



Okej in kaj  
se pol zgodi?

Maks v uprizoritvi  
*to be a real boy*



Akademijski list  
eISSN: 3024-1081



AKADEMIJSKI LIST UL AGRFT 2025/2026  
LIST AKADEMIJE ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

LETNIK XIII, ŠTEVILKA 1  
Študijsko leto 2025/2026  
EISSN: 3024-1081

Izdajatelj in založnik: UL AGRFT  
Zanj: PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA (dekanja)

Uredniški odbor  
MANCA TEA DEVETAK  
LANA KRMELJ  
HANA OBREZA  
NASTJA URŠULA VIRK  
EMA BABIČ  
BOR BIZOVIČAR  
EMANUEL KRAJNC  
JULIJA BAUER  
EMA PAŠ  
PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ (mentor)  
DOC. DR. MAJA KRAJNC (mentorica)

Odgovorna urednica  
PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA

Producentka  
MIJA ŠPILER

Jezikovni pregled  
MAG. DARJA MARKOJA

Oblikovanje in naslovnica  
ČRT MATE

Elektronska izdaja  
Ljubljana, januar 2026

Vse pravice pridržane.



UNIVERZA  
V LJUBLJANI

**AGRFT**

Akademija za gledališče,  
radio, film in televizijo



UW

# Uredniški pentalog

Poslavlja se staro uredništvo *Akademijskega lista* in se umika svežemu dramaturškemu kvartetu. V pričujoči številki namesto klasičnega uvodnika objavljamo vprašanja poslavljajoče se urednice svojim naslednicam.

\*\*\*

*Nastja: Česa se pri urednikovanju najbolj veselite? Kaj je vaša najljubša specifika Akademijskega lista?*

Manca: Najbolj se zagotovo veselim, da urednikovanje *Akademijskega lista* prevzema večglava uredniška ekipa, zaradi česar delo ni le lažje, ampak se lahko v uredniških komentarjih k člankom razvijejo konkretne uredniške debate. Poleg tega pa se, seveda, veselim, da me uredniško delo tako rekoč prisili v še podrobnejše branje člankov in reflektiran razmislek o dogajanju na akademiji – pravzaprav to tudi lepo opiše duha *Akademijskega lista*, ki ni le strokovna publikacija, ki pospremi akademijske produkcije iz tekočega letnika, pač pa tudi dokument o duhu trenutnega časa na akademiji za naše zanamce.

Lana: Pri urednikovanju se najbolj veselim spoznavanja študentk\_ov vseh smeri in vseh letnikov ter natančnejšega in pozornejšega spremljanja dogajanja na akademiji ter okrog nje. Zdi se mi, da sodelovanje pri urejanju *Akademijskega lista* pomeni tudi iskanje še neslišanih ali neodkritih pisk\_cev, ki bi lahko publikaciji dodale\_i svežo, drugačno, novo perspektivo. Zdi se mi, da je *Akademijski list* že zdaj zastavljen zelo široko, spodbuja k sodelovanju med oddelki in je pri svojih usmeritvah zmeraj kritičen,

angažiran ter vpet v širše družbeno in politično dogajanje, kar vedno znova »sili« tudi k splošnemu premišljevanju o povezanosti umetnosti in družbe nasploh. Če je akademija na nek način razpeta med dvema lokacijama, je *Akademijski list* tisti, ki ju lahko simbolno, morda pa tudi dobesedno poveže.

Hana: Urednikovanje sem doživela v močnem kolektivnem duhu in sodelovanju. Še več, s sodelovanjem smo v uredniškem odboru potrdile, da več glav res več ve. Pri nalogah se dopolnjujemo in nadgrajujemo, zdi se mi, da dobro vstopamo v dialog. *Akademijski list* je skupinska stvaritev, povezuje raznolike poglede študentk\_ov, ki se razlikujemo že znotraj akademijskega »mehurčka«. Obenem pa imam občutek, da skupaj skrbimo za nekakšno arhiviranje – ne le preteklih produkcij, ampak v vsebinah člankov tudi kritičnega mišljenja naših vrstnikov. Taki razmisleki avtoric\_jev spodbujajo bralke\_ce k ponovnemu/globalnemu razmisleku o temeljih in dometu umetniškega dela.

*Nastja: Kaj vas je od dogajanja na akademiji ta semester najbolj nagovorilo?*

Manca: Ko razmišljam o nečem, kar me nagovori, vedno pomislim na tisto, kar se je v pozitivnem smislu zapisalo vame. Težko izberem specifičen dogodek – pravzaprav predvsem zato, ker me je strah, da bi kaj spregledala –, tako da raje odgovorim v najsplošnejšem smislu, da me vedno znova nagovarja splošna odzivnost in senzibilnost (predvsem) študentov na vse oblike nasilja (kar je krovna, a mnogokrat veliko preblaga beseda), ki so postale del globalnega vsakdana.

Lana: Zdi se mi, da me je najbolj nagovorilo organiziranje prostora v 4. nadstropju Aškerčeve v trenutno »dnevno sobo«. Glede na površino, ki jo akademija obsega (pa čeprav bi bila ta seveda idealno še večja), je prostora za preprosto »bivanje« in druženje absolutno premalo oziroma je ta neučinkovito razporejen. Dnevna soba – in s tem povezano angažirano delovanje ter izpeljava ideje v konkretno stvar, ki zahteva tudi veliko samoiniciative – je zdaj prostor, v katerem se zadržuje ogromno študentk\_ov, deluje vedno bolj domače in prijetno, pri tem pa ne predstavlja le prostora za druženje, temveč tudi za konstruktivne debate, delo ali počitek. Glede na to, da sem na akademiji vseeno bolj »nova«, je bilo fino videti, da se lahko stvari, ki se zdijo kot sistemska težava, tudi v letu ali dveh premaknejo in vsaj malo spremenijo.

Hana: V lanskem letu me je najbolj nagovorila angažiranost študentk\_ov pri dogajanju v Srbiji. Študentke\_i so pozorno spremljale\_i tamkajšnje študentske proteste in se nanje odzvale\_i z izjemno solidarnostjo in željo po iskanju informacij iz prve roke. Med drugim so pred našo akademijo v znak podpore kolegom v Beogradu organizirale\_i 15-minutni molk, sodelovale\_i na protestnem shodu pred srbsko ambasado in v sklopu Odprte katedre organizirale\_i razpravo z naslovom »Kaj se dogaja v Srbiji?«. Dogodki v Srbiji so bili – in še vedno so – pretresljivi, a ravno zato je bilo pomembno, da nanje odgovorimo s kritičnim premislekom in sočutjem znotraj naše skupnosti.

*Nastja: Kaj so vaši cilji pri urednikovanju Akademijskega lista? Kako razumete nalogo publikacije?*

Manca: Vloga *Akademijskega lista* se mi zdi sprotno in predvsem celostno beleženje dogajanja na akademiji, kar pomeni, da ne popiše le študijskih produkcij in nagrad (čeprav je tudi to seveda nujno in pomembno), pač pa prevzame tudi vlogo kronike širšega konteksta, ki se na tak ali drugačen način tiče življenja študentov AGRFT. Umetnost iz teh kontekstov črpa, jih reflektira, posebej pa je pomembno, kako socio-politična aktualnost vpliva na obzorja, stališča in nenazadnje avtorski izraz (naj) mlajših generacij gledaliških in filmskih ustvarjalcev.

Lana: Po nekem notranjem občutku se mi zdi dogajanje na akademiji predvsem pretočno (čeprav ne vem, ali je to najboljša beseda za opis tega občutka) – v smislu poskušanja novega, vpeljevanja novih idej, raziskovanja, spremljanja širšega dogajanja tako na drugih fakultetah kot izven univerzitetnega konteksta, pa tudi dejanskega pretakanja ljudi, ki na akademijo vstopajo ter iz nje izstopajo. Znotraj gledališkega konteksta se mi zdi dogajanje na akademiji nekaj, kar kolikor se da kritično reflektira ostalo gledališko dogajanje, se iz njega uči (ali pa navdihuje), predvsem pa ponuja nove poglede na ustaljene vzorce gledanja in razumevanja gledališča. Menim, da *Akademijski list* na takšen ali drugačen način lovi te refleksije, navdihe ali premisleke, hkrati pa lahko širšemu gledališkemu kontekstu ponuja uvid v dogajanje na akademiji, ki se lahko včasih zdi zaprto ali izolirano. V luči tega je moj cilj pri urednikovanju vzpostavljati čim boljšega dialoga med akademijo kot »notranjostjo« in ostalimi gledališči, zavodi, organizacijami, gledališkimi ustvarjalkami\_ci kot »zunanostjo«. Kako točno to

realizirati, si na tej točki sicer še ne predstavljam, po drugi strani pa se mi zdi, da *Akademijski list* to vsaj do neke mere že počne.

Hana: Dogajanje na akademiji razumem kot odsev ali ogledalo trendov in dogajanja v gledališkem prostoru in družbi skozi oči mlajše generacije. Sodobno gledališče se vse bolj prepleta s socio-političnim kontekstom – ustvarjalke\_c\_i se zavedamo svoje odgovornosti ter moči pri komentiranju in sooblikovanju družbene resničnosti. Tako študentski protesti, pobude in razprave na akademiji niso osamljeni otoki, temveč del širšega gibanja v kulturi, ki poudarja angažiranost in kritično mišljenje. V tem okviru verjamem, da ima *Akademijski list* pomembno vlogo, saj podpira kritično mišljenje mladih ustvarjalk\_cev in spodbuja medsebojni dialog. Prek objavljenih kritik, intervjujev in člankov povezuje naše akademsko okolje s širšo javnostjo ter beleži utrip časa s perspektive nove generacije. Svoje cilje tako vidim kot usmerjene k ohranjanju in krepitvi tega poslanstva.

\*\*\*

V uredništvu smo se tudi tokrat nadejale, da bi čim širše popisale dogajanje na akademiji v zadnjem semestru. Vabljenje\_i torej k prebiranju refleksij uprizoritev (kot je obširen zapis Lane Krmelj in Ule Taliije Pollak o incelovstvu in moškosferi, ki sta tema predstave *to be a real boy* četrtilnih letnikov in režijsko-dramaturške trojice Jureta Srdinška, Ule Taliije Pollak ter Lane Krmelj), filmov (kot je zapis Bora Bizovičarja o dokumentarnem filmu *Fiume o morte!*, ki išče

vzporednice z dokumentarnim gledališčem), projekcij in vsebin z letošnjega AGRFT festivala, ki se je prvič odvil v skoraj večinski zasnovi in organizaciji študentk\_ov. V pričujoči številki objavljamo še intervju Maše Mramor z nagrajeno mlado dramatičarko Lučko Nežo Peterlin, intervju Katarine Kolar z doc. Žigo Divjakom ter intervju Ule Taliije Pollak s Taro Caruso Bizjak in Ajdo Pirtovšek, ustvarjalkama filma *Kam se je odneslo hlod* (2024). Duha letošnjega semestra je zajel tudi Vukašin Stepančić s svojim zapisom o potrebi po skupnostnih prostorih, ki je spodbudila iniciativo Študentske tvorbe in njenega projekta dnevne sobe na Aškerčevi 5.

Plodno branje vam želimo,  
urednice *Akademijskega lista*

Prvič podpisane Hana, Lana in Manca  
ter zadnjič podpisana Nastja

# Vsebina

---

## 1. STOPNJA

8

### GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

*Na jasi* (I. semester)

10

*Perverzija v Čikagu* (III. semester)

12

William Shakespeare: *Kralj Lear* (V. semester)

14

William Shakespeare: *Tit Andronik* (V. semester)

16

Avtorski projekt: *to be a real boy* (VI. semester)

22

### AKADEMIJSKI STUDIO

Avtorski projekt: *Teta Viktorija Endgame*

32

## FILM IN TELEVIZIJA

Uvodno besedilo

34

Refleksije

37

Refleksije filmov z AGRFT festivala

38

Refleksije akademjskih filmov

44

Refleksije svežih filmov

46

Kolofoni in sinopsisi

49

Miniature 1. letnika

51

Kratki dokumentarni filmi 2. letnika

63

Kratki igrani filmi 3. letnika

75

Kratke TV-drame

97

## KOSTUMOGRAFSKA DELAVNICA

Tina Kolenik: Uvodno besedilo

106

Yorgos Lanthimos: *Nesrečna bitja* (*Poor things*, 2023)

106

---

## 2. STOPNJA

110

Dramska igra, smer Dramska igra

Suzana Krevh: *Po moje*

112

Gledališka in radijska režija, smer Gledališka režija

Gabrijel Lazič: *Jaz, David*

114

Umetnost giba, smer Gib v prostoru (raz-gibani prostor), in Scensko oblikovanje, smer Kostumografija

Lara Ekar Grlj in Margareta Kržič: *Tlenja*

120

Filmsko in televizijsko ustvarjanje

AV-dela

*Najboljši sosed* (Vid Milaković)

122

*Kako je pozvonilo, ko me ni bilo doma* (Tara Caruso Bizjak)

124

*Želim ti vse najboljše* (Lara Šifrer)

128

Magistrski filmi

*Kako sem čakal na sonce* (Veronika Francesca Štefančič)

130

*Samorastnik* (David Champaigne)

132

*Skrivalnice* (Jaka Florjančič)

136

Magistrska TV-drama

*Penzion Bled* (Aljaž Zorko)

140

---

## GOSTOVANJA IN NAGRADE

143

Gledališče

144

Filmsko in televizijsko ustvarjanje

146

Maša Mramor: Intervju z Lučko Nežo Peterlin: *»Ko svet razumemo izključno skozi človeško izkušnjo, izgubljam sposobnost zaznavati odvisnost, krhkost ekosistemov in posledice lastnih dejanj.«*

150

---

## FOTOSKLOP

Fotografije produkcij prejšnjega semestra

157

Fotografije z AGRFT festivala

168

---

## INTERVJU

Ula Tališa Pollak: Tara Caruso Bizjak in Ajda Pirtovšek: *»Včasih tudi druga oseba lahko pove kaj zanimivega – ali pa tudi kaj ekstremno butastega.«*

184

Katarina Kolar: Doc. Žiga Divjak: *»Gledališče mora biti prostor osvobajanja.«*

190

---

## MEDODDELČNI PROSTOR REFLEKSIJE

Vukašin Štepančič: Dnevna soba na AGRFT

198

Nana Novak: Vsi na blokade

199

Bor Bizovičar: *Fiume o morte!* in dokumentarno gledališče

201

Uredništvo *Akademijskega lista*: Pogovor o delavnici v Novem Sadu s študentoma VII. semestra dramske igre, Urbanom Brenčičem in Jakobom Podjavorškom

203

Odprta katedra in »dokumentarno« v sezoni 24–25

205

# 1. stopnja

---

## GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

*Na jasi* (I. semester)

10

*Perverzija v Čikagu* (III. semester)

12

William Shakespeare: *Kralj Lear* (V. semester)

14

William Shakespeare: *Tit Andronik* (V. semester)

16

Maruša Freya Voglar: *Tit Andronik: Elizabetinski šund razbija moderne mite*

18

Avtorski projekt: *to be a real boy* (VI. semester)

22

Lana Krmelj in Ula Tališa Pollak: *Nekaj misli k uprizoritvi to be a real boy*

25

---

## AKADEMIJSKI STUDIO

Avtorski projekt: *Teta Viktorija Endgame*

32

---

## FILM IN TELEVIZIJA

Uvodno besedilo

34

Refleksije

37

Refleksije filmov z AGRFT festivala

38

Refleksije akademjskih filmov

44

Refleksije svežih filmov

46

Kolofoni in sinopsisi

49

Miniature 1. letnika

51

Kratki dokumentarni filmi 2. letnika

63

Kratki igrani filmi 3. letnika

75

Kratke TV-drame

97

---

## KOSTUMOGRAFSKA DELAVNICA

Tina Kolenik: Uvodno besedilo

106

Yorgos Lanthimos: *Nesrečna bitja* (*Poor things*, 2023)

106

# Na jasi

PRODUKCIJA I. SEMESTRA DRAMSKE IGRE IN GLEDALIŠKE REŽIJE

PREMIERA:

19. januarja 2026 ob 16.00  
na Študijskem odru 3

PONOVITEV:

20. januarja 2026 ob 16.00  
na Študijskem odru 3

Foto: AVTORICE PREDSTAVE



1. UŽITEK
2. ZGOSČENOST
3. AKTUALNOST
4. TRANSCENDALNOST
5. KOHEZIJA

UZATK



Čakanje – nasprotje od premikanja.

Gruča backpackerjev – zakaj toliko mladih ljudi čaka na železniški postaji?

Obvestilo, da vsi vlaki pridejo vsaj uro kasneje.

Čudni potresni sunki in sumljivi kriki.

Behavioristično opazuj, kako bodo reagirali ostali.

Nekdo na postaji pa takole:

*Kot smo že povedali na prejšnjih predavanjih – ki ste jih morda imeli priložnost slišati na katerem izmed letališč ali kateri izmed železniških postaj –, čas in prostor doživljamo v veliki meri nezavedno. Naš občutek za prostor izvira iz dejstva, da se lahko premikamo, občutek za čas pa jemlje iz tega, da smo kot biološka bitja podvrženi različnim spremenljivim stanjem. Čas ni nič drugega kakor potek teh sprememb.*

*Kraj kot vidik časa je premor v času, trenutno mudenje naše percepcije na konfiguraciji objektov. Za razliko od časa je to statičen pojem.*

*Pri takšnem pojmovanju se človeški čas deli na etape, tako kot je gibanje v prostoru razdeljeno s premori – kraji. Ti premori nas zasidrajo v teku časa. Nekdo, ki spi in izgubi občutek za kraj, na katerem je, pri priči izgubi tudi občutek za čas. Kolikor več je premorov v prostoru in čim več krajev torej doživljamo, toliko več časa subjektivno preteče.*

*... Dovolj smo imeli čudaške, zapletene teorije.*

Olga Tokarczuk, Beguni (str. 169–170)

Obvestilo, da bodo vsi vlaki z zamudo v kratkem prispeli na perone. (Katarina)

\*\*\*

Že povezana mreža duš se je, bodisi po naključju bodisi je bila to usoda, spleta v klobčič italijansko-ohrovit zelene barve, ki je pristal na prostrani jasi, veliki za dva takšna črna odra, na katerem se na levo steno lahko piše s kreda. O potovanju od Nizozemske, mimo Maroka, Cipra pa vse do Španije, da se na koncu znajdemo prestrašeni pred italijansko mejo. O prvih korakih, prvih padcih (outih) in o prvih poljubih. O morjih, ki nas skoraj pahnejo v smrt, a naposled iz njih venomer izplavamo. O ljubezenskih vročicah, za katere se včasih sčasoma izkaže, da ugašajo. O moških. O ženskah. O vseh nas, ki smo mnogo več kot samo številka. Veliko si imamo povedati v tej relativno veliki zeleni ostrini italijanskega ohrovta. (Tia)

Študentke in študenti Dramske igre I  
ter Praktične režije in dramske igre I

ADRIAN GROŠELJ

AJKA POLJANŠEK ZORN

ERIN BRĚGAR SABOLIĆ

JOSIP KADIĆ

KATARINA KOLAR

MILICA KRNJAJA

PAVLE VASTL

PETJA GOLEC HORVAT

PUJA GRUBAN POHAR

TIA ROZMAN

URBAN ŠVIGELJ

VORANC MANDIĆ

Mentorja

za dramsko igro in gledališko režijo

DOC. BRANKO JORDAN

PROF. JERNEJ LORENCI

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

PO MOTIVIH SEKSUALNE PERVERZIJE V CHICAGU DAVIDA MAMETA

# Perverzija v Čikagu

PRODUKCIJA III. SEMESTRA DRAMSKE IGRE, GLEDALIŠKE REŽIJE IN DRAMATURGIJE IN SCENSKIH UMETNOSTI

JAVNA GENERALKA:  
19. januarja 2026 ob 19.00  
na Študijskem odru 2

PREMIERA:  
20. januarja 2026 ob 19.00  
na Študijskem odru 2

PONOVITVI:  
21. in 22. januarja 2026 ob 19.00  
na Študijskem odru 2

Foto: LARA ČABRIAN



## Prevod

ZDRAVKO DUŠA

## Režija

LARA ČABRIAN  
IVONA FURLAN  
DŽANA PORIĆ

## Dramaturgija

ŽANA DOLENC ČUČNIK

## Igra

HELA BELTRAM  
JAN GERL KORENČ  
LUKA KOTNIK  
MUHAMED KULAUZOVIĆ - AMI  
LAURA PRAJS  
JULIJA SOBAN  
INDIJA STROPNIK  
ENEJA ŠTEMBERGER  
TINE UGRIN  
IZIDOR VOGRINEC

## Scenografija

ŽIVA BRGLEZ  
EVA PUŠNIK

## Kostumografija

ZARJA ČERNE  
ZALA JENČEK

## Gib

PIKA VALENTINA JESIH

## Producentka

MIJA ŠPILER

## Mentorice in mentorji:

*za igro in režijo*

DOC. BARBARA CERAR

PROF. MATJAŽ ZUPANČIČ

*za dramaturgijo*

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

*za scenografijo*

PROF. MAG. JASNA VASTL

*za kostumografijo*

IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

*za jezik in govor*

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

*za oblikovanje svetlobe*

ŠPELA ŠKULJ

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

WILLIAM SHAKESPEARE

# Kralj Lear

PRODUKCIJA V. SEMESTRA DRAMSKE IGRE IN GLEDALIŠKE REŽIJE

PREMIERA:

13. januarja 2026 ob 19.00  
na Študijskem odru 4

PONOVITVI:

16. in 18. januarja 2026 ob 19.00  
na Študijskem odru 4

Foto: LUCAS CARBONI KOPŠE



## Prevod

MATEJ BOR

## Avtorja priredbe

LUCAS CARBONI KOPŠE

TILEN OBLAK

## Režija

LUCAS CARBONI KOPŠE

## Dramaturgija

TILEN OBLAK

## Igra

NACE KOROŠEC – *Kralj Lear*ELA POTOČNIK – *Goneril*ŠPELA LOVREC – *Regan*BRINA RAKUN – *Kordelija, Norec*ROBERT KLADNIK – *Kent, Burgundec*JAŠA SAVNIK – *Francoski kralj, Oswald, Edgar*PETER ALOJZ MARN – *Knez Albany, Knez Cornwall*

## Kostumografija

EVA ROGL

## Scenografija

SARA KASTELIC

## Glasbenica v živo

INA PUNTAR

## Izbor glasbe in oblikovanje zvoka

LUCAS CARBONI KOPŠE

INA PUNTAR

## Oblikovanje luči

DOMEN LUŠIN

## Producentka

MIJA ŠPILER

## Mentorji in mentorice

*za dramsko igro in gledališko režijo*

PROF. BRANKO ŠTURBEJ

DOC. NINA RAJIČ KRANJAC

*za dramaturgijo*

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

DOC. DR. BLAŽ LUKAN

*za scenografijo*

PROF. MAG. JASNA VASTL

*za kostumografijo*

IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

*za jezik in govor*

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

WILLIAM SHAKESPEARE

# Tit Andronik

PRODUKCIJA V. SEMESTRA DRAMSKE IGRE, GLEDALIŠKE REŽIJE IN DRAMATURGIJE IN SCENSKIH UMETNOSTI

PREMIERA:

14. januarja 2026 ob 19.00

v Veliki gledališki dvorani

Režija

LUKA RAVNIK

Dramaturgija

MARUŠA FREYA VOGLAR

Igra

BORUT PETROVIĆ

FILIP ŽUNIĆ

IVAN VASTL

MAKSIM MIČKOVIĆ

MATIC ŽUST ŠPRAH

MILA PERŠIN

ŠPELA LOVREC

Scenografija

BELA ORNIK

Kostumografija

LOVRO KRANJAC

Oblikovanje svetlobe

MATIC DAKIČ

Oblikovanje protetike

VESNA MARKIČ

Producentka

MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice

*za dramsko igro in gledališko režijo*

PROF. BRANKO ŠTURBEJ

DOC. NINA RAJIĆ KRANJAC

*za dramaturgijo*

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

*za scenografijo*

PROF. MAG. JASNA VASTL

*za kostumografijo*

IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

*za jezik in govor*

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

# TIT ANDRONIK: Elizabetinski šund razbija moderne mite

Analizirati Shakespearovo dramo ni prav nič novega – pri tem opravilu se moramo tudi vprašati, ali v morju analiz in interpretacij lahko sploh še ponudimo kaj zares izvirnega. Verjetno je ravno v tem izziv in vsa lepota, sploh ko imamo opravka z njegovimi najbolj znanimi mojstrovini (Hamlet, Kralj Lear, Romeo in Julija idr.) – te so ga tudi povzdignile na mesto ene najvplivnejših figur človeške zgodovine. Poseben izziv pa je zagovarjati dramo, ki jo moderni akademiki imenujejo za najslabšo<sup>1</sup> v njegovem opusu. *Tit Andronik* pooseblja mit o Shakespearu tako, da ga prizemlji, njegova relevantnost se manifestira ravno v pretiranosti in nerodnosti zgodbe, ki je več stoletij tonilo v pozabo.

Zgodovina recepcije besedila je vsekakor kompleksna, njegova priljubljenost skozi čas drastično niha. Bolj konzervativno občinstvo je motil eksplicitni prikaz ekscesno krvavih umorov, posilstev, sekanja udov, mučenja in ljudožerstva – v celotnem delu lahko naštejemo okoli ducat umorov, z dvema že v uvodnem prizoru. Dramaturško konzervativno občinstvo se bo zgražalo nad zmedeno časovnico, banalnimi nedoslednostmi v zgodbi, nerodnim dialogom in naivnimi zgodovinskimi anahronizmi. Sodobnega bralca zagotovo zmotita absurdni rasizem do Arona in kruta objektifikacija konformistične Lavinije, in to tako v zasnovi likov kot v medsebojnih odnosih. Po krstni uprizoritvi leta 1594<sup>2</sup> je bila igra precej priljubljena in je taka ostala tudi več let po prehodu v 17. stoletje. Mnogi akademiki napačno trdijo, da je po 17. stoletju ostala več stoletij brez ene same uprizoritve,<sup>3</sup> kar

je za avtorja takega pomena praktično nemogoče. Pomembna uprizoritev drame je tista iz leta 1849, ki jo je pripravil Ira Aldridge, eden prvih profesionalnih temnopoltih igralcev, opernih pevcev, tragedov in režiserjev izven Afrike. Aldridge je sredi 19. stol. v Londonu naredil manj krvavo, a tudi manj rasistično verzijo igre. Zdi se tudi, da se je Aldridge, sam potomec afroameriških sužnjev, mnogo raje postavil na stran Gotov kot Andronikov. Vloga Arona postane mnogo plemenitejša, njegova zveza s Tamoro pa je globlja od preprostega fetišiziranja afriškega arhetipa. Sam je nastopil kot Aron. Zaradi očitnih težav s cenzuro je bilo uprizoritev sicer malo, nekaj pa le.

*Tit Andronik* v najbolj splošnem smislu predstavlja »neskončni cikel maščevanja in boja za moč«. Vemo, da je Shakespeare znan po večno relevantnih motivih, moram pa opomniti, da se je mladi genij šele tu prvič podal v tragedijo, in to v rimsko. Kvaliteta besedila in logika dogajanja sta pač temu primerni. Glavni problem je v prenasičenosti krvnih maščevanj, ki se v izvedbi zdijo prav grobo privlečena za lase in z relativno slabo utemeljenim čustvenim nabojem.

Posledično je besedilo ustvarjalcem produkcije, letošnjim tretjim letnikom, predstavljalo kar velik izziv, določeni prizori so potrebovali veliko predelave in drzne posege (ki jih bom utemeljila malce kasneje). Poleg tega smo imeli ustvarjalci veliko težav tudi z osmišljanjem poteka akcij, z zelo tujim jezikom (za povrh še v pentamtru) in prekomernim »telefoniranjem«<sup>3</sup> informacij. Da ne omenim množice verzov z eksplicitno izraženima rasizmom in seksizmom, v čemer elizabetinci pač niso videli težave. Po zgornjih opisih bi mnogi že obupali nad to dramo (in mnogi tudi so),

1 Metz 154.

2 Prav tam.

3 Prav tam 175.

čeprav stvar ni tako brezupna, kot se zdi. Upoštevati moramo, da je moral Shakespeare pisati za drugačno občinstvo in da so bile za ljudska gledališča značilne dolge igre, ki so bile strogo odvisne od besedila.<sup>4</sup> Od modernih oboževalcev Shakespeara se danes pričakuje, da bodo dramo tiho presedeli v gledališki dvorani, lepo oblečeni in brez okrepčil, upajoč, da jim je režiser to nalogo olajšal s črtami v besedilu (elizabethinski protorežiser ni imel te opcije). Besedilo pogosto že poznajo vsaj do neke mere in bodo tako uživali v primerjavi izvirnika z režiserjevo interpretacijo. Brali bodo znake in se poglobili v čustva likov, razmišljali o povezavah z lastnim življenjem, ker so tako naučeni. Povprečen gledalec v penijskem stojišču pa je bil pogosto nižjega stanu in izobrazbe, okajen, že odkar je kupil vstopnico, brez posebnega gledališkega bontona in obožovan z ostanki hrane (ne s paradižniki, kot zmotno verjamemo), zato je uspešna drama potrebovala veliko spektakla in akcije.<sup>5</sup>

Igra je žrtev dramskega in moralnega konservatizma, ki se jo je v vsakem obdobju bralo skozi prizmo sodobnih moralnih načel (čeprav je igra sama dober primer le tega),<sup>6</sup> zato je uporabno poznati malo konteksta. *Tit Andronik* nastane enkrat med letoma 1588 in 1593, med Shakespeareovimi »izgubljenimi leti« (ok. 1584–1592).<sup>7</sup> Izraz »izgubljena leta« je napačen in zavajajoč, saj označuje le kreativno obdobje, o katerem vemo najmanj, predvsem zato, ker gre za umetnikovo najzgodnejše ustvarjalno

obdobje. Zgodovina pač ni naklonjena mladim nadobudnim igralcem in novoporočencem, ki jim finančno stisko otežujejo še trije otročki.<sup>8</sup>

Shakespeare se pri *Titu Androniku* prvič loči od biografskih zgodovinskih dram in se preizkusi v izvirni tragediji in v upanju na uspeh vidno pretirava s količino krvavih prizorov. Drama spominja na sodobne akcijske filme, ki so danes velik del popularne kulture. Akcijskemu junaku je danes celo lažje množično pobijati, saj se kiti z najnovejšim strelskim orožjem, eksplozivni, bojnimi helikopterji in neskončno količino streliva. Nešteto protagonistov tudi žene maščevanje za tega ali onega svojca, a pod takimi pogoji se nihče ne sprašuje o moralnosti množičnega pobijanja, ker to pač motivira vso razburljivo akcijo. Podoben fenomen je najverjetneje navdušil elizabetinsko občinstvo. Pri Shakespeareu pa stvari nikoli niso tako enoplastne. Zanimivo je poudariti, da se je kot vesten katolik istočasno znašel v viharju reformacije.<sup>9</sup> Nedvomno je čutil veliko stisko zaradi nasilnega pregona edine vere, ki je bila zanj tako resnična, kot mu je bilo nebo modro, vendar te stiske ni smel eksplicitno izraziti v svoji umetnosti.<sup>10</sup> Raziskovanje znakov te interpretacije bi zahtevalo svojo raziskavo (priporočam članek, naveden v op. 4), lahko pa na kratko opozorim na glavne elemente, npr. kult smrti (Titova obsedenost z družinsko grobnico) ali vdor tujcev kot vzrok za propad morale imperija (Goti so najverjetneje simbol

4 Duncan 426.

5 Duncan 429.

6 DiPietro in Grady 44.

7 Burkhart 77.

8 Audiences Shakespeare's Globe, [https://www.google.com/url?q=http://www.shakespearesglobe.com/discover/shakespeares-world/audiences/&sa=D&source=docs&ust=1767111882649397&usg=AOvVaw2PZWS\\_rVu-ec73z9ORzHlrx](https://www.google.com/url?q=http://www.shakespearesglobe.com/discover/shakespeares-world/audiences/&sa=D&source=docs&ust=1767111882649397&usg=AOvVaw2PZWS_rVu-ec73z9ORzHlrx) (dostop 8. 12. 2025).

9 DiPietro in Grady 47.

10 Prav tam.

za nemške reformatorje). Najbolj skladen s to interpretacijo je vrhunec sadizma v Titovi ikonični mesni piti – kot vemo so reformatorji močno obsojali katoliško obsedenostjo s smrtjo (npr. relikvije, mavzoleji, mučeništvo, posmrtno življenje), Martin Luter je temu celo rekel »žrejte mrtvih« (nem. *Tottenfresserei*).<sup>11</sup> Dokaj gotovo lahko sklepamo, da je avtor želel prikrito izraziti strah pred izumrtjem edine resnice, ki jo je poznal. Skozi to teorijo lažje pogledamo na anahronistični aspekt drame – vemo, da je Shakespeare črpal inspiracijo iz rimske zgodovine, a vidno skozi idealizirano vizijo antičnega imperija. Liki ne temeljijo na resničnih osebnostih, dogajanje pa temelji na resničnih gotsko-rimskih vojnah, ki so trajale več stoletij, zato je veliko zgodovinskih dejstev in estetik pomešanih v neko generalizirano podobo. Verjetno je mladi Shakespeare, kot mnogi konservativni mladi, ki se danes borijo za povrnitev strožjega patriarhata, želel za samoreprezentacijo bolj idealizirano podobo rimskega imperija (prav tako tudi ni imel enakega dostopa do podatkov, kot ga imamo danes). Čeprav ni mogel podati rešitve za takrat precej nesigurno krizo, mu je poistovetenje z Rimom morda vtilo vsaj nekaj optimizma.

Po več stoletjih nepriljubljenosti je igra v 20. stoletju vstopila v popolnoma nov svet uprizarjanja, v avantgardo, ki je bila do igre bistveno bolj odprta. Umetniki tega časa se niso več zanimali za pravilne forme in konformizem, ki je dramo potiskal stran, in tudi niso več nasedali imperialističnim mitom, ki jih podpira Shakespeare. Po DiPietru in Gradiju se vloga drame dodatno preobrazila po terorističnih napadih 11.

septembra.<sup>12</sup> Aron, ki ga Androniki dobesedno krivijo za vso zlo v drami, je prikladen izgovor za nasilje, ki ga izvajajo Androniki, prav tako, kot je 11. september prikladen izgovor za večdesetletno ameriško agresijo nad arabskim svetom (t. i. *War on terror*). Da ne omenim, da so te dolge in krvave vojne v Iraku, Afganistanu in drugod, glavne žrtve katerih so nedolžni civilisti in zavedeni ameriški vojaki, izvedene v imenu bitke za mir, v resnici pa so le del bitke za naftno bogata območja. Poleg tega posledice čutimo v kulturi s porastom diskriminacije nad muslimani in raznimi arabskimi kulturami. Naj pri tem opomnim, da je (ironično) hujskanje k strahu in nasilju proti določeni skupini prav tako oblika terorizma.<sup>13</sup> Socialno-politična situacija na zahodu od 2001 do danes namreč popolnoma razbije mit Andronikovega Rima in s tem razgali tudi moderne mite imperializma in neofašizma.

Kot smo omenili, ima drama določene pomanjkljivosti (struktura, dramaturgija, kvaliteta fizičnih akcij), te pa nas, kot sem nakazala že v uvodu, ne motijo, saj razgalijo, da mit o plemenitem imperiju ne deluje. Vsak lik, morda le z izjemo otrok, generira osrednji problem, le redki ravnajo nesebično, vseeno pa lahko veliko dejanj razumemo. Tekstovno najbolj absurdno zloben lik, temnopolti Aron, je še vedno vsestranska žrtev, sprva Tamorin spolni suženj, nato Titov vojni ujetnik, zataknjen v svetu, ki ga Tit sploh ne vidi kot človeško bitje. Igra se začne z popolnim razpadom demokracije, ko izčrpan star poveljnik Tit okrona vročekrvnega princa Saturnina. Nato je, da bi si pridobil prinčevu naklonjenost, pripravljen siliti hčer Lavinijo v poroko

---

11 Iz angleščine prevedla avtorica.

12 DiPietro in Grady 47.

13 Prav tam.

z njim, čeprav je že zaročena s Saturninovim bratom, princem Basianom (edinim likom, ki da pobudo za demokracijo), nato pa želi Tit še ubiti sina Mucija, ko ta brani sestro. Lik Saturnina nosi groteskno mešanico današnjih protofašističnih voditeljev – spominja denimo na Donalda Trumpa. Ko vzame namesto Lavinije za ženo ugrabljeno gotsko kraljico Tamoro, ta postane nekakšna Melania, ki je gledalcu ni sram priznati, da sovraži in izkorišča svojega moža. Mož, ki jo sprejme zaradi njene lepote, čeprav bi v trenutku pobil cel njen rod, če ne bi bil preveč zaposlen z napihovanjem svojega kulta osebnosti. Za Tamoro ter njuna preživela sina Hirona in Demetra bi s sodobnega zornega kota skoraj lahko rekli, da sta psihopatska, vendar moramo upoštevati, da sta to žrtvi vojne, za katero nista prosila. Drama se tudi začne z ubojem, razkosanjem in žrtvovanjem Tamorinega najstarejšega sina. Skoraj pozabimo, da je starček Tit še vedno mogočen in priznan poveljnik, ki se vrača kot zmagovalec nad Goti. Ko se Tamora in njen ljubimec Aron neizprosno kruto maščujeta Titu, pozabimo, da je prvi uboj v drami naročil prav on. Žrtvovanje Alarba je Titovo maščevanje za enaindvajset sinov, ki jih je izgubil v gotski vojni, v katero jih je sicer poslal sam. Njegovi preživeli otroci, Lucij, Kvint, Mart, Mucij in Lavinija, ter njegov brat Mark pa v tem ne vidijo prav nobene problema, le zvesto mu sledijo. Trohico upora vidimo šele, ko že zaročeno Lavinijo želi predati drugemu, tj. ko Tit poskuša zoper rimsko pravo predati to dragoceno blago nekomu, ki jim zapiira pot do oblasti. Tudi miroljubni tribun Mark kljub nenehnemu filozofiranju o rimskem pravu še vedno pasivno veruje v mit mogočnega Rima in njegove vojne zločine. Kaj pa ljudstvo? Kot mi, razpeti med dva (slaba) pola, zgolj kolateralna škoda častihlepnih preprirov teh, ki trdijo, da je vse v imenu naše blaginje.

*Tita Andronika* predstavljamo s tem, kar res je, nesmiseln cikel nasilja, lažni mit superiornega imperija, ki je v resnici ravno tako pokvarjen kot tisti, ki jih sam obtožuje barbarstva. Sprašujemo se, kje tiči barbarstvo in kje zgolj boj za preživetje. V Shakespearovem anahronizmu smo se na nek način udomačili, saj smo črpali iz več zgodovinskih in modernih motivov. Sprav prav strašljiv verz nam je dal prostor za še več kljubovanja Shakespearu, za pripovedovanje z vizualnim in dejanjem, kar le komplementira to skoraj zasanjano poetiko. Z odprtimi rokami sprejemamo vse elemente absurdnosti in jih želimo še bolj potencirati. Eksperimentirati želimo tudi z žanrom, nikakor pa ne izpuščamo spektakla umora, zaradi katerega verjetno prihajate na dogodek. Kar pa imamo skupnega z avtorjem, čeprav se upiramo njegovi interpretacij zgodbe, je, da nimamo rešitve, le slo po lastnem uporu.

---

#### VIRI

- Burkhart, Robert E. »Finding Shakespeare's 'Lost Years'.« *Shakespeare Quarterly*, let. 29, št. 1, 1978, str. 77–79. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/2869172](http://www.jstor.org/stable/2869172). Dostop 8. dec. 2025.
- DiPietro, Cary, in Hugh Grady. »Presentism, Anachronism and the Case of *Titus Andronicus*.« *Shakespeare*, let. 8, št. 1, 2012, str. 44–73, doi:10.1080/17450918.2012.660277. Dostop 8. dec. 2025.
- Metz, G. Harold. »Stage History of *Titus Andronicus*.« *Shakespeare Quarterly*, let. 28, št. 2, 1977, str. 154–169. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/2869397](http://www.jstor.org/stable/2869397). Dostop 8. dec. 2025.
- Duncan, H. L. »Sumptuously Re-edified': The Reformation of Sacred Space in *Titus Andronicus*.« *Comparative Drama*, let. 43, št. 4, 2009, str. 425–453, doi:10.1353/cdr.0.0083. Dostop 8. dec. 2025.
- »Audiences.« *Shakespeare's Globe*. [www.shakespearesglobe.com/discover/shakespeares-world/audiences/](http://www.shakespearesglobe.com/discover/shakespeares-world/audiences/). Dostop 8. dec. 2025.



## Avtorice in avtorji

URBAN BRENČIČ  
NEŽA DVORŠČAK  
ALEKSANDAR JOVANOVSKI  
NEJC KRAVOS  
LANA KRMELJ  
ČARNA LAMPRET  
PETER PODGORŠEK  
JAKOB PODJAVORŠEK  
ULA TALIIJA POLLAK  
MARKO RAFOLT  
JURE SRDINŠEK  
JURE ŠIMONKA

## Koncept

LANA KRMELJ  
ULA TALIIJA POLLAK  
JURE SRDINŠEK

## Režija

JURE SRDINŠEK

## Dramaturgija in oblikovanje uprizoritvenega teksta

LANA KRMELJ  
ULA TALIIJA POLLAK

## Igra

URBAN BRENČIČ  
NEŽA DVORŠČAK  
ALEKSANDAR JOVANOVSKI  
NEJC KRAVOS  
ČARNA LAMPRET  
PETER PODGORŠEK  
JAKOB PODJAVORŠEK  
MARKO RAFOLT  
JURE ŠIMONKA

## Scenografija

LUCIJA ZUCCHIATI

## Kostumografija

NINA GORIŠEK

## Oblikovanje zvoka

DAVID NIK LIPOVAC

## Oblikovanje luči

DOMEN LUŠIN

## Video in projekcija

SANDI SKOK

## Producentka

MIJA ŠPILER

## Mentorice in mentorji

*za dramsko igro in gledališko režijo*  
PROF. NATAŠA BARBARA GRAČNER  
PROF. MAG. SEBASTIJAN HORVAT  
*za dramaturgijo*  
DOC. DR. ZALA DOBOVŠEK  
*za scenografijo*  
PROF. MAG. JASNA VASTL  
*za kostumografijo*  
IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK  
*za gib*  
PROF. MAG. URŠULA TERŽAN  
*za jezik in govor*  
DOC. DR. NINA ŽAVBI  
*za gledališko produkcijo*  
DOC. MIJA ŠPILER

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

## Zahvaljujemo se

DR. MAJDI HRŽENJAK, TEJI KOSI, KATARINI MORANO,  
MATEJI OKANOVIČ, DR. IGORJU OKORNU IN MATEJU PUCU.

Uprizoritveni tekst je nastal po vodenih improvizacijah.

Kaj če se je praktično nemogoče spoprijeti z epidemijo nasilja, s katero se soočajo ženske in dekleta, ker problema ne znamo niti jasno imenovati niti preučiti? Kaj če ne moremo vzpostaviti celostnega in učinkovitega pristopa za preprečevanje nasilnih dejanj, ker jih ne opisujemo na način, ki bi med njimi vzpostavil povezave? Kaj če smo določenih oblik nasilja že tako navajeni, da jih smatramo za kulturne, osebne ... neizogibne?

Na površju seveda ni vse videti kot terorizem, umor, nasilje ali celo mizoginija. Če bi bilo (temu) tako, bi to tudi lažje zasledili. Takšne oblike nasilja so bolj premetene, saj je edini način, da postanejo tako neobzdržane in fenomenalno uspešne, edini način, da so tako spretno zamaskirane – tako, da so praktično nerazpoznavne – ta, da se njihove arterije splazijo iz samega črnega srca nasilnega sovraštva, si utrejo pot skozi spletne kanale ter se razpredejo po družbenih omrežjih, kjer se cepijo in

delijo v vedno tanjše kapilare, kjer prodirajo v spletne klepetalnice, segajo v spletne forume, previdno ovohavajo zrak in naredijo preskok iz mračnih sfer interneta, da se lahko priplazijo v resnični svet, prodrejo v naše lokale in se smukajo okrog uličnih vogalov, se nežno ovijajo okrog lesenih nog kuhinjskih miz, kukajo v vladne sobane, se zakopljejo v institucije in delovna mesta, razpredajo svoje vitice prek pogovornih oddaj in novic ter se ukoreninjajo globlje in globlje, dokler ne postanejo del samega tkiva naše kolektivne zavesti. To pomeni, da sčasoma, ko poženejo poganjki, vzbrstijo plodovi in zacvetijo cvetovi, ob njihovem okusu ne občutimo več odpora in nas njihove barve ne presenečajo več, ker so nam domače in poznane. Pa čeprav se njihove korenine skrivajo v najtemnejših globinah in se po celotnem sistemu ožilja pretaka isti strup.

Laura Bates v knjigi *Men Who Hate Women*  
(prevedla Nuša Ana Devetak)

LANA KRMELJ IN ULA TALIJA POLAK

# Nekaj misli k uprizoritvi *to be a real boy*

## 1 Izhodišča

Ko je bila na Netflixu letos prvič predvajana britanska serija *Adolescenca*, se je zdelo, da je vanjo (in s tem v ekran računalnika, telefona ali televizije) gledal ves svet. *Adolescenca* je bila brutalna na več nivojih, bila je pa tudi brutalno iskrena: iskrena o tem, kakšen vpliv ima tehnologija, z njo pa internetni prostor na mlade danes, kakšen razkorak je med resničnim in virtualnim svetom, med vidnim in nevidnim, koliko nemoči imajo pri tem tako starši kot učiteljice in učitelji oziroma izobraževalne institucije nasploh, predvsem pa je bila iskrena o nasilju. O femicidu. O radikaliziranih posameznikih. Prav zaradi tega je služila kot vstopna točka v idejno, konceptualno zasnovo za uprizoritev *to be a real boy*. Še posebej pomembna je bila tretja epizoda, natančneje trenutek, ko se forenzična psihologinja med intervjuvanjem 13-letnega Jamieja zave, da njegov primer ni izoliran in da ne gre le za posameznika, ki s svojim psihološkim profilom nekoliko odstopa od norme, ampak da je problem mnogo širši – gre namreč za celo generacijo mladih fantov (najstnikov), pri katerih nezmožnost obvladovanja čustev zaradi identitete krize, pritiskov družbe in nasploh okolice ter kontradiktornih družbenih pričakovanj kulminira in se izraža v izbruhih jeze in nasilja.

V epizodi se pokaže zavedanje uspešne in emancipirane ženske višjega srednjega razreda, da gre pravzaprav za izgubljene fante, ki odgovore na vprašanja, ki si jih postavljajo v času, ko je njihova identiteta najbolj labilna, iščejo v spletnih vplivnežih, kot sta na primer Jordan Peterson in Andrew Tate. Čeprav se je sodobna družba na videz morda emancipirala, temelj in okovje sistema ostajata enaka – patriarhalna –, kar pripomore h kontradiktornosti v družbi in posledično tako krizi moške identitete kot povečanemu občutku prekrarnosti in nesigur-

nosti glede vzpostavljanja lastnega ter (predvsem) samostojnega življenja. Predstava o možni obstoječi prihodnosti je tako ne samo za mlade fante, temveč mlade nasploh v luči mnogoterih humanitarnih in družbenih problemov, za katere se zdi, da se vsako leto le kopicijo, vedno zahtevnejša, vprašanje, kako se s tem spopadati, pa ostaja odprto.

Po vsesplošni uspešnosti serije *Adolescenca* je bilo v Veliki Britaniji veliko govora o tem, da bi morala biti serija kot obvezna vsebina prikazana tudi v šolah (seveda z ustrežno pripravo na ogled, z navzočnostjo odrasle/odgovorne osebe itn.). Serija je torej dosegla, da je (na videz) nepričakovano nasilje postalo del javnega diskurza. Hkrati je spodbudila diskurz o radikalizaciji mladih, pa tudi o ukrepih, ki bi jih morale pri uporabi tehnologije sprejeti izobraževalne ustanove. Odprla so se tudi vprašanja o prepoznavanju nasilja, o načinih, kako ga preprečiti, o soočanju s krivdo, ki jo čutita tako družina kot šola – čeprav bi jo morala čutiti družba kot celota, ki je ob hitrem razvoju tehnologije, z vse manj nadzorovanim internetnim prostorom in skupaj s še zmeraj vladajočim patriarhatom zatajila. Da je bila prav serija iz leta 2025 tista, ki je spodbudila tak diskurz, govori predvsem o tem, kako zelo neozaveščeno je dejstvo, da se radikalizacija (v raznoraznih predvsem desnopolitičnih ideologijah) dogaja že pri zelo mladih, nekoliko »na skrivaj«, v njihovih sobah, predvsem pa prek spleta. Izpostavljenost raznim internetnim vplivom je za vse – mlajše in starejše – neizogibna, vprašanje je le, s koliko idejami se bomo srečali, koliko bomo za njih dovzetni in kako radikalne bodo.

### 1.1 Zakaj je nujno govoriti o radikalizaciji mladih?

Uprizoritev *to be a real boy* se ukvarja z moško-sfero (ki bo natančneje razložena v nadaljevanju)

ter raziskuje njene različne eksplicitne in implicitne vplive na mlade ter njihovo množično radikalizacijo in retradicionalizacijo, ki temelji na mizoginiji in preko različnih manifestacij družbi nasilno vsiljuje svojo regresivno ideologijo. Čeprav so ta gibanja bolj razširjena, kot se na prvi pogled zdi<sup>1</sup>, imajo politični vpliv tudi na vodilnih pozicijah (npr. zdaj že drugič v Beli hiši), dobivajo obsesno medijsko podporo in imajo predvsem hude konkretne posledice izven spletnega prostora (teroristični napadi incelov, nasilje v družini, femicidi itd.). Žal se jih premalokrat prepozna kot resno grožnjo – kaj šele, da bi se sistematično izvajali ukrepi, ki bi preprečevali takšno radikalizacijo mladih. O njihovi radikalizaciji se zaradi navidezne majhnosti, pa tudi obvladljivosti problema ne govori dovolj, zaradi česar se radikalizacijo, ki bi se jo dalo velikokrat preprečiti že v zgodnejših fazah, normalizira. Prav tako se iz navidezno (!) feminističnih razlogov pogosto ne naslavlja krize moškosti, čeprav bi bili ravno redefinicija in pluralizacija možnih »moških« identitet feministično dejanje.<sup>2</sup>

## 2 Moškosfera in njene podskupine

Kaj je torej t. i. moškosfera (*manosphere*)? Moškosfera zaobjema množico različnih (spletnih)

vsebin (in posledično njenih podpornikov) – od forumov, influencerjev, knjig za samopomoč, YouTube kanalov –, ki se ukvarjajo z vlogo moškega v sodobni družbi, z vprašanji in definicijami moškosti, prevprašujejo spolne dinamike in poskušajo najti odgovore na identitetno krizo in izzive, ki jim je zaradi sodobnega »liberalnega« sveta izpostavljen sodobni (mladi) moški. Kot glavnega krivca za svoje zagate, izzive in nestabilno identiteto vidijo ženske oziroma feminizem, ki v njihovih teorijah zarote pogosto odigra odločilno vlogo. V slednjih trdijo, da jih poskuša sodobni svet prepričati, da so kot beli heteroseksualni moški privilegirani, čeprav se v resnici počutijo zapostavljeni, osamljeni in predvsem s strani žensk tudi ponižani – po njihovem mnenju je resnica torej nekoliko obrnjena: ženske (zlasti feministke) so tiste, ki so moške pretentale, da so same marginalizirane, zato da bi same pridobile moč, zaradi česar se jim morajo moški v skrajnem primeru tudi maščevati.<sup>3</sup> Od tod izhaja tudi »red pill« ideologija, ki si svoje poimenovanje izposoja iz filma *Matrica*: inceli (in tudi drugi pripadniki moškosfere) so tisti, ki so vzeli rdečo tabletko in zato spregledali resnico sveta, vsi ostali pa živijo (ali živimo) kot žrtve vladajočega sistema – feminizma. Pri *red pill* ideologiji inceli pogosto naredijo še korak dlje, in sicer sami zase pravijo, da so »blackpilled«, pri čemer črna tableta simbolizira še bolj nihilističen odnos do sveta, iz katerega tudi skozi maščevanje feminiz-

---

1 Poleg serije *Adolescenca* bi lahko ideološke tematizacije in elemente moškosfere – nekatere od njih si je moškosfera prisvojila za gradnjo svoje mitologije, tudi če film ali serija sploh ni nastala z mislijo nanjo – našli tudi v filmih, kot so *Fight Club*, *Matrica*, *Magnolia*, *Joker*, *Elephant* ali *Polytechnique*, pa tudi na primer v serijah *The Handmaid's Tale* ali *Breaking Bad*

2 Krizo moškosti se pogosto povezuje s tem, da se ob družbenih spremembah, ki jih je prinesel feminizem, ni zares razglabljalo o redefinicijah možnih družbenih vlog moških. Ti so se zaradi tega zatekli k desnim ideologijam, ki so jim ponujale neke možne, sprejemljive oziroma raje natančno definirane družbene vloge, ki jih je bilo v primerjavi s tem, da bi iznašli alternativne rešitve, lažje zasesti.

---

3 Pomembno je izpostaviti, da se veje moškosfere pogosto navezujejo prav na tisočletno neenakopravnost žensk in moških, ki je ne zanikajo, temveč jo obračajo v argument, da so bili moški ravno zaradi te neenakopravnosti tisočletja veliko bolj preobremenjeni in deprivilgirani kot ženske.

mu oziroma ženskam ni nobene rešitve.<sup>4</sup> Edina možnost, ki ostane, je, da poskušajo preživeti, dokler niso potisnjeni dovolj do roba, ko jim preostane samo še samomor oziroma z njihovimi besedami: »Cope till you rope.«

Moškosfera obsega različne podskupine, v katere se združujejo spletni uporabniki in ki so si med seboj lahko tudi kontradiktorne ter se razlikujejo po stopnji radikalnosti svoje ideologije. To so med drugim MGTOW (Men Going Their Own Way), PUA (Pick Up Artists), MRA (Men's Rights Activists; pri nas bi lahko primer take skupine predstavljalo Društvo Door – društvo za otroke, očetovstvo in resnico) in seveda inceli (beseda izhaja iz besedne zveze *involuntary celibate*), ki predstavljajo eno izmed večjih skupnosti znotraj moškosfere.

Za potrebe tega prispevka se ne bomo spuščali v natančnejše definicije in specifične posameznih skupin, vendar, kot že rečeno, vse omenjene skupine sovražnika vidijo v ženskah in feminizmu. Njihovo sovrašтво in ideologija se lahko kažete že na ravni vsakdanjega življenja – od popolnega izključevanja žensk iz javne sfere (pripadniki MGTOW recimo nasprotujejo stikom z ženskami v profesionalnem življenju, zaradi česar jih poskušajo tudi omejiti, prav tako se od žensk romantično distancirajo ter

tako javno kot zasebno težijo k čim večji finančni, čustveni in družbeni neodvisnosti od žensk), do »aktivističnih« prizadevanj (pripadniki MRA se osredotočajo na domnevni boj za izgubljenimi pravicami moških, ki naj bi jim jih feminizem krivično odvzel; krivično se jim zdi predvsem reševanje problema skrbništva otrok, saj naj bi sodišče presojalo v prid ženskam, materam, prav tako nepravilen se jim zdi pravni položaj moških v primeru razvez, zdi se jim, da primanjkuje podpore za moške, ki so žrtve nasilja itd.) ter zapeljevalskih strategij; PUA se ukvarjajo z manipulativnimi taktikami zapeljevanja, ki temeljijo na ponižanju žensk ter vzorcih toksične moškosti, ki naj bi domnevno privlačila ženske; zapeljevanje razumejo kot igro – zaradi česar je naslov enega izmed njihovih »priročnikov« *The Game* –, ženske pa so za njih le plitka in labilna bitja, ki jih lahko s preprostimi metodami v nekaj enostavnih korakih zmanipulirajo v seks (če spet omenimo kakšno popkulturno referenco, lahko metode PUA opazimo na primer v seriji *How I Met Your Mother* pri liku Barneyja, ki je predstavljen kot mojster »pick up« metod). Kot posebno vejo moškosfere bi lahko razumeli tudi pripadnike oziroma podpornike »looksmaxinga«, pri katerih gre za deterministično usmerjene, a predvsem samodestruktivne »skupnosti«, ki verjamejo, da sta njihov uspeh v odnosih z ženskami in količina seksa, ki ga bodo v življenju prejeli (kot bi temu rekli sami), določena z genetiko. Svojo identiteto tako gradijo na mizoginiji, hkrati pa se počutijo nezadovoljni s sabo in imajo občutek, da jih družba zavrača in ocenjuje (čeprav od drugih uporabnikov forumov sami neprestano zahtevajo, naj njihov videz ocenjujejo od 1 do 10), za izboljšanje lastnega videza pa posegajo po raznih skrajnih metodah – s kladivom si na primer udarjajo po kosteh v čeljustih in ličnicah, s čimer povzročijo mikrozlome, zaradi zatekanja pa izgledajo čeljusti in ličnice bolj »izklesane«; nekateri se odločijo, da si bodo z operacijo podaljšali noge, spet drugi pa na

4 *Z red pill* ideologijo je povezano tudi domnevno »spoznanje« oziroma »80/20 rule«, ki zagovarja, da naj bi 80 % ženske populacije privlačilo le 20 % moške populacije. To naj bi bil eden izmed glavnih domnevnih razlogov, zakaj je velik del moške populacije nezmožen najti ustrezno partnerko, saj naj bi tako funkcioniral »prosti trg« seksa. Nagibajo se k ideji, da naj bi bil seks razumljen kot socialna dobrina, ki bi jo morala država regulirati in enakovredno redistribuirati. Kot je razvidno iz navedenega načina razmišljanja, pride pri mnogih pripadnikih moškosfere do popolne ideološke zmedenosti, v kateri združujejo in mešajo v temelju nasprotujoče si desne in leve ideologije.

primer poleg obsesivne telovadbe in skrbi za zdravo prehrano jemljejo diuretike, da bi zaradi manjše količine vode v telesu njihov obraz izgledal bolj upadel, a skozi oči *looksmaxinga* bliže maksimalnemu potencialu fizične privlačnosti in torej bolj pravilen.

### 3 Moškosfera kot spekter

Kot je razvidno iz zgoraj omenjenih primerov skupin moškosfere, ta v svojem bistvu obsega različne tako družbene kot zasebne aspekte in ideologije posameznika, ki pa lahko in tudi že temeljno vplivajo na družbo v najširšem smislu. O moškosferi je zato nesmiselno in neproduktivno razmišljati le v kontekstu radikalnih, skrajnih in maloštevilnih skupin, ki obstajajo »le« na internetu na specifičnih spletnih forumih in so zaradi tega oddaljene od resničnega sveta. O moškosferi in njenih ideologijah je veliko ustrežnejše razmišljati kot o spektru (kar različno radikalni pogledi nase, na družbo in na svet zgornjih podskupin tudi prikazujejo), znotraj katerega se lahko posameznik (in posledično posameznica) različno pozicionira oziroma se eni ali drugi skrajni poziciji približuje ali se od nje oddaljuje. Tiste, ki se na ta način premikajo po spektru, bi lahko imenovali »floaterji«, kot jih je v pogovoru z avtorsko ekipo uprizoritve poimenovala dr. Majda Hrženjak z Mirovnega inštituta: posamezniki in posameznice se v določenih obdobjih spogledujejo s posameznimi vejami in prepričanji moškosfere, jim v nekih trenutkih verjamejo, se v njih tudi udeležujejo, v drugih trenutkih ali obdobjih pa morda spet ne. To obdobje bi lahko povezali tudi z obdobjem, ko je identiteta najbolj fluidna ali nestabilna, zato so »floaterji« največkrat posamezniki ali posameznice v nestabilnih, prekarnih življenjskih obdobjih, kot so recimo pozno najstništvo, 20. leta in kriza srednjih let. Ko se njihova identiteta, pa tudi življenjska pozicija (služba, razmerje, družina ipd.) ustali, se velikokrat

oddaljijo od radikalnih idej ali pa se začnejo zavedati njihove radikalnosti, kar pa seveda nikakor ni pravilo. Ker je pripadnost »floaterjev« določenim prepričanjem in posledično določeni skupnosti, ki se tvori okoli teh prepričanj, nestabilna, so to velikokrat »nevidni« in nepredvidljivi posamezniki, ki pa so prav zaradi svoje nevidnosti in nepredvidljivosti lahko še toliko bolj nevarni, njihova stopnja radikalizacije pa ostaja bolj skrita, saj so njihova prepričanja hipna ali pa le na videz »provokativna«, čeprav še kako realna.

### 4 *How deep does the rabbit hole go?*

»Floaterji« niso edini, ki se določenim radikalnim idejam približujejo in spet oddaljujejo, saj je pri seznanjanju z ideologijami različnih vej moškosfere nasploh značilno, da se zdijo njihove ideje na začetku nekoliko bolj radikalne, ko se posameznik spušča v njihovo ideologijo in jo postopoma sprejema, pa je tudi meja, kaj je radikalno ali preradikalno, drugačna. Tako na primer posamezniki, ki jim čez nekaj časa le uspe izstopiti iz teh skupnosti, ugotavljajo, da so postali zaradi konstantne izpostavljenosti radikalnim idejam in na primer vulgarnemu jeziku na to manj občutljivi, kar bi lahko aplicirali tudi na preostale skrajne politične ideje, to pa pokaže, da je moškosfera enako kot te ali še bolj nujna resne obravnave. Ne le, da se zdijo ideje moškosfere sprva izjemno radikalne, zahteven je že dostop do določenih skupnosti, saj na primer inceli za ustvarjanje profila na njihovih forumih zahtevajo zelo specifičen profil ljudi: moške (ki so v povprečju sicer stari med 16 in 26 let), belce, heteroseksualce in seveda samske oziroma tiste, ki so že dlje časa v poziciji neprostovoljnega celibata. Potem ko posamezniku uspe vstopiti v »skupnost«, je ta toliko radikalizirana, da mora novepčeni pripadnik za svoje funkcioniranje na

nek način ustvariti nov jezik, nove izraze, s katerimi operira kot s skrivnim sredstvom oziroma orožjem. Jezik incelov se namreč večinoma manifestira v kraticah, predvsem pa je popolnoma sovražen do žensk, ki jih med drugim velikokrat imenuje kar »foid« (kar je skovanka iz besed *female* in *humanoid* – ženska je torej veliko manj kot človek), pa tudi rasističen, nasploh seksističen in nabito poln *trollanja* in avtodestruktivnih nagnjenj znotraj omenjenih skupnosti, kot je recimo medsebojno spodbujanje ter napeljevanje članov k samomoru. Na spletnih forumih lahko namreč najdemo ogromno nasvetov, kako najbolje izvesti samomor, kako se najbolje maščevati zaradi domnevnega ponižanja, pa tudi argumentov, zakaj bi moralo biti posilstvo legalizirano (ter hkrati pravica vsakega moškega).

Pri ukvarjanju s tematiko moškofere in nasploh z radikalizacijo mladih se sprva morda zdi, da gre za enoznačen pojav, a je ta navidezna preprostost varljiva, njeno kompleksno strukturo pa začnemo zares odkrivati in spoznavati šele, ko dodobra vstopimo v zgoraj nakazani svet, preplavljen z mizoginijo, nepoznanimi izrazi in kraticami ter tudi informacijami, ki so na forumih predstavljene kot dejstva, temelječa na znanstvenih člankih, vendar se zanje hitro izkaže, da so popolnoma izmišljena. Skupnost tako z neresničnimi informacijami potrjuje svoje vrednote, svoj pogled na svet, hkrati pa je v tem ogromnokrat – konec koncev tudi v svojem bistvu – kontraktorna. Tako na primer inceli (in tudi ostale podskupine moškofere) sovraštvo do žensk med drugim utemeljujejo s tem, da se jim zdijo ženske površinske, saj jim je pri moških pomemben le zunanji izgled, istočasno pa so sami prepričani, da so zaradi lastnih fizičnih značilnosti obsojeni na to, da so sami (in osamljeni) ter samski, iz česar izhaja tudi prej omenjeni »80/20 rule«. Ena-

ko nesoglasje lahko opazamo pri incelovskem kritiziranju hierarhičnosti sveta, pri čemer so sami tisti, ki ženske na eni strani ter moške na drugi razporejajo v skupine, ki so med seboj jasno in strogo ločene ter jih je skoraj nemogoče preseči ali kakorkoli drugače preskakovati.

#### 4.1 Osamljenost – *ressentiment* – mizoginija

Radikalne ideje moškofere lahko zaradi svojih strogih ločnic med tem, kar naj bi bilo »pravično« in kaj »krivično«, ter neposredno ideologijo in pravili velikokrat delujejo kot enostavna rešitev za mlade oziroma odgovor na njihovo identitetno krizo. Ponujajo jasne odgovore, jasna pa je tudi pozicija tistih, ki skupnosti pripadajo – pozicija žrtve. Iz te pozicije lahko navidezna skupnost, pripadnikom katere je sicer skupna tudi osamljenost (še ena od kontradikcij incelov, da čeprav gre za skupnost, je njen učinek vse prej kot »skupnostni«), deluje kot edina zares razumevajoča. Ker ima skupnost istega sovražnika, ostaja pripadnikom pozicija znotraj skupnosti privlačna, hkrati pa skupnost posameznika, ki bi v pridobivanju romantičnega razmerja približno uspel, skorajda avtomatsko izloči, kar pomeni, da je v tem tudi izjemno destruktivna. Osamljenost, ki predstavlja nekakšno skupno karakteristiko pripadnikov incelovske skupnosti in ki je bila prav tako eno izmed izhodišč za nastanek uprizoritve (vedno več je namreč govora o epidemiji osamljenosti), pa je tista, ki z mehanizmom *ressentimenta* vodi do ekstremne mizoginije. *Ressentiment* pri incelih izhaja predvsem iz občutka sramu, jeze in ljubosumja do ostalih v družbi, ki so po njihovem mnenju veliko bolje pozicionirani. Ker do ženske (torej njihove lastnine), s tem pa tudi do seksa čutijo popolno upravičenost (ang. *entitlement*), se v trenutku, ko tega ne morejo dobiti, počutijo impotentne,

nemočne in predvsem inferiorne. Paradoksalno pri tem ne čutijo odpora do sistema, ki v bistvu vzpostavlja njihove vrednote (torej patriarhata), ampak ženske postavijo za še večji ideal, ki postane znotraj njihove hierarhične organiziranosti še bolj nedostopen. Ko se osamljenost, ki jo za pripadnost skupnosti incelov *morajo* čutiti, združi z *ressentimentom*, je prav ta mehanizem zaslužen za to, da se njihov inferiorni *jaz* transformira v superiorni *jaz*, njihov *lone self* pa se transformira v člana neke skupine, torej člana incelovske skupnosti. Ko zaradi osamljenosti čutijo *ressentiment*, ki prvotno izhaja iz občutkov, ki jim jih povzročajo ženske (kot previsoko postavljeni ideal), to zanje pomeni, da so ženske tudi krive za njihovo osamljenost, iz česar sledi, da občutke sovraštva in nasilja preusmerijo nanje – jih spreobrnejo v mizoginijo.

#### 4.2 Pri radikalnih dejanjih ločnica med *online* in *offline* ne obstaja

Radikalna pozicija znotraj incelovske skupnosti torej zahteva tudi neke vrste stagnacijo, po svoje tudi vedno večjo radikalizacijo ter se utemljuje iz žrtvene pozicije, pri čemer zavrača druge možnosti pozicioniranja. Neke vrste spiralna struktura, ki jo incelovska skupnost vzpostavlja, je med drugim tista, ki zahteva ukvarjanje s to problematiko ter razumevanje postopka radikalizacije, da bi lahko dovolj hitro preprečili, da pride do ekstremne točke, ki se velikokrat manifestira tudi v terorističnih napadih. Čeprav se morda zdi, da je dogajanje moškofsfe skoncetrirano le na splet in internetni prostor (kar je lahko velikokrat tudi pomislek, zakaj se s to temo sploh ukvarjati), gre vseeno za realne osebe, ki živijo v realnem svetu in ki ideje, ki se jim zaradi nenehne izpostavljenosti sploh ne zdijo več radikalne, v ta realni svet tudi vztrajno prenašajo. Ker iz njega izhajajo ter

na spletu govorijo o tem realnem svetu, je realni svet tisti, ki čuti posledice njihovih ideologij, vrednot, prepričanij in seveda dejanj. Privlačnost idej moškofsfe predvsem za mlade fante, vzgojene v družbi, v kateri je hegemon moškost še vedno pravilo, in invazivnost digitalnega sveta oziroma tehnologije nasploh lahko zato iz »majhne« skupnosti, ki navidezno deluje *online*, močno pripomore k ohranjanju in trdnemu cementiranju patriarhalnih družbenih vzorcev.

#### 5 Uprizoritveni postopki in proces dela

Uprizoritev je nastajala kot avtorski projekt, pri čemer smo si že v izhodišču zamislili dvodelno strukturo. Vprašanje, s katerim smo se prvotno soočali, je bilo, na kakšen način reprezentirati in tematizirati moškofsfo, njene podskupine ter pripadajoče ideologije. Čez čas smo ugotovili, da bi namesto predstavitve in reproduciranja vseh odklonov, bizarnosti, skrajnosti itd. na odru raje poskušali raziskati ter kontekstualizirati mehanizme, analizirati vplive, razloge, vzgibe, pa tudi posledice vedno pogostejše in morda tudi hitrejše radikalizacije mladih, pri čemer smo iskali načine, kako na odru vzpostaviti sodobni internetni ali digitalni prostor, ne da bi ga zares digitalizirali, in kako gledalko\_ca soočiti z občutkom tujega, odsotnega, grozljivega ter tudi absurdnega, ki ga tako *online* kot posledično *offline* svet v vsej polnosti vsebujeta. Generacijske razlike, ki se pri razumevanju *online* in posledično *offline* sveta vzpostavljajo, so za obe generaciji (ali vse generacije) grozljive, a prevečkrat ostajajo neobravnavane. Uprizoritev zato išče tudi načine soočanja s problemom radikalizacije mladih (fantov), ne da bi pri tem prispevala k njihovi viktimizaciji, ter hkrati načine komuniciranja z generacijo, ki je že v mladih letih tako močno ideološko radikalizirana, da je z njo praktično nemogoče govoriti.

Prvi del uprizoritve, ki je nastajal po snovalnem principu, tako da smo režiser, dramaturginji in igralci ter igralci prinašali in sestavljali lastne avtorske prizore, tematizira predvsem z radikalizacijo povezane družbene problematike in izkušnje mladih. Med procesom smo ugotovili, da lahko med pripadniki moškofsere prepoznavamo mehanizme in tematike, s katerimi se lahko poistovetimo tudi tiste\_i, ki nam ideologije moškofsere niti slučajno niso blizu (na primer osamljenost, potreba po pripadnosti, obremenjenost z lastnim videzom, samodestruktivnost, socialna anksioznost), kar je v prvem delu predstavljalo izhodišče snovanja prizorov. Šlo je torej za širše prepoznane situacije in mehanizme, s katerimi se lahko poistovetimo tudi sami, vendar so tu umeščeni v specifičen ideološki kontekst moškofsere, ki nam je sicer neznan, nerazumljiv in odtujen. Prav tako se je čez čas izkazalo, da hitra dramaturgija prekomerne stimulacije z dražljaji, ki bi se vzpostavljala z omnibusom uprizoritvenih postopkov, stilov in žanrov, enostavno ni ustrezala ne materialu, ki je nastajal, ne notranjemu občutku ali posledicam, ki jih *online* svet pušča na posameznici ali posamezniku. Preko referenčnega materiala moškofsere ter v iskanju občutka tujosti in izpraznjenosti so nas tako začeli vedno bolj zanimati (pre)počasni uprizoritveni postopki in mehanizmi, s pomočjo katerih lahko gledalka ali gledalec na eni strani prepozna ali se vživlja v situacijo, mehanizme čustvovanja, družbeno vedenje, po drugi strani pa jo oziroma ga v kombinaciji z vizualno podobo uprizoritve in stilom igre od tega nekaj tudi odvrača ter celotno sliko potuje, oddaljuje.

Opisani (uprizoritveni) postopek je povezan tudi s konceptom *uncanny valley*, ki ga je v svojem eseju iz leta 1970 prvi definiral ter predsta-

vil japonski robotik Masahiro Mori. V eseju zagovarja tezo, da afiniteta človeka do robota narašča sorazmerno z robotovo podobnostjo človeku, tik preden pa bi robot dejansko postal kot človek, afiniteta za trenutek močno pade. V ne-človeškem torej obstaja določena stopnja podobnosti s človekom, ki v človeku sproži občutke zavračanja, tujosti, srhljivosti, nelagodnosti. Čeprav se koncept prvotno nanaša na robota, ki se približuje človeku, ga lahko občutimo tudi v obrnjenih (ali nasploh spremenjenih) situacijah (recimo človek, ki se približuje robotu), pri čemer smo si pri uprizoritvi postavljali vprašanje, na kakšne načine in s kakšnimi postopki lahko živ človek (igralka\_lec) v gledalki\_cu sproži tako nasprotujoče si občutje.

Če prvi del sledi nekim mehanizmom in sociološkim vplivom, ki posameznika ali posameznico usmerjajo na pot radikalizacije, se drugi del, ki je nastajal na podlagi vodenih improvizacij, ki so nato služile za oblikovanje uprizoritvenega teksta, ukvarja predvsem z materializacijo spletne radikalizacije v *offline* svetu. Prvi del tako deluje preko podob, ki so nam znane, a nas hkrati odbijajo ter ostajajo na bolj abstraktnem vizualnem in glasbenem nivoju, drugi del pa nas popelje v tradicionalnejšo formo realizma – s prepoznavnimi liki in realističnimi (žal tudi realnimi) situacijami, v katerih je mogoče zaznati vplive moškofsere. Oba dela nas vodita skozi *rabbit hole* sodobnega sveta, fragmenti katerega se razstavljajo skoraj istočasno, kot se sestavljajo, in ki se zdi istočasno banalen in prekompleksen, ki je grozljivo blizu, a se zdi hkrati nedoumljivo daleč, predvsem pa je nasičen z besedami, pojmi in idejami, radikalnosti katerih se začnemo zavedati šele, ko upamo vzeti rdečo tabletko in se potopiti v črno luknjo, ki je – moškofsfera.

AVTORSKI PROJEKT

# Teta Viktorija: Endgame

---

PRODUKCIJA AKADEMIJSKEGA STUDIA

PREMIERA:

2. oktobra 2025 ob 17.00

v Veliki gledališki dvorani

Foto: OSKAR FILIP AKSENTIJEVIĆ



Teta Viktorija: Endgame je samostojno avtorsko delo študentov AGRFT (DI4 in GR1), nastalo v treh intenzivnih tednih brez vnaprej napisanega besedila. Iz lastnih spominov, strahov in družinskih zgodb gradijo svet med fikcijo in neprijetnim prepoznavanjem.

Miha in Jana se iz centra Ljubljane preselita v vas Dornice, v hišo tik ob Mihovi glasni, katoliški in konservativni rodbini. Nedolžen upih rojstnodnevne svečke preraste v pravcat požar

zmešnjav, kjer se med nazdravljanji odpirajo razpoke: mesto/vas, levica/desnica, privilegij/prekarnost, punk/folklor. Predstava prehaja med dramskimi prizori, intimnimi izpovedmi, dokumentarnimi drobci in glasbenimi izbruhi v živo ter s humorjem in nežnostjo raziskuje, kako dedujemo sram, molk in jezo – in ali je iskreno premirje sploh še mogoče. Naslov Endgame namiguje na občutek, da smo ujeti v partijo brez pravega zmagovalca, v kateri se figure še premikajo, a se položaji nikoli zares ne spremenijo.

**Režija**

NEŽA DVORŠČAK

**Dramaturgija**

AVTORSKA EKIPA

**Igra**

ČARNA LAMPRET

KATARINA KOLAR

JURE ŠIMONKA

MARKO RAFOLT

PETER PODGORŠEK

**Oblikovanje svetlobe**

DOMEN LUŠIN

**Producentka**

MIJA SPILER

**Produkcija**AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

# Uvodno besedilo

Drage bralke in bralci,

s to izdajo Akademijskega lista odpiramo novo sezono filmskega in televizijskega pisanja, ki je, upava si trditi, še kako obetaven pokazatelj, da angažiran razmislek o filmu ne pojenja. Kot pa je značilno za te zimske mesece, se na kraju leta vračamo nazaj, k delom, ki so v preteklem letu vzbudila največ pozornosti bodisi za zidovi akademije ali pa v širšem filmskem prostoru.

Za nami je eno izmed najbolj produktivnih let za FTV oddelek tako po številu produkcij kot po študentski iniciativi. Letos je namreč organizacija Festivala AGRFT potekala skoraj izključno v študentski režiji, ki si je med drugim z osredotočenostjo na druženje in obsežnejšim naborom dogodkov prizadevala utrditi medakademijske vezi ter izpostaviti naše ustvarjalne potrebe. Prav tako smo s pomočjo Študentskega sveta uspeli narediti prvi korak k razbeljenju pustih zidov Aškerčeve 5 in si v 4. nadstropju končno ustvarili mali domek – upamo, da traja. Študentski filmi so dobili novo zatočišče v projektu Kino.mp4, namen katerega je našim filmom omogočiti nekoliko širšo distribucijo, možnost, da jih pokažemo širši publiki kot zgolj našim babicam, sošolcem ali obiskovalcem festivalov. Zato vas pozivava, da imate med branjem tekstov in listanjem po letošnjih avdiovizualnih

produkcijah v mislih, da so vsi ti uspehi (da ne bo pomote, vsako besedilo in uspešno realiziran film je velik uspeh) sad skupnega truda.

Kaj pa prinaša tokratna filmska sekcija Akademijskega lista?

V intervjuju z avtoricama kratkega eksperimentalno-dokumentarnega filma *Kam se je odneslo hlod* (Tara Caruso Bizjak, Ajda Pirtovšek, 2024) se je Ula posvečala procesu nastajanja filma, ki je izhajal iz potrebe po razčiščevanju osebnega odnosa. Avtorici spregovorita o nehierarhičnem sodelovanju, izzivih pri mešanju vlog ter intenzivnosti deljenja tako osebnega filma z javnostjo.

Večina besedil, ki je nastala pod mentorstvom doc. dr. Maje Krajnc pri predmetih Teorija filma in televizije I in II, je obravnavala filme z dveh (vsaj za nas) najbolj relevantnih jesenskih filmskih festivalov. Kot sva že namignila, je prvi Festival AGRFT, ki je letos ponujal pester nabor kratkih igranih, dokumentarnih in animiranih filmov. V refleksiji o *Cvetenju* (Lara Šifrer, 2024) se avtorica ukvarja s pojmom subtilnega nasilja, ki se v filmu izraža na več načinov skozi vzporedno pripoved o človeku in rastlini. Tekst o filmu *Ups!* (Matic Dominko, 2024) raziskuje moralno dvoumnost situacije, v kateri se znajdeti protagonista, in koncept izkrivljene pra-

vičnosti, s katerim se film zaključí, medtem ko besedilo o *Polisomnografiji* (David Gašo, 2024) poudarja humoren in edinstven pristop, s katerim se zagrebški avtor loti svojega dokumentarnega filma. Dokumentarno formo obravnava tudi razmislek o filmu *6657* (Ana Bizjak, 2025), ki s pomočjo subjektivnega pogleda izpostavlja etične dileme ravnanja z živalmi. Zapis o kratkem igranem filmu *Srečno, Sara!* (*Sretno, Sara!*, Izidora Ratković, 2024) predstavlja zgodbo o slovesu hčerke v kontekstu sodobne Bosne in Hercegovine, kjer se film odvija. Osredotoča se na trenje med občutkom pripadnosti in ljubeznijo do doma ter nezmožnostjo bivanja v domovini, ki mlade vse bolj odganja. Prav temu družbenemu in kulturnemu kontekstu pripada tudi kratki dokumentarec *Vse zaradi enega bika* (*Sve zbog jednog bika*, Emir Solaković, 2024), v katerem pa gre za neke vrste tematski obrat. 17-letna bikoborka Martina Batista namreč najde smisel prav v izredno tradicionalni, a za sodobne čase sporni dejavnosti, v kateri izstopa tako zaradi mladosti kot zaradi spola. Tekst se preko osrednjega dogodka filma, poraza Martininega bika, pogloblja v etični paradoks ljubezni, tradicije in človeške dominacije nad živalmi ter v problematiko njihove vrednosti, vezane izključno na uporabnost in zabavo. Nazadnje smo se v sklopu Festivala AGRFT posvečali še animiranemu filmu *Elektra* (Daria

Kashcheeva, 2023), ki gradi na kontrapunktu med podobo in podtekstom ter odpira vprašanja glede družbenih pričakovanj do žensk.

Poleg Festivala AGRFT smo pod drobnogled vzeli tudi izbrana dela z letošnjega Festivala slovenskega filma. S sorodno temo *Elektri* se ukvarja zapis o *Zajčjem nasipu* (*Zečji nasip*, Čejen Černić Čanak, 2025), ki preko odnosa med Markom in Slavenom razkriva trenja med družbeno pogojenimi predstavami o moškosti in intimnim odnosom med protagonistoma. Navdihnil nas je tudi hibridni dokumentarec *Fiume o morte!* (Igor Bezinović, 2025), predvsem odprta interpretacija, ki jo ponuja pristransko raziskovanje zgodovine in kolektivno razbijanje mita o velikem D'Annuniziu. Za zaključek pa smo se posvetili tudi letošnjemu dobitniku vesne za najboljši film po izboru občinstva *Ko pridem ven* (Metod Pevec, 2025), ki se s subtilno formo pogloblja v osebne zgodbe zapornikov, njihovo ranljivost in samosprejemanje med delavnicami psihodrame.

In s tem smo pri koncu. Preden pa pomahava v slovo, želiva predati vajeti Akademijskega lista novi generaciji urednic in urednikov, ki bodo svoje delo začeli z naslednjo izdajo spomladanske številke. Se veseliva!

Veselo branje vam želiva,  
Emanuel Krajnc in Ema Paš



## REFLEKSIJE

## Refleksije filmov z AGRFT festivala

38

Julija Bauer: *Elektra* – otroštvo, ki se nikoli ne konča:

Refleksija filma *Elektra* (Darija Kashcheeva, 2023)

38

Domen Pehani: Tom in Jerry za odrasle:

Refleksija filma *6657* (Ana Bizjak, 2025)

39

Ema Babič in Tin Andrić: Moj dokumentarec je lahko komedija – humor kot način pripovedi: Refleksija filma *Polisomnografija* (David Gašo, 2025).

41

Aneja Lango: Samo en pravi dom: Refleksija filma *Srečno, Sara!*

(*Sretno, Sara!* Isidora Ratković, 2024)

42

Luka Lukša: Tišina po aplavzu: Refleksija filma *Vse zaradi enega bika*

(*Sve zbog jednog bika*, Emir Solaković, 2024)

43

## Refleksije akademskih filmov

44

Mila Fatur Škof: Ne pusti, da me prekrijejo žužki:

Refleksija filma *Cvetenje* (Lara Šifrer, 2025)

44

Ema Železnik: Prosti pad lončnic in moral:

Refleksija filma *Ups!* (Matic Dominko, 2025)

45

## Refleksije svežih filmov

46

Julija Bauer: Preobrat percepcije zapornikov

v dokumentarcu *Ko pridem ven* (Metod Pevec, 2025)

46

Tin Andrić: Ko zajcev ni v kletki, plavajo: Refleksija

filma *Zajčji nasip* (Čejen Černič Čanak, 2025)

47

JULIJA BAUER

## *Elektra* – otroštvo, ki se nikoli ne konča: Refleksija filma *Elektra* (Darija Kashcheeva, 2023)

*Elektra* (2023) je kratki študijski film tadžikistanske režiserke Darije Kashcheeve, nastal na praški FAMU, ki že več let velja za eno kvalitetnejših šol za animacijo. Kashcheeva je znana po tem, da iz lutk izvleče čustva, ki delujejo skoraj telesno. V filmu spremljamo odraslo žensko, ki se spominja svojega desetega rojstnega dne – trenutka, ko je bilo nekaj v njej že nepopravljivo. Film na površju deluje kot sanjska rekonstrukcija praznovanja, glas Elektre opisuje, koliko torte bodo pojedli, a ton in vizualni slog to praznovanje spremenita v nekaj tesnobnega. Rožnati okvirji, dekliški detajli in mehka osvetlitev delujejo kot maska, pod katero se skriva občutek zadušljivosti. Film nenehno gradi kontrast med podobo in pomenom – nekaj, kar bi moralo biti nežno, postane mučno. Kashcheeva združuje vplive Věre Chytilove in Jana Švankmajerja. Od Chytilove prevzame upor zoper družbeno priča-

kovanje do žensk, od Švankmajerja pa občutek materialne grozljivosti – idejo, da vsak predmet diha in skriva nekaj podzavestnega. Lutke so groteskne, a izrazno žive. Ponavljajo stavke, ki jih majhna Elektra nikoli ni izrekla: če bo nosila modrček med spanjem, bo imela velike prsi, če bo lepa, jo bodo njene prijateljice občudovale. Kashcheeva s tem pokaže, kako zgodaj družba vcepi idejo, da mora deklica postati ideal, še preden razume, kaj ta pomeni. Odrasla Elektra še vedno nosi otroška oblačila – ne kot stilistični izbor, ampak kot fizični dokaz, da travma ostane v telesu. Ko gleda svoje otroštvo, se identiteta razcepi: odrasla in otrok obstajata v istem prostoru, brez jasne meje. Film ne ponuja razrešitve. Travma nima zaključka, prinaša le vzorce ponavljanja. Namesto katarze dobimo spoznanje, da bolečina pogosto živi v vsakdanjih ritualih – kot je rojstni dan

DOMEN PEHANI

# Tom in Jerry za odrasle: Refleksija filma *6657* (Ana Bizjak, 2025)

Kratki dokumentarni film *6657* (2025) Ane Bizjak se je odvrtil na letošnjem AGRFT festivalu, na katerem je Ana Bizjak prejela zlatolasko za najboljši dokumentarni film prve stopnje, direktorica fotografije Ronja Matijevc Jerman zlatolasko za najboljšo fotografijo prve stopnje in Julia Pristovnik zlatolasko za najboljšo montažo prve stopnje. Film prikazuje hlevsko kravo z ušesno oznako 6657, ki svoje življenje preživlja priklenjena na betonsko ogrado v hlevu in ki se ni zmožna premikati za več kot nekaj deset centimetrov v vse smeri. Kravo nato odpeljejo, v hlevu pa jo nadomesti mlad teliček.

Avtorice zgodbo pripovedujejo skozi subjektivni pogled krave 6657, tako da smo do njenega odhoda skupaj z njo ujeti v majhnem hlevu in ne vidimo ven. Občutek utesnjenosti poudarja malo število širših planov, skupaj z razmerjem stranic 4 : 3. To arhaično razmerje stranic primarno povezujemo z domačnostjo, s posnetki videokamere, vendar pa film ta občutek subvertira, saj prikazuje bivalni prostor krav, ki pa je daleč od domačnega – z verigami in betonskimi stenami v resnici deluje kot zapor.

Tudi ko se ujetosti osvobodimo in ugledamo naravo, jo na začetku vidimo le skozi tanko režo v prikolici, pripeti na traktor, kar deluje kot subjektivni pogled krave 6657. Sledijo statični kadri narave, ki niso omejeni s špranjo v prikolici in so v nasprotju s preostalim delom filma. S tem ta sekvenca predstavlja močan kontrast v filmskem izrazu, barvah, lokaciji in zvočni atmosferi in daje občutek odrešitve, ki končno sprosti ustvarjeno tesnobo. Odrešitev pa lahko razumemo tudi drugače, saj se zdi, da je to kravina zadnja pot. Tako ta predah deluje kot kratko potešenje iz ujetosti v hlevu, hkrati pa ob spoznanju, da je to najbrž pot v klavnico, postane tesnoba še močnejša oziroma kadri delujejo kot nekakšen nebeški utrinek. Morda kot kratka uresničitev sanj krave 6657, da bi tekala po travnikih in dihala svež zrak. S tem film napeljuje na vprašanje (samo)zavedanja živali o krutosti njihovih življenj.

Kravo v to kruto življenje seveda obsodi njen lastnik, ki pa mu ustvarjalke (dobesedno) ne dajo prostora, da bi postal lik. Pojavi se le v ne-

kaj kadrih in vedno je kadriran v ozkem totalu z odrezano glavo, zato deluje kot nedefiniran, nekonkreten kmet. Tak način kadriranja lahko primerjamo z risanko Tom in Jerry, v kateri so človeške figure vedno kadrirane z glavo izven kadra in tako ostajajo tuje. Zdi se, da gre za način, s katerim film prisili človeškega gledalca, da se čustveno ne naveže na njemu bližje bitje – človeka – in ostane osredotočen na emocionalno zgodbo, ki se odvija med živalmi. V filmu 6657 lahko razumemo kadriranje kmeta kot izrivanje človeka iz pozicije večvrednega bitja, film torej postavi pod vprašanje legitimnost in etičnost prav te hierarhije.

V analizi filma se vzpostavi še nekaj paralel z omenjeno risanko: Tom je maček, ki ves čas teka naokoli z željo, da bi ujel miška Jerryja, ta pa mu vedno ubeži. Tudi krava 6657 si želi, da bi se lahko pasla in tekla po travnikih, ki jih je videla le skozi tanko špranjo prikolicе, a ji antagonist v obliki kmeta to onemogoča. Z miškom Jerryjem pa lahko primerjamo še kokoši, ki se med filmom prosto sprehajajo po

hlevu in iz njega odidejo po mili volji, tako da jih krave le zavistno opazujejo iz svojih okov. Tom in Jerry za odrasle nastane, ko brezimniski človeški lik zapre Toma v mačjo kletko, medtem ko lahko Jerry mirno in brez skrbi teka po stanovanju in pije mleko. Kokoši in krave v osnovi niso v konfliktu, tako da primerljivost ni čisto neposredna, vsekakor pa film z različnimi živalskimi liki raziskuje krutost bivanja v hlevu. Krava bo priklenjena na betonski zid samo zato, ker se je rodila kot krava, in bo tako izpolnila njej določeno funkcijo, tako kot bo maček Tom vedno lovil miš.

Film 6657 skozi subjektivno pripoved krave tako predstavi neustavljivo krutost začrtane usode, ki se je marsikdo ni zmožen otresti, in s tem razkriva arhetip družbene mobilnosti. Kljub temu da nekaterim uspe ugledati jasno nebo ter v vetru valujočo travo, je to le hipen oddih – na poti v zakol, hkrati pa film odpira vprašanje človeka kot ultimativnega, vladujočega bitja na planetu Zemlji, ki lahko brez posledic odloča o usodi drugih, »manj vrednih« bitij.

EMA BABIČ IN TIN ANDRIČ

# Moj dokumentarec je lahko komedija – humor kot način pripovedi: Refleksija filma *Polisomnografija* (David Gašo, 2025)

Kratki film *Polisomnografija* (2025) režiserja Davida Gaša in direktorja fotografije Domna Martinčiča je osebna, intimna in formalno izvirna pripoved o režiserjevi izkušnji polisomnografije – preiskave spanca v psihiatrični bolnišnici. Tehnični postopek avtor spremeni v samorefleksivno pripoved, pri čemer se s formo, predvsem z vizualizacijo, poigrava z mejo med observativnim in avtobiografskim, med resnostjo zdravstvene preiskave in absurdom racionalizacije lastnega telesa ter psihe.

Morda je film poseben prav zaradi načina pripovedi. Gašo ne posega po melodrami ali sentimentalnosti, temveč uporablja samoironijo in »suhi« humor, značilen za balkanski kulturni prostor. Svojo izkušnjo obravnava z določeno distanco; zadržano, skoraj hladno, a obenem presenetljivo človeško in intimno. Njegova samoironija se kaže v komentarjih, ki spremljajo dogajanje: medtem ko bi v »žalostni slovenski dolini«, kot jo je označil prof. Miran Zupanič, tako osebna tema pogosto zdrsnila v introspektivno melanholijo, Gašo izbere humor kot način, da razbije patos in pokaže lastno nerodnost, strah ter nelagodje.

Avtor že uvod postavi v nenavadno perspektivo nadzorne kamere, kar je razvidno iz statične postavitve, zornega kota in specifične kvalitete

posnetka. Ta vizura postane platno za risbe in animacije, ki jih avtor vpenja v dogajanje kot vizualne komentarje. Ko izpostavi posamezni trenutek, denimo zavedanje o stalni prisotnosti zdravstvenega osebja, ta občutek razširi tudi na gledalca: z rezom na nadzorno kamero ali z risbo, ki dopolni nevidne dele prostora, omogoči, da se tudi mi znajdemo v tem nelagodnem, hkrati pa absurdnem položaju.

Komičnost in absurd v filmu izhajata iz samih pogojev preiskave, ki delujejo paradoksalno. Gre za nenaravno situacijo, ki od protagonista zahteva spanec, hkrati pa mu onemogoča potrebno sprostitev, da bi lahko zaspal. Tihi, preprosti kadri, preudarno uporabljena tišina in animacije, ki dopolnjujejo in s pomočjo katerih avtor podaja svoj komentar posnetemu materialu, ustvarjajo prostor za subtilen humor. Kjer bi drugi avtorji iskali dramatičnost, Gašo najde komičnost v detajlih.

*Polisomnografija* tako dokazuje, da dokumentarna forma ni omejena s konvencijami, temveč le z domišljijo ustvarjalca – in s kančkom sreče, ki jo je avtor verjetno potreboval za pridobitev posnetkov svoje lastne preiskave. Rezultat je film, ki združuje tehnično natančnost, osebno izpoved in igrivo eksperimentiranje, gledalcu pa ponudi nenavadno, presenetljivo prijetno filmsko izkušnjo.

ANEJA LANGO

# Samo en pravi dom: Refleksija filma *Srečno, Sara!* (*Sretno, Sara!* Isidora Ratković, 2024)

Film *Srečno, Sara!* (*Sretno, Sara!*, 2024) Isidore Ratković je intimna, tiha pripoved o odhodu – ne le fizičnem, temveč tudi čustvenem, eksistencialnem. V središču zgodbe je mlado dekle, Sara, ki se pripravlja na selitev iz Sarajeva v Avstralijo. Ima le še en dan, da se poslovijo od vsega, kar je del njene-ga sveta: družine, doma, spominov, celo živali.

Na površini gre za osebno zgodbo o selitvi, a v resnici *Srečno, Sara!* odpira veliko širše vprašanje: kaj pomeni oditi iz države, v kateri ni prihodnosti, in obenem zapustiti del sebe? Bosna in Hercegovina, kamor je film postavljen, je država, ki se že desetletja sooča z gospodarsko stagnacijo, visoko brezposelnostjo in množičnim izseljevanjem mladih. V tem smislu Sara ni le posameznica, temveč simbol generacije, ki beži pred brezperspektivnostjo, a s tem za sabo pušča svoje korenine, družino in ljudi, ki jih ima rada.

Posebej izstopa lik matere – ženske, ki se navzven zdi trdna in umirjena, a v sebi nosi globoko žalost. Prizor, ko mati tiho joka ponoči, nato pa se ob hčerkinem prihodu pretvarja, da spi, razgali tisto tiho bolečino, ki jo skrivajo mnoge matere: ljubezen, ki je premočna, da bi jo izrekle z besedami. Njena dejanja, kot so skrivanje potnega lista in ponujanje kozarca domače paradižnikove mezge, niso le poskusi preprečevanja odhoda, temveč drobni izrazi nemoči, poskusi, da bi hčerki pustila nekaj oprijemljivega, ko besede odpovejo. Kozarec mezge postane simbol doma, nečesa preprostega, a neprecenljivega. Okus, ki povezuje preteklost in prihodnost. V njem sta zgoščena materina skrb in upanje, da se hči mogoče vrne domov.

Poleg težkega slovesa z materjo je za Saro boleč tudi sloves z njeno zlato ribico. Motiv ribice, ki se v filmu večkrat pojavi, postane simbolično jedro zgodbe – majhno bitje, ki ga Sara ponuja znanecem in prijateljem, a ga nihče noče sprejeti. Zlata ribica predstavlja tujca, izkoreninjenega posameznika, ki nikamor zares ne spada. V kontekstu filma, postavljenega v Bosno in Hercegovino, kjer so ljudje zaradi gospodarskih in družbenih razmer pogosto prisiljeni iskati boljše življenje drugje, ribica postane prisposoba migranta, ki se zunaj lastne države pogosto sreča z zaprtimi vrati in občutkom, da zanj nikjer zares ni prostora.

V trenutkih poslavljanja se običajno razkrije vrednost tistega, kar smo prej jemali za samoumevno, in prav to film prikaže z izjemno občutljivostjo. V prizoru, ko mati ponoči sama joka, dokler ne zasliši, da prihaja Sara, se razkrije njuna skupna krhkost, v kateri se zrcali tudi toplina, ki je nobena od njiju noče pustiti za sabo.

*Srečno, Sara!* presega individualno pripoved in postaja družbeni komentar o tem, kako gospodarske, politične in socialne razmere silijo posameznike v izseljevanje. Opozarja na občutek brezizhodnosti, ki zaznamuje generacije, ujete med željo po boljšem življenju in bolečino zapuščanja doma. Ne pripoveduje le osebne zgodbe Sare, temveč razkriva širšo družbeno resničnost, v kateri je izseljevanje postalo del nacionalne identitete in trajna rana skupnosti.

LUKA LUKŠA

## Tišina po aplavzu: Refleksija filma *Vse zaradi enega bika* (*Sve zbog jednog bika*, Emir Solaković, 2024)

Film *Vse zaradi enega bika* (*Sve zbog jednog bika*, Emir Solaković, 2024) govori o Martini Batista, sedemnajstletnem dekletu, ki se ukvarja z bikoborbami v BiH. Protagonistka kljubuje normam tega moško dominantnega športa, pri tem pa ji stojijo ob strani trije biki ter njen oče. Nosilni prizor tega filma se zgodi, ko njen bik Peran izgubi bitko z Grofom (nasprotnikovim bikom), ker se noče več bojevati, kar označuje konec njegove borbene kariere. Ta izguba je za Martino zelo pretresljiva, saj je Peran njen najljubši bik, ki je še mlad in s katerim je pogosto zmagovala.

Kadri se menjavajo med totali nervoznega bika ter polbližnjimi plani publike, prizor pa se konča z bližnjimi plani objokane Martine, ki se s svojim očetom pogovarja o koncu kariere njenega bika. Film uporablja dokaj klasične montažne prijeme, poudarek pa je na rezu ob bikovih krikih in razočarano publiko. Takšna forma odpira paradoks tesnobe, razočaranja in postavlja vprašanje, kako ljudje reagirajo na takšno izkoriščanje živali. V filmu je publika prikazana kot enolična družba, ki nakazuje tendence Rimljanov v času gladiatorskih borb, prioriteta katerih je bil njihov užitek, in ne sočustvovanje z ljudmi in živalmi, ki nimajo pravic.

Martina uporablja svoje bika za lovljenje svojih sanj oz. ciljev (biti uspešna bikoborbkinja), kar je do živali sebično. Žival ni kot človek, ki lahko artikulira svoja počutja in želje, zato je v odnosu do svojega lastnika avtomatično postavljena v podrejeni položaj. Tako je bilo že od davnega, a čeprav se je razvilo veliko novih norm, pravil in zakonov,

ki omogočajo živalim dokaj normalno in mirno življenje, ljudje, ki se ukvarjajo z bikoborbami (in marsikdo drug), to še vedno zanemarjajo.

Film hkrati odpira vprašanje etičnosti človekovega odnosa do živali. Čeprav se Martina z bikoborbami ukvarja z ljubeznijo in strastjo, film prikaže paradoks te ljubezni. Gre za navezanost, ki temelji na dominaciji in trpljenju drugega bitja. Na svojega bika je emocionalno navezana, prav tako pa nanj gleda zgolj z vidika uporabnosti: dokler zmaga, ima vrednost, ko pa izgubi, postane odveč. S tem film subtilno opozarja na širši problem sodobne družbe: živali so pogosto vrednotene le po svoji uporabnosti bodisi v športu, industriji ali zabavi.

Poleg tega film zrcali sodobno razpravo o tradicionalnih praksah, ki se soočajo s pritiskom etičnih in ekoloških sprememb. Koride, pa naj bodo španske ali balkanske, so del kulturne dediščine, a hkrati nosijo s seboj vprašanje: Ali tradicija opravičuje nasilje? Solaković s kamero ne obsoja neposredno, temveč nas sooča z notranjim miselnim procesom likov – med spoštovanjem dediščine in empatijo do živih bitij. S tem film prehaja v dialog z globalnim gibanjem proti živalskim bojem in izkoriščanju živali za zabavo.

MILA FATUR ŠKOF

# Ne pusti, da me prekrijejo žužki: Refleksija filma *Cvetenje* (Lara Šifrer, 2025)

*Cvetenje* (2025) režiserke in scenaristke Lare Šifrer je meditacija odnosnosti, vzročnosti in simbioze. Vsa živa bitja smo očitno medsebojno odvisna, naša dejanja, odločitve in hrepenenja pa posredno ali neposredno determinirajo usodo vseh sobivajočih, katerih življenja se tako ali drugače prepletajo z našim. Hkrati bi film lahko opredelila kot tihožitje. Tihožitje rastline, ki gotovo v duhu stare slikarske tradicije simbolizira življenje, ljubezen, rast in moč, hkrati pa opominja na krhkost in minljivost življenja, materialnih dobrin in lepote. Prikriti simbolizem v začetku filma postopoma prodre v sfero čutnozaznavnega ter postane otipljiv in kričeče očiten, ko se pretresi v odnosu med moškim in žensko v filmu subtilno ter hkrati izrazito neposredno zrcalijo v postopnem propadu sobne rastline kalanhoje, ki je kot nemi opazovalec vseprisotna in povsem nemočna.

Prvi prizor filma je zaznamovan z atmosfero globoke, erotične in resne ljubezni. Spalnica se kopa v nežni topli luči, prostor je skrivnostno mrakoben, v neizostrenem ozadju lahko razločimo koerografijo teles med ljubljencem, ki jo spremlja povedna melodija zvokov. V ospredju na mizici ob postelji stoji rastlina z nežnimi belimi cvetovi. To je prvi stik gledalca s protagonistko filma, ki je v nenehni neposredni bližini svojih človeških sostanovalcev, pa vendar kratka goriščna razdalja rastlino jasno ločuje od neizostrenega ozadja. Čeprav je kalanhoja formalno postavljena v ospredje, je v podrejenem položaju. Njeno preživetje je odvisno od skrbnosti in pozornosti njene lastnice. S postopnim propadom odnosa med

moškim in žensko je tudi kalanhoja deležna vedno manj ljubezni in nežnosti, žejna hlepi po vodi, zapuščena v temnem kotu stanovanja pogleduje po sončni svetlobi in nenazadnje konča ovenela na mizici ob postelji, kot boleč opomin na minljivost in krhkost temeljnega človeškega izkustva – ljubezni. K dramatičnosti zadnjih vzdihljajev kalanhoje prispevajo gomazeči hrošči in preteč zvok njihovih malih nožic ter strupeno ozračje pretople luči.

Film spodbuja razmislek o vplivu človekovega obstoja na njegovo okolje. Človeštvo ima bogato zgodovino kolonizacije in kultivacije, podrejanja in zlorabljanja narave ter sebi Drugih ali Tujih. To nasilje v večjem obsegu se kot vsakodnevna mikronasilja manifestira v posameznikovem odnosu do objektov in subjektov njegovega domačega okolja. *Cvetenje* tako vzporedno obravnava dve obliki nasilja znotraj domačega okolja. Nasilje v odnosu med dvema človekoma ter nasilje v odnosu med človekom in rastlino. Slednje je dojemljivo kot toliko bolj usodno in kruto ravno zaradi s silo uveljavljene hierarhije, ki naivno predpostavlja človekovo nadrejenost rastlinskemu in živalskemu svetu. Nič hudega sluteči in brez zlih namenov si v svojih domovih podrejamo rastlinske ljubljence, ki so odvisni od naše ljubezni, pozornosti, sočutja, gostoljubja, dobre volje itd. Pri tem je zanimivo poudariti, da je odnos človeka do rastline v domačem okolju očitno – vsaj v primeru obravnavanega filma – podaljsek medčloveškega odnosa in stanje le-tega ter opredeljuje človekovo duševno, mentalno in fizično sposobnost razdajanja svoje ljubezni in pozornosti rastlini.

EMA ŽELEZNIK

# Prosti pad ločnic in moral: Refleksija filma *Ups!* (Matic Dominko, 2025)

Film *Ups!* (2025) režiserja Matica Dominka predstavi lika Maje in Alexa ter skozi njuno subjektivno doživetje popelje gledalca do posledice nesreče, ki je človeku vzela življenje in za katero sta kriva glavna lika. Med verbalnim in fizičnim pretepom namreč skozi okno pade lončnica, ki ubije slučajno osebo na ulici pod stanovanjsko zgradbo. V šoku se Maja in Alex zatečeta na zabavo ter svoje dejanje utopita v alkoholu. Ko se vrneta v stanovanjsko zgradbo, ju na vratih pričaka policija. Film se zaključi s trkanjem na vrata in nespregovorjenim dejstvom, ki se ga zavedata oba protagonista, in sicer, da njuno dejanje ne bo ostalo skrito.

Nosilni prizor narativa je prav prizor prepira, posledica katerega je tragična smrt. Prizor s pomočjo fotografije, hitre menjave kadrov in z glasbo doseže občutek napetosti in panike. Spremlja namreč kontroverzen odnos med likoma, kajti Alex vara Majo, in tako je ideja, ki se skriva za eksekucijo, ta, da je gledalcu lahko neprijetno ob opazovanju odnosa, ki obstaja proti moralnim normam. Napetost med likoma raste, dokler ne pride do omenjenega prepira. Skozi dejanja Alexa in Maje je očitno, da vsak izmed njiju želi svoje, in tako se krivda zaradi uničenega razmerja na Alexovi strani spopade s pohotnostjo na Majini. Sam prepir je posnet tako, da je prisotna frustracija protagonistov, torej s hitrimi premiki, ki sledijo Maji in Alexu, ko se prerivata po prostoru. V prizoru je prisoten še tretji člen, in sicer robotski sesalnik, ki daje celotni situaciji komaj opazen pridih absurdnega in tudi sam po sebi deluje kot

nekakšen brezobziren lik. Prav sesalnik je namreč kriv, da sta lika med prepikom izgubila ravnotežje in da je lončnica padla skozi okno. Sesalnik lahko le opazujemo, medtem ko se porajajo vse večje spekulacije o nesreči, ki bi jo lahko povzročil – in ultimativno jo seveda je. Cilj ustvarjanja napetosti v nosilnem prizoru je s tem dosežen.

Film odpira diskusijo o moralnih normah in o tem, kaj vse je dovoljeno v sodobnem svetu zmenkarjenja in ljubezni. Nesreča, ki se zgodi, predstavlja breme za glavna junaka in služi kot nekakšna karma za njuno obnašanje. Posledice nesreče, ki jo Maja in Alex sprožita, se v njunem življenju pojavijo v dobesednem smislu, saj je logično spekulirati, da ju čakajo legalne sankcije, toda v realnem svetu posledice mnogokrat niso tako jasne. Celotna življenja so lahko uničena s podobnimi nemoralnimi razmerji, a krivci mnogokrat ostanejo nekaznovani, teže uničenih življenj ne nosijo niti v psihičnem smislu in še toliko manj v obliki dejanskih sankcij. Teža Alexovega in Majinega razmerja se tako preobrazi v krivdo zaradi nečesa veliko bolj strašnega in ju na tak način prisili, da se soočita s posledicami svojih dejanj – četudi morda ne odgovarjata za varanje, pa bosta kaznovana za nekaj hujšega. Tako je, kljub tragični smrti, v filmu prisoten občutek zadoščenja, kajti krivci se soočijo s kaznijo, ki si jo zaslužijo.

JULIJA BAUER

## Preobrat percepcije zapornikov v dokumentarcu *Ko pridem ven* (Metod Pevec, 2025)

V osrčju Doba, tam, kjer so si dnevi enaki, film Metoda Pevca *Ko pridem ven* (2025) odpre prostor, ki ga slovenska dokumentaristika redko doseže: območje, kjer se človek razpira počasi, nepredvidljivo, včasih komaj opazno. Poleg vpogleda v zaporniško vsakdanost dokumentarec odpira pot do miselnih mehanizmov ljudi, ki so se v nekem trenutku življenja znašli na temni strani meja. Pevec ubere preprost način dela: minimalno število ljudi v ekipi, kamero večino časa opravlja on sam. Zaporniki morajo pozabiti, da kamera sploh obstaja.

Film zato ne deluje kot »dokumentarec o kriminalcih«, ampak kot opazovanje specifične skupnosti, ki obstaja samo v tem prostoru in samo v tem času. V delavnici psihodrame, ki jo vodi psihiater Vladimir Milošević, se skupaj znajde popolnoma nekompatibilna skupina ljudi: homoseksualec, konservativni muslimani, ropar, preprodajalci, storilci spolnih napadov, morilci. Na papirju bi morali biti eden drugemu grožnja, na zaslonu pa vznikne nenavadna simbioza – prostor, kjer si prisluhnejo, kjer priznajo, da jih je zapor zmehčal, in da bi pred letom nekoga udarili, danes pa ga zmorejo radovedno poslušati. Psihodrama tako postane ne le metoda, temveč tudi forma, skozi katero film nastane.

Vsi izmed sogovornikov imajo kljub svojim razlikam podobno otroštvo – njihov oče je z njimi fizično obračunaval. Ne kot izgovor, ampak kot del svoje biografije, ki ga v tem prostoru prvič izrečejo na glas. Dillon, eden najbolj izpostavljenih

sogovornikov, gre še dlje – prizna, da je bil motiv preprost in brutalen: kot otrok je bil reven in je zato želel vse. Je neposreden, skoraj grobo iskren in hkrati presenetljivo duhovit. Njegov komentar, da si je kupil Audi 8 – »avto, ki so ga imeli samo dilerji in Janša« –, s humorjem razbije distanco med gledalcem in kriminalcem. V trenutkih pozabimo, koga gledamo, in to je Pevčev namen: ne moralna drama, ampak človeška situacija, v kateri se nenadoma poistovetiš z ljudmi, ki jih sicer nikoli ne bi srečal.

Ko se skupina začne povezovati, postane jasno, da so njihovi »moralno deformirani profili« – kot jih opiše psihiater – samo izhodišče. Nekateri res delujejo zlomljeni, še vedno nekoliko prepričani o krivici sistema in lastni nedolžnosti, drugi pa se prvič v življenju odmaknejo od vloge, ki so jo igrali desetletja. Psihodrama jih sili v odgovornost, ne zato, da bi priznali krivdo, ampak zato, da se končno pogledajo z razdalje, ki je prej niso zmogli vzpostaviti.

Film tako preseže dokumentarni interes za življenje za rešetkami. Izogiba se klišejem kriminalnega žanra, odpove se dramaturgiji odrešitve in se raje usede na rob prostora, v katerem vidimo človeka v trenutku, ko še ne ve, ali se lahko spremeni ali pa si spremembe samo želi zato, ker je pred njim kamera.

TIN ANDRIĆ

## Ko zajcev ni v kletki, plavajo: Refleksija filma *Zajčji nasip* (Čejen Černić Čanak, 2025)

Film *Zajčji nasip* (2025) Čejen Černić Čanak, ki je na festivalu Liffe prejel Kinotripovo nagrado mladinske žirije, že zgodaj povzame bistvo svoje predzgodbe v obliki pravljice za lahko noč. Ko Marko začne pripovedovati svojemu bratu Fiću, se zdi, da pripoveduje pravljico o njunem prijateljstvu, a se osredotoči na nenaden odhod drugega, divjega zajca, svoja čustva ob njegovem odhodu, zaton v pozabo ob novih prijateljih in nenadno vrnitev drugega zajca je iz tega mogoče navezati paralele med njegovo zgodbo ter zmedenostjo ob vrnitvi soseda Slavena v vas po očetovi smrti.

Kamera iz roke je omogočila prosto in s tem brezskrbno gibanje igralcev ter občasen občutek, da je zares tam z liki, posebno pri gibanju, kot je tek. Neredko pozornost kamere ni usmerjena v dogajanje in raje spremlja posamezen lik in njegove reakcije na situacijo, kot je na primer Vancin neodobravajoč pogled predse, vedoč, da se je Marko verjetno družil s Slavenom, medtem ko Marko hodi in premika reči okoli nje in babica komentira nekaj glede vnukov. Še pogosteje so v filmu uporabljeni daljši kadri in tišine v pogovoru, v katerih liki preprosto obstajajo eden z drugim. Ti kadri dajejo nekoliko dokumentaren občutek, ki prispeva k realizmu, prav tako pa služijo tudi zblíževanju likov, posebno Marka in Slavena, brez kakršne koli geste, saj jima je obstoj v tišini en poleg drugega povsem dovolj in ju na videz niti najmanj ne moti.

V filmu simbolika deluje na bolj in manj zavestni ravni, od kontrasta med domačnostjo Fića in

njegovih domačih zajcev, večino časa zaprtih v kletkah, in konservativnega pogleda družbe z divjim zajcem, ki ga predstavlja Slaven, dvigajoče se reke skupaj s čustvi dvojice glavnih likov, bližajoče se njunemu skrivališču ob vodi iz zgodbi-ce – nasipu, ter s tem možnost, da enega od njiju odnese v vodo, ki hkrati predstavlja svobodo in nevarnost, ki ju lahko ponovno loči. Bratca Fića venomer skrbi, da bo zajce odplaknilo, da se bodo utopili, a Marko, ki vaščanom pomaga pri gradnji nasipa, ga miri, kar deluje kakor ponujen konec preko simbolike. To simbolno plast dodatno utrjuje tudi razmerje med Markom in Fićem. Fićev ponavljajoči se strah, da bo voda odnesla zajce, Marko pa ga vztrajno pomirja, deluje kot napoved končnega simbolnega razpleta. V tem motivu je že nakazana možnost, da bi svoboda lahko odplaknila tudi Marka, vendar ga domači, konzervativni nasip – tako družbeni kot emocionalni – na koncu vendarle zadrži pri Fiću.

Subvertirane stereotipne moške vloge so subtilne, a jasne. Markova strast do športa, samoza-vestno dokazovanje moči, ko je izzvan, zanimanje za avtomobile in osredotočanje na telesni del odnosa s Petro in drugimi dekleti v pogovorih z ostalimi fanti kažejo lažno, moško enostransko, ki se ob Slavenu skoraj povsem razblini. Njegov prihod podre to lažno fasado, ki si jo je Marko zgradil kot prilagoditev na (vaško) družbo, ki njuno bližino zavrača. Na zabavi se Marko ob poljubu dveh deklet na osvetljenem odru, ki poudarja javnost njunega homoseksualnega razmerja, zave svojega zidu in se ga z odhodom

k Slavenu odloči podreti. Najočitnejša subverzija v njunem odnosu je direktna primerjava družbenega in njunega pogleda v skoku iz polaganja rok v poljubljanje, ki ga lahko interpretiramo kot zavračanje toksične moškosti in konzervativnosti domačega okolja.

Med Markom in Slavenom tudi izven te očitnejše izpostavitve zaznamo drugačno, skoraj da otroško igrivo povezavo, ki je pri drugih ne vidimo. Njuna drugačnost in svežina pogleda v kontrastu z njunim okoljem se gledalcu nezavedno slika tudi v elektronskem oz. sintetiziranem glasbenem oz. zvočnem motivu, ki pomaga popeljati gledalca skozi njuna čustva. Tudi v težkih trenutkih, kot je ta, ko Slaven Marku pove, da je kupil karto za vrnitev v Nemčijo, si izkažeta naklonjenost v igrivosti. Marko dvigne roke v prijem volana in pomigne Slavenu, naj vstopi. Slavenu opozori naj se pripne, kar Slaven stori. Sama v sobi se sedeč vsak na svojem stolu skupaj nagibata v zunanjo stran ovinkov. Slaven opozori Marka na ležečega policista in oba poskočita, ko »zapeljeta« čez. Z Markovim »Hvala, ker si rekel,« je Lavu Novoselu uspelo podati jasen in ganljiv podton, da ne misli na ležečega policista temveč se zahvali Slavenu, ker mu je povedal da gre. Na ta trenutek se naveže tudi konec, ko Marko pričaka Slavenu na avtobusni postaji in ponovno dvigne roke k namišljenemu volanu, s čimer ponovno začne njun ples, tokrat v tišini, razen Slavenove naznanitve vklopa brisalcev, ki ga preko primere dežja in solz lahko interpretiramo kot tolaženje v slovo.

---

## KOLOFONI IN SINOPSIS

Miniature 1. letnika

51

Kratki dokumentarni filmi 2. letnika

63

Kratki igrani filmi 3. letnika

75

Kratke TV-drame

97



---

MINIATURE 1. LETNIKA

*Na škrge* (Jakob Rakovec)

52

*Zdrav kot riba* (Domen Pehani)

54

*Ribič* (Aneja Lango)

56

*Ni v navodilih* (Julija Bauer)

58

*Tat koles* (Bor Bizovičar)

60

1. LETNIK 2024/25

# Na škrge

---

Nika se odpravlja na dopust, zato svoji prijateljici zaupa svojo ribo Damjana. Patricija nalogo sprejme, ne zaveda pa se, da je Damjan očaral tudi njenega cimra Bineta. Ko Patricija ugotovi, da Damjana poleg nje večkrat na dan hrani tudi Bine, se začne odnos med cimroma zapletati. Ko riba že precej čudno plava in Binetove tehnike zdravljenja ne delujejo, se cimra odločita, da Damjana peljeta k veterinarju, a riba umre, še preden prideta do tja. Patricija je soočena z dejstvom, da bo Niki predala slabo novico.

Foto: EMA BABIČ



## Nastopajoči

LUKA KOTNIK  
ENEJA ŠTEMBERGER  
LAURA PRAJS

## Režiser

JAKOB RAKOVEC

## Scenaristi

DOMEN PEHANI  
JAN OSTANEK  
EMA BABIČ

Direktorica fotografije,  
snemalka in voznica

EMA BABIČ

## Montažer in tajnik režije

JAN OSTANEK

## Scenograf

ILIJA FURST

## Asistent scenografa

ARNE ŠČETININ

## Asistent kamere in osvetljevalec

AMADEJ ZALOKAR

## Snemalka zvoka

ŽANA DOLENC ČUČNIK

## Mikromanka

SOČA SRŠEN

## Tehnični sodelavec

JURIJ LUKASHEVICH

Producentka Oddelka za film in televizijo  
MAG. JOŽICA ŠMID

## Mentorji in mentorici

*za režijo*

DOC. MARTIN SREBOTNJAK

*za scenaristiko*

DOC. MATEVŽ LUZAR

*za kamero*

ASIST. BOJ NUVAK

DOC. ROK KAJZER NAGODE

*za montažo*

DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC

ASIST. IVANA FUMIČ

*za igro*

DOC. SEBASTIJAN CAVAZZA

*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

1. LETNIK 2024/25

# Zdrav kot riba

---

Nika se odpravlja na dopust, zato svoji prijateljici zaupa svojo ribo Damjana. Patricija nalogo sprejme, ne zaveda pa se, da je Damjan očaral tudi njenega cimra Bineta. Ko Patricija ugotovi, da Damjana poleg nje večkrat na dan hrani tudi Bine, se začne odnos med cimroma zapletati. Ko riba že precej čudno plava in Binetove tehnike zdravljenja ne delujejo, se cimra odločita, da Damjana peljeta k veterinarju, a riba umre, še preden prideta do tja. Patricija je soočena z dejstvom, da bo Niki predala slabo novico.

Foto: EMA BABIČ



## Nastopajoči

LUKA KOTNIK  
ENEJA ŠTEMBERGER  
LAURA PRAJS

## Režiser

DOMEN PEHANI

## Scenaristi

DOMEN PEHANI  
JAN OSTANEK  
EMA BABIČ

Direktorica fotografije,  
snemalka in voznica

EMA BABIČ

## Montažer in tajnik režije

JAN OSTANEK

## Asistentka režije

ANDRIJANA NORGAŠEK

## Scenografka

GAJA ZUDIČ

## Asistent kamere in osvetljevalec

AMADEJ ZALOKAR

## Snemalec zvoka

ARNE ŠČETININ

## Mikromanka

SOČA SRŠEN

## Tehnični sodelavec

JURIJ LUKASHEVICH

## Producentka Oddelka za film in televizijo

MAG. JOŽICA ŠMID

## Mentorji in mentorici

*za režijo*

DOC. MARTIN SREBOTNJAK

*za scenaristiko*

DOC. MATEVŽ LUZAR

*za kamero*

ASIST. BOJ NUVAK

DOC. ROK KAJZER NAGODE

*za montažo*

DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC

ASIST. IVANA FUMIČ

*za igro*

DOC. SEBASTIJAN CAVAZZA

*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

1. LETNIK 2024/25

# Ribič

---

Ribič Tone se želi umakniti od vsakdanjih skrbi in en dan preživeti v miru. Samo on, voda in tišina. Njegovo iskanje notranjega in zunanjega miru hitro prekriža zgovoren in navdušen zbiratelj kovin Janez, ki ga tokrat bolj kot železo vleče ribolov. Janez že od otroštva sanja o dnevu, ko naj bi ga stric Marjan vzel sabo na ribolov, in zdaj v Tonetu vidi zamujeno priložnost. Med trnki, spomini in spopadi dveh različnih svetov se začne nepričakovana zgodba o prijateljstvu, razočaranjih in iskanju notranjega miru.

Foto: AMADEJ ZALOKAR



Nastopajoči  
MUHAMED KULAUZOVIČ  
JAN GERL KORENČ

Režiserka  
ANEJA LANGO

Scenaristi  
ANEJA LANGO  
AMADEJ ZALOKAR  
GAJA ZUDIČ

Direktor fotografije in snemalec  
AMADEJ ZALOKAR

Montažerka in snemalka zvoka  
GAJA ZUDIČ

Osvetljevalec in asistent kamere  
TIN ANDRIČ

Mikromanka  
SOČA SRŠEN

Voznika  
AMADEJ ZALOKAR  
ANEJA LANGO

Tehnični sodelavec  
JURIJ LUKASHEVICH

Producentka Oddelka za film in televizijo  
MAG. JOŽICA ŠMID

Mentorji in mentorici  
*za režijo*  
DOC. MARTIN SREBOTNJAK  
*za scenaristiko*  
DOC. MATEVŽ LUZAR  
*za kamero*

ASIST. BOJ NUVAK  
DOC. ROK KAJZER NAGODE  
*za montažo*  
DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC  
DOC. IVANA FUMIČ  
*za igro*  
DOC. SEBASTIAN CAVAZZA  
*za produkcijo*  
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

1. LETNIK 2024/25

# Ni v navodilih

---

Film spremlja mlado dekle Sofijo, ki se ob selitvi v novo okolje sooča z drobnimi napetostmi, neizrečenimi občutki in iskanjem bližine. V vsakdanjih opravilih in tišini prostorov se postopoma razkrivajo nevidne napetosti med liki in njihova čustva. Gre za intimno pripoved o iskanju lastnega prostora, medosebnih odnosih in tistem, kar ostaja neizgovorjeno.

Foto: LUCIJA RUPAR



## Nastopajoči

HELA BELTRAM  
INDIJA STROPNIK  
TINE UGRIN

## Režiserka

JULIJA BAUER

## Scenaristke

JULIJA BAUER  
LUCIJA RUPAR  
SOČA SRŠEN

## Direktorica fotografije in snemalka

LUCIJA RUPAR

## Montažerka

SOČA SRŠEN

## Avtorji glasbe

BORIS KOKALJ  
GREGOR BAJC  
MARTIN DROBNIČ  
ANŽE LAJEVEC

## Klaperka in vodja kontinuitete

ZALA MEŠE

## Mikromanka

GAJA ZUDIČ

## Voznici

SOČA SRŠEN  
ZALA MEŠE

## Tehnični sodelavec

JURIJ LUKASHEVICH

## Producentka Oddelka za film in televizijo

MAG. JOŽICA ŠMID

## Mentorji in mentorici

*za režijo*

DOC. MARTIN SREBOTNJAK

*za scenaristiko*

DOC. MATEVŽ LUZAR

*za kamero*

ASIST. BOJ NUVAK

DOC. ROK KAJZER NAGODE

*za montažo*

DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC

DOC. IVANA FUMIČ

*za igro*

DOC. SEBASTIAN CAVAZZA

*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

1. LETNIK 2024/25

# Tat koles

---

Film spremlja Markota, mladega tatu koles, ki postane osrednji protagonist dokumentarca. Pred kamero odkrito govori o svojem početju in svoji filozofiji. Ko pa za snemanje izve njegova punca Helena, se Marko začne spraševati, ali želi res nadaljevati.

Foto: AMADEJ ZALOKAR



## Nastopajoči

IZIDOR VOGRINEC  
JULIJA SOBAN  
 AMADEJ ZALOKAR  
 BOR BIZOVIČAR  
 TIN ANDRIČ  
 JAKOB RAKOVEC

## Režiser

BOR BIZOVIČAR

## Scenaristi

BOR BIZOVIČAR  
 TIN ANDRIČ  
 JAKOB RAKOVEC

## Direktor fotografije in snemalec

TIN ANDRIČ

## Asistent kamere

AMADEJ ZALOKAR

## Snemalec zvoka

JAKOB RAKOVEC

## Montažer

JAKOB RAKOVEC

## Tehnični sodelavec

JURIJ LUKASHEVICH

## Producentka Oddelka za film in televizijo

MAG. JOŽICA ŠMID

## Mentorji in mentorici

*za režijo*

DOC. MARTIN SREBOTNJAK

*za scenaristiko*

DOC. MATEVŽ LUZAR

*za kamero*

ASIST. BOJ NUVAK

DOC. ROK KAJZER NAGODE

*za montažo*

DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC

DOC. IVANA FUMIČ

*za igro*

DOC. SEBASTIAN CAVAZZA

*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL



---

KRATKI DOKUMENTARNI FILMI 2. LETNIKA

*Cosmic blues* (Aleksander Arlič)

64

*Kraljeva družina* (Tinkara Stonič)

66

*Nisem župnik* (Katjuša Peterka)

68

*Tlenje* (Dominik Križ)

70

*6657* (Ana Bizjak)

72

2. LETNIK 2024/25

## Cosmic blues

---

Wigi je starostnik, za katerega se zdi, da v vsem, kar počne, išče glasbo. Zaradi možganske kapi je izgubil spomin na zadnjih trideset ali štirideset let življenja. Živi v skromnem podstrešnem stanovanju s partnerko Sašo, s katero sta se spoznala, ko mu je pred leti po naključju posodila flavto. Po kratkem nastopu, ki ga imata pod Trnovskim mostom, se pripeljeta k prijateljici Tanji v leseno kočo na Ljubljanskem barju. Tam se srečata tudi z Boštjanom in La-

dom, poklicnima instrumentalistoma in dolgoletnima prijateljema. Wigija stik z glasbeno teorijo še pred improvizacijo pahne v stisko. Med uglasenjem instrumentov razkrije spomin na nasilnega očeta Alberta, priznanega jugoslovanskega zborovodjo, ki je zaznamoval njegovo otroštvo in zgodnjo mladost. Srečanje na Barju se ob podpori zbranih spremeni v glasbeno meditacijo, skozi katero Wigi v viru svoje največje bolečine najde katarzično zadoščenje.

Foto: ALJAŽ HITREC



## Nastopajoči

MATJAŽ WEINGERL – *Wigi*  
ALEKSANDRA CIGALE – *Saša*  
LADO JAKŠA  
BOŠTJAN GOMBAČ  
TANJA MARTINUZZI

## Scenarista

ALEKSANDER ARLIČ  
ALJAŽ HITREC

## Režiser

ALEKSANDER ARLIČ

Direktor fotografije, snemalec,  
grafični oblikovalec ter svetlobna  
in barvna obdelava slike  
ALJAŽ HITREC

Montažerka slike in zvoka  
ŽANA KRISTAN

Snemalec zvoka  
IGOR ISKRA

Skladatelji in izvajalci glasbe  
KULTURNO DRUŠTVO BEŽIGRAD –  
GLASBENA SKUPINA DOLINAODMEVA

Mojster zvokovne obdelave  
DINO DOLNIČAR

Svetovalec za svetlobno  
in barvno obdelavo slike  
TEO RIŽNAR

Voznika  
ANDRAŽ BOC  
ALJAŽ HITREC

Asistent kamere  
ANDRAŽ BOC

Tehnična sodelavca  
AMELA IKOVIĆ  
JURIJ LUKASHEVICH

Producentka Oddelka za film in televizijo  
EVA KUČERA ŠMON

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*  
IZR. PROF. MATJAŽ IVANIŠIN  
*za režijo*  
PROF. MIRAN ZUPANIČ  
*za produkcijo*  
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID  
*za snemanje*  
DOC. DARKO HERIČ  
*za montažo slike in zvoka*  
DOC. MATIČ DRAKULIČ  
*za zvok*  
IZR. PROF. MIHA JARAMAZ

Produkcija  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

2. LETNIK 2024/25

# Kraljeva družina

---

Film v središče postavlja pasjo družino iz vzreje Karmen Kelher Margon. S psi se sprehodimo skozi različne prostore, ki te pse najboljše opisujejo, ter spoznamo razloge, zakaj so se njihovi lastniki odločili za kraljevega pudlja.

Foto: ANDRAŽ BOC



## Nastopajoči

KAI  
ZEUS  
XENA  
FINN  
SOPHIE

KARMEN KELHER MARGON  
SHANA FLOGIE  
ANDREJA ARMENI  
GREGOR ARMENI  
MONIKA BENAC  
TAJA ZIDAR

## Scenaristki

TINKARA STONIČ  
MOJCA SPAČAL

## Režiserka

TINKARA STONIČ

Direktor fotografije, snemalec ter  
svetlobna in barvna obdelava slike  
ANDRAŽ BOC

Montažerka slike in zvoka  
MOJCA SPAČAL

Snemalec zvoka  
TONKO SEKULO

Skladatelj in izvajalec glasbe  
GAŠPER MUŽENIČ

Mojstrica zvokovne obdelave  
LEA JUREČIČ

Svetovalec za svetlobno  
in barvno obdelavo slike  
TEO RIŽNAR

Asistenta kamere  
ALJAŽ HITREC  
EMA BABIČ

Tehniška sodelavca  
AMELA IKOVIC  
JURIJ LUKASHEVICH

Producentka Oddelka za film in televizijo  
EVA KUČERA ŠMON

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*  
IZR. PROF. MATJAŽ IVANIŠIN  
*za režijo*  
PROF. MIRAN ZUPANIČ  
*za produkcijo*  
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID  
*za snemanje*  
IZR. PROF. JURE ČERNEC  
*za montažo slike in zvoka*  
DOC. MATIC DRAKULIČ  
*za zvok*  
IZR. PROF. MIHA JARAMAZ

Produkcija  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

2. LETNIK 2025/26

# Nisem župnik

---

Joško je ministrant v majhni vasi na Goričkem, kjer tamkajšnjo cerkev varuje zavetnik sveti Jurij. Služba pri oltarju je zanj najpomembnejše poslanstvo in mu pomeni največ. Pred kratkim je izgubil mamo, v veri išče nežno tolažbo, kot da bi v tišini obredov hotel najti njen glas.

Foto: KATJUŠA PETERKA



Nastopajoči

JOŽE HAJDINJAK

Scenarista

KATJUŠA PETERKA

LENART SUŠNIK

Režiserka, direktorica fotografije,  
snemalka ter svetlobna in barvna  
obdelava slike

KATJUŠA PETERKA

Montažer slike in zvoka

LENART SUŠNIK

Snemalec zvoka

TONKO SEKULO

Mojstra zvokovne obdelave

DINO DOLNIČAR

LENART SUŠNIK

Svetovalec za svetlobno  
in barvno obdelavo slike

TEO RIŽNAR

Asistentka kamere

RONJA MATIJEVEC JERMAN

Tehnična sodelavca

AMELA IKOVIC

JURIJ LUKASHEVICH

Producentka Oddelka za film in televizijo

EVA KUČERA ŠMON

Mentorji in mentorica

*za scenaristiko*

IZR. PROF. MATJAŽ IVANIŠIN

*za režijo*

DOC. METOD PEVEC

*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

*za snemanje*

IZR. PROF. SIMON TANŠEK

*za montažo slike in zvoka*

DOC. STANKO KOSTANJEVEC

*za zvok*

IZR. PROF. MIHA JARAMAZ

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Zahvale

DRUŽINA PETERKA REPIČ

LUCIJAN FICKO, S. P.

ANDREJ NAGODE

MIRAN ZUPANIČ

LEV PREDAN KOWARSKI

2. LETNIK 2024/25

# Tlenje

---

Tlenje je zgodba mesta Čabar, nekoč regijske prestolnice hrvaškega Gorskega kotarja. Film s tistimi nekaj domačini, ki so še ostali, raziskuje spomine na otroštvo, vzpon in padec mestnega življenja ter posledice, ki so sledile po odselitvi iz kraja. Čabar je tako na robu svoje življenjske poti, ki ji ni več pomoči.

Foto: JAŠA RECKO



Nastopajoči  
ANDRIJA ZBAŠNIK  
KREŠIMIR OŽBOLT

Režija in scenarij  
DOMINIK KRIŽ

Direktor fotografije, snemalec ter  
svetlobna in barvna obdelava slike  
JAŠA RECKO

Montažer slike in zvoka  
FILIP BABIČ

Snemalec zvoka  
ZORAN GRABANAC

Skladatelji in izvajalci glasbe  
NEJC POLJANEC  
LUCIO ŽGANEC  
JAN TRILER

Mojster zvokovne obdelave  
TRISTAN PELOZ

Svetovalec za svetlobno  
in barvno obdelavo slike  
TEO RIŽNAR

Asistenta kamere  
ALJAŽ HITREC  
EMA BABIČ

Tehnična sodelavca  
AMELA IKOVIĆ  
JURIJ LUKASHEVICH

Producentka Oddelka za film in televizijo  
EVA KUČERA ŠMON

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*  
IZR. PROF. MATJAŽ IVANIŠIN  
*za režijo*

PROF. MIRAN ZUPANIČ  
*za produkcijo*  
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID  
*za snemanje*

IZR. PROF. JURE ČERNEC  
*za montažo slike in zvoka*  
DOC. MATIČ DRAKULIČ  
*za zvok*  
IZR. PROF. MIHA JARAMAZ

Produkcija  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

2. LETNIK 2024/25

6657

---

Film brez besed in razlage spremlja vsakdan krav molznic v hlevu z opazovanjem njihove rutine. V ospredju je krava št. 6657, življenje katere zaznamuje predvidljivost sistema – dokler nekega dne ne pride trenutek, ko jo odpeljejo stran, njen prostor pa zapolni nov teliček.

Foto: RONJA MATIJEVEC JERMAN



## Scenarij

ANA BIZJAK  
RONJA MATIJEVEC JERMAN  
FILIP BABIČ  
JULIA PRISTOVNIK

## Režija

ANA BIZJAK

Direktorica fotografije, snemalka  
ter svetlobna in barvna obdelava slike  
RONJA MATIJEVEC JERMAN

Montažerka slike in zvoka,  
asistentka režije in voznica  
JULIA PRISTOVNIK

## Snemalec zvoka

ZORAN GRABANAC

Skladatelj in izvajalec glasbe  
ROK LJUBIČ

## Mojster zvokovne obdelave

GREGOR BAJC

Svetovalec za svetlobno  
in barvno obdelavo slike  
TEO RIŽNAR

## Uporabljena glasba

ANSAMBEL LOJZETA SLAKA:  
V DOLINI TIHI (JUGOTON)  
NDA: DANCE FLOOR ROMANCE (PIXABAY)  
LACORE DIAMOND: SOMEBODY THAT  
YOU LOVED (PIXABAY)

## Tehnična sodelavca

AMELA IKOVIC  
JURIJ LUKASHEVICH

Producentka Oddelka za film in televizijo  
EVA KUČERA ŠMON

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*

IZR. PROF. MATJAŽ IVANIŠIN  
*za režijo*

PROF. MIRAN ZUPANIČ  
*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID  
*za snemanje*

IZR. PROF. DARKO HERIČ  
*za montažo slike in zvoka*

DOC. MATIC DRAKULIČ  
*za zvok*

IZR. PROF. MIHA JARAMAZ

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL



---

KRATKI IGRANI FILMI 3. LETNIKA

*Počitniški dan* (Lina Bensa)

76

*Pest perja* (Emanuel Krajnc)

80

*Vse, kar sem kadarkoli želela slišati* (Ema Paš)

84

*Ko sem dopolnil 20 let* (Vukašin Štepančič)

88

*Kot ti* (Jure Štern)

92

3. LETNIK 2024/25

# Počitniški dan

---

V hiperkapitalistični korporaciji D&B, v kateri si lahko le najproduktivnejši delavci privoščijo dan počitka, je Srečka Petek, overjevalka računov, med izbranci. Skupaj z dvema sodelavcema se odpravi na organiziran dopust pod vodstvom Asistenta. Na dopustu se hitro izkaže, da počitniški dan ni namenjen zgolj počitku.

Foto: LUKA PISLAK





Nastopajoči

AJDA KOSTEVC  
PETER ALOJZ MARN  
SANDI PAVLIN  
GAŠPER JARNI  
BORUT PETRIČ  
ŽAN KOTOLENKO  
SANDI LIČEN  
JURE ROPIČ  
ANA ŽIVANOVIČ  
LANA VUČER  
BENJAMIN BAŠIČ  
SAMUEL BAŠIČ

Statisti

URŠKA LIČEN  
LARA LIČEN  
SOČA SRŠEN  
ŽAN PERAT  
JURE IPAVEC  
ZALA ZABUKOVEC  
CIRILA JELENC  
SHADY JOUSEF  
DARE ERDELJC  
JANEZ DREU  
MARIONETA AVBELJ  
NADA OVNIK  
JAŠA KERT PUST  
JURE ŠTERN  
ZARJA PELICON  
AMADEJ ZALOKAR

Scenarista

LINA BENSA  
LENART SUŠNIK

Režiserka

LINA BENSA

Direktor fotografije, snemalec ter  
svetlobna in barvna obdelava slike  
LUKA PISLAK

Montažer slike in zvoka  
JAKOB VOGRINEC

Scenografka  
NINA ROJC

Asistentka scenografije  
ANA MARIJA SNOJ

Rekviziterka  
NEŽA JANKOVIČ

Kostumografka  
IRIS KOVAČIČ

Oblikovalki maske  
MIRELA BRKIČ  
EVA URŠIČ

Prva asistentka režije  
EMA PAŠ

Druga asistentka režije  
LARA ŠIFRER

Tajnik režije  
LENART SUŠNIK

Mojster osvetljave  
ALEKS VUGA

Osvetljevalca  
ANDRAŽ BOC  
NEJC HAFNER

Prva asistentka kamere in ostrilka  
ELA MIMI PIRNAR

Drugi asistent kamere  
ALJAŽ HITREC

Scenska fotografinja  
EMA BABIČ

Skrbnica materiala  
ZARJA PELICON

Mojster zvočne obdelave  
NEBOJŠA RADOVANOVIČ

Snemalec zvoka  
ZORAN GRABARAC

Mikroman  
ARMIN ČULIČ

Grafični oblikovalci logotipa in plakatov  
KATARINA KLAUŽ

LINA BENSA  
LUKA PISLAK

Svetovalec za barvno obdelavo  
IZR. PROF. JURE ČERNEC

Vozniki

ALEKS VUGA  
EMA BABIČ  
ELA MIMI PIRNAR  
LUKA PISLAK  
LARA ŠIFRER  
LINA BENSA

Catering

LINA & LUKA

Glasba

PACIFIC COCKTAIL: BLUE ALOHA  
(UNIVERSAL MUSIC PRODUCTION)  
PACIFIC COCKTAIL: ALOHA HEY  
(UNIVERSAL MUSIC PRODUCTION)  
PACIFIC COCKTAIL: PACIFIC SIREN  
(UNIVERSAL MUSIC PRODUCTION)  
INSPIRED BY SILENCE:  
IF I COULD DO IT AGAIN  
(TLL DAA MUSIC NASHCAP)  
CLASSIC FILM AND TV 4:  
HAWAIIAN BEACH (UPPM RECORDS)

Tehnična sodelavca  
AMELA IKOVIC  
JURIJ LUKASHEVICH

Producentka Oddelka za film in televizijo  
EVA KUČERA ŠMON

Asistentka produkcije  
GALA ATANASOVA

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*

PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ  
ASIST. KATARINA MORANO  
*za režijo*

PROF. MIRAN ZUPANIČ  
DOC. MATEVŽ LUZAR  
*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID  
*za igro*

DOC. SEBASTIAN CAVAZZA  
*za snemanje*

IZR. PROF. JURE ČERNEC  
*za montažo slike in zvoka*

DOC. ANDREJ NAGODE  
*za zvok*

DOC. MIHA JARAMAZ

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Film je sofinanciral  
SLOVENSKI FILMSKI CENTER  
– JAVNA AGENCIJA RS

V koprodukciji z  
RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA

Uredništvo igranih oddaj TVS

*Producentka*  
DOLORES ŠEBAT  
*Odgovorni urednik*  
JANI VIRK

Kulturni in umetniški program TVS

*Producentka*  
TANJA PRINČIČ  
*Odgovorni urednik*  
ANDRAŽ PÖSCHL

Hvala!

VODNO MESTO ATLANTIS – VSEM  
VARNOSTNIKOM IN REŠEVALCEM,  
DEJANU RADULOVIČU, PISARNI DELO,  
SVETILNIKU RENT, TISKARNI ALTOS,  
MAMI POLONI STRNAD ZA KOSTUM  
ZOBNE PASTE IN MILIJON ENERGETSKIH  
PIJAČ, OČETU PRIMOŽU PISLAKU ZA  
POMOČ S PLAKATI, BABI MARIJI STRNAD  
ZA ODLIČEN GOLAŽ, LUKI PISLAKU ZA  
MASTEN CHILI SIN CARNE

3. LETNIK 2024/25

# Pest perja

---

Razvezan oče Borko se pojavi na rojstnodnevni zabavi svoje hčerke Anje, oblečen kot kavboj. Ko na nenavadni maškaradi napravi usodno napako, se že tako šibki odnosi zaostrijo, vez med vestrnovskimi sanjami in resničnostjo pa začne pokati.

Foto: ELA MIMI PIRNAR





Nastopajoči

BLAŽ ŠEF – *Borko*

ELEKTRA KALAŠ – *Anja*

MATEJ PUC – *Niko*

TINA POTOČNIK VERHOVNIK – *Suzana*

MARKO MANDIČ – *Mož z rumenim kljunom*

LANA VUČER – *Morska deklica*

Scenarista

EMANUEL KRAJNC

ELA MIMI PIRNAR

Režiser, oblikovalec napisel ter

prevajalec in oblikovalec podnapisov

EMANUEL KRAJNC

Direktorica fotografije,

snemalka in koloristka

ELA MIMI PIRNAR

Montažerka

NIKA DOBOVŠEK

Scenografinja

MINEA SONČAN MIHAJLOVIČ

Asistent scenografije

BONINO ENGLARO

Pomoč pri scenografiji

NIKA NOVAKOVIČ

TADEJ SINKOVIČ

MIHA KRAGL

LAN LAVRINC

MARTIN FIR

JAN KOSMAČ

NEJC MATJAŽ

ERIK KOLETNIK

Kostumografinja

KATARINA ŠAVS

PIA GORIŠEK

Asistentka kostumografije

ROSA ANGELA ROMIH

Oblikovalka maske

LAURA BUTKOVIČ

Izdelovalec protetike

BLAŽ KASTELIC

Asistentka oblikovalke maske

MAŠA PAVLIČ

Mojster osvetljave

NEJC HAFNER

Osvetljevalec

VID URŠIČ

Vodja scenske tehnike

LUKA PISLAK

Scenska tehnica

NEŽA JANKOVIČ

Snemalec zvoka

DINO DOLNIČAR

Asistenta snemalca zvoka

TAŠA TOMIČ EGART

ARMIN ČULIČ

Mojster zvočne obdelave

NEBOJŠA RADOVANOVIČ

Prva asistentka režiserka

EMA PAŠ

Druga asistenta režiserja

LISA BENSA

VUKAŠIN STEPANČIČ

Tajnica režije

KATJUŠA PETERKA

Prvi asistent kamere in ostrilec

TADEJ VINTAR

Drugi asistent kamere

ALJAŽ HITREC

Skladatelja avtorske glasbe

ALJAŽ HITREC

ERIK SCHMIDT VRABIČ

Izvajalci avtorske glasbe

ALJAŽ HITREC

ERIK SCHMIDT VRABIČ

NEBOJŠA RADOVANOVIČ

Uporabljena glasba

DIRT WATER: MOUNTAIN MAN

(SAMOZALOŽBA, YOUTUBE)

## Skrbnika materiala

NIKA DOBOVŠEK  
JAKOB VOGRINEC

## Tehnična pomočnica

JULIJA BAUER

## Svetovalec za svetlobno

in barvno obdelavo slike  
TEO RIŽNAR

## Statisti

SANTIAGO GASER – *Dinozaver*  
BENJAMIN BAŠIČ – *Vampir Edvard*  
SAMUEL BAŠIČ – *Zebra*  
TINKARA FERLAN – *Princeska*  
TONČKA VEHOVEC – *Gospa Ligenj*  
ZVEZDANA GOBEC – *Gospa v cvetju 1*  
VOJKA KOS – *Gospa v cvetju 2*  
NEŽA PIRNAR – *Mim*  
METKA IN ALEŠ PELOZ – *Siamska jelena*  
DRAGICA PEČNIK – *Pujs 1*  
ALJAŽ HITREC – *Pujs 2*  
BONINO ENGLARO – *Pink bunny*  
NEŽA JANKOVIČ – *Brown bunny*  
NEJC HAFNER – *Medo 1*  
TADEJ VINTAR – *Medo 2*  
JULIJA BAUER – *Superjunakinja*  
EMA PAŠ – *Kulski volk*  
VUKAŠIN STEPANČIČ – *Žaba*

## Tehnični sodelavec

JURIJ LUKASHEVICH

## Producentki Oddelka za film in televizijo

EVA KUČERA ŠMON  
KAJA HORVAT

## Mentorji in mentorica

*za scenaristiko*  
PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ  
ASIST. KATARINA MORANO  
*za režijo*  
PROF. MIRAN ZUPANIČ  
DOC. MATEVŽ LUZAR  
*za snemanje*  
IZR. PROF. SIMON TANŠEK  
*za montažo*  
DOC. ANDREJ NAGODE  
*za zvok*  
DOC. MIHA JARAMAZ  
*za produkcijo*  
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

## Film je sofinanciral

SLOVENSKI FILMSKI CENTER  
– JAVNA AGENCIJA RS

## V koprodukciji z

RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA

## Uredništvo igranih oddaj TVS

*Producentka*  
DOLORES ŠEBAT  
*Odgovorni urednik*  
JANI VIRK

## Kulturni in umetniški program TVS

*Producentka*  
TANJA PRINČIČ  
*Odgovorni urednik*  
ANDRAŽ PÖSCHL

## Tehnične storitve je omogočil

FILMSKI STUDIO VIBA FILM LJUBLJANA

## Posebna zahvala

EMA PAŠ, LINA BENSA, VUKAŠIN  
STEPANČIČ, ZARJA PELICON, LENART  
SUŠNIK, JAKOB VOGRINEC, LUKA  
PISLAK, OŠ VIŽMARJE BROT, MAGNETS.  
STUDIO, BONINO ENGLARO, ROMAN  
PUHEK, ŽIVA PUHEK, AUDREY BENICHOU,  
ŽIGA POKORN, NIKA NOVAKOVIČ, JAN  
KOSMAČ, CLAUDIA LAKNER, GENESE,  
D. O. O., GOSTILNA KOŠIR

3. LETNIK 2024/25

# Vse, kar sem kadarkoli želela slišati

---

V preizpraševanju in iskanju svojega bista Lija tava po svetu, v katerem se resničnost in fantazija prepletata. Sooči se s svojimi željami v upanju, da najde prave odgovore.

Foto: NEJC HAFNER





Igralci	Scenografinja	Prva asistentka kamere in ostrilka
AJDA PIRTOVŠEK	EVA SLANA	RONJA MATIJEVEC JERMAN
PETER ALOJZ MARN		
MAČKA MICI	Asistent scenografije	Druga asistentka kamere
LARA MARIA VOUK	JAN VIHAR	ELA MIMI PIRNAR
KLEMEN JANEŽIČ		
PETER PODGORŠEK	Pomoč pri scenografiji	Steadicam operater
JANEZ ŠKOF	JULIA PRISTOVNIK	DOMEN LUŠIN
MIROSLAV MANDIČ	LUCIJA RUPAR	
		Snemalci camcorder materiala
Glas so posodile	Kostumografinja	ANDRAŽ BOC
ELA MIMI PIRNAR	ROSANA KNAVS	NEJC HAFNER
MIHAELA KRANJC		EMA PAŠ
AJDA KOSTEVČ	Oblikovalka maske	AJDA PIRTOVŠEK
ČARNA LAMPRET	LEA BRATUŠEK	
		Mojster osvetljave
Scenaristke	Snemalec zvoka	NACE TOMAT
BLAŽKA GANTAR	ZORAN GRABARAC	
EMA PAŠ		Asistent osvetljevalca
ZARJA PELICON	Asistent snemalca zvoka	LUKA PISLAK
	ARMIN ČULIČ	
Režiserka	Mojstrica zvočne obdelave	Scenska fotograf
EMA PAŠ	MAJA FILIPOVIČ	ANDRAŽ BOC
		BOR BIZOVIČAR
Direktor fotografije, snemalec in kolorist	Skladatelj in izvajalec glasbe	Skrbnika materiala
NEJC HAFNER	ALJAŽ HITREC	NIKA DOBOVŠEK
		LENART SUŠNIK
Montažerka slike in zvoka	Asistentka režije	Trenerki živali
ZARJA PELICON	LINA BENSA	MIA ZAHARIJAŠ
		TINA ŠOLAR
Asistentki produkcije	Tajnica režije	Grafična oblikovalka
GALA ATANASOVA	BLAŽKA GANTAR	KATJA GLAVAČ
JULIJA BAUER		Prevajalka in izdelovalka podnapisov
		VITA ŠTADER

## Statisti

FILIP BOREC  
 JAKA BREZAVŠČEK  
 BLAŽ BUZETI  
 KEVIN GLAVINA  
 ALJAŽ HITREC  
 NIKI MULEJ  
 EMIL SABADINI  
 LENART SUŠNIK  
 LUKA VIČIČ  
 JAKOB VOGRINEC  
 LIZA ZAVRTANIK

## Glasba

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA:  
 AGNUS DEI (CHAPPELL RECORDED  
 MUSIC LIBRARY LTD)  
 OYSTER CLUB, LEO FUMAGALLI:  
 LOBSTER ROLL (KOKA MEDIA,  
 UNIVERSAL PRODUCTION MUSIC FRANCE)  
 DOMINIQUE GRIMALDI: PASSIONATELY  
 (KOSINUS)  
 NGOK TING LAM: SOLAR PLEXUS  
 CHAKRA (UNIVERSAL PUBLISHING  
 PRODUCTION MUSIC ASIA)  
 LUDWIG VAN BEETHOVEN: SYMPHONY  
 NO. 9 IN D MINOR, OP.125 – ODE TO  
 JOY (SOUND POCKET MUSIC)  
 ADRIAN QUESADA, SKINNY WILLIAMS:  
 SOUNDS FOR LONELY SOULS (FIRST  
 DIGITAL MUSIC, ZFC MUSIC)  
 ALJAŽ HITREC: MONOKRONO  
 (SAMOZALOŽBA)

## Tehnična sodelavca

JURIJ LUKASHEVICH  
 AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo  
 KAJA HORVAT

## Mentorji in mentorica

*za scenaristiko*  
 PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ  
 ASIST. KATARINA MORANO  
*za režijo*  
 PROF. MIRAN ZUPANIČ  
 DOC. MATEVŽ LUZAR  
*za snemanje*  
 DOC. LEV PREDAN KOWARSKI  
*za montažo*  
 DOC. ANDREJ NAGODE  
*za zvok*  
 IZR. PROF. MIHA JARAMAZ  
*za produkcijo*  
 DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
 RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

## Film je sofinanciral

SLOVENSKI FILMSKI CENTER  
 – JAVNA AGENCIJA RS

V koprodukciji z  
 RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA

## Uredništvo igranih oddaj TVS

*Producentka*  
 DOLORES ŠEBAT  
*Odgovorni urednik*  
 JANI VIRK

## Kulturni in umetniški program TVS

*Producentka*  
 TANJA PRINČIČ  
*Odgovorni urednik*  
 ANDRAŽ PÖSCHL

## Posebna zahvala

LINA BENSA, NIKA DOBOVŠEK,  
 ALJAŽ HITREC, EMANUEL KRAJNC,  
 VUKAŠIN STEPANČIČ, LENART SUŠNIK,  
 JURE ŠTERN, ROŽANA ŠVARA, ELA  
 MIMI PIRNAR, LUKA PISLAK, JAKOB  
 VOGRINEC, ŽUPNIJA BARJE IN ŠKOFJA  
 LOKA, ANA BIZJAK IN ALJAŽ KOS  
 IZ ŽMAUCA, ZD AŠKERČEVA, MB  
 GRIP, SVETILNIK, ENGINETAIL, HANA  
 STANKOVIČ, LUKA MALOVRH, KATJUŠA  
 PETERKA

3. LETNIK 2024/25

## Ko sem dopolnil 20 let

---

Bor v prostem času sestavlja makete letal. Ko se v njegovo stavbo preseli Marta, skuša navezati stik z njo, a mu to ne uspe. Marta, ki opazi, da je Boru všeč, mu med pripravami na rojstnodnevno zabavo zaupa v varstvo svojo psičko Popi.

Foto: ANA LOGAR





Nastopajoči  
PETER PODGORŠEK  
ČARNA LAMPRET  
POPI

Scenarist, režiser in grafično oblikovanje  
VUKAŠIN STEPANČIČ

Direktorica fotografije in snemalka  
ANA LOGAR

Montažer slike in zvoka  
LENART SUŠNIK

Asistenta produkcije  
JURE ŠTERN  
ANA BIZJAK

Asistentka režije  
TINKARA STONIČ

Tajnik režije  
FILIP BABIČ

Scenografka  
KATARINA PRISLAN

Asistentka scenografke  
KATARINA MAJCEN

Patiner  
NENAD ŽIVKOVIČ

Kostumografinja  
NINA GORIŠEK

Oblikovalka maske  
EVA URŠIČ

Trenerka psa  
MIA ZAHARIJAŠ

Asistentka trenerke psa  
TINA ŠOLAR

Mojstrica osvetljave  
NEŽA JANKOVIČ

Osvetljevalec  
VID URŠIČ

Ostrilka in asistentka kamere  
KATJUŠA PETERKA

Drugi asistent kamere  
ANDRAŽ BOC

Vodja scenske tehnike  
MARTIN TRUDEN

Snemalec zvoka  
ZORAN GRABARAC

Mikromana  
ARMIN ČULIČ  
TAŠA TOMIČ EGART

Skrbnika materiala  
LENART SUŠNIK  
NIKA DOBOVŠEK

Mojster zvočne obdelave  
NEBOJŠA RADOVANOVIČ

Scenska fotograf  
TIN ANDRIČ  
AMADEJ ZALOKAR

Pomoč pri gradnji  
ILIA FURST  
ARNE ŠČETININ  
YANIS KOŠČAK

Prevajalka podnapisov  
VITA ŠTADER

Posnetki TV-oddaje in grafike  
ENVATO ELEMENTS

Nadzornik makete  
ALEŠ HRIBAR

Koloristka  
ANA LOGAR

Uporabljena glasba  
HAWKINS: FLOWER DUET -  
LAKME' (ARTLIST)  
ROSUL: MANDILOCITO FIEL  
(GLOBAL SOUNDS)  
LUKE ALEXANDER HARRISON: NEW  
ROAD OLD VISTA (UPPM RECORDS)  
ERIC HEBER SUFFRIN: CATWALK  
HYPE (KAPAGAMA)  
KEVIN JONES: BAZOUKI BOOGIE  
(FOCUS MUSIC LTD)  
CHARLES BRETEVILLE, DAVID  
BAGATELLE, JEAN VILLA: SHALALA  
(ILLUSTRATION MUSICALE, UNIVERSAL  
PRODUCTION MUSIC FRANCE)  
CHRISTOPHER JOHN HUTCHINGS:  
STICK TRICKS (ABBAY ROAD MASTERS)

Tehnična sodelavca  
JURIJ LUKASHEVICH  
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo  
EVA KUČERA ŠMON

Izposoja in vračilo tehnike AGRFT  
ASIST. BOJ NUVAK  
DOC. ROK KAJZER NAGODE

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*  
PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ  
ASIST. KATARINA MORANO  
*za režijo*  
PROF. MIRAN ZUPANIČ  
DOC. MATEVŽ LUZAR  
*za kostumografijo*  
DOC. MAG. TINA KOLENIK  
*za snemanje*  
IZR. PROF. SIMON TANŠEK  
*za montažo*  
DOC. ANDREJ NAGODE  
*za igro*  
DOC. SEBASTIAN CAVAZZA  
*za zvok*  
IZR. PROF. MIHA JARAMAZ  
DOC. DINO DOLNIČAR  
*za produkcijo*  
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Film je sofinanciral  
SLOVENSKI FILMSKI CENTER  
– JAVNA AGENCIJA RS

V koprodukciji z  
RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA

Uredništvo igranih oddaj TVS  
*Producentka*  
DOLORES ŠEBAT  
*Odgovorni urednik*  
JANI VIRK

Kulturni in umetniški program TVS  
*Producentka*  
TANJA PRINČIČ  
*Odgovorni urednik*  
ANDRAŽ PÖSCHL

Tehnične storitve je omogočil  
FILMSKI STUDIO VIBA FILM LJUBLJANA

Posebna zahvala  
VSEM SOŠOLCEM, KI SO POMAGALI PRI  
NASTAJANJU FILMA, IN NAJBOLJŠEMU  
PRIJATELJU NIKOLI (MALIJU).

3. LETNIK 2024/25

# Kot ti

---

Medtem ko se v gledališču pripravljajo na premiero, se Andraž in Žana sprehajata po Barju.

Foto: TARA CARUSO BIZJAK





Posvečeno  
ALJAŽU MAJCENOVIČU

Nastopajoči  
IZIDOR VOGRINEC  
STAŠA POPOVIČ  
FILIP ŠTEPEC  
TINA VRBNJAK  
LUCIJA ČIROVIČ  
DUŠAN KULOVEC  
BOJAN BEČAN

Scenarista  
JURE ŠTERN  
ROŽANA ŠVARA

Režiser, oblikovalec napisov ter  
prevajalec in oblikovalec podnapisov  
JURE ŠTERN

Direktorica fotografije,  
snemalka in koloristka  
TARA CARUSO BIZJAK

Montažerka  
ROŽANA ŠVARA

Scenograf  
ŽAN ŠABEDER

Asistent scenografa  
ILLJA FURST

Kostumografinja  
INA FERLAN

Oblikovalka maske  
KRISTINA KLEMENČIČ

Mojster osvetljave  
ANDRAŽ ŽIGART

Asistent osvetljevalca  
ALJAŽ HITREC

Pomoč pri osvetljevanju  
BERT PRELEC  
BRINA IVANETIČ  
ŽAN RANTAŠA

Vodja scenske tehnike  
JAN NOVAK

Snemalka zvoka  
TAŠA TOMIČ EGART

Asistenti snemalke zvoka  
ANEJA LANGO  
JAKOB RAKOVEC  
TIN ANDRIČ

Mojstrica zvočne obdelave  
TARA ALEKSIČ

Skladatelj in izvajalca glasbe  
ALJAŽ HITREC  
ERIK VRABIČ SCHMIDT

Asistent režije  
EMANUEL KRAJNC

Tajnik režije  
JAKOB VOGRINEC

Prva asistentka kamere in ostrilka  
LARA KNAP

Druga asistentka kamere  
ANA LOGAR

Koreografinja  
ALICIA TUSKOLITAS

Scenski fotograf  
JAN OSTANEK

Voznik  
ALJOŠA BORKOVIČ

Koordinator statistov  
VUKAŠIN STEPANČIČ

Skrbnik materiala  
LENART SUŠNIK

Statisti

LUCIJA ARH  
HANA AL YAMDA  
KATERYNA BALON  
MATEJA FIŠER  
ANA HLADNIK  
LANA HORVAT  
SLAVA KORENJAK  
NINA KORITNIK  
ALJAŽ MAJCENOVIČ  
BOŠTJAN MELANŠEK  
ALDIJANA MIKIČ  
MARJAN MITTONI  
JAN OSTANEK  
VUKAŠIN STEPANČIČ  
MAŠA VASILJEVIČ  
ŠPELA ZAJC  
VANJA ZUNIČ

Tehnična sodelavca  
JURIJ LUKASVEICH  
AMELA IKOVIČ

Producentka Oddelka za film in televizijo  
KAJA HROVAT

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*  
PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ  
ASIST. KATARINA MORANO  
*za režijo*  
PROF. MIRAN ZUPANIČ  
DOC. MATEVŽ LUZAR  
*za snemanje*  
DOC. LEV PREDAN KOWARSKI  
*za montažo*  
DOC. ANDREJ NAGODE  
*za zvok*  
IZR. PROF. MIHA JARAMAZ  
*za produkcijo*  
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Film je sofinanciral  
SLOVENSKI FILMSKI CENTER  
– JAVNA AGENCIJA RS

V koprodukciji z  
RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA

Uredništvo igranih oddaj TVS  
*Producentka*  
DOLORES ŠEBAT  
*Odgovorni urednik*  
JANI VIRK

Kulturni in umetniški program TVS  
*Producentka*  
TANJA PRINČIČ  
*Odgovorni urednik*  
ANDRAŽ PÖSCHL

Zahvala  
LARA ŠIFRER, KATARINA MORANO,  
BORUT BUČINEL, ALJAŽ MAJCENOVIČ,  
JAQUELINE DOMINKO, ŽIGA DIVJAK,  
GLEDALIŠČE GLEJ, BARBARA ZONTA,  
BERT PRELEC, BRINA IVANETIČ, ŽAN  
RANTAŠA, GREGA MOHORČIČ, ANA  
KOVAČIČ, AJDA PIRTOVŠEK, GALA  
ATANASOVA, MATIC MENEGALIJA,  
LENART SUŠNIK, EMA PAŠ, ELA MIMI  
PIRNAR, RENATA VEŽNAVER, MIRAN  
ŠTERN, EVA ŠTERN, ZARJA PELICON,  
PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA, LOVSKI  
DOM DRAGA, CIRIL PODRŽAJ, MARTIN  
PODREKAR, JAKA ČEPE, ŠTUDENTSKI  
DOM LJUBLJANA – AKADEMSKI KOLEGIJ,  
IGOR BRLEK, ROMAN ZUPANČIČ, JANA  
MENGER, JURE BERNIK, IRIS KOVAČIČ,  
IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK, PETJA  
LABOVIČ, LINA BENSA, LUKA PISLAK,  
ANDRAŽ HOČEVAR DUŠA, MATIJA  
ŠVARA, DAMJAN ŠVARA, MOJCA  
SENEGAČNIK, URŠA HABIČ, PONENTE,  
AJDA PIRTOVŠEK, MATEJ PUC, JANA  
ZUPANČIČ, PROF. MAG. JASNA VASTL,  
GORAZD ŽILAVEC, DRAGAN BOSNIČ,  
BRINA RAKUN, ŠPELA LOVREC, JAN  
BILODJERIČ, NIKA DOBOVŠEK, ŽIGA  
LUKMAN, DOMEN LUŠIN



---

KRATKE TV-DRAME

*Bujenje* (Emanuel Krajnc)

98

*Nikomur ne povej* (Ema Paš)

100

*Vdovec* (Vukašin Stepančič)

102

*Prišleki* (Jure Štern)

104

3. LETNIK 2024/25

# Bujenje

---

Zgodba, zasnovana po literarni predlogi Miljenka Jergovića, se odvija med obleganjem Sarajeva leta 1993. Adaptacija spremlja družino v čakanju na vrnitev sina Damirja, ki se zjutraj odpravi po vodo. Starša (Dika in Esad) se kljub temu trudita vzdrževati videz normalnosti, a Damirjeva sestra Senka brode globlje v obup in skuša skrivoma storiti splav. Napetost raste, svetloba naslednjega jutra pa razkrije posledice travme.

Foto: ROK MISSON, NEJC GREGORIČ, ALJAŽ ŽAVRLAN



Igrali so PETJA GOLEC HORVAT MUHAMED KULAUZOVIČ ASJA KAHRIMANOVIČ MATEJ RECER	Kontrola slike BOŠTJAN KISOVEC	Tehnična sodelavca AMELA IKOVIC JURIJ LUKASHEVICH
Scenografinja TATJANA KORTNIK	Tonska mojstrica TAŠA TOMIČ EGART	Producentka Oddelka za film in televizijo KAJA HORVAT
Rekviziter JAKA THALER	Asistentka zvoka in mikromanka GAJA ZUDIČ	Mentorji in mentorica <i>za režijo in izvedbo televizijskih oddaj</i> PROF. IGOR ŠMID <i>za scenaristiko</i> PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ DOC. MATEVŽ LUZAR <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Prevoz scenografije GORAN POPOVIČ	Vodja osvetljave TOMAŽ KISOVEC	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
Barvanje in patiniranje NENAD ŽIVKOVIČ	Tajnica režije VESNA KAČANSKI	V koprodukciji z RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA
Postavljanje scenografije ARNE ŠČETININ ILLJA FURST	Asistent režije VUKAŠIN STEPANČIČ	Uredništvo igranih oddaj TVS <i>Producentka</i> DOLORES ŠEBAT <i>Odgovorni urednik</i> JANI VIRK
Kostumografinja NIKA DOLGAN	Mešalka slike in montažerka NIKA DOBOVŠEK	Kulturni in umetniški program TVS <i>Producentka</i> TANJA PRINČIČ <i>Odgovorni urednik</i> ANDRAŽ PÖSCHL
Oblikovalka maske ANITA FERČAK	Scenarist in režiser EMANUEL KRAJNC	Posebna zahvala MILJENKU JERGOVIČU
Tehnični vodja GREGOR BREGAR	Glasba AMINA (VAMOSBABE) IN PASCAL FRICKE KRAJ TAHNANA ŠADRVAHA – SEVDALINKA (SAMOZALOŽBA)	
Kamermani ROK MISSON NEJC GREGORIČ ALJAŽ ŽAVRLAN	Arhivski material VOJNA V SARAJEVU, RTV SLOVENIJA	

3. LETNIK 2024/25

# Nikomur ne povej

---

Štirje neznanci med snežnim metežem skupaj obtičijo v avtomobilu. Ujetost in neskončno čakanje jih kmalu privedeta do pripovedovanja najglobljih skrivnosti.

Foto: MARTIN VIDIC, GAŠPER PONGRAČIČ, NEJC GREGORIČ, JAN ERŽEN



Igrali so ALJA KRHIN KAJA PETROVIČ JAKOB PODJAVORŠEK LUKA SERAŽIN NIKA DOBOVŠEK	Scenografinja TATJANA KORTNIK	Tehnični sodelavec JURIJ LUKASHEVICH
Bralka radijskega monologa ELA MIMI PIRNAR	Barvanje in patiniranje NENAD ŽIVKOVIČ	Producentka Oddelka za film in televizijo EVA KUČERA ŠMON
Bralec prometne informacije LENART SUŠNIK	Rekviziter RUDI POŽEK	Mentorji in mentorica <i>za režijo in izvedbo televizijskih oddaj</i> PROF. IGOR ŠMID <i>za scenaristiko</i> PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ DOC. MATEVŽ LUZAR <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Tehnični vodja GREGOR BREGAR	Kostumografinja META SEVER	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
Glavni kameraman MARTIN VIDIC	Asistentka kostumografije NENA HRIBAR	V koprodukciji z RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA
Kamermani GAŠPER PONGRAČIČ NEJC GREGORIČ JAN ERŽEN	Oblikovalka maske ANITA FERČAK	Uredništvo igranih oddaj TVS <i>Producentka</i> DOLORES ŠEBAT <i>Odgovorni urednik</i> JANI VIRK
Kontrolor slike BOŠTJAN KISOVEC	Tajnica režije SAŠKA JENIČ	Kulturni in umetniški program TVS <i>Producentka</i> TANJA PRINČIČ <i>Odgovorni urednik</i> ANDRAŽ PÖSCHL
Mojster osvetljave TOMAŽ KISOVEC	Asistent režije DOMINIK KRIŽ	Posebna zahvala AVTOTRANSPORTI KASTELEC GROSUPLJE, SOŠOLCI 3. LETNIKA FTV
Tonski mojster in snemalec zvoka TONKO SEKULO	Mešalec slike in montažer LENART SUŠNIK	
Asistentka zvoka in mikromanka TAŠA TOMIČ EGART	Scenaristki BLAŽKA GANTAR EMA PAŠ	
Oblikovalec zvoka JAN TURK	Režiserka EMA PAŠ	
	Uporabljena glasba SIDDHARTA: NA SONCU (MULTIMEDIA RECORDS)	

3. LETNIK 2023/24

# Vdovec

---

Zakonca Špela in Primož se zapleteta v igro laži, ko Špela pod lažnim Facebook profilom začne klepetati z možem, kar ju prisili v soočenje z resnico.

Foto: MARTIN VIDIC, GAŠPER PONGRAČIČ, JAN ERŽEN



Igrali so VESNA JEVNIKAR RENATO JENČEK LEA COK	Kontrola slike BOŠTJAN KISOVEC	Tehnični sodelavec JURIJ LUKASHEVICH
Scenografinja TATJANA KORTNIK	Vodja osvetljave TOMAŽ KISOVEC	Producentka Oddelka za film in televizijo MAG. JOŽICA ŠMID
Asistent scenografije in rekviziter RUDI POŽEK	Tonski mojster in snemalec zvoka TONKO SEKULO	Mentorji in mentorica <i>za režijo in izvedbo televizijskih oddaj</i> PROF. IGOR ŠMID <i>za scenaristiko</i> PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ DOC. MATEVŽ LUZAR <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Barvanje in patiniranje NENAD ŽIVKOVIČ	Asistent zvoka in mikroman MATIJA LIAM CAPRIROLO	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
Kostumografinja META SEVER	Oblikovalka zvoka LEA JUREČIČ	V koprodukciji z RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA
Asistentka kostumografije ALENKA KORLA	Tajnica režije SAŠKA JENIČ	Uredništvo igranih oddaj TVS <i>Producentka</i> DOLORES ŠEBAT <i>Odgovorni urednik</i> JANI VIRK
Oblikovalka maske EVA URŠIČ	Asistentka režije ANA BIZJAK	Kulturni in umetniški program TVS <i>Producentka</i> TANJA PRINČIČ <i>Odgovorni urednik</i> ANDRAŽ PÖSCHL
Maskerka LUCIJA KRAJNIK	Asistentka produkcije GALA ATANASOVA	Zahvale IRENA STEPANČIČ, IGOR STEPANČIČ, LELA MILOSAVLJEVIČ, MIROSLAV MANDIČ, MATEVŽ LUZAR, IGOR ŠMID, JOŽICA ŠMID, EMA PAŠ, EMANUEL KRAJNC, LINA BENSA, JURE ŠTERN, LENART SUŠNIK, ZARJA PELICON, SIMONA JERALA
Tehnični vodja GREGOR BREGAR	Mešalec slike JASMIN AJKIČ	
Glavni kameraman MARTIN VIDIC	Montažerka NIKA DOBOVŠEK	
Kamermana GAŠPER PONGRAČIČ JAN ERŽEN	Scenarij in režija VUKAŠIN STEPANČIČ	

3. LETNIK 2024/25

# Prišleki

---

Družina Suljanovič živi v podnajemniškem kletnem stanovanju v Mariboru. So izbrisani. Družino sestavljajo mati Tajra, hči Lejla, sin Alen in novorojenka Ema. Ker zamujajo z najemnino, jih lastnik Tone meče iz stanovanja. Tajra prepriča Lejlo, da se gre pogovoriti s Tonetom, v upanju, da bi jim dovolil ostati.

Foto: LUKA PISLAK



Igrali so LUCIJA ČIROVIĆ – <i>Tajra</i> ĐANA PORIĆ – <i>Lejla</i> ANŽE KARIŽ – <i>Alen</i> DAMJAN KOLOVRAT – <i>Tone</i> LENART SUŠNIK – <i>Moški spiker na radiu</i> KAJA PETROVIĆ – <i>Ženska spikerka na radiu</i>	Kontrola slike BOŠTJAN KISOVEC	Tehnični sodelavec JURIJ LUKASHEVICH
Scenografinja TATJANA KORTNIK	Tonski mojster TONKO SEKULO	Producentka Oddelka za film in televizijo KAJA HORVAT
Rekviziter JAKA THALER	Asistenta zvoka in mikromana ANEJA LANGO ARMIN ČULIĆ	Mentorji in mentorica <i>za režijo in izvedbo televizijskih oddaj</i> PROF. IGOR ŠMID <i>za scenaristiko</i> PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ DOC. MATEVŽ LUZAR <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Prevoz scenografije GORAN POPOVIĆ	Oblikovalec zvoka DINO DOLNIČAR	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
Barvanje in patiniranje NENAD ŽIVKOVIĆ	Vodja osvetljave TOMAŽ KISOVEC	V koprodukciji z RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA
Postavljanje scenografije ILLJA FURST VASILJE KUZMANOVIČ	Tajnica režije SAŠKA JENIČ	Uredništvo igranih oddaj TVS <i>Producentka</i> DOLORES ŠEBAT <i>Odgovorni urednik</i> JANI VIRK
Kostumografinja META SEVER	Asistent režije EMANUEL KRAJNC	Kulturni in umetniški program TVS <i>Producentka</i> TANJA PRINČIČ <i>Odgovorni urednik</i> ANDRAŽ PÖSCHL
Asistentka kostumografije NENA HRIBAR	Mešalec slike in montažer JAKOB VOGRINEC	
Oblikovalka maske ANITA FERČAK	Direktor fotografije in kontrolor slike LUKA PISLAK	
Tehnični vodja GREGOR BREGAR	Scenarista LENART SUŠNIK JURE ŠTERN	
Kamermani ROK MISSON MARKO KURAT NEJC GREGORIČ ALJAŽ ŽAVRLAN	Režiser JURE ŠTERN	

# Yorgos Lanthimos: *Nesrečna bitja* (*Poor things*, 2023)

## KOSTUMOGRAFSKA DELAVNICA

Fotografije kostumov so rezultat pedagoškega projekta, ki so ga realizirali študentke in študenti drugega letnika Filmske in televizijske režije, Filmskega in televizijskega snemanja ter Filmske in televizijske montaže pri predmetu Kostumografija in maska v zimskem in poletnem semestru. Njihova naloga je bila kreativno zasnovati kostume izbranih igralcev, ki so nastopili v filmu *Nesrečna bitja* (2023) v režiji Yorgosa Lanthimosa, jih predelati s pomočjo polivinila, poiskati ustrezne lokacije za njihovo fotografiranje in upodobiti filmske like, ki spremljajo svobodomiselnega protagonistko na poti do opolnomočenja.

ALEKSANDER ARLIČ – *Alfie Blessington*  
FILIP BABIČ – *Godwin Baxter*  
ANA BIZJAK – *Bella Baxter*  
ANDRAŽ BOČ – *Rammy Jouseof*  
ŽANA KRISTAN – *Bella Baxter*  
DOMINIK KRIŽ – *Duncan Wedderburn*  
RONJA MATIJEVEC JERMAN – *Bella Baxter*  
KATJUŠA PETERKA – *Bella Baxter*  
JULIJA PRISTOVNIK – *Bella Baxter*  
JAŠA RECKO RAMMY – *Jouseof*  
MOJCA SPAČAL – *Bella Baxter*  
TINKARA STONIČ – *Bella Baxter*

Fotografija in oblikovanje svetlobe  
ANDRAŽ ŽIGART

Oblikovanje maske in frizure  
NINA GORIŠEK  
ROSANA KNAVS

Strokovna pomoč pri izdelovanju kostumov  
ROSANA KNAVS  
IRIS KOVAČIČ

Mentorici  
za kostumografijo  
IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK  
ASIST. NINA ČEHOVIN



Katjuša Peterka kot Bella Baxter



Mojca Spačal kot Bella Baxter



# 2. stopnja

---

## DRAMSKA IGRA, SMER DRAMSKA IGRA

Suzana Krevh: *Po moje*

112

---

## GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA, SMER GLEDALIŠKA REŽIJA

Gabrijel Lazič: *Jaz, David*

114

Nastja Uršula Virk: *MEDIKALIZIRANA TELESA, KOLONIZIRANA TELESA*

116

---

## UMETNOST GIBA, SMER GIB V PROSTORU (RAZ-GIBANI PROSTOR), IN SCENSKO OBLIKOVANJE, SMER KOSTUMOGRAFIJA

Lara Ekar Grlj in Margareta Kržič: *Tlenja*

120

---

## FILMSKO IN TELEVIZIJSKO USTVARJANJE

### AV-dela

*Najboljši sosed* (Vid Milaković) 122

*Kako je pozvonilo, ko me ni bilo doma* (Tara Caruso Bizjak) 124

*Želim ti vse najboljše* (Lara Šifrer) 128

### Magistrski filmi

*Kako sem čakal na sonce* (Veronika Francesca Štefančič) 130

*Samorastnik* (David Champaigne) 132

*Skrivalnice* (Jaka Florjančič) 136

### Magistrska TV-drama

*Penzion Bled* (Aljaž Zorko) 140

SUZANA KREVIH

# Po moje

---

MAGISTRSKA PRODUKCIJA PROGRAMA DRAMSKA IGRA

PREMIERA:  
???

Foto: SUZANA KREVIH



V obliki gostije se razpira prostor, kjer se prepletajo spomin, fikcija in skupinski obed. Predstava skozi niz ob(r)edov, prekinitiv in ponovitev vstopa v odnos z odsotno figuro bice Maričke ter z dediščino, ki se prenaša onkraj jezika. S prekinitvijo tradicij se za jedilno mizo postopoma izrisuje vprašanje pripadnosti, izgube in vlog, ki jih podedujemo, še preden jih zavestno izberemo.

družina -e ž (i)

1. skupnost enega ali obeh staršev z otrokom, otroki: ta družina stanuje v našem bloku; vsa družina je bila zbrana okrog mize; kmečka družina; biti iz dobre, poštene, premožne družine; šestčlanska družina; člani družine; rojstni dan je praznoval v krogu družine / sosedje so si bili kakor ena družina *živeli so v slogi, prijateljstvu* / enostarševska družina; istospolna družina *družina, v kateri sta starša istega spola* / načrtovanje družine

korenina -e ž (i)

1. podzemeljski del rastline, ki ji dovaja vodo in v njej raztopljene snovi: korenine že pogajajo; rastlina je pognala korenine; izrjavati plevel s korenino; baldrijanove korenine; korenine vinske trte; vršički korenin; gomolji in korenine; stal je tam, kot bi pognal korenine *dolgo časa, vztrajno* / to drevo ima globoke korenine; gnezdasto prepletene korenine; *pren.* to gibanje pri nas ni pognalo korenin

Slovar slovenskega knjižnega jezika, druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja, [www.fran.si](http://www.fran.si), dostop 29. 1. 2026.

Avtorica  
SUZANA KREVIH

Igra  
SUZANA KREVIH  
LUKA KOTNIK  
IZIDOR VOGRINEC

Dramaturgija  
BRINA JENČEK

Scenografija  
ŽIVA BRGLEZ

Oblikovanje luči  
BOR RAVBAR

Mentorica in mentor  
KATARINA STEGNAR  
DOC. BRANKO JORDAN

GABRIJEL LAZIĆ IN NASTJA URŠULA VIRK

# JAZ, DAVID

PRODUKCIJA DRUGOSTOPENJSKEGA MAGISTRSKEGA ŠTUDIJSKEGA PROGRAMA GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA,  
SMER GLEDALIŠKA REŽIJA

PREMIERA:

29. novembra 2025 ob 18.00

v Veliki gledališki dvorani

Foto: DOMINIK ČERNE



O predstavi: Če je spol normativna kategorija – opredeljena s civilizacijskimi pričakovanji – potem predoči tudi obstoj teles onkraj: teles, ki se tako ali drugače ne uvrščajo v tisto, kar je definirano kot normativ. Ta telesa izpadejo iz diskurza o tem, kaj naj bi spol bil. Prevladujoči diskurz v najboljšem primeru še vedno pozablja na telesa onkraj, v najslabšem pa jih patologizira in medikalizira. Nasilje nad telesi, ki tako ali drugače ne padejo v normativ, je vsakodnevni pojav, ki se pomembno izrisuje tudi v resnični zgodbi Davida Reimerja. Jaz, David skozi to zgodbo poskuša prevprašati prevladujočo binarno dožemanje spola in pričakovanja, ki obstajajo znotraj binarne matrike moškosti in ženskosti.

**Režija**

GABRIJEL LAZIĆ

**Dramaturgija**

NASTJA URŠULA VIRK

**Igrajo**ENEJA ŠTEMBERGER  
MUHAMED KULAUZOVIĆ  
KAJA PETROVIĆ  
LUKA KOTNIK**Scenografija in kostumografija**

LOVRO IVANČIĆ

**Glasba**

SARA RENAR

**Oblikovanje luči**

DOMEN LUŠIN

**Lektura**

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

**Mentorice in mentorji***za gledališko režijo*  
DOC. ŽIGA DIVJAK  
DRAGAN ŽIVADINOV  
*za produkcijo*  
DOC. MIJA ŠPILER**Produkcija**AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL**Koprodukcija**

UMETNIŠKA ORGANIZACIJA ORLANDO

**Sofinanciranje projekta**

MESTNA OBČINE PULA

NASTJA URŠULA VIRK

## MEDIKALIZIRANA TELESA, KOLONIZIRANA TELESA

Začnimo pri zmotnem. Desničarska krilatica, prepričanje, da se v naravi pojavljata zgolj dva spola, ni vredna kritične pozornosti zato, da bi si zadale prelahko nalogo nasprotovanja (skrajno) desničarskim stališčem, pač pa je vredna naše pozornosti zato, ker je ta binarnost tako zelo samoumevna, tako zasidrana v vsakdanji diskurz, da je navadno sploh ne preizprašujemo. Spol si prepogosto zamišljamo kot dva nasprotujoča si pola, s tem pa izključujemo vse, kar se pojavlja onkraj in vmes. Ob določanju tega, kar naj bi bilo *naravno*, pozabljamo, da *naravnega* ni mogoče preprosto oddvojiti od družbenega, da čisto *naravno* v naši civilizaciji tako rekoč ne obstaja (četudi smo z *naravnim* obsedene\_i) – povsem pa se spregleda tudi to, da se v *naravi* spol pojavlja kot spekter. Kako lahko sicer pojasnimo interspolnost (torej prirojene fizične značilnosti več spolov)? In zakaj je stalna praksa interspolnim osebam ob rojstvu pripisati enega od spolov z binarne matrike ter jih operirati – torej »proti naravi« ubrati *umetne* strategije sodobne medicine, čeprav te niso potrebne?

Ne razumimo se napačno – to ni zapis proti znanosti in medicini, pač pa želi zgolj poudariti absurdnost binarnega razmišljanja – ne le o spolu in spolnosti, temveč tudi o dvojici *naravno-družbeno*. Če citiramo antropologinjo, sociologinjo in filozofinjo dr. Lio Lolo Vlado Kotnik: »[S]plošen problem pojma spolne binarnosti oziroma spolnih/seksualnih binarnosti [...] povežujemo s tem, da na antagonizme moški/ženski spol, biološki/družbeni spol,

cis(spol)nost/trans(spol)nost, heteroseksualnost/homoseksualnost ne gre gledati kot na povsem ločene in nasprotne pole, ampak kot na nize točk v kontinuumu« (Kotnik, 67).

V knjigi, ki v slovenščini (še) ne obstaja, *Bodies That Matter*, ameriška\_i filozof\_inja Judith Butler piše o spolu kot normativni kategoriji (Butler, 1). Normativ pa, kot zapiše, ne predoči le tistega, kar znotraj normativa obstaja (torej telesa, ki se v prevladujoči kulturi imajo za »normalna« moška in ženska telesa), temveč predpostavlja tudi tisto, kar je iz normativa izbrisano (ibid., 3) – tem telesom pa s tem normativ dodeljuje status *abjektivnega* (*abject*) (ibid.). Tem telesom ni dano obstajati v vsakdanjem diskurzu – tako denimo že na ravni jezika, ki v slovenščini (še vedno) zlasti v govoru nima ustaljene elegantne rešitve, ki ne bi predpostavljala binarnosti. Jezik je odraz ideologije, prevladujoča ideologija pa je cisnormativna. Oziroma kot zapiše dr. Kotnik:

Misliti spol na transspolen način, govoriti z mislijo na transspolne ljudi, uporabljati ustrezen besednjak za opis transspolnih situacij pomeni dejansko razumeti trans(spol)nost. To razumevanje pa se začne pri najbolj vsakdanjem izgovarjanju naših najobičajnejših misli, torej tudi pri ozaveščanju tega, da ko o nekih stvareh govorimo, ko jih upovedujemo, te stvari v resnici tudi popredmetimo, torej jih priklicujemo v njihov realni materialni obstoj. Trans(spol)nost je izziv za vse naše

spontane misli in vse naše besede, ki jih samoumevno in spontano izrekamo. Cis-normativnost je namreč globoko vtkana v naše misli, izreke in kulture (Kotnik, 65).<sup>1</sup>

Telesom, ki jih normativ izloča, je pogosto zanikano obstajati *že fizično*, torej v določenih prostorih (pomislimo na gonjo zlasti proti trans ženskam glede uporabe stranišč, ki jo je med drugimi podpihovala znana britanska pisateljica

J. K. Rowling),<sup>2</sup> pogosto pa je tudi skrajno nasilje nad LGBTQI+ skupnostmi.<sup>3</sup> Nasilje nad telesi, ki tako ali drugače izpadejo iz normativne binarne ureditve, se kaže na mnogoterih ravneh, pri čemer ima pomembno vlogo sistemsko nasilje, denimo že omenjeno nedopuščanje obstoja v jeziku, izločitev iz javnih prostorov ter nekorektna zdravstvena obravnava. Nasilje, ki je zaznamovalo življenje Davida Reimerja, je prav tako sistemsko nasilje.

Reimerja, ki mu je bilo ob rojstvu leta 1965 pripisano ime Bruce, sta doleteli dve izdaji sistema. Prva se je zgodila pri njegovih osmih mesecih, ko so mu pri rutinski operaciji obrezovanja skurili penis. Šlo je za nesrečo, ki se zagotovo ne bi zgodila, če bi operacijo opravil za to predvideni zdravnik – strokovnjak, in ne splošni zdravnik, ki ga je takrat nadomeščal. Prva izdaja je bila torej malomarnost. Druga izdaja se je pripravila

1 Kotnik v uvodu v obsežno študijo predstavi tudi tabelo ustreznih in neustreznih izrazov, ki so nam lahko v pomoč pri ubesedovanju trans(spol)nosti (Kotnik, 66). To se zdi posebej pomembno poudariti v spremnem besedilu h gledališki uprizoritvi *Jaz, David*, ki za namene podoživljanja Davidovih staršev, Janet in Rona Reimerja – para s konca šestdesetih let 20. stoletja, ki je ustrezal hetero- in cisnormativnim konvencijam – ne operira vedno z ustreznim besednjakom: starša sta namreč odločitev o Bruceovi tranziciji v deklico med drugim sprejela zaradi nerazumevanja transspolnosti, ki je bilo v tistem času (še bolj) vsesplošno, saj transspolnosti v njunem vsakdanjem diskurzu tako rekoč ni bilo. Hkrati so nekateri izrazi, ki so žaljivi, če jih uporabimo za transspolne posameznice\_ke, v Davidovem primeru točni – tako lahko recimo v primeru tranzicije iz Brucea v Brendo govorimo o *spremembi spola*, saj je bil Davidu ženski spol pripisan *od zunaj* in ni potrjeval njegove izkušnje spola, medtem ko je šlo pri njegovi tranziciji v moškega v njegovi odrasli dobi za dejansko potrditev spola. Tabela dr. Kotnik o ustreznosti izrazov objavljamo tudi v tem gledališkem listu.

2 Leta 2020 je na družbenem omrežju Twitter, kjer je večkrat izrazila svoje neodobravanje in sovraštvo do transskupnosti, objavila esej, v katerem je poudarila, da prisotnost trans žensk na javnih ženskih straniščih predstavlja nevarnost nasilja moških nad ženskami. S tem je predpostavila, da trans ženske niso ženske, in jih orisala kot napadalne predatorke. Pisateljčin sovražni izpad – in njeno kontinuirano sovraštvo do skupnosti – je bilo močno mediatizirano, spomin na ta dogodek pa smo si osvežile na <https://tgeu.org/trans-murder-monitoring-2025-reveals-new-trend-in-anti-trans-violence-systematic-targeting-of-activists-and-movement-leaders/>.

3 Srhljivi so tudi podatki o umorih transspolnih posameznikov, dostopni na <https://tgeu.org/trans-murder-monitoring-2025-reveals-new-trend-in-anti-trans-violence-systematic-targeting-of-activists-and-movement-leaders/>.

jala počasneje in predstavlja več zmot, na prvem mestu civilizacijsko: moški brez penisa ni moški. Tu govorimo o reproduciranju normativa, po katerem je moški lahko moški samo takrat, ko izpolnjuje določene fizične in vedenjske *standarde*. Ker Bruce Reimer ni ustrezal tem *standardom*, ni smel ostati moški – v binarnem sistemu pa je nasprotje moškega lahko le ženska. Tako so Bruceu pri osemnajstih mesecih pripisali drug spol, ga operirali in preimenovali v Brendo.

S to vsiljeno identiteto se David več kot očitno ni poistovetil, in vendar je seksolog John Money, ki je prevzel *primer*, stalno posegal v otrokovo telo in vedenje. Želel je dokazati, da spol definira predvsem družba, in se zoperstaviti ustaljenemu esencializmu. Pri tem pa je tudi sam reproduciral binarna prepričanja – ne zgolj o spolu, temveč tudi o faktorjih, ki naj bi vplivali na spolno identiteto (narava–družba). Najbolj škodljivo je bilo Moneyjevo prepričanje, da mora telesa, ki odstopajo od binarnega normativa, *popraviti*. To prepričanje ni uničilo zgolj življenja Davida Reimerja, temveč je nasilno poseglo – in še vedno posega – v telesa številnih oseb po vsem svetu. Tako so denimo interspolne osebe še vedno diskriminirane od svojega rojstva dalje, zlasti v zdravstvu (Lobnik et al., 10). Ker interspolnosti – torej lastnosti oseb, »ki se rodijo s telesnimi (spolnimi) značilnostmi, ki ne ustrezajo medicinskim ali družbenim normam za žensko ali moško telo« (ibid., 16) – zdravstveni sistem še vedno obče ne sprejema, je ne razume in jo patologizira, interspolnim osebam ob rojstvu predpišejo ženski ali moški spol in na njih izvajajo operativne posege v

imenu »družbene sprejemljivosti«, čeprav njihovo življenje in zdravje nista ogrožena (ibid., 11).

Ko govorimo o tovrstni medikalizaciji in patologizaciji teles, govorimo o svojevrstni kolonizaciji – sistemskem prisvajanju teles in nadzoru nad njimi. Pojmovanje spola je civilizacijsko pogojeno, binarnost pa ni samoumevna resničnost mnogih kultur – tu lahko omenimo ameriški staroselski koncept *Two Spirit*. Gre za pojem, ki se je med spolno nenormativno staroselsko skupnostjo uveljavil leta 1990 (Robinson, 1675) in predstavlja skupni termin za suprabinaro dožemanje spola, kakršno je lastno večini staroselskih plemen (ibid., 1680), denimo *nádleehi*<sup>4</sup> v plemenu Navajo, *wíngtke*<sup>5</sup> v plemenu Lakóta ali *lhamana*<sup>6</sup> v plemenu A:shwi (ibid., 1678–1679). Te identitete in jezikovne specifikke pa so bile izbrisane ob vsiljevanju modernih<sup>7</sup> zahodnih kulturnih vrednot, pokristjanjevanja in jezikovnega podrejanja (ki se je pomembno vršilo v šolskem sistemu) kolonizatorjev (ibid., 1677).

---

4 Ki jih je navaški kulturni antropolog dr. Wesley Thomas opredelil kot pripadnice\_ke treh skupin: maskulinih žensk, ženstvenih moških in interspolnih oseb (Robinson, 1679).

5 Ki se uporablja za osebe, ki jim je bil ob rojstvu dodeljen moški spol, kasneje pa so začele prevzemati ženske značilnosti (ibid., 1678).

6 Izraz za spol oseb, ki so mešale moške in ženske značilnosti. Najbolj zgodovinen\_a predstavnik\_ca je We'wha (1849–1896), ki mu\_ji je bil ob rojstvu pripisan moški spol, a je zase uporabljal\_a moške in ženske zaimke (ibid.).

7 Izčrpen popis zgodovine trans(spol)nosti v evropski tradiciji lahko beremo pri Kotnik (str. 131–247), iz katerega je razvidno, da dožemanje trans(spol)nosti v evropski zgodovini ni bilo vedno odklonilno.

David Reimer ni bil niti interspolen niti transspolen, a je zaradi nesreče in posledičnega neskladja z normativom zdravstveni sistem njegovo telo skušal prisilno ukalupiti v binarni sistem. Njegovo zgodbo so si sicer skušale\_i prisvojiti tudi propagatorke\_i esencializma – knjiga Johna Colapinta *As Nature Made Him* že v naslovu namiguje na esencializem, na osnovi katerega je napisana. Prevedena je tudi v slovenščino, spremlja pa jo transfobna spremna beseda, ki o interspolnih osebah piše kot o »moških ali ženskah, ki je ob rojstvu zaznamovan/a s prirojenimi motnjami notranjih ali zunanjih spolnih organov« (Belcl Magdič, 297), s čimer želi interspolnost prikazati kot bolezen (patologizacija),<sup>8</sup> svari pred teorijo spola, ki naj bi želela ukiniti moški in ženski spol (ibid., 298–299), ter trdi, da zagovorniki teorije spola »otrokom vsiljujejo idejo, da si spol lahko izberejo sami« (ibid., 299). Prepričanje, da je transspolnost ideologija, ki želi sprevreči nič hudega slutečo, zmedeno oziroma duševno bolno (mlado) populacijo (tu ponovno opozorimo na patologizacijo transspolnosti), je izjemno

sovražno, a žal ne redko. Zgodba o Davidu Reimerju pa ne bi smela biti izrabljena za nadaljnje reproduciranje nasilja nad nenormativnimi telesi, najsi bodo ta transspolna, interspolna ali kakor koli drugače suprabinarna.

---

#### VIRI IN LITERATURA

- Belcl Magdič, Mojca. Zgodba, ki se ne bi smela zgoditi. *Bruce, Brenda, David: deček, ki so ga vzgajali kot deklico*. Ljubljana: Družina, 2017, str. 295–303.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. London & New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. London & New York: Routledge, 2004.
- Colapinto, John. *As Nature Made Him: The Boy Who Was Raised as a Girl*. New York: HarperCollins Publishers, 2000.
- Every Body*. Režija: Julie Cohen, 2023. Better Than Fiction Productions, NBC News Studios, 2023.
- Kotnik, Vlado (Lia Lola Vlado). *Trans(spol)nost: Arheologija trans/vednosti*. Ljubljana: Krtina, 2022.
- Robinson, Margaret. Two-Spirit Identity in a Time of Gender Fluidity. *Journal of Homosexuality*, 67(12), 2019, str. 1675–1690. Dostopno na: <https://doi.org/10.1080/00918369.2019.1613853>. Dostop 22. 11. 2025.
- Lobnik, Miha, et al. *Položaj interspolnih ljudi v medicinskih postopkih: posebno poročilo*. Ljubljana: Zagovornik načela enakosti Republike Slovenije, 2020.

---

8 Patologizacija je pogost pojav pri zdravstveni obravnavi interspolnih pacientk\_ov, kar izčrpno popisuje poročilo o položaju interspolnih ljudi v medicinskih postopkih: »Ker so v medicinskih postopkih za t. i. normalizacijo spola praviloma interspolni otroci ali mladostniki, se Zagovornik pridružuje opozorilu Evropskega parlamenta (EP), namreč da je obravnava interspolnosti kot zdravstvenega stanja oziroma bolezni (patologizacija) v nasprotju s ciljem zagotavljanja najvišjega možnega zdravstvenega standarda, ki ga za otroke zahteva Konvencija Združenih narodov o otrokovih pravicah« (Lobnik et al., 9).

LARA EKAR GRLJ IN MARGARETA KRŽIČ

# Tlenja

---

PRODUKCIJA MAGISTRSKEGA PROGRAMA UMETNOST GIBA, SMER GIB V PROSTORU (RAZ-GIBANI PROSTOR)  
IN MAGISTRSKEGA PROGRAMA SCENSKO OBLIKOVANJE, SMER KOSTUMOGRAFIJA

PREDSTAVITEV FILMA:

24. septembra 2025 ob 10.30

v Kinodvorani

Foto: DOMEN LUŠIN



Avtorica ideje in koncepta  
LARA EKAR GRLJ

Soavtorica koncepta  
MARGARETA KRŽIČ

Izvajalka in koreografinja  
LARA EKAR GRLJ

Asistentka koreografije  
MARGARETA KRŽIČ

Režija  
MARGARETA KRŽIČ

Direktor fotografije  
DOMEN LUŠIN

Montažerka slike in zvoka  
ANA GRZETIČ

Skladatelj  
LEON FIRŠT

Scenografija  
LARA EKAR GRLJ  
MARGARETA KRŽIČ  
ANA GRZETIČ  
DOMEN LUŠIN

Oblikovalka maske  
MARGARETA KRŽIČ

Kostumografija  
MARGARETA KRŽIČ

Oblikovalec zvoka  
JERNEJ KRŽIČ

Asistent oblikovalca zvoka  
GAJ BOBNARIČ

Producentka  
MIJA ŠPILER

Mentorice in mentorji  
*za gib*

PROF. MAG. URŠULA TERŽAN  
*za kostumografijo*  
IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK  
DOC. NINA ČEHOVIN

Produkcija  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

1. LETNIK MAG. ŠTUD. PROGRAMA 2024/25

# Najboljši sosed

---

Mak, študent filma, ki živi v razpadajočem najemniškem stanovanju, med pripravljanjem na izpit zasliši predirljiv krik. Skozi kukalo opazi mladi par, ki v naglici zapuša sosednje stanovanje. Mak poskuša za vsako ceno odkriti vzrok njunega sumljivega obnašanja. To, kar odkrije, preseže njegovo bujno domišljijo.

Foto: ANA LOGAR



Nastopajoči IVAN VASTL MILA PERŠIN ALEKSANDAR JOVANOVSKI PRIMOŽ BEZJAK ROMANA ŠALEHAR	Mojstrica osvetljave NEŽA JANKOVIČ  Osvetljevalca ANDRAŽ BOC KAJTUŠA PETERKA	Tehnična sodelavca JURIJ LUKASHEVICH AMELA IKOVIC
Scenarist in režiser VID MILAKOVIČ	Asistentka režije TARA CARUSO BIZJAK	Producentka Oddelka za film in televizijo EVA KUČERA ŠMON
Direktorica fotografije ANA LOGAR	Tajnica režije VARJA LORGER	Mentorji in mentorica <i>za scenaristiko</i> DOC. JANEZ BURGER DOC. MATEVŽ LUZAR DOC. METOD PEVEC <i>za režijo</i> DOC. JANEZ BURGER <i>za snemanje</i> IZR. PROF. SIMON TANŠEK <i>za montažo</i> DOC. ANDREJ NAGODE <i>za zvok</i> IZR. PROF. MIHA JARAMAZ <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Montažer TADEJ SINKOVIČ	Skrbnik materiala in fotograf JAKOB VOGRINEC	
Avtor glasbe TIM BRATUŠA	Asistenta scenografije AMNA HADŽIČ ŽIGA PETKOVŠEK	
Scenografinja EVA SLANA	Snemalec zvoka TONKO SEKULO	
Kostumografinja NUŠA BERNOT	Mikromanka TAŠA TOMIČ EGART	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
Oblikovalka maske EVA URŠIČ	Mojster zvokovne obdelave GREGOR BAJC	V koprodukciji z RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA
Prvi asistent kamere in ostrilec LUKA PISLAK	Barvna in svetlobna obdelava slike ANA LOGAR	Uredništvo igranih oddaj TVS <i>Producentka</i> DOLORES ŠEBAT <i>Odgovorni urednik</i> JANI VIRK
Drugi asistent kamere KLEMEN LORBER	Svetovalec za barvno in svetlobno obdelavo slike TEO RIŽNAR	Kulturni in umetniški program TVS <i>Producentka</i> TANJA PRINČIČ <i>Odgovorni urednik</i> ANDRAŽ PÖSCHL
		Posebna zahvala ANA MILAKOVIČ AMNA HADŽIČ ANA LOGAR

1. LETNIK MAG. ŠTUD. PROGRAMA 2024/25

# Kako je pozvonilo, ko me ni bilo doma

---

Tin je nežen, tenkočuten in zasanjan fant, ki s prijatelji živi v najemniškem stanovanju v Ljubljani. Na silvesterski večer se s kolesom vrača domov, kjer ga na zabavi pričakujejo cimri in najboljša prijateljica Rina. Sredi glasbe in odštevanja do novega leta zabavo prekine grobo trkanje – pred vrati stoji razburjeni sosed, ki z ženo prebiva v stanovanju pod njimi. V svoji stiski se spravi na Rino, ki mu odpre vrata, Tin pa, čeprav bi jo želel zaščititi, obstane v tišini, saj v njem prepoz-

na nekaj krhkega. Po neprijetnem soočenju se zabava postopoma nadaljuje skoraj nemoteno, a z grenkim priokusom.

Po praznikih se Tin vrne in na hodniku sreča družino v črnini, ki odhaja iz spodnjega stanovanja. Izza vrat odmeva glasba, s katero sosed prekriva svoj jok. Tin in Rina v sobi nad njim nepremično poslušata. Skozi tanke stene in še tanjše tišine se življenja prepletejo – brez besed.

Foto: NEZA JANKOVIČ





Nastopajoči  
LUKA SERAŽIN  
AJDA PIRTOVŠEK  
IVO BAN  
ČARNA LAMPRET  
PETER PODGORŠEK

Scenaristka in režiserka  
TARA CARUSO BIZJAK

Direktorica fotografije in snemalka  
NEŽA JANKOVIČ

Montažerka  
VARJA LORGER

Snemalki dodatnega materiala  
KARIN PETRIČ  
TARA CARUSO BIZJAK

Producentka projekta  
EVA KUČERA ŠMON

Statisti  
IZIDOR VOGRINEC  
EMA PAŠ  
ALJAŽ HITREC  
MAJA KUNAVER  
ŠPELA LOVREC  
MATEJA ZAGOŽEN  
TOMAŽ BIZJAK  
KARIN PETRIČ  
ASTRID PETRIČ

Asistentka režije  
LARA ŠIFRER

Tajnica režije  
ROŽANA ŠVARA

Scenograf  
DAN PIKALO

Asistent scenografije  
TADEJ SINKOVIČ

Kostumografinja  
INA FERLAN

Mojster osvetljave  
ANDRAŽ ŽIGART

Prvi asistent kamere in ostrilec  
MATIC MENEGALIJA

Drugi asistentka kamere  
ANA LOGAR

Skrbnica materiala in scenska fotografinja  
KATJUŠA PETERKA

Snemalec zvoka  
TONKO SEKULO

Mikroman  
VID MILAKOVIČ

Mojstrica zvokovne obdelave  
VARJA LORGER

Koloristki  
NEŽA JANKOVIČ  
TARA CARUSO BIZJAK

Prevajalka in oblikovalka podnapisov  
VITA ŽNIDARIČ ŠTADER

Oblikovalec napisov in plakata  
OSKAR CERGOLJ

Uporabljena glasba  
MARJANA DERŽAJ: POLETNA NOČ  
(ZKP RTV SLO)  
BELE VRANE: BREZ BESED  
(ZKP RTV SLO)  
BELE VRANE: PRESENEČENJA  
(ZKP RTV SLO)  
BELE VRANE: NA VRHU NEBOTIČNIKA  
(ZKP RTV SLO)

Tehnična sodelavca  
JURIJ LUKASHEVICH  
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo  
EVA KUČERA ŠMON

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*

DOC. METOD PEVEC  
*za snemanje*

IZR. PROF. SIMON TANŠEK  
*za montažo*

DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC  
*za zvok*

IZR. PROF. MIHA JARAMAZ  
*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

V koprodukciji z  
RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA

Uredništvo igranih oddaj TVS

*Producentka*  
DOLORES ŠEBAT  
*Odgovorni urednik*  
JANI VIRK

Kulturni in umetniški program TVS

*Producentka*  
TANJA PRINČIČ  
*Odgovorni urednik*  
ANDRAŽ PÖSCHL

Posebna zahvala

BLAŽKA GANTAR  
LUKA PAJNTAR  
KARIN PETRIČ  
METOD PEVEC  
BARBARA FERENČINA  
ANDREJ NAGODE  
MATEVŽ LUZAR  
KATJA ŠOLTES  
MAJA KRAJNC  
LEV PREDAN KOWARSKI  
FILIP JEMBRIH  
DINO DOLNIČAR  
NIKOLA SEKULOVIC  
RENATA VERBOTEN  
SILVESTER KOPRIVA  
TADEJ VINTAR

1. LETNIK MAG. ŠTUD. PROGRAMA 2024/25

# zelim\_ti\_vse\_najboljše

---

KAJA (14) s staro družinsko kamero snema videodnevnik kot rojstnodnevno darilo svoji starejši sestri IVI (17), ki se po obdobju zdravljenja v psihiatrični bolnišnici vrača domov. Med pripravami in praznovanjem z MAMO (42) Kaja z otroško igrivostjo dokumentira družinsko dinamiko, ki navzven deluje običajno, a z drobnimi trenutki napetosti razkriva tišino, ki jo prinaša očetova odsotnost. Ko Kaja nehote posname

burni prepir med Ivo in mamo, se razkrije globlja bolečina – Iva materi očita čustveno odtujenost in nezmožnost soočanja z očetovim odhodom, kar je, kot se razkrije, povzročilo njen psihični zlom. Po prepiru Kaja poskuša Ivo potolažiti, a jo ta v svoji ranljivosti zavrne. Ob naslednjem spontanem snemanju skupaj pojeta pesem Ti si moje sonce, ki se izkaže kot majhen in iskren trenutek njune ponovne bližine.

Foto: ČARNA LAMPRET



Nastopajoče ČARNA LAMPRET AJDA PIRTOVŠEK KARIN KOMLJANEC	Mojster osvetljave MATIC MENEGALIJA	Tehnična sodelavca JURIJ LUKASHEVICH AMELA IKOVIC
Snemalka ČARNA LAMPRET	Osvetljevalca MATIC MENEGALIJA KLEMEN LORBER	Producentka Oddelka za film in televizijo EVA KUČERA ŠMON
Scenaristka in režiserka LARA ŠIFRER	Prva asistentka kamere NEŽA JANKOVIČ	Mentorji in mentorica <i>za scenaristiko</i> DOC. JANEZ BURGER DOC. MATEVŽ LUZAR DOC. METOD PEVEC <i>za režijo</i> DOC. JANEZ BURGER <i>za snemanje</i> IZR. PROF. SIMON TANŠEK <i>za montažo</i> DOC. ANDREJ NAGODE <i>za zvok</i> IZR. PROF. MIHA JARAMAZ <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Direktor fotografije in kolorist KLEMEN LORBER	Snemalec zvoka IGOR ISKRA	
Montažerki ANJA PIRTOVŠEK KLAVDIJA KOŠIR	Asistentka snemalca zvoka MOJCA SPAČAL	
Scenografinja EVA SLANA	Mojstrica zvokovne obdelave LEA JUREČIČ	
Asistent scenografije ŽIGA PETKOVŠEK	Glasba BEBOP: MOJE SONCE (MENART RECORDS)	
Pomoč pri scenografiji TADEJ SINKOVIČ	Prvi asistent režije VID MILAKOVIČ	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL
Kostumografinja NINA GORIŠEK	Tajnik režije LENART SUŠNIK	V koprodukciji z RADIOTELEVIIZIJA SLOVENIJA
Oblikovalka maske LUCIJA KRAJNIK	Oblikovalca napisov LARA ŠIFRER KLEMEN LORBER	Uredništvo igranih oddaj TVS <i>Producentka</i> DOLORES ŠEBAT <i>Odgovorni urednik</i> JANI VIRK
	Skrbnica materiala in scenska fotografinja TARA CARUSO BIZJAK	
	Svetovalec za barvno obdelavo TEO RIŽNAR	Kulturni in umetniški program TVS <i>Producentka</i> TANJA PRINČIČ <i>Odgovorni urednik</i> ANDRAŽ PÖSCHL
		Posebna zahvala TARA CARUSO BIZJAK VID MILAKOVIČ BEBOP MARTIN MUŠIČ MATEVŽ LUZAR LEV PREDAN KOWARSKI

2. LETNIK MAG. ŠTUD. PROGRAMA 2024/25

## Kako sem čakal na sonce

---

Dokumentarni film se poglobi v življenje in delo slovenskega direktorja fotografije Vilka Filača, ki nas je zapustil leta 2008. Zgodba se razkriva skozi spomine njegovih prijateljev, družine in filmskih sodelavcev, ki obujajo trenutke, ki so oblikovali njegov svet. Med ustvarjanjem filma se nam je pojavilo ključno vprašanje: kaj je težje – spominjati se ali pozabiti?

Rdeča nit filma se razteza ob motivu sonca, ki je Vilka spremljalo skozi vso njegovo profesionalno pot kot tihega sopotnika filmski fotografiji. Z upo-

rabo asociativne montaže, ki prepleta arhivske posnetke njegovih filmov ter pripovedi ljudi, smo iskali povezave, ki jih podzavestno tkemo s podobnimi občutki in spomini. Vizualno smo gostovali v naravi in soncu, naše intervjuvance smo postavili v tihožitja na klopcah, stoli in ležalnikih – kjer obdani s tišino, čakajo ter se spominjajo.

Film je ustvarjen kot *hommage* ljudem, ki stojijo za kamero, in je poklon ustvarjalnosti in dediščini, ki jo je pustil Vilko Filač.

Foto: VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ



## Sodelovali so

NEJC GAZVODA  
 STEFAN ARSENIJEVIČ  
 EMIR KUSTURICA  
 RADO LIKON  
 DRAGO MISLEJ-MEF  
 DRAGO JARIČ  
 VALENTIN PERKO  
 FRANJA PAVLIN FILAČ  
 MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Scenaristka, režiserka  
in direktorica fotografije

VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

## Montažerka slike in zvoka

NEŽA TRETNJAK

## Asistentka produkcije

NINA BEVK

## Mojster zvokovne obdelave

GREGOR BAJC

## Snemalec A-kamere

ANDRAŽ ŽIGART

## Snemalka B-kamere

TARA CARUSO BIZJAK

## Snemalci zvoka

ANDRAŽ ŽIGART  
 NINA BEVK  
 KATJA PREDAN  
 TADEJ PERNUŠ

## Izvajalec glasbe

DRAGO MISLEJ – MEF:  
 JUNAK PREKOMORSKIH BRIGAD  
 (PRIMITIVC GLASBIC)

## Grafična oblikovalka

NEŽA TRETNJAK

## Svetlobna in barvna obdelava slike

TADEJ VINTAR

## Prevajanje in podnaslavljanje

VITA ŠTADER

## Tehnična sodelavca

JURIJ LUKASHEVICH  
 AMELA IKOVIC

## Producentki Oddelka za film in televizijo

MAG. JOŽICA ŠMID  
 SIMONA JERALA

## Mentorji

*za snemanje*  
 IZR. PROF. SIMON TANŠEK  
*za montažo*  
 DOC. ANDREJ NAGODE  
*za zvok*  
 DOC. MIHA JARAMAZ

## Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
 RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

## Hvala

NEJC GAZVODA  
 STEFAN ARSENIJEVIČ  
 EMIR KUSTURICA  
 RADO LIKON  
 DRAGO MISLEJ - MEF  
 DRAGO JARIČ  
 VALENTIN PERKO  
 FRANJA PAVLIN FILAČ  
 MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

## SIMON TANŠEK

## ANDREJ NAGODE

## MATJAŽ IVANIŠIN

## MATEVŽ LUZAR

## GAJA FILAČ

## ANŽE GRČAR

## JURIJ BOBIČ

## MIŠKO KRANJEC

## MIJA ŠEGA

## OSKAR ŠUBIC

## ANDREJ NAGODE

## JOŽICA ŠMID

## JURE ČERNEC

## NADINA ŠTEFANČIČ

## NERINA KOCJANČIČ

## KARPO GODINA

## ARHIV SLOVENSKE KINOTEKE

## FILMSKI CENTAR SARAJEVO

IN CELOTNI EKIPI, KI JE PRIPOMOGLA  
 K NASTANKU FILMA.

MAGISTRSKI KRATKI IGRANI FILM

# Samorastnik

---

Nikola (17) vroča poletja preživlja v družbi nasilne-  
žev in preprodajalcev drog, medtem ko doma igra  
vlogo starša lastni materi. Nikola med krutostjo  
ulice in krhkostjo domače situacije išče občutek  
bližine, sprejetosti in tega, da ni povsem sam.

Foto: TADEJ VINTAR





Igrajo	Prvi asistent režije	Scenograf
SVIT ŠTURBEJ – <i>Nikola</i>	EMANUEL KRAJNC	ŽAN ŠABEDER
NIKA ROZMAN – <i>Sandra</i>	Drugi asistentki režije	Asistentka scenografa
ALISA MILIČEVIČ – <i>Klara</i>	EMA PAŠ	MARJETA ČATER TIMER
JOSIP KADIČ – <i>Ermin</i>	ANA BIZJAK	Kostumografinja
NEJC CIJAN GARLATTI – <i>Renato</i>	Tajnica režije	KATARINA ŠAVS
JAN GERL KORENČ – <i>Lukas</i>	EMA PAŠ	PIA GORIŠEK
MARKO RAFOLT – <i>Jasmin</i>	Prva asistenta kamere in ostrilca	Oblikovalka maske
IVAN VASTL – <i>David</i>	GAŠPER LOKOŠEK	LAURA BUTKOVIČ
LAURA PRAJS – <i>Anja</i>	KSAVER ŠINKAR	Skladatelj in izvajalec glasbe
MIHA KOVAČIČ – <i>Jan</i>	Drugi asistentki kamere	ALJOŠA ŽIVADINOV ZUPANČIČ
GAJA FILAČ – <i>Prodajalka</i>	NEŽA JANKOVIČ	Besedilo in vokali
LEO BEHRIČ – <i>Diler Leo</i>	KATJUŠA PETERKA	MAKS DAKSKOBLER
RENE RADO BOHINC – <i>Diler Rene</i>	Skrbnik materiala	Akcijski koreograf
GLEN DAVID CHAMPAIGNE – <i>Moški v podhodu</i>	JAKOB RAKOVEC	BRANKO RISTIČ
DAVID CHAMPAIGNE – <i>Športni komentator 1</i>	Izposoja in vračilo tehnike	Scenska fotografinja
MATEVŽ SLUGA – <i>Športni komentator 2</i>	BOJ NUVAK	ŠPELA KOŠČAK
Scenarista	Mojster osvetljave	Oblikovalec zvoka
DAVID CHAMPAIGNE	VID URŠIČ	DINO DOLNIČAR
ELA BOŽIČ	Osvetljevalci	Barvna in svetlobna obdelava slike
Režiser	AMADEJ ZALOKAR	TADEJ VINTAR
DAVID CHAMPAIGNE	NEŽA JANKOVIČ	Oblikovalec najavnih in odjavnih napisov
Direktor fotografije in snemalec	KLEMEN LORBER	LUKA PISLAK
TADEJ VINTAR	VITJA RODEŽ	Prevajalec podnapisov
Montažerka slike in zvoka	NEJC HAFNER	DAVID CHAMPAIGNE
TAŠA TOMIČ EGART	Snemalec zvoka	Lektorica in oblikovalka podnapisov
Asistentka produkcije	ALJAŽ LUKAN	VITA ŠTADER
GALA ATANASOVA	Mikrofonistka	
	TAŠA TOMIČ EGART	

Tehnična sodelavca  
 JURIJ LUKASHEVICH  
 AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo  
 KAJA HORVAT

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*  
 DOC. METOD PEVEC  
 DOC. MATEVŽ LUZAR  
*za režijo*

DOC. METOD PEVEC  
*za snemanje*

DOC. ROK KAJZER NAGODE  
*za montažo*

DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC  
*za zvok*

IZR. PROF. MIHA JARAMAZ  
*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,  
 RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Film je sofinanciral  
 SLOVENSKI FILMSKI CENTER  
 – JAVNA AGENCIJA RS

V koprodukciji z  
 RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA

Uredništvo igranih oddaj TVS  
*Producentka*  
 DOLORES ŠEBAT  
*Odgovorni urednik*  
 JANI VIRK

Kulturni in umetniški program TVS  
*Producentka*  
 TANJA PRINČIČ  
*Odgovorni urednik*  
 ANDRAŽ PÖSCHL

Tehnične storitve je omogočil  
 FILMSKI STUDIO VIBA FILM LJUBLJANA

Zahvale  
 MESTNA OBČINA LJUBLJANA  
 TELEKING  
 FRAN SOKOLIČ  
 TRIXTR  
 ALEŠ PAVLIN  
 JANEZ BURGER  
 BAHRUDIN BEČIČ  
 MB GRIP  
 URŠKA SAJKO  
 ROBERT KOZJAK – TRGOVINA ROBI  
 MATIC ŽEHELJ IN TOMAŽ DAMJAN  
 (GARAŽNA HIŠA MILLENIUM)

MAGISTRSKI KRATKI IGRANI FILM

# Skrivalnice

---

Osemletni Tomaž začuti strah pred izgubo mame, ki se vede čudno in odsotno. Zdi se mu, da mu starša nekaj skrivata.

Foto: ANDRAŽ ŽIGART





Igrajo

ANVAR NIKOLENKO – *Tomaž*  
NINA IVANIŠIN JANEŽIČ – *Suzana*  
BLAŽ SETNIKAR – *Gregor*  
JON HUDEJ – *Otrok*  
GITA HUDEJ – *Otrok*  
ALJOŠA MILIČEVIČ – *Otrok*  
OSKAR ZDESAR – *Otrok*

Scenarista

LINA ERŽEN  
JAKA FLORJANČIČ

Režiser

JAKA FLORJANČIČ

Direktor fotografije in snemalec

ANDRAŽ ŽIGART

Montažer slike in zvoka

TADEJ SINKOVIČ

Skladatelj in izvajalca glasbe

LAETITIA REBECCA POHL  
BLAŽ MIKL

Asistent produkcije

JURE ŠTERN

Prvi asistent režije

VUKAŠIN STEPANČIČ

Skrbnici otrok

TINKARA STONIČ  
JULIJA BAUER

Tajnica režije

LINA ERŽEN

Scenski fotografinji

KATJUŠA PETERKA  
EMA BABIČ

Scenografka

KATARINA MAJCCEN

Asistentka scenografa

ŽIVA BRGLEZ

Kostumografka

KRISTI KOMEL

Maska

LAURA BUTKOVIČ  
IVANA KRISTINA MOHAR

Prva asistentka kamere

LARA KNAP

Druga asistentka kamere

ANA LOGAR

Mojster osvetljave

VID URŠIČ

Osvetljevalka

NEŽA JANKOVIČ

Skrbnik materiala

LUKA MIKLOŠIČ

Vizualni efekti

OBRAD VUKAŠINOVIČ

Snemalec zvoka

MATEVŽ SELAN

Mikromana

JAKOB RAKOVEC  
SOČA SRŠEN

Oblikovalec zvoka

DINO DOLNIČAR

Kolorist

ANDRAŽ ŽIGART

Svetovalec za barvno obdelavo

TEO RIŽNAR

Prevajalka in oblikovalka podnapisov

VITA ŽNIDARIČ ŠTADER

Prebrano besedilo

ODLOMEK IZ BRATOVŠČINE SINJEGA  
GALEBA AVTORJA TONETA SELIŠKARJA,  
LJUBLJANA: MLADINSKA KNJIGA, 1978

Tehnična sodelavca  
JURIJ LUKASHEVICH  
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo  
EVA KUČERA ŠMON

Mentorji in mentorica  
*za scenaristiko*

DOC. METOD PEVEC

DOC. MATEVŽ LUZAR

*za režijo*

DOC. MATEVŽ LUZAR

*za snemanje*

IZR. PROF. SIMON TANŠEK

*za montažo*

DOC. ANDREJ NAGODE

*za vizualne učinke*

IZR. PROF. MINA CVETINOVIČ PAVKOV (FDU)

*za zvok*

IZR. PROF. MIHA JARAMAZ

*za produkcijo*

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

Film je sofinanciral  
SLOVENSKI FILMSKI CENTER  
– JAVNA AGENCIJA RS

V koprodukciji z  
RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA

Uredništvo igranih oddaj TVS

*Producentka*

DOLORES ŠEBAT

*Odgovorni urednik*

JANI VIRK

Kulturni in umetniški program TVS

*Producentka*

TANJA PRINČIČ

*Odgovorni urednik*

ANDRAŽ PÖSCHL

Tehnične storitve je omogočil

FILMSKI STUDIO VIBA FILM LJUBLJANA

Posebna zahvala

CVINGER FILM

URBAN MIHEVC

ELIZA NIKOLENKO

EVGENIJ NIKOLENKO

VARJA LORGER

MATIC ŠTAMCAR

MIRAN ZUPANIČ

MARTIN SREBOTNJAK

JANEZ BURGER

MATIC DRAKULIČ

# Penzion Bled

---

*Penzion Bled* je komedija, ki se odvija v majhnem družinskem penzionu v osrčju slovenskih Alp, kjer pa nič ne deluje, kot bi moralo. Glavni junak Janko, vodja penziona, je dobrovoljen, a nekoliko nepremišljen receptor, ki se trudi ohraniti ugled svojega posla, čeprav mu situacije vedno znova uidejo iz rok. Ob njem delajo še Marjeta – izkušena in cinična pomočnica, ki se spretno znajde v vsakodnevnih kaotičnih okoliščinah, Anja – mlada natararica, polna energije, ki pa pogosto postane žrtev zahtevnih gostov, ter Miki, sproščeni kuhar, ki pa ga bolj kot recepti zanima njegova lastna filozofija kuhanja. Skupaj tvorijo bizaren, a simpatičen kolektiv, ki kljub številnim nesporazumom in nerodnostim poskuša zadovoljiti potrebe svojih gostov.

Zgodba prve epizode se odvija v sodobnem času in se osredotoča na dogajanje v enem dnevu, ko oseb-

je pričakuje obisk prestižnega hotelskega kritika. Ker ga ne poznajo, postrežejo napačnemu gostu, kar privede do vrste absurdnih in komičnih zapletov, ki razkrijejo vse pomanjkljivosti penziona. Luči, ki ne delujejo, napačno označene sobe, razvajeni gostje z nemogočimi zahtevami in kuhinjski incidenti so le del vsakodnevnega kaosa, ki ga še bolj zaostri želja, da bi naredili dober vtis. Ko se naposled izkaže, da so napačno identificirali kritika, osebje hiti popraviti vtis, vendar je škoda že narejena, kar ustvarja humoren in nepričakovan zaključek.

Serijska *Penzion Bled* je namenjena ljubiteljem lahkotnih in zabavnih zgodb, katere prepletajo humor iz vsakdanjih težav s toplino človeških odnosov. Komedija raziskuje šibkosti in vrline nepopolnega, a srčnega kolektiva, ki poskuša krmariti skozi komične nesreče v svetu, kjer prav nič ne poteka po načrtih.

Foto: IZIDOR ČOK





GO

# Gostovanja in nagrade

---

## GLEDALIŠČE

Udeležba na festivalih

144

Nagrade na festivalih

144

23. Zlatolaske

145

---

## FILMSKO IN TELEVIZIJSKO USTVARJANJE

Udeležba na festivalih

146

Nagrade

148

23. Zlatolaske

149

---

## INTERVJU

Maša Mramor: Intervju z Lučko Nežo Peterlin: *»Ko svet razumemo izključno skozi človeško izkušnjo, izgubljam sposobnost zaznavati odvisnost, krhkost ekosistemov in posledice lastnih dejanj.«*

150

GLEDALIŠČE

# Udeležba na festivalih

## DOMAČI GLEDALIŠKI FESTIVALI

FESTIVAL FUGA (Koper)	<i>Figurae Veneris Historiae</i> , produkcija VI. semestra	10.–15. 7. 2025
60. BORŠTNIKOVO SREČANJE (Maribor)	<i>Kolaž prizorov H. Ibsena in A. Strindberga</i> , produkcija IV. semestra	5. 6. 2025
	<i>Borštnikov performativ #3</i> , koncept v okviru predmeta Performans	9. 6. 2025
	<i>Ide gas</i> , magistrska produkcija Gledališke režije	12. 6. 2025
	<i>Opraviti z Eddyjem</i> , produkcija V. semestra	13. 6. 2025
	<i>Gospa z morja</i> , produkcija VIII. semestra	14. 6. 2025

## TUJI GLEDALIŠKI FESTIVALI

ARTORIUM (Banska Bistrica, Slovaška)	<i>Opraviti z Eddyjem</i> , produkcija V. semestra	22.–24. 10. 2025
---	---	------------------

GLEDALIŠČE

# Nagrade na festivalih

PREŠERNOVA NAGRADA UL	Prešernova nagrada Univerze v Ljubljani	Žiga Hren Neža Dvorščak Alja Krhin Marko Rafolt Jure Šimonka	<i>Balada o trobenti in oblaku</i> , magistrska produkcija Gledališke režije
NAGRADE SKLADA STANETA SEVERJA	Severjeva nagrada za igralsko stvaritev študentov dramske igre	Peter Podgoršek Jure Šimonka	Vloge v produkcijah <i>Opraviti z Eddyjem</i> in <i>Hamlet</i> Vloge v produkcijah <i>Opraviti z Eddyjem</i> in <i>Hamlet</i>
58. TEDEN SLOVENSKE DRAME	Nagrada za najboljšega mladega dramatika	Lučka Neža Peterlin	<i>Jagnje</i>

## GLEDALIŠČE

## 23. Zlatolaske

DODIPLOMSKA STOPNJA	Zlatolaska za najboljšo produkcijo	Študentke in študenti VI. semestra	<i>Hamlet</i>	
	Zlatolaska za režijo	Julija Urban	<i>Hamlet</i>	
	Zlatolaska za glavno žensko vlogo	Čarna Lampret	<i>Hamlet</i> (Ofelija)	
	Zlatolaska za glavno moško vlogo	Marko Rafolt	<i>Hamlet</i> (Hamlet)	
	Zlatolaska za stransko moško vlogo	Peter Podgoršek	<i>Opraviti z Eddyjem</i> (oče) in <i>Hamlet</i> (Polonij)	
	Zlatolaska za stransko žensko vlogo	Mila Peršin	<i>Kolaž prizorov H. Ibsensa in A. Strindberga</i> (Laura, Kristina, Nora)	
	Zlatolaska za stransko žensko vlogo	Alja Krhin	<i>Opraviti z Eddyjem</i> (mama), <i>Gospa z morja</i> (Bolete Wangel)	
	Zlatolaska za scenografijo	Gaja Rejc Lucija Zucchiati Tinkara Bizjan	<i>Opraviti z Eddyjem</i>	
	Zlatolaska za kostumografijo	Nina Gorišek	<i>Opraviti z Eddyjem</i>	
	Zlatolaska za oblikovanje svetlobe	Domen Lušin	<i>Hamlet</i>	
	Zlatolaska za posebni dosežek za dramaturško-režijsko interpretacijo opolnomočenja Ofelije	Blažka Gantar Nejka Jevšek Julija Urban	<i>Hamlet</i>	
	MAGISTRSKA STOPNJA	Zlatolaska za individualno produkcijo	Lucija Ostan Vejrup	<i>Jackie</i>
		Zlatolaska za oblikovanje svetlobe	Domen Lušin	<i>Balada o trobenti in oblaku</i>
Zlatolaska za scenografijo		Karolina Kotrbová	<i>Balada o trobenti in oblaku</i>	

# Udeležba na festivalih

---

## DOMAČI FILMSKI FESTIVALI

28. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA (Portorož)	21.–26. 10. 2025	<i>UPS!/Oops!</i> Tekmovalni program
		<i>Cvetenje/Blooming</i> Pregledni program
		<i>Vrtnarji ovenelih rož/Gardeners Of Withered Flowers</i> Tekmovalni program
		<i>Kako sem čakal na sonce / How I wanted for the sun</i> Tekmovalni program
		<i>Tlenje/Ember Glow</i> Tekmovalni program
		<i>Kraljeva družina/Royal Family</i> Pregledni program
		<i>Tumult/tumult</i> Pregledni program
		<i>Prihaje/Baggage</i> Pregledni program
MEDARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA DOKUDOC 2025 (Maribor)	18.–21. 9. 2025	<i>Gogi/Gogi</i> Tekmovalni program
		<i>Medmorje/Isthmus</i> Tekmovalni program
		<i>Kako sem čakal na sonce / How I wanted for the sun</i> Tekmovalni program

---

## TUJI FILMSKI FESTIVALI

CANNES INDIE SHORTS AWARDS (Cannes, Francija)	5.–9. 11. 2025	<i>Črepinje so za srečo/Shards are for luck</i> Tekmovalni program
38. HERCEG NOVI FILM FESTIVAL (Hercegnovi, Črna gora)	23.–29. 8. 2025	<i>Cvetenje/Blooming</i> Tekmovalni program  <i>Medmorje/Isthmus</i> Tekmovalni program
FESTIVAL DIPLOMSKEGA FILMA (Niš, Srbija)	19.–21. 8. 2025	<i>UPS!/Oops!</i> Tekmovalni program  <i>Trnek/Hook(ed)</i> Tekmovalni program
SILVER FRAME FILM FESTIVAL (Srebrenica, Bosna in Hercegovina)	14.–17. 7. 2025	<i>Medmorje/Isthmus</i> Tekmovalni program
11. MEĐUNARODNI FILMSKI FESTIVAL U GORNJEM MILANOVCU (Gornji Milanovec, Srbija)	22. 9.–5.10.2025	<i>UPS!/Oops!</i> Tekmovalni program
CANNES INDIE SHORTS AWARDS (Cannes, Francija)	1.–13. 11. 2025	<i>Črepinje so za srečo/Shards are for luck</i> Tekmovalni program
BUSHO FILM FESTIVAL (Budimpešta, Madžarska)	2.–7. 9. 2025	<i>Črepinje so za srečo/Shards are for luck</i> Tekmovalni program

FILMSKO IN TELEVIZIJSKO USTVARJANJE

# Nagrade na festivalih

## DOMAČI FILMSKI FESTIVALI

FEKK – LJUBLJANA SHORT FILM FESTIVAL (Ljubljana)	FeKK SLO	Tinkara Klipšteter	<i>Mentor</i>	23. 8. 2025
--	----------	--------------------	---------------	-------------

## TUJI FILMSKI FESTIVALI

5. FESTIVAL DIPLOMSKOG FILMA, NIŠ (Niš, Srbija)	Srebrna desetka	Matic Dominko	<i>Ups!</i>	21. 8. 2025
--	-----------------	---------------	-------------	-------------

## FILMSKO IN TELEVIZIJSKO USTVARJANJE

## 23. Zlatolaske

DODIPLOMSKA STOPNJA	Zlatolaska za najboljši kratki dokumentarni film	Ana Bizjak	6657
	Zlatolaska za najboljšo TV-dramo	Emanuel Krajnc	<i>Bujenje</i>
	Zlatolaska za scenarij kratkega igranega filma	Aneja Lango Amadej Zalokar Gaja Zudič	<i>Ribič</i>
	Zlatolaska za fotografijo v dokumentarnem ali igranem filmu	Ronja Matijevc Jerman	6657
	Zlatolaska za montažo v dokumentarnem ali igranem filmu	Julija Pristovnik	6657
	Zlatolaska za moško vlogo v igranem filmsko-televizijskem delu	Muhamed Kulauzovič	<i>Ribič</i>
	Zlatolaska za žensko vlogo v igranem filmsko-televizijskem delu	Kaja Petrovič	<i>Nikomur ne povej</i>
	Zlatolaska za filmsko ali televizijsko režijo	Ema Paš	<i>Nikomur ne povej</i>
MAGISTRSKA STOPNJA	Zlatolaska za najboljši kratki igrani film	Tara Caruso Bizjak	<i>Kako je pozvonilo, ko me ni bilo doma</i>
	Zlatolaska za najboljši kratki dokumentarni film	Veronika Francesca Stefančič	<i>Kako sem čakal na sonce</i>
	Zlatolaska za fotografijo v dokumentarnem ali igranem filmu	Ana Logar	<i>Najboljši sosed</i>
	Zlatolaska za montažo v dokumentarnem ali igranem filmu	Varja Lorger	<i>Kako je pozvonilo, ko me ni bilo doma</i>
	Zlatolaska za režijo kratkega igranega filma	Lara Šifrer	<i>Želim ti vse najboljše</i>

Foto: AJDA KOCUTAR



# »Ko svet razumemo izključno skozi človeško izkušnjo, izgubljam sposobnost zaznavati medsebojno odvisnost, krhkost ekosistemov in posledice lastnih dejanj«

INTERVJU Z LUČKO NEŽO PETERLIN JE PRIPRAVILA MAŠA MRAMOR

Lučka Neža Peterlin je umetnica na področju scenskih umetnosti – deluje kot praktična dramaturginja, dramatičarka, producentka v zavodu Maska, v režiserski vlogi pa je zasnovala dokumentarni performans *Now, Suddenly, I Was a Crature of Vice*. Poleg tega je letos za svoje dramsko besedilo *Jagnje* na 55. Tednu slovenske drame prejela nagrado za mladega dramatika oziroma dramatičarko.

Zaradi Lučkinega pestrega urnika sva se pogovarjali prek zooma, kjer sva nekega deževnega ponedeljkovega večera govorili o mladi dramatiki, antropocentrizmu in še marsičem ...

Si vsestranska ustvarjalka na področju scenskih umetnosti. Kdaj se je gledališče prvič pojavilo v tvojem življenju?

Gledališče se je v mojem življenju pojavilo v osnovni šoli, ko sem hodila na gledališke delavnice v Pionirskem domu. Potem pa je trajalo kar nekaj časa, da sem razločila, kaj je tisto, kar me v gledališču zares zanima. Igra je običajno prva, najbolj vidna in najlažje predstavljava vloga, druge (bolj avtorske, konceptualne ali ustvarjalne funkcije) pa niso tako intuitivne, sploh če ne odraščam v okolju, ki ti pokaže, da sploh obstajajo. V tem smislu se mi zdi, da me je ideja o skupnem umetniškem ustvarjanju zanimala že v otroštvu, ampak sem šele kasneje ugotovila, v kateri vlogi se najbolj najdem.

Kdaj pa si se prvič srečala z dramskim pisanjem? Si kaj ustvarjala na tem področju že pred akademijo?

Z dramskim pisanjem sem se zares začela ukvarjati šele na akademiji. Mislim, da sem potrebovala neko zunanjo instanco, nek okvir, ki mi je dal občutek legitimnosti, da lahko tudi jaz vstopim v to polje.

Kako poteka tvoj ustvarjalni proces pisanja od prve ideje pa do končnega izdelka?

Moj proces pisanja je precej nelinearen in sporadičen. Ko raziskujem neko temo, si pišem beležke, citate, naključne misli, podobe ali občutke. Potem začnem postopoma sestavljati kolaž: preizkušam, katere stvari se povezujejo, kako se dopolnjujejo, kje se odpirajo praznine ali napetosti. Besedilo tako dolgo ostane v obliki različnih nepovezanih delčkov, dokler se ne začne izkazovati neka notranja logika, ki ji lahko sledim in jo razvijam. Končna oblika nastane šele skozi preurejanje, plastenje in odstranjevanje, dokler fragmenti ne začnejo skupaj tvoriti celote.

Letos si za svoje besedilo *Jagnje* na TSD prejela nagrado za mladega dramatika oziroma dramatičarko. Je bilo to prvo besedilo, ki si ga poslala na TSD? Zakaj si se odločila, da se prijaviš ravno s tem tekstom?

Ja, to je bilo prvo besedilo, ki sem ga poslala na TSD. Takrat sem bila v fazi, ko sem se odločila, da bi bilo koristno svoje pisanje deliti še s kom drugim izven predmeta dramskega pisanja. Tako da v duhu tega sem se tik pred zdajci odločila, da bom tekst poslala – mislila sem, da itak nič ne bo iz tega. [*Smeh*] Skratka, tekst sem poslala čisto brez pričakovanj.

Ko sva že pri nagradi za mlade dramatike in dramatičarke, kje trenutno vidiš njihov prostor...

Mislím, da je še vedno ena od glavnih težav pomanjkanje priložnosti za uprizarjanje. Seveda lahko vedno pišeš, a dramsko delo je prav zaradi svoje narave nekaj, kar je namenjeno izvedbi, bodisi kot predstava, inštalacija ali kakšna druga scenska interpretacija. Ko pišem dramsko besedilo, si želim, da ne bi ostalo samo v zapisani obliki, ampak bi se razvijalo in spreminjalo naprej v prostoru, v uprizoritvi.

Meniš, da potem nagrade kot so Grumova in nagrada za mladega dramatika spodbujajo k razvoju scene?

Gotovo so pomembne. Takšne nagrade ustvarjajo večjo vidnost za dramske avtorje in njihova besedila ter omogočajo, da se dela dejansko realizirajo; na primer *Tekst telesa* Anje Novak bo letos uprizorjen v Kranjskem gledališču, lanska zmagovalka Brina Jenček pa je svoje nagrajeno besedilo letos predstavila kot živo radijsko igro na TSD-ju.

V zadnjih letih se mi zdi, da se dogaja več kot prej, in upam, da se bo ta trend rasti nadaljeval. Poleg tega nagrade omogočajo finančno ovrednotenje dela in medijsko pozornost, kar je za razvoj scene nujno.

V besedilu *Jagnje* spremljamo postopen odklon od človeka k naravi. Je to proces, ki te zanima tudi v nekem širšem smislu?

Zanimajo me več-kot-človeške ontologije in ekocentrizem, torej kako lahko svet razumemo, ne da bi v središče vedno postavljali ljudi, in kako lahko razmišljamo o živih bitjih, ki niso človeška. Ta misel se mi zdi lepo zajeta že v izrazu "*more than human*", ki spodbuja, da razmišljamo o svetu iz perspektive drugih bitij. Del tega, kar me pri tej temi posebej zanima, so mikropercepcije, torej drobne, pogosto spregledane izkušnje in senzacije

živih bitij, ki nas učijo drugačnega doživljanja okolja in razumevanja medsebojnih povezav.

Zakaj čutiš premik pogleda od antropocentrizma stran v sodobni družbi potreben?

Mislím, da je ta premik ključen, ker se že dolgo kažejo meje načina mišljenja, ki na prvo mesto postavlja človeka in njegove potrebe. Antropocentrični pogled pogosto zabriše dejstvo, da smo v resnici le eno izmed mnogih bitij znotraj kompleksnih ekoloških mrež. Ko svet razumemo izključno skozi človeško izkušnjo, izgubljamó sposobnost zaznavati medsebojno odvisnost, krhkost ekosistemov in posledice lastnih dejanj. Zato se mi zdi pomembno, da poskušamo razvijati občutljivost do drugih oblik življenja in do njihovih perspektiv; ne v smislu romantičnega idealiziranja narave, temveč kot etično in politično potrebo. Tak premik ni le teoretski, ampak nam omogoča drugačne prakse skrbi, solidarnosti in soobstoja, ki so po mojem mnenju nujne, če želimo dolgoročno vzdrževati svet, v katerem sploh lahko živimo.

Besedilo *Jagnje* izstopa tudi zaradi izbrane forme. Kako je izbrana forma potem vplivala na razvoj vsebine?

Najprej sem izoblikovala temo pisanja in sem potem pisala na način, ki se mi je zdel intrinzično najbolj primeren. Struktura je fragmentarna, sestavljena iz prizorov, ki se med seboj včasih stikajo, včasih pa obstajajo skoraj kot samostojne vinjete. Takšna členjenost mi je omogočila menjavanje perspektiv in načinov izrekanja; prehode med dialogom, notranjim monologom in bolj atmosferskimi odseki.

Kako pa kot avtorica vrednotiš pomen forme za sooblikovanje in interpretacijo vsebine ...

Forma že sama po sebi nosi določene pomenske poudarke in usmerja, kako bralec vstopa v besedilo. Ko je forma odprta, manj linearna, daje prostor ambivalenci in neizrečenemu in s tem

tudi drugačnemu načinu interpretacije. Bralec ni pozvan, da "sledi zgodbi", ampak da se potopi v razpoloženja, premike zavesti, v načine zaznavanja, ki se v primeru besedila *Jagnje* prelivajo med človeškim in več-kot-človeškim.

Kot gledališka ustvarjalka deluješ na številnih področjih: si dramatičarka, dramaturginja, producentka in režiserka. Kako pogosto se našete vloge pri tvojem delu prepletajo in kako jih ti kot mlada delavka v kulturi doživljaš?

Vloge se pri mojem delu relativno pogosto prekrivajo. Vidim jih kot različne načine, kako se približati istemu jedru, torej kako razumeti, oblikovati in podpreti umetniški svet, ki ga želim soustvariti. Najbolj klasičen preplet je med pisanjem in dramaturgijo, saj se oba procesa medsebojno hranita: pisanje mi daje občutek za notranjo logiko besedila, dramaturgija pa širši pogled na strukturo, kontekst in recepcijo. Pogosto se ukvarjam z avtorskimi projekti, kjer je to prepletanje še izrazitejše, ker se vse ravni ustvarjanja dogajajo vzporedno.

Pri produkciji mi izjemno pomaga dramaturško znanje. Produkcija ni zgolj organizacija in finance (čeprav je to prav tako pomemben del) temveč tudi razumevanje, kako se vsebina zrcali v teh odločitvah. Če misliš produkcijo skozi vsebinski fokus, lahko producentsko delo razširiš: postane blizu kuratorskemu mišljenju, ker ne skrbiš le za logistiko, temveč tudi za to, kako projekt deluje v svojem kontekstu.

Kar zadeva režijo: do zdaj sem režirala le eno predstavo, a so mi tam moje druge vloge izjemno koristile. Skozi dramaturgijo sem gradila strukturo in dinamike prizorov, kot dramatičarka sem urejala in pisala besedilo, kot producentka pa sem lažje sodelovala s tehniko in opravljala organizacijske vidike procesa.

Če pogledamo nekoliko širše: meniš, da imamo mladi v slovenskem gledališču dovolj priložnosti?

Mislím, da so priložnosti za mlade v slovenskem gledališču prisotne, a so pogosto omejene in razpršene. Veliko je odvisno od specifičnih srečanj, posameznih institucij ali oseb, ki ti odprejo vrata, manj pa od sistemsko urejenih poti, ki bi mladim omogočile stabilnejši in dolgoročneji razvoj. Mladi ustvarjalci se pogosto znajdemo v položaju, kjer moramo prevzemati več vlog hkrati, delati projektno, prekarno in precej tvegano, ker se prostor za profesionalizacijo šele vzpostavlja sproti, v samem procesu dela. Tako da priložnosti so, a bi jih morali bistveno bolj sistematizirati, če želimo, da mladi ne samo vstopimo v polje, ampak v njem tudi dolgoročno obstanemo.

So v slovenskem gledališču kakšne tema ali problematike, ki se ti ne zdijo dovolj zastopane?

Mislím, da se v slovenskem gledališču veliko tem ponavlja, kar samo po sebi ni problem, dokler se razvijajo novi načini, kako jih misliti. Hkrati tudi manjka kontinuiranega ukvarjanja s tem, kako lahko gledališče razširi svoje formate. Ne zgolj vsebinsko, ampak tudi formalno, na primer dolgotrajnejši projekti, katerih cilj je procesualnost, raziskovanje in intermedijskost. Eksperimenti so prisotni, a pogosto ostanejo v manjših produkcijskih okvirih, kjer nimajo možnosti dolgoročne rasti. Torej ne gre za to, da tem ni, ampak da je premalo prostorov in sredstev za kompleksnejše formate.

In še za konec – katere tvoje projekte lahko pričakujemo v prihodnosti?

Trenutno sodelujem kot dramaturginja pri adaptaciji Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Jana Krmelja (SLG Celje), kot producentka pa redno delujem na zavodu Maska.



# Fotosklop

---

## FOTOSKLOP

Fotografije produkcij prejšnjega semestra

157

Fotografije z AGRFT festivala

168

































# Intervju

---

## INTERVJU

Ula Talija Pollak: Tara Caruso Bizjak in Ajda Pirtovšek: *»Včasih tudi druga oseba lahko pove kaj zanimivega – ali pa tudi kaj ekstremno butastega.«*

184

Katarina Kolar: Doc. Žiga Divjak: *»Gledališče mora biti prostor osvobajanja.«*

190



# »Včasih tudi druga oseba lahko pove kaj zanimivega – ali pa tudi kaj ekstremno butastega.«

POGOVOR S TARO CARUSO BIZJAK IN AJDO PIRTOVŠEK, USTVARJALKAMA KRATKEGA FILMA *KAM SE JE ODNESLO HLOD* (2024), JE PRIPRAVILA ULA TALIJA POLLAK

Eksperimentalno-dokumentarni kratki film *Kam se je odneslo hlod* (2024) govori o osebnem odnosu med dvema oseba, dvema telesoma. Gre za intimen film o ljubezenskem, prijateljskem, življenjskem odnosu – od razhajanja do ponovnega združevanja. O vztrajanju, komunikaciji, sporazumevanju skozi razumevanje in artikulacijo drugega, o sprejemanju različnih pogledov na svet ter sobivanju dveh bitij kljub razlikam. To je posebej pomembno v današnjem času, ko v odnosih prepogosto prehitro nemo vztrajati, ko pride do šuma v komunikaciji, in se ne trudimo več razumeti drug drugega.

Film gradi na dveh ravneh: intimnem dialogu, pripovedi (tekstu) med protagonistkama, ki ga ves čas nadgrajuje in dopolnjuje slika – ogenj, pogorišče, narava, izrazite barve in razmerje dveh teles, oseb v prostoru. Njun odnos je prisoten že na ravni mizanscenske umestitve in postavitve v kader. Preko intimnega pogovora o sestavljanjkih, ki ga lahko beremo kot analogijo, spremljamo razvoj (osebnega) odnosa, ki ga je mogoče prevesti v katerikoli človeški odnos nasploh. Film se ves čas poigrava s pogledom – približevanje in oddaljevanje kadra, maskiranje v obliki kroga, ki ustvarja občutek voajerskega vpogleda v intimo, intimen odnos teh dveh teles. Poleg tega se performerki in igralki obračata v kamero, prek katere gledata druga drugo in se sporazumevata prav preko gledalke oziroma gledalca.

Film je bil uvrščen in predvajan na številnih festivalih (FEKK, Festival slovenskega filma, FNF, FeFi, Kino Otok ...). Na Festivalu neodvisnega filma (FNF) 2025 je prejel posebno omembo žirije,

ki je med drugim zapisala, da »nas avtorici filma z izjemno senzibilnostjo, iskrenostjo in filmsko domiselnostjo spustita tako blizu, da se nemo spraševati, kam se je odneslo hlod«.

Ustvarjalki sta film posneli na precej enakovreden in nehierarhičen način, kar ni značilno za večino produkcij, pri tem pa sta prevzeli več vlog hkrati: poskrbeli sta za scenarij, glasbo, produkcijo, kamero in hkrati nastopili v filmu. Tara Caruso Bizjak je film tudi režirala. Sicer je diplomantka Filmskega in televizijskega snemanja na AGRFT, trenutno pa zaključuje magisterij s filmske režije. Študijski filmi, pri katerih je sodelovala, so bili prikazani na številnih domačih in mednarodnih festivalih. Deluje kot direktorica fotografije in režiserka, njeno delo pa zaznamuje večplastna ustvarjalnost na različnih področjih filmske produkcije tako v dokumentarnih kot tudi v igranih filmih. Njeni projekti pogosto izstopajo po subtilni pripovedi in skrbno oblikovanem vizualnem jeziku. Poleg filma jo zanimajo tudi fotografija, poezija in umetnost nasploh. Leta 2024 je posnela svoj prvi samostojen film izven akademije – *Kam se je odneslo hlod*, pri katerem je – kot tudi že v preteklosti večkrat – sodelovala z Ajdo Pirtovšek. Ajda Pirtovšek je diplomirana dramska igralka in je trenutno študentka magistrskega študija Umetnost giba. Redno sodeluje s festivalom Mladi levi, piše poezijo in dramatik, kot performerka in igralka je sodelovala pri več predstavah oziroma performansih.

Pogovarjale smo se o okoliščinah, potrebah in povodih, ki so vodili do nastanka filma: kako je ustvarjati tako osebni, dokumentarni film, ki izhaja iz njunega osebnega odnosa, kako ga je

deliti z občinstvom in kako te okoliščine vplivajo na recepcijo. Govorile smo tudi o tem, kako je tematika filma vplivala na proces nastajanja in na filmsko formo ter kako sta doživljali prehajanje med vlogami in zabrisane meje med njimi.

\*\*\*

Film *Kam se je odneslo hlod* je, kot pravi režiserka, nastal »kljub majhnemu proračunu in zgolj iz želje po ustvarjanju in pripovedovanju«. Od kod ideja za film in za naslov? Katere okoliščine, potrebe so vplivale na njegov nastanek, kakšen je bil povod zanj? Sta se filma lotili načrtovano ali spontano?

Tara: S citatom sem želela poudariti nekaj, kar se mi zdi zelo pomembno za ta projekt, in sicer, da se včasih da nekaj narediti tudi brez proračuna – četudi se na trenutke zdi nemogoče. To je možno le, če imaš skupino krasnih ljudi, ki ti zaupajo in ti njim, ter če je vsem v interesu ustvariti nekaj lepega.

Ajda: Ideja za film je prišla s Tarine strani. Film temelji na dokumentarnem posnetku iz najinega zelo razburkanega obdobja v osebnem odnosu, ki sva ga doživljali tik pred projektom. Takrat sva želeli ta film ustvariti tudi kot nekakšno razčiščenje, predelavo najinega odnosa za naju, med nama.

Tara: Projekt je nastajal v mojem absolventskem letu. To leto je bilo zame težko, ker sem bila po akademiji kar kreativno izmučena. Med procesom na faksu nenehno prejemaš nove naloge in komentarje na tvojo kreativno voljo itd. Še pol leta po diplomi sem bila povsem izčrpana – nisem mogla niti ustvarjati niti gledati filmov. Potem pa me je v skladu z vsem, kar se je dogajalo med nama, kar naenkrat presekal. Vsebinska tega filma je bila takrat nekaj, s čimer sem bila najbolj okupirana, obe sva začutili potrebo po spontanem in iskrenem sodelovanju. Naslov sva z Ajdo izbrali čisto na koncu procesa. Imeli sva beležko, polno potencialnih idej, a je na koncu z nama najbolj rezoniral prav ta. Zame naslov ponazarja, da ta hlod, ostanek tega kresa, ki je simbol najinega odnosa po koncu razburkanega obdobja, še vedno

nosiva s seboj, hkrati pa je ta hlod po vsem, kar se je zgodilo, še vedno najina nespremenjena baza, sam po sebi sestavljanka. Želela sem si, da je ta zvočna podlaga – ta pogovor o sestavljankah v celoti vključen v film in da je njegova osnova. Želela sem tudi, da naj film temelji na najinem pogledu. Med snemanjem sva sočasno poslušali ta posnetek in se sproti odzivali nanj. To sprotno odzivanje na okolje, posnetek in podoživljanje, nama je omogočalo improvizacijo, ki se mi je zdela res dragocena za ustvarjanje tega filma.

Ajda: Meni je bilo pri tem projektu najbolj dragoceno, da ni bilo nobenega pritiska. Rekli sva si, da to, kar bo nastalo, bo nastalo – ni bilo nobenega posebnega cilja, da mora ta film nekaj doseči ali pa da mora iti v javnost. Delali sva ga za naju, in zdi se mi, da se to pozna tudi na filmu. Zdi se mi, da je to za take vrste filma, tematiko nujno.

Ker sta za večino nalog poskrbeli sami – tudi med snemanjem –, me zanima, kako je to vplivalo na proces ustvarjanja filma. Videti je, da sta delovali precej enakovredno in nehierarhično, kar je drugače kot pri bolj tradicionalnih produkcijah. Kako se je to poznalo pri vajinem delu? Vstopali sta tudi v več vlog (režija, scenarij, glasba, produkcija). Ajda, ti si sicer diplomirana igralka, tukaj pa si sodelovala tudi kot soscenaristka in soavtorica glasbe. Kako sta doživljali prehajanje med vlogami in zabrisane meje med njimi?

Ajda: Prej bi rekla, da je šlo za vzajemno sodelovanje, saj vloge niso bile povsem enakovredno razporejene. Tara je prišla z idejo za film, ki ga je na koncu z montažerko Varjo Loriger tudi sestavila *he he*. Meni je pustila veliko svobode – imela sem veliko prostora za podajanje in vključevanje svojih idej.

Tara: Sam proces snemanja je deloval kot nekaj, kar si lahko kot filmar ponavadi le želiš. Po večini sva bili le dve puncici, ki se po jasadah podita z majhno kamero in velikim objektivom. Imeli sva zelo okvirno dispozicijo scen, ki sem jih planirala vnaprej, nato pa sva glede na vreme in na samo izgovorjevanje kresa sproti prilagajali plan. Prehajanje

med vlogami je bilo včasih nekaj najbolj enostavnega, včasih pa je bilo kar zahtevno, saj sva obe precej trmasti in zagnani. Ko čutim, da je nekaj za film točno, se za to borim. Kot režiserki mi je bilo zelo pomembno, da sta obe najini perspektivi slišani in da nobena ne prevlada, a je vseeno pri kreativnih nesoglasjih to včasih izmuzljivo.

Ajda: Vsekakor je bil izziv, kljub temu da sva si tako blizu. Meni je bilo v določenih trenutkih težko, ker vloge niso bile povsem določene oziroma dorečene. V teh primerih je težko vedeti, kdaj in kje je neka meja, kdaj je prostor za neko intervencijo in kdaj ni. Ko sva film končali, sem se borila z občutkom, da bo moj doprinos ostal neopažen. Verjetno zato, ker je bila tematika tako ranljiva, osebna in razgaljajoča. Seveda je to stvar ega, a se mi zdi pomembno, da o tem iskreno govorimo. Ego je lahko velik problem, sploh pri netipičnih, nehierarhično strukturiranih oziroma snovalnih procesih.

Tara: Z Ajdo naju po vsem tem času še vedno kdaj zbode prav ta pogovor o vlogah, včasih so meje na takih snemanjih nekoliko zabrisane. Pomembno pa se mi zdi poudariti, da ta film ni bil narejen na snemanju, temveč glede na najin iskren in spontan material sestavljen v montaži, kjer sva z Varjo gradili na atmosferi in asociativnem. Film bi lahko zašel v marsikatero smer, vesela pa sem, da je točno tak, kot je. Sem zelo samokritična, in ta film je eden izmed redkih izdelkov, pri katerem še vedno ne bi nič spremenila.

Film gradi na dveh ravneh: intimnem dialogu oziroma pripovedi (tekst) med vama, ki ga ves čas nadgrajuje in dopolnjuje slika – ogenj, pogorišče, razpad odnosa, narava, izrazite barve, razmerje dveh teles, oseb v prostoru in njun odnos že na ravni mizanscenske umeritve in postavitve v kader. Prisoten pa je tudi intimen pogovor o sestavljanjkih, ki ga lahko beremo kot analogijo vajinega (osebnega) odnosa, a tudi človeških odnosov nasploh. Gre torej za zelo osebni film – o ljubezenskem, prijateljskem, življenjskem odnosu ... od razhajanja do združevanja. Kako je ustvarjati

tako osebni film, ki izhaja tudi iz vajinega zasebnega odnosa? Kako je tak film deliti z občinstvom? In kako mislita, da to vpliva na njegovo recepcijo?

Ajda: Meni je bilo zelo intenzivno film pokazati javnosti. Kot sem že omenila, gre za zelo ranljiv material. Še posebej v primeru, ko se kot oseba ne pokažeš samo v pozitivni luči, ampak celostno. Zdi se mi, da se to iskrenost v filmu prepozna – gledalke in gledalci jo začutijo in jih pritegne.

Tara: Se strinjam. Zame je bilo ustvarjanje tega filma najbolj enostavna stvar na svetu – od začetka do konca procesa. Ko pa se je najin film prvič javno predvajal na FEKK, sem se ravno na odru (*smeh*) začela zavedati, da je to pravzaprav najtežji del – stati tam in zastopati film, sploh po tem, ko v filmu igraš sebe. Zdi se mi, da je gledalkam, gledalcem film ali zelo všeč ali pa sploh ne. Ta skrajnost odzivov mi je v resnici najljubša.

Kot gledalka imam občutek, da se film ves čas poigrava s pogledom – približevanjem in oddaljivanjem kadra, maskiranjem v obliki kroga, ki ustvarja občutek voajerskega vpogleda v intimo, v odnos teh dveh teles, dveh oseb. Hkrati pa so tu tudi vajini pogledi – igralk, performerk – v kamero, preko katerih se gledata in komunicirata med seboj prav preko gledalke, gledalca. Kako se vama zdi, da je tematika vplivala na proces nastajanja filma in na njegovo formo?

Tara: Ravno te stvari, ki jih omenjaš, so bile vnaprej zaželeni. Ta način voajerskega vpogleda je nastal že na snemanju – v kameri. To se zgodi, ko je senzor prevelik za objektiv, in prav ta učinek se mi je zdel ustrezen za ta film. Najino medsebojno gledanje pa je bilo osnova za film in začetek prečiščevanja. Medtem ko sva se gledali, sva poslušali pogovor o sestavljanjkih, na katerega sva se vedno znova odzivali. V vsaki ponovitvi sva bili bolj v emocijah in vsebini, ob tem pa so se nama odpirale nove ideje, s katerimi sva gradili naprej.

Ajda: Zame je bil proces snemanja res neke vrste prečiščevanje, terapija.

Ena izmed pomembnejših poant se mi zdi ravno to, da kljub različnosti, različnim pričakovanjem ostaja neko vztrajanje v odnosu – v komunikaciji, v poskusu sporazumevanja skozi razumevanje in artikulacijo drugega. To se mi zdi posebej pomembno danes, ko v odnosih prepogosto ob prvem šumu v komunikaciji odnehamo in se ne trudimo razumeti drug drugega. Vajin film pa govori prav o grajenju odnosa, o zblizevanju, razumevanju druga druge in o sobivanju kljub razlikam. Kaj menita, da je lahko zanimivo v filmu onkraj vajinega odnosa – za sleherno gledalko, gledalca?

Ajda: Točno to: vztrajanje v odnosu in dejstvo, da odnosi niso ves čas popolni. Da je normalno, da pride do konfliktov, različnih mnenj, pogledov na svet. Gre pa tudi za odločitve – ali si z določeno osebo pripravljen vztrajati, graditi odnos in se ukvarjati s sabo, morda tudi kdaj kaj požreti, ali pa ne. Zdi se mi, da danes veliko odnosov temelji na predstavi popolnosti, in takoj ko ta razpade, se odnos prekine. A prav v tem vidim lepoto in bistvo odnosov: da se trudiš.

Tara: Ta film je v samem bistvu zelo enostaven. Pogovor o sestavljankeh je sicer dolg in lahko deluje zapleten, ampak je v resnici zelo preprost. Forma filma je asociativna, a slika govori najbolj osnovne emocije. Pogovor o sestavljankeh se lahko zrcali v kateremkoli odnosu, v katerikoli konfrontaciji, s katero se vsak sooča. Pride do nekega čisto osnovnega nestrinjanja, pa si enkrat rečeš: mogoče pa se lahko dejansko slišiva glede tega – in ne samo, da takoj ne upoštevaš ali odvrneš drugega. Včasih druga oseba lahko pove kaj zanimivega – ali pa tudi kaj ekstremno butastega ...

Ajda: Tudi, ja ... *(smeh)*

Tara: Mislim tudi, da je pri takih pogovorih najlepše to, da ko enkrat nekoga zares poznaš, vidiš preko besed v to, kar zares misli. Besede postanejo samo sredstva, s katerimi se trudiš, da osebe ne raniš, čeprav ti vse piše na obrazu.

Danes je pojem avtofikcije zelo prisoten. V filmu je v ospredju odnos, ki bi lahko bil kar protagonist tega filma, čeprav se zdi, da vseeno kot protagonistka bolj nastopaš ti, Tara, oziroma tvoja vloga. Poleg tega, da je film o vajinem odnosu, v njem tudi sami nastopata. Bi rekli, da gre za avtofikcijo, čeprav je opredeljen kot kratki dokumentarni film? Kako vidve razumeta razliko? Kako pa je nastajal dialog – je bil dokumentaren, vnaprej napisan, improviziran?

Tara: Jaz ne razumem čisto teh izrazov in predalčkov. Vsakič, ko sem ta film kam prijavila ali pokazala, sem ga označila malo drugače. Mislim, da je ta film hibrid. Pomembno se mi zdi, da je zasnovan na čisto dokumentarno posnetem zvoku brez intervencije – posnetku, ki je nastal brez želje, da bi bil kdaj del filma ali da bi iz njega karkoli nastalo. Če bi ga morala označiti danes, ko je minilo že nekaj časa, bi rekla, da gre za eksperimentalno-dokumentarni film. Glede avtofikcije pa ne vem, če je v njem sploh kaj fikcije. Meni se ne zdi. *(smeh)*

Ajda: Morda v kakšnih metaforah ali slikah?

Tara: Mislim, da je to, kar vidimo, samo neposredna preslikava tega, kar sem čutila. Sem pa zdaj prvič slišala, da sem jaz bolj protagonistka kot Ajda – in s tem se v bistvu sploh ne želim strinjati.

Ajda: Mislim, da to lahko izhaja iz tega, da si režiserka in da si bila zraven tudi pri montaži. Vse je šlo skozi nek tvoj filter, in mislim, da se to v filmu pozna.

Tara: Kljub temu da se mi zdi logično, da se to zgodi oziroma da se temu težko izogneš, sva se z Varjo v montaži veliko ukvarjali prav s tem, da nobena od naju ni predstavljena samo črno-belo. Da sva obe prikazani v svoji dobri in slabi luči – takšni, kakršni sva. Če se poskušam ne preveč zapirati glede teme, lahko rečem zgolj, da se želim na tem področju še veliko naučiti.

Film je eksperimentalen in nima tradicionalne narativne strukture. Kako se ustvarjanje takšnega filma razlikuje od klasičnih narativov? Koliko prostora za takšne filme obstaja pri nas in v kolikšni meri AGRFT spodbuja tak razvoj?

Tara: Ustvarjanje se zelo razlikuje – predvsem zaradi svobode, ki ti jo eksperimentalen film omogoča, ker vsaj zame temelji na intuitivnem odzivanju na okolje in na situacijo. To je bilo mogoče predvsem zato, ker sva bili na snemanju sami. Takoj ko imaš večjo ekipo, ni več tako enostavno – in tudi ne zaželeno. Pomembno se mi zdi poudariti tudi to, kar je rekla Ajda na začetku: projekta se nisva lotili z željo, da bi iz vsega skupaj nastal film, ki se bo predvajal v kinodvoranah, vsaj na začetku ni bilo tega pritiska. Glede akademije pa se mi zdi, da imam precej nasprotno mnenje od večine. Mislim, da ni nemogoče delati takih filmov na akademiji, čeprav meni to (še) ni uspelo in ne vem, če mi kdaj bo. Ne zdi pa se mi, da je to odvisno samo od mentorstva, ki ga sicer vsi hitro okrivijo. Zelo je odvisno tudi od tega, koliko si kot ustvarjalka, ustvarjalec zrel, da se znaš postaviti zase, da znaš v pravih trenutkih neposlušati in v pravih trenutkih poslušati. Težko je tudi zato, ker takšnega filma ne smeš preveč premisliti – in to se mi zdi zelo pomembno. Na akademiji nas pogosto usmerjajo v to, da maksimalno premislimo čisto vsak korak procesa, vsak kader, vsako besedo. Mislim, da bi bil ta projekt, če bi ga delala na akademiji, veliko slabši. Ne bi bilo te iskrenosti, o kateri sva govorili, ne bi bilo neumnosti, ki je pri tem filmu ustrezna. Izgubila bi se v iskanju čim bolj učinkovitega načina, kako nekaj povedati – na koncu pa tega, kar sem želela povedati, sploh ne bi bilo več v filmu. Drugače pa se mi zdi, da v Sloveniji prostor za take filme obstaja. Morda niso tako cenjeni, ampak vsekakor obstajajo ljudje, ki jih spodbujajo in jih želijo videti. Zdi se mi, da bo takih filmov in prostora za njih vedno več.

Film je opredeljen tudi kot poetičen. Kaj to za vaju pomeni, kako bi ta pojem opredelili, katere so njegove posebnosti in kako se to vidi v vajinem filmu, delu?

Ajda: Zame je poetično to, da je intuitivno – da temelji na čustveni, ne toliko na racionalni ravni. In to je tudi ta film: intuicija, čustva. Tudi dialog, torej pogovor o sestavljanjkih, je nastal iz tega. Celoten proces nastajanja filma je potekal zelo asociativno, tudi kadri in vse ideje, ki so se oblikovale sproti, so nastajale na tak način.

Tara: Se strinjam – poetično zame pomeni intuitivno, brez racionalizacije. Hkrati pa mislim, da je oznaka *poetično* spet nekakšen predalček, v katerega moramo filme spraviti tudi zato, da si ljudje lažje predstavljajo, kaj bodo šli gledat.

Foto: MATEJ POVŠE



# »Gledališče mora biti prostor osvobajanja.«

INTERVJU Z DOC. ŽIGOM DIVJAKOM JE PRIPRAVILA KATARINA KOLAR

Lani ste v gledališki poslanci zapisali: »Rad imam gledališče, ker je zares, ko je zares, in ne maram ga, ko je nekaj na pol. Takrat bi ga najraje zaprl, zapečatil za zmeraj, prepovedal, konec.« Kdaj je nekaj gledališče samo nekaj na pol?

Takrat, kadar umanjka strasti in nuje po njem, kadar postane zgolj bolj ali manj profesionalno izvedeno oziroma opravljeno delo. Kadar postane to nekaj, kar moramo samo obkljukati. Kadar za ustvarjanjem ne zaznam nikakršne strasti in potrebe, da se ga ustvarja. Kadar je za tem neka oblika preračunljivosti, inertnosti. Kadar se na nek način vse že ve vnaprej in kadar imaš občutek, da se v procesu nihče ni ničesar preizprašal, ničesar ustrašil, da ni bilo prelite kapljice potu in da ni bilo neprespanih noči. To je zame tisto gledališče, ki me užalosti.

Kako se je od vašega študija spremenila akademija in kako bi splošno atmosfero vaše generacije primerjali s trenutnim ambientom?

Študiral sem na drugi lokaciji, kar je s seboj prineslo veliko usklajevanja in prostorske stiske, a nam je omogočalo specifično svobodo. Delali smo lahko cele noči, imeli smo ključ od akademije, naše življenje in ustvarjanje sta se spojila v kontinuitetno premico z vmesnimi prekinitvami showingov in produkcij. Lahko bi rekli, da smo praktično živeli na akademiji, kar je s seboj prineslo tudi precejšnjo izčrpanost, ampak zame je bil to zelo lep in pomemben vstop v gledališko ustvarjanje. Prostori na Aškerčevi imajo na drugi strani veliko svojih prednosti; mir in urejenost, boljše pogoje: izvajanje programov v takšni obliki, kot jih izvajamo danes, na Nazorjevi sploh ne bi bilo mogoče. Hkrati pa prinašajo tudi precej omejitve

in manko svobode (da lahko vaja traja tako dolgo, kot je potrebno, da traja), več je pravil, ki jih je treba upoštevati.

Prostor torej neverjetno vpliva na dinamiko dela.

Zagotovo. Mi smo prej delali v nizkih majhnih prostorih in posledično je to absolutno definiralo naše razmišljanje o produkcijah. Zdaj pa je možnosti več, več pa je tudi omejitev, več je pravil, doslednega upoštevanja hišnega reda, prošenj, obrazcev itd. Kar je po svoje logično, ampak to s seboj prinese posebno obliko vzgoje v to, kako moramo delati gledališče, kako ga misliti in kako ga, žal, tudi disciplinirati, ukrotiti. Upam, da bomo v prihodnosti našli vmesno pot, znotraj katere ne bomo pustili, da stvari zdrsnejo v kaos, in da hkrati ne bomo preveč omejevali mladostniške ustvarjalnosti. Mislim, da se gledališče ves čas skriva v konstantnem iskanju tega, kar še zmore in česa ne.

Zdaj ko ste tudi sami profesor gledališke režije na magisteriju, me zanima, kako pravzaprav učiti gledališko režijo. Kako dojemate mentorsko vlogo v učnem procesu? Kaj je nekaj, kar bi si kot mentor želeli predati svojim študentom? Kako pravzaprav režijsko mentorstvo vpliva in zaznamuje razvoj osebnega okusa, ideologije, »poetike« mlade\_ga\_režiserke\_ja?

Sam se ves čas sprašujem prav to – vsak dan, ko vstopim v predavalnico. Verjamem v to, da gre za deljenje dosedanje prakse in da pri tem ne gre za pozicijo nekoga, ki bi rekel: »Jaz vem, kako se to dela, vi pa ne.« Najpomembneje se mi zdi študentom posredovati to, da je gledališče zmerom proces osvobajanja. Osvobajanja od samega sebe, osvobajanja od pričakovanj, ki jih ustvarjajo gle-

dalci, producenti in produkcijske razmere, scena in nenazadnje od pričakovanj, ki jih imamo sami od sebe. Da je to proces, ki je zmerom malenkost boleč, a da, ko zares vstopimo vanj, postane tudi nagrajujoč. Želim jih opomniti, da najdejo ogenj, zaradi katerega so se odločili, da se bodo s tem v življenju ukvarjali, in da se držijo tega ognja, ker bodo tako nepremagljivi: vse ovire, ustvarjene v takšnih ali drugačnih produkcijskih okvirih, bodo lažje premagali, ker bodo vedeli, zakaj si želijo ustvarjati, kaj jih žene. Magisterij gledališke režije je dober opomnik, da se spomnimo na to, da je gledališka režija umetnost, ne pa »zgolj« ustvarjanje repertoarnih predstav. Zgolj dajem v narekovaj, ker še zdaleč ne mislim, da je to lahko, a režija je več od premagovanja takšnih in drugačnih omejitev.

Kakšen občutek pa imate glede ozaveščenosti in (a) političnosti mladih umetnikov, tudi v povezavi z okoljskimi problematikami, ki vašim predstavam pogosto predstavljajo vsebinsko oz. ideološko izhodišče?

Ko so me še ne dolgo nazaj označevali za mladega režiserja, me je zmeraj motilo, da so nas vse tlačili v eno kategorijo. Kaj pa ta moja starost pravzaprav pove o meni? A je to res tista osnovna kategorija, po kateri bomo presojali ustvarjalke in ustvarjalce? Težko karkoli povem o tem, ne maram primerjalnih oznak in pavšalnih sodb o generacijah. Lahko pa rečem, da me ljudje, s katerimi sem obkrožen na akademiji, navdušujejo in se zelo veselim prihodnjih generacij.

Vaš mentor na dodiplomskem študiju je bil Sebastijan Horvat. Do kakšne mere je zaznamoval vaše razumevanje režije in gledališča?

Moja izkušnja akademije je – tako kot najbrž vsaka – polna prijetnih, manj prijetnih, intenzivnih, groznilnih in čudovitih trenutkov. Intenzivna, ampak pozitivna. V mentorstvu Sebastijana Horvata sem vsa štiri leta užival. Sebastijan nas je silil v nekompromisnost, puščal nam je ogromno ustvarjalne svobode, nas navduševal nad močjo gledališča, a nas vedno znova silil h kritični analizi in iskanju pomena. Pokazal

nam je širok spekter gledališkega ustvarjanja in pod njegovim mentorstvom smo spoznavali, da lahko gledališče vznikne iz praktično česarkoli. Kljub svoji izraziti umetniški in režijski poetiki ter osebni karizmi pa je spodbujal našo različnost in gledališča nikoli ni zapiral v takšno ali drugačno dogmo. Delali smo ogromno avtorskih prizorov in projektov in za B-produkcije sploh ni bilo časa. Praviloma smo en semester delali gledališče, ki ni izhajalo iz dramskega besedila, ampak iz določene teme, problema, vprašanja, umetniškega gibanja, drugi semester pa smo se posvečali uprizoritvi dramskega teksta.

Kdaj pa ste se začeli kot režiser čutiti suvereno in samostojno? Že na akademiji ali je to prišlo z zunanjimi potrditvami?

Seveda z izkušnjami postane kaj lažje, s potrditvami dobiš nekoliko tršo kožo, bolj spoznaš dinamiko procesa, a kakšne stvar pa nikoli zares ne postanejo lažje. Ko poslušam študente\_ke, ki delijo svoje strahove, si mislim: saj se tudi jaz še vedno pogosto tresem, ko grem na vajo, čutim neko napetost v želodcu, tudi meni se še zmeraj na prvi vaji zatika glas, še zmerom me je groza ljudi, ki na prvi vaji sedijo ob strani in samo poslušajo, in teh, ki samo spremljajo proces, in ne vem, kaj si o njem zares mislijo. Te stvari ne izginejo, in kljub temu da so nadležne in lahko povzročijo travme, me v bistvu na nek način veseli, da ne izginejo, ker me ohranjajo budnega, ranljivega.

Najbrž je vsak novi projekt vseeno nova nesigurnost?

Spomnim se tega, ko te pokličejo, ali bi nekje delal, in neskončnega veselja, ponosa, hkrati pa grozljiv strah; kot da bi si malce želel, da te ne bi poklicali, čeprav si najbolj na svetu vesel, da so te. Smešna borba teh dveh občutkov. [smeh]

Vendarle pa ni ves čas isto. Zelo dobro se spomnim svoje prve režije in stresa, povezanega z njo – zagotovo kasneje postanejo določene stvari lažje. Ljudje ti hitreje zaupajo, saj te že poznajo, in tudi »sušna« obdobja na vajah, ko kaj

ne gre, postanejo manj usodna. Ampak kar se tiče notranjega sveta, pa ostajaš v isti negotovosti – če si toпустиš in si to upaš. Tukaj se zame skriva *catch* ustvarjanja; da siпустиš to negotovost in ranljivost, da tvegaš.

Ste eden tistih režiserjev, ki redko poseže po starejših tekstih, »klasikah« – seveda z izjemami, Cankarjev *Hlapec Jernej in njegova pravica*, Kosovelov *Kons: Novi dobi ...* Bi lahko rekli, da so gledališča povečini ujeta v svoj lasten repertoar, v iluzijo klasičnih dramskih tekstov, ki ne zmoredovolj kakovostno, neposredno komentirati neštetihi kriz današnjega sveta, zdrsov našega sistema?

Moj interes za odrsko ustvarjanje je zmeraj izhajal bolj iz sveta, ki me obkroža, kot pa iz takšne ali drugačne literature. Težko je komentirati vsa gledališča hkrati, ker se med seboj razlikujejo, ampak vseeno zaznavam vračanje k neki obliki konzervativnosti, kar me preseneča. Imam občutek, da smo z določenimi stvarmi že opravili, pa se sedaj vračajo kot kategorije. Gledališče gre naprej. Dramski teksti se ustvarjajo in se bodo ustvarjali, klasika se bo še naprej uprizarjala, nič je ne ogroža. Seveda pa se ne sme horizont gledališča tukaj končati. Straši me, če se prostor začne zapirati in si privošči manj raziskovanj in manj »tveganihi pohodov«. Velik civilizacijski dosežek je, da živimo v državi, v kateri je umetnost subvencionirana. Zato moramo to vzeti kot prisilo, da tvegamo in da ustvarjamo brezkompromisno, kolikor se to pač da.

Bi moralo biti gledališče še bolj družbeno aktivno in neposredno?

Ne vem, ali je odgovor neposrednost ali družbena odgovornost, ampak to, da se gledališča ne ustvarja iz vnaprej znanihi predpostavk. Sam imam oblikovana zelo jasna stališča glede tega, kaj me zanima in kaj ne, ampak to je moj osebni pogled – gledališče, ki mene najbolj zanima in bi ga rad razvil, ga še bolj spoznal. Ne mislim si, da bi moralo biti gledališče tako. Zelo me veseli, da ustvarjajo različne ustvarjalke\_ci. Želel bi

si, da bi imeli še več prostora, da se jim še bolj prisluhne. Da se ne ustvari občutka, da smo vsi ustvarjalke\_ci na nek način zamenljivi, in da če ne bo nekdo delal, bo pa nekdo drug namesto njega. Ključno je v ljudeh ustvarjati občutek pomembnosti – da lahko prispevajo svetu in gledališki sceni.

Sami se v vašem ustvarjanju ukvarjate predvsem z družbeno angažiranimi, perečimi, aktualnimi tematikami. Ali lahko umetnost kdaj poleg vprašanji ponudi tudi specifične odgovore na neko situacijo, vprašanja ali bi rekli, da v tem primeru obstaja nevarnost, da postane »pridigarska«, enoznačna?

Ovisno je od tega, kako definiramo odgovor, torej kako široko ga razumemo. Včasih je tudi na novo zastavljeno vprašanje v resnici odgovor. Sam pa imam s floskulo, da umetnost postavlja vprašanja, in ne odgovorov, malo težav. Za tem se lahko skriva tudi nevarna drža, da se na koncu o ničemer nič ne izreče, da se vse relativizira. Verjamem, da obstaja dobro in slabo gledališče – malce se šalim. Ampak zares pa verjamem, da obstaja gledališče, ki te pokliče, predrami, nekam odpelje, od tebe terja, da se opredeliš, preizprašaš, da nekaj doživiš, začutiš, in gledališče, ki mu to ne uspe.

Velikokrat se v gledališču ali na mednarodnih festivalih v publiku najdemo tisti, ki se na nek način ukvarjamo s podobnimi vprašanji. Bi rekli, da v gledališču obstaja fenomen ozaveščanja ozaveščenega gledalca? Kako to presekati v duhu dobrega gledališča?

V praksi gledališča, ki ga razvijam, mi nenehno postavljajo to vprašanje, po navadi v formulaciji prepričevanja prepričanihi. Vprašanje je, kdo je prepričan in v kaj je prepričan. Vsakodnevno smo bombardirani s toliko informacijami, reklamami in različnimi propagandami, da bi se mi zdelo takšno početje vredno, tudi če bi govoril ljudem, ki dejansko že vse vedo in delijo ista prepričanja. Zame je že velik del tega odgovora to, da prideš v prostor in veš, da boš obkrožen

z ljudmi, ki morda niso najbolj zadovoljni s tem, kar jih obkroža, da imajo problem in da si želijo nekaj več. Gre za moment potrditve tega, da z mano morda ni nič narobe, da se počutim depresivno, tesnobno, ampak da čas, v katerem živimo, proizvaja tesnobo. Druga stvar pa je ta, da je zame umetnost povezana z dvomom, ki ga moramo loviti in spodbujati. Tudi če že vse veš, te lahko takšen prostor prisili ali v to, da se ta dvom utrdi, ali pa zbudi razmišljanje o tem, zakaj ne pride do nikakršne spremembe. Hkrati pa se ne bi rad zadovoljil s tem odgovorom; mislim, da slovensko gledališče čaka še velika naloga, kako privabiti ljudi, za katere klišejsko ne razmišljamo, da vstopajo v gledališče, in odgovoriti na vprašanje, zakaj je to tako. Rad bi odgovoril dvoplastno; po eni strani ne vidim nič napačnega v prepričevanju prepričanih, po drugi strani pa bi si seveda želel, da se dvorane še bolj odprejo in da z obravnavanimi temami nagovorijo širšo publiko.

Mogoče je prav vaša nedavna predstava *Anhovo* dober primer tega, ko se vrata dvoran odprejo še širše; obiskali so jo številni delavci iz bivše tovarne.

*Anhovo* je zelo naporna predstava. Traja dolgo, zasnovana je minimalistično; vse tisto, česar bi se zlahka ustrašili, da za ljudi ne bo delovalo, je prisotno. Kljub temu pa ljudje, ki imajo odnos do tega, nimajo problema s tem. Ko govorimo o tem, kako gledališče približati ljudem, govorimo samo znotraj takšne ali drugačne komercializacije ali podobnih konceptov, kot da je to edini odgovor, kako prepričati ljudi, da bodo prišli v dvorano. Seveda je problem, kako ljudi prepričati, da pridejo, ampak ko enkrat pridejo, se mi zdi, da so bolj željni vsebine, kot si mi, ustvarjalci, kdaj predstavljamo. Velikokrat delujemo znotraj klišejev, ki velikokrat niso zasnovani na realnih izkušnjah, ampak na predpostavkah o tem, kaj bodo ljudje gledali in česa ne oziroma kaj jih zanima in kaj ne.

V že prej omenjenem projektu ste raziskali ekološko katastrofo zastrupljene vode in to povežali s številnimi tragičnimi usodami tamkajšnjih zaposlenih. Družbena angažiranost gre z roko v

roki z dokumentarizmom. Kakšno odgovornost prinaša s seboj konkretna, terenska raziskava? Je v takem primeru gledališče na nek način podrejeno realnosti? Je v okviru dokumentarizma kaj prostora za gledališki ludus?

Če v procesu spoznaš ljudi in na odru govoriš njihovo zgodbo, če si normalen človek, začutiš odgovornost do tega. Pomembno se je zavedati, da še vedno delamo gledališko predstavo in na koncu dneva operiramo z materialom in ta material vedno zahteva obdelavo, predrugachenje v gledališko obliko. Trudim se, da ne poskušam bolj »dramatizirati« oz. iskati večje drame, kot tam že je, da ne bi izgubil kredibilnosti. Včasih lahko v iskanju večjih konfliktov s tem, ko stvari postavimo bolj tragične, kot so, nekaj izgubimo. Gledališče se zmerom ukvarja s konflikti in jih zato praviloma intenziviramo, s tem pa v bistvu znižamo njihovo resnično tragičnost za vsakdanje življenje. Rekel bi, da je v mojem primeru gledališče bolj podrejeno ideji – osnovni misli uprizoritve. Dokumentarno gledališče je zame širok pojem in tudi sam svoje predstave nerad označujem za dokumentarne, ker to omeji in zameji način, na katerega jih doživljamo. Zame je dokumentarnost izraz tega, da obstajajo teme, ki so trenutno lažje povezljive s publiko kot pa iskanje večnih tem v klasikah. Dokumentarnost obravnava pereča občutenja, ki jih živimo. Včasih se mi zdi, da politično dojemamo kot del racionalnega, zame pa so politične teme tudi teme našega čustvovanja. Te probleme, ki so del naše intimne, razumem precej podobno kot na primer vprašanje izgube življenja, ljubljenja, varanja v klasičnih delih. Vidim ogromno povezav.

Omenili ste že, da je politično lahko tudi intimno. Velik del vašega ustvarjanja zajema prav uprizoritev intimnih zgodb posameznikov, ki v ospredje postavljajo osamljenost, tesnobo in odtujenost drug od drugega (Sedem dni, Usedline, Kako sva se ločila ...). Pogosto gre za tekste vaše tesne umetniške sodelavke in partnerice Katarine Morano, včasih pa ste tudi sami soavtor. V vašem delu se izmenjujejo mikro in makro svet, žabja in ptičja perspektiva

opazovanja sistema, v katerem živimo. Kakšna je moč takšnih mikro zgodb, kaj vas v njih navdihuje?

Katarina je mojstrica ustvarjanja zelo življenjskih, vsakdanjih situacij, ki v svoji konkretnosti, svoji prežetosti z življenjem na zelo preprost, oprijemljiv človeški način odslikavajo širše družbene probleme. Stvari nam približa, in ko nam jih tako zelo približa, da se v njih prepoznamo, se pogosto zgodi trenutek, ko se hkrati temu malo smejimo, malo pa nam je nelagodno, malo nas nervira naša bizarna izgubljenost v vsakdanu, kopičenje izgovorov, prelaganj, izpraznjenost rutine, občutek, ko bi se hkrati objeli in ošamarili. Sam se kdaj izgubim v občutku, da moram temo zaobjeti v celoti, da moram najprej opraviti s celoto, z nekim širšim fenomenom, da se lahko potem šele v naslednji predstavi posvetim detajlu, ki me pri nekem problemu/fenomenu preganja. Sicer pa se vsak proces razlikuje, odvisno je od tega, kaj, kdaj in s kom ustvarjamo, in potem se iz tega porodi odločitev, kako nekaj oblikovati: ali bo šlo za vnaprej napisan dramski tekst, ki preko konkretne zgodbe govori o neki politični temi, ali za bolj dokumentarni, avtorski projekt.

Vaši projekti so velikokrat avtorski. Kaj vam to pomeni in omogoča in kaj je pomembno za kvaliteten avtorski projekt?

Ključno je, da so za takšen projekt na voljo produkcijske možnosti, da se v prostoru, v katerem delo nastaja, razume, da je to delo v nastajanju – da na začetku procesa niso podani vsi odgovori in da bomo do rešitev prišli med procesom. To seveda zahteva pripravljenost in zanimanje ljudi, ki sodelujejo, da v teh procesih vidijo kreativnost, in ne frustracije. Neskončno sem vesel in hvaležen, da sem lahko kontinuirano delal v Slovenskem mladinskem gledališču, kjer je bil takšen način dela mogoč. Bil sem obkrožen z ljudmi, ki jih to zanima in sem lahko z njimi rasel in se uril v takšnem ustvarjanju. To mi je dalo tudi material za kakšne kasnejše produkcije kje drugje, kjer je bilo treba stvari postaviti v neko obliko v krajšem času. Mislim,

da se je nujno prej pogovoriti o načinu dela in da so s tem vsi zadovoljni. Če avtorski projekti niso dovolj dobro premišljeni, se hitro znajdemo v situaciji frustracije, datum premiere se bliža, mi pa panično iščemo rešitve. To je lahko zelo naporno in prav nič kreativno. Če pa so stvari v naprej dovolj dobro zastavljene, je to lahko izjemno izpolnjujoč proces za vse vključene.

Kako v takšnih projektih razumete vlogo igralca? Včasih je to v bistvu nekdo, ki prinaša na vaje ogromno bolj ali manj dodelanega materiala v različnih performativnih oblikah. Kako znotraj tega dojemate pojem avtorstva oz. soavtorstva? Kaj je v takšnem procesu vloga režiserja?

Reči, da je igralec\_ka avtor\_ica samo v avtorskih procesih, v dramskem gledališču pa ne, je kar problematično, v tem primeru je pač avtor vloge, in ne materiala. Mislim, da je to stvar komunikacije, ki se razlikuje od projekta do projekta. Projekti so včasih kar enoznačno označeni za avtorske projekte, pa se v resnici pod to oznako skriva ogromno postopkov. Že sam izbor vprašanj na vajah in naloge, ki se zastavijo na prvih vajah, po navadi sprožijo reakcijo igralc\_cev. Iskanje avtorstva v tem se mi zdi neproduktivno. Vsi smo avtorji; seveda ne bi bilo procesa brez režijskega in igralskega *inputa*. Dejstvo je, da še zmerom velja, da je režiser\_ka osrednji lik, okoli katerega se zvrstijo ostali. Ampak jaz vem, da so name ključno vplivali sodelavci\_ke, brez katerih bi imel mogoče čisto drugačen pogled na gledališče, kot ga imam zdaj, in med njimi je veliko igralc in igralcev, s katerimi sem redno sodeloval.

Kako pa bi opisali slovenski gledališki prostor, naš produkcijski sistem; kakšne so v njem možnosti za razvijanje lastne umetniške vizije? Imate občutek, da se morate kdaj pa kdaj vseeno prilagajati trgu, zunanjim zahtevam? (Morda glede na programske usmeritve posameznih gledališč?)

Režija se zmeraj skriva v iskanju ravnotežja med prilagajanjem razmeram in vzpostavljanjem novih razmer: nekje torej omejitve doživljamo

kot kreativne naloge, včasih pa to nehajo biti kreativne ovire in postane to zgolj onemogočanje ustvarjalne svobode. Od slovenskega gledališča bi si želel, da bi bilo pogumnejše, da bi si priznalo pluralnost ustvarjalcev: da ne potrebujemo vsi enakih pogojev. Ustvarjamo tako zelo različne stvari na toliko različnih načinov, da ne razumem potrebe po tem, da obstaja en ustaljen način dela oz. način, kako naj bi se delalo. Sam imam to srečo, da sem do sedaj ustvarjal stvari, ki so me zanimale, in nisem čutil prisile v smislu, kaj naj delam. Zagotovo pa sem se intuitivno odločil za določene postopke v enih okoliščinah in za kakšne druge v drugih. Pri tem ni šlo za racionalno premišljanje oziroma preračunljivost, ampak za intuitivni odziv na razmere, ki so me obkrožale.

Kaj vas v tem trenutku v gledališču najbolj intrigira in navdihuje? Obstaja morda kakšna tema, so delovanje, ki si ga že dolgo časa želite izpeljati?

Na nek način sproti uprizarjam tisto, kar me zanima. Nekje, pa ne vem še, v kakšni obliki, me preganja knjiga o umirjajočih polžih na Havajih Toma Van Doorna, na čigar delu sta temeljili tudi *Bodočnost* in *Jata*. Že v uvodu govori o tem, kako so polži sploh prišli na Havaje, kako je bila videti ta pot. Kako so se oklepali ptičev, se jim pustili pojesti, se jim zarili v perje, kako niso zdržali dolgih poletov, koliko poskusov, klavnih padcev v morje je bilo potrebnih, da so prišli do tja. Zame je to bizarno čudovita hvalnica čudežu življenja na tem planetu, ki me še zmeraj vznemirja. Že precej časa si želim narediti predstavo o polžih na Havajih. [*Smeh*]

Kaj bi svetovali mladim gledališkim ustvarjalcem, ki so ravnokar zapustili akademijo in na primer čakajo na pridobitev statusa samozaposlenega v kulturi?

Mislím, da je na začetku kariere, ko je najtežje, najpomembnejše, da smo nekompromisni. Če sprejmeš preveč kompromisov, lahko izgubiš osnovo, zaradi česar sploh ustvarjaš, in rezultat preprosto ne bo dober. Včasih, ko na začetku

rečeš nečemu ne in se ti zdi, da je celotna tvoja kariera zaradi tega uničena, je mogoče ravno obratno. Mogoče je namesto *ja*, kadar čutiš, da se nekaj ne bo v redu izšlo, bolje reči *ne*, čeprav je to težje. Če v takem primeru uspešno zbereš pogum – seveda, če imaš to možnost; zelo jasne so mi negotovosti začetkov –, lažje prideš do rezultata, ker je bolj vidno, kakšna en ustvarjalca ec si, in se ti posledično vrata odprejo prej, kot če zgolj sprejmeš vse kompromise in ustvarjaš v okoliščinah, v katerih se ne počutiš dobro, in težje ustvarjaš delo, za katero bi rekel, »*ja, to je moje delo*«.

Za konec pa: zakaj ste se pravzaprav odločili za študij gledališke režije? So vas morda navdušili kakšni konkretni režiserji ke, umetniki ce, predstave, obstaja kakšen ključen dogodek, ki vas je potisnil v to smer?

Že zelo zgodaj sem se začel ukvarjati s filmom in videom in sem mislil, da bom šel študirat filmsko režijo. V gimnaziji je bilo zaradi amaterskih okoliščin film zelo težko narediti dovolj prepričljivo, gledališče pa po drugi strani zmerom spodbudi domišljijo, ljudje prej vidijo rezultate in me je zato v bistvu zelo potegnilo v gledališče. Ampak še zmeraj sem mislil, da bom šel študirat film, potem pa se mi je zdel študij gledališke režije boljše zastavljen kot študij filmske režije in sem si mislil, da bom študiral gledališče in kasneje delal filme. Na akademiji pa sem potem z avtorskimi projekti uvidel, kaj me znotraj gledališča zanima in to me še zmeraj vznemirja. Še zmeraj pa ostaja film nekaj, čemur se nekoč želim posvetiti.

Če bi sedaj dobili res ogromno količino denarja, bi naredili film ali gledališko predstavo?

Odvisno. Če bi bila vsota manjša, bi verjetno posnel film. Če pa bi bila res velika, bi si zgradil svoje gledališče, kjer bi lahko ustvarjal.

# Medoddelčni prostor refleksije

---

## MEDODDELČNI PROSTOR REFLEKSIJE

Vukašin Štepančić: Dnevna soba na AGRFT

198

Nana Novak: Vsi v blokade

199

Bor Bizovičar: *Fiume o morte!* in dokumentarno gledališče

201

Uredništvo *Akademijskega lista*: Pogovor o delavnici v Novem Sadu s študentoma VII. semestra dramske igre Urbanom Brenčičem in Jakobom Podjavorškom

203

Odprta katedra in »dokumentarno« v sezoni 24–25

205

VUKAŠIN STEPANČIĆ

# Dnevna soba na AGRFT

Na naši akademiji, ki deluje v dveh stavbah (Aškerčeva 5 in Trubarjeva 3), že dlje časa pogrešamo prostor, namenjen druženju in neformalnemu srečevanju študentov. Medtem ko Trubarjeva 3 ima takšen kotiček – s prijetnim pogledom s terase na Ljubljano –, pa imamo v stavbi na Aškerčevi 5 v 4. nadstropju le majhen skupnostni prostor, ki pa ravno zaradi svoje majhnosti in žalostne sivine ne privablja veliko študentov.

Potreba po skupnem (dnevnem) prostoru je postala posebej očitna med zadnjim AGRFT festivalom, ki smo ga v celoti vodili študenti. Takrat smo Študijski oder 1 začasno preuredili v dnevno sobo – iz starih scenografij smo sestavili pohištvo in si izprosili kavče, ki so se skrivali po manj dostopnih kotičkih akademije. Dnevna soba se je izkazala za odlično rešitev – prostor je zaživel, povezoval in združeval študente, ki so se med premori v festivalskem dogajanju v prostoru ustavili, da bi si skuhalo kavo, se zleknili na kavču ali pa dokončali kakšno nalogo. Žal pa je to trajalo le do konca festivala. Po njem se je znova odprlo vprašanje, ali bi »dnevna soba« lahko ostala oziroma ali bi lahko kateri drugi prostor prevzel to vlogo.

Na pobudo študentov v Študentskem svetu smo 30. oktobra študenti vzeli stvar v svoje roke in prostor z avtomati v 4. nadstropju na Aškerčevi 5 preoblikovali v toplejši, bolj domač kotiček, ki smo ga poimenovali Dnevna

tvorba/soba in ga opremili s kavči, preprogami, blazinami, tako da je prostor postal prijetnejši in uporabnejši. S tem smo končno uresničili dolgotrajne pogovore in zagotovili, da akademija tudi na Aškerčevi vendarle dobi prostor, namenjen druženju.

Čeprav ta trenutni prostor deluje kot začasna dnevna soba, je še vedno zelo majhen. V prihodnosti bi morala akademija resneje razmisliti o socialnem vidiku študentskega življenja – ki je enako pomemben kot izjemna tehnična oprema in prostori ki jih ima Aškerčeva 5. Takšen prostor predstavlja prostor za počitek, sprostitve, malico (ki je trenutno nimamo kje pojesti), druženje, izmenjavo idej in vsakodnevno socializacijo. Večina študentov preživi na akademiji ves dan, zato je pomembno, da se tu počutimo čim bolj domače. Prijetno, udobno in neformalno okolje ne vpliva le na dobro počutje študentov, temveč neposredno spodbuja ustvarjalnost, razmišljanje in medsebojni navdih. Prav zato menimo, da dnevna soba ni luksuz, temveč nujna potreba za kakovostno umetniško izobraževanje.

NANA NOVAK

## Vsi v blokade!

Letos je v režiji Raüla Gallega Abellana izšel dokumentarni film *Wake up, Serbia! Pumpaj!*, ki nam ponuja bližnji vpogled v študentsko organizacijo proti skorumpirani državnih oblasti. Pokaže nam nianse gibanja, poraja pa tudi vprašanja, ki se ne končajo le pri srbskih mejah; na primer, ali je brez nasilja sploh mogoče doseči spremembo. Protesti trajajo že več kot leto dni, na videz pa se niso premaknili prav daleč. Nekateri podporniki študentov se sprašujejo, ali je problem morda v pomanjkanju radikalnosti s študentske strani. Novembra 2024, ko se je zaradi korupcije slabo narejen nadstrešek železniške postaje v Novem Sadu zrušil in ubil 16 ljudi, med njimi tudi otroke, se je država na pobudo študentov dvignila na noge. Do marca 2025 so se protesti razmahnili v več kot 400 krajev po celotni Srbiji. Protestniki zagovarjajo mirno ukrepanje, ne glede na to, da vlada na njihov upor odgovarja z nasiljem in orožjem – kot na primer aretacije protestnikov brez jasno podanega razloga in v marcu 2025 uporaba zvočnega topa, ki velja za prepovedano orožje. V Novem Sadu se je takrat zbralo več kot tristo tisoč ljudi, kar pomeni, da je bil to največji protest v srbski zgodovini, poroča BBC.

Ena izmed študentk je novinarjem na tem protestu povedala, da jim je vseeno, katera stranka je na oblasti, želijo le, da dobijo državo, ki deluje. V dokumentarnem filmu je eden izmed veteranov vojne na Balkanu – ki so se odločili braniti študente pred policijskim nasiljem – pojasnil, zakaj se študenti ne opirajo na nobeno politično stranko in se organizirajo sami. Napaka, ki jo je naredila

njihova generacija, je bila prav ta, da so zaupali politikom, ki na koncu niso delovali v njihov prid. Današnji protestniki ne želijo postati le lutka političnih kampanj, ne želijo postati orodje, ki bi strankam prineslo dodatne volivce in podpornike. Rezultat te avtonomnosti je impresivni sistem, ki so ga osnovali protestniki, preko katerega urejajo logistiko protestov kot tudi komunikacijo s študenti v drugih krajih Srbije. Vendar pa obstaja tudi slaba plat te distance od politike; odločitve se sprejemajo izredno počasi – včasih na plenarnih debatirajo po več ur, a ne pridejo do konkretnega zaključka, kot pravijo mladi v dokumentarcu, saj sami nimajo izkušenj s politiko. Po drugi strani pa takšna oblika sprejemanja odločitev deluje njihovemu cilju v prid, saj ne vpletajo dejanskih politikov, ni zares »vodje«, ki bi ga bilo mogoče podkupiti ali preko katerega bi bilo mogoče zrušiti njihov sistem.

V filmu tako študenti kot tudi odrasli, ki jih podpirajo, povedo, da se učijo na starih napakah in se poleg zavračanja sodelovanja s političnimi strankami na nasilje ne odzivajo z nasiljem. Pravijo, da lahko razumejo, zakaj se porajajo ideje o napadalnem, radikalnem uporu, saj si vsi želijo, da bi se situacija hitro rešila, a so se odločili, da se bodo, če se gibanje začne obračati v takšno smer, umaknili. Za zdaj se vsi, tudi tisti, ki se morda nagibajo k radikalizaciji protestov, strinjajo, da je treba še veliko postoriti, preden bi se začeli pogovori o nasilnejšem delovanju.

Druga stvar, ki so se jo odločili narediti drugače kot njihovi starši, dedki in babice, je odnos do

nacionalizma. Ni jim mar, kdo med njimi je Hrvat, kdo musliman, kdo se je boril proti komu; vse to so pustili za seboj, skupaj z nasiljem, ki ga takšno opredeljevanje ljudi spremlja.

A zakaj se v letu dni situacija še ni izboljšala? Ker je zastrašujoča resnica, da ima trenutna oblast podporo zunanjega sveta. O protestih se ne poroča v ameriških medijih, v evropskih pa je to zakopana novica. Kitajska, Rusija, Izrael, Ukrajina, Nemčija, Francija, vse to so države, ki imajo v Srbiji gospodarske interese, izvemo v dokumentarnem filmu, in zaradi katerih se njihovega glasu ne poslušajo. Pravzaprav se ne borijo le proti trenutnemu srbskemu režimu, temveč tudi proti gospodarskim ter kapitalističnim interesom svetovnih velesil. Tudi Evropska unija ves čas ostaja tiho. Študenti so se na sedeže v Bruslju in Strasbourgu odpravili dvakrat in obakrat so jih na vratih odslovili. Odkar so ruske sile pred tremi leti vkorakale na ukrajinsko ozemlje, se v Evropski uniji veliko govori o tem, kako jim pomagati, za študente pa, ki so sami peš in s kolesi odšli prosit za pomoč, nihče niti ne migne s prstom. Da tudi študenti v tej evropski zvezi ne vidijo legitimne pomoči, se kaže na protestih, ko ni mogoče videti niti ene zastave unije v množici, pa tudi vzklikov, ki bi se obračali nanje, ni moč slišati. Zahtevajo resnico in svobodo, ne pa Evropske unije, ki jih je pustila na cedilu. Unija se namreč zanima za dolino reke Jadar, kjer je nahajališče litija, in sodeluje s korporacijo Rio Tinto, ki ima v rokah projekt pridobivanja te surovine, ki je ključnega pomena za izdelavo električnih baterij.

Bolj jih torej skrbi dirka, kdo bo do nahajališča v državi prišel prvi – oni ali Rusija, ki ima deleže v srbskem energijskem sektorju –, kot pa korupcija v državi, ki je vodila do tragedije v Novem Sadu.

Sedaj je odgovornost na naši generaciji, da podpremo študente in jim pomagamo zmagati v boju proti nedemokratični politični tvorbi, ki pa morda res ne vlada le Srbiji, ampak tudi Evropski uniji, če ta prvo podpira. Jasno moramo opozoriti nase kot na generacijo, ki ne bo dopustila, da o naših življenjih odločajo tisti, ki delujejo v imenu lastnih interesov in političnih agend, ne pa splošnega dobra. Če bodo študenti začeli postopati nasilno, bo trenutna vlada to izkoristila kot izgovor za napad nanje. V nasprotnem primeru bo nemočna, njeno nasilje pa le pokazatelj krivde.

BOR BIZOVIČAR

## *Fiume o morte!* in dokumentarno gledališče

»Objektivnost je pogosto pojem, ki ga vladajoči uporabljajo kot izgovor za svoja dejanja.«

*Peter Weiss*

*Fiume o morte!* (2025) režiserja Igorja Bezinovića s pomočjo današnjih Rečanov rekonstruira D'Annunzijevo okupacijo mesta v letih 1919–1920. Ta je ustvarila ideološko in predvsem estetsko podlago, iz katere se je pozneje razvil italijanski fašizem.

Film iz zgodovine ne črpa le vsebine, temveč tudi vse drugo, od lokacij do kadriranja. Filmska forma je mešanica rekonstrukcij, referenc, humorja, ironije in samorefleksije, zato lahko človeško potrebo po predalčkanju zadovoljimo le tako, da jo opišemo kot izrazito postmoderno.

O tej kombinaciji elementov je profesor Zupanič dejal, da je Bezinović z uporabo znanih dokumentarnih form ustvaril nov žanr. S tem se ne strinjam, saj me je filmska forma spomnila na nekatere gledališke predstave, ki sem jih že videl. Morda lahko film poskusimo razumeti skozi prizmo dokumentarnih gledaliških praks.

Ena izmed povezav je D'Annunzijeva identiteta, ki je v filmu fluidna. D'Annunzija v filmu dobesedno igra več različnih Rečanov. Glavna stvar, ki so jo fašisti podedovali oziroma ukradli D'Annunziju, je podoba velikega vodje, človeka, ki s preroško vizijo vodi svoje ljudstvo v veliča-

stno prihodnost.

Lahko bi rekli, da je to značilnost vseh totalitarnih vodij (Stalin, Kim Jong Un), vendar je v praksi razlika. Dovolite, da z vami delim prispodobo o Stalinu. Po svojih govorih je imel Stalin težavo, saj nihče v občinstvu ni hotel biti prvi, ki bi nehal ploskati. Mussolini in Hitler bi v tem uživala, vedoč, da je ploskanje namenjeno njima, Stalina pa je to motilo in je težavo rešil tako, da je po svojem govoru tudi sam začel ploskati. Ko je Stalin ocenil, da je doza ploskanja primerna, je nehal in s tem tudi drugim sporočil, da je dovolj. Občinstvo je vedno ploskalo Mussoliniju in Hitlerju – toda komu je ploskal Stalin, ko je končal svoj govor? Samemu sebi? Ne, Stalin je ploskal genialnosti kolektivnega načrta vsega proletariata, ki ga je seveda sestavil on.

D'Annunzio je imel že pred okupacijo Reke dva slavna italijanska naslova: *il Profeta*, kar bi v slovenščino prevedli kot prerok, ter *Vate*, narodni pesnik. Oblačil se je v uniformo elitne italijanske vojaške enote Arditi, čeprav v njej nikoli ni služil. O njegovih spolnih podvigih in njegovi celotni podobi so se ustvarili miti, h katerim je delno pripomogel tudi sam.

V Bezinovićevev filmu podobo D'Annunzija igra sedem Rečanov, s čimer mit o velikem možu izgine. Podoba D'Annunzija v filmu je tako rešena zgodovinske asociacije, ki pri nekaterih še vedno vztraja, hkrati pa je s fluidnostjo identitete dodatno poudarjeno tisto, česar igrani

film o isti temi ne bi povedal, in sicer, da je njegov prikaz v filmu rekonstrukcija.

Gledalec ima tako prostor, da film interpretira z zavedanjem, da ne gleda preteklosti. Rečani performativno raziskujejo svojo preteklost, kar uvaja decentralizacijo pogleda in daje moč skupnosti pri raziskovanju pomena svoje zgodovine. Film to uporabi tudi za humor, saj je za Bezinovića edina kvalifikacija, ki jo nekdo potrebuje, da igra D'Annunzija, očeta fašizma, malce samovšečnosti in kronična pleša.

V svojem eseju *The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre* Peter Weiss pravi:

»Moč dokumentarnega gledališča je v njegovi zmožnosti, da iz drobcev resničnosti oblikuje uporaben vzorec in zgradi model aktualnih dogodkov.« (Weiss 1971, 250)

Med drugim našteje tudi vire, iz katerih tako gledališče izvira:

»/.../ zapisniki sej, dosjeji, pisma, statistične tabele, borzni tečajniki, bilance bank in industrijskih podjetij, uradni komentarji, govori, intervjuji, izjave znanih osebnosti, poročanje tiska, radia, fotografije ali filma o dogodkih ter vsi drugi mediji, ki pričajo o sedanosti.« (Weiss 1971, 248)

Eden izmed ciljev uporabe vseh teh sredstev je, da občinstvo ni zgolj pasivni opazovalec, ki

mu karizmatičen glas govori, kako so se stvari zgodile, ampak ima možnost, da si samo ustvari interpretacijo. To pa ne pomeni, da film stremi k neki patetični objektivnosti. Zgodovino pišejo zmagovalci, je najljubši citat Japoncev, ko zanikajo svoje vojne zločine med drugo svetovno vojno.

Weiss govori o izgradnji modela aktualnih dogodkov, Bezinović pa v okviru tega ne poskuša zgolj rekonstruirati preteklosti, temveč iz resničnosti oblikuje model, ki gledalcu omogoča interpretacijo zgodovine. Pri tem je ta model nujno in odkrito pristranski, saj izbrane informacije in način njihove montaže odražajo perspektivo avtorjev. Bezinović in ljudje v mestu, ki ga je za film delno mobiliziral, jasno povedo svoje stališče do D'Annunzija. Pa to pomeni, da je film propagandna oziroma ideološko pristranski? Zame ne.

---

VIRI:

Weiss, Peter (1998). *The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre*. V: George W. Brandt (ur.), *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama*. 247–253. Oxford/New York: Oxford University Press.

# Delavnica v Novem Sadu

POGOVOR S ŠTUDENTOMA VII. SEMESTRA DRAMSKE IGRE URBANOM BRENČIČEM IN JAKOBOM PODJAVORŠKOM JE PRIPRAVILO UREDNIŠTVO AKADEMIJSKEGA LISTA

Urban in Jakob, pred kratkim sta bila na delavnici v Novem Sadu, ki je potekala v okviru Festivala studentskog pozorišta. Kaj je bil namen te delavnice, kako je potekala in zakaj sta se je odločila udeležiti?

Jakob: V okviru festivala so se organizatorji odločili, da povabijo študente z drugih akademij. Poleg naju sta se povabilu odzvali še študentki iz sarajevske akademije, sodelovali so tudi študentje novosadske akademije, tako iz srbskega kot iz madžarskega oddelka. Razdelili smo se v štiri skupine in dobili 24 ur časa, da sestavimo prizor. Vsaka ekipa je bila sestavljena iz režiserja, dramaturga, producenta in igralcev. Princip dela ni bil določen, kar nam je omogočalo veliko svobode pri delu. Nastale so štiri čisto različne kreacije. Naša skupina se je odločila za temo prizora in improvizacije. Na podlagi improvizacije smo spisali tekst, ki smo ga razvijali praktično do nastopa. Delavnice so potekale na akademiji, generalka in nastop pa v madžarskem gledališču v Novem Sadu.

Urban: Namen te delavnice je bil, da se povežemo študenti akademij iz Novega Sada, Sarajeva in Ljubljane in skupaj ustvarimo štiri gledališke etide ter jih nato oblikujemo v predstavo. Za tak princip so se odločili prvič, sicer so imeli na festivalu gostujoče predstave. Delavnica je potekala na način, da smo bili razdeljeni v štiri skupine, zraven naju iz Ljubljane sta bili gostji festivala tudi študentki iz Sarajeva. Vsak izmed gostov je bil v svoji skupini s študenti iz Novega

Sada iz srbskega in madžarskega oddelka. Delavnica je bila super priložnost za spoznavanje gledališkega okolja na Balkanu, torej ljudi, akademije, načina dela. Iskreno je bila to res super izkušnja, kot tudi rezultat 24-urnega maratona, ko smo ustvarjali iz že pripravljenega teksta, največ pa iz improvizacij, in potem naslednji dan zvečer igrali v madžarskem Novosadskem gledališču. Povezati se s kolegi iz bivše Jugoslavije, trenirati jezik in v tem nenazadnje uživati je bilo vsekakor izjemno doživetje, ki bi ga bilo vredno ponoviti.

Kaj je bila najdragocenejša stvar, ki sta se je naučila na delavnici? Sta obiskala tudi druge festivalske vsebine? Na čem je bil poudarek, kaj bi izpostavila kot posebej zanimivo?

Jakob: Ogleдал sem si dve produkciji, diplomsko produkcijo *Putujoće pozorište Šopalović* in *Čehov novele*. Zelo zanimivo je videti, kako delajo druge akademije, kakšen je njihov pristop do gledališča. Obe produkciji sta močno temeljili na igralcih. Jasno je videti, da je študij igre ločen od študija režije. Odlično se mi zdi tovrstno povezovanje študentov preko ustvarjalnih procesov in nalog. Vsak je doprinesel svoje znanje in izkušnje in v takem vzdušju se lahko ogromno naučiš. V tako kratkem času sem spoznal različne mlade ustvarjalce, njihov pogled na gledališče, način dela. Vaje so potekale v štirih jezikih, srbsščini, madžarščini, slovenščini, in če ni šlo v teh treh jezikih, tudi malo v angleščini. Tudi končni prizori so potekali v teh jezikih.

Urban: Ogleдалa sva si otvoritveno predstavo festivala, diplomsko produkcijo *Putujuće pozorište Šopalović*, ki naju je navdušila. Sicer ni bilo veliko drugih predstav zaradi principa letošnjega festivala. Najboljša izkušnja mi je bilo igrati in peti v srbsčini, v tem sem maksimalno užival, sem pa za to tudi prvič imel priložnost. Poudarek v moji skupini oziroma naša tematika je bila situacija kulture v Srbiji, natančneje kulturni razpis, na katerega so se prijaviли številni umetniki, da bi dobili sredstva, pa je ta denar nekam izginil oziroma so ga dobili sumljivi subjekti. Iz tega resničnega dogodka smo črpali in ustvarjali, vključili turbofolk reference, improvizirali, poizkušali, in kar je najpomembnejše, soustvarjali. Ustvarjanje v drugem jeziku mi je odprlo nek nov način igre, v katerem sem zelo sproščen, morda zato, ker sem poleg igralskega raziskovanja raziskoval tudi širino jezika. Tudi publika tam je drugačna, rekel bi, da je na nek način bolj odzivna, na trenutke celo diha s tabo.

Že več kot leto je minilo od začetka študentskih – če ne že kar splošnih – protestov proti korupciji in netransparentnosti srbske vlade. So se razmere zrcalile tudi v poteku festivala? Kako sta med obiskom doživljala trenutne politične razmere?

Urban: Že prvi dan, ko sva prispela, sva si ogledala njihovo diplomsko produkcijo, v katero so vključili 16 minut tišine (zaradi šestnajstih žrtev), kar so študenti tam sicer že prakticirali,

pa tudi mi na AGRFT na Aškerčevi v znak solidarnosti in podpore. V njihovi predstavi so med drugim govorili o vsej tej situaciji; njihov proces je bil namreč prav zaradi tega specifičen, diplomatska produkcija pa je bila prestavljena. Govorili so tudi o tem, kako bi morali gostovati na Kosovu, pa so se v Srbiji ravno začeli protesti in so se zato želeli čim prej vrniti. Policisti so pretepli tudi eno izmed študentk novosadske akademije, njihovo kolegico. Napetost v zraku je bila vsekakor še prisotna ...

Ob koncu naše predstave oziroma našega dela so študenti simbolično dvignili indekse in me povabili, da držim indeks tudi jaz, kar se mi je zdela zelo lepa in močna gesta.

# Odprta katedra in »dokumentarno« v sezoni 24–25

V sklopu Odprte katedre smo v študijskem letu 2024/25 pripravili serijo srečanj z umetniki, teoretiki in kolektivi, ki delujejo v polju sodobne dokumentarne umetnosti in s katerimi smo vstopili v dialog o modelih umetniškega mišljenja, dela in produkcije.

Odprta katedra 2024/25 je izhajala iz občutka, da se stebri, ki so nekoč nosili nekaj, kar bi lahko imenovali resnica, zdaj majejo. Vedenje, znanje, zaupanje in integriteta se razkrajajo v mnenja in ideološke ruševine brez trdne hrbtnice, ki postajajo vse bolj nejasne in pohlevne. Komu še lahko zaupamo in kako?

Sezona Odprte katedre je bila zato osredotočena na umetnost, ki zavrača potrjevanje statusa quo, in razpravljanje o naših občutkih v krizi antropocena.

Pri pripravi programa za Odprto katedro 24/25 smo se odločili prestopiti meje gledališke umetnosti in se zazreti v transdisciplinarne dokumentarne prakse, ki presegajo pravila, določitve, binarnosti, dovoljeno, meje, discipline, oblike in protokole:

Delavnice:

- *Gledališče Augusta Boala*, Barbara Polajnar
- Kolektiv Igralke
- *Keep your Darlings, Kill your Idols*, Jasna Žmak
- *Sprostite moč ironije in humorja v kriznih časih*, Chto Delat

Pogovori z umetniki:

- Matjaž Ivanišič
- Borut Šeparović
- Robertina Šebijanič
- Carolina Bianchi
- Emil Hrvatin
- Nika Autor

Okrogla miza:

- Kaj se dogaja v Srbiji?

Predvajanje filmov:

- Filmi Nike Autor

Predavanja:

- Miran Mohar: *IRWIN*
- Miran Mohar: *Misliti scenografijo*
- Édouard Louis: *Umetnost pobega*

Ogled predstav:

- Pogovor o predstavi: *Buena Note Cinderella*,  
režiserka in avtorica: Carolina Bianchi
- *Mladina brez Boga*,  
režiser in avtor: Borut Šeparovič
- *this is my truth, tell me yours*,  
avtorica: Jasna Žmak
- *MandićCirkus*,  
režiser in avtor: Bojan Jablanovec
- *Slovensko narodno gledališče*,  
režiser in avtor: Emil Hrvatin

Organizacija predstav:

- *this is my truth, tell me yours*,  
avtorica: Jasna Žmak
- *MandićCirkus*,  
režiser in avtor: Bojan Jablanovec



Loh se nič ne zgodi,  
loh se pa vse.

Tomi v uprizoritvi  
*to be a real boy*

