



ANDRES: *Woyzeck! A ga še slišiš?*
WOYZECK: *Tiho, vse je tiho, kot bi bil svet mrtev.*



AKADEMIJSKI LIST UL AGRFT 2021/2022
LIST AKADEMIJE ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

LETNIK IX, ŠTEVILKA 1
Študijsko leto 2021/2022

Izdajatelj in založnik: UL AGRFT
Zanj: PROF. TOMAŽ GUBENŠEK (dekan)

Uredniški odbor
HELENA ŠUKLJAN, BOR RAVBAR,
CIRIL ZUPAN, IZA MLAKAR
PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ (mentor)

Odgovorni urednik
PROF. TOMAŽ GUBENŠEK

Producentka
MIJA ŠPILER

Jezikovni pregled
MAG. DARJA MARKOJA

Oblikovanje in naslovnica
ČRT MATE

Tisk:
DEMAT, D.O.O.
Ljubljana, januar 2022
200 izvodov

Vse pravice pridržane.

Uvodnik

Drage bralke, dragi bralci!

Minulo študijsko leto smo v uredništvu zaključili optimistično in z upanjem, »[...] da nas četrti (ali peti ali šesti ali politični ali stočetrti) koronski val ne ustavi.«

Upanje se je uresničilo. Dokaz za to je med drugim nova številka *Akademjskega lista*, ki ponuja vpogled v ustvarjalno delo študentk in študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo v zimskem semestru 2021/22, prav tako pa vključuje (fotografsko) retrospektivo prejšnjega semestra ter pregled gostovanj, ki smo se jih udeležili, in nagrad, ki smo jih prejele študentke in študentje akademije.

Upoštevajoč pogoj PCT, lahko nemoteno obiskujemo predavanja, seminarje ter filmske in gledališke vaje. Še več: lahko obiskujemo kinematografe in gledališča – zdi se, da se »naš« svet pomika naprej. In produkcija gledaliških in filmskih izdelkov na akademiji je taka, kot da virusa ne bi bilo. Vsaj na papirju tako deluje.

Ob koncu zimskega semestra si bo možno ogledati šest gledaliških produkcij prve stopnje, ob teh je nastalo še devetnajstih študijskih filmov (zaključni filmi prvega letnika, dokumentarni filmi, diplomski filmi in TV-drame). Porast produkcij je viden tudi na drugi stopnji, saj je bilo v tem semestru pripravljenih šest magistrskih produkcij in ena produkcija akademjskega studia. Kot je že v navadi, so tudi v pričujočem listu zbrane informacije o gledaliških produkcijah in filmih,

besedila ustvarjalcev gledaliških produkcij, ki ponujajo vpogled v sam proces, ter strokovni članki študentov dramaturgije in scenskih umetnosti, ki teoretično razpirajo dramska besedila, uprizorjena na prvi stopnji. V želji, da bi bil teoretično oz. strokovno zastopan tudi filmski del, letos prvič uvajamo tudi pregledno besedilo vseh dokončanih študijskih filmov.

V tokratni številki smo v rubriki »Tretja stopnja« prostor namenili intervjuju s študentko s Slovaške Soňo Mäsiarovo, ki se je odločila, da se na doktorski študij vpiše v Sloveniji. Poleg omenjenega intervjuja smo pripravili še štiri: intervju z dobitnico nagrade za mladega dramatika Nino Kuclar Stiković (za besedilo *Jutri je v sanjah izgledal drugače*), intervju z novo profesorico igre Barbaro Cerar ter intervjuja s študentoma zaključnih letnikov gledališke in filmske režije Žigom Hrenom in Anžetom Grčarjem.

Z novo stavbo na Aškerčevi je akademija postala prostor, kjer se lahko zgodijo tudi dogodki, ki presegajo meje našega študija, prav tako pa akademija s svojimi stvaritvami »gostuje« drugod. Ker se nam je zdelo pomembno, da se spomin na tovrstne dogodke ohrani, smo uvedli novo rubriko »Drugo na AGRFT in AGRFT drugod«, v kateri izpostavimo pomembnejše dogodke (trije simpoziji in odprta katedra, letošnja tema katere je spolno nadlegovanje). Na koncu smo nekaj besed namenili tudi

našemu odzivu na aktualno družbeno (kulturno) dogajanje, kjer nas je v prvi vrsti nagovoril odstop ravnatelja SNG Drame Ljubljana.

Preboleli smo karantenska obdobja (upajmo, da dokončno!), cepljeni smo proti raznoraznim napovedim o zaprtju fakultet (vsaj delamo se, da smo) in vsakodnevno so testirane naše meje – do kod nas lahko potisnejo, da bomo ostali potrpežljivi in poslušni.

Kljub bogatim in raznolikim vsebinam, ki smo jih pripravili v tem semestru in jih bomo lahko v živo (!) predstavili javnosti, se med študentkami in študenti še vedno vije oblaček dvoma in občutek nemoči. Glede trenutnega stanja v družbi, glede naše prihodnosti, glede nerazrešenih primerov, glede smisla naših poklicev in podobnih bolj ali manj upravičenih skrbi. Občutek, da navkreber potiskamo ogromno skalo, ki se nam nenehno izmika in kotali nazaj v dolino – kljub zavedanju, da radi dramatiziramo – ne pojenja. Namesto tega se prej pojavlja vprašanje, kdo je Siziif. Nekdo, ki ne ve, ali je s študijem igre sploh na pravem študiju zase? Nekdo, ki je nedolžna »žrtev« današnjega prikrita fašističnega sveta? Nekdo, ki vstopa v profesionalni filmski svet v Sloveniji? Nekdo, ki se skozi ves proces sprašuje, kaj me v tem tekstu sploh zanima? Nekdo, ki nosi kurenta na vrh Triglava? Nekdo, ki piše uvodnik kljub temu da ve, da uvodnikov nihče ne bere?

Prijetno branje.

HELENA ŠUKLJAN

Vsebina

1. STOPNJA

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Skušnja je boljši izraz za vajo

10

Harold Pinter: *Praznovanje*

12

Po motivih drame Tennesseeja Williamsa: *Steklena menažerija*

20

Po motivih drame in scenarija Tennesseeja Williamsa: *Bambina*

28

Po motivih drame Tennesseeja Williamsa: *Mačka na vroči pločevinasti strehi*

34

Po motivih drame *Woyzeck* Georga Büchnerja: *Woyzeck*

42

FILM IN TELEVIZIJA

52

IGRANI FILMI 1. LETNIKA

55

IGRANI FILMI 3. LETNIKA

65

DOKUMENTARNI FILMI

81

TV-DRAME

89

2. STOPNJA

Slovenski pasijon

104

Tri Moskve

110

Janko Žonta

112

Kajuh – literarni dokumentarni kamišibaj o Karlu Destovniku

114

Karantenski blues

116

Vse železo bo zarjavelo in se uničilo v moji krvi (T. Šalamun)

118

Zemlja

120

ALT + F4

122

8372

126

Ljubezen gre skozi želodec

128

3. STOPNJA

Intervju s Soño Mäsiarovo:
»Največja razlika med slovaškim
in slovenskim političnim gledališčem je Mladinsko«

132

FOTOSKLOP: GLEDALIŠKE PRODUKCIJE POLETNEGA SEMESTRA 2020/21
IN FOTOGRAFIJE S SNEMANJA ZAKLJUČNIH FILMOV

(139)

GOSTOVANJA

(186)

NAGRADE

(192)

Intervju z Nino Kuclar Stiković:

»Svet se je začel sesuvat, ko je umrl dedek Mraz«

(194)

INTERVJU

Intervju z Barbaro Cerar:

»Ne bodite prestrogi do sebe«

(202)

Intervju z Žigo Hrenom:

»Glej, zdaj naslednjih deset let samo raziskuj.

Išči principe, spoznavaj ljudi, poskušaj in sledi sebi«

(206)

Intervju z Anžetom Grčarjem:

»Moraš biti dostopen za kritiko; ko se za njo zapreš,
največjo škodo povzročaš sebi«

(213)

AGRFT DRUGOD IN DRUGO NA AGRFT

Znanstvenoraziskovalni dogodki v letošnji jeseni

(222)

Bralne uprizoritve študentov na Tednu slovenske drame

(226)

Europa cantat

(230)

Kaj storiti?

(240)

DRUŽBENI KONTEKST

Strah in sramota

(244)

1. stopnja

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

I. semester:	<i>Skušnja je boljši izraz za vajo</i>	10
III. semester:	Harold Pinter: <i>Praznovanje</i>	12
V. semester:	Po motivih drame Tennesseeja Williamsa: <i>Steklena menažerija</i>	20
V. semester:	Po motivih drame in scenarija Tennesseeja Williamsa: <i>Bambina</i>	28
V. semester:	Po motivih drame Tennesseeja Williamsa: <i>Mačka na vroči pločevinasti strehi</i>	34
VII. semester:	Po motivih drame <i>Woyzeck</i> Georga Büchnerja: <i>Woyzeck</i>	42

FILM IN TELEVIZIJA 52

IGRANI FILMI 1. LETNIKA

Erik, 8 let (Tinkara Klipšteter, 2021)	56
La Tortuga (Iza Mlakar, 2021)	58
Priložnost (Blaž Andrašek, 2021)	60
Slovo (Katja Predan, 2021)	62

IGRANI FILMI 3. LETNIKA

Maks (Martin Draksler, 2021)	66
Otava (Lana Bregar, 2021)	68
Sprintaj mi ljubezen (Sara Polanc, 2021)	70
Transnebesna železnica (Ivana Vogrinc Vidali, 2020)	72

In je ostala noč (Anže Grčar, 2021)	74
-------------------------------------	----

Nočko, mami! (Aljoša Nikolić, 2021)	76
-------------------------------------	----

Soseda (Juš Hrastnik, 2021)	78
-----------------------------	----

DOKUMENTARNI FILMI

Kje se bom zbudil jutri? (David Champaigne, 2021)	82
---	----

Na poti (Kristian Irgl, 2021)	84
-------------------------------	----

Rodna gruda (Filip Jembrih, 2021)	86
-----------------------------------	----

TV-DRAME

Avdicija (Sara Polanc, 2021)	90
------------------------------	----

Fatamorgana (Lana Bregar, 2021)	92
---------------------------------	----

Nikolaj (Martin Draksler, 2021)	94
---------------------------------	----

Kastrirati kameleona (Aljoša Nikolić, 2021)	96
---	----

Kornelj (Anže Grčar, 2021)	98
----------------------------	----

Krpan (Juš Hrastnik, 2021)	100
----------------------------	-----

Skušnja je boljši izraz za vajo

PRODUKCIJA I. SEMESTRA DI, GLR IN DSU

Generalka: 18. januarja 2022 ob 16.00 na Študijskem odru 3

Premiera: 19. januarja 2022 ob 16.00 na Študijskem odru 3

Avtorica kolaža: MAJA KUNAVER



»Nekaj bo. Zagotovo!«

Skušateljji
ALJA KRHIN
MAJA KUNAVER
ROK LIČEN
KAJA PETROVIČ
LUNA PENTEK
MARKO RENGE
LUKA SERAŽIN
LUCIJA TROBEC

Mentorja
za dramsko igro in gledališko režijo
DOC. BRANKO JORDAN
IZR. PROF. JERNEJ LORENCI

HAROLD PINTER

Praznovanje

PRODUKCIJA III. SEMESTRA DI, GLR IN DSU

Generalka: 25. januarja 2022 ob 20.00 na Študijskem odru 2

Premiera: 26. januarja 2022 ob 20.00 na Študijskem odru 2

Ponovitve: 27., 28. in 31. januarja 2022 ob 20.00 na Študijskem odru 2

Avtorica kolaža: AJDA PIRTOVŠEK



Režija
MARUŠA SIRC
JURE SRDINŠEK

Dramaturgija
ULA TALIJIA POLLAK

Igra
Lambert – MARK JACOB CAVAZZA
Matt – PETER ALOJZ MARN
Prue – STAŠA POPOVIČ
Julie – LUCIJA OŠTAN VEJRUP
Russell – JAKOB ŠFILIGOJ
Suki – AJDA PIRTOVŠEK
Sonia – AJDA KOSTEVC

Prevod
ALJA PREDAN

Priredba
MATJAŽ ZUPANČIČ

Kostumografija
ANA OLIVE MELJO
ZALA ŽAGAR

Scenografija
POLONA PEČAN

Oblikovanje svetlobe
ANA OLIVE MELJO
POLONA PEČAN
MARUŠA SIRC
JURE SRDINŠEK

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice
za dramsko igro in gledališko režijo
BARBARA CERAR
PROF. MATJAŽ ZUPANČIČ
za dramaturgijo
PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ
za jezik in govor
IZR. PROF. DR. KATARINA PODBEVŠEK
za scenografijo
PROF. MAG. JASNA VASTL
za kostumografijo
DOC. MAG. TINA KOLENIK
PROF. JANJA KORUN
za oblikovanje svetlobe
NASTJA MIHELJAK
JAKA ŠIMENC

Produkcija
UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

USTVARJALCI PRODUKCIJE PRAZNOVANJE

Na obletnico

Svet, v katerem so vsa prepričanja in vera zlomljena.

»Po lanskoletnem 'koronskem' 1. letniku s samo enim mentorjem (za režijo) to leto kljub napornemu urniku, na katerega se s težavo (pač pa tudi z velikim VESELJEM) privadiš po treh mesecih počitnic, dojemam kot nekaj popolnoma novega. Kot otrok doživlja prehod iz vrtca v 1. razred osnovne šole! (No, le da so sošolci že bili tvoji 'sovrtičkarji'.)

Na faks letos nismo nehali hoditi po enem tednu; gib jemljemo resno in nič več ne goljufamo, ker profesoričin zorni kot ne zajema več le 'zoomovskega' kvadrata, v katerem se pol tvojega telesa ne vidi in nobenega ne zanima, če plieja pač ne narediš do konca; ter na srečo vseh smo dobili tudi novo mentorico za igro!

Že prvo uro dramske igre smo začeli obravnavati besedilo za produkcijo. Zanimivo mi je bilo (in mi še vedno je) analizirati tekst in v njem skrite podrobnosti, skrivna sporočila, siva področja itd., ki se jih pri lanskem absurdu nismo lotevali. Sploh pri Pinterjevem *Praznovanju*, ki me je na prvi pogled spomnil na lanskoletno *Stewardeso* Milana Jesiha, me fascinira globina replik, ki jih tekst podaja. Prav vsako se da razložiti na toliko različnih, med seboj povsem drugačnih načinov. In to, kako lahko da vsaka izmed teh liku popolnoma drug odtenek.

Všeč mi je, da se o teh stvareh pogovarjamo in skupaj premlevamo o možnostih, razlogih, povodih, posledicah in predvsem o podtekstu nasploh, ki tako dobro zaznamuje celotno dramo.

Začetek drugega letnika se po branju tega sliši verjetno čudovito. Ampak

ker želje po napredku nikoli ne spremlja popolno zadovoljstvo, tudi ta vtis ne more biti le 'ljubezenska izpoved'.

Ker smo neučakani in željni igral-skih (in režijskih) izzivov, pogrešamo improvizacije in učenja igralskih (in režijskih) tehnik izven procesa produkcije. Sploh zato, ker lani tega kljub mentorjevim prizadevanjem ni bilo dovolj.

Še enkrat poudarjam, da se zavedam neučakanosti, in zaupam danemu procesu ter 'zlajnanemu' *Vse ob svojem času*. Ampak ker je ves ta študij tako zanimiv, tako lep in grozen obenem, se ga ne morem naveličati. In vedno hočem še, še in še več. Tudi ko je vsega preveč. «

Občutek tesnobnosti ob absurdnosti človeškega stanja – ločitev med človekom in njegovim življenjem.

»Včasih se mi zdi, kot da sem šele letos začela zares okušati, kaj pomeni študirati dramsko igro. Po enem *Zoom* in drugem hibridnem semestru lani se zdita letos urnik in tempo mnogo bolj naporna in, priznam, včasih malo nevzdržna in izčrpavajoča. Pa ne da se zdita, to tudi sta, kar se verjetno najbolj odrazi v količini časa, ki ga preživim z meni dragimi ljudmi, ki me povprečno lahko ujamejo enkrat na štirinajst dni na petinštiridesetminutni kavi. Zdaj se veliko pogosteje sprašujem o tem, kaj vse s seboj prinaša poklic, ki sem si ga izbrala, in včasih tudi močno dvomim, da je vredno. Pa vseeno globoko v sebi vem, da je. Mislim, da je moj semester zaznamovalo razmišljanje o tem dualizmu in zavedanje, da me bo spremljal še nekaj časa, mogoče celo do konca. «

Protislovje med realizmom in osnovno absurdno situacijo ne obstaja. Življenje je v svoji absurdnosti komično samo po sebi – temelji na iluziji in samoprevari.

»To šolsko leto je tako drugačno od prejšnjega. Ne vem še točno, zakaj. Ne vem, kaj je tisto, kar se je toliko spremenilo. Zaenkrat mi je to še neoprijemljivo, in včasih se tega malo bojim, ampak hkrati imam občutek, da obeta nekaj dobrega. Zdi se mi, da je naš novi oder postal dom teh ambivalentnih občutkov. In hkrati dom nove produkcije, ki v trenutku, ko to pišem, še nastaja. Tudi ta produkcija se je začela z ambivalentnimi občutki. Na eni strani negotovost glede *Praznovanja* in na drugi fascinacija nad Pinterjem. Ki pa je s seboj prinesla tudi tremo. Občutek odgovornosti. Bolj kot sem spoznaval avtorja, bolj zahtevna se je zdela njegova drama(tika). Tudi bolj zanimiva. Polna izzivov. Skrivnosti. Podteksta. Besedilo, ki se mi je najprej zdelo tako oddaljeno, je z analizo začelo postajati naše. Za mizo so se rojevale vedno nove atmosfere in me posrkale vase. Fascinantne slike. Odnosi. Napetosti. Razmerja. Situacije. Konflikti. Med našo skupno analizo sem tekst močno vzljubil. Se začel veseliti nastajajoče predstave. In tako je oder postal dom tudi vznemirjenju, ko skušamo vse to, kar se je pri analizi odprlo, ujeti in uprizoriti. Teh vtisov pa nikakor ne morem končati brez omembe naše nove mentorice. Blazno sem vesel, da je postala del tega procesa in seveda del našega letnika. «

Bojimo se tistega, kar je zunaj sobe. Radi imamo varnost oceana niča, iz katerega postopno izhajamo ob rojstvu in v katerega spet postopoma tonemo, ko umremo.

»Ta proces je zame enigmatičen, kot so po svoje vsa Pinterjeva besedila. Vse koščke uganke imam pred sabo, ampak včasih mi eden manjka, včasih imam tri preveč in nikoli mi ni jasno, zakaj. Zares občudujem to Pinterjevo sposobnost ohranjanja dvoumnosti. Kako sploh lahko namiguješ na toliko različnih stvari z eno samo povedjo?! No ja, izziv je. Sestavljamo sliko, in upam, da bodo vsi koščki našli pravi prostor v njej. «

Dvoboj med realnim in potvorjenimi spomini. Ali se bomo lahko soočili in sprijaznili z realnostjo?

»Vse skupaj je proces. Rastemo in dojemamo stvari na drugačen način kot lansko leto – a vselej rastemo. Nehvaležni so časi, v katerih poizkušamo videti luč v temi in praznovanje v žalovanju. Vprašanje pa ostaja. Za koga je raca? «

Resnica je vedno izmuzljiva. Nikoli je čisto ne najdeš, ampak iskanje resnice je tudi obvezujoče, saj je to tisto, kar nas žene pri ustvarjanju. Iskanje je naša naloga. Prava resnica je ta, da nikdar ne obstaja samo ena resnica.

»Pri letošnjem študiju teksta me najbolj intrigirajo odnosi med liki ter logično Mattova predzgodba in njegov boj z zlorabo. Ali se je res spominja ali jo je potlačil že tako globoko, da ne loči več med resničnostjo in namišljenim spominom? Si morda dela krivico in nezavedno dela iz sebe žrtev? Kako to vpliva na njegov odnos z bratom in ženo ter na kakšen način ter v kolikšni meri to prikriva? «

Ljubezen je pogosto nasilje.

URŠA MAJČEN

Praznovanje: Drama neizrečenega

»Mislim, da nas Pinter z besedilom postavlja pred zavozlanko situacije, ki jo je možno razvozlati na tisoč in en način. Največji izziv te produkcije mi predstavlja prepletanje teksta in podteksta, ki pa ga je treba, skupaj s situacijo, poiskati.«

Prisotnost neizbežnega nasilja, izbruha, ki je tik pred tem, da se zgodi.

»Letošnje leto doživljam podobno kot Pinterjevo gledališče, kjer smo skupaj v zaprtih prostorih, vpeti v nepredvidljiv dialog. Verjamem, da si bomo pustili slediti našim lastnim impulzom, ki bodo ustvarili 'končno' produkcijo tega semestra. Mamo to.«

Skozi govor in besede lahko vzpostavimo dejanja. Jezik je medij, preko katerega se vzpostavlja dominanca, nadvlada.

»Pinterjevo bridko in stilsko natančno delo *Praznovanje* nam omogoča, da z igralskega in režijskega vidika raziskujemo družbene vzorce medsebojnega zatiranja in izkoriščevanja, ki izhajajo iz globoke ranjenosti. Drama pa vendar ni turobna, ampak polna *piss-take* humorja in fantastičnih replik, s katerimi si z največjim veseljem belim glavo.

Mogoče se zato, ker smo zdaj končno prešli najbolj temnačno fazo korone in smo ponovno nazaj med ljudmi, kjer se dogajata življenje in gledališče, končno zares počutim kot mlad ptič, ki prvič poskuša zajeti zrak s krili, preden pade iz gnezda. In na ta občutek sem čakala večnost.«

Kar je rečeno, je redkokdaj tudi mišljeno. Neizrečeno je enako pomembno kot izrečeno, če ne še bolj.

»Počasi izginjam. Moj obstoj ni le nepomemben, ampak izginja. Počasi se briše s sveta. Brišejo ga drugi in brišem ga sama. Iščem razpoko, skozi katero bi ušla iz propada, propada in razočaranja, tega zdaj že ne več tako novega sveta. In iščem up za ta svet, ker ne zmorem dokončno obupati nad njim ali pa se mu odreči. Sama sebe priklepam na svoj obup. Pristajam na dekadenco, čeprav jo obsojam, in s tem znova in znova razočaram samo sebe.«

Nesporazumi izhajajo iz nezmožnosti poslušanja. Ne obstaja nezmožnost komuniciranja, obstaja pa namerno izogibanje komuniciranju.

»Ne obstaja ostra meja med tistim, kar je stvarno, in tistim, kar je nestvarno, kakor tudi ne med tistim, kar je resnično, in tistim, kar je lažno.«

(Harold Pinter v MGL, 42)

Pisati o igrar Harolda Pinterja se ne zdi tako lahko, kot bi pri precizno izpisani drami pričakovali – kako vendar pisati o igri, ki sama o sebi pove že popolnoma vse in hkrati popolnoma ničesar ne izdaja? Vsako razlaganje in utemeljevanje se vendar zdi skorajda odvečno. Bržkone zaradi podobnega razloga tudi poskus uprizarjanja igre, ki je tako samozadostna, predstavlja poseben izziv. Vsaka avtorska interpretacija besedila namreč zahteva temeljito razumevanje podteksta in pomenov, ki se ustvarijo skozi razmerja znakov in dejanj, predvsem pa zavedanje, kako se pomen govornega in neizgovornega spremeni, takoj ko se odmaknemo od teh nekaj didaskalij. A hkrati ravno to odpira široko polje novih pomenov in razumevanj – v katere se moramo zgolj upati vstopiti. Naj si torej, podobno kot Pinterjev natak, dovolim kratek medklic, vskok med tekst in uprizoritev, da zapišem nekaj misli o Pinterjevem *Praznovanju*.

»Julie: Kaj je to, kartotečna omara?

Rusel: To je taka stvar, kjer lahko greš zadaj.

Premor.«

(MGL, 65)

V Pinterjevih igrar kljub močnim dramskih situacijam še vedno kraljuje jezik. V trdno strukturo

teksta, ki kljub navideznemu govorjenju v prazno nima odvečnih replik in didaskalij, je vtakano dramsko in realno, misel oz. prostor za misel pa je podana – nikdar direktno skomunicirana – preko celote. Vsako dodatno razpravljanje se tako zdi skoraj odveč, interpretiranje in razlaganje besedila pa predstavlja nenehno nevarnost, da nam pomen zdrsi skozi podtekst ali mutira v novo različico sebe. Kaj hitro se nam tako kljub popolnoma pogovornim replikam ne zdi več nenavadno, da ko govorimo o Pinterjevi dramati, hkrati lahko govorimo tudi o poetični drami. Ne gre za poetičnost posameznih replik, gre za sozvočje, ki ga ustvarijo v lastnem zaporedju.

»Russel: Prasica si.

Suki: Ljubi bog. A sem res?«

(MGL, 59)

Ko govorimo o moči jezika v Pinterjevi drami, navadno govorimo predvsem o tem, kar v pleonazmu besed, ki se pred nami zvrstijo, ni izrečeno, temveč zgolj zavito v precizno besedno zastranitev; vprašanja, ki ostanejo neodgovorjena in zazvenijo v prazno v eno od Pinterjevih *pavz* ali *tišin*, trenutki, na katere se liki odzovejo z izogibanjem ali načenjanjem nove teme, absurдни dogodki, ki niso nikdar komentirani oz. so obravnavani kot popolnoma običajni. Recimo nenavadna želja Julie in Prue, da poljubita Richarda na usta – in njuna skorajda še nenavadnejša zadrega, da ga ne moreta poljubiti obe naenkrat. Njuna partnerja se ne odzoveta ne na eno ne na drugo. Med njimi vlada navidezni hlad. Podobno nihče ne posveča prevelike pozornosti razkrivanju poznanstev med zasedbo prve in druge mize,

razkrivanju osebnih oz. družinskih skrivnosti (natančneje, vsem znanih dejstev, o katerih se pač ne govori) ... Temeljna značilnost odnosov med liki v *Praznovanju* je prav odtujenost, tako značilna za današnji čas, da je že skoraj običajna.

»Lambert: [N]ekoč sem se zaljubil in tisto dekle, v katero sem se zaljubil, se je zaljubilo vame. Vem, da se je.

Premor.

Julie: A nisem bila to jaz, dragi?

Lambert: Kdo?«

(MGL, 62)

V *Praznovanju* že osnovna situacija teži k namernemu ali nenamernemu razpiranju zapletenega v medčloveških odnosih – partnerjev, ljubimcev, družinskih vezi. Par bratov in par sester posedemo za eno mizo. Za sosednjo mizo še en par – klišejsko razmerje med promiskuitetno tajnico in bankirjem, ki misli predvsem na uspeh. Že brez vstopa Richarda in Sonie situacija brbota od neizrečenega, z vstopom vsiljivega natakarka pa se znajdemo v popolnoma pravi pinterjevski igri. Vsakič, ko se enemu izmed pričujočih uspe približati govoru o svoji frustraciji, pogovor zavije v drugo smer. Lambertova frustracija glede tega, kaj je naročil za kosilo, se stopnjuje, sekvenca pa se zaključi z zdravico ob obletnici, ki sta jo prišla praznovat Julie in Lambert. Prvi prizor postavi okvir za naslednje. Pinter gradi svojo igro kakor simfonijo skozi variacije povedanega in ne slišane ter, obratno, vprašanega in ne izrečenega.

»Julie: Kar naprej mu govorim. Kar naprej. Ampak on ne posluša. Ves čas mu to govorim. Ampak on ne posluša.«

(MGL, 59)

Praznovanje pravzaprav kar vre od bolj ali manj očitnega podteksta. Ta vzhaja in ponika skozi premolke, tišine in pavze, pa tudi skozi nenehno govoričenje o ničemer in vsem hkrati. Peter Hall pri Pinterju locira tri tišine, skozi katere avtor stopnjuje dramsko situacijo. Tropičje so zanj znak pritiska, iskanja besede, pavza grožnja verbalne napetosti, tišina pa ekstremno kritična točka. Čeprav Hall natančno razbere ločnice med Pinterjevimi pavzami, ne smemo pozabiti dodati še ene vrste tišine. To je glasna tišina. Nenehno govorjenje, polifonija glasov in misli, ki skoraj nenehno bombardira bralca ali gledalca, tako skoraj kriči kar največjo tišino in tragiko. Tišino nezmožnosti prave komunikacije.

»Sonia: Vse v redu?

Julie: Perfektno.«

(MGL, 63)

Tako se pravzaprav zgodi, da je v Pinterjevih igrah pogosto najbolj artikulirana in povedna prav tišina, najbolj glasen pa v Pinterjevih igrah postane podtekst, ki si utira pot skozi na trenutke grob, vulgaren jezik, govor mimo, asociacijske preskoke in različne premolke. Komika absurde govorice in obnašanja likov skozi podtekst prehaja v tragiko in grozo, na videz popolnoma normalno praznovanje obletnice pa neopazno zdrsne čez mejo običajnega. Maska omikanosti se zamakne, izza robov začnejo siliti pravi značaji, slika pa postane ogledalo družbe. V situacijah pinterjevske drame ni ničesar neresničnega. Prav obi-

čajnost teh replik in situacij, ki jih avtor zgolj nekoliko potencira, je tisto, kar nas pripravi, da na običajno gledamo z zanimanjem, na komično pa z grozo.

»Natakar: Dedek me je vpeljal v skrivnost življenja in še zmeraj sem sredi nje. Ne najdem vrat, da bi odšel ven. Dedek je odšel ven. Naravnost ven je odšel. Pustil jo je za sabo in se ni ozrl. Rad bi si dovolil še en medklic.«

(MGL, 68)

Preden zaključim svoj medklic, se moram ustaviti še pri natakarku. Če je *Praznovanje* pisano kot celovit sklop hitro menjajočih se replik, natakark to strukturo prebija s svojimi medklici. Govori v daljših odstavkih. Nenehno pripoveduje o svojem dedku in o neverjetnih poznanstvih, ki jih je v življenju vzpostavil. Natakarkjevi medklici so popolnoma nepovezani z osnovno zgodbo, tudi ne pripomorejo k njenemu napredku, temveč jo celo zavirajo. Natakark, edini, ki nastopi brez para, tako vzpostavlja nekakšno digresijo, ekskurz v najver-

jetneje izmišljene zgodbe in idealizirano podobo človeka. Prav skozi te monologe se začenja razvijati njegov razmislek o življenju – nekaj skoraj pristnega. Natakarkjeva navezanost na podobo dedka je tako morda celo močnejša kot »ljubezen« med pari, ki zapuščajo restavracijo.

»Lambert: Pred nami je še mnogo obletnic, lahko ste prepričani.«

(MGL, 67)

Razmislek o intrigantni podobi natakarka, o manku ljubezni med Julie in Lambertom, o promiskuitetni Suki in drugih likih *Praznovanja* bi na tej točki lahko šele dobro začela. A kot nam Pinter pravzaprav ne razkrije veliko gotovih informacij o samih likih, naj tudi ta medklic zaključim na točki, ko so možne smeri razprav razprave zgolj nakazane, a še ne izrečene. Morda bi bil najbolj točen način za govor o *Praznovanju* prav ta gosta tišina, s katero je celotna igra prepletena in ki kriči od neizrekljive oz. neizrečene vsebine.

LITERATURA:

Gledališki list: Mestno gledališče ljubljansko. *Harold Pinter: Praznovanje*. Letnik LIII, sezona 2002/2003, št. 5. Ljubljana, 2003.

Gledališki list: Prešernovo gledališče Kranj. *Harold Pinter: Praznovanje*. Sezona 2012/2014, št. 2. Kranj, 2012.

PO MOTIVIH DRAME TENNESSEEJA WILLIAMSA

Steklena menažerija

PRODUKCIJA V. SEMESTRA DI, GLR IN DSU

Generalka: 1. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 4

Premiera: 2. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 4

Ponovitve: 3., 4. in 5. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 4

Foto: JAN SLAPAR



Režija
JERNEJ POTOČAN

Dramaturgija
BRINA JENČEK
TILEN OBLAK

Igra
Amanda – MOJKA KONČAR
Tom – JAN SLAPAR
Laura – MINA ŠVAJGER
Jim – MATEVŽ SLUGA

Prevod
TINA MAHKOTA

Kostumografija
NIKA DOLGAN
ZALA ŽAGAR

Scenografija
DAN PIKALO

Oblikovanje svetlobe
DOMEN LUŠIN

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice
za dramsko igro in gledališko režijo
PROF. MAG. SEBASTIJAN HORVAT
PROF. NATAŠA BARBARA GRAČNER
za dramaturgijo
IZR. PROF. DR. ALDO MILOHNIČ
za jezik in govor
DOC. DR. NINA ŽAVBI
za scenografijo
PROF. MAG. JASNA VASTL
za kostumografijo
PROF. JANJA KORUN
DOC. MAG. TINA KOLENIK
za oblikovanje svetlobe
NASTJA MIHELJAK

Produkcija
UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

TILEN OBLAK

Stekleno, ki te ljubim stekleno

Že uvodni monolog protagonista Toma nam daje vedeti, da se pri *Stekleni menažeriji* srečamo z igro spomina. V skladu z režijsko-dramaturškimi napotki dramatika Tennesseeja Williamsa, ki vsebino drame že pred njenim začetkom usmerijo v natančno misel na njen odrski potencial, smo razpeti med okvirno in vložno zgodbo za nazaj, ki sega v trideseta leta.

»Povezovalc programa« je (anti)junak Tom Wingfield, ki je tudi narator obeh časovnih linij, s katerima se srečamo v tekstu. Ravno ko se uspe izvleči iz zadušljive atmosfere svoje družine in se premesti v trgovsko mornarico (če se ima tam kaj bolje, pravzaprav ne izvemo), mu spomin priključ zgodbo iz tridesetih let. Njegovo življenje z »vseprisotno« mamó Amando ter tiho, zadržto sestro Lauro. Njegovi monologi se mešajo z njegovim vstopom v vložno dogajanje, kjer forma drame Tennesseeja Williamsa vsebino spomina podpira predvsem na način, da spomin določene stvari prekrije, druge pa posebej poudari. Pomemben faktor spominskega delovanja sta tudi določena nekonsistentnost in selektiranje informacij, pri katerih niso vse nujno enakovredno pomembne. V tem smislu so Williamsovi režijski napotki pred samim začetkom drame tudi žanrska in stilska usmeritev uprizoritve, katere ključna je težnja po nerealističnosti. Poanta je konstantni občutek, da smo pravzaprav ves čas v Tomovi glavi, kjer nam na neki točki ni več pomembno, kaj lahko izluščimo kot verodostojne informacije, ampak moramo Tomovo subjektivnost sprejeti kot edino objektivno resničnost.

Kljub temu pa moramo poudariti dejstvo, da je Tom pravzaprav nezanesljiv pripovedovalec, zato se pri vseh vpletenih likih najbolj pokažejo lastnosti, ki so najbolj zaživele v odnosu z njim. Njegova primarna goreča želja in poslanstvo biti poet se odraža zgolj v poetičnih monologih okvirne zgodbe, kjer lahko zares izkoristi svoj potencial, medtem ko nam zgodba družine ponudi kontekst časa in prostora, v katerem Tom z minimalno plačo v tovarni vzdržuje celotno družino in tako nadomešča očetovsko figuro. Ker delo v tovarni predstavlja suhoparno rutino, pri kateri lahko pesmi zapisuje zgolj na kartonaste škatle, se, željan pustolovščin in umetnosti življenja, zateka v kino in k pijanci, kar pa po drugi strani odpre tudi temo prenosa vzorca z očeta na sina, o katerem od Amande izvemo, da je imel prav tako težave z alkoholom.

Glede na Tomov odnos in vrednotenje drugih likov lahko hitro opazimo njihove najbolj izrazite lastnosti. Amanda se nenehno vrača v preteklost in je vedno usmerjena v otroka z željo, da bi nekaj dosegla, ju premaknila. Njen spomin bi lahko po živosti zlahka enačili s Tomovim. Zdi se, da Amanda brez vračanja v čase, ko se je na jugu družila s svojimi častilci, se zabavala na plesih in dogodkih, kjer sploh ni bilo dovolj stolov, da bi posedli vse njene oboževalce, enostavno ne bi preživela. V sedanjosti, v kateri se zdi Amanda zgolj polprisotna (v spominjanju popolnoma), pa ima natančne načrte za svoja otroka: Laura bo dokončala gimnazijo ali pa se poročila in bo priskrbljena, Tom pa bo ultimativna očetovska figura, ki bo finančno podprla vse vogale hiše, skr-

bela za sestro in njej sami dajala občutek družinske atmosfere ter ji olajšala osamljenost. Ključna razlika med Amando in Tomom je zmožnost, s katero Tom racionalno reflektira svoj spomin, medtem ko se pri Amandi kaže kot popolna melanholija, pobeg iz realnosti in morda celo utopično pričakovanje, da bi se tisti časi ponovili prav tako, kot jih je v vseh teh letih sama še dodatno potencirala.

Pri Tomovi sestri Lauri je kot ključna izpostavljena »telesna hiba«. V resnici samo ena noga krajša od druge, kar pa ji še iz časov gimnazije predstavlja neznanski problem. Zdi se celo, da je Laura enostavno prepolna nekakšnih osebnih frustracij in potlačenih travm, ki so posledica predvsem Amandinih zahtev po potencialnem ljubimcu ter odstotnega očeta, ki je družino zapustil. V drami se vseeno pojavi fizično – kot podoba portreta na steni, kar služi kot časovni stroj za vsak lik posebej in s tem vsaj za silo slika podoba nekdanje urejene družine. Laura se v trenutkih svoje »plahosti« (kot to imenujejo liki med sabo), zadržtosti in anksioznosti zateka k figuricam steklene menažerije, kjer mini živalice metaforično odsevajo njeno podobo. Po rokah svaljka hladne, krhke in občutljive figurice, ki so na eni strani enostavne, lahko ulovljive, na drugi strani pa vzbujajo občutek nevarnosti, da se lahko razbijejo. Tako kot Laura. Williams sam v opisu svojih dramskih oseb poda primerjavo Laure s steklom ter s tem opozarja na previdnost, ki jo Laura potrebuje, najmanj pa je dobi seveda od svoje mame, in krhkost, ki je njena najbolj točna notranja lastnost. Trenutek, ki jo popolnoma spremeni in najbolj

odločilno zaznamuje, je prihod Jima v predzadnjem prizoru. Na prvi pogled se zdi bralcu nenavadno, da se socialno nespretno in zadržto dekle, ki se je v Jima zaljubilo v gimnaziji in hrani njegovo sliko, tako zlahka zaplete v pogovor z njim.

Jimov pozen prihod v skladu s Tomovo napovedjo, da je Jim najbolj realistična oseba v igri, še dodatno izostri občutek, kot da se je pojavil v napačni drami. Pravzaprav se Jim na prvi pogled zdi edini zares prizemljen, tudi like imenuje točno tako, kot bi sami želeli biti: Amanda je *madame*, Tom *Shakespeare*, Laura pa *Plava roža*, kot jo je klical že v gimnaziji. Hkrati pa je kljub prizemljenosti prav on tisti, ki najbolj verjame v fenomen ameriških sanj. Jimova samozavest, ki jo ima vedno na zalogi, se iz začetne površinskosti spusti v globino med njegovim dialogom z Lauro, kjer se začnemo spraševati, kako za vraga ima lahko moški s toliko kompetencami (kot jih sam predstavlja) le za pet dolarjev višjo plačo od Toma, ki več kot očitno (po Jimovo) teh kompetenc nima. Dialog med njim in Lauro, ki se sklene s plesom in preseže telesno »hibo«, vseeno zaključí Laurino zgodbo tragično. Poljub, ki ga je dobila, in trenutek, ki ga ne bo nikoli več mogoče uloviti nazaj, slikata podobo njenega prvega nežnega in toplega izkustva, v katerem je bila prvič predstavljena kot nekaj zares posebnega in magičnega. Tudi samoroga iz steklene menažerije, ki zaradi Jima po nesreči ostane brez roga, lahko metaforično beremo, kot da je Jim Lauri odvzel element »posebnosti«, ga med dialogom spreobrnil v sprejemanje drugačnosti pri sami sebi, nazadnje pa

samo izginil. Kar Lauri ostane, je odlomljen stekleni rog in najverjetneje enak začaran krog tesnobe in samovrednotenja kot prej.

Še ena ključna točka *Steklene menažerije*, ki je bila napisana leta 1944 in premierno uprizorjena leta 1945 na Broadwayu (in bila tam tudi nagrajena), je v številnih avtobiografskih motivih Tennesseeja Williamsa, ki jih sicer uporablja v svojem celotnem opusu. Gre za enega njegovih poznejših (in še uspešnih) del, saj po letu 1959 ne napiše niti ene uspešne drame več. Tudi Williams sam se je namreč preživljal z delom v tovarni, kjer je bil mimogrede nek njegov *primitivni* sodelavec navdih za lik Stanleyja Kowalskega v drami *Tramvaj Poželenje*, prav tako je imel dramatik tudi izkušnjo odsotnega očeta, s katerim se je sprl ravno pred nastankom *Steklene menažerije*. Njegov oče je maltretiral ženo in otroke, ko je izgubil službo trgovskega potnika in se posledično zapil. V skladu z Williamsovim položajem v tovarni, kamor ga je oče spravil, ker mu ni dovolil doštudirati in kjer je bil tudi sam neizživet v smislu umetnosti, ga tu lahko zlahka enačimo z notranjim konfliktom Toma Wingfielda. Oba sta na neki točki z delom v tovarni postavila zanimanja na stran ter preživljala mamo in sestro. Izpostaviti moramo tudi njegovo dve leti starejšo sestro Rose z duševnimi težavami, ki so jo zdravili celo s terapijami elektrošokov, kar je bila nedvomno inspiracija za Lauro, hkrati pa po vzoru sestrinega imena nosi vzdevek Plava roža (v originalu *Blue Rose*). V skladu z zadnjim Tomovim monologom, ko na trgovski mornarici že maha družini v pozdrav, se z zadnjim

stavkom, ki igro zaključí: »Upihni svoje sveče, Laura. In zbogom«, s čimer dokončno postavi *hommage* svoji sestri, začutimo tudi Williamsov občutek nemoči, da bi svoji sestri lahko kakorkoli pomagal pri njenih težavah.

Steklena menažerija nas s pomočjo dveh časov vrže v zadušljivo zgodbo družine, znotraj katere vsak bije svoje boje in kjer se vsak poskuša reševati po svoje – oziroma po svoje zbežati. Laura v steklene figurice, Tom kamorkoli od doma, Amanda pa v toplino popolne preteklosti. Igra ponuja natančen vpogled v (ne)zmožnost tega, da bi lahko od družine sploh kdaj pobegnili – ali iz nekih iz generacije v generacijo ponavljajočih se vzorcev ali fizično. Tom je zdaj sicer na trgovski mornarici, daleč stran od avtoritarne mame in sestre (ki je v njem videla oporo in nekakšnega rešitelja), a ga spomin vseeno vrže nazaj. In celo bolj živo, detajlno in surovo, kot si je kadarkoli predstavljal. Družine si ne izbiraš, izbere te sama. In ko te izbere, se te najbrž oklepa, kolikor se te le lahko.

BENJAMIN ZAJC

Plastičnost spomina kot dramska strategija

Dramsko besedilo *Steklena menažerija*, ki velja za eno najpomembnejših besedil ameriškega dramskega kanona, je Tennessee Williams (1911–1983) pisal od tridesetih let prejšnjega stoletja do leta 1944, ko je doživel krstno uprizoritev v The Civic Theatre v Chicagu. To avtobiografsko delo se v njegovem opusu najprej pojavi kot kratka zgodba – *Portret dekleta v steklu* (*Portrait of a Girl in Glass*) in kasneje kot scenarij z naslovom *Obiskovalec* (*The Gentleman Caller*), ki ga je filmski studio MGM zavrnil. V končni dramski obliki je *Steklena menažerija* predstavljala takratni komercialni in umetniški uspeh, ki je Williamsa katapultiral med klasike ameriške dramatike.

Besedilo govori o Tomu Wingfieldu, ki iz spomina priklíče življenje svoje družine v stanovanju v St. Louisu v času velike depresije. Službuje v skladišču čevljev, medtem ko sanja o tem, da bi postal pisatelj. Njegova starejša sestra Laura se medtem umika pred kruto realnostjo in živi v svetu starih plošč in steklenih figuric, njuna mati Amanda pa vseskozi ohranja in gradi upanje, da bosta njena otroka uspela v svetu, za katerega se zdi, da nima prostora zanju. Napetost v majhnem stanovanju narašča, delno pa se sprosti ob obisku težko pričakovanega snubca in obiskovalca Jima.

Kot pravi teatrolog Tom Scanlan v članku »Family and Psyche in The Glass Menagerie«, je zaplet »lahkoten, kar je vedel tudi Williams sam«. (Scanlan 99) Čeprav bi ta oznaka na prvi pogled lahko označevala pomanjkljivost v ključnem elementu

dramskega besedila, gre v primeru *Steklene menažerije* za nasproten primer. Williams se je namreč večkrat skliceval na t. i. plastični element te igre ali kot zapiše sam: »Svobodna, domiselna uporaba luči je lahko ključnega pomena, ker vdahne igram, ki so bolj ali manj statične narave, razgibanost in plastičnost.« (Williams 7) Zdi se, kot da je s poudarjanjem statičnosti v svoji »plastični drami« Williams želel nadomestiti oziroma izpodriniti dramski realizem, saj ta ni bil več primeren za posredovanje kompleksnosti človekovega bivanja. Celovitost izkušnje je bolje predstaviti s simbolnimi implikacijami, psihološkim delovanjem in odsotnostjo drugih motečih dejavnikov. Zato je jasno, da je obsežen zaplet v tem dramskem besedilu odveč.

Igro zastopajo štirje liki (Tom Wingfield, Laura Wingfield, Amanda Wingfield in Jim O'Connor), katerih delovanje je minimalno. Amanda, Tom in Laura opravljajo osnovna vsakdanja opravila, kot so pomivanje posode, pospravljanje mize ali branje časopisa. Posledično je enako skopo tudi celotno dramsko dogajanje, ki bi ga lahko reducirali na dve osnovni miselni smeri: Tomova želja po pobegu in Amandina obsedenost z iskanjem moža za hčerko Lauro. (Nav. po Scanlan 99) V teh dveh smereh, ki sta sicer posredno aktivni, najdemo samo en »res pravi« dramski dogodek: prihod Jima. Ta določa celotno strukturo igre, ki je tudi formalno deljena na dva dela, in sicer *Priprave na prihod obiskovalca* in *Obiskovalec pride*. Kot akcijo oziroma dejanje bi lahko razumeli tudi Tomov odhod, ki je morda najbolj drastičen dogodek v

igri, a je razkrit skozi monolog, in ne v akciji bolj tradicionalne dramske oblike. Namesto da bi deloval, Tom izreka: »Zapustil sem St. Louis. Še zadnjič sem se spustil po teh požarnih stopnicah in od tistega dne dalje hodim po stopinjah svojega očeta in poskušam v gibanju najti tisto, kar je bilo izgubljeno v prostoru.« (Williams 87)

Tematsko se torej besedilo osredotoča na mladega protagonista Toma, ki se mora odločiti, ali bo zapustil svoj domači kraj ali ne. Pri tem ga spremlja problem eksistencialistične filozofije, saj se zaveda, da pot v svobodo ne pride brez posledic, zato v besedilu stalno premišlja in postopa okoli možnosti svojega odhoda. V tem je, kot navaja Delma Presley v »The Glass Menagerie: An American Memory«, Tomov odhod podoben »Hucku Finnu Marka Twaina, ki išče pustolovščine na zahodu, Ishmaelu Hermana Melvilla, ki gre na morje, Danteju ki potuje po temnih gozdovih, Odiseju, ki pluje proti domu«. (Presley 55) Williams prek protagonista in njegovega odnosa do drugih likov simbolično nagovarja nasprotne si koncepte, kot so jaz in drugi, notranje in zunanje, dolžnost in svoboda ..., to pa doseže s prepletanjem več strategij, ki jih navede že v režijski opombi na začetku besedila: »Pričujoče opombe niso mišljene kot predgovor samo k tej igri. Tesno so povezane z zasnovo novega plastičnega gledališča, ki mora prevzeti mesto do kraja izčrpanega gledališča realističnih konvencij, če naj gledališče kot del naše kulture znova najde življenjsko silo.« (Williams 5)

Ključna strategija, ki jo Williams uporabi, je element spomina. Celotno dramsko besedilo je namreč spleteno kot spominska igra, pri čemer gre za spomine protagonista Toma. Zato ima ta lik tudi edinstveno vlogo, saj je hkrati lik v zgodbi in pripovedovalec taiste zgodbe. Ta oblika sprejemnikom omogoča, da namesto voajerske pozicije prevzamejo pozicijo, ki jim omogoča dostop do Tomovega najbolj zasebnega psihološkega prostora – njegovega spomina. Spomin tako na nek način postane tudi njihov. Scanlan pravi, da »četudi se znajdemo v bizarni ali pretirani situaciji, ki simbolizira premeteno miselnost protagonista, se ves čas zavedamo, da gre za približek realistične situacije«. (Scanlan 97)

Če je Williams besedilo vsebinsko pripel na spomin, pa ga je v tehniki na plastičnost. V režijskih opombah k besedilu zapiše, da v besedilu za doseg plastičnosti uporablja ekspresionistična orodja, vendar ne zato, da bi se izognil resničnosti, temveč zato, da bi se bolj približal izkušnji. Pravi: »Kadar so v kaki igri uporabljene nekonvencionalne tehnike, to ni zato oziroma nikakor ne bi smelo biti zato, da bi se na ta način ubežalo odgovornosti glede obravnave resnice ali interpretacije izkustva, temveč zato oziroma naj bi bilo zato, da bi se tesneje približalo in našlo prodornejši in živahnejši način za izražanje stvari, kakršne so.« (Williams 4) Nadalje Williams predstavi tri glavna ekspresionistična orodja, uporabljena v *Stekleni menažeriji*: projekcijsko platno, glasbo in luč/svetlobo. Pojasnjuje, da so ti pripomočki namenjeni poudarjanju vrednosti prizorov, ki so strukturno pomembni za samo igro. Prav tako

si je želel, da ti pripomočki nekoliko umaknejo fokus z dialoga in dejanj. Besedilo se tako odlepi od »dramskega« in postane izrazito »uprizoritveno,« saj se ključni znaki lahko berejo šele v bralčevi navidezni uprizoritvi, ki si jo pripravlja med branjem, ali pa prek dejanske uprizoritve na odru.

Ti postopki in vsebinske poteze v besedilu izrišejo bitko med resničnostjo in iluzijo. Vsi liki živijo v svetu sanj in iluzij, so steklene figurice v menažeriji življenja, dovolj krhke, da se zlomijo ob najmanjšem premiku. Kot živali v živalskem vrtu (menažerija pomeni ali zbirko figuric z živalskimi podobami ali zbirko živih tujih živali) so ujeti v svoj mračni obstoj in v svojem (ne)delovanju predstavljajo popoln simbol ujetosti, in prav skozi to se na simbolni ravni najmočneje izrisujeta plastičnost te igre in njena absolutna aktualnost.

LITERATURA:

Presley, Delma E. *The Glass Menagerie: An American Memory*. Boston, MA: G.K. Hall&Co., 1990.

Scanlan, Tom. »Family and Psyche in *The Glass Menagerie*.« *Twentieth Century Interpretations of The Glass Menagerie*. Ur. R. B. Parker. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1983, str. 96–108.

Williams, Tennessee. *Steklena menažerija*. Prev. Tina Mahkota. Tipkopis.

PO MOTIVIH DRAME IN SCENARIJA TENNESSEEJA WILLIAMSA

Bambina

PRODUKCIJA V. SEMESTRA DI, GLR IN DSU

Generalka: 1. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 5

Premiera: 2. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 5

Ponovitve: 3., 4. in 5. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 5

Foto: ŽIVA BRGLEZ



Režija
BOR RAVBAR

Dramaturgija
NIK ŽNIDARŠIČ
TAJDA LIPICER

Igra
Baby Doll Meighan – SUZANA KREVIH
Vacarro Silva – SVIT STEFANIJA
Archie Lee Meighan – MATEVŽ SLUGA
Tetka Rose Comfort McCorkle – VERONIKA ŽELEZNIK

Prevod scenarija za film *Baby Doll*
ANJA ZIDAR

Scenografija
KATARINA PRISLAN

Kostumografija
NIKA DOLGAN
ZALA ŽAGAR

Oblikovanje svetlobe
DOMEN LUŠIN
KATARINA PRISLAN

Oblikovanje zvoka
BOR RAVBAR

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice
za dramsko igro in gledališko režijo
PROF. MAG. SEBASTIJAN HORVAT
PROF. NATAŠA BARBARA GRAČNER
za dramaturgijo
IZR. PROF. DR. ALDO MILOHNIČ
za jezik in govor
DOC. DR. NINA ŽAVBI
za scenografijo
PROF. MAG. JASNA VASTL
za kostumografijo
PROF. JANJA KORUN
DOC. MAG. TINA KOLENIK
za oblikovanje svetlobe
NASTJA MIHELJAK

Produkcija
UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Bralka revij

ARCHIE: Če pa ne znaš niti drobiža štet ...

BABY DOLL: Sej sem hodila v šolo. In bralka revij sem!

Fotomanipulacija: BOR RAVBAR



If you're living on your nerves
then read this letter

"I feel I must write and tell you that Coca-Cola has done more for my wife than any other tonic. My wife suffers from neurasthenia ... She feels 100% better and wouldn't be without a bottle in the house ... I would certainly recommend it to anyone ..."

*Archie Lee Meighan,
Tiger Iron Company, Mississippi*

How COCA-COLA restores nervous energy

If you are living on your nerves you are bound to be feeling the strain. Sleeping badly, not eating and no doubt feeling miserably depressed. But with the first bottle or two of Coca-Cola the appetite improves. This leads to a strengthening of the nervous system, evident in better nights and a calmer, happier outlook. After this it is simply a question of time building up the extra vitality you need. Get a supply of Coca-Cola now!

EVELIN BIZJAK

Subverzivna Baby doll: Osvoboditev ženske spolne želje

Baby Doll ameriškega dramatika Tennesseeja Williamsa je nastala kot scenarijska adaptacija dveh njegovih enodejank (*27 vagonov, polnih bombaža*, in *Dolgo bivanje skrajšano ali Nezadovoljiva večerja*). Iz njiju je izluščil tako glavne protagoniste kot tudi ključne situacije in jih strnil v subverzivno, družbenokritično besedilo, ki je v režiji Elia Kazana z vizualnimi poudarki na implicitnih podobah spolnosti izzvalo javen linč, Williamsa pa potrdilo kot avtorja z amoralnimi, nesramno erotičnimi spolnimi obsesijami. Kot homoseksualni moški v heteronormativnem svetu je Williams verjel, da je patriarhat izključil tudi njega (Palmer 30), zato je v *Baby Doll* satiriziral ne-egalitarne vidike obstoječe patriarhalne družbe in zarezal v spreminjajočo se naravo ženskosti, ki se je takrat, v petdesetih letih prejšnjega stoletja, manifestirala kot razpetost žensk med »željo po običajnem, varnem življenjskem slogu in hrepenenjem po nekonvencionalnem, pustolovskem, neraziskanem« (French 23–24).

Zgodba, umeščena v ruralno okolje podeželskega juga delte Misisipija, govori o devetnajstletni Baby Doll Meighan, ki je z namenom, da se zagotovi njena finančna varnost, tik pred očetovo smrtjo oddana v zakon Archieju Leeju, že nekoliko priletnemu lastniku obrata za bombaž. Njuna poroka je sklenjena z dogovorom, da Archie do Baby Dollinega dopolnjenega dvajsetega leta ne bo posegal po njenem telesu. Nekaj dni pred njeno polnoletnostjo je že jasno, da je njuna finančna stabilnost pod vprašajem, z Archievim navdušenjem ob bližajoči

se prelomnici pa vse bolj narašča tudi Baby Dollin odpor. Skupaj z njeno naglušno, nespretno in pozabljivo teto Rose Comfort, ki nase prevzame skrb za hišna opravila, živita v propadajočem dvorcu. Ko mu rubežniki odnesejo vse pohištvo, se Archie odloči za požig obrata svojega tekmeca, Sicilijanca Silve Vacarra. Vacarra z željo po maščevanju svoj bombaž pripelje v obdelavo na Archievo posest. Medtem ko se Archie ukvarja s prispelo pošiljko, se poslovnež z namenom, da bi pridobil dokaze o Archievi krivdi, zabava z njegovo deviško nevesto, ta pa ob šarmantnem pristopu spoznava vse razsežnosti ob svojem neprivlačnem možu do sedaj neprebujene spolne sle. Njuno, tudi vpričo Archija neprikrito dvorjenje eskalira do točke, ki prevaranega moža pripelje do čustvenega zloma.

Tako zaradi sicer posredne, a nedvomno seksualne vsebine kot tudi zaradi spornega promocijskega plakata, je ob izidu leta 1956 *Baby Doll* postala sinonim za koruptiven moralni vpliv na občinstvo. Meek navaja, da se je nanjo spravila Nacionalna legija dostojnosti (The National Legion of Decency), katoliška organizacija, ustanovljena leta 1934 s poslanstvom, da identificira filmske vsebine, neprimerne za katoliško občinstvo. Film je raztogotil tudi newyorškega kardinala Francisa Spellmana, ki je prvič v zgodovini film postavil na prižnico katedrale svetega Patrika in obsodil njegovo vsebinsko pregrešnost ter predrzno oglaševanje izprijenosti, ki naj bi prikazovalo prezirljivo nasprotovanje naravnemu zakonu, čigar spoštovanje je predstavljal vir moči v tedanjem narodnem življenju (Meek 1).

Bolj kot s pretirano meseno sugestivnostjo, ki je javnosti razgaljala tedaj družbeno nesprejemljivo, eksplicitno čutnost, je Williams razjezil z izzivanjem vloge, ki jo je v družbenem življenju zavzemala ženska. Očitni prikaz ženske spolne želje je naslovil neskladje med uveljavljenimi družbenimi normami in spolno realnostjo. Zarezal je v takratno prevladujočo filmsko reprezentacijo ženske, ki je žensko, kakor pravi Breines, v strahu pred njeno pretirano liberalizacijo in promiskuiteto upodabljala zgolj na dva načina: kot spolni objekt ali kot ženo, mater in gospodinjo – nikoli pa oboje skupaj, saj je čutna ženska v stiku s svojo spolnostjo predstavljala grožnjo svetosti nuklearne družine (Breines 102). Vendar se je spopad *Baby Doll* s prevladujočo filmsko produkcijo, ki je z nevzdržno ozkimi mejami ženske vloge spodbujala medspolno neenakost, zgodil ravno na pomembno prelomnico v ameriški kulturi: ko so izidi literarnih del, kot sta *Žensko spolno vedenje* Alfreda Kinsleyja in *Drugi spol* Simone de Beauvoir leta 1953 (Meek 2), postopoma začeli z razkrajanjem ideala skrbne matere in žene in v javno sfero vse bolj prenašali zavest o neskladju med sprejetimi družbenimi normami in spolno realnostjo.

V petdesetih letih prejšnjega stoletja sta bila pojma ženstvenosti in moškosti izrazito diferencirana: ženske naj bi bile gospodinje in odvisne od moških, moški pa hranilci (Breines 34). Takšni spolni segregaciji se *Baby Doll* posmehuje prek satirične subverzije svoje vsebine: podoba 19-letne Baby Doll, ki sključena spi v otroški postelji in sesa palec,

prikazuje absurdnost ženske odvisnosti od moškega, še dodatno pa prostitucijo zakonskega razmerja razkrije prikaz žene, ki mora svojemu možu ugajati v zameno za lepo pohištvo (Meek 2–3). V karakterizaciji, ki namesto zgledov moralne čistosti ponudi like, polne karakternih napak, stoji zavrnitev moških in ženskih stereotipov: Archie Lee, nagnjen k nespametnemu gospodarjenju s svojim premoženjem, k pogostim izbruhom, nestrpnosti in zatekanju k nasilju ter alkoholu je daleč od ideala hranilca družine, Baby Doll, ki ne kuha, ne čisti, trmari, odgovarja svojemu možu in povsem neposredno izraža odklonilen odnos do njega ter zavrača vse njegove nežnosti, pa daleč od uslužne, pokorne in submisivne žene.

Njen očitni prezir do moža doseže vrhunec v zavrnitvi, da bi ga spolno zadovoljila, kar je radikalen protest, ki po ugotovitvi Meeka tiho nakazuje, da Baby Doll svoje spolne interese postavlja pred moške (Meek 4). Archie Lee, karikatura moža iz petdesetih, poskuša vzpostaviti nadzor nad svojo ženo tako, da jo prepričuje o njeni nevednosti. Ko mu Baby Doll z iskanjem nove službe zagrozi z ekonomsko osamosvojitvijo, Archie odklonilno ironizira njene poskuse z diskriminatorno taktiko, ki ženske predstavlja kot šibkejše od moškega – »manj inteligentne in manj nadarjene, čustveno nestabilne, neodgovorne, šibke in podrejene« (Oakley 292). Odziv Baby Doll na možovo kritiko, ki kot svoj tržni atribut vidi le zmožnost sprejemanja in pozdravljanja gostov, ponazarja, kako so ženske s prevzema-

njem manjvrednostnih predstav postale sokrivi pri promociji družbene neenakosti (Meek 4).

Navkljub Archiejevi kritiki ženine domnevne nevednosti, se prav ta lastnost izkaže kot ključnaakterka v procesu njegove kastracije in propada. To, da Baby Doll ne jemlje resno in jo celo z naročilom, naj gosta zabava, pusti samo z nepoznanim moškim, povzroči njegovo spolno izdajo. Ker spolnost v filmu ni neposredno dramatizirana, ne vidimo eksplicitnega seksa, temveč subverziven, erotično nabit prikaz zapeljevanja, poln besednih iger, fizične bližine, dotikanja, žgečkanja in lovljenja. Palmer opaža, da se Baby Dollino spolno prebujenje razmahne povsem ob odsotnosti romantične ljubezni (Palmer 30). Williams ne pokaže zaljubljanja, temveč spolno željo povsem izolira od kakršnih koli romantičnih čustev. Takšna situacija predstavi žensko spolno željo kot neodvisno od ljubezni in –

kakor pravi Meek – onemogoči moralno restitucijo ob koncu filma (7). Podobno Baby Doll v nasprotju od takratnih družbenih pričakovanj zavzema povsem aktivno vlogo pri zapeljevanju. Vacarra popelje v lov, ki se kot simbol njene erotične iniciacije in rušenja spolnih meja konča na razpadajočem podstrešju stare hiše (Meek 8).

S koncem, ki ne prinese nikakršne obsodbe njene dejanja, Williams problematizira družbeno stanje, v katerem je bilo prešuštvo ženske obravnavano kot veliko večji prekršek kot isto dejanje predstavnika moškega spola. Baby Doll pa je na koncu nedvoumno nagrajena. Osvobojena svojega moža, ki ga odpelje policija, pade v Vacarrovo naročje »kot kos zrelega sadja« (Palmer 31). Sklep se tako izogne ponovni afirmaciji moralnih meja tistega časa in odpre pot liberalnim pogledom na žensko seksualnost.

VIRI:

Breines, Wini. *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in the Fifties*. Boston: Beacon, 1992.

French, Brandon. *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*. New York: Frederick Ungar, 1978.

Meek, Michele. »Marriage, Adultery, and Desire: A Subversive Subtext in Baby Doll« *The Tennessee Williams Annual Review* 12. (2011): 1–10. https://www.academia.edu/1935485/Marriage_Adultery_and_Desire_A_Subversive_Subtext_in_Baby_Doll (Dostop 28. 11. 2021).

Oakley, J. Ronald. *God's Country: America in the Fifties*. New York: December, 1986.

Palmer, Barton. "Baby Doll: The Success of Scandal." *Tennessee Williams Annual Review* 4 (2001): 29–38.

PO MOTIVIH DRAME TENNESSEEJA WILLIAMSA

Mačka na vroči pločevinasti strehi

PRODUKCIJA V. SEMESTRA DI, GLR IN DSU

Generalka: 1. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 4

Premiera: 2. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 4

Ponovitve: 3., 4. in 5. februarja 2022 ob 18.00 na Študijskem odru 4

Avtorja kolaža: FILIP ŠTEPEC, NIKA MANEVSKI



Igra
Maggie – NIKA MANEVSKI
Brick – FILIP ŠTEPEC
Mae – MINA ŠVAJGER

Dramaturgija
 BRINA JENČEK
 NIK ŽNIDARŠIČ
 TAJDA LIPICER

Prevod
 TINA MAHKOTA

Scenografska izvedba
 KATARINA PRISLAN
 DAN PIKALO

Kostumografija
 NIKA DOLGAN
 ZALA ŽAGAR

Oblikovanje svetlobe
 DOMEN LUŠIN

Producentka
 MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice
za dramsko igro in gledališko režijo
 PROF. MAG. SEBASTIJAN HORVAT
 PROF. NATAŠA BARBARA GRAČNER
za dramaturgijo
 IZR. PROF. DR. ALDO MILOHNIČ
za jezik in govor
 DOC. DR. NINA ŽAVBI
za kostumografijo
 PROF. JANJA KORUN
 DOC. MAG. TINA KOLENIK
za oblikovanje svetlobe
 NASTJA MIHELJAK

Produkcija
 UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
 RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

BRINA JENČEK, NIK ŽNIDARŠIČ, TAJDA LIPICER, NIKA MANEVSKI, FILIP ŠTEPEC, MINA ŠVAJGER

»*Bomo vidli ...*«

Ta zapis pišemo 17. 11., torej dva meseca in tri dni pred premiero. Ker je *Mačka na vroči pločevinasti strehi* besedilo, ki ima prvotno 15 likov – v naši adaptaciji pa imamo le tri –, zaenkrat še iščemo konec. Ne vemo še, kam gremo, zaenkrat niti, kam si želimo priti. Spodaj je ena izmed možnosti, ki se nam danes zdi najbolj zanimiva ... *Bomo vidli ...*

...

BRICK: Ne ljubezen do tebe, Maggie, ampak prijateljstvo s Skipperjem je bila tista edina, velika krasna stvar, ti jo hočeš pa zdaj umazati!

MARGARET: Očitno nisi poslušal, nisi razumel, kaj ti govorim! Oprati jo hočem in sem tudi jo, in to tako zelo, da je ubilo ubogega Skipperja! – Med vama je bilo nekaj, kar je bilo treba hraniti na ledu – na nepokvarljivem ledu, ja! – in smrt je bila edini zamrzovalnik, kamor sta to lahko dala ...

BRICK: Poročil sem se s tabo, Maggie. Zakaj bi se poročil s tabo, Maggie, če sem –?

Brick zamahne proti njej, zgreši.

MARGARET: – Zgrešil si me! – Oprosti mi – ne trudim se, da bi oprala svoje vedenje, bog mi je priča, da ne, Brick, jaz nisem dobra. Ne vem,

zakaj se morajo ljudje delati, da so dobri, noben ni dober. Bogati ali premožni si lahko privoščijo, da spoštujejo moralne vzorce, konvencionalne moralne vzorce, jaz pa si tega nikoli nisem mogla privoščiti, nisem si, ne, ampak – sem pa iskrena! Vsaj to mi verjemi, prosim te – Rojena sem bila revna, odrasla sem revna in pričakujem, da bom revna tudi umrla, razen če mi ne bo uspelo za naju dobiti kaj od tistega, kar bo zapustil Veliki Očka, ko bo umrl za rakom! Ampak, Brick?! – Skipper je mrtev! Jaz sem pa živa! Maggie mačka je –

Brick nerodno priskaklja naprej in z berglo še enkrat zamahne proti njej.

– živa! Jaz sem živa, živa! Jaz sem ...– živa!

Pok. Vrata se odpro in nad Maggie in Bricka se v loku usujejo zlati konfeti. Rojstnodnevna zabava Velikega Očka invazivno vdre v njuno spalnico. Brick otrpne, a tega ne opazimo – razlika med prejšnjim »biti otopen« in zdajšnjim »otrpni« je našim očem nevidna. Velika Mami steče svojemu ljubljemu sinu v objem. Med tem gibanjem, ki ni ne tek ne hoja, na nočni omarici opazi na pol spraznjeno steklenico viskija – pretirano se zgrozi, kar Bricka le nasmeje. Sledi ji Mae, ki se neuspešno bori za njeno pozornost, zato se odloči, da bo raje poskrbela za svojo četico otrok. Skozi okno jim zakliče, naj se nehajo

igrati in naj se jim pridružijo v spalnici. Moža Gooperja najdemo pred Maggiejinim ogledalom, kjer si samozavestno ureja frizuro in popravlja kravato. Ne smemo pozabiti, da se slavje dogaja pod streho, ki si jo lasti najbogatejši mož Misisipija – temu primerno so vsi urejeni. Le Brick je na svojem divanu še vedno ovit v brisačo. Med tem Maggie ugotovi, kaj se je pravkar zgodilo, in si na obraz nadene nasmešek, s katerim želi prikriti svoje nelagodje. V sobo vstopi Veliki Očka, ki v rokah drži kozarec, napolnjen z viskijem – če bi pogledali na hitro, bi ju z Brickom v gestikulaciji pitja alkohola lahko celo zamešali. Vesel je. Tako vsaj misli. Nazadnje pripelje služkinja v sobo (pre)dolgo mizo, ki je slavju primerno okrašena. Bel prt, simetrično postavljeni krožniki, na njih servietni origamiji, ki omizju dajejo posebno praznično eleganco. Pa različni kozarci za različne tipe pijač. Pribor različnih velikosti je razporejen glede na vrstni red jedi, v sredini celotne kompozicije pa je – Velikemu Očku v čast – torta. Miza je tako dolga, da njenega konca skozi vrata sploh ne uzremo. Kot ledolomilka je, ki reže v napeto atmosfero med Brickom in Maggie. Najbrž ji pri tem pomaga tudi kakšna dolgočasna glasba, buržoaznim praznovanjem primerna. Prisotna je tudi služkinja, ki pridno in natančno popravlja zadnje malenkosti na omizju. V ozadju se sliši stopicanje otrok, ki bodo vsak čas vstopili v prostor. Veliki Očka se usede na konec mize, kjer neučakan čaka, da upihne rojstnodnevne svečke.

Vse zgoraj opisano se zgodi v nekaj sekundah, dokler se Brick ne odloči, da bo naredil nov požirek alkohola. In ko se bo Brick za to odločil, bo vse drugače – vsaj zanj. Raven alkohola bo dovolj visoka, da bo povzročila klik. Klik, ki se mu bo pojavil v glavi in ga pomiril. Klik, ki bo ugasnil vročo svetlobo in prižgal hladno noč. In to, da je Brick naredil ta »odločilni« požirek, mora biti kljub vsem kaosom, ki se v teh nekaj sekundah zgodi, gledalcu viden.

3, 2, 1 – k l i k

Spremeni se luč in postane nam jasno, da smo se preselili v Brickov notranji svet. V svet, katerega ključavnica se odpre samo s skrivnostjo Brickovega klika. Ostali liki niso več realistični, pač pa jih vidimo, kot jih vidi on. Mogoče je njihovo gibanje upočasnjeno, mogoče zamrznjeno.

Vsak si na glavo nasadi živalsko glavo. Mae zajčjo, Gooper sračjo, Veliki Očka bikovo, Maggie gepardovo, Velika Mami bijenino in služkinja mušjo. V vseh glavah so zarite steklene oči, za katere ne vemo, ali so žive ali mrtve, morda pa si jih je človek podredil in jih nagačil. Prostor napolnjuje zadušeni zvok zvoncev, mogoče brnenje električne ograje. Mogoče odmeva. Mogoče kaj brenči. Vse živali strmijo v Bircka – mogoče ga postavljajo v vlogo pastirja, mogoče v vlogo obsojenca. Kdo bi vedel?

Med to abstraktno kompozicijo teles sedi osamljen Brick, ki spodnje besede govori, kot se jih v svetu klika pač govori.

BRICK: Prašiči cvilijo. Človek pa drži jezik za zobmi. Nima tiste prednosti, ki jo ima prašič, ki se ne zaveda umrljivosti. To, da se ne zavedaš umrljivosti, je – tolažba. Človek te tolažbe nima, človek je edino živo bitje, ki si smrt predstavlja, ki ve, kaj je smrt. Vsa druga bitja pa ne vejo, na kakšen način odide vse, kar je živo, ne vejo, ničesar ne vejo, in vendar prašič cvili, človek pa tudi drži jezik za zobmi. – Jebejo naj se vse umazane laži in lažnivci – med mano in Skipperjem je bilo vse čisto in pristno. V glavo so mu vbili umazano in napačno idejo o tem, da sva midva isti zafrustriran primer toplih bratcev, ki sta živela v tej sobi – Jacka Strawa in Petra Ochella. In si šel, Skipper, v posteljo z njo, da bi dokazal, da to ni res. In ker ni delovalo, si mislil, da je res. Hotel si večno življenje. Noben človek ni nikoli tako hitro posegel po pijači in od nje tako hitro tudi umrl. Je

bilo najino prijateljstvo normalno? Ne. Taka stvar je preredka, da bi bila normalna, vsaka pristna stvar med dvema človekoma je preredka, da bi bila normalna. Zakaj ni tako, da bi se dalo izjemno prijateljstvo, pravo, resnično, globoko prijateljstvo med dvema moškima spoštovati kot nekaj čistega in spodobnega, ne pa da vsi mislijo, da sta – Bilo je nekaj čistega in pristnega – in imaš prav, to ni normalno. Pomembno je biti živ. Živeti z zlaganostjo! Moram živeti z zlaganostjo, hudiča, saj ni ničesar drugega, s čimer se da živeti, a mogoče je? O, pa je! Še nekaj je, s čimer se da živeti! S tem! – Pijačo ... Kdor pije, meče stran svoje življenje, izmika se mu. Človek pa je umrljiva žival. Človek je umrljiva žival!

Klik. Izselimo se iz Brickove glave. Ostali liki se realistični usedejo za mizo – kakor da se nič ni zgodilo. Ali pa se za mizo posedejo že prej. Med Brickovim monologom, zato da je ta prehod čim bolj tekoč. Začne se slavje. Brick z desnico dvigne kozarec, Velik Očka upihne svoje sveče. Luč ugasne.

NIK ŽNIDARŠIČ

Človek je umrljiva žival

V sobi, ki je nekaj pripadala paru homoseksualcev (ali pač paru moških, ki je slučajno živel v isti sobi in to z nežnostjo, »ki je neobičajna«), se mož, ki je homoseksualec, a tega noče priznati, na vsak način poskuša odstraniti iz življenja, v katerem ga brez prestanka nadleguje njegova žena, ki tako pač ne more več živeti. Williams *Mačko na vroči pločevinasti strehi* postavi v grobnico, v kateri zaudarja po smrti, po umiranju (torej boju proti smrti, boju za življenje), vanjo pa na vsak način prodira življenje, ki noče dojeti, da prav s sopostavitvijo smrti samo še močneje smrdi.

Nika Leskovšek piše, da v tekstu »nostalgično podoba ameriškega Juga že načenja rak kapitalizma, [...] velika (farmarska) masa se že nesrečno seseda sama vase v sistemski zastrupljenosti z lastnimi organi«. (25) Ne umirajo (ali pa so že mrtvi) samo člani kulture, temveč tudi kultura sama, vendar neki drobci še vedno ostajajo, še vedno se borijo, da bi lahko obstajali in ukleščili svoje podanike. To simbolizirata Mae in Gooper, edini par heteroseksualcev v kopici heteroseksualnih parov, ki z otroki tvorita krdelo živali, ki se pod njunim vodstvom podi po hiši, onadva pa poskušata Velikega Očka na vsak način prepričati, da so oni tisti, ki si zaslužijo podedovati njegovo lastnino. »Brezvratne pošasti«, kot otroke imenuje Maggie, razstavljata, režirata in koreografirata, razkazujeta svojo plodnost in s tem poudarjata neplodnost ali zaenkrat še neplodovito oplojevanje Maggie in Bricka, ki pa nedvomno že nekaj časa ne opravljata seksualnih zakonskih obveznosti.

Ne samo, da umirata celoten svet in hiša, v kateri se nahajamo, najočitneje in dobesedno umira Veliki Očka. Njemu so zdravniki najprej rekli, da umira,

nato da ne, ravno na svoj rojstni dan (ko se drama odvija), pa ponovno izve, da ga rak resnično ubija. Med praznovanjem svojega rojstva torej izve, da ga za vogalom čaka smrt. A kaj je rojstni dan drugega kot praznovanje oddaljevanja od rojstva in približevanja smrti? Je med tem sploh razlika? Življenje je pač vektor, ki z začetno točko teče v neko smer, a ima že v sebi določeno svojo moč (torej trajanje) in daljnosežnost. Mimobežnost teh vektorjev je tisto, kar gradi to dramo: vsi liki si predstavljajo, kaj bi življenje moralo biti, kako bi morali izgledati, nekateri od njih so pripravljeni delovati, pripravljeni so se žrtvovati in predati, drugi pa pač ne. V prvo skupino, v tisto, ki se podreja obstoječemu redu, spadajo Velika Mama, Veliki Očka, Mae in Gooper, ki so vsi pripravljeni živeti z zlaganostjo, »saj ni ničesar drugega, s čimer se da živeti«. Zapiti Brick pa trdi drugače: živiš lahko še s pijačo, ker »kdor pije, meče stran svoje življenje, izmika se mu«. Brick cele dneve čaka na pravo stopnjo alkohola v krvnem obtoku, ker takrat pride klik, tisti mehanični klik, v katerem je on tisti s kontrolo, v kliku je on tisti, ki upravlja in vodi svoje življenje. Zlaganost in pijanost likom predstavljata način življenja-bežanja. Pa Maggie? Kam spada Maggie?

Podobno neuvrčenost doživlja tudi Svetlana Slapšak: »Maggie je informacijski kanal, obenem pa tudi telo-kanal, ki povezuje tabuizirane kanale homoseksualnega užitka/greha: Brickovega ljubimca oz. Brickov predmet želje, s katerim je imela afero, rakasti (grešni) kanal Brickovega očeta, in Bricka, ki je njen predmet želje.« (Slapšak 5) Maggie torej nekako ni, skače naokrog in prevzema vloge, gre za »identiteto brez bistva« (Slapšak 6), ki je v svoji osnovi *kvir*, a vseeno lovi heteroseksualne in patriarhalne vrednote bogastva, uspeha, potrditve

družbe in neopazne naselitve vanjo. Zaveda se, da ne moreš biti star in reven, lahko si le eno, zato poskuša sebi in svojemu razvajanemu, s srebrno žlico v ustih rojenemu možu zagotoviti prihodnost, v kateri bosta bogata. A zato pač potrebujeta naraščaj – samo spomnimo se njene laži na koncu besedila, ki jima to zagotovi! Vrednot družbe tako ne zavrne, temveč se jim podredi, hkrati pa jih vseeno zaničuje – najbolj očitno se posmehuje Mae in imenom njenih otrok, ki so precej pasja (Dixie, Trixie ...), Mae pa predstavlja vrhovno psico/kuzlo. Spremljamo soočenje pasjega heteronormativnega cispolnega patriarhata in mačjega biseksualnega transspolnega (kot trdi Slapšak) sveta, ki je ponovno razklan na Bricka in na Maggie, med katerima pa se bije drugačen boj, boj Erosa in Tanatosa.

Soočenje Bricka in Maggie je soočenja Tanatosa in Erosa, gona smrti in gona življenja. Brick-Tanatos beži od življenja, ki pač ni takšno, kot si sam želi, da bi bilo, a v resnici ne pride niti do bega. Tudi zanj je ustaljeni red nespremenljiv, sam pa svoje homoseksualnosti ni pripravljen javno (pa tudi zasebno) priznati. S tem bi namreč izgubil ekonomsko stabilnost, ki mu jo zagotavlja sicer omejujoča družinska celica, ki jo sam zavrača. Brick je v osnovi hipokrit: *preserava* se lahko, ker ima denar, za katerega pa vseeno trdi, da ga ne potrebuje in da ga sploh ne zanima. Smrti – kot konca življenja, ne kot samega dejanja – si želi, ker si to lahko privoščiti. Tako ekonomsko kot odgovornostno – odgovornosti kot drugorojenec pač nima in zato lahko živi v travmatični preteklosti. Brick se agresivno goni k smrti, ker je tam Skipper, njegov mrtvi ljubimec, s katerim je spala tudi njegova žena, ker sta oba verjela, da se bosta tako približala »superiornemu stvoru« Bricku, »ki [je] čisto preveč zahteval od ljudi, ki so [ga] ljubili«.

Skipperjeva smrt močno smrdi ravno zaradi bruha-joče energije Maggiejinega življenja. Ta vektorja, ki vlečeta v nasprotni smeri, se na koncu drame obrneta in se s podreditvijo realizirata (izničita) najprej v laži, da je Maggie noseča, nato pa tudi v realni spolni združitvi. S tem si zagotovita ekonomsko varnost. Tako Brick kot Maggie sta pasivna cinika *par excellence*: predpisan slog življenja idejno zavračata, v realnosti pa se mu podrejata. Skipper je bil tisti, ki se mu je uprl, ki je svojo homoseksualnost Bricku priznal (ta pa ga je zavrnil in tako povzročil njegov samomor) in bil zato kaznovan. Njegov duh, spomin še vedno preganja Maggie in Bricka, dokler se spolno ne združita brez njega, brez posrednika. Namreč: kot sta Maggie in Skipper našla Bricka drug v drugem, mora tudi Brick v Maggie najti svojo resnično, a mrtvo ljubezen. Williams »v prostor naseli napetost med nečim, kar je za vselej preteklo, in nečim, kar se dogaja zdaj, med nečim, kar je bodisi prostorsko bodisi časovno oddaljeno, in nečim, kar je tu in zdaj.« (Vegar 21) Sam dekor dogajalnega prostora je ostanek prav tako mrtvih Jacka Strawa in Petra Ochella. Homoseksualnost preveva ozračje, a se na koncu izteče v normativnost; v sobi bi lahko simbolno odprli okna in jo prezračili.

Preteklost ni prisotna le v prostoru, temveč tudi v še živečih osebah: Velika Mama in Veliki Očka predstavljata, kar bosta morda nekoč postala Maggie in Brick, saj sta bila sama nekoč v precej podobni situaciji. Tudi Veliki Očka je homoseksualec – morda, verjetno, mogoče. V resnici ne vemo, ker je bil Williams takrat še vedno prisiljen v kodificiranje in premeščanje označevalcev homoseksualnosti, kar so dodatno radikalizirali filmi, ki so jo ponavadi celo izbrisali: Brick Paula Newmana je tako v resnici le nekakšen izgubljen mlad moški, ki je precej zapit,

njegov osrednji problem (torej smrt partnerja Skipperja) pa je nekako izpuščen. Torej: če je Veliki Očka homoseksualec, svoje homoseksualnosti nedvomno ni izživel. Zakopal jo je in poskušal nanjo pozabiti (mu je uspelo?), zdaj pa je približevanje smrti tisto, ki iz njega iztiska resnico in priznanje.

Mogoče bi na koncu še na kratko opozoril na pogosto zablodo: Williams je dramo napisal po smrti očeta in v njej močno izpostavil ravno odnos med homoseksualnim sinom in homoseksualnim očetom. Njegov oče to sicer ni bil, a je bolj od takih trditev (ki jih ni malo) zaskrbljujoče, da nekateri avtorji trdijo, da je v to igro vpisan spomin na očeta in na njun odnos. V resnici je obratno! Williams s svojimi teksti ustvarja fantazme, v kate-

rih rešuje probleme iz svojega realnega življenja, ki pa ga ne uporabi resnično, veristično, temveč sledi principom spomina, ki »si jemlje dosti pesniške svobode. Spomin nekatere podrobnosti izpušča; druge spet pretirano poudarja, v skladu pač s čustveno vrednostjo stvari, ki se jih dotakne, kajti sedež spomina je pretežno v srcu«, kot zapiše v *Stekleni menažeriji*. Mačka ni Williamsov spomin na očeta, temveč prikaz iztekanja odnosa, ki si ga je želel, njegova pobožna želja, da bi ga oče na koncu življenja ljubil in da bi mu on naklonjenost tudi vračal. Zaradi smrti je Williams spoznal, kakšen je oče v resnici bil, megla se je razkadila, vendar je bilo že prepozno. Smrt je končna. »Kako torej dobro, pravilno živeti?« se v resnici sprašujejo liki *Mačke na vroči pločevinasti strehi*.

VIRI:

Freud, Sigmund. *Nelagodje v kulturi*. Prev. Samo Krušič. Ljubljana: Intelego, 2021.

Leskovšek, Nika. »Kdo se lahko sooči z resnico? Ti?« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. Letn. 61, št. 5, 2010/2011, str. 25–31.

Slapšak, Svetlana. »Mačka in druge queer metafore: nelagodno anahronično branje.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. Letn. 61, št. 5, 2010/2011, str. 5–9.

Vegar, Rok. »Williamsovi (ne)vidni ambienti.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. Letn. 61, št. 5, 2010/2011, str. 19–23.

Williams, Tennessee. *Mačka na vroči pločevinasti strehi*. Interno gradivo. Prev. Tina Mahkota.

Williams, Tennessee. *Steklena menažerija*. Interno gradivo. Prev. Tina Mahkota.

PO MOTIVIH DRAME WOYZECK GEORGA BÜCHNERJA

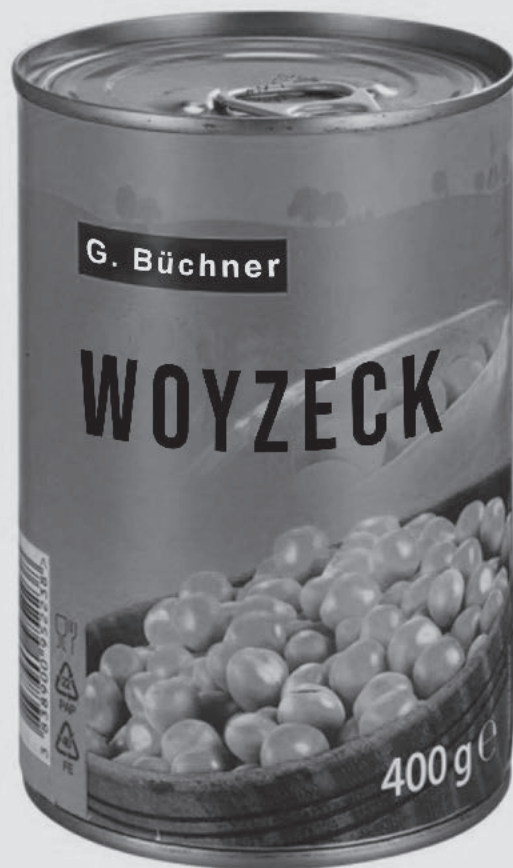
Woyzeck

PRODUKCIJA VII. SEMESTRA DI, GLR

Premiera: 24. januarja 2022 ob 20.00 v Veliki gledališki dvorani

Ponovitve: 25., 26., 27. in 28. januarja 2022 ob 20.00 v Veliki gledališki dvorani

Fotomanipulacija: MARUŠA MALI



Režija
ŽIGA HREN

Dramaturgija
HELENA ŠUKLIJAN

Igra
Woyzeck – JURE RAJŠP
Marija – JULITA KROPEC
Andres – NEJC JEZERNIK
Stotnik – MAK TEPŠIČ
Doktor – MAKS DAKSKOBLER
Tamburmajoor – DOMEN NOVAK

Prevod
MOJCA KRANJC

Kostumografija
CLAUDI SOVRÈ

Scenografija
MARUŠA MALI

Oblikovanje svetlobe
DOMEN LUŠIN

Oblikovanje zvoka
DAVOR LONČAR PETROVIČ

Koreografija
LARA EKAR GRLJ

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice
za dramsko igro in gledališko režijo
PROF. BRANKO ŠTURBEJ
JANUSZ KICA
za dramaturgijo
DOC. DR. BLAŽ LUKAN
PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ
za jezik in govor
IZR. PROF. DR. KATARINA PODBEVŠEK
za scenografijo
PROF. MAG. JASNA VASTL
za kostumografijo
PROF. JANJA KORUN
DOC. MAG. TINA KOLENIK

Produkcija
UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

HELENA ŠUKLJAN

Fragmenti poskusov vstopa

I.
Vsi na tribunah, tudi Jure. On na sredini. Samo gleda, ne govori.

1821
21. junija 1821 42-letni brivec in vojak Johann Christian Woyzeck ob enaindvajset trideset v Leipzigu do smrti zabode 46-letno Johanno Christiano, rojeno Otto.
Zabode jo z mečem z odlomljenim rezilom pri vhodnih vratih v njeno stanovanje.
Ena.
Dve.
Tri.
Štiri.
Pet.
Šest.
Sedem.
In pobegne.
Hitro ga ulovijo. Ne upira se. Umor prizna.
Ne usmrtijo ga. Vsaj ne takoj.
Še štiri leta raziskujejo, ali je umor posledica neprištevnosti.
27. avgusta 1824 mu na glavnem trgu v Leipzigu z mečem odsekajo glavo.

1836–37
Jesen-zima.
Georg Büchner.
Sin zdravnika.
Študent medicine.
Dramatik, ki napiše dramo o Johannu Christianu Woyzcku, ki je 21. junija 1821 do smrti zabodel Johanno Christiano.
Dramatik, ki skoraj napiše dramo o Johannu Christianu Woyzcku, ki je do smrti zabodel Johanno Christiano, saj pred zaključkom pisanja umre.
Ena.
Dve.
Tri.
Štiri.

In umre.

2021–22
Jesen-zima.
Študentje zadnjega letnika AGRFT.
Študirajo(mo) nedokončan tekst z naslovom *Woyzeck* Georga Büchnerja, ki govori o Johannu Christianu Woyzcku, ki je 21. junija 1821 do smrti zabodel Johanno Christiano.
Ena.
Dve.
Tri.
Štiri.
Pet.
Šest.
Sedem.
Osem.
Devet.
Deset.
Enajst.
Dvanajst.
In skušamo tekst razumet, zapakirat in ga dostavit.
Skušamo.

7 vbodnih ran
4 ohranjeni rokopisi
12 nas, polovica od teh na odru

Čisto vizualno – sprememba atmosfere. Glasba. Luč. Jureta spravijo v »ring« – ali gre sam dol, oblečejo ga v Vojčka.

*Vojček urezuje šibe.
Nejc se preobleče v Andresa.*

II.
Dober večer!
Večer!
Zdravo!

Kako ste?

Fajn v novi dvorani, ne?
Malo strmo, ma bo.

Danes bomo malo igrali.
Se (bomo) igrali.
Kar delamo že tri leta in pol na tej akademiji.
In zdej kao znamo.
Naj bi znali.
Tri leta in pol so res malo.
Tako da dejmo rečt, da mammo za vas eno zgodbo.
Zgodbo, ki se je nam zdela pomembna.

O enem človeku, ki ...
... kako ga definirat? Kako ga povzet z eno besedo?
Težko.
Slehernik ni.
Posebnež ni.
Norec ni.
Idiot tudi ne.
Se bo definiral skozi zgodbo.
To je ta dramaturški izgovor, ko ne vemo – »se bo preko situacij pokazalo, kdo je«.
Če se potem res pokaže ali ne, pa boste povedali vi.

Ja, govorimo o Vojčku. Sej ni nobena skrivnost.
Ste lahko prebrali v listu, na plakatih, v mailih, na Facebooku in povsod.
O Vojčku oziroma o Friedrichu Johannu Franzu Woyzcku, brambovcu, pešaku v 2. regimentu 2. bataljona 4. kompanije.
O človeku, ki je do smrti zabodel svojo ljubico.
To je resnična zgodba, drugače.
Woyzeck je res živel in 1821. zabodel svojo ljubico. To ni bila mama njegovega otroka, ampak je Büchner to potem priredil, naredil bolj kompaktno pa gledališko.
Mu pa ni uspelo teksta končat, ker je prej umrl, ampak vseeno je nekaj le ostalo.
In to nekaj bomo mi danes uprizorili.
Ne bomo pretenciozno razmišljali o tem, da mi dokončujemo Büchnerjevo delo, ker ga nihče ne more.
Ampak ponujamo pa svojo »Büchnerjevo« zgodbo.

... nič več pametnega ali sploh dalje ...

III.
Večer!
Dober večer!
Danes smo se zbrali tukaj, na ta ne najbolj vesel dan.
Pogreb ni vesela stvar.
No, ne gre ravno za pogreb.
Obletnica je.
197 let.
197 let pa 4 mesece.
197 let, 4 mesece pa 29 dni.
10 300 tednov pa 4 dni.
72 104 dni.
1 730 496 ur.
103 829 760 minut.
6 229 785 600 sekund.
Od Woyzckove smrti.
Javne usmrtitve.
Zato smo se zbrali.
Ker nam je hudo.
Ker smo ga imeli radi.
Našega Woyzcka.
In je bil ... saj se ne da povedat.
On je bil – izjemen.

... v pretirano hvaljenje Woyzcka, ki bi bilo v totalnem kontrastu z dejanji.

IV.
Že ko ljudje prihajajo v dvorano, je v njej sejensko vzdušje. Glasba, ples – Marija in Vojček plešeta (?) Drugi tudi. Hrano vidim in pijačo. In leteče stvari po zraku – ne vidim, kaj bi letelo. Klobuk, hamburger. Hejz. Igralci sprejemajo publiko v dvorano. Sprejemajo jo v svojo igro. Ponujajo za pit, ponujajo za jest. Usmerjajo do sedežev. Nadvse prijazno. (Že v likih?)

Mikrofon.

Ljudje! Ljudje!!

Dobrodošli.
Ste se namestili?
Sedeži udobni?
Vizura bo? Malo ste strmo, ampak ajde ...

Danes ste tukaj.
Ker želite bit tukaj.
Ker ste se odločili, da hočete izvedet.
Izvedet najbolj noro zgodbo vseh časov.

In mi vam jo bomo povedali.
Ker mi – mi smo jo doživeli.
In verjemite – nekaj najbolj norega, kar lahko
človek doživi.

Kokice imate?
Za pit?
Gospa, pahljača mogoče?
Jo boste rabili, verjemite.

Primate se za svoje sedeže.
Ali za soseda.
Ker se predstava –
empirični znanstveni dokaz
o človeku kot takem –
začenja.

Naj se najprej predstavimo!
Vaši gostitelji.
Ne eden.
Ne dva.
Ne trije.
Ne štirje.
Ampak pet!
Pet gostiteljev za ceno enega.
Rojeni ste pod srečno zvezdo. O tem ni dvoma.
Nas pet – pet.
In vas – ogromno.
Mi bomo skupaj na tem potovanju do umo...

Tiho!

Skupaj se bomo zabavali.
Skupaj spoznali resnico o bitju, ki mu pravimo
človek.
Z vami in za vas danes:
Doktor
Stotnik
Tamburmajor
Andres
Marija
Ja, na zadnjem mestu samo zato,
ker je ženska.

In naša zvezda večera.
Naš posebni gost.
Naš subjekt.
Bobni, prosim.
...
...
...
Vvvvvvvvvvv
vvvvvvvooooo
oooooooojček!

*Ki ne bi mogel biti bolj zmeden. Sredi odra. S hrbtno
proti publiki. Andres gre do njega, ga obrne. Vojček
nemo gleda predse.*

To bo začetek začetka.
In hkrati commencement commencementa.
Uživajte!

V.
MARIJA
Sem Marija. Woyzckova – ... mati njegovega otroka.
Najinega Christiančka.

ANDRES
Andres. Woyzckov najboljši prijatelj.

STOTNIK
Stotnik. Woyzckov Stotnik.

DOKTOR
Doktor. Woyzckov Doktor.

TAMBURMAJOR
Sem Tamburmajor.
Za tiste, ki ne veste – glavni bobnar v vojski.
Vodim ostale bobnarje.

MARIJA
Leto 1821. Woyzcek me zabode. Do smrti zabode.
Ampak kriva nisem jaz.

TAMBURMAJOR
Niti jaz.

MARIJA
Res nisem kriva.

TAMBURMAJOR
Kot sem rekel – sem vodja bobnarjev. Nisem kriv.

ANDRES
Woyzcek leta 1821 do smrti zabode svojo – ...
mamo svojega otroka, Marijo. In jaz nisem kriv.
Niti malo nisem kriv.

STOTNIK
Gospod velecenjeni Doktor – kaj pa vi?

DOKTOR
Kaj jaz? Jaz nimam nič s tem.

MARIJA
Jaz, jaz ...

DOKTOR
Morda pa bi vi kaj vedeli o tem, spoštovani gospod
velecenjeni tovariš Stotnik.

ANDRES
Nisem kriv ... nisem.

STOTNIK
A ne ne, prav nič ne vem.

MARIJA
Jaz nisem ... jaz nisem ... jaz nisem ...

TAMBURMAJOR
Sem vodja vojaških bobnarjev!

ANDRES
Nisem kriv!

TAMBURMAJOR
Nisem, seveda nisem kriv.

MARIJA
Nisem kriva!

STOTNIK
Zagotovo nisem kriv.

DOKTOR
Jaz absolutno nisem kriv.

XY (W?)
Dober večer, predrago občinstvo!
Kot vidimo, je Friedrich Johann Franz Woyzeck leta
1821 do smrti zabodel svojo – ... mamo svojega otro-
ka. Vprašanje, ki se na tem mestu pojavi, pravi: kdo je
kriv za to Woyzckovo dejanje? Kdo je krivec? Marija?
Doktor? Woyzeck? Ne vemo. Zato so osumljeni vsi
prisotni! Danes, tukaj, zdaj bomo krivca – drage dame
in gospodje – našli! Pred vašimi očmi.
Udobno se namestite. Pripravite svoje kokice ali kakšen
drug prigrizek. Pijačo in pahljačo – ker bo, obljubim,
vroče! Ste pripravljeni? Ja? Naj se iskanje krivca začne!

MANCA LIPOGLAVŠEK

»Žena, v prešuštvu zasačena« ali »ničvrednica«: Reevalvacija Marije

Woyzeck je zadnja, nedokončana, drama nemškega dramatika, pisatelja, političnega aktivista in revolucionarja Georga Büchnerja; morebitna dokončna verzija ni ohranjena, kar ostaja, je »časni čistopis« oziroma zadnji osnutek in nekaj posameznih prizorov. Zgodba drame je povzeta po resnični zgodbi lasuljarja Johanna Christiana Woyzcka, ki je leta 1821 iz ljubosumja ubil svojo ljubico in čigar sojenje je sprožilo javno razpravo o ugotavljanju njegove prištevnosti. A ta primer je Büchnerju služil zgolj za izhodišče, in *Woyzeck* je mnogo več kot to, je slika »življenja najneznatnejšega«; kot zapiše Mojca Kranjc v spremni besedi k slovenski izdaji Büchnerjeve dramatike in proze, se prvič v zgodovini drame zgodi, da »oseba iz socialnega dna [postane] junak gledališke igre, ki ni komedija«. (Kranjc 264)

Večina interpretacij in uprizoritev drame se seveda osredotoči na osrednji lik Woyzcka, ki ga tudi sam Büchner postavi za (po mnenju nekaterih interpretov edinega) nosilca človeškosti, ki »sredi razvrednotenega, izpraznjenega, nič-vrednega, brez-smiselnega sveta [...] – ne da bi se zavedal – brani poslednjo postojanko človeškosti«. (Prav tam 265) A prav tako zanimiv in pozornosti vreden je stranski – ali vsaj na stranski tir potisnjen – lik Marije, Woyzckove ljubice oziroma zunajzakonske partnerice, matere njegovega otroka, ki Woyzcka prevara s Tamburmajorjem in ki jo Woyzeck nato

iz ljubosumja umori. Na tem mestu bom zastavila namerno nekoliko provokativno vprašanje: ali ne bi mogli tudi Marije, strastne, svobodomiselnne, promiskuitetne, umorjene nezakonske matere Marije, imeti za »nosilko človeškosti«? Ali ni tudi življenje Marije, ki za transgresijo družbenih meja »dostojnosti« plača z življenjem, »življenje najneznatnejšega«?

Carla Lowrey Drost v svoji doktorski disertaciji na temo Büchnerjevih ženskih likov trdi, da Büchner skozi ženske like izraža svoja najgloblja filozofska prepričanja o svetu, tako pozitivna kot negativna. Po tem principu Büchnerjeve ženske like deli na dve skupini: na »idealizirane ženske«, ki odražajo Büchnerjeve (in družbene) ideale ženskosti, in na »anti-idealistične«, »nemočne žrtve svoje seksualnosti«, skozi katere Büchner izraža svoj »deterministični pogled na človeka«. (Lowrey V) Marijo nedvoumno uvrsti v slednjo kategorijo.

Ne le, da je drama prav toliko Marijina tragedija, kolikor je Woyzckova, temveč – ugotavlja Robert Gillett – je Büchner »specifično in namerno želel popraviti neokusno zahodno tradicijo shematične tragične ženske«, (Gillett 92) kakršni sta po njegovem Goethejeva Marjetka v *Faustu* ali Shakespeareova Desdemona v *Othellu*, s katerima se sicer Marijo pogosto primerja. Marija kot lik je namreč življenjska, večplastna in »človeška«, se pravi polna

človeških napak. Büchner jo prikaže kot »kompleksno, celo tragično figuro, razklano zaradi konflikta med njeno nezadržno senzualnostjo in spoznanjem svoje napake«. (Lowrey 141) Zaradi svojih dejanj ima namreč globok občutek krivde, zaradi česar jo je še bolj zmotno označiti za hladno, razčlovečeno, trdosrčno ali neusmiljeno, kot jo razumejo nekateri interpreti. Marija je karakterizirana kot močno čustvena ženska, katere čustva pogosto uidejo izpod nadzora (sicer še en potencialno problematičen stereotip ženskosti, ki pa ga Marija presega), in prav to motivira njena dejanja. Je polna življenja, ki ga njen frustrirani mož zaduši – najprej s svojim ljubosumjem, nato pa dobesedno z umorom. Prav kakor Woyzcka lahko tudi Marijo razumemo kot žrtev – žrtev izpraznjene družbe, žrtev družbenih okoliščin, nenazadnje žrtev Woyzckovega nasilja. A vendarle drama ni Marijina zgodba, temveč Woyzckova; vse, kar doživi Marija, služi predvsem protagonistovemu – Woyzckovemu – karakternemu loku. Kot zapiše Martin: »Zdi se, da celo njen umor bolj prizadene Woyzcka kot Marijo samo. [...] Kljub življenjskosti, s katero jo je prikazal Büchner, Marija praktično izgine iz teksta, kot da je lahko, ko je enkrat umorjena, varno pokopana za vedno.« (Martin 432)

Interpretacije so (v predominantno moških krogih büchnerjanskih akademikov in gledališčnikov) Marijin lik le redkokdaj obravnavale pošteno. Robert Gillett izpostavi nekaj najbolj barvito mizoginih

izjav o Mariji, kot denimo Hermanna Kurzkeja, ki o Mariji (leta 2013!) zapiše: »Büchnerjeva Marija je čudovita ženska, ženska za se zaljubit. Povedano naravnost: seksi ženska. Seksualno je.« Ali pa Johna Reddicka: »Marija je poosebljena seksualnost. In to ne pasivna, temveč proaktivna seksualnost. S pretanjenim očesom za to, kaj je skrito v moških hlačah, je prej plenilec kot plen, prej dominantna kot dominirana.« (Nav. po Gillett 94) Na splošno so interpreti Marijo videli, kot jo vidi Woyzeck, in jo kot tako prikazovali na enega od dveh načinov: kot »postransko okrasje« ali kot »pohotno vlačugo, ki si zasluži kazen, ki ji jo Woyzeck zada«, če citiram Ano Malinovic in njeno kritiko uprizoritve *Woyzcka*. V vsakem primeru je torej interpretirana skoraj izključno skozi svojo seksualnost, kot zaradi prešuštvovanja nemoralna in (če naj se izrazim nekoliko bolj radikalno) ničvredna.

Na enak način se občasno označuje tudi sama; v izvorniku sama o sebi izjavi »*Ich bin doch ein schlecht Mensch*«, kar je v slovenščino prevedeno kot »Pa sem vendar ničvrednica« (Büchner 162, Rd 4), prav tako pa bi lahko bilo prevedeno (in v druge jezike tudi je) kot »prasica«, »kurba« ali kaj podobnega (v anglosaških prevodih *bitch*, *whore*, *slut* ipd.). Kot opaza Laura Martin, se tu pojavlja namerna dvoumnost v Büchnerjevi pogovorno-narečni nemščini, ki jo je v prevodu težko ohraniti: ko denimo Marija v izvorniku vpraša Woyzcka

»*Bin ich ein Mensch?*« (v slovenščino prevedeno kot »Ali sem ničvrednica?« [prav tam]), to hkrati lahko pomeni »Ali sem človek?« – Marija torej pravi, da je človeško zmotljiva in dela človeške napake, torej je v tem enaka kot Woyzeck – in hkrati tudi »Ali sem kurba?« – in torej grešnica, ki greši proti Woyzcku, kakor Stotnik ali Doktor še en člen v kolesju družbe, ki Woyzcka ponižuje in zanika njegovo človeškost. (Nav. po Martin 430)

Morda se Marija vidi na tak način zaradi svojega naraščajočega občutka krivde; morda pa gre za humorno-ironično prevzemanje izrazoslovja sveta, ki jo obdaja (kot takrat, ko svojega otroka imenuje »ubog pankrt«, ki svojo mater razveseljuje s svojim »nezakonskim obrazkom«) – sebe označuje tako, kot jo vidi družba, ki tudi njej, prav tako kot Woyzcku, odreka priznanje človeškosti. A kot zgodovina interpretacij kaže, v Marijinem primeru to ni le patriarhalna družba znotraj drame, temveč tudi patriarhalna družba, znotraj katere dramo interpretiramo.

Kot lahko za Woyzcka (sicer nekoliko reduktivno, ker je, ponavljam, *Woyzeck* mnogo več kot tezna socialna drama, pa vendarle) rečemo, da je družbeno determiniran s svojim podrejenim položajem na dnu družbene hierarhije, je tudi Marija nedvomno produkt patriarhalne družbe, v kateri živi. Lowrey trdi celo, da je »tragedija Marijinega karaktera« v

tem, da »ni imela druge izbire kot izdati Woyzcka«. (Lowrey 137) Kot zapiše Malinovic: »Tako Marija kot Woyzeck sta prisiljena delovati na nezaželene in samodestruktivne načine. Svojo agresijo usmerjata eden proti drugemu, namesto da bi jo usmerila proti tistim, ki ju zatirajo, in proti družbeni hierarhiji.« Gotovo so patriarhalne socialne strukture ene od hierarhičnih družbenih vzorcev, ki oblikujejo ne le Marijino vedenje, temveč vedenje vseh likov. Od »mačo« Tamburmajorja, ki izpolnjuje družbene ideale moškosti (»Kakšen dedec, kot drevo«, kot reče soseda Margareta [Büchner 160, Rd 2]), do Marije same, ki se ne uklanja patriarhalnim idealom ženske kot (zgolj) ponižne, zveste žene in predane, ljubeče matere, do Woyzcka, ki trpi (tudi) zato, ker ne dosega patriarhalnih pričakovanj, kaj naj bi moški moral biti (postaven, uspešen, močan, aktiven, drzen, junaški ipd.). Prav ta njegova percepcija lastne inferiornosti dodatno priliva olje na ogenj njegovega ljubosumja, ki sčasoma eksplodira v uničenju Marije. Zakaj umori Marijo in ne Tamburmajorja? Zakaj se maščuje Mariji, ki ga je prizadela ne zaradi zlobe, temveč zaradi lastne šibkosti, in ne, denimo, Stotniku ali Zdravniku, ki z njim ravna precej bolj sadistično? Če iščemo psihološko utemeljitev, ja, gotovo zato, ker je njena izdaja bolj osebno boleča, a delno razlago gotovo lahko najdemo tudi v tem, da se nad Marijo lahko znese, ker ima v (patriarhalni) družbi edina še manj moči kot on.

Lahko bi torej rekli, da sta tako Marijina uporniška narava kot njen eventualni propad vsaj v določeni meri rezultat patriarhalne družbe, ki jo obdaja. Njeno smrt bi lahko razumeli kot logično posledico hetero-patriarhalnih razmerij moči. Kot zapiše Martin: »Zaradi kulturno determiniranih domnev o seksualnosti, ljubezni in maščevanju je umor promiskuitetne ženske hkrati potrebno in sprejemljivo sklepno dejanje drame.« (Martin 429)

Svet, kakršnega Büchner izrisuje v *Woyzcku*, torej svet, v katerem eksistira Marija, je popolnoma izprazen, temačen, krut, v njem ne najdemo vrednot, kot so junaštvo, moralnost, dostojanstvo ali dostojnost. Kako naj v takšnem svetu sploh obstaja karkoli dobrega? Marija ni imela nobene možnosti. Zaključimo lahko zgolj z njeno repliko: »Naj gre vse k vragu, moški in ženske.« (Büchner 162, Rd 4)

LITERATURA:

Büchner, Georg. *Woyzeck. Drame in proza*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.

Gillett, Robert. »Ave Marie: Büchner's *Woyzeck* and the Problem of the Tragic Female.« *Georg Büchner: contemporary perspectives*. Leiden: Brill, 2017, str. 92–102.

Kranjc, Mojca. »Vse moje bitje je v enem samem trenutku.« *Drame in proza*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.

Lowrey Drost, Carla. »The Major Female Characters in Georg Büchner's Dramas.« *LSU Historical Dissertations and Theses*. Louisiana State University, 1974.

Malinovic, Ana. »Reclaiming Woyzeck's Marie: *The Sun Shining on Her Hands* at The Bread and Roses Theatre.« *Litro Magazine*, 2015.

Martin, Laura. »'Schlechtes Mensch/Gutes Opfer': The Role of Marie in Georg Büchner's *Woyzeck*.« *German Life and Letters*. Letn. 50 (1997), št. 4, str. 429–444.

ELA BOŽIČ

Pandemična otava

V letošnjem letu je na svet privekala že druga generacija pandemičnih filmov. Mladi filmski ustvarjalci so kljub koronskim preprekam izdelali zelo raznolike filme, ki ustvarjajo močne vtise o današnji filmski generaciji na pragu v profesionalni svet. Z izjemo Primoža Pirnata, ki je bil letos zelo popularna izbira za zasedbo študentskih filmov in se je pojavil v kar treh produkcijah (*Transnebesni železnici*, *Janku Žonti* in *Krpanu*), so filmi precej heterogeni. Nastalo je deset kratkih filmov, trije dokumentarci ter štiri TV-drame.

Prav slednje so letos pri študentih doživele zanimiv preobrat. TV-drama se namreč pogosto zdi kot zastarel format, ki ne spada v prostor moderne filmske umetnosti in sama po sebi ne dopušča enake mere vizualne ekspresivnosti, kot jo dopuščajo drugi formati. Tovrstne predpostavke so se z letošnjimi projekti izkazale za brezpredmetne; študentje so namreč uporabili format TV-drame in njegove konvencije izkoristili vizualno, pripovedno in celo žanrsko. Nastale TV-drame so tako štirje povsem kontrastni avtorski izdelki, ki se vsak na svoj način lotijo formata TV-drame – in ga vsak na svoj način obrnejo v svoj prid.

Kot ena izmed najbolj premišljenih se zdi TV-drama *Janko Žonta* v režiji Aleksandra Kogoja Jr., ki je nastala po literarni predlogi Rone Vaselaar. V popolnoma črnem studiu je osvetljena zgolj miza, za katero sedi policist Damjan (Primož Bezjak), ki dela na recepciji policije in na skrivaj igra pasjanso. Ob skoraj noirovski spremljavi glasbe se mu počasi približa naslovni Janko (Primož Pirnat), ki mu zaupa, da je zopet nekoga zadavil. Damjan ga odslovi – Jankove prijave se namreč še nikoli niso izkazale za resnične. Zgodbe, ki se začne realistično in se postopoma razgradi v vse bolj nadrealistično, se ustvarjalna ekipa loti

skozi prizmo stilizacije; scenografijo sestavljajo le elementi, ki so nujno potrebni za mizansceno, torej policistova miza, osvetljena z belo svetlobo, in trije stoli v čakalnici, ki so osvetljeni z rdečo svetlobo. Vse ostalo pogoltne temina, ki gledalca klavstrofobično sooči z Jankom Žonto – in ga potiska v vse večji dvom.

Kot žanrsko specifična TV-drama deluje tudi *Avdicija* režiserke Sare Polanc, ki zgodbo postavi v konvencije *sit-coma*. Komične dialoge med materjo Marcelo (Pia Zemljič) in sinom Gregorjem, Gregatom ali Gregijem (Svit Stefanija) tako žanrsko spremlja *seinfeldska* bas linija, prekinja jo pa jih zunanji posnetki stavbe.

Edina na prvi pogled bolj klasična TV-drama se zdi *Krpan* režiserja Juša Hrastnika, ki ekranizira sklepno dejanje *Martina Krpana* Frana Milčinskega, torej prizor, v katerem preostane le še podeleev nagrade na pogled barbarskemu Krpanu za njegovo zmago nad Brdavsom. Z bogato kostumografijo, historično pravilno scenografijo in skoraj gledališko igro igralske zasedbe drama ostaja skoraj popolnoma zvesta izvirniku in se zato zdi kot izvrsten učni komad, ki lahko zgodbo Martina Krpana približa tudi najmlajšim generacijam.

Primer zanimive »izognitve« konvencijam formata TV-drame pa predstavlja *Fatamorgana* v režiji Lane Bregar. Lanskoletno prvo covid karanteno namreč tematizira skozi natančno animacijo dveh računalniških ter enega tabličnega zaslona, kjer trije najstniki preklaplajo med raznimi zavihki, pogovori ter klici in s hiperrealističnimi dialogi prikažejo realno stanje mladostnikov v *lockdownu* – ali tudi izven. Režiserka precizno prikaže nerodnost ter predvsem nehumanost Zooma, kjer lahko zrežiraš vsak svoj premik, se

pred sestankom še enkrat pogledaš v kameri, med pogovorom ves čas strmiš v lasten odsev ali pa brskaš po internetu. Točen je tudi prikaz bega pozornosti; trije mladostniki ves čas tipkajo, ves čas se udeležujejo drugih pogovorov in v klicu z mislimi sodelujejo le napol.

V sferi dokumentarnega študentskega filma se pojavijo štirje nenavadni liki, skozi njihove mikrozgodbe pa režiserji raziskujejo širše družbene pojave. Film *Kje se bom zbudil jutri?* režiserja Davida Champaigna sledi vsakdanjiku Mihe Čurmana - Čurija, ki ga še vedno vežejo sponke življenja na cesti, čeprav ga počasi zapušča in se vrača v normalno življenje.

Izjemno zanimiv lik se pojavi v filmu *Rodna gruda* režiserja Filipa Jembriha; v objemu globokega podeželja se Lidija, mlado dekle na prehodu med osnovno in srednjo šolo, sprašuje o odnosu do svojih staršev ter bratov in skozi drobne utrinke svojega vsakdanjika ponudi presunljiv prerez svoje domače vasi in pa predvsem svojega mladostniškega življenja, ki je v majhni vasi brez pravih vrstnikov precej osamljeno.

V dokumentarnem filmu z naslovom *Na poti* se režiser Kristjan Irgl dotakne tragičnih zgodb dveh posameznikov, ki sta bila pred leti udeležena v prometnih nesrečah. Irgl svoj pogled usmeri predvsem v življenje po nesreči, in film tako prikaže ganljivo misijo Andreja, ki je po nesreči začel izdelovati lesene ptičje hiške, da bi nekega dne na vrtu vsake hiše v Sloveniji visela ena njegova ptičja hiška.

Od letošnjih desetih kratkih filmov so štirje zaključni filmi lanskega prvega letnika. *Erik, 8 let*, režiserke Tinkare Klipšteter je tenkočuten

prikaz varuške (Maša Grošelj), ki se nikakor ne more soočiti s tragično novico, ki jo prestreže po telefonu matere otroka, in se zato umakne v tišino, v nemost. Ta bojazen pred soočenjem z žalovanjem, s smrtjo, s tragičnim dejstvom se kot lajtmotiv nadaljuje tudi v filmu *Slovo* Katje Predan. Film sledi najstniku (Matija Valant), ki dedka ni obiskal v bolnišnici v bojazni pred njegovim počasnim ugašanjem in se zato od njega ni uspel posloviti. Neke vrste neizrečenost je prisotna tudi v filmu režiserke Ize Mlakar z naslovom *La tortuga*, kjer mlado dekle (Anuša Strle) na počitnicah s svojim fantom (Gašper Lenart) s pomočjo halucinacije v obliki špansko govoreče želve spozna, da se njun odnos bliža koncu. Film Blaža Andraška *Priložnost* pa se tematsko približa letošnji dobitnici oskarja za najboljši izvirni scenarij, *Obetavni mladenki*, vendar spremeni vizuro; sledi namreč fantu (Jakob Šfiligoj), ki pod pritiskom vrstnika (Jure Rajšp) na zabavi skoraj spolno zlorabi komajda zavestno dekle (Ivana Percan Kodarin).

Letošnja diplomska filma ob vzporednem ogledu ponudita zanimiv kontrast znotraj iste generacije ustvarjalcev. *In ostala je noč*, tematska nočna odiseja režiserja Anžeta Grčarja, v kombinaciji tišine praznih ljubljanskih ulic ter zlovešče glasbe Urbana Leskovarja ustvarja močno atmosfero, ki jo preseka nenaden val nasilja, ki sproži še večje nasilje. Kot njegovo polarno nasprotje pa deluje film *Soseda* režiserja Juša Hrastnika, ki v svetlih barvah poletja ponudi vpogled v osamljenost ter zagrenjenost upokojenca (Pavle Ravnohrib), ki išče probleme, kjer jih ni. Ko dogajanje namesto nasilja preseka nesreča, ti problemi postanejo brezpredmetni. Medtem ko Grčarjev diplomski film govori o najtemnejših platih človeka, Hrastnik človeka povzdigne in ga prikaže kot v osnovi – dobrega.

Kot najbolj vizualno izpopolnjen letošnji projekt je gotovo treba izpostaviti *Otavo* v režiji Lane Bregar. Popolnoma atmosferski film v najgloblji fazi žalovanja sooči praktično, skoraj funkcionalistično babico (Draga Potočnjak), ki svoje žalovanje usmerja v delo na kmetiji, in sanjavo vnukinjo Loti (Tara Krvina), ki se prepušča mislim ter (za vizualno podobo filma zelo dobrodošlemu) ležanju v visoki travi, ki jo kmalu čaka naslovna otava. Skoraj popolnoma brez dialoga, saj se odtujeni babica in vnukinja v svojem novem skupnem življenju ne znata niti pogovarjati, film torej deluje na bazi mehke atmosfere poletja, grobih podob kmetije, ki poka po šivih, ter nežnega žalovanja Loti, ki je bila pahnjena v surovo življenje hladne babice.

V kontrastu s scenarističnim minimalizmom *Ota* ve pa je dialoško gotovo najmočnejši film *Maks* režiserja Martina Drakslerja, ki s svojevrstno občutljivostjo za naraven dialog malega Maksa (Maj Kralj) vnese v življenje. V vročini ter samoti poletnih dni, ko je njegova mami v službi, Maks tava po okolici svojega bloka ter išče kakršnokoli družbo – in na košarkarskem igrišču naleti na neke vrste nadomestnega starša, ki mu bo končno lahko sestavil posteljo.

Tudi *Transnebesna železnica* Ivane Vogrinc Vidali tematizira neko ustavljeno življenje otroka; tokrat je to otrok v telesu dvajset-in-ne-

kaj-letnika (Borut Doljšak), ki je pred življenjem odraslih pobegnil v star vagon. Le-tega je (s pomočjo fantastične scenografije Minee Sončan Mihajlovič) predelal v ekscentričen domek, kjer živi s svojim dekletom (Nika Vidic). Ko je soočen z novico, da že naslednji dan njegovega vagona ne bo več, film iz realizma preide v neke vrste magični realizem, in Josipov vagon poleti v oblake.

V letošnjem letu se je v oddaljenih zvokih havajske glasbe pojavila tudi ljubka nekonvencionalna romantična komedija Sare Polanc *Sprintaj mi ljubezen*, ki raziskuje odnos starejših zakoncev Brede (Lučka Počkaj) in Ivana (Branko Završan). Iskrica v njunem odnosu je že ugasnila, ko vanj nenadoma vstopi simpatičen mlajši sosed Andrej (Jurij Drevenšek).

Letošnje filme študentov gotovo lahko percipiramo kot raznovrstne dokaze: film *Maks* kot dokaz, da se dialogom v slovenskem filmu gotovo ni treba izmikati; TV-drama *Janko Žonta* kot dokaz, da se tudi najbolj okostenele žanre da preseči z določeno mero iznajdljivosti; film *Otava* kot dokaz, da je študentska kinematografija prišla že izjemno daleč; vsi letošnji filmi pa služijo kot dokaz, da prag v profesionalno filmsko kariero prestopa izjemno inovativna filmska generacija.

Opomba: V besedilo ni vključen igrani film 3. letnika *Nočko, mami!* in TV-drame *Nikolaj*, *Kastrirati kameleona* in *Kornelj*, saj so bili filmi v času pisanja prispevka še v poprodukciji oz. še niso bili arhivirani.

IGRANI FILMI 1. LETNIKA

Erik, 8 let (Tinkara Klipšteter, 2021)

56

La Tortuga (Iza Mlakar, 2021)

58

Priložnost (Blaž Andrašek, 2021)

60

Slovo (Katja Predan, 2021)

62

Mentorici in mentorji
za režijo
DOC. MARTIN SREBOTNJAK
za scenaristiko
ASIST. MATEVŽ LUZAR
za snemanje
DOC. JURE ČERNEC
za montažo
IZR. PROF. MAG. OLGA TONI
ASIST. IVANA FUMIČ

Producentki oddelka za film in televizijo
MAG. JOŽICA ŠMID
NINA ROBNIK

Tehniška sodelavca
JURIJ LUKASHEVICH
LJILJANA BIBIČ

1. LETNIK, 2020/2021

Erik, 8 let

Čistilka Karin se znajde sredi tragične situacije – po naključju sprejme klic z informacijo, da se je osemletni sin družine, pri kateri čisti, usodno ponesrečil v prometni nesreči. Sedaj se mora soočiti z njegovo mamo Sabino.

Foto: LARA KNAP



Nastopajoči
ANJA PRUSNIK
MAŠA GROŠELJ
STAŠA POPOVIČ

Režiserka
TINKARA KLIPŠTETER

Direktorica fotografije in snemalka
LARA KNAP

Montažer
MIHA KRIVEC

Asistentka režiserka
KATJA PREDAN

Tajnica režije
KATJA PREDAN

Scenografi
LARA KNAP
TINKARA KLIPŠTETER
MIHA KRIVEC

Kostumografka
TINKARA KLIPŠTETER

Osvetljevalec
MIHA KRIVEC

Asistentka kamere
MAJA KRVINA

Ostrilka
LARA KNAP

Snemalec zvoka, mikroman
MIHA KRIVEC

Fotografinja
MAJA KRVINA

Grafični oblikovalec
MIHA KRIVEC

Koloristka
LARA KNAP

1. LETNIK, 2020/2021

La Tortuga

V Mininem in Lukasovem razmerju je vedno več trenja. Ob Mininem nenavadnem srečanju s prišlekom pa ponavljajoče težave dobijo bolj jasno podobo.

Foto: NIK JEVŠNIK



Nastopajoči
ANUŠA STRLE
GAŠPER LENART
HELENA KAMPJUT

Režiserka
IZA MLAKAR

Direktor fotografije in snemalec
NIK JEVŠNIK

Montažerka
VARJA LORGER

Snemalec zvoka
JURE ŽIGON

Glasba
IZA MLAKAR (skladateljica – Mina)
URH MLAKAR (skladatelj – Mina)
IZA MLAKAR (izvajalka glasbe – Mina)
IZA MLAKAR (avtorica besedila – Mina)

1. LETNIK, 2020/2021

Priložnost

Klasična zabava. Glasba, ples, pijača ... Na zabavi je Igor, 22-letni devičnik, ki ga družba na čelu s prijateljem Markom pritiska v doživljanja, ki jih moški v njegovih letih preprosto morajo doživeti. Igor na zabavi sreča vidno pijano Mašo in ponudi se mu priložnost. Pritisk družbe ga vodi k dejanju, ki spremeni njegovo moralno osebnost in zaznamuje vse vpletene.

Foto: TARA CARUSO BIZJAK



Nastopajoči
JAKOB ŠFILIGOJ
JURE RAJŠP
IVANA PERCAN KODARIN

VARJA LORGER
MIHA KRIVEC
TINKARA KLIPŠTETER
TADEJ SINKOVIČ
LARA KNAP
TJAŠA PIRC
MIHA KOBLAR

Režiser
BLAŽ ANDRAŠEK

Scenaristi
BLAŽ ANDRAŠEK
TARA CARUSO BIZJAK
TAŠA TOMIČ EGART

Direktorica fotografije in snemalka
TARA CARUSO BIZJAK

Montažerka
TAŠA TOMIČ EGART

Snemalka zvoka
TAŠA TOMIČ EGART

Glasba
TSCHIMY ALIAGE OBENGA (avtor glasbe)
BOR CARUSO BIZJAK (avtor glasbe)

1. LETNIK, 2020/2021

Slovo

Maks se ni poslovil od dedka, ko je bil za to še čas. Dan pred njegovim pogrebom se odloči ukrasti njegovo žaro, da bi nadoknadil zamujeno. Ko ugotovi, da ničesar ne mora popraviti, mu pomaga sestra Jana.

Foto: MAJA KRVINA



Nastopajoča
MATIJA VALANT
AJDA PIRTOVŠEK

Režiserka
KATJA PREDAN

Scenaristi
TADEJ SINKOVIČ
KATJA PREDAN
MAJA KRVINA

Direktorica fotografije in snemalka
MAJA KRVINA

Montažer
TADEJ SINKOVIČ

Snemalec zvoka
TADEJ SINKOVIČ

Mikromanka
TARA CARUSO BIZJAK

Fotografinja
MAJA KRVINA

Grafični oblikovalec
TADEJ SINKOVIČ

Koloristka
MAJA KRVINA

 IGRANI FILMI 3. LETNIKA

Maks (Martin Draksler, 2021)

66

Otava (Lana Bregar, 2021)

68

Sprintaj mi ljubezen (Sara Polanc, 2021)

70

Transnebesna železnica (Ivana Vogrinc Vidali, 2020)

72

In je ostala noč (Anže Grčar, 2021)

74

Nočko, mami! (Aljoša Nikolić, 2021)

76

Soseda (Juš Hrastnik, 2021)

78

Mentorice in mentorji

za režijo

PROF. MIRAN ZUPANIČ

za scenarijstiko

PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ

DOC. BARBARA ZEMLJIČ

ASIST. MATEVŽ LUZAR

za snemanje

IZR. PROF. MAG. SIMON TANŠEK

DOC. JURE ČERNEC

ASIST. LEV PREDAN KOWARSKI

za montažo

DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC

za produkcijo

STROK. SVET. MAG. JOŽICA ŠMID

za kostumografijo

PROF. JANJA KORUN

DOC. MAG. TINA KOLENIK

za zvok

RED. PROF. ALDO KUMAR

Producentki oddelka za film in televizijo

MAG. JOŽICA ŠMID

NINA ROBNIK

Tehniška sodelavca

JURIJ LUKASHEVICH

LJILJANA BIBIČ

3. LETNIK, 2019/2021

Maks

V odsotnosti mame se sedemletni Maks odpravi poiskati družbo na košarkarsko igrišče. Pomanjkanje topline in pozornosti ga prisili, da stvari vzame v svoje roke.

Foto: TRISTAN DRAGAN



Nastopajoči

MAJ KRALJ
NINA RAKOVEC
GREGOR ZORC
NEJC JEZERNIK
MAJDA LOVŠIN

TONE VASTL
FILIP ŽUNIČ
SVIT ROGELJA
VID PIVK
JAKOB KOCIJANČIČ
IVAN VASTL

Režiser
MARTIN DRAKSLER

Scenarist
MARTIN DRAKSLER

Direktor fotografije
TRISTAN DRAGAN

Montažer
AMBROŽ PIVK

Skladatelj filmske glasbe
AUGUST ADRIAN BRAATZ

Producentka
MAG. JOŽICA ŠMID

Asistent režiser
JUŠ HRASTNIK

Tajnica režije
NIKA OTRIN

Pomočnik režiserja
MATIC ŠTAMCAR

Scenografka
EVA FERLAN

Asistent scenografije
MARKO FORTE

Kostumografka
KATJA VRENKO

Oblikovalka maske
EVA URŠIČ

Asistent kamere
TIMON HOZO

Drugi asistent kamere
ANDRAŽ ŽIGART

Snemalec
JAKA ŽILAVEC

Snemalec druge kamere
TRISTAN DRAGAN

Ostrilec
TIMON HOZO

Ostrilec druge kamere
VID URŠIČ

Skrbnica materiala
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Skrbnik predaje in vračila opreme AGRFT
BOJ NUVAK

Mojster luči
ROK KAJZER NAGODE

Asistent mojstra luči
ANDRAŽ JERIČ

Osvetljevalec
MARKO MAKUC

Vodja scenske tehnike
NIKO ZAVADLAV

Scenski delavec
BOJAN LOŽAR

Snemalec zvoka
IGOR ISKRA

Mikroman
ZORAN GRABARAC

Oblikovalec zvoka
TRISTAN PELOZ

Izvajalec sinhronih šumov
JAN TURK

Scenski fotograf
JURE STUŠEK

Grafični oblikovalec napisov
JURE STUŠEK

Kolorist
TRISTAN DRAGAN

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

3. LETNIK, 2019/2021

Otava

Loti leži v visoki travi, z mislimi zakopana v spomine na mamo. Babica jo pokliče in že jo obkroža realnost kmetije.

Foto: ŽIGA PLANINŠEK



Nastopajoči
TARA KRVINA
DRAGA POTOČNJAK

Režiserka
LANA BREGAR

Scenaristka
LANA BREGAR

Direktor fotografije in snemalec
ŽIGA PLANINŠEK

Montažer
PATRIK KRAJNC

Skladatelja filmske glasbe
SIMON PENŠEK
ALENJA PIVKO KNEŽEVIČ

Producentka
NINA ROBNIK

Asistent režiser
ANŽE GRČAR

Tajnica režije
VIDA AJDNIK

Scenografka
MINEA SONČAN MIHAJLOVIČ

Asistent scenografije
DIMITRIJ PETEK

Kostumografka
ANA JANC

Oblikovalka maske
EVA URŠIČ

Asistentka oblikovalke maske
MIRELA BRKIČ

Asistentka kamere
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Ostrilec
TIMON HOZO

Skrbnik digitalnega materiala
DOMEN LUŠIN

Skrbnik predaje in vračila opreme AGRFT
BOJ NUVAK

Mojster luči
ROK KAJZER NAGODE

Osvetljevalec
ANDRAŽ JERIČ

Vodja scenske tehnike
NIKO ZAVADLAV

Scenski delavec
BOJAN LOŽAR

Snemalec zvoka
IGOR ISKRA

Mikroman
MIHA RUDOLF

Oblikovalec zvoka
SAMO JURCA

Izvajalca sinhronih šumov
ŽIGA RANGUŠ
JAKA SKOČIR

Scenska fotografa
ANDRAŽ ŽIGART
JURE STUŠEK

Grafični oblikovalec
BOR CVETKO

Kolorist
ŽIGA PLANINŠEK

Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

3. LETNIK, 2019/2021

Sprintaj mi ljubezen

Breda, učiteljica matematike v zrelih letih, je naveličana rutinskega zakona. Ko nov simpatičen sosed po nesreči natisne ogromno službene vsebine na njenem brezžičnem tiskalniku, se Breda znajde v klasičnem ljubezenskem trikotniku. Lahko stara ljubezen premaga novo zaljubljenost in pomaga zagrenjenima zakoncema ponovno zanetiti njuno iskrico?

Foto: TRISTAN DRAGAN



Nastopajoči
LUCIJA POČKAJ
JURIJ DREVENŠEK
BRANE ZAVRŠAN

Režiserka
SARA POLANC

Scenaristki
SARA POLANC
EVA KUČERA ŠMON

Direktor fotografije in snemalec
TRISTAN DRAGAN

Montažerka
NIKA OTRIN

Avtor glasbe
LEON FIRŠT

Producentka
MAG. JOŽICA ŠMID

Asistent režiser
ANŽE GRČAR

Tajnik režije
AMBROŽ PIVK

Scenografka
MATEJA MEDVEDIČ

Asistenta scenografije
BORIS BRITOVŠEK
GAŠPER MIKLAVČIČ

Kostumografiji
NIKA DOLGAN
KATJA VRENKO

Oblikovalka maske
EVA URŠIČ

Asistent kamere
TADEJ PERNUŠ

Ostrilec
ŽIGA PLANINŠEK

Skrbnik digitalnega materiala
ANDRAŽ ŽIGART

Skrbnik predaje in vračila tehnike
ROK KAJZER NAGODE

Mojster osvetljave
ANDRAŽ JERIČ

Osvetljevalec
JASMIN VELAGIČ

Vodja scenske tehnike
NIKO ZAVADLAV

Asistent scenske tehnike
FRENK VIDMAR

Snemalec zvoka
IGOR ISKRA

Mikroman
ZORAN GRABARAC

Glas za tekmi sta posodila
DOMINIK POLANC
PETER MARN

Snemalec
zvoka tekem
SAMO JURCA

Oblikovalec zvoka
SAMO JURCA

Scenska fotografa
TADEJ VINTAR
DAVID CHAMPAIGNE

Oblikovalec napisov
DARKO OSTERC

Kolorist
TRISTAN DRAGAN

Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

3. LETNIK, 2019/2021

Transnebesna železnica

Josip živi na zapuščeni železniški postaji.
Jutri jo bodo začeli rušiti, zato mora oditi.

Foto: TIMON HOZO



Nastopajoči
BORUT DOLJŠAK
NIKA VIDIC
PRIMOŽ PIRNAT

Režiserka
IVANA VOGRINC VIDALI

Scenaristki
URŠA MAJCEN
IVANA VOGRINC VIDALI

Direktor fotografije
in snemalec
TIMON HOZO

Montažerka
VIDA AJDNIK

Avtor idejne zasnove
ATILA URBANČIČ

Skladatelj filmske glasbe
BLAŽ PAVLICA

Producentka
NINA ROBNIK

Asistent režiser
FILIP JEMBRIH

Tajnik režije
PATRIK KRAJNC

Scenografka
MINEA SONČAN MIHAJLOVIČ

Asistent scenografije
DIMITRIJ PETEK

Kostumografka
NIKA DOLGAN

Oblikovalka maske
ANITA FERČAK

Prvi asistent kamere in ostrilec
ŽIGA PLANINŠEK

Drugi asistent kamere
DOMEN LUŠIN

Mojster luči
ANDRAŽ JERIČ

Osvetljevalec
MARKO MAKUC

Vodja scenske tehnike
NIKO ZAVADLAV

Scenski delavec
BOJAN LOŽAR

Snemalec zvoka
IGOR ISKRA

Mikroman
MIHA RUDOLF

Oblikovalec zvoka
PETER ŽEROVNIK

Scenska fotografinja
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Grafični oblikovalec
TIM WINKLER

Kolorist
TIMON HOZO

Svetovalec za barvno in svetlobno obdelavo slike
in oblikovalec vizualnih učinkov
TEO RIŽNAR

3. LETNIK, 2020/2021

In je ostala noč

En dogodek, ki v hipu spremeni življenje
mladega para. In nič ni več tako, kot je bilo ...
In ostane noč.

Foto: ANDRAŽ ŽIGART



Nastopajoči
JURE RAJŠP
DOROTEJA NADRAH
MAKS DAKSKOBLER
DOMEN NOVAK
MARK JAKOB CAVAZZA
ZVONE HRIBAR

Režiser
ANŽE GRČAR

Scenarista
ANŽE GRČAR
ANDRAŽ ŽIGART

Direktor fotografije
ANDRAŽ ŽIGART

Montažerka
ANA GRZETIČ

Skladatelj filmske glasbe
URBAN LESKOVAR

Poducentka
NINA ROBNIK

Asistent režiser
MARTIN DRAKSLEK

Tajnik režije
CIRIL ZUPAN

Koreograf
SEBASTJAN STARIČ

Scenografka
MATEJA MEDVEDIČ

Asistent scenografije
DAN PIKALO

Rekviziter
BORIS BRITOVŠEK

Kostumografka
ANA JANC

Oblikovalka maske
EVA URŠIČ

Asistentka kamere
RENI BABIČ

Ostrilka
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Operater steadicama
ALEŠ BELAK

Skrbnica materiala
MAJA ŠTOJS

Skrbnik predaje
in vračila opreme AGRFT
BOJ NUVAK

Mojster luči
ROK KAJZER NAGODE

Osvetljevalec
DOMEN LUŠIN

Vodji scenske tehnike
GORAN VESELINOVIČ
NIKO ZAVADLAV

Snemalec zvoka
MIHA RUDOLF

Mikroman
URBAN FIJAVŽ

Oblikovalec zvoka
PETER ŽEROVNIK

Izvajalec sinhronega šuma
JAKA SKOČIR

Snemalec sinhronega šuma
ŽIGA RANGUS

Fotograf
NIK JEVŠNIK

Kolorist
ANDRAŽ ŽIGART

Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

3. LETNIK, 2020/2021

Nočko, mami!

Zgodba o materinski ljubezni Maje, ki vsak trenutek svojega dneva nameni svoji hčerki Evi. Oblači jo, se z njo igra in ji prebira pravljice za lahko noč. V njeni sobi ji je postavila celo šotor. Varno zavetje pred zunanjim svetom, kamor se z Evo zatekata, ko vsakdan postane prenaporen. A nekaj je hudo narobe. Eva se na vso dano toplino sploh ne odziva...

Foto: TADEJ VINTAR



Nastopajoči
NIKA ROZMAN
SAŠA TABAKOVIĆ
KAJA KRŽAN

Režiser
ALJOŠA NIKOLIĆ

Scenarista
MANČA LIPOGLAVŠEK
ALJOŠA NIKOLIĆ

Direktor fotografije in snemalec
TADEJ PERNUŠ

Montažerka
MALVINA ĐERMANOVIĆ

Avtor in izvajalec glasbe
URBAN LESKOVAR

Producentka
MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije
EVA KUČERA ŠMON

Asistentka režiserka
IZA MLAKAR

Tajnica režije
ANA GRZETIĆ

Scenografka
ADRIANA FURLAN

Asistentka scenografije
IRIS ČEH

Pomočnika pri gradnji scenografije
ŠTEFAN POLAJŽER
NENAD ŽIVKOVIĆ

Izdellovalka lutke
KATARINA PLANINC

Kostumografka
NINA ČEHOVIN

Oblikovalka maske
ANITA FERČAK

Asistentka oblikovalke maske
MIRELA BRKIĆ

Ostrilec
TIN MEŠTROVIĆ SILVAŠI

Asistentka kamere
MAJA ŠTOJS

Skrbnik materiala
TADEJ VINTAR

Mojster luči
ROK KAJZER NAGODE

Osvetljevalec
ANDRAŽ JERIČ

Asistenta osvetljave
DOMEN LUŠIN
LEON VOVK

Vodji scenske tehnike
GORAN VESELINOVIĆ
JURE POJE

Snemalec zvoka
MIHA RUDOLF

Mikroman
URBAN FIJAVŽ

Mojster zvokovne obdelave
PETER ŽEROVNIK

Klaperji
LARA KNAP
BLAŽ ANDRAŠEK
KATJA PREDAN
TAŠA TOMIĆ EGART
TARA CARUSO BIZJAK

Scenski fotograf
TADEJ VINTAR

Kolorist
TADEJ PERNUŠ

Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

3. LETNIK, 2020/2021

Soseda

Film je zgodba o dveh upokojenih sosedih. Oba, Mira in Andrej, živita sama. Čeprav sta osamljena, nimata medsebojnih stikov, saj sta sprta. Drug drugemu nagajata na različne načine. Preobrat se zgodi, ko Mira zboli. Andrej se zave, da bo morda ostal sam, zato začne razmišljati drugače ...

Foto: VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ



Nastopajoči
PAVLE RAVNOHRIB
BERNARDA OMAN

NEJC REMŠKAR
ANDREJA PREK
NIKA MANEVSKI

Režiser
JUŠ HRASTNIK

Scenarista
JUŠ HRASTNIK
HELENA ŠUKLJAN

Direktorica fotografije in snemalka
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Montažer
CIRIL ZUPAN

Skladatelj filmske glasbe
LEON FIRŠT

Producentka
MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije
KAJA HORVAT

Asistent režiser
DAVID CHAMPAIGNE

Tajnica režije
MALVINA ĐERMANOVIĆ

Scenografka
MINEA SONČAN MIHAJLOVIĆ

Asistent scenografije
MIHA TOMŠE

Gradnja
DIMITRIJ PETEK

Kostumografka
ANA JANC

Asistentka kostumografije
KATARINA ŠAVS

Oblikovalke maske
TINA URENKAR
TANITA SEIFERT
KRISTINA KLEMENČIČ
TJAŠA BON

Asistent kamere
TADEJ VINTAR

Ostrilec
TADEJ PERNUŠ

Skrbnica materiala
RENI BABIČ

Mojster luči
ROK KAJZER NAGODE

Osvetljevalci
ANDRAŽ JERIČ
LEON VOVK
VALTER UDOVIČIČ
TIMON HOZO

Vodja scenske tehnike
JURE POJE

Snemalec zvoka
VINCENT LAURENCE

Mikroman
URBAN FIJAVŽ

Oblikovalec zvoka
PETER ŽEROVNIK

Fotografi
MIHA KRIVEC
VARJA LORGER
TINKARA KLIPŠTETER
MAJA KRVINA
NIK JEVŠNIK
TADEJ SINKOVIČ

Grafični oblikovalec
CIRIL ZUPAN

Koloristka
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

DOKUMENTARNI FILMI

Kje se bom zbudil jutri? (David Champaigne, 2021)

82

Na poti (Kristian Irgl, 2021)

84

Rodna gruda (Filip Jembrih, 2021)

86

Mentorice in mentorji

za režijo

DOC. JAN ZAKONJŠEK

za scenaristiko

MATJAŽ IVANIŠIN

za snemanje

DOC. JURE ČERNEC

za montažo

IZR. PROF. MAG. OLGA TONI

za produkcijo

STROK. SVET. MAG. JOŽICA ŠMID

Producentki oddelka za film in televizijo

MAG. JOŽICA ŠMID

NINA ROBNIK

Tehniška sodelavca

JURIJ LUKASHEVICH

LJILJANA BIBIČ

2. LETNIK, 2020/2021

Kje se bom zbudil jutri?

Miha Čurman, bolje poznan kot Čuri, je moški srednjih let, ki je zaradi spleta okoliščin pristal na cesti. Spal je po zapuščenih hišah in bunkerjih in bil obkrožen z drogami. Kljub temu se je vedno boril, da bi spet zaživel normalno življenje, in trud se mu je poplačal. Trenutno je v programu nastanitvene podpore in ima omejen čas, da se stabilizira in zaživi na novo. Poleg tega aktivno sodeluje pri pripravi amaterske gledališke predstave na temo covid-19, slovenske politike ter brezdomstva.

Foto: RENI BABIČ



Nastopajoči
MIHA ČURMAN
JAKA VIDMAR
TOMAŽ GOLOB
JEAN NIKOLIČ
SEBA
ARI

Režiser in scenarist
DAVID CHAMPAIGNE

Direktorica fotografije in snemalka
RENI BABIČ

Montažerka
NEŽA TRETNJAK

Skladatelj in izvajalec filmske glasbe
ALDO KUMAR

Producentka Oddelka za film in televizijo
MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije
KAJA HORVAT

Asistent kamere
TADEJ VINTAR

Snemalci zvoka
IGOR ISKRA
JURE ŽIGON
DAVID CHAMPAIGNE

Oblikovalec zvoka
MIHA RUDOLF

Grafični oblikovalec
TIN TOPIČ

Koloristka
RENI BABIČ

Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

2. LETNIK, 2020/2021

Na poti

V filmu spremljamo dva posameznika, Daria Divkovića in Andreja Pegana, ki se soočata z življenjem po prometni nesreči. Iz dveh prepletajočih se zgodb spoznavamo, kako se dva različna posameznika vsak na svoj način soočata z bolečino in izgubo bližnjih, in skozi film spremljamo, kako sta se uspela postaviti nazaj na noge.

Foto: MAJA ŠTOJS



Nastopajoči
DARIO DIVKOVIĆ
ANDREJ PEGAN
ANA PEGAN

Režiser in scenarist
KRISTIAN B. IRGL

Direktorica fotografije in snemalka
MAJA ŠTOJS

Montažer
TIMOTEJ CVIRN

Skladatelj in izvajalec filmske glasbe
LEON FIRŠT

Producentka Oddelka za film in televizijo
MAG. JOŽICA ŠMID

Pomoč pri produkciji
EVA KUČERA ŠMON

Asistent kamere
TADEJ VINTAR

Snemalec zvoka
IGOR ISKRA

Oblikovalec zvoka
MIHA RUDOLF

Grafična oblikovalka
NIKA OTRIN

Koloristka
MAJA ŠTOJS

Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

2. LETNIK, 2020/2021

Rodna gruda

V odročni vasi sredi Suhe krajine živi družina Mihajlovič. Očetu Mičotu in mami Sonji so se v bosansko-slovenskem zakonu rodili trije otroci: Marko, Aleksander in najstarejša Lidija. Prav skozi njene oči spoznavamo življenje edine družine v odljudeni vasici, a hkrati si postavljamo vprašanje, kakšna prihodnost jo čaka tukaj.

Foto: TADEJ VINTAR



Nastopajoči
 MIČO MIHAJLOVIČ
 SONJA MIHAJLOVIČ
 LIDIJA MIHAJLOVIČ
 ALEKSANDER MIHAJLOVIČ
 MARKO MIHAJLOVIČ
 GAŠPER POHAR
 BRANKO IVČIČ
 VIDA KONČEK
 LENART KONČEK
 KAJETAN KONČEK
 LIAM RAJH
 IZAK RAJH

Režiser in scenarist
 FILIP JEMBRIH

Direktor fotografije in snemalec
 TADEJ VINTAR

Montažer
 ALJAŽ ZORKO

Producentka Oddelka za film in televizijo
 MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije
 EVA KUČERA ŠMON

Snemalca zvoka
 VINCE LAURENCE
 IGOR ISKRA

Oblikovalec zvoka
 MIHA RUDOLF

Grafična oblikovalka
 ŠPELA LUKMAN

Kolorist
 TADEJ VINTAR

Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike
 TEO RIŽNAR

TV-DRAME

Avdicija (Sara Polanc, 2021)	90
Fatamorgana (Lana Bregar, 2021)	92
Nikolaj (Martin Draksler, 2021)	94
Kastrirati kameleona (Aljoša Nikolić, 2021)	96
Kornelj (Anže Grčar, 2021)	98
Krpan (Juš Hrastnik, 2021)	100

Mentorice in mentorji
za režijo

PROF. IGOR ŠMID
DOC. KLEMEN DVORNIK
PROF. MAG. MARKO NABERŠNIK

za izvedbo televizijskih odaj

PROF. IGOR ŠMID

za scenaristiko

DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
DOC. BARBARA ZEMLJIČ
DOC. KLEMEN DVORNIK
PROF. IGOR ŠMID

za produkcijo

STROK. SVET. MAG. JOŽICA ŠMID

Producentki oddelka za film in televizijo

MAG. JOŽICA ŠMID
NINA ROBNIK

Tehniška sodelavca
JURIJ LUKASHEVICH
LJILJANA BIBIČ

3. LETNIK, 2019/2021

Avdicija

Grega je dijak, ki si bolj kot vse želi, da bi se vključil v družbo, a mu to nadvse uspešno onemogoča njegova mama Marcela s helikoptersko vzgojo in svojimi sanjami o slavi, ki jih uresničuje preko sina. Grega se na mamino pobudo popolnoma nepripravljen udeleži avdicije za nov slovenski film, pri čemer ga ekscentrična Marcela sramoti na vsakem koraku.

Foto: TIN MEŠTROVIČ SILVAŠI



Nastopajoči
PIA ZEMLJIČ
SVIT STEFANIJA
FILIP MRAMOR
DOMEN NOVAK
SUZANA KREVIH
FILIP ŠTEPEC

ANŽE GRČAR
CIRIL ZUPAN
URBAN LESKOVAR
JURE VOVK

Režiserka in scenaristka
SARA POLANC

Direktor fotografije
TIN MEŠTROVIČ SILVAŠI

Mešalec slike in montažer
PATRIK KRAJNC

Pisateljica – Blazno resno slavni
DESA MUCK

Producentka
NINA ROBNIK

Asistent režiser
ANŽE GRČAR

Tajnik režije
JUŠ HRASTNIK

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Asistent scenografije
ŠTEFAN POLAJŽER

Pleskar pri scenografiji
NENAD ŽIVKOVIČ

Rekviziter
ŠTEFAN POLAJŽER

Kostumografka
ANA JANC

Oblikovalka maske
EVA URŠIČ

Glavni kamerman
MARKO KURAT

Kamerman
TRISTAN DRAGAN

Kontrolor slike
TIN MEŠTROVIČ SILVAŠI

Kamerman in snemalec na terenu
DOMEN LUŠIN

Mojster luči
DAMJAN ŽUMER

Snemalec zvoka in snemalec zvoka na terenu
IGOR ISKRA

Mikroman in mikroman na terenu
URBAN FIJAVŽ

Oblikovalec zvoka
PETER ŽEROVNIK

Animatorka
SARA POŽIN

Izvajalka glasbe
SARA POŽIN

Tehnični direktor
ALJAŽ BASTIČ

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

3. LETNIK, 2019/2021

Fatamorgana

Priznati ljubezen je težko, še težje pa, če moraš to narediti prek spleta, saj boš še dolgo ujet doma in lahko svoje socialne stike ohranjaš le prek računalnika.

Foto: JURE STUŠEK

20:11 Fri Apr 3

Leave

Mute Stop Video Share Screen Participants



Nastopajoči
FILIP MRAMOR
KLEMEN KOVAČIČ
KLARA KUK

Režiserka in scenaristka
LANA BREGAR

Direktor fotografije
JURE STUŠEK

Montažer
AMBROŽ PIVK

Pisateljica – Fatamorgana
SAMANTA KOBAL

Producentka
MAG. JOŽICA ŠMID

Scenografka
NEŽA DALI NOVAK

Kostumografka
KATARINA ŠAVS

Oblikovalka maske
EVA URŠIČ

Kamermeni, osvetljevalci in snemalci zvoka
FILIP MRAMOR
KLEMEN KOVAČIČ
KLARA KUK

Oblikovalec zvoka
SAMO JURCA

Grafična oblikovalca
TIJA ŠADL PRAPROTNIK
JURE STUŠEK

Animacija računalniškega vmesnika
VID ŠUBIČ
JURE STUŠEK

Kolorist
JURE STUŠEK

3. LETNIK, 2019/2021

Nikolaj

V vihar ni noči ostareli Nikolaj sedi pred šahovnico. Skupaj s posušenim jesenskim listjem pa v njegovo sobo pridejo tudi spomini neizživetega življenja.

Foto: JURE STUŠEK



Nastopajoči
ZVONE HRIBAR
ZALA SAVNIK
POLONA JUH
KLEMEN KOVAČIČ

Režiser
MARTIN DRAKSLER

Avtorica dramske predloge in scenaristka
URŠA MAJCEN

Direktor fotografije
TIMON HOZO

Mešalka slike in montažerka
VIDA AJDNIK

Skladatelj in izvajalec glasbe
PATRIK ŠIMENC

Producentka
NINA ROBNIK

Asistent režiser
ANŽE GRČAR

Tajnik režije
JUŠ HRASTNIK

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Rekviziter
ŠTEFAN POLAJŽER

Patiner
NENAD ŽIVKOVIČ

Kostumografka
KATJA VRENKO

Izdelava kostuma in skrbnici kostuma za Kozmonavta
DORA ŠABEC (UTOPIA FILM)
ANA MELJO (UTOPIA FILM)

Oblikovalka maske
EVA URŠIČ

Glavni kamerman
MARKO KURAT

Kamermana
GAŠPER PONGRAČIČ
BOŠTJAN TEMLIN

Kontrolor slike
TIMON HOZO

Mojster luči
TOMAŽ KISOVEC

Osvetljevalec
TIMON HOZO

Snemalec zvoka
MATEJ FRLEC

Mikroman
MARKO PETRIČEK

Oblikovalec zvoka
TRISTAN PELOZ

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

3. LETNIK, 2020/2021

Kastrirati kameleona

Jaka je kameleon. Kjerkoli se znajde, svoje obnašanje vedno spremeni tako, da ustreza ljudem in okoliščinam, ki ga obdajajo. A ko začne njegova hipohonderska mama umirati za črnimi kozami in je Jaka prisiljen poiskati pomoč pri svoji rahlo odtušeni sestri, je njegovo spreminjanje barv postavljeno pred največjo preizkušnjo do zdaj.

Foto: DOMEN LUŠIN



Nastopajoči
MAK TEPŠIČ
AJDA KOSTEVČ
NEJC JEZERNIK

Režiser in scenarist
ALJOŠA NIKOLIČ

Direktor fotografije
DOMEN LUŠIN

Mešalec slike in montažer
CIRIL ZUPAN

Pisatelj – Grozna usoda Melopomenusa Jonesa
STEAPHEN LEACOCK

Producentka
MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka režiserka
MAJA ŠTOJS

Tajnica režije
VESNA KAČANSKI BADMUS

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Rekviziter
ŠTEFAN POLAJŽER

Kostumograf
CLAUDI SOVRÉ MIKELJ

Oblikovalka maske
IVANA KRISTINA MOHAR

Glavni kamerman
MARKO KURAT

Kamermana
GAŠPER PANGERŠIČ
MARTIN VIDIC

Kontrolor slike
DOMEN LUŠIN

Mojster luči
DOMEN LUŠIN

Osvetljevalec
JAN PROSEN

Tonski mojster
EDIN KOSI

Mikromana
KLEMEN RIBIČ
JOVICA NOVKOVIČ

Oblikovalec zvoka
MIHA RUDOLF

Grafični oblikovalec
CIRIL ZUPAN

Kolorist
DOMEN LUŠIN

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

3. LETNIK, 2020/2022

Kornelj

Vaški posebnež Kornelj najde drugi dom
in (ne)srečo v lokalni gostilni.

Foto: VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ



Nastopajoči
LUDVIK BAGARI
SUZANA KREVIH
ALJOŠA TERNOVŠEK
GAŠPER LOVREC
MAK TEPŠIČ

Režiser in scenarist
ANŽE GRČAR

Direktorica fotografije
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Sodirektor fotografije
TADEJ PERNUŠ

Mešalka slike in montažerka
ANA GRZETIČ

Pisatelj – Kornelj
ŽIGA HREN

Producentka
MAG. JOŽICA ŠMID

Prvi asistent režiser
KRISTIAN IRGL

Druga asistentka režiserka
KAJA BRINA URŠIČ

Tajnik režije
JUŠ HRASTNIK

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Rekviziter
ŠTEFAN POLAJŽER

Kostumografka
KATARINA ŠAVS

Oblikovalka maske
ANJA BLAGONJA

Glavni kamerman
MARKO KURAT

Kamermana
GAŠPER PONGRAČIČ
ALEŠ GAZIČ

Kontrolorka slike
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Mojstrica luči
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Osvetljevalec
TADEJ PERNUŠ

Tonski mojster
LEON KOLENC

Mikroman
ZORAN GRABARAC

Asistent snemalca zvoka
URBAN FIJAVŽ

Oblikovalec zvoka
PETER ŽEROVNIK

Grafična oblikovalka
ANA GRZETIČ

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

3. LETNIK, 2020/2021

Krpan

Martin Krpan z Vrha pri Sveti Trojici, velik, močan in preprost človek, je edini, ki mu uspe premagati strašnega velikana Brdavsca. Cesar z dvora na Dunaju se mu želi zahvaliti, ponudi mu celo roko svoje hčerke. A cesarica se s tem ne strinja, Krpana hoče odpraviti s sodom vina in nekaj pogačami. Krpanu pa ni mar ne za cesarjevo hčer ne za živež. Kljub oporekanju cesarice in ministra Gregorja doseže, da mu cesar napiše dovolilnico za tovorjenje angleške soli.

Foto: ANDRAŽ ŽIGART



Nastopajoči
PRIMOŽ PIRNAT
GABER KRISTJAN TRSEGLAV
SABINA KOGOVŠEK
UROŠ SMOLEJ

Režiser in scenarist
JUŠ HRASTNIK

Direktor fotografije
ANDRAŽ ŽIGART

Mešalka slike in montažerka
MALVINA ĐERMANOVIĆ

Skladatelj in izvajalec filmske glasbe
JURE TORI

Pisatelj – Martin Krpan
FRAN LEVSTIK

Producentka
NINA ROBNIK

Asistent režiser
DAVID CHAMPAIGNE

Tajnica režije
VESNA KAČANSKI BADMUS

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Kostumografka
KATARINA ŠAVS

Oblikovalka maske
EVA URŠIČ

Glavni kameraman
MARKO KURAT

Kamermana
GAŠPER PONGRAČIČ
ALEŠ GAZIČ

Kontrolor slike
ANDRAŽ ŽIGART

Mojster luči in osvetljevalec
ANDRAŽ ŽIGART

Sektor scene
DOMEN LUŠIN

Tonski mojster
EDIN KOSI

Mikroman
GAŠPER FLERE

Oblikovalec zvoka
PETER ŽEROVNIK

Grafična oblikovalka
MALVINA ĐERMANOVIĆ

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

2. stopnja

DRAMSKA IGRA – DRAMSKA IGRA

Slovenski pasijon (Lina Akif)

104

GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA – GLEDALIŠKA REŽIJA

Avtorski projekt po motivih drame

Mala Moskva Tomislava Zajca: *Tri Moskve* (Maša Pelko)

110

FILMSKO IN TELEVIZIJSKO USTVARJANJE – FILMSKA REŽIJA

Janko Žonta (Aleksander Kogoj Jr.)

112

OBLIKE GOVORA – GOVORNO SPOROČANJE

Kajuh – literarni dokumentarni kamišibaj o Karlu Destovniku (Vanja Iva Kretič)

114

Karantenski blues (Taja Lesjak Šilak)

116

OBLIKE GOVORA – OBLIKOVANJE GOVORJENIH BESEDIL

Vse železo bo zarjavelo in se uničilo v moji krvi (Rok Lopatič)

118

UMETNOST GIBA – UMETNOST GIBA

Zemlja (Borut Doljšak)

120

ALT + F4 (Gal Oblak)

122

PRODUKCIJA AKADEMIJSKEGA STUDIA

8372 (Benjamin Zajc)

126

Ljubezen gre skozi želodec (Evelin Bizjak)

128

Slovenski pasijon

MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA DRAMSKA IGRA,
SMER DRAMSKA IGRA

Performans se je zgodil na Triglavu 9. septembra 2021.

Foto: DARE SINTIČ



Ideja in izvedba
LINA AKIF

Dramaturgija
NINA KUCLAR STIKOVIČ
NIKA KORENJAK

Kamera
DARE SINTIČ
DOMEN OŽBOT

Montaža
LUKA MIKLOŠIČ

Mentor
PROF. BORIS OŠTAN

Produkcija
UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Koprodukcija
DRUŠTVO FOTOPUB IN KULTURNI ZAVOD GODOT

Performans je omogočila Planinska zveza Ljubljana – matica.
Projekt je podprla Mestna občina Ljubljana.

Hvala Gaji Filač, Klemnu Kovačiču, Ivi Slosar, Anji Jeršan, Blažu Šefu, Luki Miklošiču, Daretu Sintiču, Domnu Ožbotu, Borisu Ostanu, Nini Kuclar Stiković, Nejcu Žoržu in kužku Bartu, da ste hodili pasijon.

Posebna zahvala še profesorju Aldu Kumarju, Gaji Naji Rojec in Maticu Štamcarju za vso pomoč.

NINA KUCLAR STIKOVIĆ

»Občinstva ne želim nagovarjati v vlogi žrtve«

LINA AKIF: SLOVENSKI PASIJON, MAGISTRSKA PRODUKCIJA DRAMSKE IGRE

Vsem, ki so za inspiracijo svojih umetniških del jemali sebe, črpali iz lastnih izkušenj in preko umetnosti in umetniških akcij poskušali prebroditi ovire v svojem življenju, je jasno, da je to vedno znova paradoksalna pot od poskusa osvoboditve do ponovne ujetosti v problem, ki ga poskušamo premagati oziroma prerasti. Ko se umetnik ukvarja s samim seboj, to hitro izpade egoistično oziroma egocentrično, a vendar v tem egocentrizmu ni nič lepega. Prav tako v njem ne najdemo ničesar, kar bi pripomoglo k naši samopodobi ali samozavesti. Ravno obratno, tovrstno rovarjenje po samem sebi je v resnici najtežje, kar lahko doleti avtorja. Lažje je opravljati druge kot sebi postaviti ogledalo. Lažje je uprizarjati tuje probleme kot pogledati vase. Pri postavljanju lastne ranljivosti na ogled slej ko prej naletimo tudi na oviro, kako se izogniti položaju žrtve, ko želimo sporočiti, da je naša intimna težava v resnici simptom družbe, ki odpira politična vprašanja. »Občinstva ne želim nagovarjati v vlogi žrtve.« Torej, kako sebe ne pribiti na križ, čeprav ga nosim že celo življenje?

Linin križ je Linin videz. Genetski material, ki jo je v našem prostoru zaznamoval bolj kot marsikoga drugega. Pri tem imam v mislih druge igralke in igralce. Med raziskavo materiala za performans sva kmalu naleteli na vprašanje tipizacije v zasedanju gledaliških vlog glede na igralčev videz. Nekdo igra begunce, Arabce, črnce, Indijance in nekdo drug Ofelijo, Noro, Julijo, Irino ... Nekdo lahko igra družino v realizmu, tri svetlolase sestre, nekomu pa je to onemogočeno. Nekdo bo zaradi videza igral »pozitivca« ali »negativca«, princesko ali gajstnico. *Casting* bi moral biti veliko več kot zgolj zasedanje igralcev na podlagi njihovega videza, a žal je ujetost v to še kako prisotna. Prav zaradi tega je več kot primerna uporaba besede *casting*, ki je v prevodu tudi izraz za *kalup*.

Tovrstno kalupljenje ob vstopu na trg dela je bilo Linin povod, zakaj se v svoji magistrski produkciji želi ukvarjati s svojim videzom oziroma diskriminacijo, ki je je deležna zaradi njega. Seveda pa ni mogoče ostati zgolj pri gledališkem kalupljenju. Slednje je skupno vsem igralcem na trgu dela, medtem ko se Lina z rasno diskriminacijo srečuje že od vrtca. Tja sežejo njeni najstarejši spomini. Njen primer kalupljenja sega preko gledališke in filmske produkcije. V tukaj in zdaj. V včeraj, danes in jutri. Vse od logopedinje, ki jo je spraševala: »Je v Afriki lepo? Kakšne živali imajo tam? So fejest črni tam?« do zobozdravnice, ki jo je označila za Romkinjo, in bombaža, ki ga je prejela od gimnazijskega sošolca za rojstni dan. Ali dejstva, da bi bila sedaj že milijonarka, če bi dobila en evro vsakič, ko jo je nekdo označil za »specifično« ali »eksotično«. In seveda vse od incirajočega komentarja, nasveta iz gledališkega okolja: »Razmisli, če bi te slučajno zanimala lutke, saj se tam ne vidi, kakšne barve si spodaj« pa do neposrednega vprašanja o identiteti.

Od kod si?
Iz Maribora.
No ... Od kod si?
Iz Maribora.
Ja ... Ampak ... Od kod si pa ... zares?
Iz Maribora.

Afričanka, črnka, Ciganka oziroma Romkinja pa tudi Arabka. Čeprav Slovenka. Želja po biti Slovenka. Želja po tem, da te družba vidi kot Slovenko. Rojena v Sloveniji, ampak postati Slovenka. In kdaj Slovenec postane Slovenec? Ko pride na Triglav.

In je šla. S križem na hrbtu oziroma kurentom na hrbtu hodit svoj pasijon. Kurent, še en sim-

bol slovenstva. Starega slovenstva. Maska iz časa staroselcev. Maska, pod katero se ne vidi, kakšne barve si. Maska, pod katero si lahko, kdor si. Slovenska maska na poti na slovensko goro. Premagovanje lastnega križa po pasijonski poti in vprašanje, ali ga je sploh mogoče premagati. Že med pripravami se je spremenila ciljna točka. Cilj je seveda Aljažev stolp – in hkrati varna pot v dolino –, ampak cilj ni več spremeniti družbene percepcije, temveč opozoriti na njo in spremeniti lastno percepcijo. Začnemo pri sebi, in najlepši cilj, ki ga avtorica lahko doseže zase, je, da svoj minus obrne v svoj plus. Da se sprejme točno takšno, kakršna je. Da se bremena sprva poskuša osvoboditi pri sebi. Da ni zgolj žrtev. Ker ne želi biti žrtev. In to je prvi korak na poti do osvoboditve. Da postane močnejša od opažanja, profiliranja in rasnega diskriminiranja in da sočasno na njih opozori.

Da je tako zastavljen cilj edini cilj, ki ga je mogoče doseči, se potrdi že med potjo samo. Mi vemo, zakaj hodimo Linin pasijon, in smo sočasno povabljeni, da nosimo tudi svoj pasijon. Mimoidoči so nas ogovarjali na različne načine, mnogi z zanimanjem in navdušenjem. A najbolj mi je ostal v spominu ta, ki ponovno potrdi nujnost Linine umetniške akcije in poskusa osvoboditve družbene percepcije.

9. september 2021, pribl. ob 10.25,
Vodnikov dom na Velem polju, 1817 m

8. postaja – Tolažba

V Kristusovem pasijonu pri osmi postaji Jezus tolaži jeruzalemske žene. Mi imamo daljši premor in se posladkamo s čokolado Gorenjka (slovensko!), ki jo Lina nosi v kurentu. Torej Lina tolaži nas. Potem mi

snamemo nahrbtnike, kurent pa vse do Aljaževega stolpa kontinuirano ostaja na Lininih ramenih. Malce si odpočijemo in pomalicamo. Takrat do nas pristopi ženska, morda celo upravnica Vodnikovega doma.

Kaj se pa vi to igrate?

Nič se ne igramo.

Seveda se. Kaj se igrate? Indijance?

Ne, ne igramo se Indijancev.

Ja, kako ne? Če je pa tole čist nekež indijanskega.

To je kurent, gospa.

Ni to kurent, kurent nima perja. To je nekež indijanskega.

Ne, to je avtohtoni slovenski kurent.

Lina se obrne s hrbtom proti gospe, tako da gospa lahko vidi celotno kurentovo glavo. Prej se je videlo le barvne trakove, rogove in perje.

No, mogoče je kurent, ampak ni pa to slovenski kurent. To perje, to je čist indijansko.

To je tradicionalni ptujski kurent z gosjim in puranovim perjem.

Ne, ne ... Tole je nekež mešanega, to že ni naš kurent. To je nekež indijanskega.

NIKA KORENJAK

Pasijon poguma

Ostali pohodniki, približno 15, pri Vodnikovem domu strmijo v nas, nihče ničesar ne reče, in gospa se počasi prične oddaljevati. Situacija se seveda nadaljuje naslednji dan, 10. septembra 2021, ob povratku s Triglava.

*In, vam je še kdo rekel,
da je to indijansko?*

Ne, gospa, pravzaprav ne.

Kako da ne? Če pa je.

Nekateri so že od daleč prepoznali, da gre za kurenta. Čeprav ga niso videli od zadaj.

No, jaz vam povem, da si nisem samo jaz mislila, da je indijansko. Vsi tukej smo se to spraševal, ko smo vas zagledal. Ampak samo jaz sem si upala na glas povedat, da je to nekeje indijanskega.

Od družbene percepcije, stereotipov in posledične diskriminacije na podlagi le-teh se ne da ubežati. Romkinja, Arabka, Afričanka in po novem tudi Indijanka, ki poskuša premagati pozicijo žrtve. Premagati vlogo, v katero jo vsak dan znova postavlja družba na podlagi videza. To je osebna bitka, ki je z Lininim performansom izstopila iz njenega intimnega prostora v družbeni prostor. To je bitka o poskusu osvoboditve, sprejetju same sebe in nastavljanju ogledala družbi. To je bitka o naslavljanju družbe, naslavljanju sveta, tako gledališkega kot širšega. To je bitka, ki se bori proti rasni diskriminaciji in diskriminaciji na osnovi videza in ozkoglednosti. In čeprav je avtorica upala, da bo s performansom to bitko končala, jo je najverjetneje šele zares začela.

Umetnost performansa nam je s svojim eruptivnim razvojem in začetkom v prejšnjem stoletju dokazala, da je široka in raznolika vrsta umetnosti. Je nehomogena in zajema široko polje performativnega izvajanja, ki je prepleteno z vplivom drugih vrst umetnosti, kulture, filozofije, socioloških znanosti, arhitekture, celo biologije, fizike in ekologije. V svoji raznobarnosti je vplivala na razvoj drugih vrst umetnosti in s svojim vplivom zajadrala na področje *fine arta*, predvsem pa na področje gledališkega ustvarjanja. Z razvojem postdramskega gledališča je gledališko ustvarjanje dobilo priložnost, da nekatere postopke ponovno prevpraša in jim v nasprotju z močno tradicijo gledališča doda ustvarjalčevo črpanje iz njega samega, iz njegove osebne zgodbe, mu omogoči trenutnost v izvajanju in izvedbo na mestih prepušča trenutku ali okoliščinam, ki so samo tedaj na voljo.

Zgodovino performansa so v veliki meri zarisovalе ženske. Morda zato, ker so bile v zgodovini večkrat zapostavljene in so se po revolucijah v šestdesetih letih 20. stoletja, prav tako ob pomoči nove razvijajoče se umetniške struje, lahko končno umetniško in osebno udeležile. Gina Pane z umeščanjem svojega telesa v naravo in iskanjem limita svoje bolečine ob plezanju po lestvi, ki je bila polna špičastih žebeljev. Adrian Piper, temnopolta umetnica, ki je po New Yorku hodila s sveže prebarvano belo majico, na kateri je pisalo *Wet paint*. Marina Abramović, ki je s takratnim partnerjem Ulayem prehodila del Kitajskega zidu, da bi ob srečanju nekje na sredini zaključila svoje partnerstvo. Vse tri so pomembno vplivale na razvoj te nenehno spreminjajoče se umetnosti, v katere kanon se je vključila tudi Lina Akif.

Teme, ki so jih problematizirale omenjene umetnice – iskanje meja telesne zmogljivosti, problematika nesprejemanja in kulturne apropiacije temnopolnih

ter pot, ki simbolizira konec nekega obdobja in je hkrati sama po sebi pomensko zelo močno vezana na svoj prostor –, so teme, zelo podobne tistim, s katerimi se je ukvarjala Lina Akif. Deklica, rojena temnopoltemu očetu in materi, ki svoje korenine nosi iz sosednje Madžarske, je v razvijajočih se devetdesetih letih in začetnih dvatisočih v domovini doživela marsikaj, česar drugi otroci z drugačnimi genskimi dispozicijami nismo. Še danes se v svetu, kjer iz vseh koncev šprica zavedanje o problematikah, ki jih je naredila premoč belega moškega, večkrat zgodi, da je obravnavanje Line drugačno, kot smo ga deležni drugi.

Njena performativna pot na simbol slovenstva, najvišji vrh v Sloveniji – Triglav, je njeno performativno dejanje, je njen *walk this way*, je njena pot, s katero je stopila na trg kot mlada umetnica, performerka in dramska igralka. S kurentom, ki si ga je pogumno oprtala na hrbet, s kurentom, ki odganja zimo in prinaša pomlad, je sebi odgnala zimo in si prinesla pomlad, ki jo bo napolnila z močjo, da bo pogumno in neustrašno prehodila svoje zahtevne pomladne poti. Če je Ivan Cankar s svojo novelo o kurentu prikazal slovensko nemoč in vdanost v usodo, obup ob pogledu na ljudstvo, ki svoja uboga srca polni s koprnečo otožnostjo, je Lina s kurentom na hrbtu pokazala ljudem, kako lahko s pogumom in slovensko pesmijo, z enotnostjo posameznikov, ki so vsi različni, pa vendar vsi delujejo v smeri istega cilja, svoja srca napolnijo z radostjo in pozabijo na otožno nesprejemanje, na nestrpnost in žalost. Lina se je s tem dejanjem postavila ob bok tistim umetnicam, ki so s svojim dejanjem vplivale na doživetje omenjenih problematik in pripomogle (četudi za kakšen odstotek ali dva) k spreminjanju omejenih pogledov na svet in posameznike okoli nas. V svoji skromnosti se zaveda, da sveta s

takšnim dejanjem ne more spremeniti, je pa brez dvoma pokazala, da je treba spremeniti svoj odziv na sovražno okolje in ljudi privabiti s pogumom, odprtim srcem in pesmijo.

Slovenski pasijon – pogumno dejanje mlade umetnice, ki se je z vsemi svojimi tegobami podala na oltar slovenstva, sledila prednicam te hrabre umetnosti in dokazala, da lahko kljub morebitnim preprekam neustrašno in z užitkom ustvarja, deluje in razveseljuje.

AVTORSKI PROJEKT PO MOTIVIH DRAME *MALA MOSKVA* TOMISLAVA ZAJCA

Tri Moskve

MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA,
SMER GLEDALIŠKA REŽIJA

Generalka: 26. decembra 2021 ob 18.00 v Osmozi

Premiera: 27. decembra 2021 ob 20.00 v Osmozi

Ponovitev: 28. decembra 2021 ob 18.00 in 20.00 v Osmozi

Foto: MAŠA PELKO



18. 1. 1957, petek. Od tistega velikega praznovanja ni nič, sama ne vem, kako je tako prišlo. Mama mi je kupila najlonke, atek je dal denar za hlače, ki so bile že včeraj gotove, Milka mi je dala pomarančo in Mirjana glavnik. Gordana mi je kupila škatlo in v njej dve toaletni mili in stekleničko kolonjske vode. To je bilo za rojstni dan. Čez dva dni je pa prišel sošolec Ivan, ki je prišel pozneje, ko smo bili mi v kinu. Prinesel mi je lepo škatlico, pravzaprav košarico, in v njej štango čokolade, prašička iz sladkorja, liziko, jabolko, rožiček, figo in kocko sladkorja. (*smeh*) To so bila darila za rojstne dneve.

Zasedba

TINA RESMAN
NIKA VIDIC
NINA IVANIŠIN
BLAŽ DOLENC
KLEMEN JANEŽIČ
MATEJA STARIČ
ROK ANDRES
MAŠA PELKO

Glasovi na posnetkih
JELENA PELKO
MILKA MITROVIČ
MIRJANA SILIČ
SARA DIRNBEK
GREGOR PODRIČNIK
TINA RESMAN
NIKA VIDIC

Režija in prevod
MAŠA PELKO

Oblikovanje zvoka in zvočne podobe
MATEJA STARIČ

Dramaturgija
ROK ANDRES

Scenografija
VASILIJA FIŠER

Svetovalec za gib
KLEMEN JANEŽIČ

Oblikovanje svetlobe
JANEZ KOCJAN

Produkcija
UL AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
ZAVOD DELAK
KUD S. N. G.

Mentorja in mentorica
za gledališko režijo
PROF. MAG. TOMISLAV JANEŽIČ
DOC. JANEZ JANŠA
za jezik in govor
DOC. DR. NINA ŽAVBI

Najlepša hvala: Mitja Pelko. Eva in Ina Ferlan. Jurij Alič.

1. LETNIK 2. STOPNJE, 2020/2021

Janko Žonta

Vaški posebnež Janko Žonta se občasno zglaši na lokalni policijski postaji ter poda izmišljeno prijavo, da je nekoga ubil. Ker je rahlo moten, a neškodljiv, ga policisti kazensko ne obravnavajo. Ko se nekega večera Janko ponovno oglasi na policijski postaji in prijavi umor, se policist Damjan na prijavo odzove povsem rutinsko, ne vedoč, da bo tokratna obravnava povsem drugačna.

Foto: TRISTAN DRAGAN



Nastopajoči
PRIMOŽ BEZJAK
PRIMOŽ PIRNAT
BRANKO ZAVRŠAN
LEA COK

Režiser in scenarist
ALEKSANDER KOGOJ JR.

Direktor fotografije
TRISTAN DRAGAN

Mešalec slike in montažer
AMBROŽ PIVK

Producentka
MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije
KAJA HORVAT

Asistentka režije
EVA KUČERA ŠMON

Tajnik režije
PATRIK KRAJNC

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Rekviziter
ŠTEFAN POLAJŽER

Kostumografka
NIKA DOLGAN

Oblikovalki maske
ANJA BORCHI
MIRELA BRKIČ

Glavni kamerman
MARKO KURAT

Kamermana
MAJA ŠTOJS
ŽIGA PLANINŠEK

Kontrolor slike
TRISTAN DRAGAN

Mešalka slike
NIKA OTRIN

Mojster osvetljave
TIMON HOZO

Snemalec zvoka
LEON KOLENC

Mikroman
DAVID WETTER ZAGAJŠEK

Oblikovalca zvoka
MIHA RUDOLF
PETER ŽEROVNIK

Kolorist
TRISTAN DRAGAN

Producentki Oddelka za film in televizijo
MAG. JOŽICA ŠMID
NINA ROBNIK

Tehnična sodelavca
LJILJANA BIBIČ
JURIJ LUKASHEVICH

VANJA IVA KRETIČ

Kajuh – literarni dokumentarni kamišibaj o Karlu Destovniku

MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA OBLIKE GOVORA,
SMER GOVORNO SPOROČANJE

Premieri: Velenje, 4. septembra 2021, Ljubljana, 8. oktobra 2021

Foto: JAKA ŽILAVEC



VANJA IVA KRETIČ

Kajuh

Moj prvi pesnik. Šoštanjčan. Preprost in načitan fant ... z močnim čutom za ljudi in ljubeznijo do domovine. Z mojim poklonom njegovemu ustvarjanju v dokumentarno literarnem kamišibaju o njegovem življenju zaključujem svoj magistrski študij Oblike govora na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani pod mentorstvom prof. Tomaža Gubenška.

Moj najljubši. Karel Destovnik - Kajuh.

Zasnova in izvedba
VANJA IVA KRETIČ

Grafike
URŠULA SKORNŠEK

Mentor
PROF. TOMAŽ GUBENŠEK

Producentka
MIJA ŠPILER

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Sofinanciranje
ZVEZA KULTURNIH DRUŠTEV ŠALEŠKE DOLINE

TAJA LESJAK ŠILAK

Karantenski blues

MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA OBLIKE GOVORA,
SMER GOVORNO SPOROČANJE

Oblikovanje: PETJA KOLENKO



TAJA LESJAK ŠILAK

Karantenski blues

»Pozimi si želim poletja
Poleti si želim zimo
In sprašujem se, ali je to svoboda ali osamljenost«

Karantenski blues je avtorski projekt Taje Lesjak Šilak. Besedila so nastajala v času najstrožjih epidemioloških restrikcij. Kot avtorica se je poigravala z notranjimi občutji in stanji, ki so se naselila znotraj nje v obliki zmedenih dnevniških zapisov, ki jih je kasneje spremenila v dnevniške prozne zapise. Besedila je tako napisala kot interpretirala sama ter jih posnela

na vinilno ploščo. Izbira formata, ki je vinilna plošča, izvira iz njene fascinacije in zbirateljstva vinilnih plošč, po drugi strani pa se je na ta način želela poigrati s percepcijo vinilne plošče, ki jo dojemamo kot retro medij za poslušanje glasbe. Tovrstno poslušanje, na gramofonu, zahteva večjo pozornost, zato jo je zanimalo, kaj se zgodi, če namesto glasbe poslušamo dnevniške zapise. Kljub temu popolnoma brez glasbe ni šlo; za vmesne glasbene vložke je poskrbel priznani blues glasbenik in vsestranski ustvarjalec Samuel Blues. Likovno podobo plošče je uredila Petja Kolenko.

Ideja, zasnova, izvedba besedila
TAJA LESJAK ŠILAK

Obdelava zvoka
DAMIR IBRAHIMKADIČ

Glasba
SAMUEL BLUES

Likovna podoba in oblikovanje
PETJA KOLENKO

Mentor
PROF. TOMAŽ GUBENŠEK

Producentka
MIJA ŠPILER

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

ROK LOPATIČ

*Use železo bo zarjavelo in se uničilo v moji krvi (T. Šalamun)*MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA OBLIKE GOVORA,
SMER OBLIKOVANJE GOVORJENIH BESEDIL

Premiera: 25. novembra 2021 ob 19.00, Velika gledališka dvorana AGRFT

Foto: ŽELJKO STEVANIČ



ROK LOPATIČ

Use železo bo zarjavelo in se uničilo v moji krvi (T. Šalamun)

Potovanje robota po zvočni pokrajini, med neulovljivimi besedami uporniškega Tomaža Šalamuna. Robot v obliki vokoderja, telekomunikacijske naprave, ki je zaveznikom pomagala zmagati v drugi svetovni vojni, nastopa tukaj v mnogo humanejši vlogi. Pod človeškim nadzorom interpretira pesmi enega največjih slovenskih pesnikov in prikazuje, kako zveni poezija, ko ji odvzamemo človeški glas.

Interpretacija
ROK LOPATIČ – *vokoder*

Poezija
TOMAŽ ŠALAMUN

Glasba
ROK LOPATIČ

Sodelujoči glasbenik
LUKA JAMNIK – *klaviature, elektronika*

Oblikovanje svetlobe
UROŠ FAGANELJ

Oblikovanje zvoka
UROŠ BON

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorica in mentor
za govor
IZR. PROF. DR. KATARINA PODBEVŠEK
za zvok
PROF. ALDO KUMAR

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

BORUT DOLJŠAK

Zemlja

MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA UMETNOST GIBA,
SMER UMETNOST GIBA

Premiera: v letu 2022 na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo

Foto: NEZNANO



EDVARD KOCBEK

Zemlja, iz tebe se dotikam vsega

Zemlja, iz tebe se dotikam vsega, zemlja,
vate se vračam, moje meso diši po sveti
daritvi in smrtni žalosti, dolgo bom
gledal navzgor, ponoči in podnevi.

Zemlja, naš grob, kako si lepa, zemlja,
sladko temno zrno med zrne, od tvoje
globine sem zmeden, ptiči čivkajo nad nami
eden med njimi nas bo pozobal.

Edvard Kocbek
Zbrane pesmi, Cankarjeva založba, 1977

Koreografija in izvedba
BORUT DOLJŠAK

Kamera in montaža
FABRIS ŠULIN

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorica
PROF. TANJA ZGONC

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

GAL OBLAK

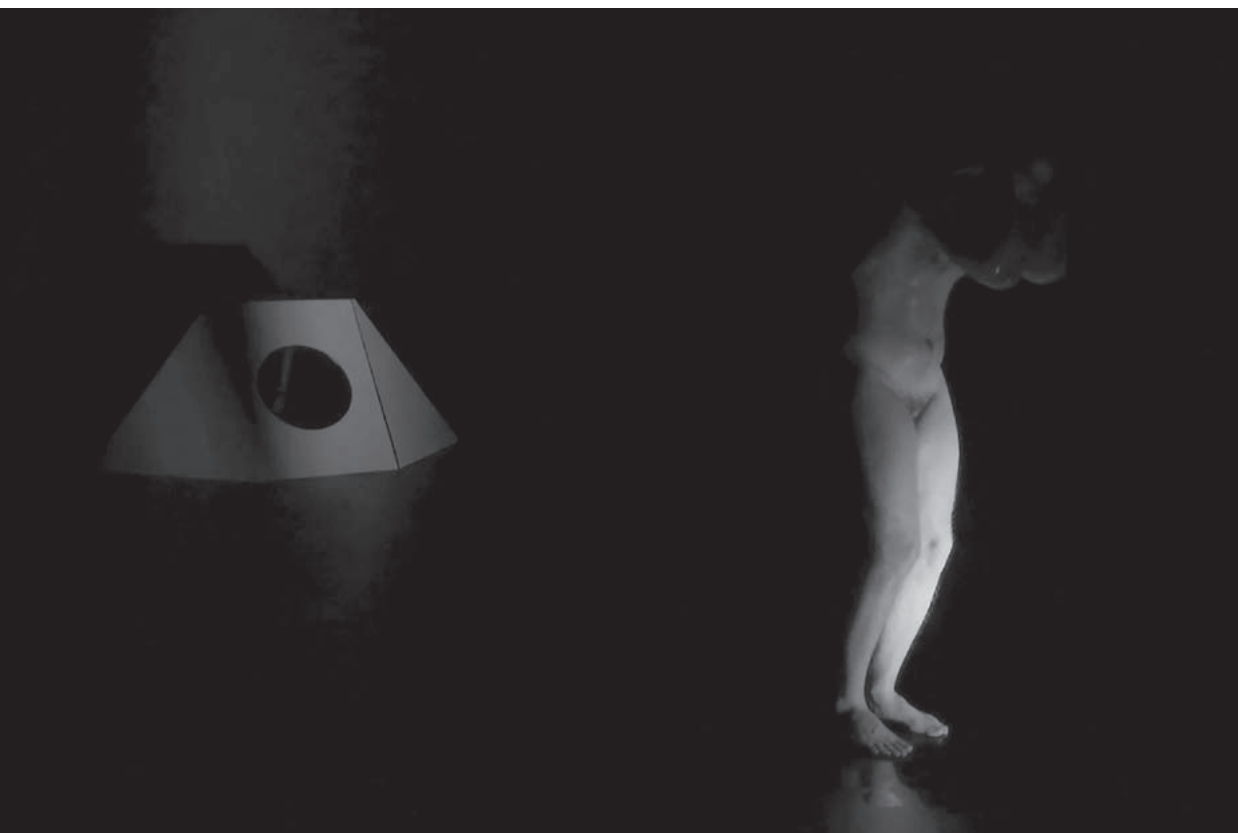
ALT + F4

MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA UMETNOST GIBA,
SMER UMETNOST GIBA

Interna premiera: 8. julija 2021 na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo

Premiera: v letu 2022 na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo

Foto: ALEN RIVIĆ



Avtorska izvedba, koreografija
in oblikovanje vizualnih elementov
GAL OBLAK

Dramaturgija
NIKA KORENJAK

Avtorica videa
FARAH KURNIK

Izdelava in oblikovanje scenskega elementa
ZORAN SRDIĆ JANEŽIČ

Oblikovanje svetlobe
JUŠ A. ZIDAR

Oblikovanje zvoka
GAL OBLAK
VID MERLAK
LIL TATY

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorica
PROF. TANJA ZGONC

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Posebna zahvala
TANJI ZGONC
URŠULI TERŽAN
DRAGANU ŽIVADINOVU

NIKA KORENJAK

Shut down

Človeško telo je industrija DNK-ja in celic, ki sestavljajo naše biomehanično telo. Vanj vstopajo surovine, iz njega izstopa življenjska energija. V premagovanju človeškega ega lahko ta biomehanični stroj doseže razsežne limite svojega fizičnega telesa in poruši vnaprej zadano formo, ki jo človeški um predstavlja človeškemu telesu. Povzroči, da telo naredi korak naprej od uma, ki ga omejuje, in se osvobodi.

V zgodovini človeškega obstoja so človeški predniki prav tako ločevali um in telo. Iz opičnjaka v suprematistično bitje. V razmišljujočega človeka s formo in potrebo za iskanjem abstraktnjših oblik bivanja – duhovnosti. Z arhitekturo svojega bivanja človek doseže, da postane superioren in tej zemeljski dominantnosti doda še nadzemeljsko, ustvari Boga. Odnos, ki ga skozi stoletja goji z Bogom, temelji na nasprotujočih si silah: na puristični ljubezni, zavezništvu pa tudi jezi, nezaupanju in nenazadnje – ateizmu. Človek začne živeti v svetu, kjer je »verjeti« postalo domena individualnega obstanka. Vsak posameznik, ki ne živi več v strogo ritualiziranih ali politično dominantnih družbah, si lahko sam zase ustvari svoje merilo med tem, v kaj verjame in kaj prepušča naključju. Izbere svojo stopnjo duhovnosti in razmerje med povezanostjo telesa in uma. Se pa hitro lahko zgodi, da človeka – ob sočasnem razvoju tehnologije, ki že v vsakda-

njem življenju telo postavlja v sekundarni položaj in zahteva spretnost v kondiciji uma – vodi v stanje atrofije. Če je bil človek razočaran nad Bogom, je od njega preveč pričakoval ali v Boga sploh ni verjel, pa je verjel v neko življenjsko obdobje, ki ga ni več; če ne verjame, ker ni več zmožen verjeti, potem tudi um potisne v posebno stanje umske atrofije – v nihilizem. Vseobsegajoči in divji razvoj tehnologije človeka z nihilističnimi atrofijami popelje na potovanje, ki ga odmakne od njegovega telesa in uma ter ga premesti v virtualni svet, ki se mu lahko prepusti in mu postopoma začne verjeti ter ga postavi na položaj virtualnega Boga. Počasi se človeku začnejo zapirati »okna«. Ko še zadnjič pritisne naslovljeno kombinacijo tipk ALT + F4, se mu zapre še poslednje aktivno »okno« in postane domena virtualnega sveta, brez zavedanja atrofičnega telesa in nihilističnega uma. Zgodi se mu njegov lasten »shut down«, morda celo brez možnega povratka.

Gal Oblak je v magistrski izvedbi raziskoval evolucijski razvoj razmerja med dojetjem telesa in uma, tehnologije in človeka ter svojo osebnoizpovedno izkušnjo prevedel v gibalno predstavo z drugimi vizualnimi elementi, ki temeljijo na uporabi tehnologije. Raziskoval je meje svojega telesa, gibalne oblike in forme, ki temeljijo na metodologiji butoh, biomehaniki po Meyerholdu in drugih oblikah sodobnih plesnih metodologij,

ki jih je spoznaval med svojim izobraževanjem. Raziskoval je nepoznane in neuveljavljene načine gibanja, ki jih je osnoval v vsebinski obliki. Preko dojetja te vsebine, ki jo je nato prevzelo njegovo telo, je izvedel in rojeval nove načine gibanja, ki so specifično uravnani po njegovem telesu in umu. Osebnizpovedno je raziskoval razmerje med tehnologijo, ki jo uporablja v vsakdanjem življenju za potrebe kvalitetnejše vsakodnevice, in tehnologijo, ki jo uporablja za užitek v preživljanju prostega časa. Zanimalo ga je razmerje, v katerem se nahaja točka, ki združuje eno in drugo. Kje in kdaj lahko ta točka postane »točka preloma«, ki bo užitek postavila v ospredje, pred konstrukcijo življenja. Z igro, ki jo je vzpostavil z lesenim scenskim elementom, ki spominja na futuristično bivališče, je iz čisto majhne amebe znotraj bivališča zrasel v duhovno poglobljeno bitje in postal sam svoj Adonaj, ki ga je njegov tehnološki ego pripeljal do »shut downa«.

Magistrska izvedba prinaša vpogled v osebno izkušnjo mladega človeka, ki se sooča s hitro spreminjajočim se svetom, v katerem ima razvoj tehnologije glavno besedo. V tem svetu se dobro znajde in z zanimanjem hodi v korak s spremembami ob zavedanju, da je popolna predanost tehnologiji tista, ki naš obstoj vodi v pogubo. Kritično mišljenje je ključ, ki ga bo mladi igralec s to izvedbo ponesel naprej, v svoje nadaljnje ustvarjanje.

BENJAMIN ZAJC

8372

PRODUKCIJA AKADEMIJSKEGA STUDIA

Termini: marca 2022 v levi kleti na Trubarjevi 3

Foto: AJDA SCHMIDT



BENJAMIN ZAJC

8372

V svojem svetu nosim pokrajine krivde, ki so zapisane v poreklu.

Leta 1995 v srebreniškem pokolu ugasne 8372 življenj.

»Najbolj pogrešam jutranjo kavo z možem.«

Rojen sem leta 1997.

Leta 2011 obiščem podedovano vojaško stanovanje v Srbiji.

Pridruži se mi in z mano vrzi 8372 gramov kave
v vrečo kolektivne odgovornosti.

Avtor in izvajalec
BENJAMIN ZAJC

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorica
DOC. DR. ZALA DOBOVŠEK

EVELIN BIZJAK

Ljubezen gre skozi želodec

KULINARIČNI DOKU-PERFORMANS

PRODUKCIJA AKADEMIJSKEGA STUDIA

Premiera: 13. februarja 2022 ob 19.00 na Študijskem odru 2

Foto: ERIK BIZJAK



2. STOPNJA

129

Veselo, veselo, veselo,
saj le psi znajo biti srečni
zgolj z avtonomijo
svojega brezsrarnega duha.

PABLO NERUDA

Avtorica
EVELIN BIZJAK

Izvedba
EVELIN BIZJAK
NIM

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentorica
DOC. DR. ZALA DOBOVŠEK

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

3. stopnja

Brina Jenček

Intervju s Soño Mäsiarovo:
»Največja razlika med slovaškim
in slovenskim političnim gledališčem je Mladinsko«

»Največja razlika med slovaškim in slovenskim političnim gledališčem je Mladinsko«

INTERVJU S SOŇO MÄSIAROVO JE PRIPRAVILA BRINA JENČEK.

Foto: MICHAL ČERNÁNSKÝ



Doktorska študentka Soňa Mäsiarová je vsestranska gledališka ustvarjalka, ki se je nad Slovenijo navdušila na Erasmus+ izmenjavi. Študijska pot jo je najprej ponesla na Češko, kjer je študirala genetiko, se nato preusmerila v gledališke vode in na rodnem Slovaškem končala dodiplomski in podiplomski študij dramaturgije in režije na Akademiji umetnosti v Banskí Bystrici. V svojih delih se pogosto loteva sodobne slovaške drame kot tudi tekstov svetovne klasike, kot so Molièrov *Ljudomrznik*, Sartrova *Zaprta vrata* in *Donosna služba* Ostrovskega. V Sloveniji se je navdušila nad dramatično Simone Semenič in nad slovenskim političnim gledališčem, ki je, kot pravi, drznejše in predvsem bolj institucionalizirano kot na Slovaškem. Primerjava slovaškega in slovenskega političnega gledališča je tudi osrednje polje njenega raziskovanja v sklopu doktorskega študija. Spregovorila je tudi o študijskem procesu na slovaški gledališki akademiji, o splošnih problemih sodobnega slovaškega gledališča ter o svojem vključevanju v slovensko akademsko in profesionalno družbeno sfero.

Prihajaš s Slovaške, v Slovenijo si prvič prišla na Erasmus+ izmenjavo v času magistrskega študija. Kako je prišlo do te odločitve?

Malo smešna zgodba. Ko sem bila v tretjem, zadnjem dodiplomskem letniku, sem delala šest predstav v enem letniku, poleg tega sem pisala še diplomsko in se učila za izpite. Odločila sem se, da je to to, da ne bom več na Slovaškem in da ne bom ostala na svoji šoli. Začela sem iskati tuje šole, kamor bi lahko šla na Erasmus+ izmenjavo v času magistrskega študija. Moja prva izbira je bila Islandija, a sem želela iti na izmenjavo v zimskem semestru, takrat pa je tam pretemno in premrzlo. Druga izbira je bila Nizozemska, kjer so bila razpisana mesta samo za dodiplomske študente. Potem pa sem nekako prišla do Slovenije, še sama ne vem zares, kako. Pogojevala sem se z režiserko iz moje šole, ki je bila v Ljubljani nekaj let pred mano. Povedala mi je veliko lepih stvari o svoji izkušnji in tako sem napisala prijavo, poslala portfolio in CV, junija pa dobila odgovor, da sem na izmenjavo sprejeta in dobrodošla v Sloveniji. Moram reči, da je bila to ena izmed najboljših izbir v mojem življenju, kar je razvidno tudi iz tega, da sem spet tu.

Si v Sloveniji doživela kakšen »kulturni šok«?

Nisem imela nobenih pričakovanj, želela sem si samo nekaj časa živeti v drugi državi, in prva stvar, ki sem jo ugotovila, ko sem prišla v Ljubljano, je bila, da je Ljubljana oziroma Slovenija zelo podobna Slovaški, ampak s to razliko, da je tukaj vse čisto. Nad tem sem bila res presenečena. Druga stvar, ki sem jo takoj opazila, so bili plakati za kulturo, obešeni po centru. V tistem trenutku sem vedela, da sem na pravem mestu. Potem je vse steklo – predmeti na akademiji, gledališče, vse.

Zagotovo ti je prišlo prav tudi to, da je slovaški jezik slovanski jezik in si se jezika lažje učila, hitreje razumela?

Ja, poleg tega sem imela pred začetkom semestra enomesečni intenzivni tečaj slovenščine in to mi je bilo v ogromno pomoč. Prvi mesec predavanj sem imela migrene, ker sem morala vsa predavanja poslušati v slovenščini, razmišljati v slovaščini in odgovarjati v angleščini, ampak se je to sčasoma izboljšalo.

Glede na proces dela na akademiji bi se brez znanja slovenščine najbrž zelo težko vključila, sledila predavanjem.

Ja, ampak sem vedela, da bo vse samo v slovenščini. Morala sem podpisati soglasje, da bom vse obveznosti opravljala v slovenščini, sicer tudi s kakšnimi posebnimi prilagoditvami po dogovoru z določenimi profesorji. To je bilo še eno presenečenje – vsi govorijo angleško.

Kako se študij na AGRFT razlikuje od študija na Akademiji umetnosti v Banski Bystrici, kjer si prej obiskovala študij režije in dramaturgije? Tudi to je ena posebnost – skupen program za dramaturgijo in režijo, ne pa strogo ločen, kot je pri nas. Se ti zdi to prednost ali slabost?

Težko celostno komentiram študij na AGRFT, ker ga nisem doživela na enak način kot vi, ki ste tukaj redni študenti. Kot Erasmus študentka sem si lahko izbrala svoje predmete, predvsem teoretske. Kar se tiče teorije, je bilo vse podobno kot na Slovaškem. Menim, da ima AGRFT super program za dramaturgijo, vse zapiske, ki sem jih tu naredila, sem na primer uporabila tudi za izpite na Slovaškem. Največja razlika pri ločenem študiju dramaturgije in režije ter združenem je v tem, da če se fokusiraš samo na dramaturgijo, razviješ dramaturški pogled in gledaš na vse skupaj malo drugače. Po drugi strani je bilo super, da sem morala tudi režirati. Tretji letnik sem morala končati z eno dramaturgijo in eno režijo. Takrat sem spoznala, da si želim nadaljevati z dramaturgijo, ne z režijo. Pri produkcijah na AGRFT pa nisem sodelovala. Na začetku sem imela velik problem družiti se z ljudmi, bila sem v drugi državi, nisem govorila jezika, poznala nikogar, poleg tega nisem imela ambicije sodelovati pri praktičnem delu, ker sem bila po tretjem letniku od vseh šestih predstav tako utrujena, da sem rabila malo premora. Odločila sem se, da bom ta čas zato posvetila teoriji.

Je tvoja izkušnja z Erasmus gostovanjem vplivala tudi na tvoje magistrsko delo, ki si ga dokončala na Slovaškem?

Ja, v magistrskem delu sem raziskovala sodobno slovensko dramo. Temo sem izbrala, ker sem najprej želela pisati o Simoni Semenič, a so na moji akademiji na Slovaškem rekli ne, ne bo samo o Simoni Semenič, in sem morala temo razširiti. Zato sem delala analizo in primerjavo sodobnih slovenskih dramatikov – Draga Jančarja, Matjaža Zupančiča, Vinka Möderndorferja, Simona Semenič pa je bila samo eno poglavje. Pred tem sem prevajala igro Simone Semenič – *Priliko o vladarju in modrosti* – in sem bila zato v stiku z njo, saj sem želela, da bi igro uprizorili na moji šoli, a nisem našla režiserja zanj. Tako imam slovaški prevod zdaj nekje v predalu.

Torej se na Slovaškem pojavlja podoben problem kot v Sloveniji, da se dramske tekste le redko objavlja, izdaja, prevaja in je do tekstov iz tujine tudi zelo težko priti?

Ja, sam moraš ogromno iskati oziroma moraš imeti kontakte, poznati prevajalce oziroma nekoga, ki pozna prevajalca. Vsako leto pri Slovaškem gledališkem inštitutu izide ena knjiga nove sodobne drame na primer iz Skandinavije, Nemčije, Slovenije ... Ravno tu sem našla delo Simone Semenič. Ampak teh prevodov je res malo in težko jih je dobiti.

Na AGRFT si se vpisala na doktorat pod budnim mentorskim očesom izr. prof. dr. Alda Milohnića; kako je prišlo do te odločitve? V času doktorskega študija boš raziskovala predvsem slovensko in slovaško politično gledališče. Če bi morala izpostaviti nekaj glavnih vzporednic med njima, kaj bi poudarila? Pa razlike?

Že v petem letniku sem razmišljala, da bi se vpisala na doktorat. Najprej sem razmišljala o tem, da bi se vpisala na Slovaškem, a sem že vedela, da tam ne bom več živela, da se bom preselila v Slovenijo, in tako je prišlo do trenutka, ko sem se odločila tudi za temo in posledično zaradi teme tudi za mentorja. Največ-

ja razlika med slovaškim in slovenskim političnim gledališčem je Mladinsko; to, da v Sloveniji obstaja institucionalno gledališče, tudi financirano od države, ki se ukvarja s političnimi temami, da je to prav smernica dramaturgije tega gledališča. Na Slovaškem takšnega gledališča ni, so samo manjše skupine, kar ne pomeni, da niso kvalitetne, ampak samo to, da je mogoče problem, da financiranje gledališč in kulture na Slovaškem na splošno ni najboljše. Mislim, da se gledališča zato malo bojijo takšnih tem. Običajno ne gre za pravo cenzuro, vendar se tudi to dogaja. Da lažje kontekstualiziram, je pomembno poznati slovaško politično situacijo. Leta 2016, ko sem bila v prvem letniku na akademiji, smo imeli parlamentarne volitve, na katerih je 8 % zbrala neonacistična stranka, ki je še vedno v parlamentu. Zame je bila to zelo pomembna izkušnja. Tudi sama sem šla na te volitve, bile so moje druge parlamentarne volitve, bila sem prepričana, da se bo zgodilo nekaj dobrega, boljšega od stanja pred tem. A neonacisti so zbrali več kot 8 %, kar je 14 sedežev v parlamentu. Vodja stranke je bil tudi župan v Banski Bystrici. V majhnem amaterskem gledališču v bližini mesta vsako leto ob dnevu učiteljev pripravijo predstave za učitelje. Na eno od predstav je prišel tudi on in po petnajstih minutah svojim varnostnikom naročil, da igralcem in režiserju, mojemu profesorju na akademiji, sporoči, da učitelji predstave ne bodo več gledali, in tako so morali predstavo prekiniti. Politiku ni bilo po godu, da je bila predstava kritika politike, zato jo je prekinil. To je recimo en primer. Cenzure, kot je bila še recimo 40 let nazaj, ni več, gre za drugačne načine cenzure v gledališču. V Sloveniji je, se mi zdi, vse malo bolj odprto, tudi politične teme. Prijatelji v Sloveniji mi sicer ves čas govorijo, da živim v Ljubljani in da to ne drži za celo Slovenijo, ampak enako je tudi na Slovaškem. V Bratislavi je največ gledališč, največ tem razprtih, vendar so te teme vseeno večji tabuji kot v Sloveniji.

Si se s tabuji in političnim gledališčem v praksi ukvarjala tudi sama?

Ko nisem bila več študentka, me je moj najboljši prijatelj, igralec, povabil k sodelovanju pri njegovi monodrami, ki jo morajo igralci narediti v 4. letniku, in sva skupaj naredila predstavo o homofobiji, ampak z vidika homofoba. Zame in zanj je bila to super tema. Po premieri je do naju prišlo ogromno sošolcev, študentov z akademije, za katere si predstavljaš, da so del liberalnega, odprtega gledališkega akademskega okolja, ki so se nama zahvalili, ker niso vedeli, da se o taki temi lahko pogovarjamo. To me je presenetilo, saj sem mislila, da je mlajša generacija enako odprta kot jaz in se tega ne bojijo. Ugotovila sem, da to ne drži. In to je bila »samo« tema homofobije. Gledališče se sicer s to temo na Slovaškem trenutno veliko ukvarja, ne znam pa si predstavljati, da bi takšno temo izbrala večja gledališča. Mestna gledališča, ki niso povsem odvisna od državnega financiranja, se na primer ne odločajo za politične predstave, ampak vpeljujejo kontroverznost predvsem v stilu režije in izbiri dram. Premiere so vedno razprodane, nanje pridejo ljudje, ki so se prišli samo pokazati, ženske v dolgih oblekah, moški v smokingih, ki pijejo vino in se fotografirajo za revije; mesec po premieri je dvorana vse prej kot razprodana, mogoče v njej sedi 50 ljudi. Predstava, ki govori o pomembnih družbenih problematikah, tako ne doseže publike. Gre za problem financiranja in vprašanje, kako poiskati novega gledalca.

V kakšni kondiciji se ti na splošno zdita slovensko in slovaško gledališče? Je med njima kakšna opaznejša razlika?

Prva predstava, ki sem si jo ogledala v Sloveniji, so bili *Idioti* v Mladinskem, kjer sem prvič videla, da se lahko v predstavi kuha. To pogruntavščino sem potem uporabila v predstavi o homofobiji, ki sem jo prej omenila. Poleg tega v slovaškem gledališču ne vidiš pogosto golega telesa. Golote sem bila navajena v kontekstu plesnih predstav, presenetila pa me je golota v institucionalnih dramskih gledališčih v Sloveniji. A to se lahko zdaj dogaja? – sem bila presenečena. Sem še vedno v slovanski državi? Na Slovaškem tega nisem videla. Spomnim se, da smo s profesorjem dramaturgije v prvem letniku načeli pogovor o goloti na odru, zanimalo me je, zakaj to »ni normalno«, saj je zame povsem normalno, a se profesor o tem ni želel pogovarjati. Ampak to so majhne stvari. Tudi odprtost tem, vizualna plat predstav je povsem drugačna. Na Slovaškem se igralci učijo po ruskih metodah, grejo čez Stanislavskega, Čehova, vsa ta velika imena. Na Češkem je na primer povsem drugačna šola, oni sledijo nemški šoli. Ko sem prišla v Slovenijo, o tem nisem razmišljala, a sem potem spoznala, da ni vse samo Stanislavski. Tudi način, na katerega nas učijo kot umetnike, je torej precej drugačen.

Presenetilo me je, ko si omenila, da si naredila šest predstav v enem letniku. Na AGRFT je običajna praksa ena produkcija na semester.

To je bila moja izbira, v sklopu študija sem imela obvezni samo dve – eno dramaturgijo in eno režijo. Vse ostalo je bilo izbirno. Eno predstavo sem delala v amaterskem gledališču, ostalo so bile monodrame s študenti iz višjega letnika. Na začetku semestra se mi je vse zdelo zelo preprosto in izvedljivo, da bo vse potekalo v miru in bo kul, ampak ne, ni bilo. Proces je sicer tak, da v prvem letniku običajno sploh ne delaš predstave, samo krajše dialoge. V drugem letniku je prva predstava, ki jo narediš kot režiserka, v tretjem letniku pa imaš absolventske predstave. Tako na koncu zrežiraš najmanj dve predstavi in delaš dramaturgijo za dve drugi. Vse je odprto za javnost, tudi če gre za desetminutni dialog. Število ponovitev je odvisno od mentorja, ker nekateri želijo, da njegovi igralci javno igrajo samo v tretjem letniku, ker mislijo, da se mora igralec pripravljati na zaseben način, ne pa takoj na začetku nastopiti pred gledalci. Ponovitve so odvisne tudi od situacije v gledališčih, kjer se predstave igrajo. Po premieri moje absolventske predstave je po enem tednu sledila repriza in po enem mesecu še druga ponovitev. Dogovorjena sem bila, da bi jo igrali še v naslednjem letniku, a sem šla takrat v Slovenijo na izmenjavo. Odvisno pa je tudi od igralcev, ali si oni sploh želijo igrati. To je po moje ogromen problem, saj kot igralec ali kot režiser subjektivno gledaš na svoje delo, morda nisi povsem prepričan o njem in se odločiš, da se odigra samo premiera in je to to.

Kdo pa običajno izbere tekste za študentske produkcije?

Lahko sam izbereš tekst, a moraš dobiti soglasje profesorja tega letnika. Prva igra je običajno slovaška ali svetovna klasika. Mi smo bili malo uporniški letnik, saj smo vsi trije režiserji-dramaturgi v letniku izbrali do takrat še neuprizorjene tekste po lastni izbiri. V tretjem letniku mora tekst za absolventske predstave odobriti tudi komisija, ker moraš o narejeni predstavi pisati tudi v diplomu. To pomeni, da morata biti izbira teme in s tem drame povezani.

Ali so vsi programi narejeni po principu 3+2? Se večinoma vsi odločijo za nadaljevanje na podiplomskem študiju?

Ja, vsi programi so 3+2 in, ja, nadaljevanje študija na podiplomskem študiju je pričakovano. Če igralci končajo prvi letnik, potem običajno končajo tudi študij. Največji osip se zgodi v prvem semestru, ko se nekateri odločijo, da s študijem ne bodo nadaljevali, kar je normalno in se pogosto dogaja tudi na drugih fakultetah. Tudi pri nas je velik poudarek na sprejemnih izpiti, a se pozna, da imamo na Slovaškem dve akademiji. V Bratislavo gre sicer več ljudi, ampak je tudi v Banskí Bystrici podobno. Na sprejemne izpite za igro se običajno prijavi 80 ljudi, letnik pa se odpre za največ 15 ljudi, kar je po mojem mnenju preveč. To vpliva tudi na to, da je zelo težko najti zaposlitev. Ne samo, da imamo dve akademiji, imamo tudi veliko srednjih šol, ki so namenjene samo učenju igre. Šolanje se zaključi s srednješolskim spričevalom iz igre, s katero lahko delaš v gledališčih. To pomeni, da vsako leto šolanje konča ogromno število igralcev in seveda nimaš zaposlitve. Podobno je tudi za režiserje in dramaturge. Odvisno je tudi od tega, ali že v času šolanja najdeš gledališče za prakso in po šolanju tam nadaljuješ z delom. Praksa sicer ni obvezna, kar je škoda. Sem pa izkoristila to priložnost v Sloveniji, saj naj bi delala asistenco pri projektu *Tak silen vzlet se siloma konča*, ki se je po dveh tednih žal prekinil. Vseeno je bila to zame zelo pomembna in zelo dobra izkušnja.

Pišesh drame, poezijo, kratke zgodbe, delaš kot praktična dramaturginja, režiserka, teatrologinja. S čim bi se želela najbolj poglobljeno ukvarjati v prihodnosti? Vidiš svoje bodoče ustvarjanje predvsem v Sloveniji?

Čeprav se trenutno posvečam predvsem teoriji, želim nadaljevati z ustvarjanjem v praksi, a imam pri tem trenutno premor. Moje prihodnje delo je odvisno od mnogih faktorjev. Prišla sem v drugo državo, ampak gledališče in umetnost nasploh sta odvisna od kontaktov, ki jih jaz v Sloveniji nimam veliko. Želim nadaljevati s praktično dramaturgijo, mogoče tudi z režijo, nočem pa se fokusirati na to, da bi ostala samo v eni državi. Hočem še naprej delati tudi na Slovaškem. Imam par prijateljev igralcev, s katerimi imam tihi dogovor, da bomo skupaj delali, a ne vem, ali bo to čez eno leto ali pet, deset ...

Fotosklop

Gledališke produkcije poletnega semestra 2021

141

Fotografije s snemanja zaključnih filmov

158















































Gostovanja

DOMAČI GLEDALIŠKI FESTIVALI

56. FESTIVAL BORŠTNIKOVO SREČANJE	<i>Akademski blog</i>	
	<i>Fatamorgana</i>	18. 6. 2021
	TV-drama 3. letnika FTV	
	<i>Ljudožerci</i>	19. 6. 2021
	produkcija VII. semestra DI, GLR in DSU	
	<i>Jagababa</i>	20. 6. 2021
	produkcija VIII. semestra DI, GLR in DSU	
	<i>Strah in beda Tretjega rajha</i>	21. 6. 2021
	produkcija IV. semestra DI, GLR in DSU	
	<i>Minutna drama</i>	22. 6. 2021
	<i>Mislila sem, da bo konec sveta drugačen</i>	22. 6. 2021
	produkcija VIII. semestra DI	
28. PRIMORSKI POLETNI FESTIVAL	<i>Stevardesa</i>	28. 7. 2021
	produkcija II. semestra DI, GLR in DSU	
51. TEDEN SLOVENSKE DRAME	<i>Dramakurbija</i>	13. 11. 2021
	produkcija Akademjskega studia VI. semestra DSU	

TUJI GLEDALIŠKI FESTIVALI

ISTROPOLITANA (SLOVAŠKA)	<i>Strah in beda Tretjega rajha</i>	21. 9. 2021
	produkcija IV. semestra DI, GLR in DSU	
ARTORIUM (SLOVAŠKA)	<i>Strah in beda Tretjega rajha</i>	20. 10. 2021
	produkcija IV. semestra DI, GLR in DSU	
POSTFEST (SARAJEVO)	<i>Noži v kurah</i>	6. 11. 2021
	produkcija VI. semestra DI, GLR in DSU	
FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA (NOVI SAD)	<i>Noži v kurah</i>	5. 11. 2021
	produkcija VI. semestra DI, GLR in DSU	

DOMAČI FILMSKI FESTIVALI

NOČ KRATKIH FILMOV 2020 – SLOVENSKA KINOTEKA (BSF) 21. 12. 2020	Ljubljana	<i>Jogi in škatla</i>
		<i>Mesto umora</i>
VII. FILMFEST TREH ZVEZD 28. 1. 2021	Celje	<i>Trezi</i>
KINOTEKA NA SPLETU: NAGRAJENEC PREŠERNOVEGA SKLADA MATJAŽ IVANIŠIN – KRATKI FILMI (BSF) 8. 2. 2021	Ljubljana	<i>Che Sara</i>
		<i>Quick View</i>
SLOVENSKI FILMSKI CENTER PRAZNUJE 8. FEBRUAR! (BSF) 8.–9. 2. 2021	Ljubljana	<i>Che Sara</i>
SFC – DAN ŽENA S FILMI SLOVENSkih REŽISERK (BSF) 8. 3. 2021	Ljubljana	<i>Plavanje</i>
FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA 24.–31. 3. 2021	Ljubljana	<i>Che Sara</i>
KINOTEKA NA SPLETU: V DOLINI MIRU (BSF) 25.–28. 3. 2021	Ljubljana	<i>Trst je naš!</i>
		<i>To je Slovenija</i>
EKSTREMNO SLOVENSKO (BSF) 7.–13. 6. 2021	Ljubljana	<i>Zamejen</i>
		<i>Kikibio in žerjav</i>
		<i>Ples ljubezni</i>
56. FESTIVAL BORŠTNIKOVO SREČANJE 14.–27. 6. 2021	Maribor	<i>Fatamorgana</i>

POLETJE V TIVOLIJU '21 – FILMSKI UTRIP AGRFT: FILMI V GOZDU 25. 7. 2021	Ljubljana	<i>Še sreča!</i>
		<i>Anja Ganja</i>
		<i>Jogi in škatla</i>
		<i>Češnjevi kolački</i>
		<i>Ples ljubezni</i>
SHOTS FILMSKI FESTIVAL 5.–7. 8. 2021	Slovenj Gradec	<i>Maks</i>
		<i>Otava</i>
		<i>(Ne)vidni</i>
FEKK – FESTIVAL KRATKEGA FILMA V LJUBLJANI 16.–21. 8. 2021	Ljubljana	<i>Maks</i>
		<i>Narezano življenje</i>
		<i>Otava</i>
		<i>Transnebesna železnica</i>
FESTIVAL KINO OTOK – ISOLA CINEMA 25.–29. 8. 2021	Izola	<i>Otava</i>
MLADINSKI CENTER POSTOJNA – VEČER KRATKIH FILMOV AGRFT 26. 8. 2021	Postojna	<i>Alzheimer Café</i>
		<i>Češnjevi kolački</i>
		<i>Gaganje</i>
		<i>Nibče ni rekel, da te moram imeti rad</i>
		<i>Tudi jaz vidim</i>
		<i>Zlata verižica</i>
MEDNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA DOKUDOC 13.–19. 9. 2021	Maribor	<i>(Ne)vidni</i>

NAGRADA ZDRUŽENJA FILMSKIH SNEMALCEV SLOVENIJE – IRIS 2020 22. 9. 2021	Ljubljana	<i>Gmajna</i>
		<i>Prelom</i>
24. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA 12.–17. 10. 2021	Portorož	<i>Pepelni drobc</i>
		<i>(Ne)vidni</i>
		<i>Čutenje giba</i>
		<i>Prelom</i>
		<i>Otava</i>
		<i>Maks</i>
		<i>Transnebesna železnica</i>
		<i>Fatamorgana</i>
		<i>Krpan</i>
		<i>Janko Žonta</i>
		<i>Kje se bom zbudil jutri?</i>
		<i>Sprintaj mi ljubezen</i>
KINOTEKA – MEDNARODNI DAN ANIMIRANEGA FILMA, PODELITEV NAGRAD DSAF 28. 10. 2021	Ljubljana	<i>Ples ljubezni</i>
FILM IN MARIBOR – LUTKOVNO GLEDALIŠČE MARIBOR 28. 11. 2021	Maribor	<i>(Ne)vidni</i>
TEDEN UNIVERZE V LJUBLJANI – PROJEKCIJA KRATKIH FILMOV ŠTUDENTOV UL AGRFT 30. 11. 2021	Ljubljana	<i>Kje se bom zbudil jutri?</i>
		<i>Otava</i>
		<i>Transnebesna železnica</i>

TUJI FILMSKI FESTIVALI

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL BOSNIA HERZEGOVINA LOOKS AROUND (IFFBHLA) 22.–24. 12. 2020	Pariz (Francija)	<i>Trenutek</i>
CILECT PRIZE COMPETITION 2021 15. 4.–15. 7. 2021	Sofija (Bolgarija)	<i>Pepelni drobci / Ash Dust</i>
DANI SLOVENAČKOG FILMA – DOM KULTURE »STUDENSKI GRAD« 5. 5. 2021	Beograd (Srbija)	<i>Apokalipsa</i> <i>Tudi jaz vidim</i>
NEW YORK ISTANBUL SHORT FILM FESTIVAL 8. 5. 2021	New York (ZDA)	<i>Zlata verižica</i>
BAŠTA FEST 2021 1.–4. 7. 2021	Bajina Bašta (Srbija)	<i>Nihče ni rekel, da te moram imeti rad</i>
PULA FILM FESTIVAL 17.–24. 7. 2021	Pula (Hrvaška)	<i>(Ne)vidni</i>
13. OMLADINSKI FILM FESTIVAL SARAJEVO 21.–24. 7. 2021	Sarajevo (BIH)	<i>Maks</i>
FILMSKI FESTIVAL HERCEG NOVI – MONTENEGRO FILM FESTIVAL 1.–7. 8. 2021	Herceg Novi (Črna gora)	<i>Transnebesna železnica</i>
27. SARAJEVO FILM FESTIVAL 13.–20. 8. 2021	Sarajevo (BIH)	<i>Otava</i>
21. INTERNATIONAL FILM SCHOOLS FESTIVAL URUGUAY 18.–21. 8. 2021	Montevideo (Urugvaj)	<i>Otava</i>
BETINA FILM FESTIVAL 18.–21. 8. 2021	Betina (Hrvaška)	<i>Otava</i>
CUT TO: GENT SHORT FILM FESTIVAL 11. 9. 2021	Gent (Belgija)	<i>Otava</i>
CASA DEL CINEMA: SLOVENSKI FILM – BLIZU IN DALEČ 11.–12. 9. 2021	Rim (Italija)	<i>Che Sara</i>
13. INTERNATIONAL INTER-UNIVERSITY SHORT FILM FESTIVAL 15. 9. 2021	Daka (Bangladeš)	<i>Otava</i>
LESKOVAČKI INTERNACIONALNI FESTIVAL FILMSKE REŽIJE – LIFFE 16.–21. 9. 2021	Leskovac (Srbija)	<i>Maks</i> <i>Otava</i>

LINZ INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL 20.–25. 9. 2021	Linz (Avstrija)	<i>Nihče ni rekel, da te moram imeti rad</i>
ZSIGMOND VILMOS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 21.–25. 9. 2021	Szeged (Madžarska)	<i>Otava</i>
VIII. OUT OF BOUNDS FILM FESTIVAL 22.–23. 9. 2021	Bari (Italija)	<i>Otava</i>
JAHORINA FILM FESTIVAL 22.–25. 9. 2021	Pale (BIH)	<i>Otava</i>
4:3 INT'L SHORT FILM FESTIVAL 23.–26. 9. 2021	Ivano-Frankivsk (Ukrajina)	<i>Transnebesna železnica</i>
BALKAN PANORAMA FILM FESTIVAL 27. 9.–3. 10. 2021	Izmir (Turčija)	<i>Che Sara</i>
BURIEN FILM FESTIVAL 15.–25. 10. 2021	Burien (ZDA)	<i>Otava</i>
VII. PREMIO FAUSTO ROSSANO 16.–23. 10. 2021	Neapelj (Italija)	<i>Otava</i>
MADRID INTERNATIONAL INDEPENDENT FILM FESTIVAL – FICIMAD 23. 10. 2021	Madrid (Španija)	<i>Otava</i>
POSTFEST SARAJEVO 5.–7. 11. 2021	Sarajevo (BIH)	<i>Otava</i> <i>Sprintaj mi ljubezen</i>
MEDFILM FESTIVAL 2021 5.–14. 11. 2021	Rim (Italija)	<i>Otava</i>
INTERNATIONAL STUDENT FILM FESTIVAL »PITERKIT« 11.–16. 11. 2021	Sankt Peterburg (Rusija)	<i>Otava</i>
DUBLIN INDEPENDENT FILM FESTIVAL 12. 11. 2021	Dublin (Irska)	<i>Nihče ni rekel, da te moram imeti rad</i>
VGIK INTERNATIONAL STUDENT FESTIVAL 15.–19. 11. 2021	Moskva (Rusija)	<i>Maks</i> <i>Otava</i>

Nagrade

UNIVERZITETNA PREŠERNOVA NAGRADA	Prešernova nagrada Univerze v Ljubljani	Aljoša Lovrić Krapež	za dramaturško delo <i>Weltscmerz: dramsko besedilo in razpravo o gledališču krutosti in jezika telesnega v njem</i>
ŠTUDENTSKA PREŠERNOVA NAGRADA UL AGRFT		Helena Šukljan	za dramaturško delo » <i>Nobena pot ni ravna</i> «, <i>Pregled vidnejših gledaliških skupin v Kopru do ustanovitve Gledališča Koper</i>
		Ivana Percan Kodarin	za vlogo Dekelce v diplomski predstavi <i>Jagababa</i>
		Živa Bizovičar	za režijo diplomske predstave <i>Jagababa</i>
		Urša Majcen	za dramaturško delo <i>Zgodba o bakrenem kralju, O smislu bakrenega sveta, Razlika in ponavljanje skozi razgradnjo bakrenega sveta</i>
		Manca Lipoglavšek	za dramaturško delo <i>Prisotnost v odsotnosti: primerjalna analiza položaja žensk v starejšem evropskem in azijskem gledališču</i>
		Vanja Iva Kretič	za magistrsko delo <i>Kajuh – dokumentarni literarni kamišibaj o Karlu Destovniku</i>
		Lana Bregar za scenarij in režijo, Žiga Planinšek za fotografijo, Patrik Kranjc za montažo in Ana Janc za kostumografijo	za kratki igrani film <i>Otava</i>
NAGRADE SKLADA STANETA SEVERJA	Skupinska Severjeva nagrada za igralsko stvaritev študentov dramske igre	Diana Kolenc Maks Dakskobler Nejc Jezernik	za igro v produkciji VI. semestra Dramske igre <i>Noži v kurah</i>
INTERNATIONAL ONE-MINUTE PLAY CONTEST FOR STUDENTS V ORGANIZACIJI UL AGRFT	Prva nagrada za minutno dramo	Benjamin Zajc	za minutno dramo <i>Pomaranče</i>
9. SLOVENSKI FESTIVAL KAMIŠIBAJ GLEDALIŠČA V VELENJU	Posebno priznanje strokovne komisije	Vanja Iva Kretič	za magistrsko produkcijo <i>Kajuh – dokumentarni literarni kamišibaj o Karlu Destovniku</i>
NAGRADA ZA MLADEGA DRAMATIKA NA TSD		Nina Kuclar Stiković	za dramsko besedilo <i>Jutri je v sanjah izgledal drugače</i>
GROSSMANOVA NAGRADA 2021 V ORGANIZACIJI UL AGRFT	Prva nagrada za scenarij	Juca Bonaca in Lana Bregar	za scenarij <i>Ratrak-piste</i>
	Druga nagrada za scenarij	Peter Bizjak	za scenarij <i>Andrej gre po cigarete</i>

DOMAČI FILMSKI FESTIVALI

VII. FILMFEST TREH ZVEZD	Najboljši film	Sara Polanc	<i>Trezi</i>
SHOTS FILMSKI FESTIVAL	Nagrada publike	Martin Draksler	<i>Maks</i>
ŠTIGLIČEVE NAGRADE 2021	Štigličev pogled za izjemno režijo	Sebastian Korenič Tratnik	<i>Gmajna</i>
NAGRADA ZDRUŽENJA FILMSKIH SNEMALCEV SLOVENIJE – IRIS 2020	IRIS 2020 za študentski film	Boj Nuvak	<i>Gmajna</i>
24. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA	Vesna za najboljši študijski film	Anže Grčar	<i>(Ne)vidni</i>

TUJI FILMSKI FESTIVALI

NEW YORK ISTANBUL SHORT FILM FESTIVAL	Best Cinematography	Dejan Ulaga	<i>Zlata verižica</i>
13. OMLADINSKI FILM FESTIVAL SARAJEVO	Special mention	Martin Draksler	<i>Maks</i>
13. INTERNATIONAL INTER-UNIVERSITY SHORT FILM FESTIVAL	Best Story	Lana Bregar	<i>Otava</i>
VIII. OUT OF BOUNDS FILM FESTIVAL	Best Cinematography	Žiga Planinšek	<i>Otava</i>
JAHORINA FILM FESTIVAL	Best Regional Student Film	Lana Bregar	<i>Otava</i>
VII. PREMIO FAUSTO ROSSANO	Nagrada Fausto Rossa- no za najboljši študijski film	Lana Bregar	<i>Otava</i>
MADRID INTERNATIONAL INDEPENDENT FILM FESTIVAL (FICIMAD)	Best Cinematography	Žiga Planinšek	<i>Otava</i>
BURIEN FILM FESTIVAL	Best Film Award	Lana Bregar	<i>Otava</i>

»Svet se je začel sesuvat, ko je umrl dedek Mraz«

INTERVJU Z NINO KUCLAR STIKOVIĆ JE PRIPRAVILA LAETITIA POHL.

Foto: MAJA KRVINA



Nina Kuclar Stiković je študentka magistrskega študija Dramaturgije in scenskih umetnosti. Kot praktična dramaturginja sodeluje pri različnih – institucionalnih in neinstitucionalnih – gledaliških projektih, poleg tega je avtorica več dramskih besedil, z besedilom *Plankton* (2019) je pod mentorstvom prof. mag. Žanine Mirčevske tudi diplomirala. Njeno zadnje besedilo *Jutri je v sanjah izgledal drugače*, za katerega je na 51. Tednu slovenske drame prejela nagrado za mlado dramatičarko, je bilo pod naslovom *Skupaj sami* premiero uprizorjeno marca 2021 v SNG Maribor. V pogovoru govori o svojih gledaliških začetkih, pogledih na dramaturgijo in delo dramaturga/inje, o okoliščinah nastanka nagrajenega besedila in svojih ciljih za prihodnost.

Zakaj si se odločila za študij dramaturgije in scenskih umetnosti? Si se že pred začetkom študija ukvarjala z dramskim pisanjem?

Prvi začetki z dramskim pisanjem – ne vem, če bi jim sploh rekla dramsko pisanje – segajo že v osnovno šolo, ko sem obiskovala dramski krožek, kjer smo pisali otroške prizore. To je bilo prvič, ko sem pisala dialog. V gimnaziji sem bila v improligi, ampak sem v času, ko smo začeli tekmovali, ugotovila, da se na odru res ne počutim dobro. V četrtem letniku gimnazije sem nameravala nadaljevati šolanje na Fakulteti za arhitekturo, ampak se mi ni dalo na tečaj risanja (*smeh*). Vedela sem, da želim študirati nekaj, kjer bi se lahko izrazila in ustvarjala. Potem pa je prijateljica želela študirati dramsko igro in me zvlekla na predstavitev AGRFT.

Ko je prišel Marko Naberšnik na našo gimnazijo predstaviti AGRFT, sem izvedela, da obstaja študij dramaturgije in da obstaja tudi predmet dramsko pisanje – potem sem tudi dobila idejo, da bi delala dramatzacijo Kocbekove *Črne orhideje*, ki sem jo prav takrat brala. Povezala sem jo s ploščo Pink Floyd »Final cut«, ker sta obe deli tematsko vezani na 2. svetovno vojno. To dramatzacijo sem potem poslala na sprejemne izpite in so me sprejeli (*smeh*) – ampak še na začetku četrtega letnika si nisem mislila, da bom čez eno leto na AGRFT-ju.

Ali si v času šolanja na akademiji razvila način pisanja dramatike, ki ti je najbolj udoben? Ali pa si morala svoj »sistem« zaradi akademije kako prilagoditi, spremeniti?

Razvite dramske pisave pred akademijo zagotovo nisem imela. Kvečjemu sem takrat pisala veliko poezije, kar pa je seveda drugo. Tudi na začetku študija še nisem imela nekega svojega izraza – v prvem letniku sem se za izražanje sebe še vedno zatekala k poeziji. Med študijem me je usmerjala predvsem profesorica Mirčevska – skozi vse tehnične napotke, ki so mi prišli prav pri stvareh, ki jih je bilo treba opraviti za študij.

V drugem letniku, med nastajanjem produkcije *Tumor v glavi* (r. Maša Pelko), ko smo delali adaptacijo teksta Dušana Jovanovića, smo se odločili, da bomo prvo dejanje postavili v študentski svet akademije. Že takrat sem za navdih jemala resnično situacijo, saj sem bila članica študentskega sveta, in impulzivno izpisala realistični dialog, potem pa smo to skupaj predelovali in nadgradili, da je bila stvar primerna za nadaljnje adaptacije in za produkcijo. To je bilo prvič, ko sem združila impulzivno pisanje z dokumentarističnim gradivom.

Tudi moj diplomski tekst *Plankton* je inspirirala ožja družba mojih prijateljev, kar jasno kaže na to, da me usmerjajo in navdihujejo resnični dogodki in da je pisava taka, kot je, zato, ker prihaja iz resničnih življenj.

Imaš do pisanja bolj obrtniški pristop ali ti je bolj blizu impulzivno pisanje? Koliko je pri tebi odvisno od navdiha, koliko pa od rednega dela? Kaj pa, recimo, pri tvojem tekstu *Jutri je v sanjah izgledal drugače* – kakšno razmerje med impulzivnim in obrtniškim pisanjem je bilo tam?

Impulzivno pisanje mi je zagotovo najbolj zabavno. Tako pišem, ko imam nek notranji doživljaj, ki se mi je pripetil in moram to izliti iz sebe, kot sem to včasih izlivala skozi poezijo. Brez tega sploh ne morem nič napisati. Če ne čutim, da me nekaj žre, ne bom ničesar ustvarila, vsaj ne takega, da bi mi bilo všeč (*smeh*) ali da bi me zanimalo.

S tekstem *Jutri je v sanjah izgledal drugače* je bila situacija taka, da sem bila že skoraj dva meseca zaprta doma z družino, ker smo se držali predpisov. V bistvu je samo oči hodil v trgovino, jaz pa sem bila doma in nisem imela nobenih stikov – to se mi je nalagalo in nalagalo.

Sočasno sem takrat z Aleksandrom Popovskim preko Skypa pripravljala adaptacijo *Romea in Julije* – spodbudil me je, naj napišem sinopsis z naslovom »Družina v karanteni«, prav zato, ker sem sama doživljala točno to situacijo. V tem primeru sem se prvotnega sinopsisa kar držala, struktura je bila na koncu taka, kot je bila začetna v prvi verziji sinopsisa.

Besedilo *Jutri je v sanjah izgledal drugače* je nastalo po naročilu – kako bi primerjala pisanje tega z npr. pisanjem dramskega besedila za diplomsko nalogo?

Še zmeraj sem navezana na svoje diplomsko besedilo, ker je čisto moje in mi je zato ljubše, ampak tudi za tega naročenega sem na koncu ujela ravnovesje med naročilom in tem, kar želim povedati.

Po kakšni tretji verziji sem bila že zmedena, kaj po eni strani hoče naročnik in kaj bi si jaz želela, da je misel besedila – pa sem se spet zatekla k poeziji in pisala poezijo o tem tekstu, kjer se je potem znašel stavek »Jutri je v sanjah izgledal drugače«, ki sem ga tudi izbrala za naslov.

Kakšna pa je zgodba za naslovom *Skupaj sami*?

Skupaj sami je bil po napisani prvi verziji besedila izbran in javljen kot delovni naslov. Producentu sem sporočila pet predlogov za naslov, s katerimi bi se projekt napovedalo, in izmed mojih petih predlogov so izbrali *Skupaj sami*.

Pri uprizoritvi svojega nagrajenega teksta v SNG Maribor si bila tudi dramaturginja. Je bila to bolj pozitivna ali bolj negativna izkušnja? Kako bi primerjala dramaturško delo na nekem tujem tekstu z delom na svojem tekstu?

Ne vem, če bi to označila kot pozitivno ali negativno, je pa gotovo drugače. Ena izmed prednosti je to, da se ti kot avtor in sočasno dramaturg ni treba pripravljati na razčlembno vajo (*smeh*), ker že vse več, zato sem na to vajo prišla zelo sproščeno. Hvala bogu je bil za režiserja izbran Nejc Gazvoda, ki ga je ta tematika zanimala in je imel posluš za tekst, tako da ni bilo kakega *masakra* pri črtanju. Spomnim pa se, da sem enkrat na vaji v njegovem tekstu vseeno videla nepričakovane črte, ampak sem si rekla, da bom tiho, ker nisem hotela preveč posegati kot avtorica in ker so se mi kot dramaturginji zdele povsem smiselne.

Je pa prišel trenutek, kjer je bila potencialno črtana ena moja misel, za katero sem hotela, da ostane – to je takrat, ko hčerka reče: »Svet se je začel sesuvat, ko je umrl dedek Mraz.« Seveda sem si te replike želela kot avtorica in hkrati se mi zdi ključna v okviru celote tudi zaradi same misli, ki potuje od najmlajših dramskih oseb – to je misel, ko se otroštvo končuje in trčiš v ovire odraslega življenja.

Ko sem poskušala proces reflektirati za nazaj, sem prišla do ugotovitve, da če si hkrati avtor besedila in dramaturg uprizoritve, imaš kot dramaturg manj kredibilnosti oziroma nate verjetno sploh ne gledajo kot na dramaturga, ampak vedno kot na avtorja teksta. Na delo dramaturga, ki je tudi avtor, pa gotovo najbolj vpliva čas, ki preteče, odkar si napisal tekst in ko delaš z njim kot dramaturg.

Kje si črpala navdih za *Jutri je v sanjah izgledal drugače*? Ali obstaja kakšna specifična stvar, ki te vedno znova navdihuje?

V bistvu so dejstva, ki so v tekstu, konglomerat mojih prigod in precej prigod mojih prijateljev in družine med karanteno. Liki niso resnični, nihče ni točno povzet po nekom, vsak je sestavljenih iz več ljudi in situacij, ki me inspirirajo ali iritirajo, potem pa so dodani tudi elementi fikcije. Je nekakšna avtofikcija. Ta utesnjenost pa je občutje, ki se je v meni naselilo med karanteno in je potem prišlo tudi v tekst.

Glede navdiha pa – ne vem, če bi temu lahko rekla ena stvar, ampak če sem brez navdiha, moram samo prisluhniti sami sebi in ugotoviti, kaj je to, kar me žre, oziroma kaj hočem povedati. To zna biti lepa stvar, ravno s tega vidika, ker prisluhneš sebi in razkrivaš sebe – in ker je to neka varna cona tega, da si kot vulkan, ki mu ne zmanjka idej. Zmeraj te nekaj žre, kar je potem hkrati lahko tudi nevarna cona razkrivanja, kdo si. Recimo, vseh šest likov v drami je jaz, vsak je del mene in deli mene so v njih.

Je bil naziv nagrajenke za mlado dramatičarko 2021 nekaj, kar si si želela, je bil to eden tvojih ciljev ali pa se ne oziraš toliko na to?

Jaz sem si tega res želela! (*Smeh*.) Drugič sem poslala besedilo. Prvič sem poslala svoje diplomsko besedilo *Plankton*, takrat je nagrado dobila Varja Hrvatin za *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*.

Ja, jaz sem si to tako želela, da sem si že takrat, ko sem pošiljala besedilo na natečaj – jaz veliko sanjam in si domišljam stvari (*smeh*) – zvečer pred spanjem predstavljala, da me kličejo in mi povedo, da dobim nagrado. Sem že razmišljala, kakšen bo moj zahvalni govor (*smeh*). Ker sem velik sanjač, pač.

In ja ..., potem ko se je ta klic res zgodil, sem se zjokala. Ko me je klicala Mirjam Drnovšek, ko mi je povedala, da me kliče ona, in ko sem pomislila, da smo konec marca, me je preblisnilo: »O,

mogoče je pa to to!« In točno to je bilo. Takoj sem stekla povedat staršem – in potem smo se vsi malo jokali in se objeli.

No, jaz imam teh solzavih trenutkov v življenju kar precej, ker sem taka, da grem v vse zelo čustveno in impulzivno. Včasih tudi preveč.

Zakaj ti nagrada tako veliko pomeni?

V drugem letniku, ko smo se dramaturgi znotraj letnika revolucionarno uprli in zavzeli za svojo pozicijo, je neka oseba rekla, da če hočemo spoštovanje, moramo najprej nekaj doseči. To me je takrat grozno zbolelo, saj nikakor nismo govorili o spoštovanju do nas kot umetnikov, temveč o osnovnem spoštovanju do sočloveka, spoštovanju do sošolca. Morda je bil to povod, da sem začela verjeti, da če nekaj dosežem, če se izkažem jaz osebno, da bo to spremenilo pogled name. Čeprav mi je povsem jasno, da gre tukaj ves čas seveda zgolj za percepcijo same sebe. In če se zdaj gledam z lepšimi očmi, zakaj pa ne!

Hkrati je bilo to zame pomembno tudi z birokratskega vidika pri vlogi za pridobitev pravice za plačilo prispevkov za socialno varnost v okviru statusa samozaposlene v kulturi. Vedela sem, da mi bo nagrada pri tem prinesla dodatne točke. A na žalost je situacija na ministrstvu trenutno takšna, da so tako moja avtorska dela, kot tudi omenjena nagrada namenoma ignorirani. Grozno je, da mi pri tem lahko pomaga zgolj odvetnik, ki tudi sam pravi, da je situacija kafkavska.

Kaj bi rekla, da so dobre in slabe strani dramaturškega poklica? Zakaj?

Jaz bi rekla, da je odnos do dramaturga v procesu glede na vse sodelavce – od igralcev do ustvarjalne ekipe – zelo vezan na režiserja. Na to, koliko prostora ti pušča, kako te dojema in sprejema. Zagotovo je to prvi pogoj, ker če te režiser v procesu vzpostavi kot svojega sodelavca, te takoj avtomatsko poslušajo tudi igralci. Potem tudi nimaš tega problema, da se moraš predstaviti in priti do besede – ta prostor ti je že dan preko režiserjeve vizure. To odvisnost oziroma pogojenost z režiserjem bi seveda označila kot slabo stran dramaturškega poklica; tako ustvarjalno kot tudi povsem tehnično si namreč med procesom vedno odvisen od njega in nikoli samostojen.

Če sem že začela z režiserjem, bi povedala še, kaj se mi zdi velik plus dramaturškega poklica – to, da lahko svoje ideje ustvarjam skozi koncepte in se mi po drugi strani ni treba ukvarjati z igralskimi interpretacijami. Vsaj ne neposredno. Je pa res, da ti igralska interpretacija, na katero kot dramaturg v resnici nimaš vpliva, lahko tudi zruši koncept. Mislim, da je predvsem to točka, kjer sta si dramaturg in režiser najbolj različna, in zaradi tega tudi noro spoštujem režiserje, predvsem tiste, ki znajo delati z igralci – ker je to tako težko, zahteva ogromno potrpljenja in toliko režiserskih pristopov, kolikor je igralcev.

Drugače pa je lepo, kadar režiser hoče točno tebe in tvoje ideje in ti jih bo dovolil tudi uresničiti. To je najlepše, kar se ti lahko kot dramaturgu zgodi. Če pa tega posluha na drugi strani ni, je ta poklic lahko največja frustracija. Če si z režiserjem tandem, znotraj katerega lahko ustvarjaš, imaš zlati ključek za dramaturški poklic. Seveda pa je čudovito tudi, ko igralci pokažejo, da ti zaupajo in te potrebujejo, da si njihovo oko in uho.

Če bi primerjala, kakšno je bilo tvoje delo pred, med in po začetku pandemije – v čem, bi rekla, so najbolj bistvene razlike?

Ne vem, če se je delo spremenilo, sem se pa jaz. Ne vem, ali je to res vplivalo na delo ali mojo produktivnost, sem pa definitivno bolj ranljiva. Bolj me je strah vsega in manj verjamem vase ...

Kot avtorica sem se spremenila v tem, da me je cela situacija malo bolj zamorila. Zdaj ko že nekaj časa ustvarjam v gledališču, ki reflektira situacijo v svetu, razumem, zakaj obstaja ta kult umetnika depresivca. Mislim, da potrebuješ ogromno notranje pozitivne energije in prijetnih ljudi, s katerimi si obdan, da ne padeš pretirano v pesimizem in melanholijo tega sveta, ko ga ugledaš v njegovi resnični luči. Tudi jaz sem imela življenje pred pandemijo veliko raje, kot ga imam zdaj.

Glede na to, da tekst obravnava prav to obdobje – s katerim delom si se lahko najbolj poistovetila?

V ospredje je pri meni, po tretji verziji besedila, prišel del dveh »flashbackov«, ko se družina vrne v času na silvestrovo 2007 – takrat, ko so bili otroci še majhni in je bila družina srečna. To je to, kar sem hotela, da pride še malo bolj do izraza, da kot mlad verjameš, da te čaka samo najboljše v svetu in da smo mi res ta generacija, ki ji je vse prineseno k nogam – in potem ta razvajena generacija trešči v to grozo sveta.

Verjamem v to, da bi, če bi imela bolj trdo otroštvo, to krizo zdaj lažje prebavila – pa sem hvala bogu imela dobro otroštvo! Po drugi strani pa je bila to prva res negativna stvar v življenju. Situacija, ki je prekinila moje stike z ljudmi, to me je najbolj bolelo. Jaz rabim svoj socialni krog, to me rešuje. Vsako jutro, ko sem se zbujala, sem pomislila: »Okej, zdaj sem se pa zares zbudila in bom dojela, da so to samo sanje!«

No, kar sem si pa želela ujeti s temi »flashbacki«, je to, kar reče srednja hčerka: »Svet se je začel sesuvat, ko je umrl dedek Mraz.« To je tista prva odrasla laž, ki jo spregledaš – ta izguba naivnega otroškega sveta

in situacije, ko se moraš soočiti s slabimi stvarmi v svetu. In tako, počasi, sem jaz v zadnjih treh letih morala opustiti svoj naiven pogled na svet, kako je lep, kot ena Disneyjeva pravljica, ki pa je pravzaprav vse bolj ena Hans Christian Andersen pravljica.

Kakšni so tvoji cilji za naprej v gledališkem svetu – kje se vidiš čez recimo pet let?

Z veseljem bi še naprej delala v polju praktične dramaturgije, najbolj bi si želela biti v eni hiši, lepo, varno – ker biti samozaposlena v kulturi s trenutno politiko ... tega definitivno ne želim ne sebi ne nikomur. Ne vidim pa se recimo v polju teoretika, tako da – zagotovo polje praktične dramaturgije in od mlade dramatičarke k zreli dramatičarki. Čeprav sem, ko sem dobila to nagrado, ki sem si jo tako želela, prav pomislila: »Kaj boš pa zdaj? Saj nimaš več cilja, zdaj imaš lahko vinograde, pa greš jahat konje.«

Sicer pa sem ravno zadnjič razlagala mami, da si želim v svojem stanovanju imeti sliko, ki je skica peresa. Pero kot simbol svobode in simbol pisatelja. Ko pa sem na podelitvi v Kranju videla, da je kipec za Grumovo nagrado pero, se mi je zdelo – ja, to pero želim imeti nekoč doma. Tako da, ja, mogoče so to moji cilji. Da bi namesto slike imela kar kipec. (*Smeb*).

Intervjuji

Maruša Sirc in
Maja Kunaver

Intervju z Barbaro Cerar:
»Ne bodite prestrogi do sebe«

202

Marko Rengeo

Intervju z Žigo Hrenom:
»Glej, zdaj naslednjih deset let samo raziskuj.
Išči principe, spoznavaj ljudi, poskušaj in sledi sebi«

206

Kaja Brina Uršič

Intervju z Anžetom Grčarjem:
»Moraš biti dostopen za kritiko; ko se za njo zapreš,
največjo škodo povzročaš sebi«

213

»Ne bodite prestrogi do sebe«

INTERVJU Z BARBARO CERAR STA PRIPRAVILI MARUŠA SIRC IN MAJA KUNAVER.

Barbara Cerar je igralka, trenutno članica igralskega ansambla SNG Drama Ljubljana, ki je za svoje igralske kreacije dobila mnogo nagrad, med drugim tudi dve Borštnikovi, z letošnjim letom pa je postala nova profesorica za dramsko igro na AGRFT. Ob tej priložnosti smo se pogovarjale o njeni igralski poti, načinu kreacije vloge in o njeni izkušnji akademije nekoč, skozi vizuro študentke, in danes, s perspektive profesorice.

Kako ste sami doživljali akademijo in kakšna je bila vaša izkušnja prehoda iz »akademijskega mehurčka« na slovensko sceno? Kako ste se spopadli s tem, je bil korak zastrašujoč, kaj je bil vaš prvi poakademijski projekt?

Zaradi profesorjev Kristijana Mucka in Dušana Mlakarja je bila akademija zame šola, ki me je dobro pripravila za kasnejšo profesionalno pot. Seveda pa so bila to tudi leta strahu, nesamozavesti, spraševanja o tem, če sem dovolj talentirana itd. Prehod z akademije je bil kar težek, saj nisem dobila nobenih ponudb za delo. »Rešil« me je profesor Dušan Mlakar, ki mi je ponudil vlogo Manice v Jurčičevem *Desetem bratu*, ki ga je režiral v Trstu. In potem mi je ponudil še en projekt v Celju in počasi se je začelo. Lahko bi rekla, da se za prve predstave lahko zahvalim le svojemu profesorju, ki je verjel vame.

Letos pa ste se ponovno vrnili na akademijo, tokrat kot profesorica igre. Kako se je ponovno vrniti na AGRFT? Ste si kdaj želeli poučevati igro?

Tako kot prehod z akademije v profesionalna gledališča je bila tudi vrnitev na akademijo rahlo zastrašujoča. Predvsem zaradi tega, ker se mi zdi poučevanje igre, sodelovanje pri razvoju nove generacije igralcev, zelo velika odgovornost. Prav zaradi tega nisem nikoli razmišljala o tem, da bi poučevala. Ko pa so mi to možnost ponudili, sem bila presenečena, saj sem ugotovila, da si tega izziva pravzaprav želim. Moja želja je, da bi bila pri tem uspešna, in vsekakor se bom potrudila po najboljših močeh. Zelo sem navdušena nad svojim letnikom in prav rada bom opazovala njihov razvoj.

Kako doživljate odkrivanje spolnega nasilja na akademiji in v gledališču na splošno? Kaj mislite, da so mehanizmi za njegovo preprečevanje/omejevanje?

Vsako tako »odkritje« me zelo prizadene. Naš poklic je zelo specifičen, kot ustvarjalka ali ustvarjalec moraš biti v procesu dela odprt in si zaradi tega seveda popolnoma ranljiv. Izkoriščanje te ranljivosti se mi zdi nedopustno, saj se moramo med procesom študija tako na AGRFT kot v gledališču najprej počutiti varno. Ta varnost nam omogoča, da lahko delamo poglobljeno, da obstaja neka nedotakljivost prevelikega poseganja v intimo posameznika. To bi lahko poimenovala etični kodeks. Težko verjamem, da bi se lahko napisalo nek pravilnik o tem, kaj je dovoljeno in kaj ne; zdi se mi, da je to glede na naš način dela in teme, s katerimi se ukvarjamo, skoraj nemogoče. Dobro bi pa bilo, da bi obstajala neka kompetentna oseba oziroma več oseb, na katere bi se lahko obrnil posameznik takoj, ko naleti na problem. Seveda se pojavi vprašanje, kdo bi lahko bila ta oseba. Nekdo, ki dobro pozna gledališče in naravo dela v njem in je hkrati usposobljen za prepoznavanje spolnega nadlegovanja in drugih zlorab, za svetovanje in pomoč. Nekdo, ki bi človeku v stiski dal jasne odgovore in bi svoje ugotovitve posredoval naprej.

Bili ste zaposleni v več gledaliških hišah, med drugim v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu, od leta 2003 pa ste stalna članica SNG Drama. Kako je biti član igralskega ansambla? Kako dolgoletna poznanstva vplivajo na sodelovanje, je bolj udobno igrati s poznanimi ali z novimi sodelavci?

Verjetno se sliši zelo obrabljeno, ampak ansambel deluje kot nekakšna mnogoštevilna družina. Seveda se z vsemi strici in tetami ne razumeš enako dobro, ampak vseeno ti dajo občutek doma. In ko z nekom sodeluješ več let, z njim igalsko rasteš, si pomagaš, se skregaš in si kritičen, hkrati si pa tudi vesel, ko mu uspe. Nujno pa je, da ves čas prihajajo tudi nove soigralke in soigralci, ki svojimi osebnostmi in načinom dela razburkajo »udobnost«.

Kako pripravite vlogo? V predstavi *Nova rasa* ste igrali kar tri vloge – kako je to vplivalo na proces in priprave? Predstava je doživela kar nekaj »streamanih« ponovitev. Kako sta odsotnost publike in kamera vplivali na igro?

Nekaj stvari pri kreiranju vlog je vedno enakih: spoznavanje materiala, se pravi teksta, in branje literature, povezane z določenim obdobjem, ali ogled kakšnega referenčnega filma. Hkrati se seveda vklopi domišljija in pojavljati se začnejo prvi prebliski, moj osebni pogled na vlogo, kaj me pri njej vznemirja, kaj me moti, česa ne razumem. Ta teoretsko-raziskovalno-domišljijski del se vleče skozi vse bralne vaje. Potem je seveda prehod v prostor, ko se začnejo aranžirke in ko ima glavno besedo telo, ko poskušaš utišati um in pustiš svoji podzavesti, impulzom in domišljiji, da se razmahnejo. Hkrati se potem z danimi okoliščinami in soustvarjalci začne oblikovati neka skica vloge, ki pa ima še veliko nejasnih mest. Z vsako vajo se razjasni kakšen nov delček, in če gre vse po sreči, se do premiere v vlogo popolnoma naseliš in ona seveda tudi vate.

Pri *Novi rasi* gre res za tri različne vloge, ampak ima vsaka le en prizor, tako da se med seboj ne prepletajo. Razlika v procesu dela je bila samo v tem, da nisem kreirala ene vloge v različnih psiholoških stanjih in v različnih okoliščinah, torej ni bilo razvoja ene vloge, ampak sem morala ustvariti tri zelo različne tipe žensk,

ki jih lahko prepoznaš v trenutku, ko stopim na oder. Je pa seveda taka naloga velik izziv in mi je bila v veselje, saj take priložnosti doslej še nisem imela.

»Streaming« je bil precej čudna izkušnja, ni ne snemanje ne predstava, je nek hibrid, ki mi ni všeč. Igralci avtomatično za kamero igramo malo drugače kot na odru, kjer ne moreš biti na robu slišnosti in je »intimen pogovor« »vseeno malo bolj glasen kot na filmu. Tukaj se je pri meni pojavil problem, da nisem več vedela, kako se igra pred kamero in hkrati kot v gledališču, saj smo predstavo vseeno naštudirali z mislijo na oder, ne na kamero.

Ali kot igralka prisegate na teorijo? Mislite, da je pomembna za igralce ali bolj bremeni ustvarjalno spontanost?

Teorija je seveda pomembna, saj je dobro, da si seznanjen s tem, kaj so na področju igre dognali naši predhodniki ali pa sodobniki, če hočete; nekako spada k splošni razgledanosti. Predvsem pa je pomembna, da vidimo, da nismo edini, ki smo naleteli na nek problem, ampak da so se z njim ukvarjale že mnoge generacije pred nami. V tem smislu je dobro poznati teorijo. Ti pa seveda, ko stopiš na oder na prvi aranžirki, prav nič ne pomaga. Ne pomaga ti umiriti telesa, ne pomaga ti odstraniti tenzij iz telesa, ne pomaga ti izreči stavka na pravi način in ne pomaga ti celostno ustvariti neke vloge. Tukaj pa nastopi praktični del našega poklica: vaje, vaje, vaje in seveda tudi veliko ustvarjalne spontanosti.

Imate morda kakšen nasvet za študente na akademiji?

Ne bodite prestrogi do sebe. Če ste se zmotili, se ne jezite nase, ampak pojdite naprej, energijo usmerjajte v naslednjo repliko, ne v tisto prejšnjo, kjer ste se zmotili. Če se vam vloga ni posrečila, se ne jezite nase, ampak pojdite naprej, energijo usmerjajte v naslednjo vlogo. Naš poklic ima nešteto kritikov in vsak lahko v hipu poda negativno mnenje o nečem, s čimer ste se vi intenzivno ukvarjali več mesecev. Zato bodite prijazni do sebe ali kot vedno reče režiser Aleksandar Popovski pred vajo: »Ne poškodujte se glumom.«





»Glej, zdaj naslednjih deset let samo raziskuj.
Išči principe, spoznavaj ljudi, poskušaj in sledi sebi«

INTERVJU Z ŽIGO HRENOM JE PRIPRAVIL MARKO RENGO.

Žigo Hrena je gledališče začelo zanimati v srednji šoli, od tam pa je njegovo zanimanje preraslo v raziskovanje samega sebe, ljudi okoli njega in gledališča kot takega. Tako kot teater spreminja svetove tistih, ki sedijo v dvorani, nenehno spreminja tudi njega in njegove načine gledanja sveta. V prejšnjem študijskem letu je režiral predstavi *Mnogo ljubezni za nič (kolaž prizorov iz Shakespeara)* in *Nože v kurah*, s katero je ekipa novembra letos gostovala v Sarajevu na festivalu Postfest, decembra pa na Študentskem gledališkem festivalu v Novem Sadu. Svojo študijsko pot zaključuje z diplomsko predstavo *Woyzeck* Georga Büchnerja.

Letos zaključuješ študij gledališke režije. Se morda spomniš, kdaj si prvič začutil potrebo oz. željo, da se začneš ukvarjati z gledališčem? Kaj je bil tisti odločilni trenutek, ko te je gledališče posrkalo in te ni več spustilo?

V bistvu ni bilo enega trenutka, ne bi rekel, da obstaja en poseben trenutek. V samo gledališče sem začel vstopati dokaj pozno. Pred tem sem preizpraševal veliko medijev in veliko medijev me je zanimalo. Z glasbo se ukvarjam praktično že vse življenje in v bistvu izhajam bolj ali manj s področja glasbe. Veliko sem pisal, pretežno poezijo, zanimali so me fotografiranje, slikarstvo, performansi, instalacije – vsi ti različni pogledi, in na neki točki se je temu pridružilo tudi gledališče. Mislim, da sem se v drugem ali tretjem letniku gimnazije začel nekoliko bolj ukvarjati z gledališčem. Začel sem spremljati, kaj se na tem področju dogaja, spoznaval sem imena ljudi, ki to počnejo – predvsem me je zanimalo, kako razmišljajo in s čim se pravzaprav ukvarjajo. Ogledal sem si Pandurjevo predstavo *Rihard III. + II.*, ki je takrat zame predstavljala zanimiv estetsko-spektakelski horizont. Ne bi pa rekel, da je bil to trenutek, ko sem vedel, da bom od takrat dalje delal teater. Kdaj se je zgodil trenutek, ko sem vedel, da se bom podrobneje ukvarjal s teatrom, ne vem. Vem, da sem v tretjem letniku srednje šole gledal Lorencijevega *Kralja Ubuja* in takrat doživel kulturološki šok v smislu, na kakšen način je možno teater »govoriti« in na kakšen

način je gledališče kot tako vstopilo vame. Po tisti predstavi sem sam pri sebi rekel, da če je režija tista in če je igra tista ter če je ves teater tisti, ki iz gledalca lahko sproducira neke emocije ali pa osvetli različne kote pogleda na iste stvari, kot jih je tista predstava v meni, potem bi se tudi jaz mogoče lahko poskusil v gledališču. In zdaj sem tu.

Preden si pričel s študijem gledališke režije, si eno leto študiral primerjalno književnost. Kako je to leto vplivalo nate in na tvoje nadaljnje udejstvovanje v gledališču?

To obdobje je bilo super. Tudi če bi še dve ali tri leta študiral na Filozofski fakulteti, mi to ne bi predstavljalo problema. Po neopravljenih sprejemnih izpitih gledališča nekaj časa sploh nisem mogel prebavljati. Moj ego je bil čisto potolčen. Ampak tisto leto je bilo lepo, ker sem se začel ukvarjati s projekti, kjer sem spoznaval različne principe dela in sem tudi sebe začel postavljati v vlogo režiserja. Z ljudmi smo raziskovali teater, in težko govorim, *kaj bi bilo, če bi bilo*, ker ni šlo drugače. Po prvih sprejemnih sem se odprl in pogledal na vse z drugačne perspektive ter z distanco. Spraševal sem se, kako se da pristopiti do teatra, kako se da vstopati vanj in kako se ga da delati. Na druge sprejemne sem šel pripravljen, ampak precej neobremenjen s tem, kaj zdaj bo, kam zdaj to vodi in ali moja pot vodi k režiji ali ne. Sam pri sebi sem prišel tudi do zaključka, da bom že poiskal nek način, da se bom izražal. Še vedno tako gledam

na stvari in režije ne dojemam kot nekaj, kar bom delal celo življenje. Če bom na neki točki začutil, da s teatrom nimam nič povedati, se mi zdi najbolj odgovorno do teatra, da ga neham delati.

Kaj je tisto, kar te pri gledališču specifično zanima in želiš še naprej raziskovati? Kaj je tisto, zaradi česa te je gledališče tako pritegnilo?

Ne obstaja konkreten moment ali konkretna misel, ki bi povzela moje zanimanje znotraj teatra. Svoj teater vedno bolj dojemam na način, da vse to, kar lahko naredim pa znam pa hočem narediti iz svojega teatra, *je* moj teater. Nimam jasne vizije tega, kaj je moj teater, niti tega, kaj me zanima. Imam pa seveda preference, na primer bolj me zanimajo klasična dela kot sodobna. Kar se pa tiče odrskega jezika in raziskovanja nekih principov, si puščam odprto pot od procesa do procesa. Na akademiji sem imel to srečo, da sem šel skozi konkretno obrtniško raziskovanje režije, torej skozi tehnične principe, kako se pripraviti na režijo, kako voditi igralca, da bo misel prišla jasno naprej. Trenutno delam diplomsko predstavo in me določene stvari zanimajo, ampak se tudi ne omejujem v smislu, da to moram zdaj narediti, da tak teater moram zdaj delati, da je to zdaj *moj* teater. Ne vem, kaj je moj teater, zato ker sem tudi od projekta do projekta drug režiser, in danes gledam na lanske produkcije s popolnoma drugega kota. Gledališče mi je zanimivo zaradi tega, ker omogoča vse moje interese, tudi izven samega gledališča, podati v sintetični obliki in jih združevati na različne načine. Poleg tega sem ljudski človek, zelo rad imam ljudi in zelo rad delam z ljudmi, zelo rad delam v kolektivu. Sploh če delaš z bitji, kot so igralci, in te ena stvar potegne k ideji tega, k deluziji tega, da je to, kar mi delamo, izjemno pomembno – takrat je najlepše. Takrat lahko začneš odkrivati lepe stvari o sebi in o drugih ter o svetu. Sam pri sebi sem si rekel: »Glej, zdaj naslednjih deset let samo raziskuj. Išči principe, spoznavaj ljudi, poskušaj in sledi sebi.«

Gledališče je nedvomno ogromen del tvojega življenja. Iz česa pa še črpaš navdih? Kaj te navdihuje, intrigira, fascinira? Imaš kakšen poseben film, knjigo, avtorja? In kako se ta tvoja navdušenja povezujejo z gledališčem, kako se poznajo pri tvojem gledališkem ustvarjanju?

Ničemur se zares ne odrekam. Ogromno stvari gledam. Od največjih »trash« ali čistih popkulturnih zadev do neke malo bolj resne umetnosti. Dopuščam si, da mi veliko raznih stvari odpre polje vstopa. Ogromno različnih pogledov mi odpira glasba; ko poslušam glasbo, se velikokrat zgodi, da se mi začnejo stvari vizualno izgrajevati ali pa glasba sproži, da na kakšne stvari pogledam drugače. Ampak načeloma pa največjo inspiracijo iščem v ljudeh in v temah, ki me zanimajo in za katere čutim, da bi o njih rad nekaj povedal. Nimam enega konkretnega dela, za katerega bi rekel, da me je izrazito spremenilo. Za *Kralja Ubujaja* lahko res rečem, da je v smislu gledališča obrnil način, kako razmišljam o samem gledališču. Kar se pa tiče drugih vplivov, jih je v bistvu ogromno.

Za diplomsko predstavo se ukvarjate z *Büchnerjevim Woyzckom*. Kako si se odločil za to besedilo? A je v njem nekaj, kar te je posebej pritegnilo? Nekaj, kar te posebej nagovarja?

Büchnerja sem spoznal na Filozofski fakulteti, ko so nam predavali o *Woyzcku*, nato sem ga prebral in se mi je besedilo zdelo noro; predvsem dejstvo, da je zelo pred svojim časom. Büchner je po mojem mnenju človek, ki je bil malo izven svojega časa. Čeprav moramo biti kritični tudi do tega, zato ker se ga je zelo pozno odkrilo – med klasike se ga je uvrstilo šele sto let po njegovi smrti –, in danes nanj in na to, kdo je bil, gledamo malo romantizirano. Poleg tega je umrl zelo mlad. Büchnerja poskušam v procesu *Woyzcka* ves čas jemati kot zelo procesualno zadevo v smislu, kako se je mogoče lotiti teatra in kako se da povedati neko zgodbo.

Prva ideja za diplomsko produkcijo pa ni bila *Woyzeck*, ampak Mrožkov *Tango*. Prebral sem ga in skakal po sobi: »To je to, to je to! Kakšno dobro

besedilo!« Ampak se mi je kasneje Büchner zdel primernejši za to točko življenja, kjer sem – konec akademije. *Woyzeck* se mi zdi primernejši za možnost raziskovanja sebe, svojega izraza, ljudi in kaj sploh imamo povedati. Omogoča nam večji prostor ustvarjanja. Vprašanje, zakaj delamo točno to besedilo, je vprašanje, ki si ga zastavljamo vsak dan iz vaje v vajo, in določene stvari se same od sebe odkrivajo. Besedilo, čeprav se zdi zaprašeno, vseeno v neki osnovi, kot ga beremo, nosi ta svet – to, kjer živimo danes. Na nek način je žalostno, da je to ta tekst.

Büchner je umrl, preden je besedilo uspel dokončati. Zapustil je zadnji osnutek igre, nekaj sklopov prizorov, posamične prizore, obstajajo pa tudi črtani osnutki. Kako je sama nedokončanost besedila vplivala na vašo interpretacijo? Kako ste se lotili razvrstitve prizorov? Ste sledili že vzpostavljeni razvrstitvi ali ste si jo popolnoma prikojili?

To, kar gledam, vedno poskušam gledati iz sebe in z različnih zornih kotov. Obstajajo literatura in avtorji, ki lahko odprejo različne poglede in osvetlijo določene kotičke, ampak na koncu je pomembno to, kar je naše, kar mi, ta konkretna ekipa, naredimo v procesu. V besedilu ne gledamo samo na to, kako se posamezne replike izgovarjajo, kako so bile mišljene takrat, ko jih je Büchner zapisal, in kakšen je kontekst tistega časa. Ta prah poskušamo pobrisati in pogledati konkretne situacije kot take ter poiskati paralele s svetom, v katerem živimo danes: v svetu totalnega egoizma, nevroze in eksploatacije na neverjetno veliko načinov. Ukvarjamo se s tem, kako samo besedilo bolj razgrniti in kako uvesti svojo lastno vizuro. Ta tekst zame ni biblija ali svetinja, ampak bolj izhodišče za raziskovanje, kar pa ne pomeni, da smo celoten tekst umaknili.

Nedokončani teksti so mi vedno zanimivi, ker omogočajo vpogled v proces vzpostavljanja človeka, ki je to pisal, v tem primeru Büchnerja. *Woyzeck* nima dokončne verzije in nima določenega konca; sicer obstajajo različne interpretacije tega, kaj naj bi konec bil, nič pa ni dokončno določeno. Tudi ta končna »odprtost« mi je pri tem tekstu zelo

zanimiva, saj bi morda lahko rekli, da je besedilo dokončano, ampak nima konca. Ne izvemo, kaj se z *Woyzckom* zgodi, in ko me kdo vpraša, kaj bom naredil s koncem, je moj odgovor, da še ne vem, da je odvisno od tega, kaj me bo v tekstu zgrabilo, da sploh o njem govorim.

Ko sem bral besedilo, me je presenetila številčnost dramskih oseb. S koliko igralci sodeluješ? Kako ste se lotili izziva dramskih oseb?

Pri tem se pa pokaže tudi produkcijski vidik režije: imaš 30 dramskih oseb, delaš pa s šestimi igralci. V bistvu je v *Woyzcku* šest ključnih oseb – *Woyzeck*, Andres, Marija, Tamburmajor, Stotnik in Doktor. Poleg njih je še en kup drugih likov, ki se prepletajo v dramskem dogajanju. Fokus uprizoritve ni usmerjen samo na to, kaj ljudje delajo z *Woyzckom*, ampak je bilo centralno vprašanje, zakaj to delajo. Bral sem Hobbesovega *Leviatana* in izhajamo tudi iz njegovega izreka »človek človeku volk«. Vedno bolj ugotavljam, da ljudje v življenju delujemo tako, da je vsak človek na neki točki volk in vsak ima svoje volkove. To je bilo tudi izhodišče, iz katerega vstopamo v sam tekst. Ne samo skozi to, kaj *Woyzcka* zlomi, ampak tudi iz tega, kje se ostali lomijo. Delam s šestimi igralci in pravzaprav ima tu vsak možnost, da išče rano in bolečino tega lika. Nekatere dramske osebe v tekstu so pisane kot čista funkcija – Doktor, Stotnik in Tamburmajor recimo nimajo imen. Tako se mi je bilo neverjetno zanimivo vprašati, kaj se dogaja z Doktorjem, kaj s Stotnikom. Zanima me odnos igralca do lika, ki ga dela. Zanima me, kje se nahaja tista točka preloma v posamezniku. Se pravi, da *Woyzcka* ne jemljemo kot fenomen, ki se zgodi, ampak se osredotočamo na dejstvo, da na neki točki tudi mene zlomi. Kaj me zlomi? Zakaj me zlomi? Kdo me zlomi? Se sam zlomim ali se zlomim zaradi tega, kar mi zunaj naredijo drugi? V bistvu raziskujemo vse te različne sfere.

Kaj je tisto, kar želiš skozi besedilo raziskovati, ozavestiti? Ali vidiš v današnjem času kje paralelo z besedilom? Kje se danes odseva Woyzckov položaj?

Sam si to vprašanje zastavljam že ves čas. Büchner postavi situacije, s katerimi se danes malo težje identificiramo. Že zaradi tega, ker je bil tekst napisan in se dogaja v času, ko je bila večina ljudi del neke eksploatirane delovne sile, ki dobesedno životari in nima za kruh. In tekst govori pravzaprav o človeku, ki nima za kruh in zato začne prodajati svoje telo, svojo dušo in svojo individualnost, da bi lahko prehranil ženo in otroka. Mi pa danes živimo v svetu, kjer navsezadnje več ljudi umre od debelosti kot od stradanja. To je točka, s katero se malo težko identificiraš, ampak ni nepomembna za našo zgodbo, vseeno pa ni prvoten fokus, na katerega se osredotočamo. Centralno vprašanje mi predstavlja narava človeškega egoizma in zakaj ljudje delamo to, kar delamo. Izhajamo iz glavnega vprašanja Woyzcka: ali je svet slab zato, ker je Woyzeck nor, ali je Woyzeck slab zato, ker je svet nor. Ugotoviš, da tudi Büchner v svoji dialektiki ves čas vzpostavlja različne vstopne različne situacije. Nobeden izmed likov ni zares to, kar reče. Vsi nekaj skrivajo, vsi nekaj maskirajo. Vsi imajo nekaj prikritega. In to dejstvo, ta prikritost, ta molk, to zamolčevanje, ta rana je zelo pomembna za samega Büchnerja. Rana kot človeška rana. Življenje kot rana. To je zame tisto, kar je najbolj zanimivo.

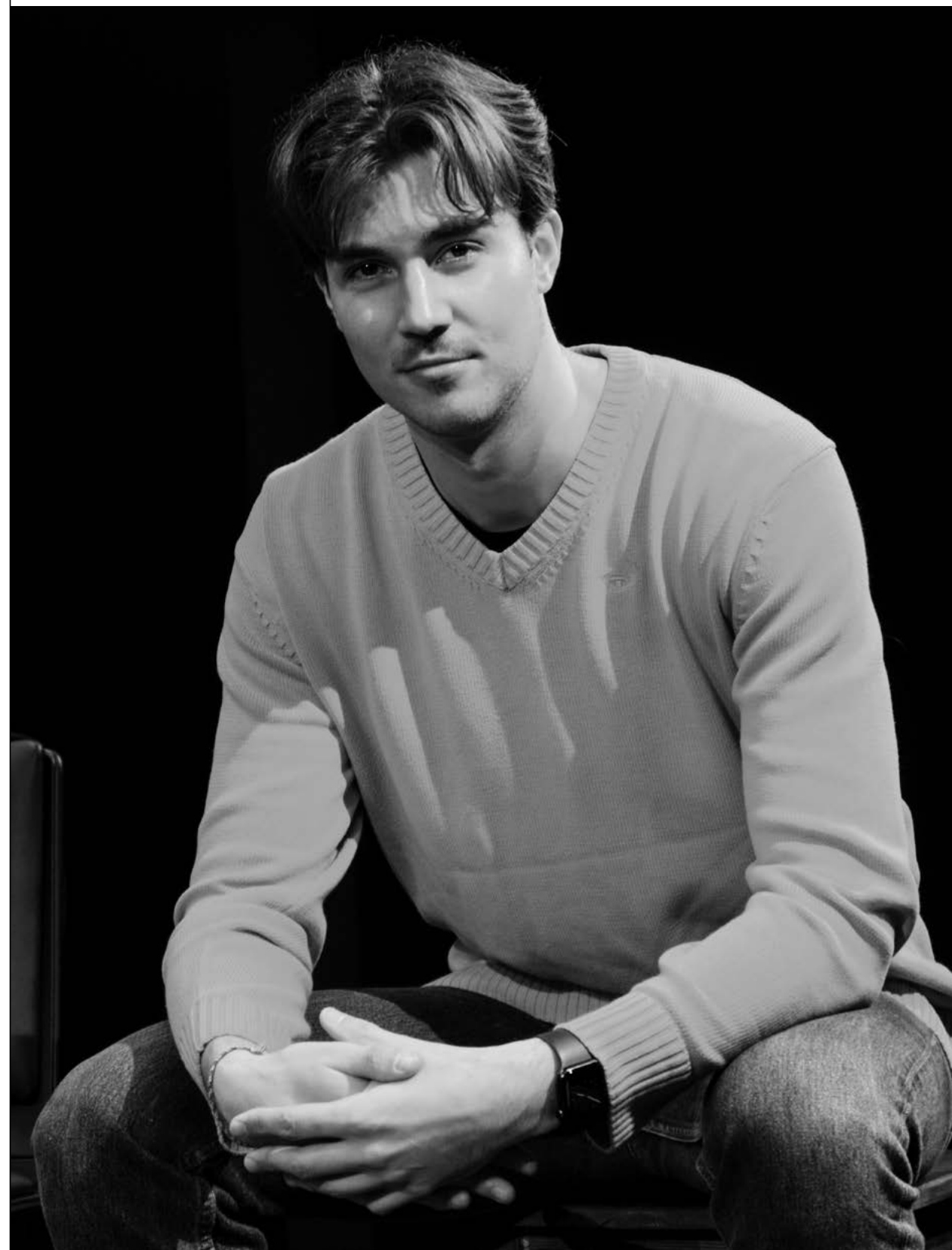
A ti dejstvo, da je to tvoja diplomska predstava, predstavlja več pritiska, kot pa so ti ga predstavljale prejšnje produkcije? Se diplomska predstava kako razlikuje od prejšnjih?

Zame se razlikuje v tem, da zdaj prvič, odkar sem na akademiji, vodim nek proces, kot sem si ga sam zamislil, kot ga sam čutim. Predvsem pa gre za to, da smo do vseh zadev na akademiji na nek način pristopali zelo cerebralno – vedno obstaja logičen odgovor za to, kar ti daš na oder, kaj se na odru z nekom dogaja. Tu pa me zanima ne samo ukvarjanje s tem, kako gledalca obravnavati zgolj cerebralno, ampak si tudi dopuščam, da nekatere

stvari pridejo čisto iz drobovine, želodca, jeter, iz krvi – da impulzi pridejo čisto intuitivno. In zaradi tega mi je proces neskončno bolj zanimiv, ker lahko raziskujem to, kar me dejansko zanima. Kar se pa tiče tega, kakšen pritisk sem čutil – čutil sem ogromen pritisk. Zato sem tudi najprej izbral *Tango*, ki je precej zaprt in bi se z njim moral ukvarjati po določenem, jasnem principu. Zelo omejeno bi se moral ukvarjati s tem, kako ga je možno delati. Pri Büchnerju pa je besedilo tako odprto, tako široko, da ni zares končnega odgovora, kako ga moraš narediti. Nemci ga jemljejo kot svetinjo in ga tudi uprizarjajo tako, kot je napisano, po postajah. Mi smo pa naredili korak nazaj in nanj poskusili pogledati z distance. Kar nikakor ne pomeni, da se ne strinjam z Büchnerjem, ampak sem pozoren na dele, kjer se z njim ne strinjam, kjer na nekatere stvari gledam drugače. Nekatere like, kot so Andres, Marija, Tamburmajor, smo preprosto videli drugače. Ti liki, ti ljudje so danes drugačni, drugače komunicirajo, kakor so tedaj, ko je bilo besedilo napisano.

Tvoje akademijsko obdobje se počasi zaključuje – kako se počutiš? In če ni prevelika skrivnost, a imaš že kake načrte za prihodnost? S čim bi se rad ukvarjal?

Po *Woyzcku* imam načrt, da se za pol leta malo umaknem od aktivnega (praktičnega) dela. Med akademijo se mi je nabralo in usedlo toliko nekih stvari, da jih sam pri sebi še nisem uspel čisto predelati in bi si rad vzel čas za to. Naslednje leto grem takoj naprej, na magisterij, razen če se kaj spremeni. Zase imam načrt, da se vsaj leto in pol še ne bom preveč vezal in se preveč javno formuliral.



V spremni besedi Mojce Kranjc sem prebral, da je Woyzeck produkt sveta, ki ga obdaja. Do neke mere to velja za vsakega posameznika. Zanima me, kako dojemaš svoje štiriletno bivanje na akademiji. Kako bi opisal ta leta, kako so te oblikovala kot posameznika? In ali meniš, da si v letih na akademiji odkril samosvoj način gledališkega izražanja?

Ne, nisem ga. Določene stvari so se jasno fokusirale, malo bolj jasno sem videl, kaj me zanima, ampak še zdaleč nisem naredil dovolj produkcij, še zdaleč nimam dovolj praktičnih izkušenj, da bi z gotovostjo rekel, zakaj *nekaj*. Mislim, da je obdobje študija na akademiji za vse študente obdobje spreminjanja. Spreminjamo se v eni frekvenci, spreminjamo se iz meseca v mesec, iz tedna v teden, iz dneva v dan. Nekatere stvari premlevamo in to se dogaja ves čas študija. In zdi se mi super, da dokler smo mladi ljudje, nimamo nad sabo tega pritiska – vsaj pri sebi si ga poskušam ne ustvarjati –, da bi moral točno vedeti, kaj je *moj* teater ali kako bom jaz delal teater. V naših generacijah opažam, da zelo hitro podležemo temu, da moram ob koncu študija na akademiji točno vedeti, kakšen režiser bom, točno moram imeti prebrane vse drame, točno moram vse narediti, vse moram vedeti, najboljše moram komunicirati, najboljše moram znati delati z igralci. Ampak mislim, da se tu mora spremeniti predvsem neka stvar na višjem dojemanju tega, kaj sploh pomeni delati gledališko umetnost. Seveda obstaja s strani vseh, ki so na vrhu, umetniških vodij, veliko posluha, veliko pa je tudi pritiska, da če naredim dve ali tri slabi predstavi, ne bom več delal. Predvsem se mi zdi, da bi si mladi ljudje morali dopustiti možnost velikokrat pasti in spodleteti. Po mojem šele tako lahko najdeš sled nečesa tistega, kako ti osebno pristopaš in kako delaš. Po eni strani preko padcev, po drugi strani pa preko empatije in tega, kako ljudje vplivajo nate ter koliko si tudi sam dopustiš, da te stvari spremenijo. Če si več obrti, je lepo, ampak mene ne zanima ta aspekt, mene zanimajo stvari procesualno. Zanima me to, da znotraj procesa lahko odkrijem sebe v drugih aspektih in druge ljudi odkrijem v drugih aspektih. Nikoli nisem isti režiser in nikoli

nisem isti gledalec. In samo na ta način se mi zdi, da šele lahko dobiš možnost, da nekoga tam v tistem parterju pripraviš do tega, da se bo mogoče kakšen aspekt odprl tudi njemu ali pa da ga bo en majhen del spremenil. Ker teater nikoli zares ni bil, mogoče razen v antični Grčiji, popularen medij. Ampak to pa ne pomeni, da če nima velike mase, da ne more spreminjati perspektive gledanja na svet. In v bistvu se na to osredotočaš. V teatru se osredotočaš na posameznika, ne pa na to, da bi spremenil svet. Zdi se mi totalno naivno, da razmišljamo, da s teatrom spreminjamo svet. Ga ne. Spreminjamo pa svoje svetove in svetove tistih, ki smo v tem, pa svetove ljudi, ki bodo mogoče enkrat sedeli v gledališču. In na ta način se moramo lotevati teatra.

Imaš še kakšen nasvet za prihodnje generacije?

Isto vprašanje sem jaz zastavil zdaj že pokojnemu Dušanu Jovanoviću. Takrat ga nisem popolnoma dobro razumel in zdelo se mi je, da mi ni odgovoril. Rekel mi je, da se mu zdi, da mora vsaka generacija (jaz bi sedaj rekel vsak posameznik) najti tisto svoje, kar jo zanima. Z odgovorom sem bil popolnoma nezadovoljen, nisem vedel, kaj je mislil s tem, da moraš najti svoje. Kaj zdaj to pomeni? Nič mi ni povedal. Razmišljal sem, kje naj kaj preberem, kje bom kaj našel in katere knjige naj iščem. Ampak tega ne boš našel v knjigah, tako kot teatra ne najdeš na papirju. Teater najdeš na pivu, teater v glasbi, v listih, med ljudmi ... najdeš ga povsod. Vsaj jaz ga iščem med ljudmi, jaz ga najbolj spoznavam med ljudmi. Ker na koncu, kot režiser, delaš z ljudmi, in če delaš z ljudmi in izhajaš iz ljudi, če te to zanima – in mene to najbolj zanima –, potem ves material lahko črpaš iz ljudi. In seveda ukvarjati se z zadevami, ki se tega tičejo: s komunikacijo, artikulacijo svojih idej, da znaš slišati in da znaš poslušati. Jasno pa je, da to pride s prakso in se na neki točki vse to začne ujemati. Ne glede na to, da sem veliko prebral, ne bi rekel, da mi je katera od teh stvari pustila željo, kakšen teater hočem delati. Bolj me definirajo ljudje okoli mene kot pa to, kaj je bilo napisano pred petdesetimi leti. Mislim, da bi v teh letih moral imeti možnosti, da raziskuješ samega sebe, da se preizprašuješ, da greš čez to pot.

»Moraš biti dostopen za kritiko; ko se za njo zapreš, največjo škodo povzročaš sebi«

INTERVJU Z ANŽETOM GRČARJEM JE PRIPRAVILA KAJA BRINA URŠIČ.

Anže Grčar zaključuje prvostopenjski študij filmske režije, ki ga bo sklenil s kratkim filmom *In ostala je noč* (2021). Trenutno kot asistent režije sodeluje pri več slovenskih filmih, v sodelovanju pa pripravlja tudi svoj prvi scenarij. Na letošnjem Festivalu slovenskega filma je za dokumentarni filmi (*Ne*) vidni prejel Vesno za najboljši študijski film. Do ugotovitve, da želi postati filmski režiser, sta ga vodila ljubezen do pisanja in risanja v mlajših letih, zdaj pa ga vse bolj zanima tudi produkcija. Sektor režije in produkcije po njegovem združuje tudi funkcija prvega asistenta režije, ki ga čedalje bolj zanima.

Od kod izvira tvoja ljubezen do filma in kako se je razvijala tvoja želja po tem, da bi postal filmski režiser?

To bo zdaj zahtevalo že skoraj psihoanalizo (*smeš*). Mislim, da je težko določiti in reči, da je bil samo en trenutek. Veliko režiserjev, tudi mojih mentorjev, ima nek film, ki jih je premaknil, jaz pa tega nikoli nisem imel. Mislim, da je bil to proces, ki se je gradil postopoma. Dolgo časa sem želel postati filmski režiser, ampak nezavedno; šele kasneje sem ugotovil, da me je vse vodilo v to smer. Ko sem bil mlajši, sem ogromno pisal in risal, film pa je v bistvu nekakšna amalgamacija vseh te form. Mogoče me je film pritegnil zaradi tega, ker združuje stvari, ki jih nikoli ne bi mogel početi individualno, na filmu pa lahko združuješ več stvari, je nek poln paket. Verjetno zaradi tega. Čeprav se sliši klišejsko in pretenciozno, to potem postane slog življenja: razmišljaš o tem, vržen si v to pa tudi veliko več »žrtvuješ«, če delaš v taki panogi. Žrtvovanje v smislu, da temu posvetiš ogromno (proste) časa in posledično energije. Vsaj jaz neprestano razmišljam o tem, ni nobenega izklopa. Mogoče se mi bo kdaj v prihodnosti uspelo izklopiti, zdaj še ne.

Kakšen je po tvojih izkušnjah tak slog življenja – »biti režiser«?

Sam v ta cikel šele vstopam, zato na to težje odgovorim. Razlika je, če si pri stvari samo mentalno, torej o prihodnjih projektih razmišljaš samo zase in

gre za mentalno energijo, ki jo uporabljaš zasebno, ali če si del produkcijskega kolesja in v dejanskem procesu. Do sedaj sem večinoma izkušal zgolj samostojni mentalni proces, sedaj pa sem čedalje bolj vključen v praktični proces in se v bistvu priklapljam na projekte. To zagotovo zahteva drugačen bioritem.

To »produkcijsko kolesje« te je privlačilo do te mere, da si baje razmišljal o študiju produkcije. Od kod ideja, da bi nadaljeval študij na drugostopenjskem programu produkcije?

Ideja o študiju produkcije izhaja iz tega, da avtorsko-kreativnega sveta ne ločujem od organizacijske strukture; zame sta to dve reči, ki zmeraj hodita z roko v roki, ker vsi delamo za isti končni rezultat – narediti kvaliteten umetniški izdelek. Poleg režijskega vodenja ekipe me zanima tudi, kako se ves ta mehanizem vodi organizacijsko, poslovno. Gre za področja, ki me osebno intrigirajo – organizacija kot taka mi je zelo blizu. Režiser in producent nista izključujoča pojma, ampak sta v nekakšni sinergiji.



Ko sem te povprašala za dostop do tvojih filmov, za katere meniš, da bi jih morala poznati oziroma s katerimi si se mi predstavil, si mi med drugim poslal tudi film *Šelestenje*. Lahko poveš kaj več o tem projektu?

Šelestenje je vaja, nastala v sklopu IPK-delavnice (delavnica predmeta Igra pred kamero), ki se na akademiji izvaja enkrat na leto. Načeloma se za snemalne vaje izbirajo tuji filmi, jaz pa sem si želel izbrati slovenski film, ker se mi zdi, da se določene teme, ki so prizemljene doma, veliko bolje prenesejo na film, saj scenariščno in igralsko ostajajo v znanem okolju. Neka stvar, ki je ameriška in se reproducira tukaj pri vaji, je tuja do te mere, da je težko narediti preskok v glavi, vsaj meni. Izbral sem *Šelestenje*, ki je moj absolutni favorit za najboljši slovenski poosamosvojitveni film. Tudi Janez Lapajne je režiser, h kateremu se neprestano vračam, ter oseba, ki jo zelo spoštujem in me kreativno zelo inspirira. Z Juretom Rajšpom in Diano Kolenc smo izvedli nekakšno reinterpetacijo prvega prizora. To je bilo eno prvih bolj poglobljenih srečanj z režijo igralca. *Šelestenje* je vaja, ki je zame pomembna bolj v tem smislu. Kljub temu da sem zadovoljen s končnim izdelkom, mi je pomembnejši proces. Pri delu z igralci začneš nekako sondirati, začneš poglobljati stvari ...; ta vaja mi je omogočila največji mentalni preskok na to, kako nekatere stvari omogočiti.

Ob tem, ko si mi poslal povezavo do *Šelestenja*, si dodal, da od takrat naprej delaš s stalno ekipo. Čemu takšna odločitev in kaj ti predstavlja stalna ekipa?

Ko sem ti to rekel, sem se mogoče malce zlagal. S to stalno ekipo (direktor fotografije Andraž Žigart in montažerka Ana Grzetič) sem delal od konca prvega letnika, ko smo snemali zaključni film. Na eni strani se moraš pri teh stvareh ujeti s kolegi na čisto prijateljski ravni, ker drug z drugim preživimo veliko časa in v projekt vložimo veliko energije, zato je čisto pragmatično, da ekipo sestaviš iz ljudi, ki so ti blizu. Drugi razlog za delo z omenjeno stalno ekipo pa izhaja iz tega, da oba premoreta nek svoj

pogled na filmsko ustvarjanje in ju zanima, kaj želim jaz povedati, hkrati pa imata izoblikovana svoja mnenja ter sta na področjih, s katerima se ukvarjata (snemanje, montaža), suverena in samostojna. Sta prvi osebi, s katerima delim začetne ideje, saj vem, da bosta zmeraj odkrita in da bosta v procesu mojo prvotno idejo zelo obogatila s svojimi idejami. Super je, saj se mi zdi, da drug drugega pri delu zelo podpiramo, hkrati pa si dopuščamo dovolj svobode in nekatere stvari delamo individualno.

Za dokumentarni film o Rogu, *(Ne)vidni*, si prijel nagrado na Festivalu slovenskega filma – Vesno; kaj te je nagovorilo, da si se lotil tega projekta?

V prvem letniku sem pri profesorju Ivanišinu razvijal drugačno idejo za dokumentarni film, a sem med poletjem ugotovil, da se v tisti ideji ne najdem več. Zato sem se odločil, da tik pred prvo obravnavo v začetku drugega letnika zamenjam temo. Dobil sem idejo, da bi posnel zgodbo sirskega brivca Ahmada, ki sem ga poznal iz medijev – bil je mogoče medijsko najbolj izpostavljen begunec, saj je imel zelo kompliciran problem s statusom. Ko sem želel stopiti v kontakt z njim, sem prišel v stik s prostovoljci v Ambasadi. Tam sem potem kar ostal, se začel pogovarjati in kmalu ugotovil, da me bolj kot individuum zanima kolektiv. Prišel sem do sklepa, da je večina avdiovizualnih stvari v zadnjih letih (na televiziji), ki obravnava azilno tematiko, narejena v zelo specifičnem političnem kontekstu. Zgodbe teh ljudi se je upodabljalo skozi posebno politično prizmo. Migrantsko krizo se je vedno pospravljalo v neke predalčke, zato se mi je zdelo bolj zanimivo, če se približamo vsakdanu teh ljudi, da začutimo, kaj je vsakdanjik teh ljudi, da ni ideološki pamflet, ampak vidimo ljudi takšne, kot so. Ti ljudje so v resnici zelo neobremenjeni z ideologijo. Pristali so, pa ne po lastni krivdi, v res trpkih, zapletenih in pravno nedoumljivih okoliščinah. In njim je v resnici v interesu najprej to, da preživijo, šele nato, da preživijo kar se da normalno. To ne pomeni biti obremenjen s tisoč drugimi stvarmi, ki se jim jih pripisuje, ampak samo živeti v neki normalnosti.

Rog jim je ponujal to normalnost, da si oseba skuha obrok, poje obrok s svojim kolektivom, se pogovarja o vsakdanjosti. Da v teh nekaj urah dobi ta občutek normalnosti, medtem ko se v trenutku, ko je izven tega prostora, spet vrne v nek grozen vsakdan. Skozi to ugotavljaš, kako so take majhne stvari pomembne, zato smo se trudili, da ta dokumentarec spletemo okoli najobičajnejših stvari. Ob pregledu materiala se je naša odločitev izkazala za problematično, ker je šlo za ravno linijo, naš cilj pa je bil vseeno dramaturško razčlenjen film. Ugotovili smo, da posneti material tega nima, zato smo nekatere stvari dodatno posneli z intenco, da ujamemo momente, ki so po ritmu bolj dramatični, da damo filmu nek ritem. Zato pa so potem druge stvari toliko bolj izstopile, npr. razmerje toplo – hladno, komplementarno drug z drugim.

Koliko pa je bilo potem vsega materiala?

16 ur, ampak smo material sčistili in delali s 6 do 7 urami materiala, na koncu pa le še s tremi urami.

Si mogoče imel kakšne težave s tem, da ne bi želeli sodelovati?

S kolegom direktorjem fotografije Andražem sva tri mesece pred začetkom snemanja nekajkrat na teden zahajala v Rog, da sva te ljudi zares spoznala. Na koncu smo ugotovili, da ni toliko vprašanje, da ne bi hoteli pred kamero, kajti tudi njim je v interesu, da se to pokaže. Težava je v tem, da mora biti nekdo v observaciji pred kamero to, kar je v svojem vsakdanu. V trenutku, ko na nekoga obrneš kamero in se on tega zaveda, nezavedno spremeni svoj vzorec obnašanja, kar postane težava, ker gledalec tega »ne kupi«. Prav zaradi tega so bili najini obiski v Rogu izjemno pomembni, da sva spoznala ljudi in so se oni navadili na naju. Seveda se zavedajo, da je med njimi filmska ekipa, ampak se vseeno zgodijo trenutki, ko vsaj za hip pozabijo, da si tam – teh nekaj sekund je dobrih in najbolj uporabnih za film. Vedeti pa moramo, da gre res za trenutke, večina materiala je prav zaradi njihovega pretiranega zavedanja prisotnosti kame-

re neuporabna. Potem sledi proces, v katerem material dramaturško-montažno umestiš. Po enem letu dela je težko vzpostaviti distanco do projekta, ampak sedaj je film od gledalcev. Ko govorim z gledalci po projekciji, oni to očitno vidijo, in tudi v momentih, v katerih jaz samega sebe nisem prepričal. Pa mogoče to sploh ni tako važno, ker jaz bom vedno videl minuse (pa tudi snemalec in montažerka). Ampak, zdaj se film prikazuje, je od gledalcev, za nas pa ima emocionalno vrednost.

Kakšni pa so bili odzivi na film?

Velik delež gledalcev je opazil, kako so nastopajoči urejeni – da imajo urejeno pričesko, da imajo prstriženo brado, da nosijo suknjič. Ljudje si zgradimo stereotipe o tem, kakšni so migranti po videzu, in na podlagi naših predstav jih doživljamo potujeno in oddaljeno. Zato večina ljudi – pa nikogar ne obsojam, ker niso v dnevnem stiku z njimi – ne more ugotoviti, koliko skupnih imenovalcev imamo. Tudi kulturno; vsaka kultura se razlikuje, ampak fokusiramo se na dve reči, v katerih smo si različnih, ne omenimo pa desetine tistih, ki jih delamo po istem principu, vzorcih.

V tvojem (vašem) zaključnem filmu *In ostala je noč* posebej izstopa razmerje med nasiljem in ljubeznijo. Tak trenutek je, ko protagonista Luko vidimo kot ljubečo osebo, po drugi strani pa pobegne s kraja zločina. A je ta kontradikcija tisto, kar te je pri ustvarjanju filma najbolj vodilo?

Mislim, da je trenutek skrajne psihološke krize tudi trenutek, v katerem zares prepoznaš, kdo si v svojem jedru. In ta trenutek je bil izhodišče za pisanje. Kljub temu da je scenarij doživel permutacije, je ta stvar ostala zmeraj ista – v trenutku krize se nekdo prepozna. In ne gre za to, da je nekdo dober ali slab človek, ker ne moremo nikogar tako označiti, ampak gre samo za to, kako se ljudje psihološko odzivamo v skrajnih situacijah. Oba sta potisnjena v skrajnost, oba na drug način in iz drugega vzgiba, ampak oba pa sprejmeta neko specifično odločitev, ki je na etični sivini.



Kako si zadovoljen s celotnim procesom ustvarjanja in z izdelkom?

Prišel sem do točke, kjer sem zadovoljen z izdelkom. To ne pomeni, da sem izgubil točko distance, ampak v ekipi smo zadovoljni z izdelkom. Tudi z mentorstvom na tem projektu sem zadovoljen. Profesor Zupanič ima sposobnost, da je strog in očetovski hkrati. Ne vsiljuje ti svojega mnenja, ampak ti iz svoje perspektive pove zadržke, ne da bi kadarkoli zahteval, da kastriraš del sebe. Mislim, da je on mentorsko super to vodil. Super proces je bil.

Kako si nasploh zadovoljen s programom na režiji?

Po mojem mnenju na filmski režiji rahlo primanjkuje procesnega dela, v smislu, da si na terenu z igralci, da imaš z njimi vaje in snemaš. Ogromno je priprav, razmišljanja o projektih, ki pridejo čez mesece in mesece. V idealnih okoliščinah bi morali na toliko in toliko mesecev nekaj posneti, kar pa s finančnega vidika ni možno. Jaz mislim, da bi bilo dobro, da bi se vsota denarja, namenjena proračunu zaključnega filma, zmanjšala in se razpršila na več vaj v času triletnega študija. To pomeni, da ne bi naredili ene zaključne vaje z velikim proračunom, ampak bi jih naredili pet z manjšim. In teh pet manjših vaj bi ustvarilo občutek za nek proces in bioritem ter bi bilo dosti bolj reprezentativno. Sam sem imel to srečo, da sem bil od prvega letnika dalje večkrat vabljen, da se kot asistent priključim kakšnemu filmskemu projektu, in ta funkcija mi je profesionalno zanimiva. Zavedam se, da je to res zgolj sreča, da sem lahko znotraj študijskega procesa prisostvoval veliko različnim setom in s tem tudi pridobil nekoliko več samozavesti. Hipotetično pa se lahko komu zgodi, da je na setu prvič, ko snema svoj film. Kar pa ni dobro.

Kako pa dojemaš svoje kolege, ostale študente režije svoje generacije?

Opažam, da na akademiji že nekaj let obstajajo generacije, ki so precej nehomogene, kar se mi zdi zelo dobro. To lahko vidimo po končnih izdelkih, ki so si zelo različni po slogu in pristopu. To je do neke mere rezultat dobrega mentorstva – ne obstajajo profesorji, ki bi diktatorsko vsiljevali svojo voljo, ampak se generacijam dopušča, da so svobodne in lahko dihaajo. Veseli me, da je tudi znotraj posameznih letnikov veliko diverzitete. Že če pogledamo zaključne filme generacij 10 do 20 let nazaj, gledamo skoraj enake filme. Režija pa je specifičen slog, pri katerem vedno izhajaš iz sebe, četudi delaš po scenariju nekoga drugega. To, da obstaja toliko raznolikosti znotraj enega letnika, je verjetno samo dokaz, da se jim pusti, da dihaajo. Tudi letos, v naši generaciji, smo posneli tri zaključne filme (Juš, Aljoša in jaz), ki so si popolnoma različni. To je super in jaz upam, da se bo ta trend nadaljeval.

Kakšna je tvoja izkušnja na akademiji v splošnem?

Najbolj banalno povedano – pozitivna. Ampak zaradi več različnih vidikov: ne samo iz vidika znanja, ki ga dobimo od profesorjev, ampak predvsem iz vidika nekih izkušenj, ki jih dobimo s praktičnim delom. Preko različnih praktičnih vaj se potem največ naučimo. Zdi se mi, da je največja prednost akademije socialni aspekt, ki ni neposredno vezan na študij oz. ustvarjanje filmov, ampak gre za nekaj širšega – da se s podobno mislečimi ljudmi »poparčkaš«, da spoznaš neke druge poglede na svet. Tako sem spoznal celo vrsto ljudi, ki so mi zanimivi, ljubi in ki so z leti postali moji prijatelji, s katerimi se veselim, da bomo (tudi) v prihodnosti skupaj ustvarjali. Taka prijateljstva/poznanstva pozitivno vplivajo name, saj me ostali s svojim mišljenjem provocirajo in nagovarjajo, zaradi česar postajam boljši.

Kakšni pa so tvoji načrti za prihodnost?

V prihajajočem letu bom opravljal več funkcij asistenta režije, česar se zelo veselim, ker mi je to delo blizu in me zanima, predvsem zato, ker združuje pogled v režijo in produkcijo. Tovrstne asistence pa so dragocene tudi zaradi znanja, ki ga prejmeš od vseh ljudi, ki so vpleteni v proces – gre za dodatne izkušnje, ki jih lahko potem apliciram na svoje projekte. Sočasno bom razvijal tudi svoje lastne projekte, za katere upam, da se bodo v prihodnosti realizirali, prvič pa sem se nekemu procesu pridružil kot soscenarist za film, ki ga bo režiral kolega. Tak način dela (biti zgolj v vlogi scenarista) je zame nov in mi je zelo všeč, predvsem pa koristen, da pilim svojo scenaristično plat.

Kakšen nasvet bi dal novim generacijam, ki se odločajo, da bi prišle na akademijo?

Vsi tisti, ki se vpisujejo na akademijo, naj pridejo kar se da odprti. Vsak se mora zavedati, da te v bistvu šele ta proces izoblikuje – po eni strani gre za strikten akademski proces, po drugi strani pa za to, kako ti izoblikuješ samega sebe. Vsak naj bo suveren v tem, kar ve, ampak naj bo pripravljen tudi porušiti nazor, ki ga ima v tem trenutku. Naj se ne boji radikalnih sprememb, ki se bodo zgodile. Proces pridobivanja debele kože je dolg proces, ki se je zame začel v prvem letniku. Nekatere stvari morajo biti včasih povedane neolepšano, ampak tega takrat še nisem vedel, vem pa zdaj. Vsak naj bo pripravljen, da se poda na proces izzivanja, kjer stalno premika meje lastnega razmišljanja in lastne percepcije sveta.

AGRFT drugod & drugo na AGRFT

AGRFT DRUGOD IN DRUGO NA AGRFT

Jakob Ribič

Znanstvenoraziskovalni dogodki v letošnji jeseni

222

Bralne uprizoritve študentov na Tednu slovenske drame

226

Europa cantat

230

Kaj storiti?

240

JAKOB RIBIČ

Znanstvenoraziskovalni dogodki v letošnji jeseni

Med septembrom in oktobrom so se zvrstili trije znanstvenoraziskovalni dogodki, na katerih so poleg ostalih gostov sodelovali tudi študentje in profesorji z Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, dva od teh dogodkov pa je akademija tudi organizirala. Vsebinsko in programsko bistvo vseh treh dogodkov bom skušal, čeprav le na kratko in zgolj bežno, predstaviti v pričujočem zapisu.

Govor in prostor

23. in 24. septembra so profesorji s Katedre za govor na AGRFT (Alida Bevk, Tomaž Gubenšek, Katarina Podbevšek in Nina Žavbi) pripravili in organizirali mednarodni znanstveni simpozij »Prostor in govor«. Obravnavana tema in rdeča nit dogodka je bila vsaj do neke mere izbrana simbolično, saj je akademija ravno v preteklih mesecih dobila nove, nadvse dragocene prostore za delo, v katerih se je dvodnevni simpozij tudi odvil. Razmerje med govorom in prostorom so udeleženci preiskovali tako znotraj različnih umetniških medijev (v filmu, TV-seriji, gledališču, stripu, radiu, virtualnem prostoru itn.) kot tudi znotraj različnih jezikovnih področij, nekateri raziskovalci pa so polje svojega zanimanja zastavili še širše in tako, denimo, preučevali načine uspešnega komuniciranja zoper teorije zarote ali pa nevroznanstvene povezave med govorom in možgani. Poleg zgoščenega teoretskega programa (predstavljenih prispevkov je bilo več kot 20) so bili v okviru simpozija organizirani še trije kulturni dogodki. Simpozij je z dokumentarnim literarnim

kamišibajem *Kajuh* odprla Vanja Iva Kretič, ki je letos prav za to predstavo prejela posebno priznanje strokovne komisije na Slovenskem festivalu kamišibaj gledališča. Kretič je svoje delo in kamišibaj gledališče kasneje podrobneje predstavila tudi v svojem teoretskem prispevku. Poleg njenega umetniškega projekta sta se ob zaključku prvega dneva zvrstila še dva: študentje 1. letnika gledališke igre in režije so uprizorili svojo »študijsko produkcijo« Jesihovega besedila *Stevardesa*, v zasnovi in režiji Barbare Pie Jenič pa je bila uprizorjena predstava *Poetika praznega prostora*. Ta se je vsebinsko povsem prekrila s siceršnjo temo simpozija, saj se je avtorica z metodologijo senzorialnega gledališkega jezika spraševala, »kako in na kakšen način naseliti prazne prostore nove Akademije z novim duhom« ter s tem vzpostaviti »kreativno razumevanje in ustvarjanje intimnih prostorov [...], ki obiskovalcu odpirajo spomine in domišljijo«. (Jenič, nepaginirano)

Hočem osvojiti svet

Z dogodkom »Hočem osvojiti svet 2.1 – Igralka na prepihu kultur«, ki je potekal 1. oktobra v novih prostorih akademije, so se organizatorji Maja Weiss, Maja Šorli in Aldo Milohnić poklonili spomenu na dr. Barbaro Sušec Michieli, teatrologinjo in profesorico zgodovine gledališča na AGRFT. Z bogatim in raznovrstnim programom so predstavili njeno znanstvenoraziskovalno delo in pomen, ki ga je njeno raziskovanje imelo (in ga še ima) za slovenski in mednarodni gledališki prostor. Poleg

tega so z njenim delom vzpostavili tudi produktivni in strokovni dialog, saj so si za vsebinsko izhodišče dogodka izbrali prav tiste teme, s katerimi se je Sušec Michieli ukvarjala posebej poglobljeno, denimo vprašanje medkulturnih povezav in premislek o položaju gledaliških ustvarjalk nekoč in danes. Tako sta po pozdravnem nagovoru program odprli uvodni predavanji uglednih profesorjev, dr. Jana Lazardziga iz Freie Universität Berlin in dr. Bojane Kunst iz Justus-Liebig-Universität Giessen. Predavanjema je nato sledila projekcija dokumentarnega filma *Hočem osvojiti svet – Portret igralk Marije Vere*, ki predstavlja eno od temeljnih del s področja slovenske gledališke zgodovine in ki ga je Sušec Michieli ustvarila skupaj s soscenaristko in režiserko Majo Weiss. Maja Weiss je bila tudi ena od sogovornic v krajšem pogovoru, ki je sledil filmu in ki ga je vodil Aldo Milohnić, obema pa se je pridružila še igralka Ivanka Mežan. V drugem delu dogodka je Maja Šorli pripravila okroglo mizo z igralkami Natašo Burger, Nedo Rusjan Bric in Katarino Stegnar, za zaključek pa so nato študentke in študentje akademije bralno uprizorili krajši dramolet *Hočem osvojiti svet 3.1.*, ki ga je napisala Manca Lipoglavšek. Ob tem je nujno omeniti še knjižico, ki je izšla ob rob dogodka in v kateri so organizatorji – v skladu z v uvodu te knjižice zapisano modrostjo »Verba volant, scripta manent« – spomin na Barbaro Sušec Michieli ohranili s pregledno in izčrpno biografijo ter bibliografijo njenih del, hkrati pa tudi z nekaj spominskimi utrinjki njenih kolegov in kolegic ter z bogatim fotografskim gradivom, ki je te zapise pospremlilo.

Premene v sodobni dramatiki

Mednarodni znanstveni simpozij »Premene v sodobni dramatiki po letu 2000« je 7. in 8. oktobra organiziralo uredništvo revije *Amfiteater*. S prispevki, sprejetimi na simpozij, se je poskušalo določiti, dokumentirati ter teoretsko in analitsko obravnavati spremembe v razvoju dramske pisave v obdobju zadnjih dvajsetih let. Izhodišče teh prispevkov je predstavljala hipoteza, da se v času po »postdramskih besedilih« oziroma »ne več dramskih tekstih« avtorji ponovno vračajo nazaj k dramskemu – k dialogu, k prepoznavnemu dramskemu dejanju, k pripovedovanju, h »gledališču besed« (Toporišič 110) itn. –, vendar ne tako, da bi s tem odpravljali postdramske elemente in se obračali stran od njih. Nasprotno, ta proces redramatizacije naj bi se dogajal s sočasnim ohranjanjem postdramskega, tako da dramsko in postdramsko posledaj kohabitirata v istem besedilnem tkivu. Ob tem so raziskovalke in raziskovalci odprli tudi številne druge teme in med drugim obravnavali vprašanje dramskega subjekta in dramskih zvrsti, pa tudi vloge avtorja v dramatiki po letu 2000, opravili so tudi premislek o formalnih in vsebinskih značilnostih teh pisav ter o razmerju, ki je med dramatiko in gledališko uprizoritvijo značilno za sodobno gledališče, nekateri od prispevkov pa so poskušali predstaviti poglobljene avtorje sodobne dramatike in opredeliti njihovo poetiko.

Simpozij je sestavljalo osem različnih panelov (po štiri vsak dan), pri čemer velja posebej izpostaviti močno mednarodno udeležbo, ki je omogočila, da se

ni preiskalo in analiziralo samo premen, ki so se v sodobni dramatiki po letu 2000 zgodile v slovenskem prostoru, pač pa tudi v širšem evropskem prostoru, posebno zasedanje pa je bilo namenjeno obravnavi dramske pisave najmlajših avtorjev. Serijo raznolikih predavanj je popestril še neke vrste *lecture performans* oziroma »performativni bralni igrokaz«, kot so ga poimenovala njegove avtorice Simona Hamer, Jera Ivanc, Kim Komljanec in Simona Semenič, s katerim so opravile in javnosti predočile »poročilo s fronte«. Enota dramskih pisateljic in pisateljev ZDUS, katere članica je poleg omenjenih avtoric še Barbara Skubic, je namreč zbrala vtise številnih svojih članov in članic, statistične podatke in refleksije, kritike ter druge medijske odzive. Z njimi je v prispevku, oblikovanem

kot dramsko besedilo, skušala opozoriti na najbolj pereče problematike, s katerimi se v svoji gledališki praksi danes spopadajo dramski pisci in piske (od splošnega in mestoma podcenjujočega odnosa, ki ga imajo do sodobne slovenske dramatike in njihovih avtorjev gledališča in tudi siceršnja strokovna javnost, do manka profesionalnega diskurza, napačnih repertoarnih in kulturno političnih strategij ipd.).

Dogodek je bil posnet in je zato na uradnem Youtube kanalu Slovenskega gledališkega inštituta še vedno na voljo za ogled, večina na simpoziju predstavljenih prispevkov pa bo objavljena tudi v prihodnji številki revije *Amfiteater*, ki bo izšla predvidoma junija 2022.

VIRI IN LITERATURA:

Jenič, Barbara Pia. »Poetika praznega prostora.« Splet. 16. 11. 2021.
<http://barbarapiajenic.com/portfolio-item/2020-poetika-praznega-prostora/>

Toporišič, Tomaž. »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič.« Slavistična revija 68.2 (2020): 109–124.

Bralne uprizoritve študentov na Tednu slovenske drame

Študentje 2. in 3. letnika dramske igre, gledališke režije
ter dramaturgije in scenskih umetnosti s(m)o za 51.
Teden slovenske drame pripravili bralne uprizoritve
odlomkov iz dram, nominiranih za Grumovo nagrado:

Simona Semenič: potem že tečem

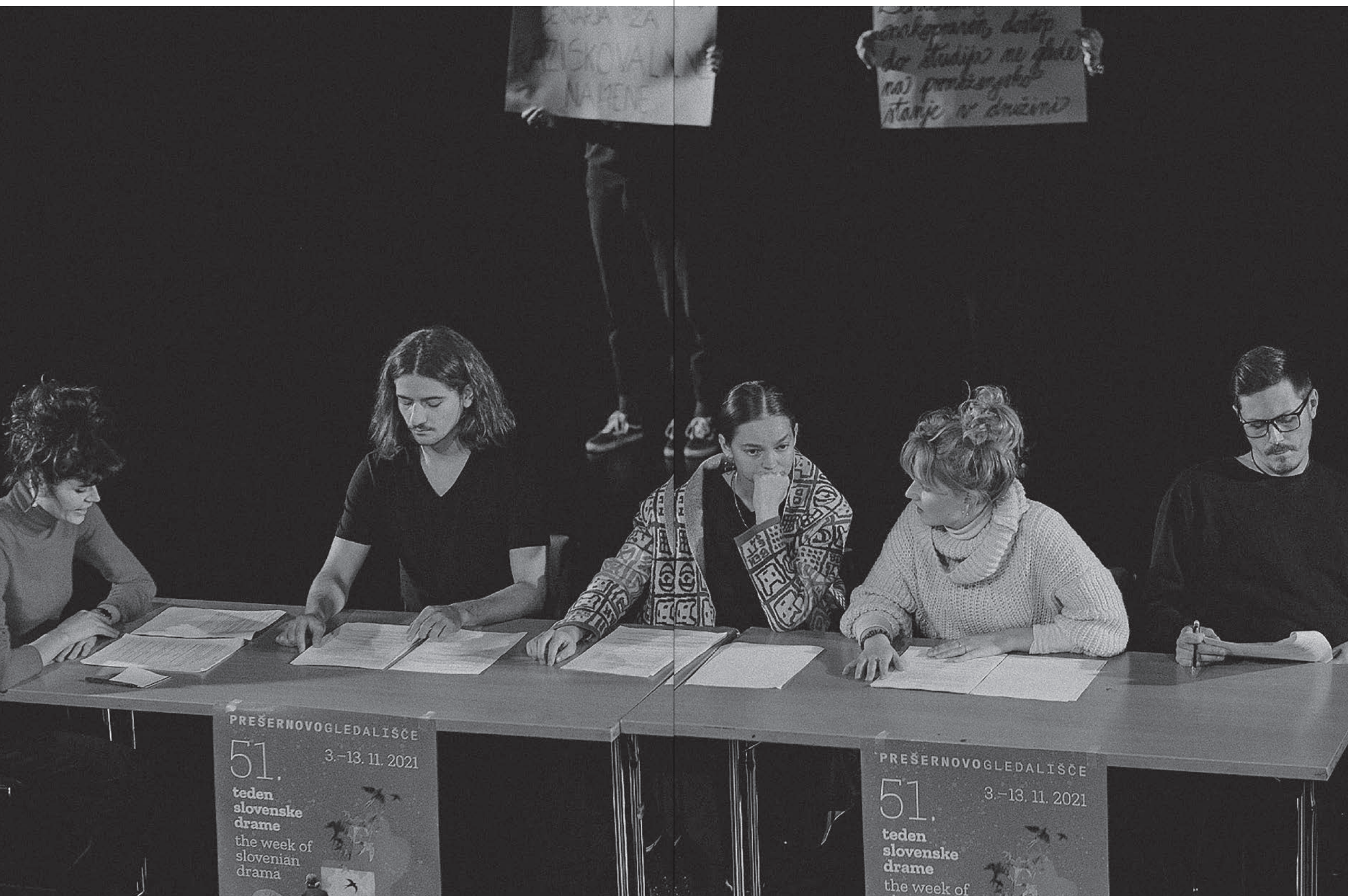
Maja Šorli: Tega okusa še niste poskusili

Nika Švab: Delo in deklica I–V: Drame tlačkank

Vedrana Grisogno Nemeš: Franc

Foto:
MAŠA PIRC / PGK / ARHIV CTF UL AGRFT





Europa Cantat

Ljubljana je poleti gostila enega največjih evropskih zborovskih festivalov, Europa Cantat.

Zaradi negotovih okoliščin se je festival skrčil na 6-dnevno živo televizijsko oddajanje preko spleta. Nekdanji študent filmskega in televizijskega ustvarjanja in kreativni producent Aljaž Bastič je prevzel tehnično-izvedbeno koordinacijo projekta, ki je v celoti potekal v novih prostorih Akademije za gledališče, radio, film in televizijo na Aškerčevi cesti. Pri projektu so sodelovali študenti in študentke prve ter druge stopnje filmskih in televizijskih smeri.

Foto:
TAMARA DOMJANIČ
TATJANA WRUMNIG











Kaj storiti?

Tema letošnje Odprte katedre pri profesorju Sebastijanu Horvatu je #NISISAM_A. Objavljamo zapise treh študentk_ov, ki so bili prisotni na uvodnem srečanju.

»Kakšno tremo mam. Ful.« Slišim Diano dvajset minut pred začetkom pogovora, ki ga je moderirala. »Strah me je.« Slišim Mio deset minut pred začetkom pogovora, na katerem je bila gostja. Zakaj? Zakaj strah?

Brez zveze.

Na pogovor čakamo same študentke in študentje (in zgolj en profesor ter nekaj zunanjih gostov, v večini bivših AGRFT-jevcev), ki vsako tremo in strah razumemo. Čakamo ljudje, ki nam je v tem primeru vseeno za vsako tremo in strah, ker smo vsi skupaj v tem. Čakamo ljudje, zaradi katerih ne bi bilo treba imeti občutka strahu ali treme.

Začetek pogovora. Čutita se in strah in trema.

Začetna vprašanja, kako sploh govoriti o nečem takem.

Ampak gre.

Gre, ker *nekaj takega* še vedno traja. Se še dogaja. In študentje_ke »kričimo«, da bi dobili odgovor, da bi vedeli, kako reagirati, na koga se obrniti.

Gre, ker smo vsi na isti strani, ker vsi želimo in mislimo enako.

Cilj je eden.

Poti pa žal več.

Žal, ker se morda kdo ne zaveda, da ne – tudi če si polnoletna (odrasla) oseba, še ne pomeni, da imaš moč upreti se avtoriteti, ne – ne moreš takoj dojeti, da si v poziciji žrtve, ne – sošolci in sošolke tudi niso dovolj močni, da bi se takoj uprli avtoriteti ali prepoznali zlorabo, ne – na kakršnakoli spolna nadlegovanja in namigovanja se NE MOREMO in NE SMEMO odzvati s humorjem.

Mogoče razumem, od kod strah in trema.

Ker mene postaja strah, ko sem priča takemu mišljenju ...

študentka dramaturgije in scenskih umetnosti

V okviru Odprte katedre smo letos odprli debato o problematiki spolnega nasilja na akademiji. Na prvem dogodku letošnje edicije smo se zbrali številni trenutni in bivši študentje, da bi izvedli odkriti pogovor ne le o problemu samem, temveč tudi o tem, kako naprej – *Čhto delat?*, tako ime je namreč nosil otvoritveni dogodek.

Naravnost navdušujoče je bilo spremljati res veliko skupino mladih ljudi, ki razpravljajo o tej temi, a nisem mogel prezreti tega, da sta se dogodka udeležila zgolj dva profesorja. Na splošno je odziv profesorjev na razna izobraževanja in predavanja, ki so se na akademiji začela odvijati po razkritju Mie Skrbi-nac o spolnem napadu zdaj nekdanjega profesorja dramske igre nanjo, zelo slab, včasih celo ničeln. Seveda je razprava o nedotakljivosti človekovega telesa in dostojanstva nujna in smiselna, a kakšen učinek sploh lahko ima, če prepričani govorijo prepričanim, ozaveščeni ozaveščenim. Kot je nekoč rekla Mia, je vsakršen odklon od študijskega procesa v smer nepotrebne seksualizacije, namigovanja ali celo posega v telo, zelo očiten vsem, ki ga želijo videti. Zdi se, kot da večina profesorjev bodisi ne vidi ali pa si oči, ki bi lahko videle, vztrajno zavezuje in prevezo še zateguje. To zapišem z vsem dolžnim spoštovanjem do profesorjev, ki zelo jasno tega ne počno; po mojih opažanjih takih pač ni veliko.

Razmerje moči med profesorji in študenti na akademiji je zelo jasno in izrazito, morda še bolj kot v drugih študijskih okoljih. Študenti vstopimo na

akademijo z velikimi očmi in v njenih prostorih takoj začnemo srečevati velikane slovenske gledališke, radijske, televizijske in filmske umetnosti – bogove v naših velikih očeh – in jim s tem dopustimo, da pohodijo vse meje naših teles in glave. Prepričani smo, da se jim moramo popolnoma podrediti, saj nas morajo *dekonstruirati*, in šele nato bomo tudi mi lahko postali ustvarjalci na področjih, kjer kraljujejo ti bogovi.

Če študentje profesorjem s svojo popolno predanostjo in pripravljenostjo na vse dajemo občutek bogov, je še toliko bolj pomembno, da profesorji do tega občutka razvijejo distanco in se zavejo, da ima vsaka njihova – še tako minimalna – gesta, pogled, odziv neizmeren vpliv na našo samopodobo in občutek varnosti v naši novi vlogi. Še toliko bolj bi morali biti previdni, ne pa da bi jim morali še dodatno posebej poudarjati, da izživljanje spolnih frustracij ali neizraženih fantazij nad svojimi študenti presega vse meje zdravega razuma in je zagotovo onkraj njihovega poslanstva profesure na umetniški akademiji.

Po mojih izkušnjah profesorji s tem zavedanjem na akademiji so, a zdi se, da v manjšini. Ne gre za to, da bi večina profesorjev spolno napadala študente, sploh ne, ampak zgolj to ob odsotnosti zavedanja resnosti in razsežnosti problema, ki izhaja iz razmerja moči med nami, pač ni dovolj, da bi akademija lahko nehala govoriti o tej problematiki. In zato smo glasni in zato tudi ne bomo nehali biti glasni.

študent gledališke režije

Zdi se mi izjemno revolucionarno, da se je tako velik del generacije od osemnajstega do tridesetega leta zbral v istem prostoru in skupaj spregovoril o tako pomembni in zamolčani temi. Resnično se mi je zdelo, da bi to lahko bil začetek nečesa pomembnega, in upam, da ta ogenj ne bo izzvenel zgolj v neko poglobljanje frustracije in resignacije, temveč se bo razvil v korenite spremembe. Mislim, da te niso potrebne samo na nivoju obravnavanja problematike spolnih zlorab na akademiji – mislim, da je količina spolnih zlorab zgolj pokazatelj širše, popolne zgrešenosti načina, na katerem akademija v celoti goji razmerje moči med avtoritetami profesorji in študenti ter s tem razpira prostor za mikro-agresije in psihološke manipulacije, ki se v svojih najbolj ekscesnih oblikah izrazijo v obliki spolnega nasilja. Mislim, da je tudi zato na akademiji tako težko spregovoriti o spolnih zlorabah. Te najbrž ne bi bile dopustne, če prej ne bi bile dopustne (ali celo odobravane) vse druge, »mehkejš« oblike psiholoških manipulacij in nasilja.

Količina samozadostnosti, svetohlinskosti in ignorance profesorskega kadra, ki se vabilu na pogovor (kot tudi vabilu na delavnico o spolnem nasilju, kakor smo izvedeli na pogovoru) skoraj v celoti ni odzval, se mi zdi naravnost ogabna in sramotna. Dokler ni že zgolj en sam primer spolne zlorabe na vrhu prioritete liste vseh zaposlenih v neki izobraževalni ustanovi, dokler se niso pripravljene odkrito pogovarjati ali izobraževati o vseh načinih, s katerimi so osebno potencialno prispevali k razvoju in ohranjanju razmer za spolno nasilje na akademiji, se mi zdi sramotno v medijih kakorkoli poudarjati, da je akademija zavzela strogo držo proti vsakršnim oblikam nasilja in uvedla korenite spremembe v boju proti spolnemu nasilju in drugim zlorabam.

nekdanja študentka dramske igre

Družbeni kontekst

BOR RAVBAR

Strah in sramota

V ponedeljek, 22. novembra 2021, je odjeknila novica, da dosednji ravnatelj SNG Drama Ljubljana, Igor Samobor, odstopa zaradi zavlačevanja Ministrstva za kulturo s prenovo zgradbe SNG Drama Ljubljana. Ravnatelj v odstopu ministru za kulturo Vasku Simonitiju očita, da – odkar je začel z ministrovanjem – onemogoča in zavlačuje projekt prenove, ki ga dotrajana stavba, v kateri deluje osrednje slovensko dramsko gledališče, nujno potrebuje za normalno delovanje.

Študentje akademije v zadnjem letu in pol s strahom spremljamo dogajanje v slovenskih kulturnih institucijah. Dejstvo je, da Ministrstvo za kulturo že leta išče načine, kako bi lahko bili čim manj aktivni in kako bi za umetnost porabili čim manj denarja, pod aktualnim ministrom pa se je stanje še poslabšalo. Citiram odziv Zručenja dramskih umetnikov Slovenije na Samoborjev odstop: »[...] O prihodnosti kulture, bolje, o načrtih in vizijah razvoja umetnosti in kulture se v javnosti ne razpravlja. Politične stranke, pozvane z desetimi zastavljenimi vprašanji, da predstavijo svoja stališča in videnja na to temo, se ne odzovejo. Niti ena! Podobno velja za medije. Novica o odstopu ravnatelja je zgolj prvovrstna poslovna priložnost. Kaj se za njo skriva in katere reči/rabote prikriva, pa predstavlja kisl

jabolko, v katerega ni posrečeno zagristi, plod, ki ne prinaša koristnega dobitka.« Pod izjavo ZDUS je podpisan njegov predsednik ddr. Boris Mihalj, ki je prav tako član ansambla ljubljanske Drame.

V Aktivu delavk in delavcev v kulturi, ki se je formiral ravno v odziv na trenutno ekipo na vrhu Ministrstva za kulturo, so v odzivu zapisali, da je že dolgo jasno, da ministrstvo in minister nezaslišano lomastita po (živi) kulturi in umetnosti, kar se najbolj kaže na področju samozaposlenih v kulturi in na sploh v prekariatu. Po njihovem mnenju je namreč »čista iluzija [...], da se minister Simoniti loteva zgolj najšibkejših (nevladnega sektorja; samozaposlenih; pogodbenih delavk, delavcev). Potem ko so bili ihtavo zamenjani vodilni kadri v Moderni galeriji, Muzeju za arhitekturo in oblikovanje, Muzeju novejši zgodovine, Narodnem muzeju, Javni agenciji za knjigo in drugod, je odstop ravnatelja SNG Drama precej pričakovano dejanje v nizu, pa čeprav gre pri tem za specifičen in nemogoč položaj dotrajane gledališke stavbe in ljudi v njej.«

Konstantni pritisk na direktorje in direktorice gledališč, umetniške vodje ter namera oblastnikov, da bi na ta mesta kadrovali politično ali ideološko, nas konkretno skrbi. Sprašujem se, če bo Samoborjev

odstop res prinesel pomiritev strasti, čeprav on to verjetno pričakuje. V odstopni izjavi je namreč napisal, da je srž problema financiranja prenove morda tudi ministrov osebni odklonilni odnos do njega. Sprašujem se, če ni Samobor s tem zgolj izpraznil še enega stolčka, na katerega bo minister lahko nastavil nekoga, ki mu bo (bolj) povšeči. Če se zgodba razplete tako, se bojim, da bodo vsi pomisleki, ki smo jih ob Samoborjevem vodenju te institucije slišali ali celo izrekli, zveneli kot utopija v primerjavi z distopijo, v katero bi lahko kar naenkrat padli.

Študentje se že vse od koronskega zaprtja intenzivno pogovarjamo o tem, kako sploh rešiti panogo, v kateri bomo delovali po študiju. Kako sploh obdržati gledališče, ki bo imelo smisel onkraj tega, da se na premierah in na abonmajskih predstavah zbere smetana buržuaznih intelektualcev, med katere navsezadnje sodimo tudi sami? Kako izbrati repertoar, ki bo ponujal odgovore na dejanske dileme sodobne družbe, ne pa zgolj recikliral zaprašenih dvornih družinskih dram in klasik, ki so bile narejene že na milijon različnih načinov? Že tako velikokrat zaključimo, da so repertoarji slovenskih dramskih gledališč neambiciozni ali pa prežeti z nostalgijo po času pred zadnjo krizo ali pa morda po času pred katerokoli krizo 21. stoletja. Včasih se zdi, da jih

sestavljajo ljudje, ki že nekaj deset let niso konkretno pogledali sveta okoli sebe. Bojimo se, kaj bi v to sliko prineslo še brutalno politično kadrovanje. Bo Drama na koncu uprizorila Noriško kraljestvo, ker novi ravnatelj ne bo dovolil denimo Heinerja Müllerja, Brechta, Williamsa ali Maya?

Odstop Igorja Samoborja je resda dvignil veliko prahu in pod drobnogled javnosti in medijev ponovno prinesel *lomastenje* po kulturnih ustanovah. Javnost se je spet slab teden dni na veliko zgrajala – in naposled pozabila, saj je mimo priskakljala nova afera, gotovo še bolj šokantna. Že smo pozabili, zakaj in kdo točno je tokrat odstopil. Vemo le, da nas je lahko strah. Zato se bojim, da ta odstop ni dejanje upanja, kot smo slišali od Samoborja, ampak dejanje strahu.



*Občutek, da navkreber
potiskamo ogromno skalo,
ki se nam nenehno izmika
in kotali nazaj v dolino.*