premalo ali preveč intenzivno prestala v resničnosti. Režija in pisanje sta ukvarjanje s »kaj če« in prav to »kaj če bi bilo vse drugače, če bi lahko vse spremenili« je zame eden največjih ustvarjalnih zagonov, ker v življenju

pač stvari ne moreš popravljati, ali kakor bi rekel Gregor Podričnik kot Leontes: »Časa ne moreš zavrteti nazaj.« No, v pisanju ga lahko, na odru ga lahko in to je moja velika fascinacija.

Oboje je prostor izjemnih dvomov v lastne sposobnosti, je pa res, da je režija izrazito kolektivna profesija, sama sem namreč brez sodelavcev in igralcev v tem poklicu popolnoma nemočna in stalna komunikacija ter bližina sta v procesu nujni. Pisanje je na drugi strani izjemno samotarski posel, ki zahteva samo mene, včasih popolnoma izolirano od vsakogar. Zato zagovarjam, da se ti dve umetnosti zelo intenzivno, četudi kdaj mučno, prepletata.

**Večkrat si izrazila svoje zanimanje za ameriške avtorje, v produkciji *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni* si posegla po kratki prozi Raymonda Carverja. Kaj te navdihuje v zakladnicah ameriške dramatike?**

Ameriški dramski pisci od Odetsa, Steinbecka, Williama Saroyana, Maxwella Andersona, Wilderja, Millerja, Williama in Albeeja, pa seveda do Lillian Hellman in Lorraine Henseburry so moja velika ljubezen, čeprav velikokrat rečem, da ne vem, kaj bi s temi besedili, ker se mi zdijo predobro napisana. S tem obdobjem sem se najbolj podrobno spoznala v drugem letniku ob ustvarjanju produkcije po dramskih fragmentih dramatike Clifforda Odetsa in takrat sem postala popolnoma fascinirana tudi nad njihovimi *Group Theatre* in kasneje *Living Theatre* ter *The Performance Group*.

Mislím, da me v njihovi dramatiki neizmerno privlači neka strast, erotičnost, naboj, ki je značilen za ameriške protagoniste. Ta njihova brez-kompromisnost v odnosih, borbah in željah, kako brutalni so do sebe in eden do drugega. Na drugi strani je njihova proza, posebej kratka proza, pri čemer lahko omenim poleg ljubega Carverja še recimo Flannery O'Connor, Hemingway in Salinger, polna neke izpraznjenosti, ki je popolnoma drugačna od evropske. Neka mesečna, fizična izpraznjenost na neskončnih prašnih avtocestah, kjer životarijo neverjetno polnokrvni liki.

**Ali bi lahko ob spremljanju sodobnih slovenskih dramskih besedil – režirala si več bralnih uprizoritev mladih avtorjev v okviru projekta *Nova branja* v SNG Drami Ljubljana kakor tudi bralne uprizoritve nominirancev za nagrado Slavka Gruma – rekla, da je dramska produkcija relevantna in v koraku z gledališko?**

Mislim, da se stvari premikajo na bolje, to gotovo. To se kaže s porastom različnih delavnic za mlade avtorje, od *Novih branj* v Drami, delavnic na *Tednu slovenske drame* do festivala *Vzkrik*, za katerega mislim, da je v tem kontekstu naredil velik korak naprej in tlakuje izjemno pomembno pot. Kar se mi zdi res pomembno in velik dosežek, je, da je vprašanje mladih dramatikov in njihovih dramskih del postalo relevantno in se postavlja vedno pogosteje v vedno večjem spektru javnega diskurza. Sama sem kot avtorica velika podpornica te debate, se pa popolnoma strinjam z Dinom Pešutom, ki je na neki okrogli mizi rekel, da je edini način, da se karkoli doseže, samo to, da se piše, piše in še enkrat piše ter v tem brezpogojno vztraja.

**Za diplomsko produkcijo si izbrala besedilo *Olympia Stadion* mladega hrvaškega dramatika Dina Pešuta. Zakaj?**

V času Akademije se razvije v zvezi diplomsko produkcijo nek pritisk, najprej z izbiro teksta, ki je prvič prepuščena režiserju samemu. Sama sem imela neko drugo besedilo izbrano že od poznega poletja, a po branju *Olympie Stadiona* nekje konec decembra ni bilo absolutno nobenega dvoma več. V prvi vrsti gotovo zato, ker se ukvarja z izjemno specifičnimi situacijami, tesnobami in odnosi, ki zadevajo našo generacijo in je tako neverjetno aktualen, hkrati ponuja možnost za prepričanje našega dosedanjega dela v gledališču, ko en segment drame posveti pravzaprav (ne)vsakdanjemu življenju in misli gledališkega ustvarjalca. V zadnji instanci pa je to neverjetno dobro, natančno in premišljeno izpisano dramsko delo, ki od ustvarjalcev terja resne premisleke o trenutnem sistemu in samem sebi. In v tem kontekstu nagovarja tudi gledalca. Moram priznati, da po štirih letih poznavanja in neverjetno intenzivnega druženja s sošolci ter sošolkami zadnja skupna produkcija pomeni za nas nekaj presenetljivo intimnega in ljubečega, tako da res uživamo, kar je na koncu dneva (upam) najpomembnejše.

**Ta intervju je v gledališki list vsako leto umeščen kot nekakšno slovo študentov režije od akademijskega okolja, neprestanega dela s sošolci in mentorji. Kakšni so občutki ob zapuščanju Akademije?**

Vsi, ki me poznajo, bi vedeli, da bi lagala, če bi rekla, da se zaključka ne veselim. Ne glede na to, kako naporno je znalo biti, pa vem, da sem tu spoznala ljudi, ki so mi tako ali drugače spremenili vsakdan, razumevanje in ustvarjanje gledališča in konec koncev mene, tako da, tudi če bi se dalo, časa ne bi vrtela nazaj. Tre-

nutno sem tako zataknjena nekje med vzhičenostjo zaradi zaključka, nervozo zaradi prihajajoče diplomske predstave, zaradi vsega, kar pride, in pa res iskreno hvaležnostjo. Sem pa upala, da me boš vprašal, kaj bi o zaključevanju sporočila svojim kolegom, ker bi rada citirala svojo prijateljico in režiserko Mojco Madon, ki je za to priložnost zapisala: »Jok brate, plivaj, i nemoj plakati. Imamo več more, ne trebaju nam tvoje suze.« Nikoli ne bom pozabila trenutka, ko sem cela objokana hodila od hudo slabe vaje, prebrala to in sem si rekla: »Okej, vsi smo na istem, piči naprej.« Ali kot bi rekel Dino, na koncu smo vsi okej. Tako da, ja, hvaležnost.

*Vprašanja je pripravil Jaka Smerkolj Simoneti*



A black and white portrait of Matjaž Zupančič, a man with dark hair, wearing a dark jacket and a watch, with his arms crossed. The background is a textured wall. A large, semi-transparent red speech bubble is overlaid on the image, containing the text.

INTERVJU  
MATJAŽ ZUPANČIČ



Foto: Željko Stevanić, Vir: arhiv CTF UL AGRFT, 2006

Na fotografiji: Matjaž Zupančič

**Kot je v navadi, sem pred pričetkom snovanja tega intervjuja prebral nekaj vaših prejšnjih objav in bi za začetna izhodišča vzel nekaj misli, ki so se mi zdele še posebej zanimive. V enem od intervjujev ste dejali: »Če je v religijah molitev dialog človeka z bogom, potem gre v umetnosti za dialog človeka s samim seboj.« O čem se zdi danes najbolj pomembno pogovoriti s samim seboj? Se vam zdi, da se gledališče loteva teh vsebin, je v svojem trenutnem stanju iskreno ali si morda ne upa spregovoriti o rečeh, ki jih ljudje raje ne bi slišali?**

Ta dialog se mi zdi bistven. Čeprav v resnici nikoli ne veš, kdaj bo prišlo pravo vprašanje. Včasih pride nepričakovano. V neprimernem trenutku. Recimo, ko sam stojiš pred praznim gledališkim odrom in je pet minut do začetka vaje. In si poskušaš odgovoriti. Ker dobro veš, da ti ne more nihče drug. In potem se začne in se dogaja. Iščeš odgovor. Skozi vaje. Skozi predstavo. Skozi igro. Skozi režijo. Skozi pisanje. Skozi umetnost. To je skrajno vznemirljiv občutek, v katerem iščeš stik. Z igralcem. Z gledalcem. Z bralcem. S svetom. Z Drugim. In hkrati sam s seboj. Premetava te sem ter tja. Včasih si v centru, včasih si na robu. Danes si jezen, protestiraš, spreminjaš svet, si revolucionar; jutri si psihiater, spovednik, šepetalec, tkalec tišine. Enkrat si iskren tepec, drugič zanimiv lažnivec. Vse vsebine so pred tabo, če si upaš do njih. In če te predvsem ni strah tistih, ki so v tebi. Me je česa strah? Mogoče tega, da že skoraj štirideset let režiram in pišem. Čeprav sem nešteto krat pomislil, da bi odnehal. Ampak, ali sem kdaj resno mislil s tem? Ali se ne ukvarjam z občutkom minljivosti samo zato, da se potem lahko še bolj strastno vržem nazaj v življenje? V umetnost? Naslov moje naslednje knjige bo Zadnje drame. Je malce dvoumen, ampak lepo izraža moje trenutno počutje, mogoče tudi samoironijo. Naslov seveda sporoča, da bodo v njej zbrane drame, ki sem jih napisal v zadnjem času.

**DLJE ČASA ŽE DELUJETE KOT PROFESOR GLEDALIŠKE REŽIJE NA AGRFT. S SVOJIM MENTORSKIM PERESOM STE V SVET GLEDALIŠČA POSPREMILI ŽE VEČ GENERACIJ. KAKO IZ VAŠEGA POGLEDA V TE DIALOGE VSTOPAMO TRENUTNI MLADI USTVARJALCI? SE VAM ZDIMO BOLJ ALI MANJ POGUMNI, KOT SO BILI VČASIH?**

Učenje v polju umetnosti je rizična stvar. Tveganje tiči v dejstvu, da za študij gledališke režije in igre danes ne obstaja noben zveličaven učbenik. Različne metode skozi zgodovino seveda obstajajo, vendar se v glavnem ne dopolnjujejo; večkrat si celo nasprotujejo. Na drugi strani profesorji pri delu s študenti

v največji meri uporabljajo svoje lastne izkušnje. To je razumljivo, saj so njihovo znanje in pedagoški postopki predvsem posledica lastnih praktičnih izkušenj. Nevarnost je v tem, da lahko zelo hitro pride do transferja osebnih gledaliških poetik in estetik na študente. Na tej točki je potrebno biti zelo previden. Toliko bolj, ker se režije in igre ne da naučiti samo iz knjig; temelj študija ne more biti nič drugega kot živa in neposredna gledališka praksa. Zato mislim, da mora biti mentorsko delo ves čas podloženo z določeno mero dvoma. Tudi in predvsem v lastno početje. Mislim, da šele ta sposobnost naredi iz umetnika tudi dobrega učitelja.

Jasno je, da vsak ustvarjalec potrebuje pri svojem delu določeno tehniko. Brez nje ostane v najboljšem primeru nadarjen amater. Vprašanje je, kaj sploh pomeni tehnika v gledališkem ustvarjanju? Sam je ne pojmem kot nekaj zgolj »tehniciističnega«, ampak gre za globinsko orodje, ki ti pomaga ujeti in oblikovati neko idejo, občutek, doživljanje – v prostor in čas gledališkega dogodka. V kompozicijo. Oblikovanje tega orodja pa je lahko samo osebno, ker je povezano z nadarjenostjo. Ta pa niti pri dveh študentih ni iz povsem istega testa. Zato je nujno, da je študij igre in režije individualen; vseh učencev se ne da nategovati po istem kopitu. Bistveno se mi zdi stopiti v stik s talentom študenta in ga braniti za vsako ceno; na drugi strani pa pri njegovem razvoju postaviti čim višje kriterije. Ni enega brez drugega. Pogum je povezan s pravico do napake, ki mora biti pri študiju na akademiji zakon. Kdor se boji napake, ne bo nikoli našel nič novega. V tem pogledu mladi ustvarjalci danes niste manj pogumni – rekel bi, da ste celo bolj.

**KRITIŠKE REFLEKSije UPRIZORITEV PRI GLEDALIŠKEM USTVARJANJU ZELO POGOSTO VI-SOKO VREDNOTIJO IN CENIJO ANGAŽMA. KAKO GLEDATE NA TA POLOŽAJ GLEDALIŠČA, JE NJEGOVA VPETOST V REFLEKTIRANJE DRUŽBE BREZPOGOJNA?**

Kaj sploh pomeni biti angažiran? Brecht ima enostaven in duhovit odgovor: ozri se okoli sebe, nekaj dogaja in to je dovolj, da gre duh v patrolo. Sam angažiranost v osnovi povezujem predvsem z neko prizadetostjo, s tem, da ti preprosto ni vseeno. Predvsem pa ta razmerja niso enoznačna. Včasih je lahko najbolj angažirana, najbolj politična gesta ravno v tem, da narediš popolnoma apolitično predstavo. Na drugi strani pa ne mislim, da je direkten, neposreden, surov, angažiran politični govor z gledališkega odra nekaj, kar je nepotrebno in nelegitimno. Nasprotno, mislim da je včasih celo nujen za neko družbeno

higieno. Se je pa dobro zavedati, da so za realne spremembe bolj kot politiki na gledališkem odru potrebni demonstranti na ulici. Tak govor v teatru namreč večkrat lahko izpade kot benigni patos prepričevanja isto mislečih. Zanimivo se mi zdi, da je recimo za detronizacijo fašizma v zgodovini umetnosti v bistvu največ naredila komedija. Lubitsch, Chaplin ... Mislim, da bi se bi bilo potrebno fašizmov, ki brez dvoma spet dvigujejo glavo, za spremembo lotiti tudi z inteligentno, ostro in duhovito komedijo. To je najbolj učinkovito orožje, ker ne piha na dušo isto mislečim, ampak razburi nasprotnike. Zato, ker vleče publiko. Nekaj takega imam v mislih v prihodnosti.

**Izrazito angažirano se bere dialog, ki sta ga skupaj z Ivano Djilas pripravila za publikacijo *Pogledi leta 2011*, kjer kot svojo stično točko opredelujeta svojevrstno jezo. V prvi vrsti jezo do obravnave kulture in gledališnikov. Bi lahko rekli, da je sedaj kaj drugače – se je jeza pomirila, so se pogoji izboljšali?**

Res je – to so bili jezni časi in to je bil jezen dialog. Treba ga je razumeti predvsem v kontekstu takratnih političnih dogodkov, vstajniškega gibanja in množičnih demonstracij po celi državi, povezanih z akutno krizo neoliberalizma. S koncem in kasnejšo usodo tega državljanskega upora, ki je na začetku ogromno obetal, sem se ukvarjal v svoji drami *Pesmi živih mrtvecev*. Za dramaturško izhodišče sem vzel izjavo vladajočega politika, ki je množico vstajnikov označil za zombije. Ves obrat je bil v tem, da sem izjavo vzel dobesedno. Če torej neoliberalna elita verjame, da po cesti hodijo in protestirajo zombiji, se mi je zdelo edino smiselno njeno strokovno politično komisijo soočiti s takim mrličem. Komisija se mora torej v igri soočiti z nenavadnim dogodkom: nek demonstrant je ob obisku predstavnika mednarodne finančne institucije visokemu gostu odgriznil košček ušesa. Glavna težava pa je v tem, da je bil obtoženi v času dogodka že dvaindvajset ur mrtev. Mnenja o dogodku so različna, privedejo pa do tega, da se na obdukcijski mizi dejansko ne znajde mrlič, ampak politične kariere in eksistence protagonistov. Tekst je bil mišljen na eni strani kot hommage vstajniškemu gibanju, na drugi strani pa kot kritika situacije, ki nastane, ko neka utopija nasede na trda tla družbene in politične realnosti. Če se prav spomnim, je bil od vseh politikov takrat na premieri v Kranju samo Luka Mesec.

**V iztekajoči se sezoni ste delovali kot selektor v okviru prireditve *Festival Borštnikovo srečanje*. Kakšna je bila ta izkušnja? V kakšnem stanju je slovensko gledališče? Lahko v njem zaznavate določene trende ali vrzeli?**

Moj prvi namen je bil, da se za eno leto povsem odmaknem od gledališča. Čutil sem, da potrebujem nek čas zase. Za odklop. Potem je prišla ponudba za selekcijo. Verjetno ni ostalo skrito, da letos nikjer ne režiram. Po premisleku sem jo sprejel – pod pogojem, da je mandat enoletni. In šel iz dežja pod kap. Moj pomislek je bil povezan z vprašanjem, kaj se zgodi, če mandat selektorja prevzame aktivni ustvarjalec. Zakaj sploh prevzeti ves napor in odgovornost, sedeti vsak drug dan v teatru, delati izbor in na koncu še tvegati zamero kolegov in gledališč? Potem pa sem take misli zavrnil kot konformistične. Mogoče sem tudi že dovolj star, da si to lahko privoščim. Zmeraj mi je šlo malo na živce, da se na gledališke ustvarjalce gleda kot na v nekakšen cehovski rezervat zaprto pleme, v katerem se vsak ukvarja samo sam s seboj in z ničimer drugim. Koliko predstav svojih kolegov pa sem videl do zdaj? Z malce pretiravanja bi rekel, da celo življenje toliko, kot jih bom letos videl v enem letu. Mislim, da je sposobnost refleksije in kritični dialog med ustvarjalci lahko pomembna stvar. To obstaja tudi v tujini. Zato sprejem selekcije pojmujem tudi kot gesto, ki ji bo morda nekoč sledil še kdo drug. Verjamem, da je to nekaj, kar lahko naredi gledališki prostor bolj samozavesten. Hkrati pa se mi zdi smiselno, da se selektorji menjajo čim pogosteje. Ne samo zaradi različnih pogledov na teater, ki so nujni; vsako dolgotrajno oklepanje funkcije, ki ima na eni strani vso avtorsko selektorsko svobodo, na drugi strani pa čisto realno vpliva na plače in sploh eksistenco množice ljudi v gledališkem sektorju, je v osnovi problematično. Določena težava z Borštnikom je v tem, da ne želi biti samo osrednji nacionalni gledališki festival – želi biti tudi tekma. Pustimo ob strani vprašanje o smislu tekmovanja v umetnosti – ampak če že, se postavlja malce zagatno vprašanje: kakšna so potem pravila? Kdo sploh lahko tekmuje? Pravilnik to do neke mere ureja, izloča ples in lutke – ampak težava je drugače. Bistvo problema je v tem, da je sodobno gledališče postalo široko razvejana paleta scenskih praks, kjer stvari niso samo dobre in slabe, ampak predvsem različne. Zakaj je neka gledališka inštalacija bolj »gledališko primerna« od vrhunske plesne predstave? Kako pravična je tekma, ki hoče zmagovalce, nima pa nobenih pravil? Oziroma so v svoji splošnosti povsem arbitrarna? Čeprav se selekcija pojmuje kot avtorsko dejanje, je po mojem mnenju dolžnost selektorja, da predstavi

jasna stališča in kriterije, po katerih je delal tekmovalni program. To bom ob predstavitvi letošnjega izbora tudi storil. Na drugi strani pa je treba na festival gledati kot celoto. Spremljevalni program je pomemben del te celote; nobena predstava, ki je na festivalu, ni tam kar tako.

Ko delava ta intervju, smo šele v drugi polovici sezone. Zato ta trenutek še ne morem in ne želim dajati ocen. Gledam vse, pišem dnevnik in veliko razmišljam.

### **Če profesionalni produkciji ob bok postavimo študentsko, se vam zdi, da so obeti za slovensko gledališče svetli?**

O tem sploh ni dvoma. Nova generacija ima pravico in dolžnost, da stopi v gledališki prostor. Spremljam delo študentov, gledam njihove produkcije, berem tekste ... in sem navdušen nad njimi. Res se mi zdi škoda, da Akademija (AGRFT) zaradi prostorske stiske nikoli ni imela svojega študentskega gledališča. Prostora, kjer bi se na enem mestu redno izvajale študentske predstave, ki bi postal prepoznaven kot žarišče mladih idej, kritičnega razmišljanja, kot prostor gledaliških raziskav. In ne nazadnje prostora, kjer bi lahko študij potekal v urejenih in vsaj približno profesionalnih pogojih. Zdaj so stvari preveč razpršene, pogoji za praktično delo pa včasih obupni. Saj ni potrebno ne vem kaj – ampak produkcijski prostori so tisto, kar Akademija najbolj krvavo potrebuje. Bistvo študija so vaje, proces, ne pa predstava. Prostor za predstavo se na koncu še nekako skomunicira in najde – naša producentka je pri tem izjemno agilna in požrtvovalna. Problem so vaje; včasih izgleda, kot da so postale neka zasebna kaprica študentov in profesorjev. Ta semester recimo delamo *Kralja Leara*; praktično do junija bodo vaje potekale v eni od dnevnih sob na Nazorjevi ulici. Niti ne v največji. Potem pa se na ocenjevanjih pogovarjamo o tem, da imajo študentje režije težave s kompozicijo, da imajo igralci težave z govorom ... Kako boš razvil gledališki govor, če si ves čas študija zaprt v dnevni sobi? Na sekretu je lahko vsak tenorist. Meni je včasih nerodno od študentov sploh karkoli zahtevati v teh pogojih.

### **Delujete tudi kot dramatik. Kako ta dvojna pozicija vpliva na vaše ustvarjanje? Vendarle gre pri režiji in pisanju za dve popolnoma različni profesiji?**

Res je. Pisanje in režiranje sta različna ustvarjalna postopka. Prvi je precej samотно početje, drugi divja ježa, povezana s komunikacijo, animacijo in je

v nekem trenutku tudi zmeraj skupinsko delo. Najbrž gre tudi za dva različna talenta, ki nista nujno povezana. Imata pa močan skupen interes: to je gledališče. In s tem v zvezi je zgodovinsko dejstvo, da poznavanje gledališča ali celo praktična izkušnja ni nekaj, kar bi dramatiku škodilo. Shakespeare, Molière, Brecht, Pinter itd. – to so bili vsi tudi igralci in režiserji. Mene je gledališče naučilo, da je dramatika manj kot z opisovanjem in pripovedovanjem povezana s strukturiranjem v prostoru in času živega dogodka. Z dialogom. Z montažo. Tudi za dramatizacijo romana se mi zdijo ti postopki nujni. Drugače raje uživam v njegovem branju sam, imam veliko več od tega. Gledališče ni literarni večer, razen na proslavah in komemoracijah. Gledališče mora literaturo uprizarjati, ne zgolj komentirati. Jo oživiti in izgovoriti z gledališkim jezikom.

### **V čem danes vidite vrednost dramatike? Ob porastu avtorskih projektov, kolektivnega ustvarjanja besedilnih osnov in adaptacij drugih umetniških žanrov, zakaj danes pisati dramo? Kakšna je njena unikatnost, če se lahko tako izrazim?**

Že modernizem je dokazal, da se da gledališko predstavo narediti tudi iz telefonskega imenika. Avtorski projekti, kolektivno ustvarjanje, adaptacije, snovalno gledališče – to ni nič novega. To je vse super. Dejstvo je, da je teater že zdavnaj dobil bitko za svojo avtonomijo in ne potrebuje nujno dramske literature. Seveda pa še zmeraj potrebuje gledalce. In jih bo zmeraj bolj. Zato gledališča še naprej intenzivno iščejo in uprizarjajo dramsko literaturo. Ni slabo imeti dobrega dramatika na repertoarju, ko privabljaš abonente. Predvsem pa je zveza med dramatiko in teatrom zelo organska. Ni od včeraj in se tudi jutri ne bo končala. Dramatika je teatru od začetka dajala zgodbe; kaj so bili grški miti drugega kot zgodba? In zgodba je v umetnosti še zmeraj najkrajša razdalja med človekom in resnico. Tudi Beckett je pisal zgodbe. Ampak v teh zgodbah je hkrati odseval duh časa. Filozofija. Svet. Družba. Psihologija. To zmore nadarjen dramatik. Izkušnja in moč vrhunske dramske literature nosi v sebi ogromen gledališki potencial. Za tisto gledališče, ki se tega zaveda in se je sposobno s tem soočiti. Na splošno pa imam vtis, da odnos do dramske literature postaja precej površen. Recimo nov prevod Shakespearja, ki je že sam po sebi orjaško delo in na svoj način tudi gledališki dogodek, ima recimo danes manj kritiške refleksije in sploh medijske pozornosti kot vsaka gledališka avtorska improvizacija. Najbrž tudi zato, ker je takšna refleksija pač težja.

Ni dvoma, da je v dramski tekst nujno vpisana določena dihotomija. Je hkrati literatura in je hkrati za gledališče. Bistvo njegove kvalitete vidim v tem, da ni pisan samo za eno predstavo, da lahko preživi tudi brez teatra in da hkrati omogoča različne uprizoritvene in teoretske interpretacije. Vedno znova. To velja tudi za sodobno dramatiko.

**Letos se je ob razglasitvi nominirancev zgodila izjemno zanimiva situacija, ko so bila kar štiri od petih nominiranih besedil že uprizorjena. Pogosto slišani komentarji ob tem preizprašujejo smiselnost anonimnosti kakor tudi razlog za dodatno izpostavljanje tovrstnih besedil. Kako kot dramatik gledate na to?**

Izgleda, da so se letos zapletli na formalni ravni. Razpis za Grumovo nagrado je anonimen; jasno zahteva, da avtorji posebej kuvertirajo vse svoje osebne podatke. Če kdo tega pogoja ne izpolni – recimo pošlje svoj tekst, opremljen z imenom in priimkom – naj bi bil iz tekme izločen. Na drugi strani najbrž nima smisla »strokovno« razpravljati o tem, ali je javno uprizorjeno besedilo še anonimno. Še več: tak tekst priroma po nagrado, zapakiran v že uprizorjen gledališki dogodek, opremljen z vsem arzenalom objavljenih kritiških refleksij in mnenj, odzivom publike, celo nagrad, ki jih je seveda dobila predstava. Zato je nepovratno kontaminiran z uprizoritvijo, njenim uspehom ali neuspehom. To je dejstvo. Da ne govorim o bizarnosti »bralnih predstav« že uprizorjenih tekstov. Študente se postavlja v trapasto situacijo, da morajo v dveh dneh naštudirati in predstaviti publiko »dramsko noviteto«, s katero se je pred nji mi igralec v profesionalnem teatru že ukvarjal tri mesece in si jo lahko vsak ogleda tekom celotne sezone. Čemu to služi? Nobene potrebe ni, da avtorji nujno preverijo svoje delo na natečaju. Lahko pa ga že prej prodajo oziroma uprizorijo. Mislim, da bo tega zmerom več. In žiriji ne bo več treba brati novih dramskih tekstov, ampak bo brala kritike in hodila po gledališčih. Ampak v tem primeru je treba spremeniti razpis, črtati anonimnost in pač ocenjevati vse, kar je bilo v zadnjem času napisano, objavljeno in uprizorjeno. Ali se razpisne pogoje spoštuje ali pa se jih spremeni. Žal ni druge.

Ta situacija pa ima še neko vsebinsko dimenzijo, ki se mi zdi pri tem v resnici bolj pomembna. Gre namreč za določeno avtonomijo, neodvisnost dramske literature. Gre za to, da se je bil nekdo vsaj v tem segmentu kranjskega festivala sposoben osredotočiti na dramsko literaturo kot tako. Brez takojšnje zveze

s teatrom in vso spremljevalno mašinerijo. Iskanje in vrednotenje novih, anonimnih besedil ne pomeni samo to, da so vsi avtorji – znani in neznani – v izhodišču v istem položaju; pomeni predvsem to, da se v tem najpomembnejšem dogodku za novo slovensko dramatiko da poudarek njeni pisavi, idejam, izvirnosti in uprizoritvenim potencialom. Da je ta agenda do zdaj precej dobro delovala, dokazuje dejstvo, da so se mnogi na tak način izbrani teksti potem igrali v gledališčih po vsem svetu in dosegali mednarodne uspehe. Seveda takšne uspehe privoščim in želim tudi vsem letošnjim nominirancem, ki za vse skupaj niso nič krivi.

**V samem zaključku se zdi smiselno, da vas pozovem k nagovoru študentom. Obstaja kaj, česar ne slišimo dovoljkrat, pa se vam zdi, da bi morali?** Absolutno in za vsako ceno vztrajajte pri svoji Želji. Ne popuščajte. Ne obupajte. Težko je to misel formulirati bolje, kot jo je Samuel Beckett: *Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.*

*Vprašanja je pripravil Jaka Smerkolj Simoneti*

A woman with red hair, wearing a white, flowing dress and a large, golden, ruffled halo, is depicted in a dynamic, floating pose. The background is a vibrant, abstract composition of purple, yellow, and blue, with a pixelated or mosaic-like texture. The word "ANGELI" is overlaid in the center of the image.

ANGELI

## Objokovanje mrtvega Kristusa

Interpretacija zgornjega dela Giottove freske v kapeli Scrovegni v Padovi

### Angeli

1. Tina Resman
2. Gašper Lovrec
3. Živa Bizovičar
4. Ivana Percan Kodarin
5. Domen Novak
6. Gaja Filač
7. Klara Kuk
8. Lea Mihevc
9. Klemen Kovačič
10. Filip Mramor
11. Veronika Železnik
12. Jure Žavbi

### Izdelava avreol, angelskih kril, kostumov in neba

Živa Bizovičar, Nika Dolgan, Gaja Filač,  
Gašper Lovrec, Domen Novak, Klemen  
Kovačič, Iris Kovačič, Rosana Knavs, Klara  
Kuk,  
Lea Mihevc, Filip Mramor, Ivana Percan  
Kodarin, Tina Resman, Katja Vrenko,  
Jure Žavbi, Veronika Železnik

### Oblikovanje maske in pričesk

Nika Dolgan  
Katja Vrenko

### Fotografija in oblikovanje svetlobe

Dejan Ulaga

### Tehnika

digitalni print na platno

### Dimenzije

100 x 250 cm

### Leto nastanka

2019

### Mentorici

red. prof. Janja Korun  
asist. mag. Tina Kolenik

Interpretacijo zgornjega dela Giottove freske v kapeli Scrovegni v Padovi *Objokovanje mrtvega Kristusa* so študenti in študentke drugega letnika Dramske igre ter Gledališke režije realizirali v poletnem semestru v okviru vaj in delavnic pri predmetu Kostumografija. Namen projekta je bil domiselno oblikovati in izdelati avreole, angelska krila, kostume ter nebo.



Foto: Dejan Ulaga, *Objokovanje mrtvega Kristusa*, 2019

Na fotografiji: Tina Resman, Gašper Lovrec, Živa Bizovičar, Ivana Percan Kodarin, Domen Novak, Gaja Filač, Klara Kuk, Lea Mihevc, Klemen Kovačič, Filip Mramor, Veronika Železnik, Jure Žavbi

## Nagrade in gostovanja

### Nagrade

Na festivalu UK International Radio Drama Festival v Canterburyju je **Maša Pelko** z režijo radijske drame *Žrtve radia bum bum* zasedla 2. mesto.

Akademjske nagrade **Zlatolaska** so prejeli:

- Zlatolaska za gledališko produkcijo v celoti: **Zimska pravljica**
- Zlatolaska za gledališko režijo: **Maša Pelko (Zimska pravljica)**
- Zlatolaska za gledališko žensko vlogo: **Nika Vidic (Srebrno rebro)**
- Zlatolaska za gledališko moško vlogo: **Gregor Podričnik (Zimska pravljica)**
- Zlatolaska za dramaturgijo: **Jernej Potočan in Nina Kuclar Stiković (Zimska pravljica)**
- Zlatolaska za scenografijo: **Dorian Šilec Petek (Se mi vsaj ni treba poljubljati)**
- Zlatolaska za gledališko kostumografijo: **Nina Čehovin (Zimska pravljica)**

### Mednarodna gostovanja

V poletnem semestru sta bili na mednarodna študentska festivala uvrščeni dve produkciji s prve stopnje:

Produkcija III. semestra DI, GLR in DSU, premierno uprizorjena 11. januarja 2019 v režiji Žive Bizovičar **Od blizu** in izvedbi Gaje Filač, Klemna Kovačiča, Klare Kuk, Gašperja Lovreca, Lee Mihevc, Filipa Mramorja, Domna Novaka, Ivane Percan Kodarin, Tine Resman, Jureta Žavbija in Veronike Železnik je bila izbrana v program festivala **Smotra glumačkih akademija 2019**. 26. maja 2019 so na Reki odigrali eno ponovitev produkcije.

Produkcija V. semestra DI, GLR in DSU, premierno uprizorjena 18. januarja 2019 v režiji Luke Marcena **Otroci na oblasti** in izvedbi Martina Mlakarja, Andraža Harauerja, Lare Fortuna, Nike Vidic, Lare Wolf Završnik, Gala Oblaka, Žana Breliha Hatunića, Lane Bučevca, Luke Bokšana in Julije Klavžar je bila uvrščena na dva festivala, in sicer:

- na festival **FIST 2019**. Ponovitev produkcije v Beogradu je bila **11. maja 2019**;
- na festival **ITSelf 2019**. Ponovitev produkcije v Varšavi bo **oktobra 2019**.





Gledališki list AGRFT 2018/19  
list Akademije za gledališče, radio, film in televizijo  
Letnik VI, številka 2

Študijsko leto 2018/2019  
ISSN: 2350-4722

Izdajatelj in založnik  
UL AGRFT

Zanj: red. prof. Tomaž Gubenšek, dekan

Glavna urednica  
asist. mag. Tina Kolenik

Pomočnik glavne urednice  
Jaka Smerkolj Simoneti

Mentor urednik  
izr. prof. dr. Tomaž Toporišič

Odgovorni urednik  
red. prof. Tomaž Gubenšek

Producentka  
Mija Špiler

Lektorica  
Klasja Zala Kovačič

Ilustracija na naslovnici  
Samira Kentrić

Oblikovanje  
Samira Kentrić  
Boris Bačić

Tisk  
Kubelj d. o. o.  
Tiskarna Univerze v Ljubljani

Ljubljana, maj 2019  
300 izvodov  
Vse pravice pridržane.

AGRFT

Gledališki list AGRFT, študijsko leto 2018/19  
poletni semester

