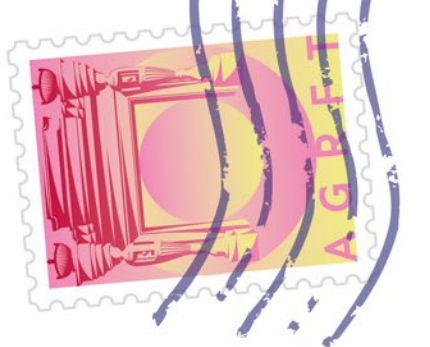




Agri
Aškercova 5
Trubarjeva 3
1000 Ljubljana

Slovenija

Ostani miren
in ber!

5. napotek: »Tisto petkovo jutro,
25. aprila 1945, Peršmanovi
pozno sedejo k mizi. Mama skuha
za zajtrk ajdove žgance in mleko.«



Agreft

Aškercova 5

Trubarjeva 3

1000 Ljubljana

Slovenija

*Ostani miren
in ber!*

AKADEMIJSKI LIST UL AGRFT 2025/2026

LIST AKADEMIJE ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

LETNIK XIII, ŠTEVILKA 2
Študijsko leto 2025/2026

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

Uredniški odbor
MANCA TEA DEVETAK, DOROTEJA DREVENŠEK,
LANA KRMELJ, HANA OBREZA, EMA BABIČ,
BOR BIZOVIČAR, MILA FATUR ŠKOF, EMA ŽELEZNIK,
PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ (mentor),
DOC. DR. MAJA KRAJNC (mentorica)

Odgovorna urednica
PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA

Producentka
DOC. MIJA ŠPILER

Jezikovni pregled
ANDRAŽ POLONČIČ RUPARČIČ

Oblikovanje in naslovnica
ČRT MATE

Tisk:
DEMAT, D. O. O.
Ljubljana, junij 2026
300 izvodov

Vse pravice pridržane.



UNIVERZA
V LJUBLJANI

AGRFT

Akademija za gledališče,
radio, film in televizijo

UW

Uredniške razglednice

Drage bralke, dragi bralci!

Urednice smo tokratno številko pripravljale v sodelovanju na daljavo, saj je polovica uredniške četverice trenutno razseljena drugod po Evropi v iskanju širine drugačnih študijskih izkušenj.

Malo zato, malo pa tudi v duhu bližajočega se poletja, ki ga po opravljenih izpitih, produkcijah in Borštniku že slutimo za vogalom, je naslovnica prevzela podobo razglednice – nekaj razglednic pa vam pošiljamo tudi namesto uvodnika.

LANA – Freie Universität, Berlin

Berlin je trenutno v znamenju festivala Theater-treffen, ki traja od 1. do 17. maja in prinaša deset »najmarkantnejših« uprizoritev, ki so nastale na nemško govorečem območju. Ko se je začela prodaja vstopnic, je bila večina predstav po 15 minutah tudi razprodanih, zato me (nas) za nemško »gledališko kulturo« verjetno ne rabi skrbeti – ali pač? Zanimivo je, kako je še danes opazna razlika med občinstvom v gledališčih v bivšem Zahodnem in Vzhodnem Berlinu, dejstvo pa je, da za obe strani gledališče predstavlja nekaj pomembnega, če sodimo na podlagi polnih dvoran in takoj razprodanih predstav. Kar me znotraj nemškega (ali berlinskega) gledališča vedno znova navdušuje, je odzivnost publike, ki si brez zadržkov upa pokazati (ne)zadovoljstvo z ogledanim – tako je recimo po eni od uprizoritev na prej omenjenem festivalu del publike po koncu vzklikal »uuuu!«, drugi del pa je ustvarjalke_ce nagradil s stoječimi ovacijami in dolgim aplavzom. Slika nekoga, ki med prvimi vstane in nekomu na drugi strani iste vrste kaže sredinec, ker ta glasno izraža svoje nezadovoljstvo, je bila kar neprecenljiva. Kakorkoli, poleg tega me Berlin znova navdušuje zaradi svoje heterogenosti, odprtosti, občutka svobode in neskončnih možnosti. Heterogenost seveda prinaša tudi prostor za ekstremizem – tako v političnem in socialnem kot tudi kulturnem smislu – a v berlinskem vsakdanu ni zares čutiti pretiranih napetosti. Čeprav se lahko znotraj berlinskega gledališča kdaj zazdi, da ostaja trenutna svetovna politična situacija nenaslovljena, pa so za ravnotežje študentke_ti, ki jih spoznavam na Freie Universität, med (politično) najaktivnejšimi in najbolj ozaveščenimi.

V pričakovanju poletja s poti Berlin–Ljubljana vas vse lepo pozdravljam,

Lana

HANA – Faculty of Arts and Philosophy, Antwerpen

Oglašam se z drugega konca celine, iz Antwerpna. Življenje zadnjih par mesecev je mešanica odkrivanja mest, dolgih sprehodov, sončnih dni in dobrega piva(!). Tudi tukaj se mesto in z njim prebivalke_ci prebujajo (oz. so že prebujene_i) in vsak dan prinese nekaj novega.

Svoje dni večinoma preživljam zunaj, zadala sem si, da prehodim in odkrijem vsak predel mesta, s tem pa tudi doživim umetniško ustvarjanje vsake četrtri. Predvsem so me navdušili študenti tukajšnje akademije za ples, s katerimi hodim na različne predstave in ki mi pomagajo pri razumevanju jezika. Preko njih sem se povezala s cirkuško šolo Ell Circo D'ell Fuego, ki v mestu ponuja izobraževalne delavnice v vseh možnih disciplinah, predvsem v fizičnem gledališču, klovnstvu, akrobacijah ... in organizira vsakoletni Mad Festival, ki se je letos odvijal med 16. in 19. aprilom.

Področje mi ni tuje, saj se s tem ukvarjam poleg študija v Ljubljani že več let, zato sem se tekom festivala, spoznavanja organizatorjev, nastopajočih in tudi gledalk_cev v mestu takoj počutila bolj domače, saj so nastopi (na javnih prostorih) ustvarjali dialog med mimoidočimi in ustvarjalci.

Zato vas vse v pomladno-ustvarjalno-spočitem duhu lepo pozdravljam in vam želim čim bolj produktivno ustvarjanje.

DOROTEJA in MANCA – dobri stari AGRFT

V Ljubljani je sončno in toplo, čuti se, da se je zimski semester pretopil v skorajda poletno sproščenost. Na Akademiji se začenja praznično vzdušje, ki ga je odprl pohod od Nazorjeve do Aškerčeve, na katerem smo obiskali vse stavbe, v katerih je na različnih točkah v času domoval AGRFT. Tudi v istem dnevu sledeči performativni dan je napovedal, da bodo prihodnji meseci prežeti z nostalgичnim vzdušjem jubileja. Prav tako se v okviru 80-letnice pripravlja BIT-80ka, performans oživljanja A5 v osem dnevnem trajanju, kjer bo kar pokalo od ustvarjalnosti in skupinskega duha. Tudi kostumografska delavnica je v polnem zamahu, saj se pripravlja dvajset ponovno ustvarjenih scen iz kulturnih filmov in predstav, povezanih z Akademijo.

Naslednja številka Akademijskega lista bo zgotovo polna utrinkov s tega velikega jubilejnega praznovanja. Do takrat pa naj vas kolektivni duh, ki ga ustvarja obeleževanje 80-ke, navdihuje in dobro opravite še z zadnjimi letošnjimi študijskimi obveznostmi!

Lepi pozdravi z Aškerčeve!

Tudi filmsko-televizijska sekcija Akademijskega lista prinaša razglednico iz Bratislave, kjer je potekala delavnica *Peer-to-Peer Criticism Workshop*. Poleg tega pa so pripravili še intervjuja z letošnjima prejemnikoma nagrade Prešernovega sklada: s scenaristko in režiserko Petro Seliškar ter z režiserjem in direktorjem fotografije Gregorjem Božičem.

V tej številki vas bodo v poletje pospremili najprej, kot ste že vajeni, članki, ki so nastali ob dodiplomskih semestrskih produkcijah izpod peres dramaturginj in dramaturgov, ter fotosklop, v katerem lahko najdete nekaj utrinkov produkcij zimskega semestra. V branje se ponuja tudi že tradicionalni intervju s študentko, ki z diplomsko produkcijo zaključuje to poglavje svojega študija, tokrat se je z Julijo Urban pogovarjala Katarina Kolar. Nika Šoštarčič je navedla nekaj misli ob bralnih uprizoritvah Najst, skozi svoje doživljanje performativnega dne nas popelje Eva Lunar, obeležena pa sta tudi dramaturški simpozij ter letošnja noviteta, obštudijski projekt [. . .], posvečen spodbujanju bralne kulture in knjigam.

Lepo se imejte in predvsem veliko berite!

Doroteja, Hana, Lana in Manca

Vsebina

1. STOPNJA

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Prizori iz vsakdanjega življenja: Iz Kudgive/Dom(žale)/You've got to see her (II. semester)

8

William Shakespeare: *Sen kresne noči* (IV. semester)

12

Po motivih Tennesseeja Williamsa: *Steklena menažerija* (VI. semester)

20

Po motivih Tennesseeja Williamsa: *Mačka na vroči pločevinasti strehi* (VI. semester)

26

Avtorski projekt: *Peršman (študija)* (VIII. semester)

32

AKADEMIJSKI STUDIO

Marko Rengeo: *Gledališče kot vaja v upanju (in kot lekcija v umiranju)*

34

2. STOPNJA

DRAMSKA IGRA, SMER DRAMSKA IGRA

Peter Alojz Marn, Ula Talija Pollak: *Pasijon po Petru ali dolga pot domov* (magistrska produkcija Petra Alojza Marna)

38

GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA, SMER GLEDALIŠKA REŽIJA, TER DRAMATURGIJA IN SCENSKE UMETNOSTI

Veronika Simoniti: *Ivana pred morjem* (magistrska produkcija Lucije Trobec in Lune Pentek)

40

FILMSKO IN TELEVIZIJSKO USTVARJANJE

Uvodno besedilo

45

Izkušnja delavnice *Peer-to-Peer Criticism Workshop*

46

FOTOSKLOP

Fotografije gledaliških produkcij prejšnjega semestra

57

Fotografije s spominskega sprehoda

76

Fotografije bralnih uprizoritev na TSD

80

INTERVJU

Petra Seliškar: »Trudim se biti zvesta sebi in ne podcenjevati gledalcev.«

94

Gregor Božič: »Če ni prostora, ni prizora.«

104

Julija Urban: Gledališče kot pankerska gesta

112

DOGODKI

Obštudijski projekt [. . .]

122

Performativni dan 2026

124

Dramin natečaj Najst

132

Simpozij »Uprizarjanje na prelomu v 21. stoletje«

136

Dorian Šilec Petek: Odprta katedra 2025/2026

138

1

2

3

1. stopnja

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Prizori iz vsakdanjega življenja: Iz Kudgive/Dom(žale)/You've got to see her (II. semester)

8

Maša Mramor in Nana Novak: Fragmenti vsakdanjosti
delovnega procesa: Nekaj materialov in refleksij

10

William Shakespeare: *Sen kresne noči* (IV. semester)

12

Karin Winkler: *Sen (kresne noči)* je v resnici enakost spolov

14

Lara Kerznar: Želja, senca in razpad ljubezni

16

Mia Skomina: Smo mar slepi in ves čas sanjamo?

18

Po motivih Tennesseeja Williamsa: *Steklena menažerija* (VI. semester)

20

Tilen Oblak: Upihni svoje sveče, Laura

22

Po motivih Tennesseeja Williamsa: *Mačka na vroči pločevinasti strehi* (VI. semester)

26

Manca Tea Devetak: V nevihtnem oblaku skupne krize

28

Avtorski projekt: *Peršman (študija)* (VIII. semester)

32

AKADEMIJSKI STUDIO

Marko Rengeo: *Gledališče kot vaja v upanju (in kot lekcija v umiranju)*

34

Prizori iz vsakdanjega življenja: iz Kudgive/Dom(žale)/You've got to see her

PRODUKCIJA II. SEMESTRA DRAMSKE IGRE, GLEDALIŠKE IN RADIJSKE REŽIJE TER DRAMATURGIJE IN SCENSKIH UMETNOSTI

PREMIERA:

3. junija 2026 ob 15.00
na Študijskem odru 3 in
v predavalnici za Scenografijo

PONOVITVI:

4. in 5. junija 2026 ob 15.00
na Študijskem odru 3 in
v predavalnici za Scenografijo

Foto: USTVARJALKE_CI PREDSTAVE



Gledališka in radijska režija

KATARINA KOLAR
VORANC MANDIČ
TIA ROZMAN

Dramaturgija in scenske umetnosti

MAŠA MRAMOR
NANA NOVAK

Dramska igra

ERIN BREGAR SABOLIČ
PETJA GOLEC HORVAT
ADRIAN GROŠELJ
PUJA GRUBAN POHAR
JOSIP KADIČ
KATARINA KOLAR
MILICA KRNJAJA
VORANC MANDIČ
AJKA POLJANŠEK ZORN
TIA ROZMAN
URBAN ŠVIGELJ
PAVLE VASTL

Mentorja

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

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
2025/2026

MAŠA MRAMOR IN NANA NOVAK

Fragmenti vsakdanjosti delovnega procesa: Nekaj materialov in refleksij

V drugem semestru smo se študentje posvetili raziskovanju vsakdanjega življenja skozi improvizacijo. Kot začetni mentorski impulz je nastopil citat Georgija Gospodinova:

»Miza za dva z izpraznjenima kavnama skodelicama z usedlino na dnu, steklena kozarca in prazna steklenica martinija, dogorela sveča, samo še vosek na krožničku, zmečkan košček papirja ... Nekdo je bil tukaj in je odšel.«

Georgi Gospodinov, *Fizika žalosti*

Na podlagi citata je nastalo sedem različnih improvizacijskih prizorov v sedmih različnih okoliščinah, naseljenih s štirinajstimi različnimi liki. Navidezno vsakdanje situacije so v iztekajočem se semestru ponudile neusahljiv potencial za raziskovanje odnosov, likov in drugih »običajnih« življenjskih okoliščin. Iz vsebinskih fragmentov, likov in drugih idejnih zametkov, odkritih med improvizacijo, so se izoblikovali trije končni prizori – končni produkt štirih mesecev improvizacij, debat, raziskovanja, prebiranja knjig in gledanja filmov.

Rada bi razumela, kako ohranjat ljubezen, kako polnit ljubezen, kako širit ljubezen ... Rada bi bla srečna vsak dan ... Rada bi razumela, a obstajajo veseljci ali nekaj. In rada bi razumela, zakaj v bistvu mi mislimo, da ne obstajajo ... Velikrat bi rada šla nekam drugam, ampak bi rada, da bi bilo tu čim boljše ...

Kolaž iz posnetkov vaj

Prve improvizacije so bile pravzaprav raziskovanje sebe in lastnih želja. Tok misli je začel posameznik – le do neke mere tudi končal, vendar so misli enega nedvomno spodbujale razmislek drugega. Tako so se izjave prepletale, dopolnjevale in zrcalile ena v drugo. Na videz individualne teme se širijo v občo skupnost, vsak človek izraža svoje misli, a izkaže tudi splošno veljavne ideje, ki jih dopolnjujejo osebne želje posameznika, kar pa le še ozavešča večplastnost in s tem tudi realizem študijskega procesa.

Rad bi se znal zjokati na ukaz ... Rada bi razumela svoje sanje. In zakaj jih imam in od kod so prišle in zakaj ne gredo stran ... Rad bi razumel kontradikcije, ki nastanejo v meni ... Rad bi imel nenormalno dobr imunski sistem ... Rada bi se mela dobr.

Kolaž iz posnetkov vaj

Avtofikcija, pojem, ki na sodobnem knjižnem trgu postaja vse bolj izpostavljen, je bila poleg realizma druga plat procesa. Termin lahko povežemo z avtorji, kot so Édouard Louis, Elena Ferrante, Constance Debré in številni drugi. Podobnim žanrskim in vsebinskim smernicam so že nekaj desetletij pred uveljavitvijo pojma avtofikcije sledili številni filmski ustvarjalci, kot so na primer Agnes Varda, Lars von Trier, Mike Leigh, John Cassavetes, Robert Bresson, Vittorio De Sica, Thomas Vinterberg, Jean-Pierre in Luc Dardenne ter Chantal Akerman. Posamezna dela so nam služila kot izhodiščna točka, ker se ukvarjajo s problemi vsakdanjega človeka. Čeprav lahko isto trdimo za marsikatero drugo literarno zvrst, kot je

na primer ruski realizem, pa gre tu za pridih avtobiografskega, s čimer smo se lahko pri ustvarjanju prizorov povezali, saj nismo delali po nobeni literarni predlogi, temveč smo črpali predvsem iz lastnih zanimanj ter življenj.

... Rada bi razumela človeka, ki sedi nasprot mene, ves podtekst ... Rad bi plaval v globoki vodi ... Rada bi mela tok lahko telo, da se mi zdi, da samo letim po svetu ... Rad bi razumel, kako je biti plenic, kako je bit plen ... Rad bi bil sam.

Kolaž iz posnetkov vaj

Omenjeni avtorji ter njihova dela raziskujejo polje književnega realizma skozi »običajnega« človeka – glede na to, da gre za avtofikcijo, pravzaprav skozi lastna življenja – ki se ukvarja z univerzalnimi temami, kot so iskanje lastne identitete in pripadnost družbi, skozi vizuro, oblikovano preko preteklosti le-tega posameznika, ki pa je omejena tudi z okvirjem časa ter prostora. Čeprav so individualne značilnosti likov – pa tudi avtorja ali ustvarjalca – ključne v strukturi posameznega romana in filma, so problemi in tematike tisti, ki lahko zazvenijo v širšem družbenem okolju ne glede na specifikke, ki se med seboj razlikujejo v določenem časovnem ali krajevnem kontekstu.

Prizori naše produkcije se navezujejo na že obravnavane in izkušene družbene tematike, vendar jih reinterpreteriramo skozi individualno vizuro, katere variabilnost med posamezniki pravzaprav vzpostavlja učinek vsakdanjosti.

Rada bi razumela nek pogon, iz katerega delamo vse ... Rad bi režiral dobre predstave in rad bi gledal dobre predstave ... Rada bi razumela pasivnost ... Rada bi si vzela več časa ... Rad bi, da se ta scenografija spremeni ... Ful malih stvari bi rada ... Rad bi šou na čik.

Kolaž iz posnetkov vaj

WILLIAM SHAKESPEARE

Sen kresne noči

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

PREMIERA:

4. junija 2026 ob 19.00

na Študijskem odru 2

PONOVITVI:

5. in 6. junija 2026 ob 19.00

na Študijskem odru 2

Foto: USTVARJALKE_CI PREDSTAVE



Prevod

ANDREJ ROZMAN ROZA

Režija

DOROTEJA DREVENŠEK

IVONA FURLAN

DŽANA PORIČ

Dramaturgija

LARA KERZNAR

MIA SKOMINA

KARIN WINKLER

Igra

HELA BELTRAM

JAN GERL KORENČ

LUKA KOTNIK

MUHAMED KULAUZOVIČ

LAURA PRAJS

JULIJA SOBAN

INDIJA STROPNIK

ENEJA ŠTEMBERGER

TINE UGRIN

IZIDOR VOGRINEC

Scenografija

LINA EVA POŽENEL

EVA PUŠNIK

Kostumografija

ZARJA ČERNE

ZALA JENČEK

Izvršna producentka

DOC. MIJA ŠPILER

Mentorice in mentorji

za dramsko igro in gledališko režijo

DOC. BARBARA CERAR

PROF. MATJAŽ ZUPANČIČ

za dramaturgijo

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

za jezik in govor

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

za scenografijo

ASIST. SARA SLIVNIK

PROF. MAG. JASNA VASTL

za kostumografijo

ASIST. NINA ČEHOVIN

IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK

za oblikovanje svetlobe

GREGOR KUCHAR

za gib

PROF. MAG. URŠULA TERŽAN

PROF. TANJA ZGONC

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

2025/2026

KARIN WINKLER

Sen (kresne noči) je v resnici enakost spolov

Sen kresne noči – še ena zgodbica, v kateri nastopajo princeske, užete v stolp z veličastnim nazivom patriarhalnega sistema. Kraljične, za katere si mnogi ne vzamejo časa, da bi jih bolje razumeli – ne v drami in ne izven nje. A one razumejo. In one si upajo.

Shakespeare nam v svoji komediji ponuja feministične vidike ženske drznosti. V primerjavi s tragedijami, kjer ženskam moči ne more podeliti – saj bi bilo to za tisti čas čisto preveč radikalno in bi najverjetneje sprožilo nezadovoljstvo, predvsem pri moškem delu občinstva – je pri komediji to drugače. Prav s humorjem »opravičuje« oziroma dopušča pojav uporniške drže pri ženskih protagonistkah, ki se pogosto izraža z njihovo iznajdljivostjo in premetenostjo.

Moč se pri vseh štirih glavnih ženskih likih stopnjuje – nekatere jo izražajo jasneje in glasneje, medtem ko je pri nekaterih tiho navzoča ali najdena postopoma. Vsaka od njih preizkuša meje patriarhata ter si tako utira pot in išče lastno identiteto znotraj sistema, ki je izrazito naklonjen moškim. Tako lahko govorimo o štirih ženskah in štirih fazah poskusa ženske emancipacije, ki pa je morda vendarle le sen.

Vse se začne z ljubeznijo do same sebe

Ona je grda kot medved. Negotova. Prestrašena. Ničvredna. Ne ljubi se – zato mora biti ljubljena. In kdo drugi jo lahko ljubi, če ne poosebljeni ideal pravega moškega? Helena Demetriju da vse, on pa jo ob prvem znaku dolgčasa zavrže. Helena ostane prazna. Kdo sploh je, če ni njegova? Kako naj ima vrednost, če ji jo lahko daje le on? Čeprav živi v zatiralski družbi, kjer so čustva prezirana, jim sama sledi. Ne sramuje se čustvovanja; prav njena iracionalnost, na

trenutke že fanatičnost, jo dela izrazito človeško. Hrepenenje po ljubezni in pozornosti jo žene v lov za Demetrijem, od katerega ne pričakuje veliko – dovolj ji je že pohvala. Na nek način uživa v drami, ki si jo ustvarja, hkrati pa jo ta izčrpa. Demetrija ljubi brezsravno in pogumno, istočasno pa se izgublja v lastni izgubljenosti. Ko jo Demetrijski pusti samo v gozdu, se je prisiljena soočiti z lastnimi dejanji in krizo, ki jo doživlja. Postopoma spozna, da mora najprej nekaj spremeniti pri sebi, in tako njena naloga nezavedno postane iskanje lastne identitete. Nauči se postaviti zase in postane nekoliko manj naivna, saj ne verjame ljubezenskim izpovedim začaranih ljubimcev. Na koncu zaradi vzpostavitve reda v družbi in lastnih hotenj, ki jih ne more zatreti, pristane v razmerju z Demetrijem, ki je še vedno pod vplivom napoja. Kljub novoodkriti samozavesti se ji ne uspe osvoboditi iz tega razmerja, vendar lahko Demetrija zdaj ljubi drugače – ker počasi začneja ljubiti tudi sebe. Ima nekaj svojega, kar ji bo v prihodnosti omogočalo, da se lahko od njega tudi odcepi, ne da bi se pri tem izgubila. Tako lahko v Helenini zgodbi prepoznamo prvi korak, ki ga mora vsaka ženska narediti na poti k samostojnosti.

Pravi boji se bijejo po tiho

Atenski vladar Tezej si želi divjo kraljico Amazonk s poroko popolnoma podrediti ter s tem utemeljiti star atenski zakon, po katerem vse pravice nad žensko po poroki pripadejo možu. Hipolitin čas na svobodi se izteka – vrata kletke se zapirajo, kraljevi zrak pa jo duši. Pogreša gozd, svobodo in divjino, ki se pretaka v njeni krvi in ji gori v srcu. Spomini je ne slabijo, temveč v njej prebujajo ponos na lastne korenine in preteklost, ki je ne bo nikoli več dobila nazaj. Poroka je deloma tudi njena odločitev; strasti

do Tezeja ne zanika, a se hkrati zaveda, da je njun zakon vse prej kot harmoničen. Kraljica bije tihi boj. Subtilno kritizira objestnega moža, ki skuša prikriti lastne šibkosti, ter mu očita nezmožnost zapolniti vrzel, ki jo je v njej pustila ločitev od ljubljene domovine. S predajo pasu resda preda svojo oblast, a ostaja tiha grožnja, ki jo želi vladar s poroko kot osnovo družbene organizacije izničiti.

Ona želi gledati s svojimi očmi

Hermija gre še korak dlje. Za razliko od Hipolite se odloči za jasen upor proti atenskemu zakonu, enemu od stebrov političnega sistema, ki ne dopušča svobodne ljubezni. Dejanja upora ne izvede nepremišljeno, temveč previdno izzove vladarja in poizve, kakšne so njene možnosti ter posledice, ki bi sledile zavrnitvi moža, ki ji ga je izbral oče. Ni je strah tvegati, zato se kljub grožnji izгона v samostan ali celo smrtne kazni odloči za beg z Lisandrom. Čeprav je samosvoja in zaletava, ravna z občutkom za preživetje. Z upoštevanjem določila zakona, ki prepoveduje spolni odnos pred poroko, ohranja čisto vest in si hkrati zagotovi vsaj delno varnost, če bi ju med begom ujeli. S svojo vedno provokativno držo stoji na samem robu škandala, pripravljena na soočenje z vsemi moškimi, ki ji stojijo na poti. Z bojem za Lisandro se hkrati bori za lastno osvoboditev. Z odklonitvijo položaja, ki ji je kot ženski namenjen, izraža jasen odpor do patriarhalne družbe, ki si ves čas prizadeva za urejanje civilizacije prek diktiranja ljubezenskih razmerij. Ta razmerja moški vladarji urejajo z vzpostavitev nadzora nad ženskami, ki jih postrojijo v »ustrezne« odnose. Čeprav je Hermija atenska princesa, je na njej nekaj tako sodobnega, da se na trenutke zdi, kot da ne sodi v ta stari svet.

Off with her head!

Medtem ko se Hermija trudi spremeniti smrtni svet, se zdi, da je vilinski svet že korak naprej. Kraljica Titanija svoj odnos z Oberonom in njuni starševski vlogi dojema kot enakopravni, Oberon pa se čuti ogroženega zaradi otroka, ki ga Titanija ima, sam pa ne. Prepričan je, da žena spodkopava njegovo oblast, saj moč vidi v lastnini. Če Titanija čuti odgovornost do narave, ki ji jo nalaga kraljevski naziv, in si želi ponovne vzpostavitve reda, Oberona skrbi predvsem njegov lastni položaj. To razmerje bi lahko brali kot odsev današnjih moških voditeljev sveta, ki ženske doživljajo kot okrasek, za svoj položaj in varnost pa so pripravljeni žrtvovati svetovni mir. Čeprav je Titanija najbližje ženski emancipaciji in skorajšnji vzpostavitvi matriarhata, to zopet poruši moški, ki jo v nezavesti z napojem zlorabi, zato izgubi nadzor nad seboj in lastnimi hotenji. Oberon njen sram in nevednost izkoristi za to, da si jo znova podredi. Ponovno se izkaže, da so moški za ohranjanje lastnega položaja pripravljeni žrtvovati žensko samostojnost in učinkovitost.

Sen kresne noči

Če na začetku komedije mislimo, da enakost spolov vsaj v »pravljicnem« svetu obstaja, nam je s Titanijinim tragičnim propadom to upanje odvzeto. Čeprav verjamemo v svetove, ki naj bi bili boljši in pravičnejši, se izkaže, da tudi tam nič ni samoumevno – vsaj enakost spolov ne. Ne glede na to, kam ljudje bežimo, se moramo ženske za enakopravnost še vedno boriti, saj ta ni samoumevna, temveč je rezultat mnogih bojev in pogumnih korakov posameznic. Enakost spolov je za zdaj morda še vedno sen, ženske protagoniste, kakršne vidimo v tej drami, pa nam vseeno dajejo upanje, da bo nekoč vendarle postala naša resničnost.

LARA KERZNAR

Želja, senca in razpad ljubezni

Sen kresne noči, na prvi pogled lahkotna komedija, se preko ljubimcev – Hermije, Helene, Lisandra in Demetrija – razpre v zgodbo o ljubezni, ki pa ni ne enostavna ne stalna. Transformacijo nakaže simbol kače, ki Hermiji v sanjah požre srce, medtem ko Lisander prizor samo opazuje. Njene sanje so skoraj preroške, tako rekoč napovejo razpad ustaljenih razmerij ljubimcev, ko se vezi zaradi vpliva čarobnega napoja preusmerijo, identitete pa zamajejo. Kako torej zgodba ljubimcev razkriva, da ljubezen ni stabilna in je povezana s skritimi željami ali, po besedah švicarskega psihologa Carla Gustava Junga, s senco?

Sistem odnosov in želja

Odnosi ljubimcev v mestu, pred njihovim vstopom v gozd, so jasni. Hermija in Lisander sta usodno zaljubljena. Helena si obsesivno želi Demetrija, ki jo je nekoč hotel, zdaj pa hoče Hermijo. Helena in Hermija sta prijateljici že iz otroštva, Lisander in Demetrij pa tekmeca. Za to shemo pa se skrivajo njihove prave želje. Hermija se s svojo ljubeznijo do Lisandra upira tako očetu kot atenskemu zakonu, zato njeno ravnanje lahko beremo kot željo po emancipaciji in avtonomiji. Zdi se, da Helena, ki je zaradi Demetrijeve zavrnitve popolnoma brez samozavesti, išče potrditev lastne vrednosti prav skozi njegovo ljubezen. Lisandrovo ravnanje lahko beremo kot hrepenenje po romantični identiteti, željo, da bi se izkazal kot »pravi ljubimec«. Pri Demetriju pa lahko kot ključno prepoznavamo potrebo po nadzoru; najprej je osvojil Heleno, zdaj pa uresničitev želje vidi v osvojitvi Hermije. Tako so drug za drugega v bistvu objekti, vidijo se kot projekcije lastnih želja.

Gozd in senca

V teh razpokah med željo in realnostjo pa pride na površje tisto, kar Carl Gustav Jung imenuje

senca. Definira jo kot nezavedni, skriti, pogosto zavrtnjeni del osebnosti, ker vsebuje lastnosti, ki jih ljudje ne priznavamo oziroma ne sprejemamo (Wali). A ni zgolj temna: poleg potlačenih čustev, kot so jeza, zavist ali sebičnost, vključuje tudi neizkoriščene potenciale, ki si jih ne upamo izraziti (Cuyler 127-8). Jung poudarja, da soočenje s senco ne pomeni, da se znebimo »teme«, ampak da jo sprejmemo, kar zmanjšuje notranje konflikte (Wali). Pogosto se razkriva skozi sanje, kot se v gozdu zgodi Hermiji (prav tam).

Gozd lahko dojemamo kot kolektivno nezavedno, medtem ko je mesto kolektivno zavedno, vilinci pa delujejo kot katalizator, da nezavedno pride na plan. Pri ljubimcih se to pokaže v razpadu ustaljenih razmerij: menjavanje partnerjev razkrije senčno stran romantične ljubezni – ljubosumje, plitkost in surovo seksualno slo. Pri Lisandru in Demetriju napoj na plan prikličje agresijo in iracionalno privlačnost do Helene, pokažejo pa se tudi sence vsakega lika. Pri Hermiji sta to posesivnost do Lisandra in agresija do Helene, pri Heleni ljubosumje in neupoštevanje Demetrijeve volje pred urokom, pri Lisandru sproži narcizem, pri Demetriju pa nefiltrirano brutalnost. Gozd tako postane prostor razkrivanja teme in preobrazbe.

Sanje o kačah

Kača iz Hermijinih sanj se vzpostavi kot simbol nevarnosti ljubezni in seksualne sle ter transformacije. Sanje so odsev njenega nezavednega strahu pred izgubo Lisandra in njegove ljubezni ter se kasneje uresničijo, ko jo uročni ljubimec zares zapusti. Kača predstavlja izdajo, bolečino nezvestobe in izgubo nedolžnosti, ki jih prinese premik iz urejenega mesta v kaotični gozd. Beseda se med ljubimci pojavlja kot žaljivka, s

katero liki drug drugega razvrednotijo, hkrati pa namiguje na nevarno in neobvladljivo plat ljubezni in seksualnosti. Lisander in Demetrij jo v prepiru uporabita za to, da Hermijo označita kot nekaj nevarnega in zavajajočega; podobno stori Hermija, ko besedo uporabi za Demetrija. V tem kontekstu je zanimivo, da Hermija žaljivke nikoli ne uporabi za Heleno, čeprav ji očita, da je zapeljala Lisandra in jo s tem izdala. To lahko posredno pokaže, da ima Hermija v tistem trenutku zares problem s fantoma in z nestanovitnostjo moške želje, ki jo povzroči napoj, medtem ko Helena, kljub očitkom, ostaja bolj njen projekcijski objekt kot dejanski vzrok razpada razmerij. Kača tako ne razkriva le Hermijinega strahu, temveč tudi temeljno naravo ljubezni kot nečesa, kar lahko v trenutku zdrsrne iz predanosti v izdajo in iz nežnosti v nasilje.

Integracija in »happy end«?

Kombinacija želja, principa sence in simbola kače nam pokaže, da ljubimci ne iščejo le ljubezni, ampak se soočajo s svojo notranjo nestabilnostjo. Gozd je zanje nevtralen prostor, kjer lahko doživijo krizo identitete in preobrazbo. Za impulze, ki jih je sprožilo soočenje s senco, niso kaznovani, vrnejo se v mesto, vendar bi lahko rekli, da so, ko pridejo iz gozda, odrasli, saj so v njem sprejeli svoje poželenje in posledično dozoreli.

Konec navidezno prinese stabilizacijo ljubezenskih razmerij in ponovno vzpostavi parne povezave. Vendar kako? Lisander je pod vplivom napoja izdal Hermijo. Helena sicer res konča z Demetrijem, vendar je ta še vedno začaran in jo zato ljubi, torej njegova ljubezen ni svobodna, temveč vsiljena. Izkušnja gozda in sence tako kljub na videz srečnemu koncu

pušča sled nelagodja in odpira vprašanje, ali je to res »happy end«. *Sen kresne noči* tako ni le komedija, ampak raziskava čustvene in psihološke dinamike ljubezni. Če spoznanja strnemo v enem stavku: ljubezen lahko zaljubljenega ugrizne, razgradi in hkrati usodno preoblikuje.

VIRI:

Cuyler, Grenville. *Shakespeare and Jung*. University of Birmingham, 1985.

Wali, Ismail. »A Midsummer Night's Dream: Shakespeare's Syzygy of Meaning.« *Jung Page*, 2019, jungpage.org/learn/articles/literature/896-a-midsummer-nights-dream-shakespeares-syzygy-of-meaning-prologue. Dostop 9. apr. 2026.

Smo mar slepi in ves čas sanjamo?

»Meni se zdi, kot da bi gledala
z razcepljenimi očmi in je vse dvojno.«

Hermija

Ljubezen je slepa in nestanovitna. O tem govori Shakespearjev *Sen kresne noči*, komedija, ki spada v zgodnje obdobje avtorjevega ustvarjanja, v fazo »eksperimentalnih« in »romantičnih« komedij. Znaná prepesnitev Andreja Rozmana Roze opušča značilni shakespearovski manieristični verz. Tekst je bil namenoma prirejen za kultno uprizoritev *Sna kresne noči* Mladinskega gledališča leta 1999 v režiji Vita Tauferja. Roza je komedijsko noto izvirnega besedila dodatno začinil z uporabo lastne humornosti, ironije in vulgarizmov.

Poroka atenskega vojvode Tezeja in njegove izbranke Hipolite predstavlja celoten okvir in razplet igre. Pravljíčna komedija nas sooča z vprašanji strasti, ljubezni, sovraštva, spolnih dinamik, družbene hierarhije in zakona. Že njen pravljíčni naziv namiguje na mešanje imaginarnega z realnim. Igra združuje preplet treh nivojev: vilinskega sveta, ljubimcev in rokodelcev. Medtem ko vilinska bitja s svojo muhavostjo usmerjajo dogajanje in ljubimci poosebljajo nestanovitnost čustev, rokodelci predstavljajo preprost, ljudski pogled na ljubezen in umetnost.

V uvodnem prizoru nas avtor seznani s Tezejem, vladarjem Aten, ki hrepeni po čimprejšnji združitvi z bodočo soprogo, Amazonko Hipolito. Vladarjevo že tako okrnjeno zasebnost z vstopom v palačo pokvari plemič Egej, ki pred kralja pripelje svojo hčer Hermijo z željo, da bi ta odločal o njeni usodi. Hermija, uporniško dekle, ki se je znašlo v ljubezenskem trikotniku, ugovarja poroki z Demetrijem, ki ga ne ljubi. Da bi

se izognila krutosti atenskega zakona, zapostavi očetovo čast in z Lisandrom pobegneta iz mesta. Helena načrt zaljubljenecv zaupa Demetriju, da bi si pridobila vsaj malo njegove pozornosti. Obupana mladenka zbeži za njim v gozd.

Ljubezenska zmešnjava mladih Atencev se zdi tragična, saj se v gozdu vsak izmed njih sooči z neprijetno platjo svoje osebnosti. Onkraj rigidnosti urejenih in strogih Aten, kolektivnega zavednega, se ljubimci soočijo z lastnimi sencami in projekcijami svojih želja. Gozd lahko dojemamo kot kolektivno nezavedno, vilince pa kot katalizator, da nezavedno pride na plan. Pod vplivom tako imenovanega napoja pride do zrušenja ustaljenih dinamik, obnašanje likov pa ženejo iracionalnost, poželjenje in agresija.

Uprizoritev tragedije *Piram in Tizba*, zgodbe iz Ovidovih *Metamorfoz* in prototipa zgodbe Romea in Julije, deluje kot komentar na ljubezenske težave zaljubljenecv. Nekateri literarni kritiki menijo, da se je Shakespeare z zgodbo veronskih predhodnikov želel ponořevati iz romantične, toda tragične ljubezni, ki jo opisuje v tragediji *Romeo in Julija*, po vsej verjetnosti napisani v istem obdobju. Rokodelci iz nesrečne ljubezenske zgodbe nenamenoma ustvarijo komedijo, v kateri parodirajo nestabilnost obsedenih zaljubljenecv. Nespretni gledališčniki z nerodno igro poudarjajo osrednjo tezo *Sna kresne noči*: »ljubezen je iluzija«. Opozarjajo na paralele med zgodbo Pira in Tizbe in odnosom Lisandra in Hermije. Obema je skupen motiv prepovedane ljubezni, ki se zoperstavlja strogi družbeni avtoriteti. Para se dogovorita za srečanje zunaj družbenih omejitev, nakar sta za to kaznovana. Zgodbo Pira in Tizbe zaznamuje smrt obeh zaljubljenecv, medtem ko s čustvi mladih atenskih plemičev upravljajo vilinska bitja.

Na neumestljivost skupine rokodelcev, najnižjega sloja atenske družbe, Rozman Roza opozori z rabo nevezanega jezika. S tem izpostavi njihovo marginalnost, z uporabo narečnih prvin pa nas spomni na robatost utrujenega delavskega razreda – razreda podrejenih, manj pomembnih posameznikov, ki v čast oblastniku na dan njegove poroke prireja predstavo s kančkom družbene kritičnosti.

Shakespeare si v »igri v igri«, ki jo uprizorijo rokodelci, privoščijo nerodnosti, ki so nastajale pri okornih uprizoritvah različnih gledaliških skupin. Z vzpostavitev njihove ansambelske dinamike Shakespeare ilustrira odnose v gledališču in je ironičen do lastne umetnosti. Rozman Roza s pogovornim jezikom še dodatno karikira like Klinca, Zadnika, Piska in Lakote. Pri režiserju Klinecu, ki je v višjih krogih znan kot Filostrat, ohranja jezik bolj »čist«, pri drugih pa uporablja dialektične izraze. Skupina gledališko neusposobljenih mož s svojo »igro v igri« ne ruši samo iluzije ljubezni, temveč tudi iluzijo odrske umetnosti. Uprizoritev Pirama in Tizbe v *Snu kresne noči* služi kot metagledališki moment, kjer igralci z nespretno rabo *mimesisa*, s prologi kot orodjem cenzure, rušijo odrsko utvaro gledališča in celotne igre.

V sklepnem prizoru drame so obrtniki rušilci iluzije. Njihova predstava deluje kot antiteza celotni igri. Z zgodbo nesojenih zaljubljenecv nam pred oči postavljajo resnico, ki se v tem primeru izkaže za paradoksalno. Namreč, da v realnem življenju živimo več iluzije kot v gledališču. Shakespeare prek igre rokodelcev relativizira resnico. Preko zgodbe ljubimcev, katerih čustva v igri nadzorujejo gozdna bitja, nas postavlja pred dejstvo, da smo v življenju neprestano manipulirani. Da na svet gledamo z razcepljenimi

očmi – kot bi rekla Hermija v sklepnem dejanju – ker v ničemer nimamo avtonomije in smo ves čas pod nadzorom.

Komedija zmešnjav preko kaotičnih čustev odpira prostor interpretaciji manipulacije in vseprisotnega nadzora. S ponovno navidezno vzpostavitev reda in spravljivim srečnim koncem avtor publiko »tolaži«, obenem pa razgalja resnico. Prej nesrečna Helena se na koncu poroči z Demetrijem, ki jo je vztrajno zavračal in celo zaničeval. Tudi v odnos Hermije in Lisandra se zopet naseli iskrica. Na tem mestu se odpira vprašanje, kaj je potemtakem sploh ljubezen? In kaj je laž? In kaj je resnica?

VIR:

Maver, Igor. »Sanjati novi Sen kresne noči.« *MGL*, 2017, www.mgl.si/sl/predstave/sen-kresne-noci-2. Dostop 24. april 2026.

PO MOTIVIH TENNESSEEJA WILLIAMSA

Steklena menažerija

PRODUKCIJA VI. SEMESTRA DRAMSKE IGRE IN GLEDALIŠKE REŽIJE

PREMIERA:

7. junija 2026 ob 19.00
na Študijskem odru 4

PONOVITVI:

8. in 9. junija 2026 ob 19.00
na Študijskem odru 4

Prevod

TINA MAHKOTA

Režija

LUKA RAVNIK

Avtorja priredbe

LUKA RAVNIK

TILEN OBLAK

Dramaturgija

TILEN OBLAK

Igra

BORUT PETROVIČ

BRINA RAKUN

MILA PERŠIN

FILIP ŽUNIČ

Scenografija

SARA KASTELIC

Kostumografija

ZARJA ČERNE

ZALA JENČEK

Oblikovanje svetlobe

LUKA RAVNIK

SARA KASTELIC

Izvršna producentka

DOC. MIJA ŠPILER

Mentorice in mentorji

za dramsko igro in gledališko režijo

PROF. BRANKO ŠTURBEJ

DOC. NINA RAJIČ KRANJAC

IVICA BULJAN

za jezik in govor

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

ASIST. SARA SLIVNIK

za kostumografijo

IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

2025/2026

TILEN OBLAK

Upihni svoje sveče, Laura

Steklena menažerija v ospredje postavlja zgodbo o tem, kako je lahko družinska celica namesto zavetja uničujoč, patološki in krvoločen mehanizem, ki ostane vpisan v tvojem telesu / ti diha za ovratnik / vzbuja temeljne občutke krivde tudi leta po tistem, ko ti ga je že uspelo zapustiti, generalno pa tudi vse življenje. Ni naključje, da je zgodba protagonista Toma izredno sorodna biografiji Tennesseeja Williamsa, ki je dobesedno prežeta s travmatičnimi družinskimi odnosi: po selitvi njegove družine v St. Louis, kjer je dobil službo njegov oče, ki je bil trgovski potnik, se je zanj začelo travmatično obdobje: njegov oče je pod vplivom alkohola maltretiral družino, Williamsova sestra Rose, ki je imela duševne težave, pa se je začela vse bolj zapirati vase. Srž travme z očetom je v tekstu *Steklena menažerija* preoblikovana v kontekst odsotnega očeta, »telefonista, ki se je zaljubil v daljne kraje« in ki je sprožilec brezizhodne situacije, v kateri je protagonist Tom prisiljen v preživljanje svoje mame in sestre z delom v veletrgovini, kar je glavni vzrok njegove neizpopolnjenosti v umetnosti. Tomova želja po lastnem izrazu je močno podobna Tennesseejevemu odnosu do pisanja, ki je bilo zanj v tistih travmatičnih časih preživetveni nagon: povedal je namreč, da ni mogel preživeti dneva brez pisanja in da bi se mu dan brez pisanja do večera zdel tako prazen, da bi se raje ustrlel. Pisanje pri Williamsu nikoli ni bilo stvar privilegija, temveč nuje.

Druga ključna točka spajanja njegovega pisanja z biografijo je lik Laure, ki je rezonerka Williamsove sestre Rose. Williamsov odnos s sestro je bila najmočnejša povezava v njegovem življenju, zato lahko Tomovo sklepno repliko »upihni svoje sveče, Laura, in zbogom« beremo kot Williamsov lastni občutek krivde ob nemoči, da bi svoji sestri kakorkoli pomagal pri njenem psihičnem stanju. Rose so namreč diagnosticirali shizofrenijo, leta 1943 pa so jo zdravili s frontalno lobotomijo, po kateri je začela doživljati vrhunce norosti. Williams je bil priča naraščajoči blaznosti svoje sestre ter se zbal tudi za lastno duševno zdravje. Laura v *Stekleni menažeriji* nima nobene psihološke diagnoze, vse, kar izvemo, je, da ima eno nogo krajšo od druge, zato mora nositi opornico. Pravi srž Laure je eskapizem. Zaradi življenja s tiransko materjo, od katere je vsakodnevno psihično zlorabljana, se Laura umika in v svojo fantazijo ter se tako počasi ukinja. Laura pa ni edini lik v Williamsovi dramatik, ki je rezoner njegove sestre Rose: podoben vzorec najdemo tudi v dramskih besedilih *Suddenly last summer* z likom Catherine in *The Two character play* z likom Claire. V tekstu *Suddenly last summer* Williams tudi neposredno uporabi motiv lobotomije nad Catherine, za katero se je z doktorjem dogovorila njena teta Violet. V tekstu *The Two character play* pa se Williams ponovno

loteva teme družinske travme, ki jo po principu igre v igri odigravata brat in sestra. Tako kot v *Stekleni menažeriji* je tudi v tem tekstu brat motor dramskega dogajanja in (po smrti njunih staršev) prevzema očetovsko funkcijo.

Eskapizem pa je ključen pri celotni družini Wingfield: mama Amanda se nenehno vrača v svojo preteklost v Sinji Gori, kjer je bila obdana z goro častilcev, občudovana kot najboljša trofeja ter hodila na ples, zabave in piknike ter s svojimi častilci obsedeno nabirala narcise. Za Amando so vračanja v preteklost tako ključna točka življenja, kot bi bil za Toma potencialni umetniški izraz. Za Amando je to mehanizem preživetja. Ironično se zdi, da je v tekstu Amanda tista, ki je nenehno zaskrbljena nad tem, da njena hčerka nič ne počne, se zapira vase, navija gramofonske plošče in se ukvarja s steklenimi figuricami, medtem ko sama pravzaprav počne enako: nenehno se umika v svojo pravljico preteklost, da bi si zatisnila oči pred sedanostjo, v kateri je z zlatimi čevlji zaprta v dva krat dva metra veliko kletno stanovanje, v katerem za prihodek (neuspešno) prodaja revijo *Gospodinjski prijatelj*.

Eskapizem Toma pa se skriva v njegovem nenehnem bežanju v kino, kar mu očita tudi Amanda. Tomovo bežanje v kino, ki ga sam utemeljuje kot »iskanje pustolovščin«, lahko povezujemo tudi s

temo homoseksualnosti. Popolnoma jasno je, da je v Williamsovem času vladala popolna cenzura te tematike, od leta 1937 je homoseksualce v ZDA začel nadzirati celo ameriški FBI, istospolni pa so bili celo v strokovnih člankih različnih zdravnikov poimenovani z izrazom *spolni iztirljenci*. Vseeno pa je bila kvir skupnost v Chicagu že tako razvita, da so homoseksualci ustvarili lastne izraze, s katerimi so se prepoznavali med seboj, kar so začetki *cruisinga*. Čeprav je tema homoseksualnosti bolj prisotna in neposredno naslovljena v liku Bricka in njegovem odnosu do Skipperja v Williamsovi drami *Mačka na vroči pločevinasti strehi*, lahko tudi v *Stekleni menažeriji* zaslutimo Tomovo homoseksualno usmerjenost. Najpomembnejše je seveda dejstvo, da je lik Toma zelo očitno Williamsov rezoner, tako kot je Laura zelo očitno rezonerka Rose (Tom je bil Williamsov resnični vzdevek, Laura pa v tekstu nosi vzdevek Blue Rose), zato bi bilo neposredno naslavljanje Tomove homoseksualnosti v takratnem družbenem kontekstu za dramatika precej tvegano. Vseeno pa lahko v tekstu vsaj zaslutimo Tomovo spolno usmerjenost: Amanda na neki točki izjavi, da sta »oba njena otroka posebna otroka«. Ob tem, ko ima pri Lauri v mislih njeno hibo, si lahko predstavljamo, da je Tomova hiba njegova spolna usmerjenost. Najbolj pa lahko homoseksualnost zaslutimo v monologu, v katerem Tom opisuje plesno

dvorano Raj na drugi strani ceste. V monologu govori o parih, ki so se skrivali in se poljubljali za telefonskimi drogovi in za smetnjaki, to skrivanje pa seveda pritiče homoseksualcem. V monologu tudi nenehno omenja mavrične barve kot neposredni simbol kvirovske in LGBTQ+ skupnosti. V dramskem tekstu je tudi nenehno govora o mladeničih, ki bodo prišli k Lauri, da bi jo snubili, o potencialnem Tomovem ljubezenskem življenju pa ni ne duha ne sluha oziroma ga Amanda niti enkrat ne omeni. Celotni *setting* daje vtis, kot da Amanda dobro ve, kam pes taco moli, vendar je to absolutna tabujska tema, o kateri se ni in se tudi nikoli ne bo spregovorilo. Prav Tomov homoseksualni vidik je (med drugim) tisto, kar si želi odpreti in problematizirati naša uprizoritev, v kateri kot srž Tomovega notranjega konflikta vzpostavimo njegovo željo po tem, da bi svobodno in *outirano* zaživel s svojo spolno usmerjenostjo, a mu tako družina kot takratni družbeni kontekst to onemogočata.

Dramski tekst je razdeljen na dva dela: na pričakovanje oziroma priprave na obiskovalca ter na dejanski obisk. Na tem mestu spoznamo Jima O'Connorja, ki ga Tom v svojem začetnem monologu naslovi kot »najbolj realistično osebo v igri, ker je odposlanec iz sveta realnosti, od katere smo bili mi nekako ločeni«. Ob njegovem prihodu gre v tekstu predvsem

za trenutek, v katerem na to izrazito patološko družino nekdo pogleda objektivno. Jim like tudi naslavlja z vzdevki, ki so srž njihove največje bolečine: Amanda je »madame« tako kot v časih, ki so minili in jih ne bo več, Tom je »Shakespeare« zaradi svoje umetniške žilice, ki zaradi dela v veletrgovini in preživljanja njegove družine namesto očeta ne more biti izražena (razen v trenutkih, ko na škatle čevljev napiše kakšno pesem), Laura pa je »Plava roža«, kar je bil njen vzdevek v gimnaziji kot posmeh temu, da je bila odsotna zaradi plevritisa. Z njegovim prihodom se v Lauri zgodi največji čustveni pretres, hkrati je v nebesih in v peklu, ko jo Jim poljubi in ji v naslednjem trenutku pove, da ima dekle. Pretresljiv prizor Laurine bolečine se zaključí s tem, da mu Laura za spomin podari samoroga, ki sta ga z Jimom razbila med plesom. Samorogu je odpadel rog, kar lahko beremo kot simbol Laurine kastracije / dobesedno sesutje njene fantazije v prah / uničenje obeh njenih svetov: steklenega sveta z živalcami in pravega / soočenja z resničnostjo, da je Laura obsojena na življenje z Amando in da je bil to prvi in zadnji gospod, ki je prišel na obisk. Živalski simboli so pri Lauri ključnega pomena: ne samo, da je njena strast zbirka steklenih živalc, v drugem prizoru namreč izvemo, da je bila Laura več mesecev odsotna pri pouku (pri čemer je Amandi grozljivo le dejstvo, da

jo je osramotila pred učiteljico strojepisja), ker naj bi zahajala v živalski vrt in gledala pingvine, vse te živalske simbole pa lahko pri Lauri preslikamo v nagon, v seksualnost, v fetišizem, ki ga lahko še dodatno zaznamo v dejstvu, da Laura še vedno hrani gimnazijski almanah s sliko Jima, ki je bil prva in tudi edina ljubezen v njenem življenju. Tako kot ji Jim razbije samoroga in srce, tako razbije in uniči tudi njeno fantazijo o njem in popolnoma sesuje mitizacijo, ki si jo je Laura spletla okrog njega.

Gonilna sila, ki Toma vodi v asociativno pripoved o svojem življenju, je njegova sprijaznenost z dejstvom, da ga bo bolečina krivde v odnosu do njegove sestre Laure spremljala do smrti. Tomu se je uspelo opolnomočiti, včlanil se je v trgovsko mornarico, uspelo se mu je izvleči iz krempljev toksičnih družinskih odnosov in maminega terorja, a za ceno tega, da je tam vseeno pustil svojo sestro, kar mu bo kot trop prikazni večno dihalo za ovratnik. Ko Tom iz prihodnosti distancirano pogleda na svoje življenje z mamo in sestro, se šele zave, da je bil za Laurino stisko neposredno odgovoren tudi sam, kar ga bo zaznamovalo in bolelo vse življenje. Tomu se je uspelo rešiti, vendar vseeno ni zmagovalec. Najbolj živa podoba njegove sestre se bo skrivala v njegovi krivdi. Ni naključje, da Tomov poslednji monolog v dramskem tekstu sklenejo replike:

»Hotel sem se ustaviti, vendar me je nekaj preganjalo /.../ Takrat me po ramenih nenadoma potreplja moja sestra. Obrnem se in ji pogledam v oči. Oh, Laura, Laura, poskušal sem te zapustiti, ampak sem ti bolj zvest, kot sem ti kdajkoli nameraval biti! Sežem po cigareti, prečkam cesto, stečem v kino ali v bar, naročim si pijačo, ogovorim najbližjega neznanca – karkoli, samo da bi upihnil tvoje sveče!«

PO MOTIVIH TENNESSEEJA WILLIAMSA

Mačka na vroči pločevinasti strehi

PRODUKCIJA VI. SEMESTRA DRAMSKE IGRE IN GLEDALIŠKE REŽIJE

PREMIERA:

10. junija 2026 ob 19.00
na Študijskem odru 5

PONOVITVI:

11. in 13. junija 2026 ob 19.00
na Študijskem odru 5

Foto: MANCA TEA DEVETAK



Prevod

TINA MAHKOTA

Režija

LUCAS CARBONI KOPŠE

Dramaturgija

MANCA TEA DEVETAK

Igra

ŠPELA LOVREC

ELA POTOČNIK

AJDA KOSTEVC

JAŠA SAVNIK

IVAN VASTL

ROBERT Kladnik

NACE KOROŠEC

MATIC ŽUST ŠPRAH

Scenografija

ŽIVA BRGLEZ

Kostumografija

EVA ROGL MEŽNAR

Oblikovanje svetlobe

LUCAS CARBONI KOPŠE

ŽIVA BRGLEZ

Oblikovanje zvoka

LUCAS CARBONI KOPŠE

Izvršna producentka

DOC. MIJA ŠPILER

Mentorice in mentorji

za dramsko igro in gledališko režijo

PROF. BRANKO ŠTURBEJ

DOC. NINA RAJIČ KRANJAC

IVICA BULJAN

za dramaturgijo

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

DOC. DR. BLAŽ LUKAN

za jezik in govor

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

ASIST. SARA SLIVNIK

za kostumografijo

IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

za oblikovanje svetlobe

JAKA ŠIMENC

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

2025/2026

V nevihtnem oblaku skupne krize

Tennessee Williams v eni izmed skoraj poetičnih in avtorefleksivnih didaskalij takole ubesedi svojo avtorsko poanto:

»Ptica, ki bi jo rad ujel v mrežo te igre, ni rešitev enega od človekovih psiholoških problemov. Rad bi ujel pristen odtenek izkustva v skupini ljudi, tisto megleno, bežno, izginjajočo – visokonapetostno! – medigro živih človeških bitij v nevihtnem oblaku skupne krize.«

To razlago umesti v dramatični vrh drugega dejanja, v trenutek soočenja med Velikim očkom in Brickom, načelnim patriarhom, ki se še ne zaveda, da so mu šteti dnevi ali celo ure, in mladim utelešenjem ameriških sanj, ki so šle popolnoma po zlu.

V tej poetično kompleksni artikulaciji avtorjeve namere pa lahko iščemo ključ do razumevanja večplastnosti likov v *Mački na vroči pločevinasti strehi*, likov, ki se na prvi pogled zdijo arhetipski, ob pozornem branju pa vzbujajo množvo ambivalentnih ali med seboj izključujočih se občutij. Psihološko razplateni akterji se bralcu namreč zažrejo pod kožo, lahko se je vživljati v njihova čustvena stanja, ki so najpogostejše predmet obče človeške izkušnje, na primer bolečine ob seksualni zavrnitvi, ljubosumja do najbližjih ali strahu ob soočenju z minljivostjo, vendar so ti liki vseeno vse prej kot nam podobni posamezniki. V luči njihovega ekonomskega statusa, ki presega predstave povprečne-

ga posameznika, se namreč njihovi problemi popačijo in ne nazadnje izkažejo za simptome njihovega družbenega položaja ter patriarhalnih vzorcev, ki diktirajo njihovo ravnanje.

Podrobnejše obravnave se mi zdi vredna predvsem formulacija *skupna kriza*, ponuja namreč dvoumnost, ki je zame izhodišče razumevanja celotne medosebne dinamike likov v *Mački*. Vsi člani širše družine Pollitt (na plantaži so sicer tudi temnopolti uslužbenci, vendar o njih nekaj besed kasneje) namreč v tej krizni situaciji soobstajajo, vendar jim ne uspe generirati skupnosti; vsak je pravzaprav ujet v vakuum lastne osebne krize, a skupaj tvorijo ta *nevihtni oblak*. Tako kot je neuspešna komunikacija med Brickom in Velikim očkom v dialogu, ki obsega skoraj celotno drugo dejanje, je neuspešna tudi komunikacija med vsemi člani družine, v prazninah med neizrečenim oziroma tistim, kar je naletelo na gluha ušesa, pa zazvenijo njihove zasebne stiske.

Prav v tem fundamentalnem medsebojnem nerazumevanju in komunikaciji, ki vedno znova naleti na kratki stik in je zato z redkimi izjemami le govorjenje mimo ali pa omejena na fatične izjave, se izkaže, da je like v drami produktivno brati kot kolektiv. Alice Griffin v analizi *Mačke* zapiše, da je v Williamsovih likih nekaj čehovljanskega, saj »sta pomembna tako posameznik kot skupina, vendar v medsebojnih odnosih niso zmožni komunikacije, pogled slehernega lika na drugega je, kakor da bi gledal

skozi motno steklo, popačen zaradi njegovega lastnega ega» (106). Prek takšnega kolektivnega branja pa je mogoče izluščiti ne le medosebne, pač pa tudi razredne dimenzije njihovega konflikta ter iskati sodobno relevantnost te sicer zelo zgodovinsko in lokacijsko definirane konkretne družinske situacije.

Ker je vsak izmed likov ujet v svoj ozki pogled na svet, ki ga gradijo s projekcijami svojih travm na druge, in v obupan boj za preživetje, vzpostavljajo skupnost osamelih enot, ki v omejenem izboru družinskih članov, s katerimi si delijo plantažo v Misisipijevi delti, ne morejo najti svoje referenčne skupine, nekoga, ki bi razumel njihovo specifično pozicijo.

Distanca pa se pojavlja še nekje – liki niso referenčna skupina za praktično nobenega gledalca ali bralca Williamsove drame, saj je njen osrednji konflikt pravzaprav konflikt med nepredstavljivo bogatimi posamezniki. Dejstvo, da je predmet njihovega spora prav to enormno bogastvo, pa nas od njihovih motivacij distancira, ko se zavemo, da se nihče izmed njih ne bori za golo preživetje, pač pa se z več kot udobno situirane pozicije grebejo za to, kdo si bo lahko odlomil največji kos pogače, ki jo za seboj pušča umirajoči Veliki očka.

To, da se je Williams sploh odločil za tematizacijo tega družbenega razreda v primerjavi z denimo revščino, ki jo upodablja v svojih drugih dveh najprepoznavnejših dramskih delih, *Tram-*

vaj Poželenje in *Steklena menažerija*, moramo vzeti v zakup, da lahko dekonstruiramo sloje individualne psihologizacije in razredne kritike med vrsticami drame. Williamsovo avtorsko prisotnost je namreč v tekstu močno čutiti ne le zaradi jasnega avtorskega glasu, ki si jemlje prostor za že omenjeno avtorefleksivnost v didaskalijah, pač pa tudi zato, ker je inspiracijo za svoje like vedno iskal v sebi in svojem življenju (Price 94).

Mačko na vroči pločevinasti strehi poskušam torej brati predvsem kot prisposodbo moralne izpraznjenosti posameznikov na samem ekonomskem vrhu družbe, v tako imenovanem enem odstotku, ki je v Williamsovi drami sicer umeščena v skoraj alegorični milje plantaže bombaža – same dinamike ekonomske elite pa ostajajo prepoznavne tudi z današnjega vidika. Drama pa nudi tudi nekakšen mikroprikaz razslojenosti, ki se zgodi tudi v najbogatejšem sloju, pogojena pa je predvsem s tem, kdo je bil v bogastvo že rojen in kdo si ga je moral na tak ali drugačen način priboriti in se zato ne more osvoboditi občutka eksistenčne ogroženosti.

Gre za svojevrsten razkorak med »generacijami«, čeprav te niso nujno vezane na generacije v družini. Delitev je pravzaprav nekako troslojna; Veliki očka in Maggie zastopata linijo tistih, ki so se prebili s samega družbenega dna – prvi tako, da je po obdobju potepuškega življenja po naključju pristal na plantaži, ki sta jo takrat upravljala partnerja Jack Straw in Peter Ochello, homoseksualni par, on pa je po spletu ne popolnoma

pojasnjenih okoliščin po smrti obeh podedoval posestvo; Maggie pa opisuje otroštvo, v katerem se je sramovala tega, da je imela v lasti le dve obleki, iz situacije pa se je rešila z močjo lastne volje in iznajdljivosti, saj si je na kolidžu poiskala premožnega moža. Brata Brick in Gooper pa nasprotno predstavljata »drugo generacijo«, otroke, ki so že rojeni v bogastvo, zato to izjemno dobro situiranost jemljeta za samoumevno oziroma se do premoženja očeta čutita celo upravičena. Nekje vmes sta Velika mami in Mae, ki sicer ne izhajata iz revščine, vseeno pa si s poroko omogočita prehod v znatno višji družbeni razred.

Ta razlika med generacijami je tudi simptomatična za zgodovinski trenutek, v katerega je umeščena drama – dogaja se namreč nekje v času, ko je avtor dramo pisal, torej na začetku petdesetih let prejšnjega stoletja. To je bil čas hladne vojne, ki je bila kljub političnim tenzijam za Ameriko obdobje ekonomske blaginje in *baby booma*, čas, za katerega so simptomatični liki, kot sta Gooper in Brick, medtem ko otroštvo Velikega očka in Velike mami sovpada z obdobjem ekonomske nestabilnosti pred prvo svetovno vojno in velike gospodarske krize med letoma 1929 in 1939 (Nicolay 61). Glede na to Veliki očka posebejla ameriški sen, saj se mu je s trdim delom uspelo z družbenega dna povzpeti čisto do vrha, in ideal materializma, ki temu pritiče, vzpostavlja kot nekakšno osebno religijo, čeprav se v monologu o stvareh, ki jih je videl in doživel na evropskem potovanju, tudi v njegovo kapitalistično ideologijo prikrade dvom o materializmu in globokem

prepadu med reveži in bogatimi v Evropi, ki je občutila izjemne ekonomske posledice druge svetovne vojne (prav tam 62).

Vsi trije dominantni moški liki so prototipske, četudi vsaka po svoje izkrivljene podobe moških figur svojega časa. Brick in Veliki očka poosebljata ideal stare in preprostejše Amerike oziroma romantizirane ideje tega, kar naj bi nekoč bilo – elegičen agrarni mit mogotca, ki je v potu svojega obraza ustvaril mogočno plantažo, in njegovega sina, postavnega in uspešnega nogometnega idola, ki bo vse to nasledil, čeprav je tudi v igri že jasno, da je doba takšnih herojev minila in prihodnost pripada junakom, kakršen je Gooper, tistim, ki prihodnost krojijo z dokumenti iz svojih aktovk (Boxill 27).

Ženski liki v drami so težje opredeljivi, saj ne pripadajo tako jasnim arhetipskim idealom. Vsem trem (Maggie, Veliki mami in Mae) pa je skupno, da si eksistenčni status, v smislu ekonomske stabilnosti, izborijo s pragmatično aktiviranostjo. To je najočitnejše pri Maggie, ki je v smislu svojega družbenega razreda s poroko z Brickom naredila največji preskok, vendar se njena pragmatičnost najočitneje konkretizira na samem koncu drame – ko svojemu možu Bricku, alkoholiku in homoseksualcu, napove, da bo z njim na vsak način imela otroka, subvertira občo družbeno konvencijo in svojega moža postavi v pasivno vlogo v reproduktivni funkciji (Nicolay 70). Otroci kot sredstvo zagotavljanja dediščine in posledično ekonomskega

profita so strategija, ki jo sicer uporabljata tako Maggie kot Mae, to pa je simptomatično tudi za splošni družbeni kontekst petdesetih v ZDA, ko je zdoma delalo le okrog 34 odstotkov žensk, v najvišjem ekonomskem sloju pa je bil delež verjetno še znatno nižji.

Še nekaj besed pa velja nameniti edinim likom, ki tudi v dogajalnem času drame še vedno zasedajo skrajno nasprotni konec družbene lestvice oziroma zanje ne veljajo enaka pravila igre kot za družino Pollitt. Temnopolti delavci na plantaži v Williamsovi drami ostanejo praktično samo v didaskalijah, in sicer večinoma v vlogi zvočne kulise, ko v ozadju pojejo gospele. Celo tista, ki se jima je uspelo uvrstiti na seznam dramskih likov, Lacey in Sookey, nastopita le nekajkrat in zgolj kot funkcija. Drama v nobenem trenutku ne naslavlja rasne dinamike, vendar današnje zavedanje, da se ta vojna za družinsko dediščino dogaja v času, ko se je začejalo gibanje za državljanske pravice, nudi drugačno branje. Glasovi, opisani v didaskalijah, lahko namreč odzvanjajo kot opomnik tega, kako moralno izpraznjeni in odmaknjeni od resničnosti so konflikti med dramskimi liki.

Williamsova odločitev, da dramo o premoženjskem boju med ekstremno bogatimi postavi prav na plantažo v Misisipi, pa pomeni, da drama v retrospektivnem zgodovinskem branju zazveni popolnoma drugače. Medtem ko se člani družine Pollitt borijo za nasledstvo plantaže bombaža, se praktično pred njihovim pragom, ali bolje,

pod njihovo verando začena gibanje, ki bo povzročilo začetek konca bombažne industrije. Medtem ko nazdravljajo z dragim viskijem, nekje v Misisipiju linčajo Emmetta Tilla, 14-letnega temnopoltega dečka. Medtem ko pišejo preliminarne osnutke o delitvi premoženja, nekje v Alabami Rosa Parks na avtobusu ne odstopi sedeža belemu moškemu. Medtem ko se elita ukvarja s svojimi problemi, se zunaj odvija realni svet, ki njihove probleme pokaže kot simptom moralne preperelosti celotnega družbenega razreda.

VIRI:

Nicolay, Claire. »Hoboes, Sissies, and Breeders: Generations of Discontent in 'Cat on a Hot Tin Roof'.« *The Tennessee Williams Annual Review*, št. 12, 2011, str. 57–73. *JSTOR*, doi.org/10.2307/45344089. Dostop 14. apr. 2026.

Boxill, Roger. »Cat on a Hot Tin Roof.« *Modern Classical Interpretations*, ur. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 2002, str. 19–28.

Price, Marian. »Cat on a Hot Tin Roof: The Uneasy Marriage of Success and Idealism.« *Modern Classical Interpretations*, ur. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 2002, str. 93–104.

Griffin, Alice. »Cat on a Hot Tin Roof.« *Modern Classical Interpretations*, ur. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 2002, str. 105–120.

AVTORSKI PROJEKT PO BESEDILU ŠKORNJI FLORJANA LIPUŠA

Peršman (študija)

PRODUKCIJA VIII. SEMESTRA DRAMSKE IGRE IN GLEDALIŠKE REŽIJE

PREMIERA:

8. junija 2026 ob 19.30
v Veliki gledališki dvorani

PONOVITVE:

9., 16. in 17. junija 2026 ob 19.30
v Veliki gledališki dvorani

1. napotek: April 1945. Vojna se bliža koncu, samo nekaj dni še. Ponekod že praznujejo osvoboditev: veselje, vznesenost, sreča. Medtem se drugje, kolkor je to sploh še mogoče, stopnjuje nasilje.

2. napotek: Permanova domačija, dom družin Sadovnik in Kogoj, vzhodno od Železne Kaple, visoko pod Peco. Na njej živi sedemnajstčlanska družina. Na domačiji pogosto bivajo partizani. Dan pred tem je tretji partizanski bataljon zaposlen z rekvizicijo vola.

3. napotek: V zgodnjih jutranjih urah 25. aprila 1945 policijski polk SS umori družino civilistov.

4. napotek: Osemdeset let kasneje na istem mestu poteka mladinski antifašistični tabor.

5. napotek: Avstrijska policija izvede obsežno racijo v taboru, ki traja več ur. Policija posreduje zaradi domnevnega kršenja zakona o varstvu narave in kampiranju. Sodelujejo tudi uslužbenci Deželnega urada za državno varnost in boj proti ekstremizmu.

Uprizoritev z dokumentarističnimi principi odpira vprašanja o kontinuiteti avtoritarizma – o tem, kako se v sodobni Evropi pojavljajo nacionalistični vzorci, avtoritarni refleksi in fašistoidne pojavne oblike oziroma kako so te preoblikovane v implicitnejše avtoritarne mehanizme, kot so birokratski postopki, sklicevanje na administrativne predpise in razširjena infrastruktura nadzora.

Režija

JULIJA URBAN

Dramaturgija

TAJDA LIPICER

Nastopajoči in avtorji

URBAN BRENČIČ

NEŽA DVORŠČAK

ALEKSANDER JOVANOVSKE

NEJC KRAVOS

ALJA KRHN

ČARNA LAMPRET

MAKSIM MIČKOVIČ

PETER PODGORŠEK

JAKOB PODJAVORŠEK

MARKO RAFOLT

JURE ŠIMONKA

študentje 1. letnika dramske igre in gledališke režije

ERIN BREGAR SABOLIČ

ADRIAN GROŠELJ

KATARINA KOLAR

AJKA POLJANŠEK ZORN

URBAN ŠVIGELJ

Sodelavke v procesu

Kristiania University College, Oslo

INGA BERGER SCHOU

TUVA HOLEN

HENRIETTE HUMLEKJAER

EMILIE ANDREA SOLVANG-ELLEFSEN

Scenografija

LUCIJA ZUCCHIATI

Kostumografija

NINA GORIŠEK

Skladatelj

PAVEL PANON RAŠČAN

Oblikovanje svetlobe

DOMEN LUŠIN

Mentorice in mentorji

za dramsko igro in gledališko režijo

PROF. NATAŠA BARBARA GRAČNER

PROF. MAG. SEBASTIJAN HORVAT

za dramaturgijo

PROF. DOC. ALDO MILOHNIČ

za jezik in govor

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

ASIST. SARA SLIVNIK

za kostumografijo

IZR. PROF. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

za gledališko produkcijo

DOC. MIJA ŠPILER

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

2025/2026

AVTORSKI PROJEKT

Gledališče kot vaja v upanju (in kot lekcija v umiranju)

PRODUKCIJA AKADEMIJSKEGA STUDIA

PREMIERA:

11. aprila 2026 ob 17.00

na Študijskem odru 4

Foto: MARKO RENGELO



Kako bi vsak izmed nas preživel današnji dan, če bi vedeli, da se bo jutri svet končal? Atomski holokavst. Atomske konice so v zraku in vsaka leti proti svoji določeni destinaciji. Do konca nas loči 72 minut. V tej uri in 12 minutah se študentje dramske igre, dramaturgije, gledališke režije in njihovi zunanji sodelavci zaprejo na enega

izmed študijskih odrov na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo na Aškerčevi 5. Na Študijskem odru 4 poskušajo uprizarjati svet, kakršnega si želijo, poskušajo uprizarjati svoje dvome, obžalovanja, sanje, poskušajo uprizarjati, kako bi preživel zadnji dan na Zemlji.
(Marko Rengeo)

Režija

MARKO RENGEO

Dramaturgija

MANCA LIPOGLAVŠEK

Igra

IZIDOR VOGRINEC

ELA POTOČNIK

ŠPELA LOVREC

LUKA SERAŽIN

Kostumografija

KLAVDIJA JERŠINOVEC

ZARJA PERTOCI

Glasba

JAKOB PODLESEK

Oblikovanje svetlobe

VERONIKA HANA GRUBIČ

Oblikovanje zvoka

JAKOB PODLESEK

Izvršna producentka

DOC. MIJA ŠPILER

Iskreno se zahvaljujemo Zali Šoškič,
Alji Rojko in Tini Mohorčič
za posojene kostume.

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
2025/2026



2. stopnja

DRAMSKA IGRA, SMER DRAMSKA IGRA

Peter Alojz Marn, Ula Talija Pollak: *Pasijon po Petru ali dolga pot domov* (magistrska produkcija Petra Alojza Marna)

38

GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA, SMER GLEDALIŠKA REŽIJA, TER DRAMATURGIJA IN SCENSKE UMETNOSTI

Veronika Simoniti: *Ivana pred morjem* (magistrska produkcija Lucije Trobec in Lune Pentek)

40

Luna Pentek: V tišini spominov

42

FILMSKO IN TELEVIZIJSKO USTVARJANJE

Bor Bizovičar: Uvodno besedilo

45

Blaž Andrašek in Lina Horvat: Pisati skupaj – Izkušnja delavnice *Peer-to-Peer Criticism Workshop*

46

PETER ALOJZ MARN, ULA TALIJJA POLLAK

Pasijon po Petru ali dolga pot domov

MAGISTRSKA PRODUKCIJA PROGRAMA DRAMSKA IGRA, SMER DRAMSKA IGRA

PREMIERA:

7. aprila 2026 ob 17.00
v stolpu Škrlovec, Kranj
(v sklopu TSD)

PONOVITVI:

14. in 15. maja 2026 ob 20.00
v stolpu Škrlovec, Kranj

Foto: ŽIVA BRGLEZ



»Domov se vračajo tisti, ki so poskušali in jim ni uspelo. Meni ni uspelo.«

(Dino Pešut v *Očetovem sinku*)

Uprizoritev *Pasijon po Petru ali dolga pot domov* se ukvarja s položajem mladega človeka v medprostoru med domačim okoljem, ki ga zapušča, ter mestom oziroma kulturno sfero, v katero vstopa. Kaj je dom – je to fizični ali mentalni prostor? Kako se spopasti s krivdo ob zapustitvi primarne celice, pa čeprav je to edini smiselni način nadaljevanja obstoja? Kaj je kulturni kapital brez materialnega in obratno? Kdo ima pravico govoriti o neprivilegiranosti in spregledanosti? Koga zatira zatirani? Kdo ima pravico presopiti družbeni razred? Je lažje premostiti materialni prostor med razredoma ali si pridobiti kulturni kapital? Se lahko človek sploh še kdaj vrne domov?

Uprizoritev se s pomočjo avtofikcije in principa *fiction/faction* ukvarja predvsem z vprašanjem pripadnosti, ki jo tematizira skozi prehod posameznika s periferije v mesto (ali pa raje predmestje) Ljubljana in s prehodom iz mladosti v odraslost

– s preigravanjem in preizpraševanjem različnih potencialov svoje identitete, ki je razpeta med prostorom, iz katerega prihajaš, in prostorom, v katerega si želiš priti. Ob tem se odpirajo vprašanja, kot so, kaj in kje je meja periferije? Katere vse vloge smo pripravljeni prevzeti in kaj vse smo pripravljeni žrtvovati, zato da smo »naši«, da pripadamo, da smo sprejeti? Kaj se skriva za sfabricirano idejo »uspeha« – kdo in kaj ga definira in od kod vsa ta čedalje večja tekmovalnost mlajše generacije, ki navidezno postaja in pogojuje našo družbeno vrednost?

Uprizoritev nastaja po principih snovalnega gledališča; material črpa iz igralčeve lastne izkušnje, ki jo dopolnjuje z avtofikijskimi principi. Ta princip omogoča zaostritev zgodbe in materiala, hkrati pa ustvarjalcem nudi razdaljo v odnosu do materiala in preko avtofikijske anonimnosti imuniteto, da na oder prinesejo zgodbe, ki jih sicer morda ne bi. S tem pa pridejo do izraza mehanizmi prevladujočega sistema, ki prepogosto ostajajo prekriti in zaščiteni, ter njegov vpliv na posameznika, pri čemer se čedalje bolj briše meja med fiktivnim in realnim.

Koncept in uprizoritveni tekst

PETER ALOJZ MARN
ULA TALIIJA POLLAK

Izvedba

PETER ALOJZ MARN

Dramaturgija

ULA TALIIJA POLLAK

Scenografija

ŽIVA BRGLEZ

Kostumografija

NINA GORIŠEK

Oblikovanje zvoka

DAVID NIK LIPOVAC

Oblikovanje svetlobe

VERONIKA HANA GRUBIČ
DOMEN LUŠIN

Lektor

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

Mentorice in mentorji

za *dramsko igro*

DOC. BRANKO JORDAN

DOC. KATARINA STEGNAR

za *gledališko produkcijo*

DOC. MIJA ŠPILER

Produkcija

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

2025/2026

VERONIKA SIMONITI

Ivana pred morjem

MAGISTRSKA PRODUKCIJA PROGRAMA GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA, SMER GLEDALIŠKA REŽIJA,
TER PROGRAMA DRAMATURGIJA IN SCENSKE UMETNOSTI

PREMIERA:

20. junija 2026 ob 20.00

v Mali Drami

Foto: LUNA PENTEK, LUCIJA TROBEC



Režija

LUCIJA TROBEC

Dramaturgija

LUNA PENTEK

Igra

IVA BABIČ

Scenografija

JASNA VASTL

Kostumografija

SARA GRIŽON

Zvočna in glasbena podoba

LUCIJA LORENZUTTI

Oblikovanje svetlobe

DANI ŽORŽ

Lektorica

NINA ŽAVBI

Tehnična producentka

ŽIVA MAHER

Mentorica in mentorji

za gledališko režijo

DOC. ŽIGA DIVJAK

DRAGAN ŽIVADINOV

za dramaturgijo

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

za gledališko produkcijo

DOC. MIJA ŠPILER

Vodja predstave in tonski mojster

PRIMOŽ KLAVS

Tehnični vodja

ALAIN FRANK

Produkcija

SNG DRAMA LJUBLJANA

Koprodukcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
2025/2026

LUNA PENTEK

V tišini spominov

Pripovedovalka se iz Pariza, kjer živi, vrne v slovensko Primorje, da bi počistila hišo po mamini smrti. Med pospravljanjem z vsako novo škatlo, polno predmetov tistih, ki so bili tu pred njo, iz hiše odnaša družinsko zgodovino. Spomine. Skrivnosti. V kupu porumenelih fotografij najde sliko babice, ki z eno roko drži njeno petletno mamo, z drugo pa nosečniški trebuh. Letnica, zapisana na fotografiji, je 1943, čas druge svetovne vojne. Iz te fotografije vznikne vprašanje, kaj se je zgodilo z otrokom v babičinem trebuhu. Tako se pripovedovalka poda na pot raziskovanja svoje preteklosti in svojih korenin.

»Brez spominov ni časa in ni prostora, brez spominov ni sveta. Svet je šele, odkar smo v njem mi s svojimi spomini.«

Včasih mislimo, da vemo, kdo smo. Da vemo vse o tistih, ki so bili pred nami. Tri ženske, ki si delijo koščke življenja. Babica, mama, vnukinja. Tri generacije, skozi katere je steklo življenje. Z vsakim

pismom, ki ga preberemo, smo si bližje. Okruške spominov počasi sestavljamo v zgodbo. Na koncu v tistem šepetu v prazni hiši odmeva glas neke ženske, ujete v trenutku časa, ki je že minil.

Prazna hiša postane prostor kontemplacije, občutenja tišine in razpok. Preko čiščenja prostora pa prinaša razmislek o grozi pozabe in o tem, kaj prinesejo zamolčane zgodbe.

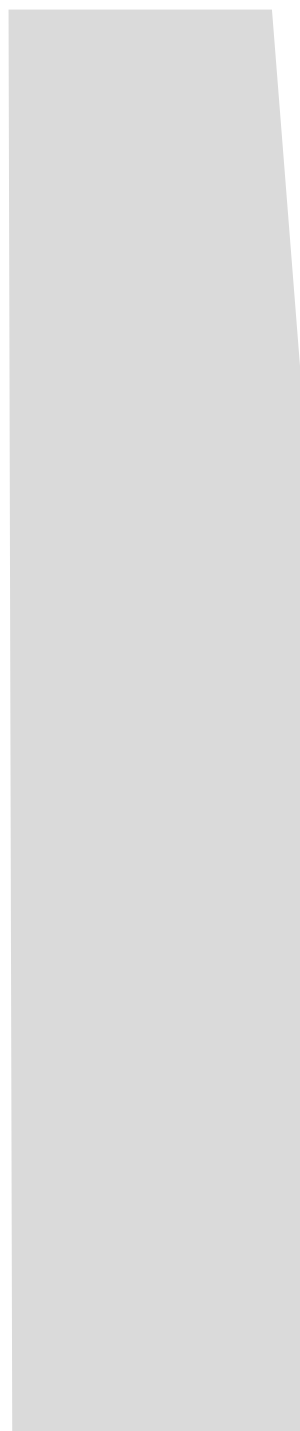
Začnemo kopati po zgodovini, da bi dobili odgovor na vprašanje – kdo smo? Da bi izvedeli, kdo so bili v resnici tisti, ki so bili tu pred nami. Tisti, s katerimi smo si delili koščke življenja. Tisti, ki še vedno živijo nekje globoko v nas. In zdaj se tudi njihove zgodbe, njihovi spomini počasi selijo iz njih v nas. Pronicajo nam skozi kožo in za vedno ostanejo zariti globoko, nekje v mehkem tkivu, iz katerega jih ne moremo več izvleči. Po tistem, samo včasih, pridejo spet ven, v gestah, ki jih delamo, v

stavčnih strukturah, ki jih izgovarjamo, v tihih nasmeških, ki jih ponavljamo, dan za dnem.

Nekateri spomini pa ostanejo samo v tišinah. V tihem molčanju. V razdaljah med nami. V vsakodnevnem strmenju v morje. V to neskončno vodo, ki se tam na horizontu zлива v nebo. V večnost. In to šumenje valov počasi odnaša skrivnosti. Sprošča napetost v telesu. Počasi prinese pomirjenost. Olajšanje. Takrat vemo, da smo preživel. Preživel tišine. Razdalje. In vemo, da zdaj lahko odidemo. Mirno. Kos za kosom nas je vedno manj tu in vedno več nekje drugje. Počasi nas odplavi. Nekaj smo pustili za seboj, nekaj pa smo obdržali zase. Skrivnosti. Pogled. Dotike na koži. Nekateri spomini ostanejo samo za nas. Končajo se tu, pred morjem.

»Morje ni samo življenje, je tudi smrt.
Morje je božja zadeva.«

Uprizorite nastaja v koprodukciji s SNG Drama Ljubljana. V uprizoritvi nastopa članica igralskega ansambla SNG Drama Ljubljana Iva Babić.



BOR BIZOVIČAR

Uvodno besedilo

Pozdravljeni, javljam se z Žal, kjer trenutno snemamo diplomski film. Pred mano je naloga, da predstavim aktualno stanje na FTV oddelku, v našem AV prostoru ter filmu nasploh. To ni lahko, ker je film, kot vsa umetnost, odsev sveta, v katerem živimo, in opisovanje sveta je opravilo, s katerim so se celo življenje ukvarjali mnogo bolj vrli pisci. Za svoj problem sem našel praktično rešitev: neopisljivo bodo opisali moji kolegi in kolegice, s katerimi trenutno snemam. Ker jim nisem povedal, zakaj jih sprašujem, bodo ostali anonimni.

Kakšno se ti zdi trenutno stanje na FTV oddelku?
A to, da je Jožica predstojnica? *Tako na sploh.*
Obupno ... ful se imam dobro.

Če bi bila katedra za zvok odprta, bi šel nanjo?
Ja, valda ... On bi bil profesor. Saj zato sem šel na montažo, da potem lahko grem na magisterij za zvok. *A magisterij za zvok pa imamo?* Ne. Naj bi bil takrat, ampak so zdaj javili, da ga ne bo. Ja, čez pet let. Pa ne morem iti v Beograd delat magisterija, ker imajo oni štiri plus ena.

Kakšno se ti zdi stanje na faksu zdaj?
V kakšnem smislu? A ko zdaj oni spijo?

Kakšno se ti zdi stanje slovenskega filma? Vedno boljše. Dominik Križ bo na sceni čez eno leto, ko diplomira. Dominik Križ bo rešil slovenski film.

So bile prejšnji semester stvari kaj drugačne?
Meni se zdi, ampak to je ful moj pogled. Zdi se

mi, da so se prejšnji semester začele premikati stvari; kako se tretira montažerje, kaj se je dogajalo z zvokom. Zdaj se mi pa zdi, da se je to ustavilo. *Kaj misliš s tem, kako se tretira montažerje?* To, kako se jim teži, da snemajo zvok, kako jih obravnavajo režiserji, predvsem mentorji. Zdaj pa ne vem, kaj je s tem.

Kaj misliš o tem, kaj se dogaja v Iranu? Kaj me ti zdaj to vse sprašuješ. Ful mi je dobro. *Situacija v Iranu, kaj praviš na to?* Da ne bom postal zdaj jezen.

Bereš kdaj Akademski list? Kaj? *Bereš kdaj Akademski list?* Ne. Jaz berem samo *Ekran*, ker je moj film noter omenjen.

Kako da ni cateringa na setu?
Ne vem, ker smo broke.

Kako boš gledal nazaj na faks, zdaj ko z njim končuješ? Kaj si ti? *Scenski fotograf.* Dobro, potem pa slikaj kaj.

Kako misliš, da boš gledala nazaj na to? Na kaj? Na ta faks. Imam mešano mnenje. *Kako to misliš?* V redu je, ampak sploh ne vem, kako naj to opredelim. V redu je, ampak nekatere stvari so preveč tako. Vsaj v prvem letniku sem imela ful občutek: to pa to moraš narediti tako pa tako. Zdi se mi, da sem kot ustvarjalka kdaj pa kdaj omejena. Včasih sem tako, fak, mi je to nek navdih vzelo, ker so neka pravila, ki se jih tukaj naučimo, in zame ... Zvok! Teče! Pozor in AKCIJA!

BLAŽ ANDRAŠEK IN LINA HORVAT

Pisati skupaj: Izkušnja delavnice *Peer-to-Peer Criticism Workshop*

Delavnica *Peer-to-Peer Criticism Workshop*, ki se je letos odvila v okviru Višegrajskega filmskega foruma in IFF Febiofest Bratislava, je v svoji drugi ediciji ponovno potrdila pomen skupnostnega pristopa k filmski kritiki. Štiridnevni intenzivni program, namenjen mladim piscem, študentom filma in cinefilom, je potekal na Akademiji za uprizoritvene umetnosti v Bratislavi (VŠMU), kjer deluje tamkajšnja filmska in televizijska fakulteta. V mednarodnem okolju, ki je združevalo udeležence iz različnih držav, je delavnica ponudila prostor za poglobljeno analizo študentskega filma, izmenjavo mnenj ter razvoj kritiškega pisanja kot kolektivne in dialoške prakse.

Pod mentorstvom doc. dr. Maje Krajnc sva delavnico somentorsko soustvarjala tudi Lina Horvat in Blaž Andrašek. Udeleženci so skozi skupinsko delo razvijali besedila o ogledanem študentskem filmskem programu, pri čemer smo besedila razumeli kot del procesa – kot odprte zapise, ki se oblikujejo skozi dialog, komentarje in nenehno preizpraševanje lastnih pozicij. Prav ta poudarek na kolektivnosti in izmenjavi je eden od ključnih doprinosov delavnice, ki presega individualistični model kritiškega pisanja. *Peer-to-Peer Criticism Workshop* s poudarkom na dialogu, skupnosti in odprtosti do različnih pristopov ne le spodbuja analitično mišljenje, temveč tudi oblikuje prostor, kjer se kritika razume kot živa in dinamična praksa – takšna, ki nastaja v

odnosu do drugih in v nenehnem stiku s filmom samim. Posebej pomemben vidik programa je bila možnost objave besedil na spletni strani revije *KINO!* (www.e-kino.si), kar delavnico umešča tudi kot konkretno vstopno točko v prostor filmske publicistike, kjer lahko mladi avtorji prvič nagovorijo širšo javnost.

Poleg vodenja razprav in spremljanja pisnih procesov udeležencev sva koordinirala tudi pogo- vore z avtorji po projekcijah študentskih filmov. Ti Q&A-ji so omogočili neposreden stik med ustvarjalci in mladimi kritiki ter odprli prostor za artikulacijo vprašanj, ki pogosto ostajajo neizrečena – od produkcijskih pogojev do avtorskih odločitev in tematskih poudarkov. Udeleženci so imeli tudi priložnost opravljanja intervjujev z avtorji, ki so jih pod mentorstvom transkribirali in uredili v končno obliko. V tem smislu delavnica ni bila zgolj prostor za učenje pisanja, temveč tudi platforma za refleksijo stanja sodobne študentske filmske produkcije.

Eden izmed osrednjih poudarkov delavnice je bila prav analiza sodobnega študentskega filma, ki se je v prikazanem programu izkazal za izrazito tematsko raznolik, hkrati pa je bilo mogoče zaznati nekatere skupne tendence. Opazna je bila močna prisotnost feminističnih vsebin, ki so se lotevale vprašanj telesa, identitete in družbenih pričakovanj, pogosto skozi intimne, osebne nara-

tive. Pomembno mesto je zavzemala tudi tematika odraščanja – ne kot klasičen *coming-of-age* narativ, temveč kot razpršen, nelinearen proces, zaznamovan z negotovostjo. Na tokratni ediciji Višegradskega filmskega foruma so se s svojimi filmi predstavile akademije iz Slovaške, Madžarske, Poljske, Češke, Nemčije in Gruzije. Nabor prikazanih del ni bil le tematsko raznolik, temveč je vsaka država skozi izbor filmov ponudila tudi vpogled v specifičen družbeni in kulturni kontekst svojega prostora. Filmi so tako odražali, pogosto pa tudi kritično komentirali aktualno socialno stanje v posameznih okoljih.

Prav ta raznolikost perspektiv je ustvarila prostor za produktivno izmenjavo mnenj in izkušenj med udeleženci. Pogovori po projekcijah so omogočili neposreden stik med ustvarjalci in gledalci, kar je prispevalo k poglobljenemu razumevanju prikazanih del ter odprlo številna vprašanja o vlogi filma v sodobnem okolju mladih ustvarjalcev. K povezovanju in aktivnemu sodelovanju je pomembno prispevala tudi sama delavnica, kjer so udeleženci po ogledih filmov intervjuvali avtorje ali pisali kritike oziroma recenzije ogledanega in jih nato pod mentorstvom razvijali v končne zapise. Ta proces ni bil le tehnična vaja, temveč priložnost za razvoj kritičnega mišljenja, artikulacijo lastnih vtisov ter vzpostavljanje dialoga med ustvarjalci in mladimi filmskimi kritiki.

Festival je poleg študentskih projekcij ponujal tudi pester nabor spremljevalnih dogodkov, projekcij in mojstrskih delavnic z uveljavljenimi avtorji iz širše regije. Program je potekal na več lokacijah, zato smo se sodelujoči, avtorji in gostje pogosto srečevali na ulicah Bratislave. Zaradi intenzivnega dela pa smo na delavnici večino časa preživeli na VŠMU, ki nam je zagotovila odlične pogoje za nemoteno in poglobljeno delo z udeleženci, del razprav pa se je spontano nadaljeval tudi v okoliških kavarnah.

Izkušnja festivala je bila izredno produktivna, hkrati pa navdihujoča in vsebinsko bogata zaradi predstavljenih študentskih filmov ter izrazite kreativne energije. Najmočnejše pa so se nama v spomin vtisnili prav udeleženci delavnice – čeprav sva bila v vlogi (so)mentorjev, sva se skozi proces dela veliko naučila tudi sama. Prav ta oblika sodelovanja, ki temelji na principu *peer-to-peer*, se je izkazala za izjemno dragoceno, zato jo v prihodnjih mednarodnih sodelovanjih vsekakor želiva ohraniti.









Fotosklop

Fotografije gledaliških produkcij prejšnjega semestra

57

Fotografije s spominskega sprehoda

76

Fotografije bralnih uprizoritev na TSD

80







































Intervju

Ema Paš: Pogovor s Petro Seliškar o filmu *Gora se ne bo premaknila*:
»Trudim se biti zvesta sebi in ne podcenjevati gledalcev.«

94

Maja Hren in Gaja Ribarić: Pogovor z Gregorjem Božičem o filmih *Navadna hruška*,
Mož, ki ni mogel molčati in *Fiume o morte!*: »Če ni prostora, ni prizora.«

104

Katarina Kolar: Intervju z Julijo Urban: Gledališče kot pankerska gesta

112

Foto: MILA FATUR ŠKOF



»Trudim se biti zvesta sebi in ne podcenjevati gledalcev«

Pogovor s Petro Seliškar o filmu *Gora se ne bo premaknila*

INTERVJU JE PRIPRAVILA EMA PAŠ

Režiserka, scenaristka in producentka Petra Seliškar je letos prejela nagrado Prešernovega sklada za izjemne dosežke zadnjih let za filme *Telo* (2023), *Poletne počitnice* (2025) in *Gora se ne bo premaknila* (2025). Za slednjega je med drugim prejela tudi vesno za najboljšo režijo na Festivalu slovenskega filma ter nagrado Štiglichev pogled, film pa je bil prikazan na številnih mednarodnih festivalih.

Seliškar velja za eno najvidnejših slovenskih dokumentaristk zadnjih let – ne le kot avtorica filmov, temveč tudi kot producentka in soustanoviteljica makedonskega festivala kreativnega dokumentarnega filma MakeDox. V svojih delih pogosto raziskuje odnose med ljudmi, telesom, prostorom in skupnostjo, pri čemer jo zanima predvsem, kako lahko film postane način sobivanja z resničnostjo, ki jo snema. Njen najnovejši celovečerni dokumentarec *Gora se ne bo premaknila* gledalca popelje v visoko gorovje Severne Makedonije, kjer skupina bratov poleti skrbi za družinsko čredo in živi v ritmu planine, daleč od mestnega sveta. Seliškar v filmu z značilno potrpežljivostjo opazuje drobne geste vsakdanjosti in iz njih gradi filmsko izkušnjo, v kateri se intimni trenutki prepletajo s prostranstvo pokrajine.

Z režiserko smo se pogovarjali o nastajanju filma, o dolgoletnem opazovanju sveta makedonskih pastirjev ter o tem, kaj danes pomeni ustvarjati dokumentarni film.

Kako je prišlo do srečanja s protagonisti – torej z goro in brati – in kdaj ste se odločili, da je to film, ki ga morate posneti?

Mogoče je za začetek pomembno povedati, da sem kar nekaj časa živela v Makedoniji. Tam že 17 let delam festival MakeDox, moj partner Brand Ferro, ki je tudi snemalec tega filma, je iz Makedonije, pol Kubanec in pol Makedonec. V Makedoniji sem našla ... nekakšen mir. Pobeg, na nek način. Opažala sem veliko ustvarjalnosti, drugih možnosti. Potem je v žirijo MakeDox prišla moja prijateljica, finska producentka Kristiina Pervilä, ter prosila, da bi spoznala pse, ki delajo. Torej pse v okolju, ki niso pasemski ali ljubljenski, ampak so v funkciji delavcev. Potem jo je diler Marjan, ki tudi nastopa v filmu, odpeljal s konji na Solunsko glavo. Tam je srečala drugega brata, Zarifa, in mi prinesla njegovo fotografijo. Ta fotografija me je res ... ob tej fotografiji sem vedela, da bo nastal film. Tudi ona mi je to rekla, pa je producentka z izkušnjami: »Tu imaš film. Delaš super festival, vse odlično, ampak jaz sem ga po treh dneh na gori pozabila. Tam gori je svet, ki ... sploh se ne zavedaš, kaj vse je tam.« Potem smo našli družino, ki se je takoj strinjala, v bistvu smo podpisali nek nevidni pakt. Začeli smo snemati – počasi, počasi, počasi. Trajalo je kar dolgo, da smo zares dobili to, kar je v filmu.

Koliko časa je trajalo snemanje? Iz katerega obdobja je material, ki je uporabljen v filmu?

Večinoma gre material iz zadnjih dveh let, nekaj prizorov je starih tudi tri leta. Materiala je za celo serijo, tu res ni debate. Veliko časa so potrebovali, da so se res sprostiti in da dejansko niso več gledali v kamero, da niso več nastopali, da se sploh niso več ukvarjali z nami. Seveda so bili vedno iskreno veseli, da smo bili tam. Nekatere stvari so se gotovo zgodile tudi zato,

ker je bila tam kamera, ampak ne bi rekla, da jih je bilo prav veliko. V bistvu smo se tako potopili v njihov svet, da je bilo kar neverjetno. Zdaj Zekir, najstarejši, točno ve, kdaj so kamere pripravljene. Naredi sceno, igralci bi lahko šli k njemu na tečaj. Res je noro, kako začuti, da smo pripravljeni. Točno ve, kam mora iti, kaj narediti ... Nekoč se nismo videli celo leto in pridemo gor, deset mesecev nas ni videl, in se postavljamo s kamero – on pride iz daljave in ne pogleda v kamero, naredi točno to, kar je treba. Šele ko se scena izteče, pride do nas in nas objame. Totalen profesionallec. Že od začetka mu je bilo zelo jasno, kaj zares počnemo. Ni bil nek *zatican* pastir, ki ni imel pojma. Daleč od tega.

Kaj pa najmlajši bratje?

Hecni so, ker so res kot kakšne divje živalce. V šoli so pridni in nasploh so zelo ubogljivi, ker prihajajo iz velikih družin. Tam ne moreš uveljavljati svojega ega, ega ni. Že tradicionalno. Ampak so res kot kakšni svizci. Mislim, da se od teh psov in živalc učijo predvsem igre. Na primer, ko smo jih pripeljali v mesto na premiero, sta Basri in Be-sam skakala čez Kuršumli An, kot parkur. Vidiš, da vse elemente mesta uporabljata kot skalice. Pa vse se jim je zdelo zelo fascinantno. Potem pa vidiš, kako drugačna je percepcija naših otrok.

Je morda njihova sproščenost in pristnost pred kamero tudi posledica tega, da niso ves čas obkroženi s snemanjem in performativnostjo, kot smo pogosto mi?

Ne pozirajo, bolj gledajo, ker jih zanimaš. Tako da v bistvu si fokus ti, ne toliko samo snema-

nje. Gre bolj za to, da smo se drugi na druge navadili, da so nas sprejeli, tako da smo postali družina. Mislim, da sem bila na nek način njihova nadomestna mati oziroma tetka. Fascinirani so bili nad mojim načinom gledanja na svet, tako kot sem bila jaz nad njihovim. Potem pa ta fascinacija mine, postaneš del vsakdana in kamera ni več nič posebnega. To smo si želeli in zdi se mi, da je to najbolj dragoceno v filmu, da si res tam z njimi. In da ni nič tako zelo posebnega. Vse te posebnosti sem celo izrezala iz filma. Prav potrudila sem se, da je šla ven vsa hollywoodska drama. Zelo majhna dramaturška linija je tukaj dilanje teh psov in Beličke, ki jim res nekaj pomeni. Fokusirala sem se na odnose med njimi in se zelo odstranila iz zgodbe. Imela sem par načel. Prvič, ne spreminjam njihovega sveta, kar pomeni, da to, kar sem dobila, tako pustim, se pravi, ne naredim jim neke »štale«. Drugo, ne ukvarjam se s politiko. Ker kdo pa sem jaz, neka Slovenka, ki je prišla, živela deset let v Makedoniji in zdaj bo rešila ovčarstvo in konflikte med Albanci in Makedonci. O politiki nimam pojma. Vse, kar vem, je to, da živijo plemensko življenje, ki je zelo zelo dragoceno. To je to, kar mene fascinira.

V filmu vidim velik poudarek na skupnosti, o katerem ste že govorili. Ali ste opazili, da je ta odnosna skupnost med njimi drugačna kot v drugih okoljih?

Ja, kot sem že omenila, velike družine funkcionirajo na zelo zanimiv način. Po eni strani je tvoj starejši brat ali starejša sestra tvoj šef. Ne moreš vse odgovornosti prenesti na starše, ker imajo preveč drugih stvari, skrbijo za najmlajše,

najšibkejše. Potem pa, ko prideš iz tega otroškega obdobja, postaneš del odrasle družine. Kar se mi je zdelo pri njih zelo zanimivo, je, da so, ko so bili mlajši, imeli strica, s katerim so hodili v gore. Ni jim ustrezalo, da je bil njihov šef. Zarif in Zekir sta se sama odločila, da bodo zmogli sami. In tukaj je ta skupnost ključna. Zato ker v bistvu na en način seveda ogromno delajo, garajo. Ampak po drugi strani je to njihova svoboda. Imajo vsak svojih sto ovc, to so njihove ovce. Oče jim nič ne reče. Če se odločijo, jih bodo prodali. Od majhnega vedo, da delajo zase. Vendar ne ženske: te se poročijo, gredo drugam in to je to. Odgovornost se zelo kmalu naloži tudi otrokom. Pri nas otroci dolgo časa nimajo praktično nobene odgovornosti. Skupnost se mi zdi zelo pomembna, ker se zelo dobro zavedajo, da drug brez drugega ne morejo. Če boš nekoga pohabil, če boš imel slabe odnose, boš sam sebe spravil v nevzdržno situacijo. Razlika med nami in njimi je tudi ta, da morajo skrbeti za ovce 365 dni, brez premora. Če hočejo praznovati rojstni dan ali iti v mesto, jih mora nekdo zamenjati. Ovce so pač žive, od 600 do 1000 jih je in treba je poskrbeti zanje.

Ali ste ob nastajanju filma razmišljali predvsem v lokalnem smislu ali tudi o širši univerzalnosti zgodbe?

Zdi se mi, da gre za neko univerzalnost. Ne vem, če sem to dosegla, ampak o tem smo razmišljali. To ni film o pastirjih, ampak o gori. Se pravi, da je gora glavni lik, medtem ko so vsi otroci stranski liki, brez katerih seveda ne bi bilo filma. Nisem tukaj zato, da bom snemala lepe kadre. To me res ne zanima in bi mi bilo strašno dolgočasno. Gre za spoj nečesa, ki je videti skoraj kot puščava, in njihovega sobivanja s to neizprosno

pokrajino. Ni dreves, marsičesa ni, tudi voda je na primer problem. Oni pa tam vztrajajo, tako da se mi zdi ta univerzalni boj človeka tudi njegov individualni boj. Da vztrajaš v nekem tako zelo krutem in lepem okolju. V njem res postaneš bolj človeški, saj dejansko vidiš, kako majčken si, za kakšno prostranstvo gre in kako nepomemben delček tega planeta predstavljaš, kot kakšen kamen. Hkrati pa tudi od tam gledaš dol na mesto na enak način. Skoraj milijonsko mesto, Skopje, je s te perspektive videti kot vas. Biti sam s seboj na tej planini ni za vsakega. To je zelo težko. Zato so oni zame nekakšni mali filozofi, misleci. Mi moramo prebrati ne vem koliko knjig in pogledati ne vem koliko filmov, da nam to postane jasno. Pa ne vem, če nam povsem zares postane jasno.

Povejte nam še kaj o gorskem okolju, ki je eden od osrednjih protagonistov filma. Kako ste pristopili h grajenju atmosfere in te zelo senzorične izkušnje?

Tam je res taka tišina, da je včasih kar strašljivo. Potem pa se, ko se ob sončnem zahodu ovce zlijejo čez hribovje navzdol, dejansko telo zbudi, ker začneš slišati drugače. Prebudiš se, ker imamo tu vsak dan toliko nekih zvokov, toliko nekih šumov, ves čas neki impulzi. Tam res začneš razumeti, kaj pomeni zvok v prostoru, tudi vonj. V bistvu se čutila prebudijo in nekaj časa potrebuješ, da sploh ugotoviš, kaj s tem početi. Najtežji del je bil hkrati narediti zelo intimen film. Moja naloga je bila ustvariti film, kjer se res dotikamo teh pastirjev, malo da ne spimo z njimi. Po drugi strani pa sem želela zajeti prostranstvo teh širokih kadrov. Odločili smo se

za to kombinacijo širokih kadrov, ki razkrivajo, da vsak dan naredijo tistih 30 kilometrov, da je to res ogromen prostor, in žanrskih prizorov, v katerih si zbit v tisto njihovo kočico in z njimi dihaš, delaš sir in slišiš vsako muho in miško. Ta kombinacija makrosveta in tega prostranstva neskončnih planin, kjer ne vidiš konca. To je bil že od začetka nekakšen napotek. Zdelo se mi je namreč, da je to za ta film prava odločitev. Dojameš tempo, dojameš prostor. Gre za nek magnetizem. Mogoče zveni zelo eterično, ampak vsak prostor ima svojo energijo, ki ti na nek način da svoj tempo.

Zdi se mi, da ima film zelo močan senzorični element, hkrati pa deluje tudi kot nekakšen antropološki dokument. Ste pri raziskovanju razmišljali tudi o antropološkem pristopu?

Morda je ta film še najbolj antropološki od vseh mojih filmov. Čeprav nisem oboževalka antropoloških pristopov, to meni ni dovolj. Dokumentaristika se namreč, če smo zelo iskreni, vsa zgodi v montaži. Vendar sem v tem filmu na to zelo malo vplivala, razen v intervjujih ... Pravzaprav niso bili pravi intervjuji: oni so meni govorili, jaz sem bila njihova spovednica, kanal za komunikacijo. Pa ne zato, ker bi hoteli to povedati na filmu. V nekem trenutku sem celo razmišljala, da bi bila v filmu tudi sama, ker so bile scene tako močne, da sem prišla v kader, saj je bilo tako močno in tako zares, da sem si dovolila vstopiti v lastni kader in objeti jokajočega Zanija. A sem se potem odločila, da mogoče to ni najboljši način, da tukaj pa res nisem pomembna. Vesele sem, da sem se tako odločila.

Ampak na določenih delih se čuti vaša prezenca, ki doda močno avtentičnost. Moj najljubši prizor je, recimo, ko brata kadita in pijeta kavo.

Točno to, ne skrivam, da smo tu, absolutno smo tu. Ne zdi se mi narobe, da se ve, da se snema. Kvečjemu je to plus, da dejansko smo del tega. Zelo velikokrat so ljudje mislili, da je vse zaigrano, ker je tako lepo posneto in tako zmontirano ... Ampak prava avtentičnost se mi zdi prav to, za kar praviš, da si opazila, to ni zaigrano. Zarif govori o ljubezni, ker imam jaz osebni problem in mi želi na ta način povedati svoje videnje. Nisem ga vprašala, kaj misli o ljubezni, ne, imel je potrebo to deliti z mano, zato ker sem imela jaz, Petra, na neki točki problem z odnosom, ljubeznijo. To mi je podaril, kot prijatelj. Tudi sama sem namreč z njimi veliko delila. Nisem samo črpala iz njih, daleč od tega.

Ja, meni se tudi to zdi največja kvaliteta filma. Solidarnostni pogled, ki ni zgolj klinični ali pa observacijski pogled dokumentaristke, ampak da z njimi živiš in delaš. Mislim, da takega odnosa danes manjka.

Ja, se strinjam. Zelo se trudim biti zvesta sebi in ne podcenjevati gledalcev in njihovega intelekta. Gre za večslojnost, za to, da zgodba deluje na več nivojih: emotivnem, vizualnem, senzoričnem ... Da lahko vidiš več stvari, in to se mi zdi najbolj pomembno. Zato je simbol MakeDoxa čebula, ki predstavlja točno to, kar najbolj cenim pri kreativnem dokumentarnem filmu. Najpomembnejši so sloji. Imaš lupinico in v notranjosti sloj za slojem, in mene zanima prav večslojni film. Vedno me je. Ker ne znam delati popa.

Preizkusila sem veliko struktur, vem, kako narediti šolsko strukturo, kako ljudi spraviti v jok ... Ampak če osvojim ta model, ne bom šla delat še enega takega filma. To je zdaj narejeno in meni je v izziv narediti nekaj čisto drugega. Viktor, moj francoski koproducent, vedno pravi: »Joj, ko gledam tvoje filme, ni videti, da jih je delal isti človek.« Jaz pa: »U, hvala bogu!« (Smeh.)

Kako pa ste v fazi predprodukcije in »pitchev« film zapakirali? In koliko ste se potem v montaži držali osnovne ideje?

Prva verzija je bila veliko bolj osredotočena na pse, ker me je to najbolj fasciniralo. Veliko stvari na začetku, ko smo pisali, tudi nismo vedeli. Imela sem koncept prostranstev in potem se kar naključno prikažejo različni liki. Šele kasneje je padla odločitev, da bom snemala poleti, zato ker so oni tam sami. Dolgo časa nisem vedela, kako naj iz zgodbe popolnoma odstranim starše – na začetku je bil še deda, ki je banka družine. Družinska struktura je bila zelo poudarjena. Potem pa sem ugotovila, da me to sploh ne zanima. Na to temo je že tisoč filmov in temu sem se hotela izogniti ter se pač fokusirati samo na te fante, na katere sem dejansko gledala kot na enega samega fanta v vseh različnih fazah odrasčanja. Hecno je bilo to, da so me zadnjič v Kinoteki prosili, naj jim dam »making of«, in sem šla gledat prva leta snemanja in videla, da smo snemali popolnoma iste stvari, samo da so bili tam prisotni starši, stric. Vmes se mi je zdelo zanimivo pokazati, kako prodajajo ovce, kako delajo sir in tako naprej. Potem pa sem se v montaži odločila, da je vse to balast, da ni tako pomembno. To bi bilo namreč pa res zgolj antropološko. Zato sem

odstranila veliko zanimivih stvari. Recimo to, kako Zekir operira ovce. Ena je imela vnetje in potem se je šalil: »Doktor Zekir bo to zrihtal!« In pred kamerami šprica gnoj. Grozno! Toliko stvari sem videla, da mi je kar slabo, ko pomislim nanje. Včasih sploh ne veš, da se bo zgodilo, pa že kar snemaš, in potem pol ekipe bruha. Tako je.

Slišala sem, da je bilo materiala ogromno. Ali so *Poletne počitnice* nastale prav zaradi te raznolikosti in obilja posnetkov?

Tako je, spet še en izziv. Na začetku nisem niti razmišljala toliko o mlajši publiki, potem sem pomislila: »Škoda, to bo spet samo neka elitna publika gledala.« Mislim, večina ljudi nikoli ne bo šla v Kinoteko, film nikoli ne bo šel v multiplekse ... Rekla sem, da do Kinodvora jih bomo pa že spravili. Potem razmišljam in pogledam Saškota, montažerja, in mu rečem: »Daj, no. Narediva še eno verzijo, čisto drugačen film, v smislu tega, da predstaviva naracijo na malega.« Film sva potem zmontirala v desetih dneh. Je pa res, da sem imela vse v glavi in sem bila čisto nora. Več kot 300 ur materiala na trdem disku. Ampak ko sem film končala, se mi je zdelo, da ni dovolj, da nekaj manjka. In to je kar bruhalo iz naju. V desetih dneh sva film zmontirala, dva dneva smo snemali glasovno pripoved, ki sem jo na hitro napisala. Tako da ni vedno res, da mora vse dolgo trajati, včasih se stvari, če jih dobro premisliš, zelo hitro zgodijo. Je pa res, da je priprava ključna.

Kako pa je bil film sprejet?

Navdušilo me je, da je ta verzija potovala po popolnoma drugačnih festivalih, kot sem jih vajena.

Povsod so bile dvorane polne. Na primer v Grčiji je bila publika kot divja horda. Mislila sem, da filma sploh nihče ni slišal, kaj šele, da bi ga kdo spremljal. Na koncu pa vprašanja, kot da niso zamudili niti sekunde. Eno uro smo debatirali in postavljali so popolnoma drugačna vprašanja. Res je bilo lepo. Tam smo imeli tri razprodane projekcije in zdaj bodo film uvrstili tudi v šolski kurikulum. V Grčiji, na Poljskem in v Franciji je film postal edukativno gradivo, o čemer sem lahko samo sanjala. Medtem ko pri nas ne vem, če to šola kaj uporablja. Mislim, da imajo vsega preveč. Ali pa ni bilo dovolj dobro spromovirano z naše strani. Distribucija je v Sloveniji vedno problem. Na tem bi morali res sistematično delati. V drugih državah to res bolje teče. Tam je normalno, da se hodi v kino. Pri nas – ne. Vsi ti čestitajo za nagrade in tako naprej, da pa bi prišli pogledat film, to pa ne. Noro je, kako smo kot neka splošna publika inertni. Tu nam res še veliko manjka. Pa imamo dobre filme.

Koliko časa pa ste montirali *Goro* in kako je proces potekal?

Dolgo. Tukaj gre za res filigransko delo. Bilo je zelo težko. Ne samo zaradi same strukture filma, ampak tudi zato, ker smo snemali več let. Tudi nikoli niso bili isti ljudje prisotni na isti lokaciji. Zato je bilo treba to najprej zasidrati, pokazati, da sta hriba dva, in ju na nek način ločiti. Naslednja stvar je bila, da sem vztrajala, da moramo v filmu obdržati vse like – kako narediti prostor za vse? Pa nikoli niso bili vsi na enem mestu. Največji problem pa je bil jezik. Preden smo vse to prevedli, preden smo našli prave ljudi, ki so res razumeli, kaj liki govorijo, je trajalo.

Zato je preteklo ogromno časa, da smo si ogledali vas material, ga prevedli in dobili občutek za zgodbo. Scenarij zares ni tako daleč od tega, kar je v filmu. Napisan je sicer v angleščini in francoščini. Ključno za film je bilo, da je Tancredi Rivière scenarij napisal še enkrat v francoščini. Da ga ni prevedel. Zdaj na ta način delava skupaj že tretji film: jaz vidim film, njegovo meso in kosti, on pa zna to lepo zapakirati in napisati. Jaz tega ne bi nikoli znala. Že pri *Telesu* mi je pomagal in naslednji film delava skupaj. Fino je, ker mu moram zdaj razložiti vse o Svetlani Makarovič. Vsi že vse vedo, on pa nič, kar se mi zdi super. On je kot neko sito, in če gre skozi njega, bo šlo skozi vsepovsod. Tudi sama se moram malo bolj potruditi, saj če bi pisala z nekom iz tega prostora, bi me ta oseba samo dopolnjevala.

Res je lepo, ko najdeš sodelavce, s katerimi samo »klikneš«.

Res je. V Franciji sem našla veliko kreativnih partnerjev v smislu montaže pa tudi koscenarista ter svojega »tonca«, ki ga ne bi zamenjala za nič na svetu. On je z mano res šel čez pekel. Pri tem ne gre samo za finančno koprodukcijo, kot velikokrat, ampak za dejansko kreativno koprodukcijo, v vseh pogledih. O vsaki drugi stvari se posvetujem z njimi. Pa ne da bi bila negotova, ampak rada slišim drugo mnenje. Skupaj se namreč lažje odločaš in to se mi zdi zelo temeljno. Vedno sem imela koproducente od vsepovsod, ampak res je fino imeti tako močno ekipo, ki te spremlja in ti kdaj tudi reče: »Ni dovolj dobro.« Mislim, ženem se do maksimuma, ampak po drugi strani je dobro vedeti, da nekatere stvari ne bodo šle. Velikok-



rat sem vseeno trmasta in bom to pripeljala do konca, tudi če mi vsi rečejo, da to ne bo šlo. Mogoče je to ta punk v meni. (Smeh.) Če ne bi bila takšna, tudi ne bi producirala svojih stvari, ampak bi samo iskala producenta, ki bi financiral moje ideje. Se mi pa zdi zelo pomembno, da produciraš ali pa pomagaš komu drugemu s koprodukcijo. To je del moje angleške šole, kjer so nas že na začetku naučili, da z eno stvarjo ne bomo mogli preživeti. Želeli so, da si kar hitro najdeš ali scenaristiko ali produkcijo, kamero, montažo kot še nekaj, s čimer se boš lahko preživljal. Hitro so nas porinili v to, da smo se preizkusili v vseh funkcijah in da smo kasneje tudi magistrirali iz dveh stvari. Jaz imam produkcijo in režijo in to mi ne bi moglo bolj pomagati v življenju, sicer bi tu čakala na milost in nemilost producentov ... Ali pa moraš imeti srečo. Jaz je v tem prostoru do zdaj nisem zares imela. Nisem našla producenta, ki bi mi sledil. Pa ne pravim, da je to zato, ker sem najpametnejša na svetu, ampak enostavno je bila dokumentaristika pri nas precej nerazvita in je bilo težko najti svoj glas v tem. Zdaj je dosti bolje. Veliko mladih zanima, sicer še vedno ni dovolj producentov dokumentarnih filmov, ker ni dovolj denarja ... ampak je že dosti bolje. Ko sem začejala, so me gledali, kot da sem lena. »Kaj je narobe s tabo, kaj toliko mečkaš te filme?« Kaj pa naj, napišem tekst in likom naročim, kaj reči? Tako se pač ne dela.

Pa ste kdaj delali igrane filme?

Sem! Saj mogoče tudi še bom. Zdaj sem se mogoče tudi že malce nasitila tega, da mo-

raš na vse čakati. Moj diplomski film je bil igrano-dokumentaren. *Iz prahu sončnih žarkov*. Najprej sem želela delati fikcijo, mislim, da tako kot na začetku vsak. Da ni nikogar, ki bi se prav rodil z idejo, da bo delal dokumentarce. Na Balkanu sem veliko delala kot režiserka druge kamere na igranih filmih. Imela sem veliko znanja iz teh velikih angleških produkcij, ker so nas redno pošiljali na velike projekte. Situacija tu pa ni bila najbolj sijajna. Ko sem se vrnila, je Maja naredila prvi film kot ženska režiserka, in se mi je zdelo, da se bom morala zelo riniti in biti velik ego, da bom film dobila tudi sama. Ampak tudi če bi ga, bi bila to neka komorna drama, meni pa ni bilo do tega. Jaz sem imela ideje med znanstveno fantastiko in dokumentaristiko. Velike projekte sem imela v glavi. Sploh nisem razmišljala na realnih produkcijskih tleh. Potem pa je prišel film *Babice revolucije*, kar sam od sebe. Makavejev je takrat rekel: »To moraš ti narediti! To je tvoj film, zakaj se greš neko fikcijo?« In tudi Brand Ferro, moj partner, je to zelo spodbujal. Nasploh je bil dokumentaristiki bolj zvest. Potem se je to začelo dogajati nekako organsko. Zdaj imam pa spet mogoče eno temo, ki bi lahko bila igrana. Arhivska, ker je po resničnih dogodkih, ampak zdi se mi, da bi bilo premalo, če bi bil samo arhiv. Nasploh me zanimajo novi preizkusi. Zdaj hočem narediti Svetlano tudi delno animirano, ne vem sicer, ali mi bo uspelo. Če ne bi bilo ves čas kaj novega, malo drugače, bi mi bilo dolgčas. Vseeno pa sem zvesta dokumentaristiki. V zadnjem času sem pogledala tudi veliko igranih filmov, ampak jih je malo dobrih, res dobrih. V dokumentaristiki pa najdem vsaj tri, štiri, ki me zelo presenetijo.

Kako pa je *Gora* premaknila vas med ustvarjanjem filma?

Po eni strani je tako, kot da bi te tetovirala, ampak navznoter. Te tetovaže lahko čutim in vidim samo jaz. Enkrat, ko to zares močno doživiš, dojameš, zakaj so ljudje tako nori, zakaj plezajo po gorah in se matrajo. Po drugi strani pa je zame to film o izgubi. To je film o nekem obdobju, ki sem ga končala, čisto osebno. S tem filmom sem namreč tudi nekako zaključila celotno obdobje, ki sem ga preživila v Makedoniji, in odnos, ki sem ga imela. Še vedno hodim tja, nikoli ne bom izgubila te povezave s pastirji in z Makedonijo, ampak v nekem trenutku sem morala to poglavje zapreti in končati. Zame je to na nek način simbolno poslavljanje od planšarstva in tradicije neke generacije. Ugotavljam, da tudi ta Makedonija, ki sem jo doživljala kot nek čist ostanek bivše Jugoslavije, izginja. Ampak Makedonci imajo tudi zelo lepo lastnost, da zelo radi delijo stvari s teboj. Radi imajo tujce, zelo jih zanimaš. To gostoljubje ni zlagano in to je nekaj zelo posebnega: da ti vse dajo in da še vedno obstaja ta plemenskost. To je meni sveto, temu je treba postaviti spomenik. Zdi se mi, da nam je s tem filmom to na nek način uspelo.

Najlepša hvala!

Foto: MILA FATUR ŠKOF



»Če ni prostora, ni prizora«

Pogovor z Gregorjem Božičem o filmih *Navadna hruška*, *Mož, ki ni mogel molčati* in *Fiume o morte!*

INTERVJU STA PRIPRAVILA MAJ HREN IN GAJA RIBARIČ

Režiser, scenarist in direktor fotografije Gregor Božič je letos prejel nagrado Prešernovega sklada za izjemne dosežke zadnjih let za delo pri filmih *Navadna hruška* (2025), *Fiume o morte!* (2025) in *Mož, ki ni mogel molčati* (*Čovjek koji nije mogao šutjeti*, 2024). Film *Fiume o morte!* je med drugim prejel vesno za najboljšo fotografijo ter nagrado za najboljši evropski dokumentarni film leta, medtem ko je *Mož, ki ni mogel molčati* v Cannesu osvojil zlato palmo za najboljši kratki film, evropsko filmsko nagrado za najboljši kratki film in nominacijo za oskarja. *Navadna hruška* je nedavno prejela nagrado FIPRESCI za najboljši film v Oberhausnu.

Božič danes velja za enega najprisotnejših in najprepoznavnejših filmskih ustvarjalcev v slovenskem prostoru. V svojih filmih, bodisi kot režiser bodisi kot direktor fotografije, izkazuje izrazito premišljen odnos do filmskega prostora, podobe in ritma, hkrati pa v svoje delo subtilno vpenja tudi družbeno kritiko. Njegov najnovejši kratki film *Navadna hruška* predstavlja poseben izraz njegovih zanimanj, ki jih razvija v zadnjih letih. V filmu dokumentarne posnetke starih sadjarjev umesti v bližnjo, a nedvomno distopično prihodnost. Proučevanje starih sadnih sort ga je namreč vodilo k pisanju knjige o njih in zgodbah, ki jih nosijo.

Z režiserjem smo spregovorili o njegovih spominih na študij, sodelovanju z različnimi avtorji, o odnosu do prostora, o nastanku filma *Navadna hruška* in o njegovem pogledu na distopično prihodnost, ki nam grozi.

Ko pogledate nazaj na čase svojega študija na AGRFT, kateri trenutek ali izkušnja vas je najbolj oblikovala kot ustvarjalca? Ne gre nujno za predavanja, lahko je to oseba, film, pogovor.

Ko pogledam nazaj na čase na AGRFT, je bila zame najpomembnejša stvar, da smo v prvem in drugem letniku lahko sami snemali vaje, in to na trak. Dobili smo sicer zelo malo materiala in neko predpotopno tehniko, ki pa je vseeno delovala. Sami smo se učili snemati, osvetljevati in podobno. Imeli smo tudi nekaj ur s profesorjem Karpom Godino, ki nam je predvsem pokazal osnove, kako se postavi stativ, in nam pripovedoval razne anekdote iz svojega življenja. Ampak to je bilo dovolj, da smo razvili navdušenje za snemanje. Nekateri so to doživljali bolj negativno, ker jih tehnične stvari niso zanimale in jim je bilo osvetljevanje filma odveč, saj si moral biti zelo natančen, da je bil material sploh uporaben. Tistim, ki pa smo imeli več afinitete do fotografije, se nam je to zdelo super. Druga stvar, ki mi je bila všeč, je bila ta, da nas je bilo malo. Morali smo sodelovati med seboj, ker je bilo delo zelo intenzivno in je bilo veliko snemalnih vaj. V razredu sem imel še dva sošolca, ampak smo se dobro povezali tudi z višjimi letniki, ker jih ni bilo veliko. Zdi se mi, da je danes, v primerjavi z mlajšimi generacijami, velika razlika tudi v tem, da smo veliko hodili v Kinoteko. Ne vem, kako je danes, a mi smo res veliko časa preživali tam. Takrat sem videl tudi filme, ki jih prej nisem poznal. Nisem bil cinefil, prihajam iz Gorice, kjer je bil kino ob petkih, imenovan Filmsko gledališče, kar je precej bizarno ime, ampak obstaja

še danes. Nisem bil poznavalec art filma, potem pa smo se prek Kinoteke začeli navduševati nad avtorji, ki jih drugače ne bi nikoli spoznali.

Spomnim se, ko sem prvič gledal *Solaris* (1972) Tarkovskega. Tega filma ne bi mogel gledati doma na VHS-kaseti, ker bi trikrat zaspal. Takrat smo v Kinoteki na novih kopijah gledali *Solaris* in *Zrcalo* (*Zerkalo*, 1975) in že same barve so bile nekaj posebnega. Ne toliko filmi kot celota, ampak prav izkušnja gledanja. To je bilo nekaj, kar danes po mojem težko ponoviš, ker je tudi DCP že nekaj drugega. Nič ni lepšega kot dobra filmska kopija v dobrih pogojih. Če je nova, so barve res neverjetne. To je bila zame izkušnja, ki jo lahko primerjam z obiskom galerije sodobne umetnosti, kjer gre za čisto izkustvene stvari, ne nujno za zgodbo ali naracijo. To me je vedno najbolj zanimalo pri filmu: kako prek forme ustvariti atmosfero, občutek in ritem.

Danes ste eden izmed inspirativnih filmskih ustvarjalcev v Sloveniji. Kateri filmski ustvarjalci so vas navdihovali v času študija – domači in tuji? Kateri vas navdihujejo danes?

To se zelo spreminja. Ko spoznaš nekaj novega, kar se ti zdi drugačno in ti je blizu, se ti odpre. Postajaš bolj dovzeten za različne stile. Ko sem bil v prvem letniku, sem bil veliko bolj dogmatičen, bolj kritičen, samo ena stvar je bila dobra, vse ostalo pa brez vrednosti. Danes mi je vseč veliko več stvari. Na začetku so mi bile absolutno najbolj zanimive formalistične stvari. Vedno so me bolj pritegnili avtorji, ki formo uporabljajo kot del pripovedi.

Sem čista MTV-generacija. To je zelo zarezalo v nas. Odrasli smo s televizijo, kjer programa nisi izbiral sam, ampak si ga pač gledal. Hkrati pa je bil ta program pogosto kuriran na zelo visokem nivoju, predvsem zaradi glasbenih videospotov, ki so jih snemali režiserji, ki so kasneje delali največje blockbusterje, kot so David Fincher, Spike Jonze, Michel Gondry in drugi. V teh videospotih ni šlo samo za predstavitev izvajalca, temveč za to, kdo bo naredil bolj zanimiv, bolj filmski spot. Prvi med njimi je bil po mojem Jonathan Glazer. Vi ga poznate po filmu *Interesno območje* (*Zone of Interest*, 2023), vendar je Glazer zaslovel z videospoti za Jamiroquai in Radiohead, kot so *Virtual Insanity*, *Karma Police* in *Street Spirit*. Delal je tudi reklame in takrat se je še videlo, da so imeli ustvarjalci možnost uveljavljanja z avtorskim pristopom. Danes je to precej manj prisotno, tudi zato, ker televizija ni več glavni medij. Zase bi rekel, da sem zrasel z ritmom. Glasba mi je v filmu vedno igrala zelo pomembno vlogo. Bilo mi je pomembno, da ima film svoj ritem, da ima režiser občutek za ritem. Recimo Paul Thomas Anderson z *Magnolijo* (*Magnolia*, 1999) ali Wong Kar-wai z *Razpoložena za ljubezen* (*In the Mood for Love*, 2000). Ampak tudi ti filmi so bili navdihnjeni z avtorji iz preteklosti.

Imel sem srečo, da sem zgodaj odkril klasike, med njimi Stanleyja Kubricka – enega vodilnih avtorjev, ki je glasbo v pripovednem filmu začel uporabljati na tako obsesiven način, da so bili prizori dejansko zgrajeni okoli glasbe. To sta delala na svoj način tudi Fellini in Sergio Leone – pogosto sta snemala z glasbo ali pa vsaj z zelo jasno atmosfero in ritmom prizora.

Avtor, kot je Scorsese, izhaja neposredno iz Kubricka, pa tudi generacija za njim, recimo Paul Thomas Anderson in Darren Aronofsky. Potem pa sem prek Kinoteke in AGRFT-ja začel odkrivati še vzhodne avtorje. Izpostavil bi Klimova. Tarkovski je bil neka eminenca, a bolj emotivno sem se odzival na Klimova. Njegov film *Dobrodošli ali vstop prepovedan* (*Dobro požalovat' ili postoronnyy vkhod vospreščén*, 1964) se mi zdi neverjeten, skoraj kot *Kraljestvo vzhajajoče lune* (*Moonrise Kingdom*, 2012), a posnet je bil 40 let prej v Sovjetski zvezi. Dogaja se v koloniji na morju, gre za zelo inteligenten in na vizualno izjemen način narejen »coming-of-age« film, hkrati pa je tudi kritika sistema. Zato Klimov dolgo ni mogel snemati filmov, dokler se sistem ni sprostil. Potem je posnel še *Slovo* (*Proshchaniye*, 1983) in kasneje *Pridi in poglej* (*Idi i smotri*, 1985), ki je po mojem mnenju edini »pravi« igrani vojni film, kar sem jih videl. Film, ki je sama groza. Pri Klimovu imaš občutek, da je to onkraj klasičnega realizma – ljudje gledajo v kamero, zvok je pogosto nadsinhroniziran. Občutek imaš, da je avtor to izkusil na svoji koži. Ni nobene glorifikacije, ki jo vojni filmi pogosto imajo skozi heroje. Tukaj imaš občutek, da je to en sam horror, brez ameriškega realizma, nekaj povsem drugega. Drugi avtor, ki mi je bil vedno zelo pomemben, je Paradžanov. Mogoče mi je bil v času AGRFT-ja celo eden najmočnejših navdihov. V Kinoteki sem gledal *Sence pozabljenih prednikov* (*Tini zabutykh predkov*, 1965) in zdelo se mi je, da na zelo poseben način zajame nekaj, kar imamo tudi pri nas – neko etnografsko kvaliteto prostora.

Bolj ko sem odraščal, bolj sem začel ceniti preprostost. Prek Cassavetes, ki mi je zelo blizu, predvsem *Žensko pod vplivom* (*A Woman Under the Influence*, 1974). Osredotoča se na ljudi kot like in iz tega naredi izjemno močan film. V zelo nestudijskih pogojih, skoraj neodvisno, sami so se financirali. Če pa pridemo v sodobnost, se trudim, če se le da, iti vsako leto v Cannes. Zdi se mi, da tam vidiš najboljše klasične igrane filme, ki pridejo v distribucijo. Velika razlika je med tem, kateri filmi sploh pridejo do distribucije in kateri ne. Veliko je zanimivih filmov, ki premikajo meje filmskega jezika, pa v teh časih »niso primerni« za distribucijo. Te lahko vidiš na festivalih, kot so Rotterdam, FID Marseille, Locarno, in tudi takšne filme si – če je le mogoče – vsako leto z veseljem ogledam.

V vaših filmih prostor pogosto prevzame vlogo protagonista, obenem pa poudarjate, da prostor neposredno vpliva na človeka, ki v njem biva. Se vam zdi, da prostor definira ljudi ali da ljudje definirajo prostor? S čim je bolj smiselno začeti?

Če se malo poglobiš, postane jasno, da gre za sobivanje, soustvarjanje. Prostor nedvomno vpliva na človeka in človek nedvomno vpliva na prostor. Gre predvsem za senzibilizacijo do tega. Da imaš kot človek občutek za te stvari, da stvari niso samoumevne, ampak da so pomembne. Ker če niso, potem lahko vsak naredi karkoli. V zgodovini človeštva smo večkrat videli, da brutalni posegi v prostor ne prinesejo pozitivnih rezultatov za človekovo psiho. Vse, kar je bilo politično programirano, je pogosto šlo na račun

kakovosti življenja ljudi. Mislim, da če se izražáš skozi vizualni medij, tega ne moreš zapostaviti. Težko gledam filme, kjer vidim, da so avtorji ta element zanemarili. Gre za nekaj interdisciplinarnega, kar povezuje arhitekturo, slikarstvo, scenografijo, kostumografijo in še vse ostalo. Vsi ti elementi se združijo v to, na kakšen način pokažeš prostor dogajanja svojega filma. Več ko se o tem diskutira v procesu nastajanja filma, bolje je za sam film.

Kako z ekipo prepoznate, da ste našli pravo lokacijo za snemanje? Je to intuitiven občutek ali rezultat daljšega iskanja? Kaj je tisto ključno, kar odloča o ustreznosti prostora? Se vam kdaj zgodi, da vas lokacija preseneti in posledično spremeni samo zgodbo?

Zelo zanimivo vprašanje. Ni enoznačnega odgovora, saj je odvisno od tega, kakšen film delaš. Rekel bi, da so ti prostori vedno delovali kot neke vrste ljubezenske zgodbe. Prideš nekam in ti je prostor takoj všeč. Odgovor na tvoje vprašanje je absolutno intuitiven. Šele potem pridejo praktična vprašanja: ali se v tem prostoru sploh da snemati, ali je to smiselno in kako to izpeljati produkcijsko. To je potem stvar koordinacije in presoje, ali ima to res smisel ali ne. Fellini je delal filme, za katere so si prostore dobesečno izmislili iz nič, skoraj kot v gledališču, ker so snemali v studiih in so te prostore ustvarili sami. S francoskim novim valom in italijanskim neorealizmom pa je vpliv realnega prostora postal veliko močnejši. Pri nas, ker smo majhna kinematografija in

nimamo velikih proračunov, je to še toliko bolj pomembno. Vedno se znajdemo v situaciji, kjer moramo izbrati prostor, ki je že sam po sebi ustrezen. Še posebej, ko delam z Matjažem Ivanišinom, kjer je pristop skoraj dokumentaren, prostor včasih celo piše scenarij. Ko Matjaž najde prostore, ki z njim govorijo, se šele odločimo, da sploh gremo snemat prizor.

Se pogosto zgodi, da ima izbrana lokacija tako močan vpliv, da se zaradi nje spremeni tudi zgodba filma in se ta začne oblikovati okoli prostora?

Odvisno od filma. Pri filmih, ki jih delamo z Matjažem Ivanišinom, ne bi rekel, da se spremeni cela zgodba, ampak prostori postanejo glavni liki skupaj z ljudmi. Če ni prostora, ni prizora. Pri drugih filmih ni tako. Srečo imam, da lahko delam različne stvari. Zdaj ravno končujemo igrani film na Hrvaškem, kjer sta bila najprej scenarij in zelo jasna režijska vizija. Potem smo iskali prostore, ki bi to vizijo podkrepili ali ji dali pravi občutek. To ni bilo enostavno, ker če iščeš zelo specifične stvari, težko najdeš nekoga, ki ti bo znal takšne prostore tudi najti. Tako je to od režiserja zahtevalo veliko raziskave, da je prišel do lokacij, ki so že same po sebi vizualno povedne – da so dovolj specifične, da ne gre za neko naključno stanovanje ali prostor, ampak da že same nekaj govorijo. Ko sem se vključil v proces, se je to še stopnjevalo, ker sem prinesel svoj pogled na svetlobo. Tako smo izbirali stvari na podlagi teh dejavnikov – kaj lahko deluje že samo po sebi karizmatično in nosi tisto atmosfero, ki jo je želel.

Kaj pretehta pri odločitvi o tem, ali boste pri nekem projektu sodelovali? Je to osebno zanimanje za temo, eksperimentalnost, ki vam je omogočena, poznanstva?

Vse skupaj. Tega ni mogoče zreducirati na eno stvar, še posebej zato, ker živimo in ustvarjamo v okolju, ki ni idealno. Noben projekt ni idealen, vsak projekt zahteva neke kompromise. Potem moraš videti, koliko lahko določenemu projektu sploh pomagaš. Kako lahko pridemo do tega, kar si vsi želimo – do dobrega filma. Če se pri tem razumemo, če imamo vsaj približno podoben okus in tudi če imamo vsaj približno podobne etično-politične nazore. Glavno je, da se vsaj približno razumemo, ker se mi je že zgodilo, da se nismo. Če pa se ne razumeš dobro, potem je morda bolje, da se umakneš. Ker se te stvari potem samo še stopnjujejo. Filmska snemanja so skoraj vedno neke izredne razmere. In zato je fajn delati z ljudmi, s katerimi se dobro počutiš. Dobivam zelo veliko ponudb, a jih moram zavračati, velikokrat zaradi pomanjkanja časa. Pa tudi zato, ker sem režiser, in v bistvu je režija avtorskega filma, kot bosta verjetno čez čas videla, če še nista, najbolj naporna, zamudna in najmanj finančno rentabilna stvar. Tako da sem na račun tega, da sem režiser in da imam svoje projekte, moral zavriniti veliko stvari in nisem prepričan, da so bile to vedno pametne odločitve. Včasih razmišljam, da bi bilo bolje, da bi opustil režijo in delal samo fotografijo, ker bi mi bilo bolj udobno, če sem čisto iskren. Po drugi strani pa, ko režiraš, lahko obdeluješ teme, ki so ti res zanimive in jih želiš izpostaviti.

Filma *Fiume o morte!* in *Mož, ki ni mogel molčati* sta si zelo različna – eden je čista struktura, drugi pa velika improvizacija in dokumentarnost. Ali vam kot direktorju fotografije bolj ustreza svoboda ali struktura in kaj si od režiserja v obeh primerih želite?

Kot si že sam omenil, gre za zelo različna filma, a v tem smislu so vse stvari, ki sem jih delal, precej različne. Pri nas nimamo standardiziranih pristopov, da je lahko vsak avtor svojstven in da je to tudi naša prednost. Kot direktor fotografije sem hitro razumel, da ko delam z drugim režiserjem ali režiserko, moram svojo režijsko plat dati na stran. Dokler te nekdo ne povabi, da jo uporabiš, nimaš nič s tem. Nisi šef, ampak si v službi nekoga drugega. S tem nimam težav, to mi je celo všeč. Pri filmu *Mož, ki ni mogel molčati* je Nebojša Slijepečević zelo jasno vedel, kako naj bi bil scenarij posnet, in na podlagi njegove jasne ideje sva se skupaj premikala proti bolj realni izvedbi. Njegova prva ideja je bila, da bi bil film posnet v enem kadru. Počasi sva prišla do tega, da to ne bo kader-sekvenca, ker bi s tem film uničili oziroma ga preveč podredili formi. Snemanje je potem potekalo čisto drugače kot pri *Fiume o morte!* (2025). Šlo je za čim bolj natančno izvedbo nečesa, kar smo prej večkrat preizkusili. Na tisti vagon smo šli trikrat pred snemanjem. Vedeli smo, kakšen film bo. Ko je prišel arzenal igralcev, statistov in ekipe, ki smo jo imeli na voljo samo tri dni, smo to lahko izpeljali.

Pri Igorju Bezinoviću in filmu *Fiume o morte!* pa sploh ni bilo neke zelo jasne vizualne ideje. To

je bilo bolj ali manj prepuščeno meni. Njega je zanimala predvsem narativna, zgodovinska in politična plat. Pomembno mu je bilo, da se določene stvari povedo, ni pa si povsem predstavljal, kako bi to dejansko izvedli. *Fiume o morte!* smo snemali tri leta, v različnih sklopih. Scenarij je obstajal, a na koncu ni imel toliko zveze s tem, kar vidimo v filmu. Osnovna zgodba je bila sicer enaka, ampak so se v procesu, skozi različne faze snemanja, stvari zelo spreminjale. Film se je oblikoval sproti. Ta film mi predstavlja eno konstantno presenečenje. Bili smo popolnoma navdušeni nad odzivom v hrvaških kinih, postal je namreč najbolj gledan hrvaški dokumentarec v kino distribuciji vseh časov. Montaža je trajala dve leti. Bila je zelo zahtevna in v nekem trenutku smo vsi mislili, da je film celo brezvezen in dolgočasen. To se vedno zgodi v procesu nastajanja filma – trenutki, ko lahko vse zavije v napačno smer. Tega se študenti morda še ne zavedate: vsak film, res vsak film, ima na neki točki možnost, da postane zanič. To je zelo krhek proces in to je tisto, kar ga dela lepega, vendar hkrati zahteva ogromno potrpljenja.

Od kod ideja za film *Navadna hruška*? Na začetku je bil zamišljen kot kratki dokumentarec, kajne? Kako se je razvil v distopični sci-fi, od kod sploh vaše zanimanje za sadje in kje ste snemali sci-fi del?

Čisto iskreno bom povedal, kako je zadeva potekala. Prijavljali smo jo že, ko je film *Zgodbe iz kostanjevih gozdov* (2019) prišel ven. Bili smo precej utrujeni, saj je bil projekt zelo ambiciozen in je od nas zahteval ogromno truda. Zato smo si želeli nečesa bolj preprostega, dokumentarnega, ne-

kompliciranega, a še vedno zanimivega. Imam neko drugo življenje, ki se nikoli ni zares mešalo z mojim filmskim ustvarjanjem, ampak je bilo povsem posstransko. Ker je ta tema v domačem kraju postala zelo pomembna, je vse skupaj dobilo večji pomen. Izšle so knjige, nastal je ta sadovnjak. Mislim, da sem v regiji postal bolj poznan po poznavanju sadnih sort kot po tem, da sem filmar. Ker se je to dotaknilo točno določene generacije ljudi tukaj, ki je imela nekaj povedati o odnosu do sadja, pa se s tem nihče ni ukvarjal. Prva ideja je bila, da bi posneli zgodbice iz moje knjige *Sadje sonca*. Točno te dokumentarne dele, ki jih vidite zdaj v *Navadni hruški*. Ko sem prvič dobil to idejo, je bilo teh ljudi več. Večino teh informacij sem dobil od ljudi, ki jih danes ni več med nami. Ravno takrat je prišel kovid in na nek čuden način jih je veliko umrlo – ne samo zaradi kovida, ampak zaradi neke kombinacije. Ko so ti ljudje umrli, so tudi ta drevesa umrla. V nekem trenutku se mi je zdelo, da nimamo več filma, ker ne morem več do teh krajev in iz tega narediti dokumentarnega filma. Postajalo je jasno, da bomo imeli ali tri minute filma ali pa bomo morali iti v igrani film. Nismo se mogli odločiti, zato smo projekt za nekaj časa dali na stran. Potem pa so se zgodili požari na Krasu in nenadoma se nam je zdelo, da gledamo v prihodnost. Od tod ideja, da tega materiala ne bi uporabljali kot sedanost, temveč kot arhiv. Kako bi bilo, če bi ta material nekdo gledal čez deset ali petnajst let. Od tu je potem prišla ideja za blag sci-fi. Niti ni nek strašen sci-fi.

V Berlinu je Inštitut Maxa Plancka, ki se ukvarja s tem, kako izmeriti vpliv okolja na človekovo počutje. Na primer pošljejo nekoga v gozd in mu izme-

rijo amigdale, ki je receptor za strah v možganih. Potem mu kažejo grozljive stvari in spet merijo. Na podlagi tega dokazujejo stvari, ki jih že vemo – da je zelo dobro za človeka, če je vsaj eno uro na dan v naravi. Naša ideja je bila: kaj če bi lahko merili te dražljaje nekomu, ki nekoga opazuje na ekranu. Kaj če bi bilo mogoče, da bi izkusil to, kar na primer čuti kmet, ko pripoveduje o neki hruški. To je bila osnovna premisa. Film smo posneli na pravem inštitutu za nevroznanost v Trstu, SISSA. In spet pridemo do tega, kako prostor pripoveduje. Rolette imajo tam zato, meni se je zdelo fascinantno, da se z njimi ščitijo pred toploto, ker je stavba obrnjena proti jugu, proti morju. Veliko več denarja porabijo za hlajenje kot za ogrevanje. Skratka, spet smo našli lokacijo, ki sama po sebi pripoveduje zgodbo.

Kako vidite prihodnost filma – tako na splošno kot tudi v povezavi z umetno inteligenco (UI)? Umetniško ustvarjanje z UI je vse bolj razširjeno, tudi med ljudmi brez izrazitega občutka za umetnost. Kako gledate na ta pojav – ga zavračate ali UI kdaj tudi sami uporabljate?

To je zelo kompleksno vprašanje. Vsaka tehnologija prinese določene spremembe in brezpredmetno se je pretvarjati, da UI ne uporabljamo vsi. Uporabljamo jo vsak dan, če ne drugega takrat, ko iščemo po Googlu. Biti moraš res politično načelen, da je ne uporabljaš. Poznam ogromno primerov. Učenci z njo pišejo naloge, učitelji jo uporabljajo za prevode, komisije pa z njeno pomočjo pripravljajo povzetke scenarijev. To je žakelj brez dna. To je nekaj, kar je zdaj tukaj. Kot vsaka tehnologija, ki prinese olajšanje, se na dolgi rok pokaže, da ni nujno samo

pozitivna, lahko je tudi ravno nasprotno. Če bi bila res samo pozitivna, bi danes vsi snemali izključno na telefone in se ne bi več ukvarjali s tehnologijo, staro sto petdeset let, z razvijanjem kemikalij in filmskega traku. Sam še vedno delam prav to, saj pogosto snemamo na trak, ki je povsem anahronistična stvar. UI bo najbolj posegla v nespecifične, generične vsebine, na primer v reklame. Že zdaj vem, da se reklame, ki so se prej snemale štiri dni, danes posnamejo v enem dnevu. Na Hrvaškem so mi rekli, da posnamejo samo obraz igralcev, potem pa UI doda vse ostalo. Reklame, ki pokažejo avto, ki se pelje čez Paški most, so popolnoma abotne. UI bi to naredila v sekundi. Zdajšnje reklame nimajo kreativnosti. Ne morete verjeti, koliko to stane, trideset sekund kadra avtomobila, ki se vozi po Pagu. Popoln nesmisel. Logično je, da bo UI na dolgi rok to povsem nadomestila.

Drugače pa je pri stvareh, ki jih delamo mi. UI bo zelo težko ustvarila nekaj res specifičnega. Kar smo prej govorili o prostorih, ki jih moraš poiskati in v katerih rabiš odnos. Tega UI ne more narediti. Naredila bo nekaj, kar bo lahko naredila tudi nekomu v Turčiji, Los Angelesu ali Bratislavi. Če pa želiš govoriti o svojih specifičnih izkušnjah, o očetu, mami, sestri, hiši, kokoši, jablani, potem moraš iti tja, to raziskati in posneti. Zato mislim, da bo UI najmanj škodovala art filmu, dokler bo seveda sploh še obstajalo zanimanje za tak film. Mislim, da UI ni grožnja za naše ustvarjanje. Je pa grožnja za vse, kar mora delovati na trgu in je podrejeno kapitalistični logiki.

Najlepša hvala za pogovor!



Gledališče kot pankerska gesta

Intervju z Julijo Urban

INTERVJU JE PRIPRAVILA KATARINA KOLAR

Z Julijo Urban v petek popoldne sediva v baru Ferdinand. Zelo poletno je že. Nenavadna lokacija za študentki gledališke režije. Rahlo zamudim, in ko prispem, Julija že srka črno kavo in bere tekst o fašizmu in paranoji. Pogovarjava se o tem, kako tečejo vaje za diplomsko predstavo. Medtem prižgem snemalnik zvoka.

V Slovenijo si prišla iz zamejskega konteksta, odraščala si v Goričah na avstrijskem Koroškem in po osnovni in srednji šoli v Celovcu si na Dunaju že magistrirala iz teatrologije. Potem pa si prišla v Ljubljano. Od kod je prišla odločitev, da se po mnogih letih življenja za mejo preseliš v Slovenijo – kako si v bistvu pristala na AGRFT-ju?

Na Dunaju sem študirala teatrologijo, filmologijo in medijske študije. To je bilo obdobje, ko sem gledala veliko predstav, ampak v resnici sem res veliko brala. Močno me je pritegnila teorija in nekaj dobrega je bilo v tem obsesivnem ukvarjanju z njo. Sem pa imela od nekdaj željo, da bi delala tudi praktično. Do neke mere me je teorija navduševala, ampak nikoli pa me ni zares zadovoljila. Tako da sem iskala možnost, kako to nadgraditi in narediti korak naprej v drugo smer.

Ko sem razmišljala, da bi želela študirati gledališko režijo, sem kot koroška Slovenka tudi razmišljala o opciji, da bi odšla v Ljubljano. To je bila namreč od nekdaj ena izmed mojih želja, sanj, da bi kdaj izkusila življenje nekje, kjer je slovenščina večinski jezik. Če kot koroška Slovenka študiram v Ljubljani in krepih svoje znanje jezika, je to v resnici politična gesta. Odraščala sem v okolju, ker je slovenščina manjšinski jezik in kjer so koroški Slovenci doživeli veliko asimi-

lacijskega nasilja in pritiska na svoj jezik. Moje obvladovanje jezika je pomembno za nadaljnji obstoj manjšinske skupnosti, ki ji pripadam. Hkrati pa je slovensko gledališče fenomenalno, neverjetno me navdihuje in to se mi je zdelo »best of both worlds«.

Koliko pa si imela stika s slovenskim gledališčem, preden si prišla živeti in študirati v Slovenijo?

Niti ne tako veliko. Kot otrok sem sodelovala v otroški gledališki skupini na Koroškem, ki je delovala v slovenščini. To je bil v resnici moj prvi stik z gledališčem. Na Koroškem je ustvarjanje v slovenščini politično dejanje. Tako da je gledališče zame že od nekdaj politično in to je tudi moj temelj, moja osnovna izkušnja, ki vpliva na to, kako ga razumem danes.

Tudi če bi nekoč ustvarjala v nemščini, ki jo obvladaš, kot da bi bila tvoj drugi materni jezik, bi v nemškem jezikovnem okolju, ki ga poznaš do potankosti, ta temelj, želja po politični akciji v umetnosti, najbrž ostajala enaka?

Absolutno. Ko razmišljam o nemško govoreči tradiciji gledališča in ko opazujem to, kar se dogaja v Sloveniji, se mi zdi, da »nemško« gledališče temelji predvsem na misli skozi besede. Zato imam včasih občutek, da so produkcije suhoparne, vso moč namreč polagajo na govor. Za to obstaja izraz, *Sprechtheater*, kar dobesedno pomeni 'gledališče govora'. V Sloveniji pa se mi zdi, da je močno prisotno tudi čustvo. V svojem gledališču si želim te točke povezati, spojiti močno in artikulirano misel ter pozornost na človeka v njegovem čustvenem življenju, stanju in svetu.

Če se še malenkost pomudiva pri začetkih študija, kaj je bilo pri menjavi okolja zate najzahtevnejše? Akademija je že sama po sebi šok, hkrati pa še menjava države in jezikovnega okolja. Kako si to doživljala?

To je bila v resnici zelo hecna izkušnja. Tudi takrat, ko si naenkrat v okolju, kjer vsi govorijo slovensko, ostajaš kljub temu manjšina. Poleg tega pa sem se lovila z jezikom, z iskanjem besed. Tudi zdaj ne govorim zborno, ampak to, kar zdaj govorim, bi recimo lahko bila zborna koroška slovenščina, ki jo občutim kot nek drug jezik, popolnoma drugačen od mojega narečja. Zavedanje tega je lahko v resnici že velika ovira, ki me pogostokrat blokira. V letniku dobro poznajo moje miselne vzorce in se dobro dopolnjujemo. Ampak če sodelujem z nekom, ob katerem se ne počutim varno, to povzroča dodaten stres. To je mogoče povezano s sramom, manjvrednostnim kompleksom, ki ga imamo zamejci ke, ker svoje neznanje jezika občutimo kot sramotno. To, da ne obvladamo svojega maternega jezika »v nulo«, je čudna izkušnja, ki se lahko prenese v osebno stisko.

Bi lahko rekla, da ti gledališče pri tem pomaga? Lahko razreši osebno stisko in breme jezikovnega perfekcionizma z uporabo drugačnih govoric in bolj univerzalnih sredstev komunikacije?

Zame je bilo odkritje zagotovo to, da ni vse odvisno od tega, kako bom igralcem razložila, kaj si želim od njih, ampak da obstajajo tudi drugi gledališki gradniki, ki omogočajo izkušnjo nekega prizora, teme ali situacije. Postavila sem si izziv, da iščem poti, ki niso samo intelektualno-jezikov-

ne, tako da poskusim vzpostavljati osnovne situacije, znotraj katerih lahko praktično raziskujem. Z »inputi« in refleksijo skupaj z igralci se potem približamo vsebini in poanti, ki jo želim sama doseči. Lepota gledališča je to, da ni treba vsega razreševati sam s svojimi mislimi, ampak da je prostor vaj že polje raziskovanja vsebine.

Predstavljam si, da si se zaradi prejšnjega študija dobro zavedala, kakšen teater bi si želela ustvarjati, kaj te v gledališču zanima. Kako si s tega vidika dojemala študijski proces na Akademiji, v katerem moraš vse začeti na novo – vsaj tako se včasih zdi v 1. letniku – in se postaviš v pozicijo absolutne nevednosti nekega novega začetka?

Če sedaj reflektiram izkušnjo Akademije, vem, da sem v prvih dveh letnikih imela občutek, da sem popolnoma pozabila vse, kar že vem. Kot da ne bi imela dostopa do znanja, ki sem ga že osvojila. Zdi se mi, da to mogoče pride zaradi akutnega občutka preobremenjenosti v določenem obdobju. Spraševala sem se, kako lahko to, kar že vem in znam, produktivno uporabim pri izzivih na Akademiji.

Ampak nekaj, kar mi je zelo všeč pri izkušnji Akademije, je dejstvo, da se lahko potapljaš – in to v najboljšem smislu – v obsesijo, ki je zame gledališče. In dejstvo, da so okoli mene ljudje, ki delijo to obsesijo, je zame ena izmed najbolj navdihujočih stvari. Ljudje, ki me obdajajo, me vsak dan znova navdušujejo, prav zaradi vere v umetnost in želje po razmišljanju v umetnosti. Občutek imam, da v ospredju nista uspeh in slava, ampak da gre za oboževanje gledališča in vere v to, da se ukvarjamo s svetom in človekom.

V tvoj prvi letnik sta bili na program gledališke režije sprejeti dve režiserki, potem pa je ena od vaju po prvem letu študij pustila. Biti edina režiserka v letniku je najbrž tudi posebna oblika pritiska. Kako si se soočala s tem?

Zagotovo bi si želela kakšno_ega kolegico_a v letniku. Na trenutke je pozicija režiserke zelo osamljena, zato bi si želela imeti nekoga, ki bi bil v isti poziciji kot jaz. Biti edina študentka režije v letniku je poseben izziv: velik letnik, igralci, ki vlagajo veliko truda in ki od mene zato tudi veliko zahtevajo ... mislim, da sem se zaradi tega ogromno naučila. Je težko, ampak tudi zelo lepo.

Kar se pa tiče stresa, pa še vedno odkrivam, kaj bi bile strategije, ki mogoče niso destruktivne (*smeh*). V res temnih časih je dobro povezati izkušnjo, ki jo imaš, s samo vsebino. To pomeni prepoznati v materialu, ki ga ravno študiraš, svoje trenutno občutje in to jemati kot točko, s pomočjo katere lahko spet vstopiš v produktivni proces. Motivacija pa (žal) pride od dela. Čakati na navdih in na pravi trenutek je zavlačevanje. Navdih pride z delom, ker prepoznaš, da je to, o čemer govoriš, resnično, da je realno. Ni več nič abstraktnega, ampak je živo pred tabo.

Si režiserka prve generacije, ki je izkusila kolobarjenje v polni obliki. Kako si doživljala menjava mentorjev?

Meni se zdi to super. Drug človek ti bo vedno dal tudi druge impulze in drugo vsebino, zato ker tudi mi vsi razmišljamo na drugačen način in skozi druge slike. Zato je možnost več mentorjev, ki so vsi v svojem ustvarjanju izvrstni, veliko bogastvo.

Kaj ti torej po štirih letih študija pomeni gledališka režija?

Trenutno razmišljam o režiji kot o prepoznavanju potenciala, ki ga je treba nahraniti. To lahko počnemo tudi intuitivno. Magična stvar intuicije pa je, da moramo tudi njo prej nahraniti. Moja ljubezen do branja in kopičenja vsebine (ki jo recimo vidim kot eno izmed svojih režijskih odgovornosti) mi pomaga, da lahko intuitivno prepoznam, kje tičijo potenciali, in jih v skladu s tem nahranim. Moja odgovornost je tudi usmeriti in jasno artikulirati to, kar se mi zdi pomembno in kar si želim doseči. Režija pa je tudi sposobnost omogočiti vsakemu članu kolektiva – od igralcev do sodelavcev raznih sektorjev – da prispevajo vsebino z lastno kreativnostjo.

Med študijem ste se veliko ukvarjali z avtorskim gledališčem, to je bilo vstopna točka v študijski proces v prvem letniku pod mentorstvom Nine Rajić Kranjac in Branka Šturbeja. Kasneje ste se z letnikom podpisali pod kar nekaj produkcij, v ospredju katerih je močna avtorska nota. Kako je takšen pristop vplival na tvoj pogled o gledališču?

Ker smo se veliko ukvarjali z avtorskim gledališčem, vsak čuti odgovornost in jo zna tudi prevzeti. Nihče ne čaka, ogromno je samoiniciative. Vsak skuša navdušiti soustvarjalce_ke, vsi aktivno razmišljamo o idejah in materialu.

Te takšen način dela zanima tudi za naprej, bi ga še razvijala? Ali osebni, avtorski pristop morda vpliva oz. na kakršenkoli način prevrednoti odnos do besedila?

Tudi tekst bi delala z največjim veseljem. Ampak mislim, da je tudi takrat nujno, da razmišljamo o materialu *skozi sebe*. S tem ne mislim, da bi se s čim morali totalno poistovetiti, ampak da smo pozorni, da razmišljamo o lastnem odnosu do vsebine, motiva, fenomena in ga povežemo s samim sabo. To omogoča, da stvar postane živa. Moramo biti pozorni, da nikoli ne govorimo v abstraktnih pojmi, ampak da jih prizemljimo. Mislim, da je gledališče najboljša praksa za to. Ko smo delali Hamleta, sem recimo razmišljala o tem, kaj naj storim z duhom. V procesu smo se ukvarjali s tem, kaj je gledališka konvencija in zakaj obstaja. Velik izziv je bil, kako pristopiti k duhu.

Zato sem začela razmišljati o svojih izkušnjah z duhovi. Spraševala sem se, kdaj sem videla kakšnega duha oz. kje so ti prisotni v mojem specifičnem kulturnem ali lokalnem kontekstu. Spraševala sem se, kakšni liki že obstajajo, in to mi je pomagalo stvar konkretizirati. Izbrala sem lik Pehtra babe iz koroškoslovenskega folklorističnega sveta. Pehtra baba ima svoj kostum, svoj ritual, svoj čas, ko se pojavi – torej svoj mit. Ključna točka za mojega Hamleta pa je bila ta, da s Pehtro babo prihajajo drugi duhovi in je ona prenašateljica sporočil iz duhovne sfere, iz onstranstva. Zanimivo mi je bilo, da ni pomembno, da pride prav duh Hamletovega očeta, ampak da je lahko to drug duh, ki ga poznam.

Ali si tudi zato za temo diplomske predstave izbrala nekaj, kar ti je tako blizu, tudi čisto geografsko – osrednji kraj dogajanja tvoje diplomske predstave, Peršmanova domačija, je namreč zgolj dvajset minut oddaljen od tvoje rojstne hiše? Z dramaturginjo Tajdo Lipicer sta dopisali besedilo

Škornji Florjana Lipuša, ki temelji na tragediji, ki se je zgodila pri Peršmanovih med drugo svetovno vojno, ko so esesovci umorili družino civilistov. Ta dogodek boste povezali z nedavno policijsko racijo na antifašističnem taboru. Kaj te pri tem projektu najbolj zanima in vznemirja?

Ključna stvar, zaradi katere sem izbrala to temo, sta bila konkretna dogodka, ki sta se zgodila na istem mestu, med njima pa je minilo 80 let. Prvi je vojni zločin deset dni pred koncem druge svetovne vojne, drugi pa policijska racija. Skozi ta dogodka si želim odpreti in širiti miselno polje za kritično razpravo. Primer policijske racije je radikalno aktualen, skozenj odpremo debato o kriminalizaciji antifašizma in zastraševanju aktivistov. Zgodba mi je res zelo blizu, ker sem blizu tega kraja odraščala, ampak v vsebinskem smislu gre to onkraj koroškoslovenskega primera.

Proces diplomske predstave razumem kot raziskavo. Zato tega postopka ne želim skrivati, tudi v uprizoritvenem jeziku je raziskava estetski pristop.

Zanimivo miselno polje, ki smo ga nedavno odkrili, je tudi luknjastost spomina. Prvi del uprizoritvenega besedila, *Škornji*, je zelo fragmentaren; gre za dramski osnutek ne popolnoma dokončane drame, za mešanico faktov in osebnih pričevanj preživelih. Florjan Lipuš na primer razdeli besedilo z oštevilčenimi napotki, v čemer smo prepoznali brechtovsko formo, in jo meša z osebnimi pričevanji preživelih. Priče dogodka so v tem primeru preživeli otroci, ki so hudo travmatizirani. Njihova pričevanja pa moramo brati tudi skozi to prizmo. Njihov pogled potem kombiniramo s podatki iz proto-

kolov sodnih obravnav in s splošno priznanimi dejstvi. Vseeno pa veliko vprašanj ostaja odprtih. Florjan Lipuš na primer omeni ranjenega partizana, ki ga skrijejo v hlev in ki nato tam tudi zgori in umre. Ne vemo pa ničesar o tem, kdo je, kje je bil ranjen itn. Smrt tega partizana vidim kot metaforo luknjastega spomina, ki je mogoče tudi posledica travme. Nekaterih stvari ne bomo nikoli izvedeli. Lahko pa se sprašujemo o njih, lahko nas zanimajo, čeprav imamo zelo skope informacije. Tako lahko omogočimo, da se poklonimo življenju in se ga spominjamo, čeprav ne vemo zares, koga se pravzaprav spominjamo.

Ko mešate dokumentarnost s fikcijo s pomočjo domišljije, ustvarjate širšo sliko nekega konkretnega dogodka. Je to zate magija gledališča? Kaj bi rekla, da je v teatru magično?

Magija gledališča je to, da se zgodi tukaj in zdaj, da smo vsi priča dogodku v istem času in prostoru, da je radikalno resničen v trenutku, v katerem se zgodi, in da potem izgine. Tega, kar je v trenutku name naredilo vtis, ne bo več mogoče nikoli ponoviti. To je zame ena najlepših stvari gledališča. Ljudje smo ves čas usmerjeni v prihodnost ali preteklost. Skrbi nas, kaj bo, ali pa obsedeno poskusimo vse zabeležiti in fiksirati. Živimo po logiki kapitalistične produktivnosti, kjer ima vse tržno vrednost, ki jo moramo nenehno dokazovati. V tem, da gledališki trenutek od mene zahteva prisotnost, pozornost in imaginacijo ter me prisili v zavedanje sedanjosti, hkrati pa mi ne dopušča, da bi ga zadržala, je nekaj izrazito uporniškega, skoraj pankerskega.

Kaj ti pomeni pank, kakšno je njegovo sporočilo, je zate bolj forma ali vsebina? V tvojih dosedanjih predstavah se namreč pank pojavlja kot estetika, ki pa se prepleta z nekim tebi inherentnim uporništvom. V Hamletu je na primer v ospredje postavljena »pank Ofelija«, ki se odreče patriarhalni oblasti in moči monarhije, obleče usnjeno jakno z napisom »Good girl«: odloči se nasprotovati ustaljenim družbenim vzorcem in se jim celo posmehuje.

Pank je povezan s pogumom; strah ni noben vzrok, da nečesa ne bi storili. Pank mi omogoča to, da se osvobodim krča, ki se rodi iz strahu, da moram ustvariti nekaj popolnega. Kaj sploh naj bi bilo popolnost? Pank dopušča, da prelisičim svojega lastnega cenzorja. Pank pa vidim tudi v estetskem smislu, v pogumnih potezah, ki na papirju delujejo kot nepopolne, ampak zame je prav v tem moč. Včasih imam tudi občutek, da predolgo čakam, kot da moram vse razumeti, preden bi lahko sploh začela. Ampak to ni bistvo. Včasih moramo začeti, tudi ko imamo občutek, da še nismo pripravljeni. To je pač čar praktičnega dela. Ne moremo vsega premisliti samo v glavi, moramo delati. Pank mi da pogum, da naredim ta korak.

Seveda pa je pank tudi upor proti oblasti, ne neposredno samo proti tistim, ki vladajo, ampak proti vsakemu generičnemu prevladujočemu pojavu, estetiki, načinu pripovedovanja itn. Pank v svoji surovosti nosi tudi veliko humorja in tako si želim razumeti tako sebe kot tudi svet in gledališče s pomočjo pankovske geste.

Julija je torej absolutno pankerica?

Ful si želim (*smeh*).

Preteklo poletje si v Celovcu režirala besedilo Tineta Lukača *To ni političen song*. V tej predstavi je pankovska drža, tako kot si sama rekla, prežeta s humorjem in satiro in se s tem upira pokvarjenim družbenim strukturam (v primeru drame gre za predvolilno soočenje). Je komika včasih celo močnejše orožje od neposredne politične izjave?

V humorju je neverjetna moč. Humor in komika sta zelo ostro orožje, s katerima lahko seciramo strukturo družbe, v kateri živimo. Če ti je nekaj smešno, to pomeni, da si se v tem prepoznal, kar pomeni, da si v resnici že analiziral nek fenomen in se zaveš svojega odnosa do vsebine. Komedija zahteva natančno kritičnost do pojava. Če družbene pojave obravnavamo preveč resnobno, včasih sploh ne vemo več, kaj naj bi nas pri tem zadevalo. Izgubimo stik z življenjem, o katerem naj bi govorili. Prav tam pa komedija vzpostavi prostor, kjer to življenje znova postane vidno in otipljivo.

Med tvojim ustvarjanjem v štirih letih, morda tudi zaradi specifične demografske strukture letnika – torej v bistvu samo dveh ženskih igralk – posebno pozornost namenjaš ženskim likom. V *Opravitih* z *Eddyjem* dobijo poseben prostor, ko se tri mame, tri Monique Bellegueule, znajdejo same na odru, v *Hamletu* pa je seveda dominantna linija Ofelije, ki sva jo že omenili. Je to nekaj povsem organskega?

Predvsem si želim ženske like jemati resno. Želim si izdelati večplastne in globoke like, ker se mi zdi, da si ženski liki to zaslužijo. Včasih pač ženski liki niso dobro napisani ali pa imajo zelo pasivno vlogo. Ampak nekje

med vrsticami in znotraj zgodbe se najdejo prostori, kjer lahko tudi one zablestijo. Treba je včasih kaj dopisati, ampak se mi zdi, da si lahko vzamemo to svobodo. Moramo biti tako drzne. Pri Ofeliji sem razmišljala, kdaj je vsak lik v drami na točki, ko bi bil upravičen do monologa »biti ali ne biti«. In z Ofelijo, ki je v nekem konvencionalnem branju vedno vsaj malo enigmatična, sem si želela njo kot žensko vzeti resno in pogledati, kaj se ji v bistvu dogaja. In iskati njeno avtonomijo, kar pa je seveda pomembno za vsak lik.

Kaj sproža tvojo kreativnost? Iz česa največ črpaš oz. k čemu se zatekaš, ko potrebuješ inspiracijo, zagon za naprej?

Mislim, da človek kot tak oz. svet doživljanja vsakega posameznika. Potem so tu režiserji, režiserke, ki me navdušujejo, na primer Christoph Schlingensief ali pa recimo Thomas Ostermeier.

Christoph Schlingensief je zelo drzen, glasen in surov. V trenutkih, ko se zaciklam ali ne znam naprej, gledam njegove predstave in si rečem: vse je možno, samo drzno je treba poskusiti. Seveda gledam filme in predstave; vsakič, ko sem v krizi, grem v Kinoteko gledat naključni film, ki ga vrtijo ob devetih, in si rečem, da bo ta film odgovoril na vsa moja vprašanja (*smeh*). Potem pa tudi naključje, kar zame pomeni biti odprt, gledati stvari okoli sebe in verjeti, da bodo impulzi prišli do mene ... Pa tudi sanje: kriptični simbolizem okoli mene, ki ga potem poskusim dešifrirati.

Kje se vidiš v bližnji ali pa daljni prihodnosti? Kje bi si želela režirati, je to slovenski prostor ali mor-

da tudi nemško jezikovno okolje? Kako gledaš na to, da bi kot v Sloveniji formirana gledališka režiserka ponovno stopila v nemško okolje?

Verjetno mi bo zelo čudno režirati v nemščini. Imam veliko željo, da bi kdaj režirala predstavo v slovenščini na velikem odru Burgtheatra: *Hlapce* v slovenščini s slovenskimi igralci. Mislim, da bi bili Avstrijci ogorčeni, in to bi bilo fenomenalno. Samo Milo Rau mora priti na diplomsko predstavo (*smeh*). Drugače pa v resnici kjerkoli.

Imaš kakšen nasvet za mlade režiserke in režiserje? Oziroma kaj bi rekla Juliji v prvem letniku AGRFT-ja? Kaj bi si svetovala glede na izzive, ki so te pričakali med faksom?

Biti igriv. Biti odprt. Ne se cenzurirati, poskusiti, preden odvržeš ideje. Vedno poskusiti.

Ostati pogumen in poskusiti stvari, to je to. In zaupati, da so stvari, ki jih ti vidiš, vredne poskusa. Včasih preveč izhajam iz referenc, kot da moram najti vir za legitimacijo vsake svoje vizije. Ampak v resnici vsak izmed nas nosi v sebi svet in ti svetovi si zaslužijo, da jih ustvarimo.

Za konec pa še nekaj kratkih vprašanj. Ljubljana ali Dunaj?

Fuck (zelo dolga tišina) ... Ljubljana in Dunaj predstavljata zame zelo različni obdobji. Tudi če je Ljubljana težja, se mi zdi, da Ljubljana, ker ... gledališka režija, to je to. Četudi je bil čas na Dunaju mogoče lepši, se mi zdi, da je čas v Ljubljani pomembnejši.

Končni odgovor?

Ljubljana, ker sem v Ljubljani imela možnost sama sebi marsikaj dokazati. In za moj osebni razvoj je bilo to prelomno, ključno.

Velika gledališka ali ŠO5?

ŠO5.

Vesolje ali rimski zid?

Vesolje.

Na kosilo lahko povabiš Brechta, Artauda in Becketta, s kom bi šla?

Z Brechtom. Oziroma z Brechtom na kosilo in z Artaudem na sladico.

Boršnikovo srečanje ali Wienerfestwochen?

Z družabnega vidika Boršnikovo srečanje. Drugače pa Wienerfestwochen (*smeh*).

V katerem teatru pa bi najraje delala? V Sloveniji ali v tujini?

Želim si delati v Mladincu in v Schaubühne ali pa Volksbühne v Berlinu.

Na tej točki ugasnem snemalnik zvoka. Nadaljujeva pogovor in izpijeva še zadnje kapljice kofeina, dokler ne napoči trenutek, ko se Juliji začne rahlo muditi. Zavihti se na kolo in odvihra na predstavo v Mladinca.



Dogodki

Branko Jordan: [. . .]

122

Eva Lunar: »It's really good what we can do, when we stick together« –
Sprehod skozi performativni dan AGRFT 2026

124

Nika Šoštarič: Igre moči: premislek o študentskem
sodelovanju in potencialu Draminega natečaja Najst

132

Manca Tea Devetak: Simpozij »Uprizarjanje na prelomu v 21. stoletje«

136

Dorian Šilec Petek: Odprta katedra 2025/2026

138

V študijskem letu 2025/2026 je na UL AGRFT pilotno zaživel obštudijski projekt, posvečen spodbujanju bralne kulture in knjigam, katerega osnovni namen je spodbujati zavedanje o pomenu branja v sozvočju z *Ljubljanskim manifestom o pomenu branja na višji ravni*. Ta mdr. opozarja, da je sposobnost takšnega branja »naše najmočnejše orodje za razvoj analitičnega in kritičnega mišljenja. S takšnim branjem vadimo metakognicijo in kognitivno potrpežljivost, širimo zmožnost pojmovnega umevanja, krepimo empatijo in se učimo na probleme gledati z različnih zornih kotov«, takšno branje pa je nedvomno izjemnega pomena tudi za ustvarjalno mišljenje in delovanje v okviru naših študijskih programov, ki izhajajo iz področij gledališča, radia, filma in televizije.

Nesporno dejstvo je, da v sodobnih družbah spremljamo trende upadanja večšin branja in prisotnosti knjige v naših življenjih, o tem pričajo številne raziskave (mdr. *Knjiga in bralci VII: bralna kultura in nakupovanje knjig v Sloveniji v letu 2024* avtorjev J. Gerčarja, M. Kovača, A. Blatnika in S. Ruglja; UM:co, 2024), in da se izteka knjigocentrična doba, povezana z izumom tiska v 15. stoletju.

Projektna delovna skupina, ki jo tvorimo prof. Jernej Lorenci, doc. Barbara Cerar, asist. Martin Vrtačnik, doc. Mija Špiler in doc. Branko Jordan, je obštudijski projekt, trenutno poimenovan zgolj z grafičnim znakom [...], zasnovala na različnih ravneh.

Delovna skupina se je denimo zavezala k pripravi serije živih dogodkov, v okviru katerih želimo

dati prostor in glas pišočim alumnom Akademije in vsebinam, ki bi lahko povezovale čim širši krog naše akademske skupnosti. V tej seriji smo v tekočem študijskem letu priredili štiri dogodke: 4. oktobra 2025 smo v Dnevni sobi AGRFT festivala na Aškerčevi 5 izvedli čajanko s predstavitvijo zamisli projekta, načrtovanih aktivnosti in z branjem *Ljubljanskega manifesta o pomenu branja na višji ravni*; 12. novembra 2025 smo v Klubu na Trubarjevi 3 pripravili literarni večer, posvečen alumni Anji Novak - Anjuti, igralki, pesnici in dramatičarki, z naslovom *NE VESTE*, na katerem so ob avtorici nastopili tudi Drago Ivanuša, Blaž Šef in Voranc Mandić; 26. februarja 2026 je alumen Jan Krmelj, gledališki režiser in pesnik, v Veliki gledališki dvorani na Aškerčevi 5 pripravil zvočno instalacijo z naslovom *Ljudje, ki poslušajo*; na svetovni dan knjige in na Noč branja 23. 4. 2025 pa smo v Klubu na Trubarjevi 3 organizirali živo skupnostno branje iz žepne knjižice *Etika* Konstantina Sergejeviča Stanislavskega, ki je v revidirani izdaji izšla v sodelovanju Prešernovega gledališča Kranj in Oddelka za gledališče in radio UL AGRFT ob 80-letnici Akademije.

Druga pomembna raven je spodbujanje nastanka izbranih knjižnih naslovov, namenjenih študentkam in študentom UL AGRFT.

Ob podpori vseh oddelkov se je Akademija spomladi 2025 odločila z delom sredstev, ki so sicer namenjena priložnostnim promocijskim darilom, soizdati delo *Pogovor o umetnosti in politiki* Édouarda Louisa in Kena Loacha v sodelovanju z Založbo /*cf. Dialoška knjižica je v prevodu Primoža Viteza, jezikovnem pregledu

asist. Martina Vrtačnika in s pomočjo odgovorne urednice založbe Amelie Kraigher izšla ob obisku Édouarda Louisa na UL AGRFT junija 2025 (ta je izvedel predavanje v okviru predmetov Odprta katedra in si ogledal produkcijo 3. letnikov Dramske igre in Gledališke režije *Opraviti z Eddyjem*), nakar je kot dar UL AGRFT ob prvem dnevu študija 1. oktobra 2025 prišla v roke vsem novovpisanim študentkam in študentom UL AGRFT na vseh treh stopnjah študija. Knjigo so februarja 2026 v dar prejeli tudi vsi študentke in študenti na podelitvi diplomskih in magistrskih listin ter prejemnice in prejemniki akademijskih in univerzitetne Prešernove nagrade. Kot rezultat tega uspešnega sodelovanja je Založba /* cf izrazila interes, da tudi v bodoče načrtujemo skupna sodelovanja, v projektni skupini pa upamo, da bomo na Akademiji tudi v prihodnosti prepoznali pomen podarjanja knjig študentkam in študentom ter zunanjim partnerjem kot enega od primerov dobre prakse spodbujanja bralne kulture.

Jeseni 2025 je delovna skupina predlagala Prešernovemu gledališču Kranj ponatis žepne izdaje *Etike* Konstantina Sergejeviča Stanislavskega, ki je v tem gledališču izšla že leta 1954 oziroma 1955. Legendarna žepna knjižica je ob 80-letnici prve formalne ustanovitve Prešernovega gledališča in ob 80-letnici UL AGRFT izšla kot posebna izdaja med 56. Tednom slovenske drame, ob svetovnem dnevu knjige pa so jo v dar prejeli vsi študentke in študenti, vpisani v programa Dramska igra ter Gledališka in radijska režija, in vsi, ki sodelujejo pri pripravah na produkcije v poletnem semestru 2025/2026.

Delovna skupina se je zavezala tudi k večji prisotnosti knjig na Aškerčevi 5 in k opozarjanju na pomen branja, denimo z objavo poslanice ob razglasitvi 5. marca za nacionalni dan branja ali s pozivom, da se odzovemo vabilu Medobčinskega društva slepih in slabovidnih Ljubljana k sodelovanju pri razvoju prostovoljskega programa za njihove člane. V okviru prihajajočega AGRFT festivala načrtujemo nadaljevanje vzpostavitve začasne »Male knjižarne na Aškerčevi« v sodelovanju s slovenskimi gledališkimi založniki. Načrtov je še veliko, toda predvsem si želimo vzbuditi večje zanimanje študentk in študentov ter jih – vas pritegniti k sodelovanju.

doc. Branko Jordan
prof. Jernej Lorenci
doc. Barbara Cerar
doc. Mija Špiler
asist. Martin Vrtačnik

EVA LUNAR

»It's really good what we can do, when we stick together« Sprehod skozi performativni dan AGRFT 2026

Na AGRFT-ju je 6. marca potekal zdaj že vsakoletni performativni dan, tokrat je bilo vzdušje še posebno praznično, saj je šlo za preddogodek obeleževanja 80-letnice AGRFT-ja. Dan je odprl jubilejni spominski sprehod po ključnih lokacijah, ki so definirale akademijo, z zaključkom na Trubarjevi 3, sedežu akademije. Tam so od 12. do 20. ure potekali performansi in instalacije, ki so se raztezali po vsej stavbi, od pritličja do sedmega nadstropja in pol.

Koncept dogodka je nastal v okviru predmeta Performans na drugostopenjskem magistrskem študijskem programu Dramaturgija in scenske umetnosti. Novost letošnjega leta je bila, da so bili poleg obiskovalcev predmeta k soustvarjanju dogodka povabljeni tudi študentje drugih letnikov. Ustvarjali so: Manca Tea Devetak, Jasmina Godec, Petja Golec Horvat, Katarina Kolar, Luka Kotnik, Vladimir Krasnobaev, Muhamed Kulauzović, Čarna Lampret, Manca Lipoglavšek, Maša Mramor, Petja Rozman, Ula Tališa Pollak, Luna Pentek, Maruša Sirc, Indija Stropnik, Nika Šoštarič, Eneja Štemberger, Gašper Stražišar, vključno z mentorico doc. dr. Zalo Dobovšek.

Prva stvar, ki jo je obiskovalka ali obiskovalec AGRFT-ja na ta dan zagledal, je bila dolga rdeča preproga, razgrnjena pred vhodom. Poleg je bil trgovinski voziček, iz njega pa se je valila stara papirologija z Nazorjeve, bivše lokacije akademije. Kljub prvemu vtisu pa ni šlo za preprogo, temveč za ogrinjalo, v katero je bila

odeta Mati AGRFT v upodobitvi Katarine Kolar. Performans z naslovom *Kraljica ulice* je vključeval neprekinjeno štetje od 1 do 35.000, toliko namreč stane šolanje enega študenta na akademiji. Vsak je Katarino lahko ujel pri drugačni številki, zame je bila to 28.086. Pred sabo je imela napis: »Streha mi pušča, žile se mi mašijo, please help.« Nekateri so v samoiniciativi štel z njo, drugi so ji nosili hrano in pijačo. Kljub vsemu ni izgubila miselnega toka štetja. Potopljena je bila v številkah, v času, v raziskovanju tega, kaj se ji zgodi, ko šteje. Na koncu pa je zbrala 35 evrov in 70 centov.

V pritličju akademije me je pozdravil robotski sesalnik in mi ponudil bonbonček. Instalacija Vladimirja Krasnobaeva z naslovom *Referat* je govorila o njegovi poti do vpisa in o zapletih, ki so se pri tem pojavili. Robot predstavlja referentko Ljiljano Bibič, ki je bila ves čas potrpežljiva, dobre volje in je ponujala bonbončke.

Dvigalo je bilo kot magični portal, ki je ob pritisku na vsako številko razkril posebno presenečenje. Pot sem začela v šestem nadstropju, ker sem lovila začetek svojega predavanja pri prof. mag. Žanini Mirčevski. Na moje presenečenje so bila vrata predavalnice odprta na stežaj, prepih, ki je pri tem nastajal, pa me je preusmerjal v sosednjo predavalnico.

»Eva, pridi si kaj izbrat,« me je iz te druge predavalnice navdušeno povabila prof. mag. Žanina Mirčevska. Na vratih je pisalo: *Feno-*

men Fenomen, kostumska pomerjevalnica in izmenjevalnica oblačil. Thrift shop, na kratko. Projekt se je navezoval na ikonično Trgovino Fenomen iz Zagorja, ki je nastala kot nov začetek po finančnem zlomu. Projekt je zasnovala Eneja Štemberger, ki je vse obiskovalce, vključno z mano, sprejela z nasmeškom in navabila k izbiri oblačil.

Po predavanju sem sprehod po novem svetu, ki je zajel stavbo AGRFT, nadaljevala od zgoraj navzdol. S samega vrha sem zaslišala kapljanje in sledila zvoku do vedra, ki je lovilo kaplje. To je bila instalacija Maruše Sirc z naslovom *Dež naj pada* o strehi nad našo glavo, s katero je želela opomniti, da streha AGRFT še vedno ni popravljena.

V sedmem nadstropju sem se zadržala najdlje, saj naju je s sošolko Flores povsem prevzela in znervirala instalacija Mance Lipoglavšek *Moškosfera skozi stoletja, kanonski filozofi ali vplivneži moškosfere?* Na mizi so bili razporejeni rožnati listki s citati. Ugibali sva, ali gre za vplivneža manosfere ali filozofa. Citati pa so bili vsi v enaki meri seksistični.

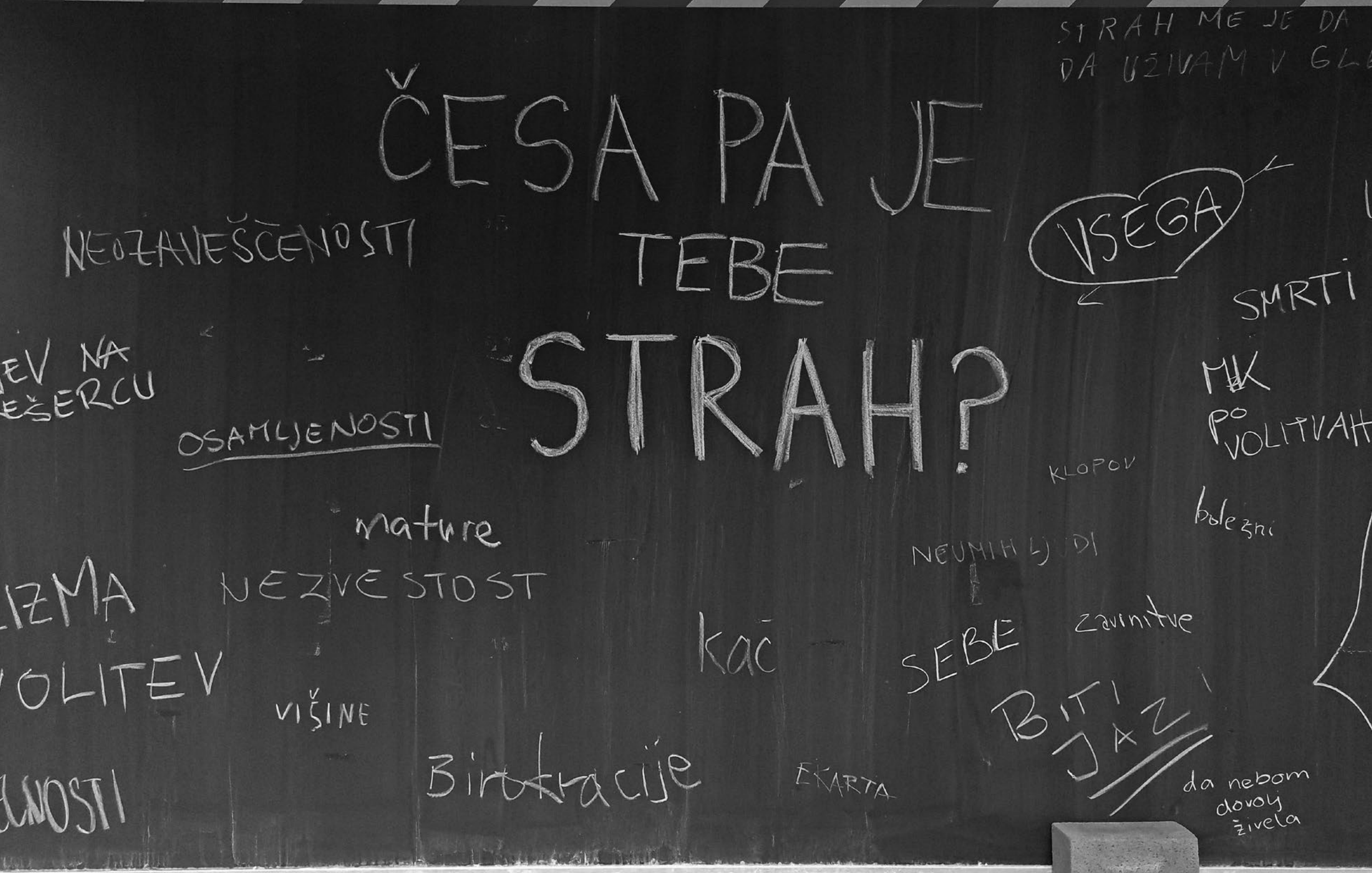
»Dobra žena mora biti ubogljiva kakor suženj.« – Aristotel, antični filozof

»Dekleta krivijo svoje matere za to, da nimajo penisa, in jim ne odpustijo, da so jih s tem postavile v manjvreden položaj.« – Sigmund Freud, avstrijski psihoanalitik

»Ključ do razumevanja žensk je zavedanje, da jih vodijo čustva, ne logika.« – Andrew Tate, samooklicani mizogin in vplivnež moškosfere

V kopalnici sedmega nadstropja je strašila pošast iz sramnih dlak. Čeprav ni bila spet tako strašljiva, ker je nosila krzneni plašč in sončna očala in je bila pravzaprav zelo kul. Vsa kopalnica je bila videti kot prizor iz hiše groze v nekem lunaparku, vendar bolje, ker je nosila močno sporočilnost. Na vratih je visel izračun, koliko oseba na leto porabi za odstranjevanje dlak. Grozljivo visok znesek, ki sem ga zaradi lastne dobrobiti raje pozabila. Povsod po stenah pa so bili nalepljeni listi papirja z osebnimi izpovedmi na tematiko dlak: »I was bullied throughout my teenage years for being hairy. I kept at removing body hair only because of the peer pressure and the teasing. In the 9th grade, a guy in my class commented on my facial hair, and I got so frustrated that I ended up shaving my eyebrows off. That was the first time I realised that my decision to remove my body hair was being forced onto me.« Na ogledalu je bil nezglašljiv napis z rdečo šminko: »I don't judge your botox, so don't judge my body hair.« Avtorica je ostala anonimna, instalacija pa je bila naslovljena *Katere dlake nas motijo, kosmata intervencija*.

Nadaljevanje tematike odločanja o lastnem telesu je lepo ubesedila doc. dr. Zala Dobovšek v svoji instalaciji *Potenciali sestrstva na AGRFT (za nadaljnjih 80 let), mikro gesta o sisterhoodu*.



Na mizo je bila položena fotografija s citatom: »It's really good what we can do, when we stick together,« zraven pa dva lista papirja s pomembnim besedilom o povezanosti žensk, v katerem je med drugim zapisala:

»Tebe in tvoje telo je bilo vedno sram.
Da imaš menstruacijo.
Da si poraščena.
Da si imela splav.
Da imaš celulit.
Da imaš gube.
Da prehajaš v menopavzo ali si že v njej.
Da nisi dovolj vitka.
Da si ne želiš konvencionalnega
(patriarhalnega) sloga življenja.«

In tudi:

»Koliko dvomov, osamljenosti in stisk bi nam bilo prihranjenih, če bi se že prej in bolj temeljito upale med seboj pogovarjati o svojih telesih, vzajemnih izkustvih, strukturnem nasilju nad nami, družbeni zadušljivosti in prikitem brezupu?«

Še ena anonimna avtorica pod imenom »Dramaturginja za dramaturginje« je ustvarila instalacijo z naslovom *Predstavljaš si nekaj števil, nekaj misli, nekaj izkušenj ob 80-letnici*. Na sredini predavalnice so bile nametane mize in stoli, ki so spominjali na kres. Čez vse je bila prepletena rdeča nit, ki je povezovala izpovedi ženskih dramaturginj: »zunanja

opazovalka, ki bdi, varuje in čuva celoto (tako uprizoritev kot tudi ustvarjalno ekipo), družino« ali »varuhinja teksta«, in jih umeščala v kontekst feminizacije poklica, ki se opredeljuje kot proces, v katerem prej moška dela postanejo ženska oziroma ženski poklici, saj v tem poklicu narašča število žensk.

Podobni tematiki je sledila Nika Šoštarič s svojim performansom *Vse moje male smrti, informans o strahu in solo potovanju po lajfu, Indoneziji in Sloveniji* in z instalacijo *Kartografska strahu, instalacija o institucijah, ženskem telesu in menstruaciji*. Med drugim je omenjala, da se kot turistična vodička sooča z dilemo, kako naj skupini turistov razkaže tempelj, ki ne dovoli vstopa ženskam v času menstruacije, medtem ko ima sama menstruacijo.

Črna Lampret je pripravila *Pravi tehnološki stroj*, kratek dokumentarni film o skupnih prostorih AGRFT na Aškerčevi. Gašper Stražičar pa *Salon zavrženih, instalacijo o zavržitvi, selekciji in alternativnih karierah*. V sobi so viseli listki izpovedi o zavržitvah s sprejemnih izpitov, ponovnih poskusih ali pa življenjsko odločilnih preusmeritvah.

Manca Tea Devetak je pripravila zvočni sprehod od Trubarjeve do Aškerčeve skozi 80 let zgodovine z naslovom *80/15*. Zasnovan je bil na podlagi 15-minutne razdalje med Trubarjevo in Aškerčevo. Vsak poslušalec je lahko prek QR-kode do vsebine dostopal individualno. Posnetek je govoril

o kratkem pregledu zgodovine AGRFT-ja, predvsem skozi različne lokacije, ki jih je akademija zasedala, in z njimi povezano prostorsko stisko.

Še ena anonimna ustvarjalka je pripravila komentar na vizualno podobo v teatru *A sem dovolj lepa?* Druga anonimna avtorica pa je ustvarila instalacijo *Če bi imele stene ušesa, instalacija - prostor izpovedi in zamolčanih zgodb*.

Petja Golec Horvat, Muhamed Kulauzović in Maša Mramor so izvajali projekt dveh instalacij, petih performansov in ene kolektivne *Po poteh cigaret - naj te dim vodi: 8 intervencij, 8 čik pavz, za 80-letnico AGRFT*. Jasmina Godec je rekonstruirala igralske izjave v performansu z naslovom *Arhivski rez*. Petja Rozman je izvajala performans (v trajanju) o zavrnitvi na sprejemnih izpitih za igro z naslovom *Ne sprejeta*. Indija Stropnik je izvedla interaktivno multimedijško instalacijo z naslovom *AGRVC*. Luka Kotnik pa je na terasi izvedel chill performans *MOGOČE BO PA IZ TEGA ŠE KAJ (zraslo)*, kjer je med drugim z obiskovalci sadil rože.

Ko bi performativni dan vsaj lahko potekal vsak dan in bi se vrata dvigala nenehno odpirala v novo presenečenje, ki bi obiskovalcem dalo misliti in jih angažiralo. Dan je potekal uspešno tako za ustvarjalce kot za obiskovalce. Obisk je bil velik, sprehod skozi vse pa je bil tudi pretočno predvajan in dostopen s katerekoli lokacije. Kljub polnemu dnevu pa je bila to šele napoved praznovanja 80-letnice prihodnje študijsko leto.



NIKA ŠOŠTARIČ

Igre moči: premislek o študentskem sodelovanju in potencialu Draminega natečaja Najst

Če nam beseda »moč« sprva vzbudi asociacije, kot so oblast, nadzor, manipulacija ali fizični stik, je »moč« v gledališču pogostejše nekaj nevidnega kot pa nekaj trdnega. Razpira se v obliki napetosti med telesi, glasovi in pogledi. Zaživi v pavzi, ki traja nekoliko predolgo. V besedi, ki ostaja nedorečena. Ali pa v tišini, ki jo zapolni občinstvo. Ne pripada enemu samemu nosilcu, temveč kroži – med tistim, ki piše, tistim, ki uprizarja, in tistim, ki gleda. V tem pa se ne prestando izmika dokončni opredelitvi: enkrat je oblast, drugič ranljivost; enkrat nadzor, drugič možnost upora. Prav zato so igre moči vedno tudi igre zaznave. Kar se zdi dominantno, se lahko v naslednjem trenutku razkrije kot krhko, in kar deluje marginalno, lahko nenadoma zavzame središče odra. Moč tako ni stanje, temveč proces – nekaj, kar se vzpostavlja v odnosih in razkroja v njihovih razpokah. Gledališče pa je prostor, kjer te premike lahko opazujemo v njihovi najbolj zgoščeni, skoraj otipljivi obliki.

Moč v gledališču ni zgolj vsebinski motiv, temveč tudi strukturni princip. Vpisana je v

razmerja med avtorjem in interpretom, med institucijo in ustvarjalcem, med izkušnjo in njenim uprizarjanjem. Tema »Igre moči«, ki zaznamuje sezono 2025/26 SNG Drama Ljubljana in posledično tudi letošnjo edicijo natečaja Najst, tako ne odpira le vprašanj o reprezentaciji moči znotraj dramskih besedil, temveč hkrati razkriva in preizprašuje same produkcijske pogoje njihovega nastajanja in uprizarjanja.

Natečaj Najst, ki ga že desetletje organizira SNG Drama Ljubljana, predstavlja enega izmed primerov sistematičnega vključevanja mladih v sodobno gledališko produkcijo. V preteklosti so besedila režirali že diplomirani gledališki režiserji, igrali oziroma brali pa so člani ansambla SNG Drama Ljubljana. Sedaj pa je že štiri sezone ustvarjanje v celoti prepuščeno študentom AGRFT (gledališki/-e režiserji/-ke, igralci/-ke, dramaturgi/-nje) v sodelovanju z ekipo sodelavcev Drame (gledališka pedagoginja, lektorica, dramaturg/-inja). Prav v tem presečišču vsebine in forme se vzpostavlja specifičnost natečaja Najst: kot platforma,

ki mladim avtorjem omogoča artikulacijo lastnih izkušenj, obenem pa s premikom uprizoritvene odgovornosti na študente AGRFT projekt ne deluje zgolj kot natečaj, temveč kot dinamičen model sodelovanja, v katerem se moč ne koncentrira, temveč razporeja, preizkuša in na novo vzpostavlja.

Gre za natečaj za krajša dramska besedila, namenjen dijakom do 18. leta starosti, ki presega okvir klasičnega literarnega tekmovanja in se umešča v širši kontekst gledališke pedagogike, produkcije in medgeneracijskega prenosa znanja. Tema »Igre moči« ni zgolj izhodišče za pisanje, temveč raziskovalno polje, znotraj katerega mladi avtorji reflektirajo razmerja moči v intimnem, družbenem in simbolnem smislu. Na razpis je prispelo 12 besedil, ki se med seboj razlikujejo tako po poetikah kot po stopnji dramaturške razvitosti – od fragmentarnih zapisov do kompleksnejših struktur. Analiza letošnjega nabora razkriva dve prevladujoči tendenci: po eni strani introspektivno usmerjene tekste, ki tematizirajo posameznikovo doživlja-

nje sveta (družina, šola, identiteta), in po drugi strani besedila, ki posegajo v širši družbeni kontekst (institucije, mediji, abstraktni sistemi moči). Ta razpon ne kaže le na slogovno raznolikost, temveč tudi na pluralnost načinov, kako mladi razumejo in artikulirajo moč kot osrednji koncept sodobnosti.

Z vidika gledališke pedagogike lahko natečaj Najst razumemo kot primer t. i. participatornega modela, kjer so mladi vključeni v vse faze ustvarjalnega procesa – od pisanja do uprizarjanja. Tak model spodbuja ne le razvoj umetniških kompetenc, temveč tudi kritično mišljenje, sposobnost sodelovanja in refleksije lastne pozicije v družbi. Najprej gre za premik v razumevanju avtoritete v gledališču. Tradicionalno hierarhični model, v katerem profesionalni ustvarjalci interpretirajo besedila mladih, se nadomešča s horizontalnejšo strukturo, kjer študenti – še vedno v procesu formacije – prevzemajo odgovornost za celostno uprizoritveno artikulacijo. Takšna praksa ne pomeni zgolj pedagoškega eksperimenta, temveč

vzpostavlja alternativni produkcijski model, ki temelji na sodelovanju, soustvarjanju in delitvi ustvarjalne moči.

Pomemben je tudi vidik estetske in interpretativne bližine. Študenti AGRFT so generacijsko bližje dijakom, kar omogoča specifično občutljivost za teme, ki jih besedila odpirajo. Uprizoritve tako pogosto ne sledijo normativnim estetskimi standardom institucionalnega gledališča, temveč razvijajo lastne izrazne strategije, ki izhajajo iz neposrednega dialoga z besedilom. Ta dialog ni zgolj interpretativen, temveč tudi kritičen – študenti besedil ne reproducirajo, ampak jih preizprašujejo, preoblikujejo in umeščajo v širši performativni kontekst.

Morda najpomembnejša dimenzija pa je vzpostavljanje stika med dijaki in študenti. Natečaj ne deluje zgolj kot selekcijski mehanizem, temveč kot proces, v katerem mladi avtorji dobijo vpogled v gledališko prakso. Ko njihova besedila preidejo iz literarne v performativno formo, se vzpostavi nova raven razumevanja lastnega

ustvarjanja. Hkrati pa stik s študenti – ki se nahajajo na prehodu med izobraževanjem in profesionalnim delovanjem – deluje kot pomemben identifikacijski trenutek. Gledališče se v tem kontekstu ne kaže kot nedostopna institucija, temveč kot odprto polje možnega delovanja.

Letošnja edicija dodatno potrjuje relevantnost tega pristopa. Tema »Igre moči« se ne odraža zgolj v vsebini besedil, temveč tudi v sami strukturi projekta. Razmerja moči med institucijo, študenti in dijaki se preoblikujejo v dinamičen sistem, kjer nobena pozicija ni absolutna. V tem smislu Najst presega okvir izobraževalnega programa in postaja laboratorij sodobnih gledaliških praks. Če gledališče razume kot prostor reprezentacije in refleksije družbe, potem natečaj Najst odpira vprašanje, kdo ima pravico govoriti in kdo ima možnost biti slišan. S tem ko glas podeli mladim in interpretacijo zaupa tistim, ki so šele na začetku svoje umetniške poti, projekt vzpostavlja alternativni model kulturne produkcije – takšnega, ki temelji na odprtosti, dialogu in delitvi moči.

Letošnji dogodek, ki se je odvil v Mali Drami 13. marca 2026, je bil sestavljen iz treh nagrajenih besedil. Žirija je dve prvi nagradi podelila Tiyi Kikl za besedilo *Jaz sem* in Miji Šuštar za besedilo *Biti nikogaršnji problem*. Tretje mesto pa je

dosegel Svit Marcel Sever z besedilom *Manifest blodnjav: Besedilo za enkratno uporabo*. Bralne uprizoritve so ustvarjali študenti 3. letnika gledališke režije z dramaturško pomočjo magistrskih študentov dramaturgije in scenskih umetnosti.

Mija Šuštar: *Biti nikogaršnji problem*

Režija

LUCIJA TROBEC

Dramaturgija

LUNA PENTEK

Igra

BRINA RAKUN - *Ona*

MILA PERŠIN - *Njene misli*

ELA POTOČNIK - *Njena sestra*

ROBERT Kladnik - *Glas glasne tišine*

NACE KOROŠEC - *Oni*

FILIP ŽUNIČ - *Oni*

ŠPELA LOVREC - *Oni*

Svit Marcel Sever: *Manifest blodnjav*

Režija

LUKA RAVNIK

Dramaturgija

NIKA ŠOŠTARIČ

Igra

ŠPELA LOVREC - *Lenora*

JAŠA SAVNIK - *Mihael*

MATIC ŽUST ŠPRAH - *Evgen*

Tiya Kikl: *Jaz sem*

Režija

LUCAS CARBONI KOPŠE

Dramaturgija

TILEN OBLAK

Igra

ELA POTOČNIK - *Dekle*

BRINA RAKUN - *Glas 1*

MILA PERŠIN - *Oseba 2*

BORUT PETROVIČ - *Oseba 1*

IVAN VASTL - *Glas 2*

ŠPELA LOVREC - *Ivana Kobilca*

MANCA TEA DEVETAK

Simpozij »Uprizarjanje na prelomu v 21. stoletje«

Simpozij »Uprizarjanje na prelomu v 21. stoletje« je nekakšno vsebinsko nadaljevanje lanskega simpozija, naslovljenega »Neodvisno gledališče devetdesetih na Slovenskem: neraziskana poglavja, novi pogledi, stališče mlade generacije gledaliških ustvarjalcev«, ki je kot noviteta na Oddelku za dramaturgijo in scenske umetnosti začel zdaj očitno vsakoletno prakso javnega simpozija, na katerem študentke in študentje predstavijo svoje izvirne raziskave, nastale v okviru predmetov Sodobne scenske umetnosti I in II pod mentorstvom prof. dr. Barbare Orel. Letošnja edicija simpozija je v prostorih akademije na Trubarjevi ulici potekala 25. in 26. februarja, v treh programskih sklopih pa se je zvrstilo devet govorcev in govork.

Če je lanski simpozij za vsebinsko rdečo nit vzel obdobje devetdesetih let, pojmovano sicer nekoliko širše in ne zamejeno zgolj z letnicama, ki uokvirjata to desetletje, pa se je na letošnjem simpoziju naš raziskovalni fokus po časovni premici pomaknil nekoliko bližje sedanjosti, v čas preloma tisočletja – v obdobje, za katero sicer še vedno močno veljajo načela, ki so zaznamovala tudi gledališče devetdesetih, kot so vpliv novih medijev, festivalski bum, razmah neodvisnega gledališča in pojav alternativnih umetniških prizorišč. Simpozij je torej ustvarjal zgodovinsko kontinuiteto s tematikami lanskih raziskav in s posebno osredotočenostjo na spremembe na slovenskih odrih ter druge spremembe v polju domače kulturne produkcije.

Ključna predpostavka simpozija pa je tudi dejstvo, da spodbuja medgeneracijske navezave, saj v svojih prispevkih gledališki ustvarjalci mlajše generacije raziskujemo in reflektiramo delo svojih predhodnikov, ki pa je pogosto tudi del še neraziskane gledališke zgodovine, zato je ena izmed glavnih raziskovalnih metod intervju s ključnimi kulturnimi akterji tega obdobja. Dodaten medgeneracijski diskurz pa je mogoč, ker gre za dogodek javnega tipa, zato se ga kot poslušalci lahko udeležijo tudi intervjuvanci ali drugi ustvarjalci, ki so bili v polju umetniške produkcije v tem obdobju dejavni, in svoja mnenja ter izkušnje iz prve roke delijo na diskusiji po posameznih zasedanjih.

Prispevki so bili predstavljeni na treh zasedanjih, ki so jih povezovale tri različne krovne tematike, ki so retrospektivno smiselno kontekstualizirale individualno nastale raziskave. Prvi sklop je sledil rdeči niti novoustanovljenih produkcijskih centrov, znotraj katerih so v naš gledališki prostor prodrle pomembne inovacije. Drugi sklop je obsegal študije posameznih avtorjev in njihovih individualnih poetik, s katerimi so zaznamovali področja sodobnega plesa, lutkovnega gledališča za odrasle in snovalnega gledališča. Zadnji sklop pa je obravnaval povezave in primerjave med delom režiserja in kuratorja, še posebej v kontekstu festivalskega buma, ki smo mu bili v tem obdobju priča.

Programski odbor simpozija smo sestavljale Manca Tea Devetak, Lana Krmelj in Ula Talija Pollak, vse raziskave so nastale pod mentorstvom prof. dr. Barbare Orel, s prispevki pa so na simpoziju sodelovali in sodelovale:

1. ZASEDANJE (moderatorica Manca Tea Devetak)

- Luna Pentek: »E.P.I. center: od besede k dejanju«
- Nika Šoštarčič: »Mini teater kot komorni dispozitiv režije Ivica Buljana«
- Nejka Jevšek: »SiTi Teater: komercialno gledališče v razmerju do produkcije repertoarnih gledališč«

2. ZASEDANJE (moderatorica Lana Krmelj)

- Eva Lunar: »Trilogija Matjaža Fariča: zlitje baleta in sodobnega plesa«
- Blažka Gantar: »Režijsko snovanje Mateja Filipčiča«
- Flores Oven: »Gregor Lorenci in lutke za odrasle«

3. ZASEDANJE (moderatorica Ula Talija Pollak)

- Maruša Sirc: »Predstava/razstava: povezave med režijo in kuratorstvom«
- Manca Tea Devetak: »Od forenzike do arhiva: kuratorski pristopi k retrospektivi performansa na primeru razstav *Performativna forenzika* in *ART VITAL*«
- Gašper Stražišar: »LGBT tematike v gledališču in performansu do leta 2000«

DORIAN ŠILEC PETEK

Odprta katedra 2025/2026

Sezono 2025/26 Odprte katedre je zaznamovalo raziskovanje umetniškega vodenja oz. njegova variacija, umetnost vodenja.

Okrogle mize na Odprti katedri so razpirale vprašanja stanja in perspektive kulturne politike, cilje razvoja slovenskega gledališča, aktualne izzive posameznih institucij oz. gledališč in preučevale konkretne primere pomembnih praks umetniškega vodenja iz zgodovine slovenskega gledališča.

Vprašanja, ki jih je odprla sezona Odprte katedre, so med drugimi: Kako se opredeljevati do želja občinstva? Kako razumeti vlogo države kot financerja? Kako soustvarjati gledališče z igralskim ansamblom? Ali je državno financirano gledališče sploh lahko avtonomno oziroma ali lahko govorimo o svobodnem gledališču? Je naloga gledališča še vedno narodotvorna? Kako deluje skrb za razvoj umetnosti na Ministrstvu za kulturo? Kaj se je zgodilo z velikimi utopijami s preloma stoletja? Ali je možno kolektivno vodstvo? Kaj je zgodovina repertoarnega gledališča? Kako se lahko borimo proti cenzuri v gledališču? Kje so meje naše odgovornosti v skrbi za svobodo govora? Zakaj je neodvisno gledališče enako pomembno kot institucionalno? Itd.

DOGODKI ODPORTE KATEDRE 2025/26:

Pogovor: Umetniško vodstvo Dušana Jovanovića

- Gostji: Draga Potočnjak, Damjana Černe
-

Okrogla miza: Zakaj gledališča in javnost potrebujejo umetniške vodje?

- Gosti: Vesna Jurca Tadel, Neda Rusjan Bric, Rok Bozovičar, Marko Bratuš, Miha Golob
-

Pogovor: Umetniško vodstvo Janeza Pipana

- Gostji: Mojca Kranjc, Diana Koloini
-

Forum: Prešernovo gledališče Kranj, angažma kolektiva

- Gosti: Zaposleni Prešernovega gledališča Kranj
-

Pogovor: Začetek slovenske neodvisne gledališke scene

- Gostja: Eda Čufer
-

Pogovor: MZK?!

- Gostja: Tjaša Pureber
-

Pogovor: NE-Bitefi

- Gost: Miloš Lolić
-

Pogovor: Umetniško vodstvo Tomaža Pandurja

- Gosta: Livija Pandur, Marko Japelj
-

Pogovor: Estonska neodvisna gledališka scena

- Gosta: Ero Epner, Juhan Ulfsak
-

Okrogla miza: Zakaj potrebujemo neodvisno umetnost?

- Gosti: Alja Lobnik, Alma R. Selimović, Barbara Poček, Maja Delak, Bojan Jablanovec, Leja Jurišić, Uroš Kaurin, Zoran Petrovič

»Želim si verjeti, da bi branil
sebe, sočloveka in situacijo,
če bi šlo za kakršnokoli nestrpnost
ali odvzemanje svobode.«

Srećno!

