

Akademjski list
ISSN: 2712-2875

AL



Študijsko leto (24) (25)

Letnik (XII)

Številka (II) od (II)

Kakšen je resnični svet?

Boleta v dramskem besedilu
Gospa z morja Susan Sontag

AL



AKADEMIJSKI LIST UL AGRFT 2024/2025
LIST AKADEMIJE ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

LETNIK XII, ŠTEVILKA 2
Študijsko leto 2024/2025

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

Uredniški odbor
NASTJA URŠULA VIRK,
EMA PAŠ, EMANUEL KRAJNC,
PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ (mentor),
DOC. DR. MAJA KRAJNC (mentorica)

Odgovorna urednica
PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA

Producentka
MIJA ŠPILER

Jezikovni pregled
MAG. DARJA MARKOJA

Oblikovanje in naslovnica
ČRT MATE

Tisk:
DEMAT, D. O. O.
Ljubljana, maj 2025
300 izvodov

Vse pravice pridržane.



UNIVERZA
V LJUBLJANI

AGRFT

Akademija za gledališče,
radio, film in televizijo

Uvodnik

V PODPORO ŠTUDENTKAM_OM V SRBIJI

V pričujočem uvodniku se poklanjamo srbskim študentkam in študentom, ki so nam vrnile_i zaupanje v moč skupnosti in upora.

Že celo študijsko leto se univerze širom Srbije, začeniši s Fakulteto dramskih umetnosti (FDU) v Beogradu, zoperstavljajo koruptivnemu in represivnemu režimu, ki je med drugim odgovoren za smrt šestnajst ljudi zaradi zrušitve nadstreška *prenovljene* železniške postaje. Protesti pa niso omejeni zgolj na študentsko populacijo, pač pa se jim pridružuje ljudstvo vse Srbije; že mesece poslušamo o zasedah šol, javnih ustanov, celo novosadskega sodišča.

V času, ko se že več kot eno leto nemoteno odvija pospešen genocid palestinskega ljudstva, medtem ko odgovorni ostajajo nekaznovani oziroma celo uživajo večinsko podporo svetovnih *velesil*, v času, ko na oblast slednjih (znova) prihajajo nevarni samodržci, ko se tudi pri nas, kot je pokazal nedavni referendum, udriha po kulturi, ko tudi pri

nas, v Ljubljani, mestne oblasti simpatizirajo z represivnimi voditelji – skratka v času, ko upanje v humanistične vrednote iz dneva v dan usiha, smo priča vztrajni, nezlomljivi skupnosti ljudi, ki stalni represiji navkljub ostaja pri človečnosti. In to ne brez posledic – študentke_i letošnjega leta ne bodo opravile_i; da ne govorimo o šestih političnih zapornicah in zapornikih, med katerimi je ena od njih v času pisanja tega prispevka resno življenjsko ogrožena zaradi gladovne stavke.

Kar se dogaja v Srbiji, nas hkrati navdaja z grozo, obenem pa nam vztrajnost upirajočega se ljudstva nedvomno vliva upanje, daje zagon in energijo. Še toliko bolj smo bile_i torej počaščen-ne_i, ko sta nas marca obiskali dve študentki z zasedbe FDU-ja in nam – skupaj s politologinjo dr. Jovano Mihajlović Trbovc in študentom režije Luko Grbićem – pojasnili, *Kaj se dogaja o Srbiji*, v dogodku, organiziranem v sklopu Odprte katedre. V pričujoči številki lahko beremo (in v enem primeru – poslušamo) refleksije o dogajanju v Srbiji.

Še eden od številnih glasov, ki je ta semester so-oblikoval akademijsko dogajanje, je Jasna (Jasna) Žmak, ki je v svoji *dvoimenski pojavnosti* nastopila kot performerka v akademijski izvedbi performansa *this is my truth, tell me yours*, sicer pa je prevzela vlogo mentorice na delavnici *Keep your darlings, kill your idols* Odprte katedre. Študentke_i z akademije in onkraj, ki so se performansa in delavnic udeležile_i, nam v tej številki ponujajo refleksije umetničinega dela, magistrski študent režije Gabriel Lazić pa je z Žmak pripravil intervju, v katerem se pogovarjata o tem, kako se je lotila ustvarjanja predstave, ki – podobno kot na akademiji izvedena delavnica – prevprašuje pozicije moči in avtoriteto (predvsem na področju umetnosti).

Izpostavimo še diplomsko produkcijo Lucije Trobec: za dramsko predlogo si je izbrala *Gospo z morja* Susan Sontag, ki je krstno uprizoritev doživela leta 1998 v režiji Roberta Wilsona, v Sloveniji pa je bila prvič uprizorjena leta 2002 v režiji Mateje Kolečnik. V pričujoči številki objavljamo intervju

s Trobec, kjer pove več o izbiri besedila in svoji režijski poti, o *Gospe z morja* pa lahko izvemo več tudi v prispevku Nike Priteržnik in v besedilu ustvarjalk_cev, ki ga je pripravila Luna Pentek.

Poleg vsega dogajanja na akademiji, ki smo si ga prizadevale_i pokazati v tej številki, toplo pozdravljamo tudi novo pobudo s FTV-ja: *kino.mp4*, redne projekcije filmov, ki so jih v (bolj ali manj) bližnji preteklosti posnele_i študentke_i.

Več pa na naslednjih straneh!

Пумпай, динстај, блистај!

Nastja

Vsebina

1. STOPNJA

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Milan Jesih: *Ljubiti*

6

Avgust Strindberg, Henrik Ibsen: *Kolaž prizorov iz Ibsena in Strindberga*

12

William Shakespeare: *Hamlet*

16

Susan Sontag: *Gospa z morja*

22

FILM IN TELEVIZIJA

Uvodno besedilo

29

Anžlovarjeva babica, ki je odšla na jug

30

Višegrajska pomlad

34

KOSTUMOGRAFSKA DELAVNICA

Interpretacija slik *Kvartopirci I* in *Kvartopirci II*

39

2. STOPNJA

DRAMSKA IGRA – UMETNIŠKA BESEDA

Lucija Ostan Vejrup: *Jackie*

46

DRAMSKA IGRA – DRAMSKA IGRA

Mak Tepšič: *Mak za Maka*

48

GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA – GLEDALIŠKA REŽIJA

Luka Grbić: *Ide gas*

50

FOTOSKLOP

Gledališke produkcije prejšnjega semestra

55

INTERVJU

Lucija Trobec: »Na akademiji sem šele zares spoznala, kaj pomeni režirati, kako široko je v bistvu polje režije.«

80

FOKUS

KAJ SE DOGAJA V SRBIJI (ODPRTA KATEDRA)

88

DELAVNICA Z JASNO ŽMAK (ODPRTA KATEDRA)

95

DOGODKI

kino.mp4

106

Performativni dan

112

Simpozij: *Neodvisno gledališče devetdesetih na Slovenskem: neraziskana poglavja, novi pogledi, stališče mlade generacije gledaliških ustvarjalcev*

120

Bralne uprizoritve TSD

122

NAPOVEDUJEMO

Édouard Louis na AGRFT

142

1. stopnja

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Milan Jesih: *Ljubiti*

6

Doroteja Drevenšek: *Ljubiti: radijska igra na odru*

8

Hana Obreza: *Ljubiti mnogo-umnost*

10

Avgust Strindberg, Henrik Ibsen: *Kolaž prizorov iz Ibsena in Strindberga*

12

Maruša Freya Voglar: *Kolaž prizorov H. Ibsena in A. Strindberga*

14

William Shakespeare: *Hamlet*

16

Nejka Jevšek: *Sodobni Hamlet*

18

Susan Sontag: *Gospa z morja*

22

Luna Pentek: *Preden utonemo* (besedilo ustvarjalk_cev)

24

Nika Priteržnik: *Narediti ... korak naprej*

26

FILM IN TELEVIZIJA

Uvodno besedilo

29

Anžlovarjeva babica, ki je odšla na jug

30

Višegrajska pomlad

34

KOSTUMOGRAFSKA DELAVNICA

Spremljevalno besedilo (Tina Kolenik)

39

Interpretacija slik *Kvartopirci I* in *Kvartopirci II*

40

MILAN JESIH

Ljubiti

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

PREMIERA:

3. junija 2025 ob 19.00
na Študijskem odru 3

PONOVITVI:

4. in 5. junija ob 19.00
na Študijskem odru 3

Foto: LARA ČABRIAN



Režija

LARA ČABRIAN
DOROTEJA DREVENŠEK
IVONA FURLAN
DŽANA PORIČ

Dramaturgija

HANA OBREZA

Igra

HELA BELTRAM
LARA ČABRIAN
DOROTEJA DREVENŠEK
IVONA FURLAN
JAN GERL KORENČ
LUKA KOTNIK
MUHAMED KULAUZOVIČ - AMI
LAURA PRAJS
DŽANA PORIČ
JULIJA SOBAN
INDIJA STROPNIK
ENEJA ŠTEMBERGER
TINE UGRIN
IZIDOR VOGRINEC

Producentka

MIJA ŠPILER

Mentorja

za dramsko igro in gledališko režijo
DOC. BARBARA CERAR
PROF. MATJAŽ ZUPANČIČ

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

DOROTEJA DREVENŠEK

Ljubiti: radijska igra na odru

Ob pripravi produkcije na podlagi predloge *Ljubiti* Milana Jesiha, napisane leta 1984, smo se ustvarjalci srečali z besedilom, namenjenim radijskemu mediju. Ta značilnost teksta je bila pomembno izhodišče za razmislek, saj radijska besedila nastajajo z mislijo na drug medij, zato imajo tudi specifične lastnosti. Zaradi tega konteksta je treba razmisliti, kako besedilo, namenjeno slušnemu doživljanju, prenesti v vidni (prazen) prostor gledališkega odra.

Za razumevanje zakonitosti radijske igre se je nujno zavedati, da je ta zvrst spočetka slonela na literaturi (in ni bila preveč vezana na besedila, namenjena uprizoritvi na odru) in se v veliki meri od nje ni odtrgala vse do danes. Kot v svojem magistrskem delu *Radijske igre po kratkih zgodbah Andreja Blatnika* zapiše Tjaša Vodušek, se v strokovni literaturi radijsko igro umešča na presečišču različnih umetniških izrazov. Vodušek navede več definicij radijske igre, med drugimi, da je radijska igra posebna oblika dramske književnosti, prilagojena slušnemu mediju, s poudarjenimi pripovednimi, lirskimi in reportažnimi elementi, pri čemer je nevizualnost temeljna značilnost radijske igre, ključna razlikovalna lastnost v primerjavi z drugimi dramskimi zvrstmi. Vodušek povzema Vinka Möderndorferja, ki poudarja sorodnost radijske igre s poezijo. Möderndorfer umetniško ustvarjanje razdeli na dva temeljna pola: uprizoritveno in literarno, pri čemer radijsko igro uvršča k prvi skupini, hkrati pa pravi, da vsako uprizoritveno najbolje korespondira oz. je sorodno z eno vejo literarnega ustvarjanja. V tej razvrstitvi vidi film kot najbližjega romanu, televizijsko igro noveli, medtem ko je radijska igra po njegovem mnenju najtesneje povezana s poezijo. To povezanost utemeljuje z osrednjo vlogo besede in zvočnosti, ki sta ključna elementa tako pri poeziji kot pri radijski igri (Vodušek, 2021, 13).

Möderndorferjevo opažanje potrdi (poleg številnih drugih pesnikov, ki so pisali radijske igre: Gregor Strniša, Dane Zajc, Ervin Fritz, Tone Pavček ...) Milan Jesih, saj izhaja iz pesniškega ustvarjanja. Drama *Ljubiti* je (tako kot večina drugih Jesihovih dramskih besedil) izrazito besedilno zasnovana. V ospredju sta le dva lika, ON in ONA, ki nenehno spreminjata svoje svetove in z zabrisanimi mejami prehajata med različnimi vlogami in resničnostmi: enkrat sta zaljubljena najstnika, drugič se osvajata starejši bogataš in srednješolka, spet tretjič pujs in njegova lastnica, ki ga pripravlja za koline. Avtor predstavlja različne oblike ljubezni na duhovit in neulovljiv način.

Dogajanje ni umeščeno v določen čas ali prostor, vse se odvija zgolj skozi govor. Tako Jesih le z dialogom, brez ene same didaskalije, ustvari okoli dvajset različnih atmosfer in variantnih zgodb, ki se med seboj prepletajo. Kot piše Vodušek, se mora pri pisanju radijske igre ustvarjalec vedno zavedati specifičnosti radijskega medija, nevizualnosti. Avtor se ne ukvarja veliko z vizualnimi učinki, z dogajanjem ali dejanji, ki bi se odvijala vzporedno z govorjeno besedo, po drugi strani pa je zato inovativen v tonih in podtonih besedila. Radijska igra zgolj s pomočjo besede in različnih zvokov spodbuja poslušalčevo domišljijo, da si sam ustvari podobe neskončnih notranjih in zunanjih svetov. Končni ustvarjalni proces se tako odvije v poslušalčevi glavi (Vodušek, 2021, 22–23).

Beseda in govor postaneta osrednje in edino izrazno sredstvo, preko katerega tudi Jesih gradi dramsko strukturo *Ljubiti*. Julija Klančičar v svojem diplomskem delu z naslovom *Radijska igra Milana Jesiha* zapiše, da je v središču Jesihovega ustvarjanja jezik, ki kot gibalo usmerja vse ostale plasti njegovega pisanja. Radijski medij namreč ne omogoča le svobodnega gibanja po prostoru,

temveč dopušča tudi časovne preskoke, prehode iz zunanosti v notranji svet ter premike med realnostjo in domišljijo. Radijska igra, ki teh potencialov ne izkoristi, deluje zato precej osiromašeno. »Analiza radijskih iger je pokazala, da je Jesih avtor, ki ga odlikujejo lastnosti 'pisane na kožo' radijskemu mediju« (Klančičar, 1997, 76).

Temeljni zvočni elementi radijske igre, ki jih zapiše Jošt, so še zvok, glasba, šum in tišina. Poleg besede je pri *Ljubiti* vredno omeniti tudi glasbo, ki jo Jošt opredeli kot drugo najpomembnejše zvočno izrazilo, do uporabe te pa pride takrat, ko govorjena beseda ne zadostuje za popolno izražanje avtorjevih misli ali pa ko je besedilo kot celota že tako poetično, da ga glasbeno-ritmična struktura lahko bistveno nadgradi in obogati (Jošt, 2021, 24).

Milan Jesih v besedilo vpelje nekaj komadov, ki služijo predvsem kot intermezzo med različnimi atmosferami, hkrati pa funkcionirajo tudi samostojno, kakor poezija, in se na tekst ponekod vežejo le tematsko. (Notnih zapisov za komade ustvarjalci nismo iskali po arhivu, za režijsko nalogo smo si namreč zadali, da se iz komadov naredi nekaj izvirnega, se jih na novo uglasbi, ali pa se jih zgolj interpretira kot poezijo.)

Radijska besedila se razlikujejo od tistih, namenjenih uprizoritvi na odru, predvsem zaradi specifičnosti medija. Ker radijska igra temelji zgolj na zvoku, mora z govorom, zvočnimi učinki in tišino ustvariti prostor, dogajanje, atmosfero in karakterje. Kar je v gledališču samoumevno (vizualni elementi, telesna prezenca, scenografija), je v radijskem mediju odsotno, zato postane jezik zgoščen, ritmično in zvočno izrazit, pogosto bližje pripovedi ali poeziji. Ob prenosu radijskega besedila na oder je zato neizogibno vprašanje:

kako nekaj, kar je namenjeno slušni zaznavi, prevesti v vizualno gledališko govorico?

Za razliko od klasičnih dramskih tekstov Jesihovo radijsko besedilo ne ponuja didaskalij, ki bi opisale slike na odru. Namesto tega so za raziskovanje odprti zvočnost, ritem govora in režija dialoga. Glede na naravo besedila *Ljubiti* in radijske forme nasploh se je treba odpovedati preveč konkretnim situacijam in ilustrativnemu prikazovanju. Prostor in čas ostajata abstraktna, fabula ni izpostavljena, temveč potisnjena v ozadje. Vsako pretirano konkretiziranje in psihologizacija bi lahko pomenila nasilje nad tekstom.

Študenti se zavedamo, da tudi pri *Ljubiti* velja zakonitost, ki velja za večino radijskih iger: manj je več. Treba je ostati pri neznatnih spremembah vizure, pri premetenem duhovičenju v dialogih in predvsem se je treba oklepiti besede, ki v *Ljubiti* ustvarja celoten svet.

VIRI IN LITERATURA:

Jošt, Lara. *Analiza radijskih iger za otroke Franeta Puntarja*. Magistrsko delo. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, 2021. <https://repozitorij.uni-lj.si/Dokument.php?id=149449&lang=slv>.

Klančičar, Jasna. *Radijska igra Milana Jesiha*. Diplomsko delo. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1997.

Vodušek, Tjaša. *Radijske igre po kratkih zgodbah Andreja Blatnika*. Magistrsko delo. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, 2021, 23. <https://repozitorij.uni-lj.si/Dokument.php?id=149444&lang=eng>.

HANA OBREZA

Milan Jesih, Ljubiti mnogo-umnost

Milan Jesih je avtor, čigar delo je prepoznavno v sodobni slovenski umetniški besedi, in to ne le v poeziji, ampak tudi v dramatiki. Njegovo pisanje v dramatiki bralca popelje v svet poetike, saj avtor v pisavi še vedno dopušča poetične navdihe, da ga popeljejo v svojevrsten svet pisave. Jesih v svojih delih s pomočjo iger z besedami raziskuje in premika meje formalnosti. Prepletanje besednih zvez ustvarja samosvoj pisateljski jezik, ki je poseben in večplasten.

S svojim delom je Jesih ustvaril in postavil začetne temelje za razvoj ludizma v pesniškem in dramskem ustvarjanju, saj se v začetnih zbirkah in igrah (npr. *Uran v urinu, gospodar!*, 1972, *Grenki sadeži pravice*, krstna uprizoritev v EG Glej 1974, knjižna izdaja 1978) navidezno poigrava s preteklostjo modernizma. Ta formalna in hkrati duhovna podstat se prelevi v večplastno pripovedovanje, v kateri raziskuje mnogoumnost človeške izkušnje z eksperimentalnim pisanjem dialoga.

Iztočna točka produkcije II. semestra dramske igre in gledališke režije je bil dramski tekst, prvotno napisan kot radijska igra, z naslovom *Ljubiti*. Besedilo, napisano leta 1993, ponuja vpogled v odnos med likoma, ki se imenujeta Ona in On. Avtor ponudi in navrže kopico med seboj sestavljenih dialogov in sprotno razkrievanje informacij in zgodb likov. Pri tem sta

pomembni razsežnost odnosov v vse skrajnosti in igra z besedami, ki pripelje v nove prostore razumevanja /razmišljanja o odnosih. Dialog, v katerem se ljubezen izrazi posredno, odpira nove interpretacije in ustvari prostor, v katerem se odnosi prepletajo in razvijajo.

Besedilo spodbuja k preizpraševanju pomena pristne ljubezni na prvi mah, iskrenosti in zaupanja ter tudi možnosti izmaličenja vsega ustvarjenega. Zdi se, da Jesih v svoji na prvi pogled pisani preprostosti sestavlja križanko odnosov med ljudmi. Od mladih ljubimcev, vzvišenih plemičev, do zagrenjenih zakoncev bralcu v nevzvišenem jeziku preda resnico in jim odpre vrata v nadaljnje premišljevanje.

Besedilo je v svojem bistvu subtilen odziv na absurdnost časa in prostora. V eni točki združi vse plasti in barvitosti osebne izkušnje, in to na ekstremno prijazen način. Oblika in vsebina se prepletata v igri besed, pomen prizora ni nikoli določen, temveč je prepuščen bralčevi odločitvi. Navzven se kaže avtorjev čut za poznavanje te razsežnosti odnosov. Dialog med branjem razkrija in preseneča z novimi možnostmi razumevanja, pri katerem avtor tudi združuje besede in s tem ustvarja nove izraze in besedne zveze.

Jezik in pisava bralca poneseta v nove besedne in dramske pokrajine in ponudita prostor

za introspekcijo. Kaj meni pomeni ljubezen? Kako se postavljam v odnosih? Zakaj imamo ljudje skupni imenovalec čustvenosti? Na ta način se pojavi nova plast resničnosti, ki ni več le prikaz, ampak prostor, v katerem se besede zlivajo in v katerem dialog postane hkrati absurden in prizemljen.

Ta način prinašanja zgodb na plano temelji na prepletanju tradicionalnejših elementov s tistimi radikalnejšimi, v katerih se motivi med besedilom večkrat vračajo. Skozi dialog se odpirata živost besed in neposredna navezava na življenjske zgodbe. Pri tem navajanju zgodb in situacij Jesih ne piše z namenom enoznačnosti, ampak vabi bralca, da sam vstopi v sestavljanje besed. Ponavljanje motivov je način, s katerim avtor zgradi občutek nenehnosti in hkrati pri branju obuja spomin na tisto, kar je steklo mimo.

Ljubezen ni statična, temveč je dinamična stvar, neprestano razvijajoča se gmota. Igriv in hkrati kritičen pristop izraža možnost nezaključenosti in izniči možnost poteka jasne linije dogajanja. Ljubezen se v besedilu obnaša kot ekstaza, kot polje neurejenih občutij, to pa razsvetljuje avtorjevo umetniško in človeško senzibilnost.

Takšna kompleksna zgradba avtorjevega opusa vabi, da vselej razmišljamo večplastno in izven tradicionalnih okvirov dramskega jezika.

VIRI IN LITERATURA:

Matej Bogataj: Milan Jesih. *Literatura*, letnik 1., številka 5 (1989) 1, str. 195–198.

Blaž Lukan: Gledališče jezika. V: Milan Jesih: *Svoje igre: izbrane*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2012, str. 611–633.

Tomaž Toporišič: Parataktični absurdizem: Jesih, Filipčič in Vilčnik. V: *Dramske pisave stoletja*. Ljubljana: Literatura, 2023, str. 125–147.

Kolaž prizorov iz Ibsena in Strindberga

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

PREMIERA:

3. junija 2025 ob 19.00
na Študijskem odru 2 in 5

PONOVITVI:

12. in 13. junija 2025 ob 19.00
na Študijskem odru 2 in 5

Foto: LUCAS CARBONI KOPŠE



Režija LUCAS CARBONI KOPŠE LUKA RAVNIK	Scenografija LUCAS CARBONI KOPŠE LUKA RAVNIK	Mentorji in mentorici <i>za dramsko igro in gledališko režijo</i> PROF. NATAŠA BARBARA GRAČNER PROF. MAG. SEBASTIJAN HORVAT <i>za dramaturgijo</i> PROF. DR. ALDO MILOHNIČ <i>za scenografijo</i> PROF. MAG. JASNA VASTL ASIST. SARA SLIVNIK IZR. PROF. MIRAN MOHAR (AVA) <i>za oblikovanje luči</i> JAKA ŠIMENC <i>za kostumografijo</i> DOC. MAG. TINA KOLENIK ASIST. NINA ČEHOVIN <i>za glasbo</i> DRAGO IVANUŠA
Prevod <i>v slovenščino</i> BOGOMIL FATUR JANKO MODER NADA GROŠELJ MOJCA KRANJC <i>v romščino</i> DENIS USAINOVIĆ	Asistenca scenografije MILES KNAPP	
Dramaturgija TILEN OBLAK MARUŠA FREYA VOGLAR	Kostumografija SARA GRIŽON	
Igra BORUT PETROVIĆ BRINA RAKUN ELA POTOČNIK FILIP ŽUNIČ IVAN VASTL JAŠA SAVNIK LUCAS CARBONI KOPŠE LUKA RAVNIK MATIC ŽUST ŠPRAH MILA PERŠIN NACE KOROŠEC ROBERT Kladnik ŠPELA LOVREC ROZA ANDOLŠEK (K.G.) TILEN OBLAK	Lektura ASIST. MARTIN VRTAČNIK DOC. DR. NINA ŽAVBI	
	Oblikovanje zvoka in avtorska glasba NIKO KOSTANJEVEC	
	Oblikovanje luči LUCAS CARBONI KOPŠE LUKA RAVNIK	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
	Producentka MIJA ŠPILER	

Kolaž prizorov H. Ibsena in A. Strindberga

August Strindberg in Henrik Ibsen sta oba skandinavski realista in naturalista, ki sta se kasneje prerodila v simbolista. Oba sta s svojimi dramami ob prelomu stoletja redefinirala takratne večstoletne klasične konvencije tako v slogu kot v vsebini. Oba sta pripovedovala intimne in udarne drame o ljubezni, stanu, družini, identiteti in boju med spoloma skozi oči vsakdanjega človeka poznega 19. stoletja, ko v polnem zamahu industrijske revolucije prvič zaživi srednji sloj, ko nova znanstvena odkritja popolnoma preobrnejo vse, kar smo mislili, da vemo o svetu; v vrtincu Darwinove teorije, ki spodkopava več tisoč let moči krščanske Cerkve, Pasteurjevega odkritja o bakterijah, ki nevarnost odkrije tudi v najmanjših koticah, in Freudove psihoanalize, ki le poudarja, da človek nima ničesar več pod nadzorom. Antičnogrški protagonist leži nemočen pred nedotakljivo božjo intervencijo, naturalistični človek pa pred okoljem in dednostjo, njegova usoda je zapečatenata že v materinem telesu, realizirata pa se začne v trenutku, ko se rodi.

Tadva avtorja, ki oba pišeta enako surove, plastične in ganljive zgodbe, ki sta Skandinavija izstrelila v stratosfero svetovne dramatike, raziskovala iste prodorne eksistencialne teme, ki odmevajo z enako silo še stoletja kasneje, sta se na smrt sovražila. Ibsen je imel v domači pisarni mnoga leta obešeno Strindbergovo sliko, da se je naslajal nad tem, kako prijetno jezno ga ta gleda, ko piše. Strindberg je Ibsena vročično blatil in nekoč tudi obtoževal plagiatov likov. Kako sta lahko v tako podobnem času ustvarjala tako podobno umetnost, a iz popolnoma različnih izhodišč? Čeprav nobeden ni bil izrazil feminist, ne moremo zanikati prisotnosti emancipiranih ženskih protagonistk. Razlika je, da jih Ibsen odločno zagovarja, Strindberg pa jih, morda iz stra-

hu, vedno opisuje kot okrutne, skoraj demonske. Njegov svet je poln neizprosnihih fatalk, nevrotičnih manipulatork in moških žrtev v njihovih krempljih. Ibsenov svet pa naseljujejo čustvene, inteligentne in odločne ženske, ki zvesto stojijo ob svojih moških.

Produkcija 4. semestra študentov GI, GLR in DSU je poskus razvozlanja teh vezi in vsega, kar pade vmes. Skozi različne etide in pristope smo dolge večere za mizo prečesavali osem del iz naturalističnega obdobja.

V osnovi gre za Strindbergova in Ibsenova najbolj znana dela iz obdobja naturalizma in takrat še dokaj nepriznanega simbolizma. Kot smo povedali, gre v večini za problematiko družine, človeške psihe, feminizma, za boj med spoloma in takrat prerajajočo razslojenost družbe. Obravnavane Ibsenove drame *Divja račka*, *Nora*, *Sovražnik ljudstva*, *Strahovi* in *Hedda Gabler* na bolj formalen in impliciten način razgalijo najmračnejše kotičke svojih likov, ki kljub jasni zgodbi v vsakem stavku skrivajo globlje resnice njihove podzvesti. Seveda sta najbolj znani deli *Strahovi* in *Nora* s prodornimi idejami o feminizmu in družini. Nora je šokirala takratno družbo s tem, da je zapustila svojega moža, ki mu je Ibsen dal razkriti prevaro ideje spolne meščanske družine. Gospa Alvingova je Nora, ki je ostala in prevaro pretrpela.¹ V *Strahovih* in *Heddi Gabler* avtor raziskuje vpliv duševnih bolezni na um, čeprav embrionalno. Hedda, morda še najbolj strindbergovska protagonistka, je ena od prvih bolj plastičnih prikazov nevrotične antiherojke. *Divja račka* preseže *Noro* in *Strahove* v tem, da

¹ Dominkuš, *Ibsenova tri stoletja*.

postavi pod vprašaj družino, namesto vprašanja zakona pa postavi v ospredje tudi vprašanje otroka in starša, morda prvič v takrat nepoznanem žanru tragikomedije. Izstopa le *Sovražnik ljudstva*, ki se namesto posameznika osredotoči na skupnost, podobno kot Cankarjevi *Hlapci*. Kar Ibsena loči od Cankarja, sta goreča volja in optimizem, saj dr. Stockmann ohrani svoje stališče, četudi ga to vodi v popoln propad.

Strindbergova dela intimo, čustvenost in voyeurstvo popeljejo še dalje. Kar tega avtorja dela posebej zanimivega, je njegova osebna vezanost na vsako od njegovih del, katerih psihološki aspekti še danes niso docela razvozlan. V svojem kompleksnem psihičnem patosu in čustveni labilnosti je namreč razvil patološko sovraštvo, celo strah do žensk. V njegovih dramah je vedno moč najti nove navezave na njegovo življenje, nove manifestacije njegove ekscentrične filozofije in v mnogih likih njega samega. Vsi obravnavani teksti so en velik samozagovor Strindberga. Čutiti je, kako v vsakem dejanju tiči nova vez z njegovim osebnim življenjem, zlasti z izgubo njegove matere, turbulentnimi zakoni in neštetimi težavami z duševnim zdravjem. Kljub svoji groteskni mizoginiji pa je avtor ustvaril močne in mnogoplastne ženske like. Hitro dojamemo, da žensk ne infantilizira, temveč se zaveda njihove moči ter, po njegovem, zlobe in izprijenosti. Drami *Oče* in *Gospodična Julija* raziskujeta nasprotni strani spektra boja med spoloma. V *Očetu* Stotnik zagovarja patriarhat in svojo pravico oblasti nad otrokom (kar nas lahko spomni na *Divjo račko*), a podleže neizprosni krutosti svoje žene. Ravno v njej je Strindberg našel tudi dele Hedde Gabler, za kar je Ibsena obtoževal posnemanja oz. izmalichenja za voljo svojega »brezsramnega zastopanja žensk«. V *Gospodični Juliji* se Julija

na vsak način upira okovom patriarhata, a v soju lune na kresno noč podleže svoji potrebi po moški bližini. V tem se kaže tudi stanovski boj med njo in služabnikom Jeanom, ki s to lažno bližino premaga njo in razredne razlike med spoli. Ta lik morda odstopa od fatalne narave Strindbergovih protagonistk, saj v boju z lastno ženskostjo tej porazno podleže. Čeprav bi moral zmagati razred, tj. ona, jo potepta patriarhat, čeprav preko moškega služabnika. *Močnejša* v zgolj enem kratkem prizoru prikaže drugačen boj, med dvema ženskama, med razpuščeno samsko gospodično ter vdano ženo in mamo. Vprašali smo se, ali je jabolko spora res le to, da sta bili nekoč zaljubljeni v istega moškega, ali nekaj več.

Nekatere zgodbe se da zlahka postaviti v modernejši čas, zlasti kar se tiče tematike ženske emancipacije v zakonu, stiske očetovstva in posameznikov večni boj proti skorumpiranim oblastem, nekatere drame pa so popolne takšne, kot so, nekatere pa časovnih oznak sploh ne potrebujejo. S poigravanjem s slogi jezika, zgodovinskimi obdobji, vizualnimi komponentami in smermi fabule o teh tisočkrat prevprašanih delih morda odkrijemo še kaj novega.

VIRI IN LITERATURA:

A. Strindberg: *Tri drame*. Spremna beseda Borut Terkman. Knjižnica Kondor 168. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.

H. Ibsen: *Divja račka. Rosmersholm*. Spremna beseda Mirko Zupančič. Knjižnica Kondor 160. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.

D. Dominkuš: *Ibsenova tri stoletja*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letn. 86, št. 12, marec 2007, str. 6–13.

WILLIAM SHAKESPEARE

Hamlet

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

GENERALKA:

6. junija 2025 ob 19.00
v Tunelu, Lutkovno gledališče
Ljubljana

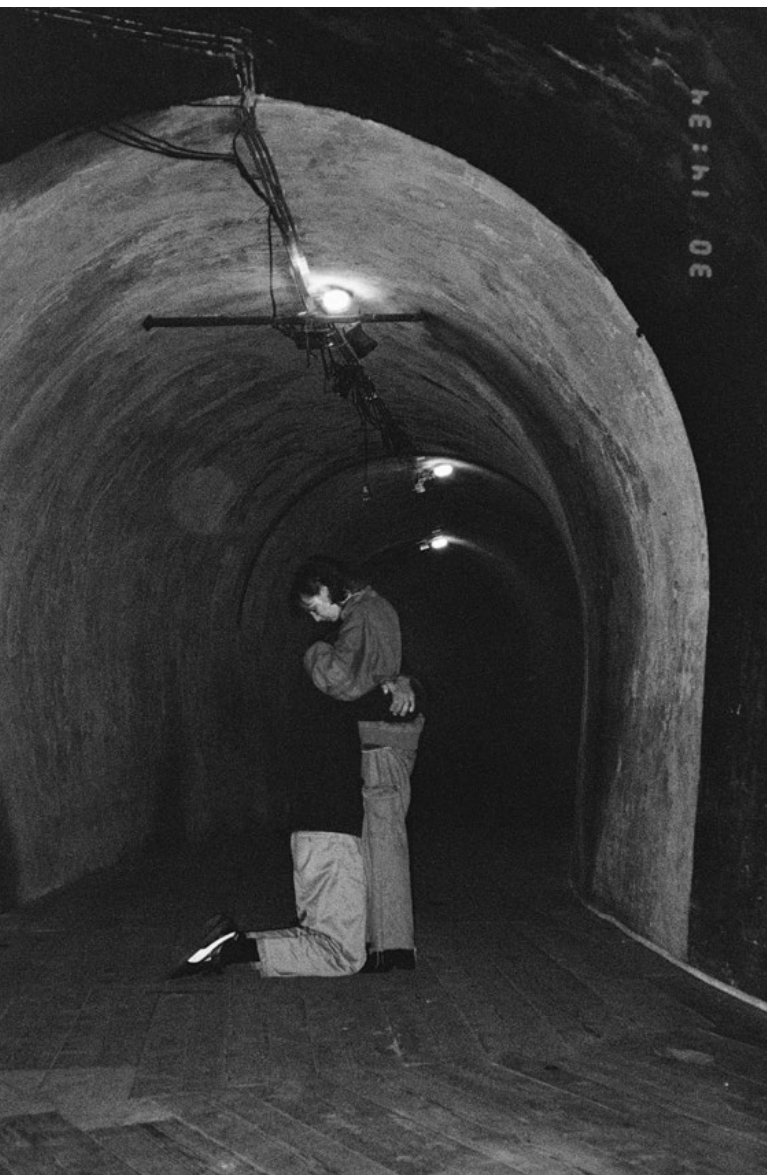
PREMIERA:

7. junija 2025 ob 19.00
v Tunelu, Lutkovno gledališče
Ljubljana

PONOVITEV:

8. junija 2025 ob 19.00
v Tunelu, Lutkovno gledališče
Ljubljana

Foto: BLAŽKA GANTAR



Režija

JULIJA URBAN

Dramaturgija

BLAŽKA GANTAR

NEJKA JEVŠEK

Igra

ALEKSANDAR JOVANOVSKI

ČARNA LAMPRET

JAKOB PODJAVORŠEK

MARKO RAFOLT

NEJC KRAVOS

NEŽA DVORŠČAK

PETER PODGORŠEK

JURE ŠIMONKA

URBAN BRENČIČ

Prevod

SREČKO FIŠER

Kostumografija

NINA GORIŠEK

Scenografija

GAJA REJC

TINKARA BIZJAN

Oblikovanje svetlobe

DOMEN LUŠIN

Oblikovanje zvoka

TETIANA KHOROSHUN

Producentka

MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice:

za dramsko igro in gledališko režijo

DOC. BRANKO JORDAN

PROF. JERNEJ LORENCI

za scenografijo

PROF. MAG JASNA VASTL

za jezik in govor

DOC. DR. NINA ŽAVBI

za kostumografijo

DOC. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

za dramaturgijo

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

NEJKA JEVŠEK

Sodobni Hamlet

Shakespearjev *Hamlet*, prvič natisnjen leta 1603, je tragedija, ki v (zahodnem) literarnem kano-nu še vedno velja za eno najkompleksnejših in (gledališko) zanimivih dram. Kljub formalno tradicionalni strukturi združuje marsikatera tako vsebinska kot jezikovna notranja protislovja.

Večina *Hamleta* je napisana v blankverzu, torej v jambskem pentametrju brez rime. Ta oblika se je v Shakespearjevem času uveljavila kot literarni ekvivalent vzvišenega govora, ki je bil primeren za kralje, plemiče in filozofe, čeprav je Shakespeare v svoje verze pogosto uvajal tudi metrične odmike. Hamletov verz je tako pogosto razbit, fragmentaren, poln pavz – ritem sledi tokovom mišljenja, ne pa pravilom metra (Wright, 56). Hkrati pa se dramatik s svojo formo poigrava – v strukturo drame namreč vpelje tudi prozo in rimane replike, kar nikoli ni naključno. Prehod iz verza v prozo v *Hamletu* ni samo formalna izbira, temveč simbolični padec: padec junaštva, reda in renesančne jasnosti v moderno fragmentacijo (De Grazia, 112).

Vsebinska protislovja so združena (tudi) v liku Hamleta – razcepljenem subjektu, ki se nenehno giblje med dvomom in dejanjem. Jacques Derrida je na primer označil Hamleta kot

dramsko figuro nekakšne neodločne prisotnosti – vmesnega prostora med dejanjem in besedo, resnico in fikcijo (Derrida, 1995), Harold Bloom pa Hamleta označi za prvega sodobnega človeka, saj je zmožen refleksije, ki presega njegovo dejansko zmožnost ukrepanja (Bloom, 384). Pomembno je ravno to – Shakespeare naredi Hamletovo ne-akcijo prav tako pomembno, kot bi bila kakršnakoli akcija ali kakršnokoli dejanje. Njegova temeljna »naloga« oz. zaobljuba očetu, da ga bo maščeval, se prelevi v metafizični dvom. Hamletova največja neulovljivost je prav v razkoraku med njegovimi mislimi, dejanji in besedami. Igra toliko vlog, da je neizbežno vprašanje, kdo Hamlet v resnici sploh je in kaj – ali celo kdo – sploh konstituira njegovo vlogo. Še en vir njegove razpetosti – lahko bi zapisali tudi ujetosti – so »strategije«, ki jih uporablja Klavdij. Danski v igri ni več vladano po vrednotah srednjeveškega kralja-bojevnika; ko se Klavdij sooči z enakim izzivom kot pokojni kralj, ga reši z drugačnimi prijemi. Morda je za Hamleta to neplemenita rešitev, vendar je zagotovo modernejša. Hamlet sam se zdi ujet med obema svetovoma, nezmožen posnemati herojske vrednote svojega očeta, hkrati pa nezmožen vključitve v moderni svet politične diplomacije. Z drugimi besedami, soočen je z napetostjo med tema dvema velikima

renesančnima nasprotjema, idealizmom in makiavelizmom, in to je pravi vir njegove tragedije (Holderness, 58–59).

Tragedija *Hamlet* je tudi študija politične oblasti in njene legitimnosti, ki ima z našim časom zastrašujoče vzporednice. Oblast v *Hamletu* je omadeževana z zločinom. Način, kako Klavdij utrdi svojo moč – z umorom svojega brata in takojšnjo poroko z Gertrudo – nakazuje širšo Shakespearjevo tematiko želje po moči in oblasti. V *Hamletu* prepoznamo motiv vzpona na oblast in s tem vpetosti v kolesje »velikega mehanizma«. (Krvavi) boj za prestol in neomajno moč razkriva vzorce iz zgodovine, ki se še vedno ponavljajo.

Danes nas odkrivanje »velikega mehanizma« vodi v mehanizem znotraj nas samih, globoko tja, kjer z nasiljem ustvarjamo žrtve in kjer kot žrtve postanemo nasilneži. V moč lastne avtodestrukcije, ko hlepimo po moči, obvladovanju in posedovanju Drugega. Zaradi katere zavajamo, obsedamo, uničujemo, ranimo, zaradi katere smo brezčutni in brez milosti. In o tem ne razmišljamo. Toda ko jo enkrat imamo, se ji ne moremo več odreči. Ničemur se ne

moremo odreči, niti življenju. Niti oblasti nad lastnim telesom. Vse močnejše hočemo in vse težje predajamo svoje krone. [...] Vzponu sledi padec, padcu smrt. Smer je le ena.
(Pandur, 10)

Historične tragedije Shakespearja nosijo naslove z imeni kraljev: *Rihard II.*, *Rihard III.*, *Henrik IV.*, *V.* in *VI.*, *Kralj Ivan* ... Tudi *Hamlet* se po izvorni motiv zgodbe zateka v resnično zgodovino¹.

Vsak od teh razdelkov se začne in konča na istem mestu. V vsaki od kronik se zdi, kakor da zgodovina opiše krog in se vrne tja, od koder je izšla. [...] Vsaka od teh velikih tragedij se začne z bojem za prestol ali za njegovo utrditev, vsaka se konča s smrtjo monarha in z novim kronanjem. V vsaki kroniki vladar vleče za sabo dolgo verigo zločinov. [...] Zmeraj pa je pri Shakespearju boj za oblast očiščen vsake

¹ Zgodba o *Hamletu* naj bi bila navdahnjena z resničnim danskim princem po imenu Amleth, ki se pojavi v knjigi danskega zgodovinarja Saxa Grammaticusa z naslovom *Gesta Danorum* (Dejanja Danov), napisani okoli leta 1200.

mitologije, pokazan v najbolj čisti obliki. To je boj za krono, boj med živimi ljudmi, ki imajo imena, naslove in moč. [...] To je brezobziren boj živih ljudi, ki sedijo vsi okrog iste mize. Podoba oblasti je za Shakespeara krona. Težka je. Mogoče jo je prijeti z roko, mogoče jo je umirajočemu kralju vzeti z glave in jo posaditi na svojo glavo. Tako se postane kralj. Samo tako. Toda treba je čakati. Vse dokler kralj ne umre, ali pa poskrbeti, da umre prej. (Kott, 19)

Za Shakespearjevo dramatiko je značilna »zgostitev zgodovine« (Kott, 17). Resnična zgodovina je še veliko večja, daljša, bolj dramatična od njegovih dram, čas v Shakespearju pa se zoži in skrči. Pravzaprav je čas pri Shakespearju na nek način neulovljiv, tudi zaradi njegovega neupoštevanja časovne (in krajevne) enotnosti se te zgodbe dogajajo ves čas, sočasno in povsod.

Pri Shakespearu [tudi] ni bogov. Samo vladarji so; vladarji, ki je vsak od njih po vrsti rabelj in žrtev, pa živi, prestrašeni ljudje. Ti pa samo gledajo na veliko stopnišče zgodovine. Od tega, kdo bo na zadnji stopnici obstal ali zgrmel v prepad, od tega pa je

odvisna njihova usoda. Zato jih je strah. Shakespearova tragedija ni antična drama moralnih stališč spričo nesmrtnih bogov, v njej ni fatuma, ki bi vnaprej odločal o usodi junakov. Veličina Shakespearovega realizma je v spoznanju, do katere stopnje so ljudje angažirani v zgodovini. Eni so njeni tvorci in padajo kot njene žrtve. Drugim se zdi, da jo delajo in tudi padajo kot njene žrtve. Tretji ne delajo zgodovine, a tudi ti padajo kot njene žrtve. Prvi so kralji; drugi so zaupniki kraljev in izvrševalci njihovih ukazov, to so zobata kolesja velikega mehanizma; tretji so kar samo državljani tega kraljestva. Pri Shakespearu so vse človeške vrline krhke in ves svet je močnejši od človeka. Neizprosni valjar zgodovine melje pod seboj vse stvari in vse ljudi. Človeka določajo samo situacija, stopnica, ki jo je dosegel na velikem stopnišču. In ta stopnica na stopnišču določa vso njegovo svobodo izbora.

(Kott, *Kralji*, 22)

Po Kottu obstaja dva temeljna tipa historične tragike. Prvi izhaja iz prepričanja, da ima zgodovina svoj smisel, da izpolnjuje svoje objektiv-

ne naloge, da teži v določeno smer. Razumna je ali vsaj takšna, da jo je mogoče razumeti. Tragična je v tem primeru cena zgodovine, cena, ki jo mora človek plačati za zgodovino, za napredek. Druga vrsta zgodovinske tragike pa raste iz prepričanja, da zgodovina nima smotra, da stoji na mestu ali da stalno ponavlja svoj okrutni cikel. Kott meni, da je bil Shakespearju bližje drug tip.

Shakespearjev *Hamlet* tako ostaja drama, v kateri se zrcalijo notranje razpoke posameznika in neizprosni mehanizmi oblasti. V njej zgodovina ni junaška pripoved o napredku, temveč krut krog nasilja. Je drama sveta, v katerem ni več božanskega reda, le krhka človekova (za) vest. Hamletovo iskanje resnice trči ob praznino sveta, kjer zgodovina ni usmerjena v napredek, temveč se nenehno vrača k lastnemu nasilju. Morda je prav v tej zavrnitvi jasnih odgovorov Hamlet najbolj sodoben: postane zrcalo naše lastne negotovosti – ni zgolj princ, ki mora izpeljati maščevanje, temveč subjekt, ki v dvomu in premišljevanju izgublja sposobnost odločnega delovanja. Njegova pasivnost ni šibkost, temveč simptom globlje krize: razkroja vrednot, neusklenosti med mislijo in dejanjem, med ideali in novo politično realnostjo.

VIRI IN LITERATURA:

De Grazia, Margreta. *"Hamlet" without Hamlet*. Cambridge University Press, 2007.

Derrida, Jacques. *The Gift of Death*, tr. David Wills. University of Chicago Press, 1995.

Graham Holderness. Imajo Shakespearjevi tragični junaki 'usodno hibo'? Razprava *Critical Survey*, 1989, str. 58–59.

Kott, Jan. Kralji. *Gledališki list. Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana*, 2013/14. Letn. XCIII, št. 10, str. 13–39.

Pandur, Livija. Vzpon, padec in Jeruzalem. *Gledališki list. Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana*, 2013/14. Letn. XCIII, št. 10, str. 9–12.

Wright, George T. *Shakespeare's Metrical Art*. University of California Press, 1988.

SUSAN SONTAG

Gospa z morja

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

PREMIERA:

6. junija 2025 ob 19.00
v Veliki gledališki dvorani

PONOVITVI:

7. in 8. junija 2025 ob 19.00
v Veliki gledališki dvorani

Foto: LUNA PENTEK IN DEA BEATOVIKJ



Prevod

ALJA PREDAN

Režija

LUCIJA TROBEC

Dramaturgija

LUNA PENTEK

Igra

KAJA PETROVIČ

ALJA KRHIN

MAJA KUNAVER

ROK LIČEN

LUKA SERAŽIN

Oblikovanje zvoka

LUCIJA LORENZUTTI

Svetovalec za zvok

DRAGO IVANUŠA

Kostumografija

SARA GRIŽON

Scenografija

DEA BEATOVIKJ

Oblikovanje luči

DOMEN LUŠIN

Mentorji in mentorice:

za dramsko igro in gledališko režijo

PROF. BRANKO ŠTURBEJ

DOC. NINA RAJIČ KRANJAC

za dramaturgijo

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

DOC. DR. BLAŽ LUKAN

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

za kostumografijo

DOC. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

za jezik in govor

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

asistentka lektorja (študijsko)

NIKA PRITERŽNIK

za gledališko produkcijo

DOC. MIJA ŠPILER

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

BESEDILO USTVARJALK_CEV

Preden utionemo

LUNA PENTEK

»To je torej svoboda.

Ta trenutek. Ta preblisk luči. Je res že mimo?»

Tik preden nastopi polarna noč, se luči zlijejo čez fjord in zvezde ugasnejo v postani slankasti vodi, ki je ne moremo imenovati morje. Voda, v kateri umira dan. Voda, v kateri počasi ugašajo življenja. Drugo za drugim.

Legenda pravi, da ljudje pripadamo morju. Da ima vsak od nas svojo tjujnjo kožo, dušno kožo, ki jo izgubi, ko ni zvest samemu sebi. Kdaj smo odvrgli svoje kože in se ujeli v past suhe zemlje?

Na visokem fjordu, tik ob robu, se spreha-ja ženska. Ženska, ujeta med neskončnim morjem in domačo hišo. Ob pogledu na morje, na neskončen odprti svet, se za trenutek zazdi, da lahko čutimo, kako veter svobodno piha. Za trenutek pomislimo, da obstaja življenje, drugačno od našega.

Morda boljše, vznemirljivejše življenje. Družinska hiša, daleč stran od takega sveta, počasi utesnjuje in stiska tiste, ki so vanjo ujeti. Ljudi, ki živijo tam, a so si kljub temu popolnoma tuji.

Hiša je kletka sanj, upanja, zamujenih priložnosti. In vendar ostajamo v njej, ker se bojimo, da nam nikoli ne bo bolje. Bojimo se, da svoboda, ki si jo predstavljamo, morda sploh ne obstaja. Bolje je, da ostanemo tu. Ujeti v varnosti, ki smo se je navadili. Ujeti v življenju, ki se vrti v krogu. Ne upamo si sprejeti odločitev. Kaj nam preprečuje, da bi se premaknili? Lastne misli, ki se počasi zapletajo same vase.

Kjer se stikata morje in zemlja, se razkri-vajo skrivnosti, ki so že zdavnaj potonile v valovih. Zgodbe, ki jih lahko šepeta le morje. Tihe skrivnosti, ki so jih ljudje zaupali le neskončni vodi.

Morda smo ljudje v osnovi res morska bitja. V trenutku, ko smo stopili na kopno, smo izgubili pogum.

Ko zremo v odprto morje, se bojimo, da bomo izgubili še zadnji utrinek sanj.

Da bo ugasnil v neskončnem morju.

Morje je edino, ki bo ostalo svobodno.

Pa mi? Smo sploh lahko resnično svobodni?

Morda v morju ali na nebu, morda pa šele, ko umremo.

NIKA PRITERŽNIK

Storiti ... korak naprej

Vzeti *Gospo z morja* in jo ponovno napisati, jo aktualizirati in jo s tem približati sodobni publiki, prav tako pa obdržati izvirno zgodbo, a jo precej spremeniti. »Ibsenovo igro sem se odločila v tolikšni meri spremeniti zato, ker se mi zdi izjemno popačena. [...] Čeprav je moja *Gospa z morja* v bistvu nova igra, upam, da ostaja zvesta najmočnejšemu delu Ibsenove izvirne zamisli o zgodbi« (Sontag, »Na novo napisati« 6, 9).

Izvirna zamisel o zgodbi izhaja iz nordijskega izročila, avtorica pa ga v svoji priredbi še tesneje poveže z nordijsko mitologijo. Glavna junakinja Elida se nam že v samem začetku razkriva skozi legendo o morskih tjulnjih, saj lahko najdemo mnogo vzporednic z njo in s tjulnjico v legendi, ko dramo preberemo v celoti ... Na praznik svetih treh kraljev se tjulnji zberejo na obali, slečejo svoje kože in jih odložijo na skale. Za to izve fant iz Mikladalurja, ki se skriva in s pogledi spremlja tjulnje ter vzame kožo tjulnjice, najlepše ženske, kar jih je kadarkoli videl. Proti jutru ženska išče svojo kožo, da se lahko še pred zoro vrne v svojo morsko obliko, a je ne najde. Naposled jo le zagleda in fanta prosi, da ji kožo vrne. Fant tega ne želi storiti, ampak tjulnjico vzame za ženo, kožo pa zaklene v skrinjo. Na ključke vseskozi skrbno pazi vse do dneva, ko jih pozabi doma. Žena jih najde, odklene skrinjo, vzame svojo kožo, steče k obali, si jo nadene in plane v morje k svojemu tjulnjemu samcu, ki jo vseskozi čaka. Kadarkoli se njeni kopenski otroci odločijo, da gredo na obalo in gledajo v morje, vidijo tjulnjico, ki jim maha, in verjamejo, da je to njihova mati.

V legendi opazimo, da je tjulnjica ujeta v življenje s kopenskim moškim, vendar si želi morja, ki ji predstavlja življenje in svobodo. Tudi v zgodbi

opazimo podobno situacijo: tjulnjica bi lahko bila Elida, ki je »ujeta« v kopensko življenje z možem Hartwigom. Prav tako pa je njena začetna pripoved, ki jo z manjšimi replikami prekinja njen mož, t. i. integracijska točka. »V njej je jedrnato izražen pomenski facit, specifično dogajanje drame, sestavljeno iz mnogih posamičnih delcev, pa je umeščeno v širši kontekst. Je presečišče številnih perspektiv drame« (Klotz 107). Integracijska točka se pojavlja pri odprti dramski formi. Že v začetku osvetli prikrito smiselno povezanost, ki se nam na koncu pokaže skozi množico prizorov, v začetku pa osnovna zamisel ostane zakrita.

Legenda uvaja temeljne motive, kot je npr. svoboda, razkrije nam psihološko stanje protagonistke, ki je razpeta med resničnostjo ter sanjami oziroma željami, kar nakazuje konflikt, ki se bo razpletel skozi prizore. Pripoved je torej neka tiha napoved razvoja glavnega lika, notranjega boja in izbire, ki jo čaka.

Elida je dobila ime po stari ladji; odraščala je divje, ob svetilniku na morju. Bila je hči svetilničarja, ki je utonil, in melanholične matere, ki je končala v azilu za duševne bolnike. Je zaradi prihoda iz takšne družine tudi sama obsojena na propad? Njen »rešitelj« je bil Hartwig, vdovec z dvema otrokoma. »Moja gospa z morja. Obljubil sem, da bom prevzel skrb zanj. Jo vzel. Skrbel. Prišla je živet z mano. Daleč od vode. Privolila je, da bo moja žena. Ampak njenih sanj nisem mogel ustaviti« (Sontag, »Gospa« 59). Elida je bila vzeta iz čiste divjine in prisiljena v popolnoma novo življenje z novimi pravili. Iz svojega domačega okolja je bila premeščena v nekaj čisto tujega, v nekaj novega, v čemer se ni (z)

našla. Njen notranji razcep lahko povežemo tudi s prizoriščem dogajanja. Govorimo o hiši, iz katere se vidi fjord, ampak ne odprto morje. Pred hišo je vrt s krapjim ribnikom, pot pa vodi navzdol k obrežju fjorda. Elida si želi odprtega morja, želi si svobode, dobi pa le krapji ribnik in postano vodo v fjordu. Tega se zaveda in sama zase pravi: »Naplavina. Bedno naplavljeno morsko bitje. Ujeto zunaj svojega elementa. V človeško družino« (Sontag, »Gospa« 60). Ve, da je nekje, kamor ne spada. Naj se še tako trudi, ona Hartwiga ne zmore ljubiti. Njen soprog je ne razume in želi njeno drugačnost pozdraviti s tabletami, nikakor pa je ne sprejema kot morsko bitje, čeprav se zaveda, da jo je iztrgal morju.

Kljub vsem stališčem sta si zakonca v mišljenju precej enotna in svojih mnenj nikdar ne primerjata. Vsak zase jih sporočata v daljših monologih, s katerimi se izolirata drug od drugega. »Ne gre za to, da Elida in Hartwig med seboj ne bi znala komunicirati, da ne bi razumela jezika drug drugega, temveč za to, da ne želita, celo nočeta priti v konflikt« (Orel 15). Večkrat opazimo, da govorita drug mimo drugega in se ne spuščata v konflikte. Do dejanskega dialoga med njima pride šele, ko se v zgodbo vmeša tujec, ki v igri ne spregovori niti besede. Spoznamo ga skozi Elidine besede. Tukaj se lahko spet vrnemo na začetno legendo, kjer se je morala tjušnjica odločiti, če bo ostala z otroki in možem, ali pa si bo nadela kožo in skočila v morje, ter povežemo vzporednice z zgodbo samo. Napoči trenutek Elidine odločitve. »V [t]ujca preslika samo sebe ali bolje, morsko ženo, prebivajočo v njej. [...] Tujec [je] poosebljenje mogočnega morja in samo to ve, da jo nezadržno privlači« (Orel 16, 18). Sama mora izbrati in se odločiti, ali

bo ostala s Hartvigom ali pa bo odšla s tujcem, ki je pravzaprav njena želja in njena svoboda. Elida čuti, da pripada in spada k tujcu. To tokrat Hartwigu tudi direktno pove: »Naj te zapustim Hartwig. [...] Hočem biti svobodna! Daj mi mojo svobodo! Pusti me, da grem!« (Sontag, »Gospa« 67). Soprog ji nekaj časa oporeka, nato pa se odloči, da ji da svobodo in jo s tem hkrati spravi v kočljiv položaj. Zanj sedaj pomeni, da lahko izbere tudi njega in jo s tem odveže nekih okvirjev, ki so jo prej držali, saj ima sedaj možnosti in tujčev glas v njeni glavi bo pozabljen. Elida se res odloči za kopensko življenje, ampak je vse prej kot srečna, prav tako pa ni niti prepričana, če je bila njena odločitev pravilna ali ne.

Avtorica nam pusti odprt konec. Elida zopet ni zadovoljna, na verandi sedi s Hartvigom, veze in razmišlja. O morju. O plavanju. O tem, da ne ve, kaj je hotela. O tem, da želi oditi. O tem, da bo vzela s sabo Hartwiga in mu pokazala horizont, da ga bo zamotila, medtem ko ga bo s plosko skalo lopnila po glavi. O morju. O plavanju. Želi odplavati. Storiti ... korak naprej.

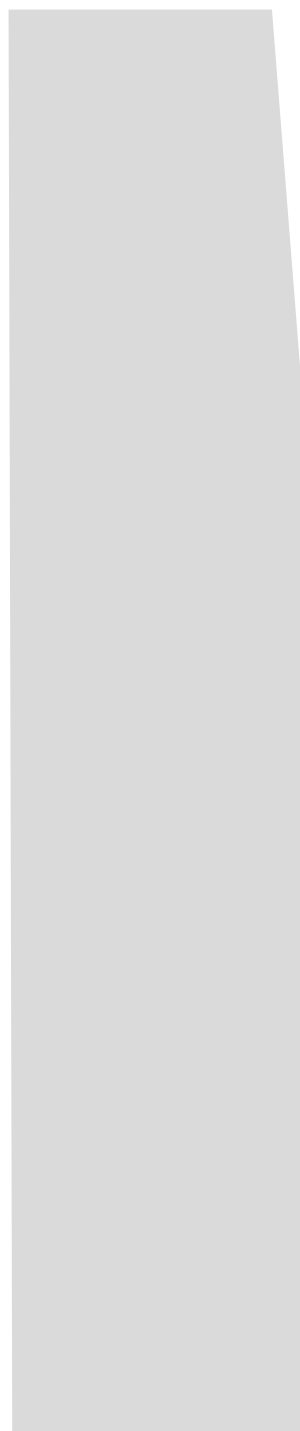
VIRI IN LITERATURA:

Klotz, Volker. *Zaprta in odprta forma v drami*. Prev. Mojca Kranjc. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996.

Orel, Barbara. »Umetnost prilagajanja.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LIII.4 (2002/2003): 11–21.

Sontag, Susan. »Na novo napisati Gospo z morja.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LIII.4 (2002/2003): 5–9.

Sontag, Susan. »Gospa z morja.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LIII.4 (2002/2003): 57–68.



EMANUEL KRAJNC, EMA PAŠ

Uvodno besedilo

Prvi maj obeležuje šest mesecev od zrušitve nadstreška v Novem Sadu in začetka študentskih uporov v Srbiji. Tisoče in tisoče ljudi se je zbralo na ulicah Beograda in Novega Sada, in to le nekaj dni po tem, ko so študentke uspešno zaključile dvotedensko blokado RTS in dosegle ponovno izvolitev članov sveta REM, ki odgovarja za regulacijo (in nemalokrat cenzuro) elektronskih medijev v Srbiji. Sočasno se na drugem, prav tako polemiziranem koncu sveta v številnih mestih ZDA izvajajo množični protesti proti Trumpovi administraciji, ki se lahko v prvih 100 dneh svojega predsedništva pohvali s 139 000 deportacijami, z odpuščanjem skoraj 300 000 javnih uslužbencev in načrtovanjem riviere »Gaza Strip« – med drugim.

Dolgo sva razmišljala, kako uvesti to številko Akademjskega lista, ki se v spomladanskem duhu posveča upor. Dejstvo je, da je res veliko stvari zelo zelo slabih. In ujeti v mehurčku naših vsakodnevnih izkušenj pogosto spremljamo dogajanje s čedalje večjim občutkom nemoči. Vendar upor ni rezerviran za velike geste. Ne začne se (nujno) na protestih, v belem dimu solzivca ali med ognjem molotovk. Začne se tam, kjer nekaj ne štima – v drobnem nelagodju, v občutku, da stvari niso takšne, kot bi morale biti. In predvsem tam, kjer se tega občutka ne da več požreti. Lahko se začne s telesom, ki noče stati pri miru. Z glasom, ki se razlega kljub prepovedi. Ali za nas filmarje, s kamero, ki ne uboga pravil. Upor je hkrati stvar telesa in misli – in prav zato je tudi vedno stvar umetnosti, ki zmeraj obstaja v presečišču med osebnim in družbenim.

V tej številki Akademjskega lista se ukvarjamo z različnimi obrazi upora. Z vprašanjem, kako se lahko z umetniškimi praksami, v našem primeru filmskimi, odzivamo na represijo, zgodovino in sodobne politične kontekste. Pišemo o *artivizmu* – tam, kjer se umetnost in aktivizem prepleteta v prakso neposrednega odziva na represivne režime. Sploh se posvečamo dokumentarnemu filmu kot orodju odpora, filmom srbskih študentov, ki v zadnjih letih beležijo, razkrivajo in artikulirajo svojo realnost, bolj ostro, čutno in razsodno kot »profesionalni« mediji. Pod drobnogled smo vzeli tudi Višegrajski filmski forum, kjer se z mednarodnim povezovanjem študentskih glasov zarisuje nekakšen novi val filmskih glasov. Obenem se vračamo v zgodnja devetdeseta, v čas osamosvojitve Slovenije, z analizo filma *Babica gre na jug*, ki je – četudi preoblečen v film ceste – ujel enega ključnih prelomov v domači zgodovini. Film, ki sicer ni neposredno političen, a z značilnim, skoraj nostalgичnim optimizmom kaže svojo brezčasnost.

Kar povezuje te tekste, je misel, da upor ni enoznačen. Lahko se kaže v obliki protesta ali pa v zavrnitvi cinizma. Lahko je posnet z domačo kamero, na kolenih, brez denarja in z občutkom nujnosti. Pojavlja se tudi v sintezi ustvarjalnih glasov, v zeitgeistu in potrebah tistih, ki ga kreirajo. Upor nas zato zanima kot vprašanje, kot praksa, kot možnost.

Živel prvi maj!

Anžlovarjeva babica, ki je odšla na jug

Babica gre na jug je pokazal toliko pripovednega elana in sproščenosti, kot ju v slovenskem filmu z nekaj izjemami ni bilo videti že vsaj od šestdesetih let (Stanković, 2020). Zagotovo lahko govorimo o svetli točki devetdesetih – film, ki je prinesel optimizem, barvitost in drugačnost. Ne moremo zapostaviti tudi nostalgичnega občutka, ki ga daje danes.

Rusko-ameriška kulturna teoretičarka Svetlana Boym razlikuje med restavrativno in refleksivno nostalgijo. Prva poskuša idealizirano preteklost obnoviti kot realen cilj, druga pa zavestno uporablja spomin kot sredstvo za raziskovanje izgube in identitete. Anžlovarjev film bi tako lahko označili kot primer refleksivne nostalgije. Poglejmo s tega vidika; babica ne gre na jug, ker bi iskala morje, ker bi si ga vedno želela, ampak ker morje lahko predstavlja simbol svobode. »Nostalgija v poznem kapitalizmu ni več usmerjena v določen čas, ampak v določeno obliko čutenja sveta« in simptom postmoderne: izguba zgodovinskega časa, ki vodi do obsedenosti z izgubljenimi občutki (Jameson, 1989). Tako lahko velja tudi za *Babica gre na jug*, ki

z določenimi elementi (recimo barve, glasba, neskončna cesta) ustvarja prostor, v katerem ob gledanju čutimo.

Film je nastal v ključnem zgodovinskem trenutku – rojstvo slovenske države, vojna v ozadju, tranzicija, zmeda. Toda namesto da bi bil eksplicitno političen, je simboličen. Gre za »prvi film, ki je skušal brez ideološke prtljage prikazati, kako lahko posameznik najde svobodo zunaj zgodovinskega konteksta – a kljub temu o njem spregovori bolj iskreno kot večina deklarativno političnih filmov.« (Bizjak, 2015)

Film prav tako prikazuje družbeno pozicijo staranja. V nasprotju z reprezentacijami, kjer je starost pasivna, je tukaj aktivna, uporniška, celo inspirativna. Babica se odloči. Babica gre. Največji filmski premik starosti je ta, ko subjekt ne reflektira zgolj svoje preteklosti, temveč začne ustvarjati prihodnost (Kolšek, 2012). Osamljenost starejših, medgeneracijska nerazumevanja in iskanje lastne poti v svetu so zagotovo teme, ki so danes še bolj aktualne kot pred tridesetimi leti.

Zato *Babica gre na jug* ni le najpomembnejši prvi slovenski poosamosvojitveni road movie, ampak tudi prvi film nove senzibilnosti (Stanković, 2020). Road movie oziroma film ceste se pojavi kot neodvisen filmski žanr konec 60. let in postane posrednik protižanrske senzibilitete in kontrakulturnega upora, ki z mapiranjem ekscesnih doživetij – bodisi fizičnih, duhovnih, emocionalnih – tistih, ki potujejo, prikazuje ekscesno pot namesto praktične in funkcionalne poti: potovanje zavoljo potovanja, potovanje kot »cilj sam po sebi«. (Laderman, 2002)

Film ne ustreza holivudski logiki (moški junak, eksistenčna kriza, premagovanje ovir), temveč prikazuje starejšo žensko, ki se zavestno upre pasivni vlogi, ki ji jo pripisuje družba. Njeno potovanje si lahko razlagamo kot upor; osrednja figura filma je babica (ki jo je igrala Majolka Šuklje), ki pobegne iz doma za ostarele. Toda njeno potovanje ni zgolj fizično – je simbolna gesta odpora proti institucionalizirani starosti. »Starejši liki v filmih so pogosto prikazani bodisi kot modri opazovalci bodisi kot breme – redko pa kot aktivni subjekti spremembe.« (Kolšek, 2012)

Anžlovar tu stori radikalen preobrat: babica ni modra senca – je protagonistka, akcijski subjekt, ki ima željo, voljo in načrtan cilj.

Film s tem tematizira razmerje med družbo in starostjo. Lahko bi rekla, da babica v filmu išče življenje. Želi priti do juga, do morja, kar lahko funkcionira kot metafora osvoboditve. Morje – odprtina, širina, svoboda.

Film je slovenskemu filmu vrnil barve in optimizem. Anžlovar uporablja živahne, kontrastne barve, ki poudarjajo lahkotno, poletno atmosfero, obenem pa subtilno nasprotujejo temačnejšim podtonom zgodbe. »Barva ni le okras, ampak odpor proti sivini vsakdana, odpoved estetiki brezupa, ki je desetletja definirala jugoslovanski film.« (Jerman, 2014)

Kamera pogosto sledi likom, kar ustvarja občutek spontanosti in dokumentarnosti. Gibanje ni popolno, okviri niso vedno stabilni, kar še poudari občutek nepredvidljivosti in svobode. Emeršič je komentiral, kako je potekalo snemanje. »Polovico filma sem posnel sam. V

avtu sem imel vse, ton in kamero. Najprej sem moral prižgati, vklopiti kamero, moral sem voziti, potem sem moral narediti še to (ploskne z rokami, ki je znak za začetek snemanja). Ko smo vse posneli, sem moral pa še vse ugasniti.« (RTV Slovenija, 2024)

Eden najbolj inovativnih elementov filma je uporaba glasbe. Jazz, ki ga Anžlovar vključuje kot avtorsko izbiro (skladbe Mie Žnidarič), ni naključje. »Jazz je idealen nosilec identitete posameznika, ki zavrača množico, sistem in pričakovanja.« (Bohinc, 2008) Denimo David, ki ga igra Bojan Emeršič, v filmu ravno z glasbo izraža svojo notranjo negotovost. Laura (ki jo v filmu igra Nataša Matjašec Rošker) s petjem beži iz ujetosti. Tudi Anžlovar sam je pravil, da je jazz, ki je uporabljen v filmu, ena izmed njegovih ljubezni, v filmu pa je bil metafora za življenje, ki ni ujeto v že uveljavljene tirnice vsakdana. Nekateri so trdili tudi, da je prav lik Davida na neki način njegov alterego.

Z likoma Davida in Lauro lahko opazujemo, kako Anžlovar raziskuje teme izgubljene mla-

dosti, iskanja identitete in krhkosti človeških odnosov. Vsak od njih predstavlja določen življenjski cikel:

Babica = modrost in upor,

David = iskanje smisla, umetnik v krizi,

Laura = želja po ubežništvu, še neizpolnjeni potencial.

Babica gre na jug ni bil le filmski dogodek – bil je kulturni mejnik. Postal je eden redkih slovenskih filmov, ki je bil uspešno prodan v tujino (36 držav). In čeprav je Anžlovar kasneje snemal še druge uspešne projekte, je po mojem mnenju Babica ostala njegova najmočnejša filmska zapuščina.

Babica gre na jug je več kot nostalgичna zgodba – je film o svobodi. In svoboda je univerzalna. V svetu, kjer pogosto iščemo velike odgovore v spektaklih, Anžlovar pokaže, da se svoboda skriva v malih poteh, nepričakovanih zavezništvih in notranji odločnosti.

Za mnoge gledalce, ki so film prvič gledali v devetdesetih, je *Babica gre na jug* povezana z osebnimi spomini. Je eden tistih filmov, ki so zaznamovali generacije in postali del kolektivnega spomina. Ko ga danes gledamo znova, se ne vračamo le k zgodbi, ampak zagotovo k občutkom, ki jih je film vzbudil v času svojega nastanka.

Kaj naredi film večen? Je to dobra zgodba? Močni liki? *Babica gre na jug* združuje vse te elemente in dokazuje, da dober film ne potrebuje posebnih učinkov ali zapletenih narativnih struktur, da ostane v zavesti gledalcev.

Zanimivo je, da se k filmski dediščini vračamo tudi skozi nove projekte. Anžlovarjev nedavni film, kjer je po babici odšel na jug še dedek; film, ki nosi naslov *Dedek gre na jug*, kaže na trajno vrednost prvotne zgodbe, hkrati pa odpira vprašanje, kako se je slovenski film razvijal skozi desetletja.

VIRI IN LITERATURA:

Bohinc, Nika. *Zvok upornišva: jazz v evropskem filmu*. KINO!, št. 22, 2008.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.

Kolšek, Katja. *Subjekt staranja v postmoderni kinematografiji*. ZRC SAZU, 2012.

Bizjak, Igor. *Slovenski film po osamosvojitvi*. Ljubljana: UMco, 2015.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1989.

Jerman, Matevž. *Barvni obrat v slovenskem filmu*. FilmFlow.si, 2014.

Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas, 2002.

Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber & Faber, 2011.

RTV Slovenija. 2024. *Babica gre na jug je »slovenskemu filmu vrnila barve in mu vnesla prepotrebni optimizem«*. Dostopno na: <https://www.rtvlo.si/kultura/film-in-tv/babica-gre-na-jug-je-slovenskemu-filmu-vrnila-barve-in-mu-vnesla-prepotrebni-optimizem/729265> (24. 3. 2025).

Slovenski filmski center. *Babica gre na jug - opisi in komentarji*. Dostopno na: <https://www.film-center.si> (24. 3. 2025).

Stanković, Peter. *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma II. Preporod slovenskega filma (1988-2004)*. Fakulteta za družbene vede, Založba FVD, 2020.

ELA BOŽIČ

Višegrajska pomlad

Letos se je v sklopu Višegrajskega filmskega foruma, kamor so naši študentje nazadnje potovali pred dvema letoma, ko so predstavljali aktualno AGRFT produkcijo, v sodelovanju s kolegi s programa Filmski in televizijski študiji (FTVŠ) prvič odvila filmskokritiška delavnica. Format delavnice je bil »peer-to-peer«; glavni mentorici, doc. dr. Maji Krajnc, so se pri mentoriranju pridružili še trije študentje prvega letnika FTVŠ – Tinkara Uršič Fratina, Urban Mihevc in Alen Golež. Delavnico je, kot rečeno, gostil Višegrajski filmski forum, petdnevni mednarodni dogodek, namenjen predvsem izobraževanju in povezovanju mladih filmskih profesionalcev iz srednjeevropskih držav z mednarodno priznanimi filmskimi ustvarjalci. Forum vključuje številne mojstrske delavnice – letos so bili gostje med drugim Ada Solomon (producentka filmov romunskega čudežnega dečka Raduja Judeja), Juliette Welfling (montažerka letošnje kontroverzne *Emilie Perez*) in Jay Rabinowitz (dolgoletni sodelavec Jima Jarmuscha) – projekcije študentskih filmov in t. i. »case studies« na podlagi priznanih filmov. Forum se odvija v sklopu večjega festivala, Febiofest Bratislava, katerega tekmovalni program je namenjen kratkemu filmu iz Višegrajske skupine (Madžarska, Poljska, Češka in Slovaška), Avstrije in Ukrajine, poleg

tega pa sta na programu tudi sodobna evropska *arthouse* produkcija in pa ekstenziven program *arthouse* iz arhiva filmske zgodovine – letos so bili največji naslovi denimo *The Fall* (Tarsem Singh, 2006), *Dogtooth* (Yorgos Lanthimos, 2009), *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), *Noč na Zemlji* (Jim Jarmusch, 1991), *Nebo nad Berlinom* (Wim Wenders, 1987) ...

Sama sem se slovenski odpravi pridružila kot udeleženka delavnice; veselila sem se namreč prisile, da napišem filmsko kritiko – poleg tega pa me je zaradi moje ljubezni do filmov Jima Jarmuscha zanimala mojstrska delavnica z Rabinowitzem.

19. marca smo se tako navsezgodaj zjutraj zbrali na glavni železniški postaji v Ljubljani in se vkricali na deveturno vožnjo z vlakom. V Bratislavi smo se zbrali pred akademijo, kjer se je v najvišjem nadstropju poleg hodnika z *life-sized* podobo Woodyja Allena odvilo uvodno srečanje kritiške delavnice. Prof. Krajnc je napovedala format delavnice: vsak dan si bomo ogledali projekcijo študentskih filmov z različnih evropskih filmskih šol, nato pa bodo potekali tudi pogovori z avtorji, ki jih bodo vodili študentje FTVŠ. Potem bomo filme predebatirali in vsaka od udeleženk bo napisala refleksijo o enem ali več ogledanih filmih.

Prvi večer smo si v Kinu Lumière, ki je bil prizorišče projekcij v sklopu krovnega festivala, ogledali film *Novo leto, ki ni prišlo* (*Anul Nou care n-a fost*, Romunija/Srbija, 2024), ki je otvoril festival. Film je bil zanimiva vstopna točka v celoten festival, saj je tematiziral brbotanje v Romuniji pred padcem komunističnega režima. Na nek hecen način nas je umestil v okolje, v katerem smo se znašli, in napovedal projekcije študentskih filmov naslednjih treh dni, v katerih so se prepletale različne srednjeevropske države, vsaka s svojo razburkano zgodovino.

Naslednji dan smo si ogledali prvi nabor študentskih filmov; tri filme z madžarske Eszterházy Károly Catholic University in pa dva filma s češke FAMO Pisek. Med publiko smo večinoma sedeli študentje različnih evropskih filmskih šol, in že prvi dan se je zaradi precej različne kvalitete filmov – od na videz popolnoma amaterskih do filmov, ki so imeli že skoraj čisto profesionalno produkcijo – med pogovorom pojavilo vprašanje, ki se je ponovilo ob vsaki projekciji študentskih filmov: kolikšna sredstva so namenjena za snemanje filmov na vsaki posamezni šoli? Nabor šol je bil namreč precej pester – od šol iz manjših krajev z res majhno finančno pomočjo študentom pa vse do velikih akademij, kot je dunajska. Ob majhnih vsotah nekaterih šol se je tudi slovenska

odprava spogledala med sabo, ko je ugotovila, da nam morda v resnici ni tako zelo hudo. Kljub naši boljši finančni preskrbljenosti pa smo imeli ob ogledu bolj finančno podhranjenih filmov pogosto občutek, da imajo v sebi več živosti in izvirnosti kot pa nekateri filmi slovenske študentske produkcije. Pojavilo se je vprašanje, ki nas je spremljalo celotno delavnico – od česa je pravzaprav odvisna kvaliteta študentskih filmov?

Naslednji dan smo si na projekciji ogledali študentske filme s poljske Krzysztof Kieślowski Film School in avstrijske Vienna Film Academy. Zopet je bilo zanimivo poslušati o pogojih, v katerih so ustvarjali mladi avtorji, obenem pa smo postopoma pridobivali vpogled v teme, ki zanimajo mlajše generacije avtorjev iz Vzhodne in Srednje Evrope; pogosti so bili predvsem filmi o generacijskem prepadu med mlajšo in starejšo generacijo, veliko avtorjev se je ukvarjalo s temo katolištva v modernem svetu, bilo pa je tudi nekaj filmov z močnim občutkom nostalgije, ki so delovali skoraj kot *homage* filmom francoskega novega vala ali ameriškega neodvisnega filma.

Po projekciji smo v okviru delavnice opravili intervju z režiserjem enega od avstrijskih filmov, Nicolasom Pindeusom, ki nas je pritegnil, ko

je omenil, da je bil študent znamenitega avstrijskega režiserja Michaela Hanekeja. Spregovorili smo o njegovem diplomskem filmu *Zadnji možje* (*Die letzten Menschen*, 2025), ki na minimalističen način doseže občutek brezčasnosti. Režiser je kot referenco navedel francoskega režiserja Roberta Bressona, predvsem v načinu dela z igralci; v vse vloge je zasedel naturščike, ki jim ni dal scenarija z izpisanimi dialogi, temveč jim je predstavil zgolj idejo posameznega prizora, potem pa jim pustil, da so sami spregovorili. Povedal je tudi, da se mu film v montaži nikakor ni sestavil, dokler ni preprosto odstranil barv; šele v črno-beli sliki je film postal enoten.

V pogovoru z njim smo začeli premišljevati tudi o preostalih filmih študentskega programa. Pogosto se je namreč zdelo, da študentje iščejo način, da bi obudili filmsko magijo prejšnjih obdobj, da bi se znebili tega občutka popolnoma digitalizirane-ga sveta, ki mu manjka šarm analogne preteklosti. Nekateri so se za doseganje tega zatekali v abstrakcijo, drugi v zgodovinska obdobja ali brezčasje, tretji v črno-belo sliko, četrti v snemanje na filmski trak ... Kot že omenjeno, je to številnim filmom dalo občutek nostalgije, zdi pa se, da je bilo vsem skupno neko iskanje novega filmskega izraza, ki ga še niso uspeli najti.

Tretji dan smo si ogledali še zadnji sklop študentskih filmov: lokalne FTF VŠMU in pa estonske BFM Tallinn. Zanimivo je bilo videti filme estonskih študentov, ki so imeli nalogo, da posnamejo vaje na filmski trak. Vsi njihovi filmi so imeli neke vrste sanjski izgled (kar je bila verjetno posledica dejstva, da je pri vseh sodeloval isti direktor fotografije/lučkar); bili so polni mehke svetlobe, večinoma posneti na nočnih ulicah ter v neonsko osvetljenih barih, kjer so mehko podobo spremljali tudi stari estonski glasbeni hiti. Film so zopet delovali kot spomin na nek drug čas; v svoji kombinaciji poetične vsakdanjosti, nežne absurde komičnosti in stremjenju k brezčasnosti so spominjali na dela finskega režiserja Akija Kaurismäkija.

V soboto je na vrsto (končno) prišla mojstrska delavnica z Jayem Rabinowitzem, dolgoletnim montažerjem režiserja Jima Jarmuscha, ki je sodeloval tudi s številnimi drugimi znamenitimi režiserji, med drugim s Toddrom Haynesom pri filmu *Bob Dylan: 7 obrazov* (2007), Darrenom Arronofskyjem pri filmu *Rekviem za sanje* (2000) in pa s Terrenceom Mallickom (kolikor pač človek lahko sodeluje z njim) pri filmu *Drevo življenja* (2011). Rabinowitz je spregovoril o svoji precej pisani filmski karieri in o raznolikih iz-

kušnjah z režiserji: od Paula Schraderja, ki je na testno projekcijo povabil svojega psihiatra, Jarmuscha, ki je tudi v resnici tako *kul*, kot je videti, Mallicka, ki mu ni zadostoval zgolj en montažer, Haynesa, ki je risal kompleksne diagrame vsega dogajanja v svojem filmu. Predstavil je tudi svoje sodelovanje z manj izkušenimi režiserji, denimo takrat še s študentom Adamom Bhala Loughom, ki je prvi sestanek organiziral v razpadajoči stavbi, ki jo je zaskvotalo nekaj študentov filma z newyorške univerze. Rabinowitz je izpostavljal predvsem pomen zvoka in pomen glasbe pri delu z režiserji, kot je Jarmusch. Na vprašanje, kako vzpostavlja ritem v svojih filmih, je odgovoril, da je »ritem že inherenten v samem kadru, v surovem materialu«, ob čemer je šaljivo priznal, da je ritem lahko nekoliko odvisen tudi od tega, ali montira zgodaj zjutraj, prežet s kofeinom, ali pa pozno v bolj ležernem ritmu noči.

Med sprehodom po Rabinowitzevi filmografiji, ki je vključevala številne režiserje z izrazitimi avtorskimi slogi – takšnimi, ki so v svoji mladosti kar buhteli od energije in idej – se je še poglobil občutek razkoraka med prejšnjimi in novimi generacijami; predvsem v avtentičnosti filmskega izraza. Kljub raznolikosti filmov mladih avtorjev se je veliko filmov ali pa posameznih filmskih

elementov zdelo na nek način že videnih. Najzanimivejši so bili tisti filmi, ki niso bili preveč ambiciozni ali si skušali naložiti prevelikih tem, temveč so se posvetili prikazovanju vsakdanjega življenja – a na sebi lasten, specifičen način: avstrijski študent skozi izčiščen, minimalističen in rahlo stiliziran slog, estonski z zasanjanim, nežno absurdnim pristopom, češki z uporabo slikovitih metafor, poljski z lahkotno, igrivo poetiko ...

Ob tem se je pokazalo, da kvaliteta filmov ni nujno povezana z višino sredstev, ki je bila posameznemu študentu na voljo. Estonski študentje so denimo z zgolj 3000 evri proračuna uspeli ustvariti občutek, da gledamo *film*, in ne zgolj študijsko vajo. Za veliko pomembnejši sta se tako izkazali kakovost (in morda predvsem širina) študija in odprtost akademij do tega, da študentje raziskujejo svoje teme – na svoj način.



Interpretacija slik *Kvartopirci I* in *Kvartopirci II*

KOSTUMOGRAFSKA DELAVNICA

V okviru razstave *Barok v Sloveniji* v Narodni galeriji so se študenti drugega letnika Dramske igre, Gledališke režije ter Dramaturgije in scenskih umetnosti pri vajah in delavnicah pri predmetu Kostum in maska lotili interpretacije slik baročnega slikarja Joannesa Almenaka *Kvartopirci I* in *Kvartopirci II*. Ustvarili so kompleksne kostume v posodobljenem baročnem slogu, se v njih fotografirali in vživali v like veseljaških kvartopircev.

Izdelava kostumov

LUCAS CARBONI KOPŠE

SARA GRIŽON

ROBERT Kladnik

NACE KOROŠEC

ŠPELA LOVREC

MILA PERŠIN

BORUT PETROVIČ

ELA POTOČNIK

BRINA RAKUN

JAŠA SAVNIK

IVAN VASTL

MATIC ŽUST ŠPRAH

FILIP ŽUNIČ

LUKA RAVNIK

MARUŠA FREYA VOGLAR

Oblikovanje maske

NINA GORIŠEK

Oblikovanje frizure

MARGARETA GRM

Fotografija

ANDRAŽ ŽIGART

Oblikovanje svetlobe

DOMEN LUŠIN

Strokovna pomoč pri

izdelovanju kostumov

NIKA DOLGAN

ROSANA KNAVS

IRIS KOVAČIČ

Mentorici

za kostumografijo

DOC. MAG. TINA KOLENIK

ASIST. NINA ČEHOVIN

*Kvartopirci I*

Na fotografiji od leve proti desni: Mila Peršin, Ela Potočnik, Jaša Savnik,
Matic Žust Šprah, Maruša Freya Voglar, Borut Petrovič, Ivan Vastl, Luka Ravnik

*Kvartopirci II*

Na fotografiji od leve proti desni: Robert Kladnik, Filip Žunić, Brina Rakun, Sara Grižon, Nace Korošec, Špela Lovrec, Lucas Carboni Kopše

2. stopnja

DRAMSKA IGRA – UMETNIŠKA BESEDA

Elfriede Jelinek: *Jackie*, magistrska produkcija Lucije Ostan Vejrup

46

DRAMSKA IGRA – DRAMSKA IGRA

Mak Tepšič: *Mak za Maka*

48

GLEDALIŠKA IN RADIJSKA REŽIJA – GLEDALIŠKA REŽIJA

Luka Grbić: *Ide gas*

50

ELFRIEDE JELINEK

Jackie

PRODUKCIJA MAGISTRSKEGA ŠTUDIJSKEGA PROGRAMA DRAMSKA IGRA, SMER UMETNIŠKA BESEDA

PREMIERA:

12. maja 2025

na Študijskem odru 1

PONOVITEV:

13. maja 2025

na Študijskem odru 1

Foto: ŽELJKO STEVANIČ / ARHIV CTF UL AGRFT



Igra
LUCIJA OSTAN VEJRUP

Vizualna podoba
(scenografija in kostum)
SARA KASTELIC

Dramaturška pomoč
IVA ŠTEFANIJA SLOSAR

Producentka
MIJA ŠPILER

Mentor
PROF. ALEŠ VALIČ

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

MAK DIZDAR

Mak za Maka

PRODUKCIJA MAGISTRSKEGA ŠTUDIJSKEGA PROGRAMA DRAMSKA IGRA, SMER DRAMSKA IGRA

Foto: MAK TEPŠIČ



Igra in ideja
MAK TEPŠIĆ

Dramaturgija
LANA KRMELJ

Scenografija
KATARINA PRISLAN

Luč in posnetki
DOMEN LUŠIN

Dramaturška pomoč
MILA PERŠIN

Mentorica in mentor
za dramsko igro
KATARINA STEGNAR
DOC. BRANKO JORDAN
za gledališko produkcijo
DOC. MIJA ŠPILER

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

V trenutku, ko to pišem, predstava še ni narejena.
Ampak zagotovo bo to zgodba o bosanskem pesniku
Maku Dizdarju, o stečkih, ki že od srednjega veka
krasijo Bosno, in o Bosni sami.

LUKA GRBIČ

Ide gas

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

PREMIERA:

13. junija 2025,

Lutkovno gledališče Maribor

BESEDILO USTVARJALCA

»Sicer pa, o čem lahko pošten človek govori z največjim veseljem? Odgovor: – O sebi.«

Ker želim kritizirati hiperprodukcijo umetnosti, se odločim narediti še eno produkcijo umetnosti. V želji, da končno opraviš z egoističnim delom sebe in s svojo nenehno potrebo po zlorabi umetnosti zaradi lastne potrditve, se odločim narediti predstavo, v kateri bom več kot eno uro govoril o sebi. Skoraj izključno o sebi. Torej – jaz, o sebi, kritiziram samega sebe. Po uspešnem začetku kariere v srbskem gledališču, televiziji in filmu prihajam osvojiti Slovenijo in dokazati, da nisem le lep in nadarjen igralec, ampak tudi velik režiser in umetnik, pripravljen kritizirati samega sebe. Ob preizkušanju svojih odločitev in izkušenj skušam razumeti, kaj je sebično in parazitsko, kar se pogosto skriva pod okriljem umetnosti, in ali so za vzdrževanje slabega sistema potrebni zlonamerni ljudje ali pa so dovolj tisti – dobri, s presežkom ambicij.

Jaz (slo.) – osebni zaimsek

Jaz (srb.) – brezno, razpoka

Režija
LUKA GRBIČ

Mentorja in mentorica
za gledališko režijo
DOC. ŽIGA DIVJAK
DRAGAN ŽIVADINOV
za gledališko produkcijo
DOC. MIJA ŠPILER

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL



Fotosklop





pogovor hi traja še skoraj en mesec na instagramu (od 1.1.),
brez slanja nudesa. Večkrat sem ga vprašal kdaj bava se vidla,
večkrat je odgovoril da je saseden, ampak da želi da se vidiva.

1. Jan (17:58)

Inti! (melting face emoji)

Kijot si (reagirat sem na njegov story)

A sva se še pogovarjala na Grindr? ^{trx:)}

1. Jan (19:59)

Ej rum ne spomin se te ce sm iskren,
ampak cist moirno da sva se pred casom
ka klinkla

To je moirno p,edej me pa ze neki casa
ni go

Minut me je met skoraj ene in iste pogovore,
sej se je kdaj nasla kaka cvetka med vsem
sranjem & je tam gor, sam se mi ni vec
edeti undao noja casa

Dobr ne. Pa raj me se enkrat kdo vprasa
kajaj sem sam. Etotiga na :)

Hmm jaz tut ne vem kaka morda v
septembru ko sem bil na sprejemni
izpiti v ljubljani

Kuho b?

Full razumem
Gay zivljenje





















Intervju

Lucija Trobec: »Na akademiji sem šele zares spoznala,
kaj pomeni režirati, kako široko je v bistvu polje režije.«



»Na akademiji sem šele zares spoznala, kaj pomeni režirati, kako široko je v bistvu polje režije.«

INTERVJU Z LUCIJO TROBEC JE PRIPRAVILA DOROTEJA DREVENŠEK.

Lucija Trobec obiskuje 4. letnik gledališke režije. Gledališče vidi kot prostor neskončnih kreacij, prostor, kjer se lahko preko specifičnega medija sprašuješ, odkriš in nenazadnje nagovarjaš o stvareh, ki te vznemirjajo in ti ne dajo miru. Je pa gledališče tudi prostor povezovanja, zato skuša z gledališčem aktivno povezovati vaščane v svojem kraju. V Theatru Šentjošt se loti vsega: produkcij za odrasle in malo manj odrasle, vodi gledališke delavnice za otroke, sedaj pa se je na akademiji lotila tudi diplomske produkcije – uprizoritev drame *Gospa z morja* Susan Sontag. Lucijo že zelo dolgo spremlja literatura. V osnovni šoli so jo celo klicali Pika Nogavička, pred akademijo pa je že doštudirala primerjalno književnost. *Gospa z morja* jo je poklicala zaradi tem, ki jih obravnava. Gre za besedilo o osamljenosti, o soočanju z lastnimi strahovi, o življenjskih odločitvah, o hrepenenju, o sanjah in o vprašanju svobode ... Z Lucijo sva govorili o vsem tem in še o marsičem drugem ...

Od kod sploh izvira tvoja želja po gledališkem ustvarjanju? Kje se je ljubezen do gledališča začela in kdo te je povabil v ta prostor?

Dve najmarkantnejši osebi v mojem življenju, ki sta me povezali z gledališčem, sta bili Darinka Orel in Ivanka Kavčič. Darinka Orel je knjižničarka na naši osnovni šoli, ki je bila koordinatorica EKO šole in s katero smo se preko gledališča ukvarjali z okoljskimi problematikami. Vodila je gledališko skupino, v okviru katere me je »vzpostavila« kot lik Pike Nogavičke, tako da sem od šestega razreda dalje na vsaki šolski prireditvi nastopila kot Pika Nogavička. Kot rečeno, smo v teh letih pripravili več predstav, ki so se dotikale ekoloških problematik, in v njih sem vedno nastopala kot Pika, zato me je neka generacija otrok in

njihovih staršev poznala kar pod imenom Pika. Darinka mi je pokazala širino gledališča; nekoč mi je za darilo celo kupila karte za balet, in takrat me je balet čisto prevzel. To je bila moja prva baletna predstava, ki sem jo šla gledat.

Druga pomembna oseba – Ivanka Kavčič – pa je moja sovaščanka, ki je vodila gledališke delavnice za otroke in mi odprla vrata v kulturni dom v Šentjoštu, kjer smo lahko ustanovili Teatro Šentjošt. To je bilo ob koncu srednje šole, v tretjem ali četrtem letniku. Za nas je bila to zelo pomembna oblika druženja. Ustvarjali smo predstave, ki so se ukvarjale s problemi, s katerimi smo se v času odrasčanja soočali in so nas bremenili. Poleg tega smo redno pripravljali tudi predstave za otroke in druge literarne dogodke. Ko sem prišla na akademijo, mi je za vse to seveda zmanjkalo časa, zato se od takrat dalje lotevamo manjših kulturnih projektov, enkrat tedensko pa še vodim gledališke delavnice za otroke. Zelo sem hvaležna za prostor, ki ga imam tam. Zavedam se, da imeti prostor za ustvarjanje ni tako samoumevno. Vaško delovanje je tam bolj v ospredju, gre za neko povezovanje ljudi, družaben moment pride v ospredje, kar naj bi veljalo za gledališče tudi sicer. Delamo sicer čisto ljubiteljsko, a za nas, člane Theatra Šentjošt, ki smo kar podobno stari, je bilo to na neki točki zelo pomembno, ker smo čutili, da lahko v tem prostoru odkrivamo sebe. Zelo zanimivo je pogledati te produkcije za nazaj. Šele na akademiji pa sem zares dojela, kaj pomeni režirati, kako široko je polje režije, koliko segmentov in področij moraš umestiti v neko organsko celoto, koliko vprašanj si moraš postaviti in si nanje slej ko prej odgovoriti, koliko različnih vstopov v proces obstaja in tako dalje v »neskončnost«. Prej

sem skupino bolj usmerjala pa so se funkcije kar same razdelile: eno je poleg igre še malo zanimal tekst, drugo make-up, fantje so raje kot na odru delovali v tehniki, skrbeli za luč, ton in sceno, skupaj smo gradili, mene pa je od vedno bolj zanimal ta organizacijski del.

Kako to, da si se odločila ravno za študij režije? Ali si razmišljala še o kakšnih drugih poklicih v gledališču?

V osnovni šoli sem mislila, da bom igralka. Res sem uživala v vsem, kar smo delali tako z Darinko kot Ivanko. V srednji šoli sem nekaj časa igrala v dramski skupini, na primerjalni književnosti pa sem se povezala z Lizo Šimenc, ki mi je odprla vrata v svet telesa in telesnega izraza. Tudi o dramaturgiji nisem veliko razmišljala, čeprav me je profesor Smolej na Filozofski fakulteti nagovarjal v to smer. Nekako me je režija vedno najbolj zanimala. Zanimivo pa je, da se mi zdi, da sem šele zdaj, v četrtem letniku, zares ugotovila, kaj vse režija sploh zajema.

Kako ti je študij komparativistike na Filozofski fakulteti pomagal pri tvojem delu na akademiji? Kakšni so bili plusi in minusi študija primerjalne književnosti? A si si kdaj želela, da bi na akademijo odšla že takoj po srednji šoli?

Med srednjo šolo in fakulteto je razlika že v samem načinu delovanja, na fakso moraš stvari res opravljati sam. Hvaležna sem, da sem študirala primerjalno književnost, ker sem se veliko stvari o načinu dela naučila že tam. Prav tako sem našla svojo vlogo v študijskem procesu. Na primerjalni književnosti sem postala tudi bolj zrela, tako da sem ob prihodu na akademijo res vedela,

da si to želim, in sem že imela občutek odgovornosti. Res sem prišla z neko željo po delu. Na primerjalni književnosti sicer nismo imeli veliko dramatike, ne vem, kako je zdaj, mi je pa za razumevanje povezav in konteksta znanje komparativistike zelo koristilo. Sem pa ves čas vedela, da bom šla na AGRFT, samo nekako sem bila tako vzgojena, da moram najprej končati, kar sem začela; najprej končam študij na primerjalni književnosti, potem pa dalje. Mislila sem tudi, da bom lahko šla na magisterij na režijo, pa sem potem ugotovila, da to ne bo šlo. Pred tem, torej po srednji šoli, pa nekako nisem imela poguma, da bi odšla na sprejemne izpite.

V času študija na akademiji sem kar nekaj časa razmišljala o tem, da imajo moji sošolci, ki so precej mlajši, še veliko manevrskega prostora, jaz pa sem čutila pritisk, da nimam več toliko časa. Zdaj, ko se študij zaključuje, je ta pritisk spet prisoten. Občutek imam, da moram hitro začeti nekaj delati, da ne morem večno ostati študentka. Sem pa hvaležna, da sem zaključila študij primerjalne književnosti, ker je akademija zelo intenzivna in moraš vanjo ogromno vložiti. Tukaj se res intenzivno koplje po sebi. Zdi se mi, da sem imela zaradi tega neko prednost, da sem bila nekoliko bolj zrela, čeprav sem imela seveda druge stiske.

Kateri so najlepši spomini iz akademije? Ali imaš kakšno anekdoto, ki ti pride na misel, ko pomisliš na zadnja štiri leta?

Ko smo se prvi dan na akademiji začeli spoznavati, sošolec Rok izve, koliko sem stara – ravno ta Rok, ki se nama zdaj približuje. Takrat v prvem letniku izve, koliko sem stara, in reče: »Lucija, mi te bomo pomladili.«

Ljuba so mi bila vsa gostovanja – Osijek, Makedonija, vse žurkice, tudi sama organizacija gostovanj mi je bila ljuba. Lep spomin mi je Borštnik, ko smo igrali na Komornem odru in je prišlo veliko ljudi; bilo je res lepo, šolsko leto je minilo in smo malo pogledali nazaj, kaj vse smo dosegli, kaj smo se naučili, in s tem občutkom smo gostovali ... Zelo lep spomin imam tudi na dramaturginjo Luno, ki me je čisto na začetku, previdno vprašala: »A greva kdaj na kavo pred predavanjem?«

Zakaj si se odločila za delo na predlogi *Gospa z morja* Susan Sontag? Kaj te je pritegnilo?

Letošnje poletje sem izkoristila za izbiranje besedila. Najprej sem imela idejo, da bi z Luno delali dramatizacijo kakšnega romana. Poleg tega sem vseeno prebirala tudi dramske tekste. Na akademiji smo imeli priložnost narediti kar nekaj avtorskih produkcij, zato se mi je zdelo smiselno poukvarjati še malo z dramskimi predlogami. Svoje ideje sem jeseni predstavila profesorici Rajić, ki mi je na podlagi mojih predlog predlagala še nova branja. Kljub vsemu pa sem se decembra znova vrnila k Sontag. Ponovno sem prebrala *Gospo z morja*, ki mi jo je že pred poletjem predlagala Luna. Izbrala sem jo predvsem zaradi igralske zasedbe. Želela sem si, da bi bila ta diplomatska produkcija (samo) naš skupni projekt, brez zunanjih igralcev – v drami nastopa ravno pet likov, prav toliko, kot je igralcev v našem letniku – seveda pa tudi zaradi tematik, ki so osamljenost, hrepenenje, stvari oz. bolje rečeno odnosi, ki se jih oklepamo zgolj in samo iz strahu, kako daleč smo pri tem pripravljeni iti in koliko sebe pri tem utišati. Pri Sontag mi je zanimivo tudi to, da v center drame izrazito postavi Elido, kar nadalje vpliva na celotno dinamiko.

Pomembna mi je bila tudi narava besedila, ki je precej poetična, čeprav seveda govori o konkretnih stvareh in gre v globine posameznika.

Kako se tvoja diplomatska produkcija razlikuje od drugih produkcij na akademiji? Kateri izzivi so bili specifični za ta delovni proces?

Največja razlika je ta, da imamo druge mentorje in da veliko več stvari opravimo sami. Profesorica ne sedi več stalno v dvorani, zato se moram res pripraviti na vsako vajo. Več je samostojnosti. Tudi sam prostor, prilagajanje na veliko gledališko dvorano, je nekaj povsem drugega. Tako kot vedno pa je veliko neznanega in sprotnega odkrivanja, iskanja rešitev itd.

Je delanje produkcije torej težko ali lahko?

Ja, ko je konec, je lahko. Ampak vmes pa je vse. Od občutka, da si na konju, da smo nekaj odkrili, da se premikamo in nam gre dobro, do trenutkov, ko imaš občutek, da ne veš ničesar, da se nikamor ne premikamo. Prihajajo blokade, velika poplava idej, ki jih je treba osmisliti, včasih so težave v dialogu z mentorji, drugi s sošolci, tretjič te stiska časovni pritisk, spet četrtič splošna intenzivnost dela ... vedno se kaj najde, da ni preenostavno (*smeh*).

Kako se lotevaš ustvarjalnega procesa nasploh? In kaj ti je v ustvarjanju najpomembnejše?

Odvisno od tega, za kakšen tip umetniškega procesa gre, velikokrat pa je tako, da me zanima neka tema, ki se ji posvetim in jo raziskujem, poskusim poiskati tekst ali nekaj na to temo, naj bo to film, glasba ali kakšen drug material.

Foto: ANA MALOVRH



Včasih za inspiracijo vzamem zgodbe ljudi, zanima me intima. Pogosto reagiram na to, kaj se komu okoli mene dogaja, in v tem najdem snov za ustvarjanje. V ustvarjalnem procesu pa mi je trenutno najpomembneje ohranjati varno, pozitivno okolje. V takem okolju sama najlažje delam, in zdi se mi, da je takrat tudi za druge prostor bolj odprt, da lahko vsi sodelujoči delijo svoje ideje. Pomembno se mi zdi tudi, da te v ustvarjalnih procesih ves čas zanimajo stvari. Tudi čuječnost je pomembna.

Kaj so tvoji načrti za nadaljnje ustvarjanje in katere vrste projektov te najbolj privlačijo?
S čim bi se rada ukvarjala po akademiji?

Absolutno si želim režirati. Ostati v teatru. Lepo mi je delati tako za odrasle kot za otroke, tako da si v tem smislu ne želim zapreti enih ali drugih vrat. Predvsem si želim še naprej odkrivati neko svojo poetiko, svoj izraz in svoj način dela. Na akademiji prihaja vate vse sorte, spoznajo in ponudijo ti marsikaj. Zdaj, mislim, da je čas, da to malo presortiram.

Kako se spopadaš s stresom in zahtevnostjo akademije in trenutnega projekta? Ali imaš kakšne tehnike za sproščanje, ki bi jih delila?

S stresom se morajo več ukvarjati moji domači, ker me doma poslušajo (*smeh*). Sicer pa mi zelo pomaga hoja v hribe, da se malo prečistim, sama ali s kolegi. Pomaga mi tudi delanje seznamov, da si poskušam stvari organizirati in si s tem zmanjšati stres. Pomembno mi je tudi, da si vzamem resničen prosti čas in potem zares delam, ne pa da ne delam in se ves čas sekiram, da nič ne delam.

Kaj bi svetovala prvim letnikom, ki so svojo pot na akademiji komaj začeli? In v navezavi: če bi se lahko vrnila na svoj prvi dan na AGRFT – ali bi kaj spremenila?

Če bi v tem času kaj spremenila, je to, da se ne bi obremenjevala zaradi let. S tem obremenjevanjem nisem ničesar pridobila, samo postavljala sem si zidove. Prvim letnikom pa bi svetovala: »Samo hlabro!« (*smeh*)

FO

Fokus

KAJ SE DOGAJA V SRBIJI (ODPRTA KATEDRA)

Uvodno besedilo

88

Luka Grbić: *Kaj se dogaja v Srbiji?*

90

Vukašin Stepančić: *Artivizem proti represiji*

94

DELAVNICA Z JASNO ŽMAK (ODPRTA KATEDRA)

95

UREDNIŠTVO AKADEMIJSKEGA LISTA

FOKUS: Kaj se dogaja v Srbiji

5. marca 2025 se je na Aškerčevi 5 v sklopu Odprte katedre odvil dogodek *Kaj se dogaja v Srbiji*. Obiskali sta nas dve študentki z zasedbe beograjskega FDU-ja.

Istega dne smo se pred AGRFT ob 11.52 s 15-minutno tišino spomnili žrtev, ki jih je pokopal novosadski nadstrešek. Tik pred dogodkom je v Ljubljani potekal protest v podporo srbskim študentom in študentkam, ki so se ga udeležile_i tudi študentke_i AGRFT-ja.

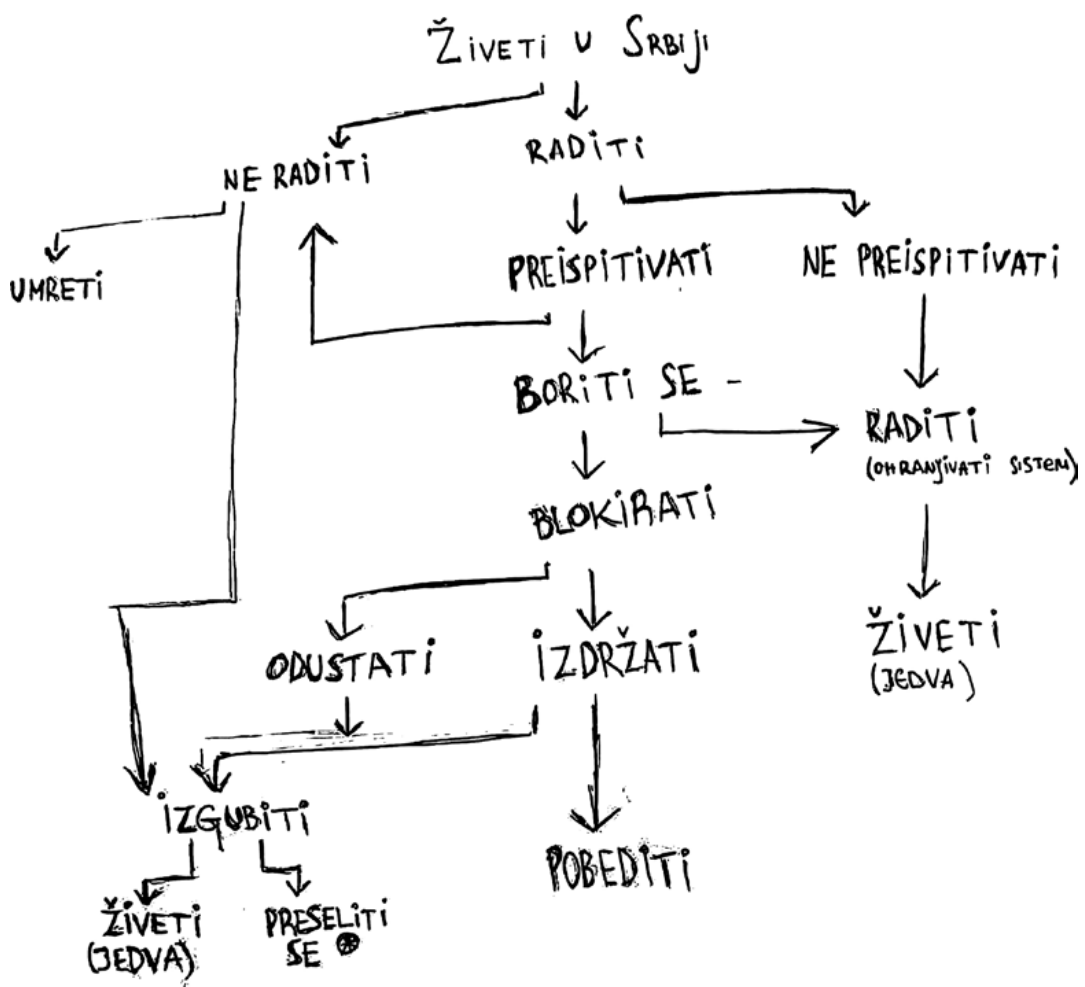
Na dogodku je dr. Jovana Mihajlović Trbovc z Inštituta za kulturne in spominske študije ZRC SAZU predstavila zgodovino protestniških gibanj v Srbiji. Dr. Mihajlović Trbovc, študentki z Beograda ter magistrski študent režije AGRFT Luka Grbić so v pogovoru z Elo Potočnik, študentko igre na AGRFT, osvetlili politično dogajanje, ki je posredno povzročilo zrušitev nadstreška v Novem Sadu lani novembra, ter predstavili delovanje zasedb, ki potekajo na številnih srbskih univerzah.

Pričujoči sklop je namenjen refleksijam dogajanja v Srbiji: objavljamo zapisa Luke Grbića ter Vukašina Stepančiča, prav tako pa objavljamo QR kodo s povezavo na pogovor, ki sta ga s srbskima študentkama za Radio Študent opravili doktorska študentka Alena Begić ter urednica Akademijskega lista Nastja Virk.

Pogovor je na voljo tukaj:







SA SELIDBOM POČINJE
SLIČAN GRAFIK

LUKA GRBIĆ

Kaj se dogaja v Srbiji?

Uh ...

Uh ...

Na AGRFT-ju smo se 5. marca dobili Jovana Mihajlović Trbovc, dve študentki beograjske Fakultete dramskih umetnosti (FDU) in jaz s ciljem, da študente AGRFT-ja in ostale zainteresirane seznanimo s tem, *kaj se dogaja v Srbiji*. Imeli smo dve uri časa, da ljudem pojasnimo zelo enostavno zadevo. 1. novembra 2024 se je v Novem Sadu *tragično* zrušil nadstrešek železniške postaje in vzel življenja petnajstih ljudi. Študenti so se zbrali na nenasilnem protestu, kjer so jih napadli *neki* ljudje. Policija in sodstvo *nista mogla* identificirati in sankcionirati nasilnežev. Študenti FDU-ja so se odločili, da blokirajo svojo fakulteto, in ena po ena so se jim pridružile ostale fakultete širom države. Resnično ni tako zapleteno.

Deluje celo malo laskavo, zgodba o občutljivem in pogumnem srbskem študentu, ki se zaradi *tragične* zrušitve nadstreška in *nefunkcionalnosti* policije odloči, da bo protestiral. No, hudič je v podrobnostih. Poskušal vam bom na kratko razložiti, zakaj študentski protest ni samo izredno pogumno dejanje, pač pa edina možna odločitev za razmišljujoče bitje, ki je imelo to (ne)srečo, da se je rodilo v Srbiji.

Naš hudič se skriva v besedah:

1. *Tragično* (kot: *tragična zrušitev nadstreška*) – asociira na nesrečen, nepredvidljiv dogodek s slabim izidom. Tragični dogodki so poplave, tornadi, epidemije itd. S tem, ko neki dogodek označimo kot tragičen, mu

odvzamemo njegovo glavno lastnost, človeški faktor. Naš nadstrešek se ni zrušil po nesrečnem naključju, zrušil se je, ker je bil to edini možen izid. Oklicati ta dogodek za tragičnega je podobno vzniku, ki vozi petdeset let star avtomobil, servisne dokumente katerega stalno ponareja, menjuje pokvarjene dele z napačnimi, cenenimi in nato vidno okajen policiji skuša razložiti, da se je v okno lekarne zaletel zaradi *tragičnih* okoliščin.

2. *Neki* (kot: *neki ljudje so napadli študente*) – asociira na manko točnejših informacij. Torej, pred fakulteto si priklenil svoje kolo, in ko si se vrnil, ga ni bilo več. Ne veš, kdo ti ga je ukradel, zato rečeš: »*Nekdo* mi je ukradel kolo.« Ampak če ti izgine kolo, za katero veš, da si ga priklenil pred fakulteto, in naslednji dan na tem istem tvojem kolesu zagledaš npr. ljubljanskega župana, nato jebiga, zopet rečeš: »*Nekdo* mi je ukradel kolo.« Tako menda funkcionirajo tudi vse države, mar ne? Obstajajo *neki* ljudje – sodstvo za njih ne ve, kdo so. Ampak obstajajo še *neki* ljudje – za njih sodstvo preprosto ni pristojno, saj se zakon teh *nekih* ljudi preprosto ne tiče.
3. *Nefunkcionalnost* (kot: *nefunkcionalnost policije*) asociira na nekaj, kar ne služi svojemu namenu. Institucije v Srbiji, vključno s policijo, še kako služijo svojemu namenu. Ta namen je v našem primeru volja ljudi na oblasti, ki srbske državne vire (naravne vire, denar od davkov in naročnin, javne površine itd.) obravnavajo kot plen, ki so ga osvojili na (ne)zakonitih volitvah.

Državljeni Srbije nimajo ustreznih plač, saj poleg visokih davkov in nesorazmerno dragih košaric živil plačujejo tudi neviden davek. Ta neviden davek gre podizvajalcem, hčerinskim podjetjem, gre v projekte, ki stanejo vsaj dvakrat več od realne cene. Državljan Srbije v času svojega bednega življenja izve, da ne samo, da bo zaradi tovrstnih projektov prisiljen živeti še slabše – zaradi njih bo morda celo izgubil življenje. In za to ne bo nihče odgovarjal. Študenti se ne borijo za državljanske pravice, oni se borijo za svoje življenje. Posredno in neposredno.

Kaj torej počnejo ti mladi ljudje in o čem so govorili svojim vrstnikom z AGRFT-ja? Ti mladi ljudje blokirajo. Ne samo, da so na ulicah, da izdelujejo genialne transparente, da hodijo peš od mesta do mesta, po dežju in vetru, ne samo, da nam vsak dan kažejo, kaj pomeni nenasilen in inteligen ten boj. Oni počnejo vse to in hkrati še blokirajo svoje fakultete. Kaj to pomeni? Poleg tega, da so svoje fakultete zasedli in jih spremenili v bivalne prostore, v njih namestili kuhinje in spalnice ter vso ostalo potrebno opremo, se plenumsko organizirajo in dokazujejo možnost neposredne demokracije (v kateri ima vsak član kolektiva pravico odločanja o vsem, ima pravico izražati mnenja in se boriti za svoje ideje in kjer se o vsem odloča z glasovanjem).

Blokada prav tako pomeni nekaj, kar je v današnjem svetu nepojmljivo. Pomeni, da so ti ljudje prekinili svoje *napredovanje* in so svoje osebne in karierne ambicije žrtvovali za kolektivni cilj. V odtujenem, osamljenem, individualističnem in ambicioznem svetu predstavljajo svetilnik vere v enotnost človeka s svojim okoljem ter tako brišejo mejo med osebnim in kolektivnim. Prav

ta duh sta študentki s FDU-ja 5. maja pripeljali v Ljubljano. In poleg vseh teh zanimivih podrobnosti o delovanja blokad in situaciji v Srbiji sta študentki podali najbolj točen odgovor na vprašanje, *kaj se dogaja v Srbiji*. Dogaja se dolgo pričakovano skupinsko organiziranje, zmaga združevanja nad odtujevanjem. Zmaga ljudstva.

20. marec 2025
Banatsko Karadordevo



VUKAŠIN STEPANČIĆ

Artivizem proti represiji

Študentski protesti v Srbiji so v zadnjih mesecih prerasli v eno najvidnejših oblik družbenega upora na Balkanu, pri čemer je njihova največja moč v artivizmu.

Začetek protestov je bil 15-minutni molk študentov Fakultete dramskih umetnosti (FDU) v Beogradu v spomin na žrtve nesreče v Novem Sadu, kar je režim poskušal zatreti z nasiljem. A prav ta represija je študente spodbudila k še bolj organiziranemu odporu, ki se je hitro razširil z blokadami fakultet po vsej državi. Ključna inovacija teh protestov je bila transformacija artivizma iz izraznega sredstva v učinkovito orodje družbene demistifikacije.

Eden najpomembnejših aktivističnih dosežkov je bil razkrit projekt lažnega »študentskega tabora«, ki so ga študenti poimenovali »Čacilend«, študente, ki živijo v taboru, pa »študenti 2.0«. Ta absurдни tabor je obdan z ograjo in zastarelimi traktorji, medtem ko so najemniki »študentov« pod nadzorom policije igrali vlogo razdvojenih mladih, ki si želijo vrnitve k rednemu študiju. Infiltracija dveh študentov FDU v ta prostor in kasnejši dokumentarni film *Kameleon* sta razkrila ne le mehanizme državne dezinformacije, temveč tudi groteskno teatralnost režimovega pristopa. Film ni bil zgolj izpoved o manipulaciji – postal je močan vizualni dokaz, ki je omogočil širši javnosti vpogled v metode, s katerimi oblast poskuša zatreti avtentično družbeno kritiko. Postal je ključno orodje za razbijanje državnega narativa, o katerem uradni mediji niso mogli ali hoteli poročati.

V času, ko so tradicionalni mediji pogosto pod pritiskom oblasti ali kapitala, film ponuja prostor za avtonomno pripoved, ki ni zavezana cenzuri. S tem gradi kolektivni spomin in omogoča

dolgotrajniji vpliv, saj ohranja zgodbe, ki bi bile sicer potisnjene v pozabo. Prav skozi vizualni jezik film presega vlogo spremljevalca upora in postane njegov gradnik – prostor refleksije, povezanosti in mobilizacije.

Študentski artivizem pa se ne omejuje le na dokumentarno formo. YouTube kanal študentov FDU »Svi u blokade« je prevzel vlogo, ki so jo nekoč imele neodvisne medijske institucije. Kot alternativa podrejenim nacionalnim televizijam (kot je RTS) je kanal postal glavni vir nefiltriranih informacij, ki združuje novinarsko poročanje z umetniškimi formati.

S simboličnimi 15-minutnimi molki študenti poudarjajo, kako lahko mirni upor postane močnejši od nasilja. Ko je režim 15. marca poskušal razbiti največji protest z zvočnim topom, je ravno ta umetniško-organizacijska disciplina študentov preprečila kaos. Njihova sposobnost, da vsak represivni akt preoblikujejo v nov material za kritično refleksijo, je tisto, kar daje tem protestom trajno vrednost. Vsak nasilni odziv oblasti je postal del dokumentaristike protesta.

Študentski protesti v Srbiji so tako prerasli lokalne okvire in postali globalni primer, kako lahko artivizem demaskira represivne mehanizme, nadomešča cenzurirane medije in transformira represijo v kreativni material. Z umetniškimi projekti ne le beležijo represijo, temveč tudi oblikujejo kolektivni spomin in vzpostavljajo mostove med različnimi družbenimi skupinami. Njihova uporaba vizualnih medijev poudarja moč filmskega jezika kot sredstva za demistifikacijo oblasti in mobilizacijo javnosti. V tem smislu film ni le instrument ozaveščanja, temveč tudi orodje za redefiniranje družbenih vrednot in vzpostavitev trajnejših sprememb.

DELAVNICA Z JASNO ŽMAK (ODPRTA KATEDRA)

Gabrijel Lazić: Intervju z Jasno Žmak

96

Doroteja Drevenšek: *Jasna Žmak »this is my truth tell me yours« (ali kako spregledati neenakost)*

102

Lara Nia Matos: *Če-ne-jaz-in-ne-zdaj-kdaj*

104

Foto: SANJA MERČEP



Intervju z Jasno Žmak

INTERVJU Z JASNO ŽMAK SEM PRIPRAVIL ŠTUDENT REŽIJE GABRIJEL LAZIČ po predstavi *this is my truth, tell me yours*, ki je na Velikem odru AGRFT gostovala 27. februarja 2025, ter tridnevni delavnici *Keep your darlings, kill your idols*, ki je potekala na AGRFT med 28. 2. in 2. 3. 2025.

Najprej bi začel s predstavo. Kako dolgo si razmišljala o nastanku predstave in o tem, da jo boš izvajala ti? Kaj je odločilo, da si se postavila v vlogo izvajalke? Ali je bila to začetna odločitev, s katero si vstopila v razmišljanje?

Najprej bom odgovorila na drugo vprašanje – ker zame to zares nikoli niti ni bilo vprašanje. Glede na naravo dogodka, iz katerega sem želela izhajati – od tistega gledališkega strela oziroma tinitusa, ki sem ga dobila po strelu – naj bi bila predstava sprva samo o tem, o tinitusu ..., potem pa sem si ogledala posnetek *MandićMachine* in ugotovila, da je v tem še veliko več materiala in drugih tem, in tako je predstava samo rasla in rasla. Skratka, ker se je to zgodilo meni, ker je bilo moje izkustvo osrednji del vsega, nikoli nisem podvomila vase kot izvajalko.

Kar se tiče nastanka predstave – to je trajalo kar dolgo. Nekaj let po tistem strelu sem počasi začela razmišljati, da bi morda želela narediti nekaj na to temo. Sčasoma sem o tem začela razmišljati bolj intenzivno, in potem ko sem si ogledala tisti posnetek, se je stvar začela resneje premikati. V nekem trenutku sem zbrala pogum, začela sestavljati prizore in skicirati ideje. Nato sem bila na eni mini rezidenci na Kruščah, kjer sem imela vajo, potem sem v Zagrebu dva- ali trikrat izvedla neke mikro vaje, nato pa sem se prijavila na PARL, kjer sem predstavo dejansko dokončala, tako da običajno rečem, da je predstava nastajala 10 let in 10 dni – ker je minilo 10 let od strela, ko sem počasi začela razmišljati o predstavi, in potem sem jo v 10 dneh PARL-a dokončala. To je bil skratka en stalen in hkrati zelo zgoščen proces.

Zdi se mi, da je na Hrvaškem še vedno nekoliko zagonetno – z vidika tradicionalne gledališke strukture –, kadar se nekdo odloči prevzeti vlogo avtorja ali avtorice, režiserja oziroma režiserke ali izvajalca oziroma izvajalke, ne da bi za to imel_a »diplomo«. Takoj se začnejo pojavljati senzacionalistični naslovi – dramaturginja, ki tudi igra in režira predstavo, igralec, ki je hkrati avtor ... Celo sama gledališča to včasih izrabijo kot PR ... Zdi se mi, da so drugod te vloge v gledališču precej bolj fluidne oziroma da ni nobeno presenečenje, če kdo stopi iz okvirov vloge, za katero se je izobraževal. Na Hrvaškem imamo sicer primere ljudi, ki so to storili (kot recimo Romano Nikolić, Sanja Milardović, Vedrana Klepica, Ivan Penović ...), ampak še vedno se mi zdi, da naše institucije ohranjajo tradicionalni pristop; predstave omenjenih avtorjev redko vidiš v institucijah, bolj prevladujejo in krožijo po neodvisni sceni. Zakaj misliš, da je tako? Kateri bi lahko bili možni vzroki za to, da se institucije na Hrvaškem tako težko odprejo novostim in se še vedno oklepajo teh okostenelih vlog in vsebin?

Rekla bi, da imaš tudi v institucijah različne primere, kjer igralci redno režirajo – v Gavelli, v ZKM-ju ... Poleg tega ni nič nenavadnega, da igralci in igralka režirajo filme, tako da ne bi rekla, da je to tako specifično za neodvisno sceno. Kar je zagotovo redkost, pa je to, da dramaturgi *igrajo*. Imaš recimo Klepico, Ivorja in Penovića, ki režirajo, redkokdaj pa boš na Hrvaškem videl na odru dramaturga. Ne vem sicer, koliko je to povezano s konservativnostjo institucij – čeprav so institucije po svoji definiciji konservativne, ohranjajo svojo strukturo, in tam ne more biti kaos, mora biti jasno, kdo kaj dela. Čeprav, ja, naše gledališče je vsekakor

precej konservativno, zato je logično, da so tudi te vloge precej toge. Vsekakor pa ne bi rekla, da je to, da dramaturgi ne igrajo, glavni problem našega gledališča, haha. Jaz se s tem nikoli nisem obremenjevala, to mi nikoli ni predstavljalo vprašanja – kot v smislu, da bi bilo zdaj nekaj posebnega to, da igram. Pardon, ne igram – ampak izvajam! Vedno, kadar mi kdo reče, da igram, odgovorim, da ne igram – jaz izvajam, in to izvajam samo sebe. To se mi zdi precej velika razlika. Igrati ne bi mogla, igrati ne znam.

Se ti zdi, da je potem v Sloveniji kaj drugače, glede na to, da si predstavo razvijala tukaj?

V Slovenijo sem šla zato, ker mi je format PARL-a ustrežal – to, da sem dobila dvorano za deset dni in vsakodnevno *feedback*. Prišla pa sem, ne da bi vedela, kako pomembna figura je tam Bojan Jablanovec – mislila sem, da je na PARL-u samo eden od mentorjev, nisem vedela, da je on *THE* mentor. Če bi to vedela, bi bila odločitev gotovo težja. Sem se pa vsekakor zavedala, da vstopam v kontekst, v katerem ima Marko Mandić velik vpliv – to mi je tudi predstavljalo del motivacije, čeprav me je bilo tega tudi malo strah, ampak sem si mislila: »Ajde, da vidim, kako mi bo to, če že delam nekaj o njem, je morda najbolje, da grem kar tja in to takoj razčistimo.« Ampak zelo pomemben razlog je bil tudi ta, da grem nekam, kjer ljudje ne vedo tako dobro, kdo sem. Na Hrvaškem me ljudje poznajo, jaz poznam njih, imajo neke predstave o meni, jaz imam predstave o njih ... Tam sem dramaturginja, lezba, feministka ... Potrebovala sem kontekst, v katerem bi lažje ustvarila novo verzijo sebe. Mislim, da je bilo to pravzaprav najbolj odločilno.

Kar pa se tiče slovenske scene ... To se mi zdi značilno – v nekem obdobju sem veliko časa preživela v Beogradu in takrat se mi je njihova scena zdela veliko bolj progresivna in kakovostna od naše, njim pa se je zdelo, da je naša močnejša ... To je ta klasična *sosedova trava je vedno bolj zelena* situacija ... Ampak iz moje perspektive – ja, Slovenija je nedvomno precej bolj odprta. Institucionalna gledališča so v Sloveniji veliko bolj progresivna od naših – okej, ko to rečem, mislim predvsem na Mladinsko, ki ga tudi največ obiskujem. Mislim, da boš na Hrvaškem težko našel takšno predstavo v *mainstream* gledališču.

À propos Jablanovca – zanimivo se mi je zdelo, ko si rekla, da je on tudi producent tvoje predstave. Kako se spopadaš z dejstvom, da so ljudje, ki jih kritiziraš, hkrati tudi eni od tvojih financerjev?

To je vprašanje, ki ga pogosto dobim, in o tem smo tudi razpravljali na delavnici – v smislu, kaj zdaj s tem? Za začetek – jaz tega scenarija sploh nisem pričakovala. Zadnji dan PARL-a, po predstavitvi, je k meni pristopila Špela Trošt, producentka Vie Negative, in mi rekla: »Mi bi to koproduciral – si za?« Zdaj, ali je šlo za neko pranje vesti ali za iskreno željo, da me podprejo – na to vprašanje še vedno nimam jasnega odgovora, ampak me to zares ne moti. Celó vesela sem, da so k temu pristopili z mislijo »bolje, da to *ownamo*, kot pa da zavrnamo«, ker bi to lahko zelo enostavno naredili in si tako ohranili dostojanstvo. Jaz glede tega sodelovanja nisem prav dosti pomišljala, takoj sem sprejela predlog, ker mislim, da to odpira neko pot za naprej – tako meni kot njim. Mislim, da bi bila napačna pozicija reči: »Vi ste negativci in z vami ne bom sodelovala.« Izhajala sem iz stališča, da ima vsak

človek, vsaka institucija, vsaka organizacija prostor za emancipacijo – vsaj tako jaz gledam na to.

Seveda je bil tukaj tudi praktičen vidik, da se ne sprenevedamo. Namreč, v Sloveniji igram precej pogosto prav zahvaljujoč tej koprodukciji. Brez nje bi mogoče predstavo odigrala enkrat ali dvakrat, zagotovo na Mestu žensk, ker so oni drugi slovenski koproducent, in to bi bilo to. Tako pa sem imela morda celo deset ponovitev samo v Sloveniji. Skratka, če me vprašaš, ali sem se s tem kompromitirala – ne, ne mislim, da sem se. Predstava je še vedno v polnem pomenu moja – in to mi je najpomembnejše.

Zdi se mi, da je v tvoji predstavi vprašanje odgovornosti prevladujoča tema. Veliki avtor, moški, ki svojo umetnost predstavlja svetu, ne da bi problematiziral posledice tega, kar počne ali je naredil. V eseju *Moj obračun sa Susan* se sprašuješ, kaj ti je pomembnejše – kakšna si kot oseba ali kako pišeš. Imaš še kakšne podobne primere, kot je tvoja izkušnja z Mandićem, ki jih še prepoznaváš v današnjem gledališču? Misliš, da se je situacija glede tega začela spreminjati? Kakšne strategije se ti zdijo potrebne, da do sprememb sploh lahko pride?

Takšnih primerov je veliko in moja frustracija s področjem umetnosti v veliki meri izhaja iz tega, da se umetnost pogosto postavlja nad človeškost. Mene je umetnost že od malih nog privlačila zaradi neke humanistične ideje, da nam lahko preko umetnosti vsem skupaj postane bolje – morda to danes zveni naivno, ampak mislim, da ni nujno tako. Potem pa vstopiš v ta svet in ugotoviš, da je umetnost pogosto samo vojna egov. Umetniki pogosto razmetavajo z velikimi besedami, kot so solidarnost, inkluzivnost in

strpnost, medtem ko so umetniški procesi pogosto popolno nasprotje vsem tem pojmom.

Mislim, da se je vsak, ki ima vsaj malo izkušenj z umetniškim poljem, že naposlušal in nagledal različnih ogabnih zgodb iz zakulisja. To zelo težko prenašam in se skušam čim bolj distancirati od tega. In kakšna je pot k spremembi? Del mojega odgovora na to vprašanje je zagotovo ta predstava, pa tudi delavnica. Drugi del odgovora pa je ta, da sem se začela ukvarjati s terapijo – danes razporejam svoj čas med ti dve polji, med umetnost in terapijo. Ker verjamem, da družbena emancipacija ni mogoča brez osebne emancipacije – in obratno. Potrebujemo tako strukturne kot osebne spremembe, eno brez drugega ne gre.

Poleg tega, da pišeš, nastopaš in se ukvarjaš s psihodramo, si tudi profesorica na zagrebški ADU. Zelo intrigantna se mi je zdela tema, ki smo jo odprli na delavnici – kulturni kapital, ki se pogosto uporablja kot razlog in strategija za vzpostavljanje intelektualne (pre)moči nad drugimi. Tudi sama si v že omenjenem eseju govorila o tem, kako si bila žrtev takšnih mehanizmov moči, ki pa si jih tudi sama reproducirala. Na kakšen način se ti mehanizmi vzpostavljajo v izobraževalnih ustanovah, zakaj in kako to posledično vpliva na študente po zaključku študijskega procesa? Je rešitev za to *Nevedni učitelj*, kot ga definira Jacques Rancière, kjer se učitelj postavi v enakovredno pozicijo s študentom in spodbuja voljo do znanja, namesto da bi vzpostavljala hierarhijo intelektualne moči?

To je zelo kompleksno vprašanje. Rancière sem brala že dolgo nazaj in njegov *Nevedni učitelj* mi je bil takrat zelo blizu, ampak zdaj, z več pedagoškimi izkušnjami, se mi njegove predpostavke

zdijo precej utopične. Prebrala sem tudi veliko literature s področja radikalne pedagogike in vse to je bilo zelo navdihujoče in vznemirljivo, ampak ko se znajdeš v konkretni situaciji, s konkretnimi nalogami, z določenimi okviri in konkretnimi ljudmi, je vse to veliko veliko težje zares udejanjiti. Še posebej v današnjem svetu, kjer je vse tako hitro, kjer so študenti zelo obremenjeni, kjer imamo vsi zelo malo časa, kjer morajo študenti nabirati točke na faksu in projekte zunaj faksa – v takšnih razmerah je težko vzpostaviti globinsko delo, ki ga takšne ideje implicirajo.

Zase torej zagotovo lahko rečem, da še nisem postala profesorica, kakršna bi si želela biti. Poleg tega je delo na umetniškem področju mentorske narave zelo specifično in zahteva prilagajanje vsaki novi osebi, vsaki generaciji – to je resnično zahteven proces. Da niti ne govorim o kulturi same institucije, v katero smo vsi potopljeni, tako študenti kot profesorji, in ki temelji na povsem drugačnih principih, proti katerim je včasih zelo težko iti. Tako da ... čeprav o vsem tem veliko razmišljam, ne morem reči, da imam vse odgovore. Ampak na srečo obstaja koncept »dovolj dobrega« in to je moj cilj – trudim se biti dovolj dobra profesorica, ker vem, da ne morem biti točno takšna, kot sem si zamislila.

Če se še malo vrnem k vprašanju kulturnega kapitala: mislim, da je to ena velika slepa pega izobraževalnega in umetniškega polja ... To napihovanje statusa na podlagi *name-droppinga* – kdo je kaj bral, kdo je prvi gledal tisto kultno predstavo, kdo je bil pri kom na žuru, kdo je slišal za tisti obskurni bend – včasih se mi zdi, kot da vsi skupaj zbiramo neke nevidne točke na podlagi takšnih neumnosti, in ja, to se nedvomno začne na faksu.

Spomnim se, kako sem se počutila v situacijah, ko so nas profesorji spraševali, ali smo nekaj brali – z nekim impliciranim zgražanjem, če nismo... Vse sem si hitro zapisala, da bi prebrala doma, zakrpala vse te luknje v znanju, prepodila občutek, da nisem dovolj dobra, ker ne vem vsega, kot da nisem na faksu ravno zato, da bi se naučila. Danes pa se najdem v situaciji, ko tudi jaz svoje študente sprašujem, ali so za nekaj slišali – ne zato, ker bi jih želela prestrašiti, ampak me res zanima, katere stvari so preživele generacijski prepad in katere ne. A sem šele naknadno dojela, da to oni morda slišijo drugače. Mislim, da je takšnih drobnih primerov reprodukcije premoči ogromno – naša interakcija je prepletena s takšnimi trenutki, ki se jih je včasih zelo težko otresti. In to se neposredno navezuje na tisto zgodbo o umetnosti kot vojni podivjanih egov.

Naslov delavnice je bil *Keep your darlings, kill your idols*. Pričakovali bi, da boš kot dramatičarka vodila delavnico pisanja, a izbrala si to temo. Kaj je bil razlog za takšno vrsto delavnice? Zakaj prav ta tema?

Delavnica se je navezovala na teme, s katerimi sem se ukvarjala v predstavi – želela sem, da se skupaj lotimo vprašanj avtoritete, moči, statusa, odgovornosti, tega, kaj pomeni biti umetnik v sodobni družbi. Zdelo se mi je pomembno, da se posvetimo temam, za katere sicer v okviru rednega kurikulumu ni prav veliko prostora. To sem tudi povedala na delavnici – s svojimi študenti se s tem ne ukvarjam, morda kdaj malo poklepamo o kakšni od teh stvari, ampak v resnici nimamo možnosti, da bi se tem vidikom našega poklica poglobljeno posvetili. Pa se mi zdi, da so te teme za mlade umetnike, ki šele vstopajo v

kulturno polje, zelo pomembne – in da so ravno akademije pogosto tista mesta, kjer se reproducirajo popačene predstave o tem, kaj pomeni biti umetnik. In mislim, da je to enako pomembno kot se naučiti pisati tekst ali strukturirati predstavo – s tem se veliko ukvarjamo, ves študij je temu posvečen, to pa je *tisto, kar manjka*, če parafraziram naslov enega besedila.

Si se kdaj znašla na drugi strani – da si ti nekomu idol?

Sem zlobni ali dobri idol?

Ne bi zdaj o tem. (*smeh*)

No, znašla sem se v različnih situacijah. Ko postaneš neka napol javna oseba, mislim, da je neizogibno, da se boš znašel v različnih vlogah, ki ti ne bodo vedno prijetne. Pred kratkim mi je neki mladi avtor, s katerim sva si dopisovala, napisal, da še vedno *fangirla* za mano in da mu je zelo nenavadno, da si zdaj dopisujeva. Bila sem tudi v situaciji, ko so mi študenti očitili, da sem preveč kritična in prestroga in da nisem fer. Bila sem javno izpostavljena kot razredno privilegirana. Tako da različnim ljudem pomenim različne stvari in vem, da je to neizogiben del udejstvovanja v javnem življenju. Nekatere od teh vlog mi niso prijetne, a si prizadevam, da se ne obremenjujem s stvarmi, ki so zgolj projekcije drugih – veliko raje se posvečam resničnim odnosom.

Dolgo me je jezilo, kako ljudje idolizirajo umetnike zgolj zato, ker so umetniki – v resnici me to še vedno jezi – ampak takoj po naši delavnici sem prebrala neko besedilo, ki je povezovalo odsotnost pozitivnih idolov v sodobnem svetu

z visoko stopnjo samomorilnosti med najstniki, v smislu, da danes mladi nimajo več nečesa, k čemu bi stremeli, in da to povečuje njihov občutek brezsmiselnosti v tej ranljivi fazi življenja. In to me je res spodbudilo k razmisleku. Zdaj mi je bolj jasno, da ni treba ubiti vseh idolov, ampak moramo kot družba delati tako, da ustvarjamo dobre idole – take, ki ne bodo izkoriščali svoje moči, ki se ne bodo zgražali, če česa ne vemo, ki nas ne bodo postavljali v neprijetne situacije – idole, ki nam bodo pomagali postavljati zdrave meje, namesto da bi jih rušili.

Zdaj mi je bolj jasno, da je ustvarjanje idolov enako pomembna razvojna faza kot njihovo »ubijanje«. Ampak še vedno mislim, da brez slednjega ni emancipacije.

DOROTEJA DREVENŠEK

Jasna Žmak: "this is my truth tell me yours" (ali kako spregledati neenakost)

»this is my truth, tell me yours« je avtorski projekt pisateljice in dramaturginje Jasne Žmak, ki ga *izvaja* tudi sama pod imenom Jasna Jasna Žmak in s katerim je 27. 2. 2025 gostovala na akademiji. Na odru avtorica raziskuje svoj odnos do umetniškega sveta ter preizprašuje pozicije moči v njem, tako lastne kot tuje, hkrati pa izpostavlja odgovornost, ki jo te prinašajo. Predstava se giblje na meji med *stand-up* komedijo in predavanjem-performansom. Kot piše na spletni strani, je avtorica in performerka za izhodišče projekta vzela osebno izkušnjo iz leta 2011; takrat je zaradi strele z gledališko pištolo med predstavo *MandićStroj* dobila hiperakuzijo in tinitus (Via Negativa, 2025). Projekt Jasne Žmak poveže dve na videz povsem nesorodni temi: tinitus in patriarhat.

V svojem performansu Jasna Jasna Žmak obravnava problem neodgovornosti in pomanjkanja senzibilnosti umetniških ustvarjalcev, pri čemer kot izhodišče vzame lastno izkušnjo s predstavo *MandićStroj* (režija: Bojan Jablanovec, igra: Marko Mandić). Ne izpostavi zgolj odgovornosti v povezavi z varno uporabo odrskih rekvizitov, kot je uporaba gledališke pištole brez zaščitnih slušalk, temveč razširi razmislek o odgovornosti tudi na nujnost enakopravne obravnave spolov ter na spoštljivo in premišljeno vključevanje gledalca v umetniško izkušnjo.

Predstavo *MandićStroj* analizira skozi feministično perspektivo ter izpostavlja prisotnost raznolikega mizoginega diskurza in seksističnih reprezentacij, ki po njenem mnenju odražajo širši vzorec prikazovanja žensk v slovenskem gledališču.

Kot piše v svojem magistrskem delu Evelin Bizjak, Žmak opozarja, da so ženski liki pogosto prisotni zgolj kot dekorativni ali seksualizirani objekti in brez pomembnejšega vpliva na razvoj zgodbe. Z analizo konkretne uprizoritve razkriva pojavne oblike mizoginije in različnih oblik nasilja nad ženskami ter izlušči tipologijo reprezentacije ženskih likov, pri čemer posebej izpostavi, da je kar 90 % teh vlog seksualiziranih (Bizjak, 2024). Poleg omenjene predstave se dotakne še nekaj drugih primerov seksizma v polju umetnosti.

Žmak izpodbija tezo, da »diskriminatorne prakse in retorike naj ne bi bile predmet kritike, saj naj bi umetnost, zlasti gledališče, dopuščala večjo mero svobode in s tem tudi politične nekorektnosti« (Zupan, 2024). Izpostavi razširjenost in samoumevnost tovrstnega mišljenja ter kako nekritično ga sprejemamo. Jasna Jasna Žmak razkriva, da so tudi v elitnih umetniških krogih prisotni ustvarjalci, katerih dela vsebujejo nepremišljene ali celo seksistične prakse, a jih zaradi patriarhalnih struktur v družbi pogosto spregledamo ali celo prezremo.

Kot piše Metod Zupan v Neodvisnih, »se zdi, da še nismo zares ponotranjili misli, da si abstrakcijo lahko privoščijo predvsem tisti, ki jih družbene neenakosti osebno ne zadevajo« (Zupan, 2024). Delo Jasne Jasne Žmak tako deluje kot učinkovita kritika sistema; kritika, ki se dogaja znotraj institucionalnega okvira, saj je producent performansa prav Via Negativa, ki jo vodi režiser *MandićStroj* Bojan Jablanovec.

Jasna Jasna Žmak se diskurza o patriarhatu loti preko lastne izpovedi, kot ugotavlja Bizjak; v

performansu Žmak namreč izhaja iz prepričanja, da je osebno neizogibno politično (Bizjak, 2024). Tako spregovori tudi o svojih težavah s seksualnostjo. Pove nam, kako se že od nekdaj bori s svojo intimo, z masturbiranjem, z odkrivanjem lastne seksualnosti, nato pa začne govoriti o problemih, ki jih je imel Mandić z masturbiranjem pred drugimi. V javnosti. In imela sta nekaj podobnih težav, ona v svoji spalnici, Mandić pa na odru pred občinstvom. Ta primerjava nam veliko pove o tabuizaciji ženske seksualnosti in glorifikaciji moške. S povsem osebnim tako odpre problematiko družbe.

Kar pri performansu še izstopa, je način, kako Jasna Jasna Žmak komunicira z občinstvom. Že na začetku nam naravnost pove, da je dramaturginja in posledično nevajena odra. Ima celo strah pred javnim nastopanjem, vendar pa to izkoristi v svojo prednost in iz strategij spopadanja s tremo naredi vsebinski vstop v performans.

Njen nastop je odprt in iskren, je komunikativna in neposredna. Vse to sovпада s tem, o čemer govori: Žmak namreč zavrača elitizem, to pa pokaže v vsebini in sredstvih izražanja. Kakor pravi Ana Fazekaš v *Novostih*: »Antielitistični pristop, ki ga Žmak goji v vseh vidikih svojega dela, je pomemben kot porazno redka estetsko-politična odločitev, s katero se umetniška in kvaziumetniška angažirana praksa odpirata pogledom onkraj posvečenega strokovno-profesionalnega notranjega kroga« (Fazekaš, 2023). Antielitizem je ključen za prepoznavanje in vrednotenje neenakosti tako na odru kot v življenju. Odmik od kulta osebnosti in vseprisotnih nekorektnih družbenih konsenzov je bil Jasni Jasni Žmak del-

no omogočen prav zaradi nesreče s streljanjem na *MandićStroju*. Ta strel ji je omogočil kritično distanco do vsesplošno občudovane predstave.

Umetniško raziskovanje Jasne Jasne Žmak je pogojeno z željo po preseganju sramu, zatiranja in občutka resignacije, ki ju zaznava v institucionalnem gledališču. Gledalca sooča z vprašanji resnice, odgovornosti in reprezentacije, ob tem pa ga tudi osebno vključi, saj deli svoje lastne dramaturške in spolne izkušnje (Bizjak, 2024).

Za to delo je avtorica prejela Grand Prix 58. Bitefa, kar potrjuje inovativnost, svežino in pomen njenega umetniškega prispevka.

VIRI IN LITERATURA:

- Bizjak, E. (2024) *Uprizarjanje subjekta, E-Kumba*. Dostopno na: http://kumba.agrft.uni-lj.si/ZAC/prenosi/Bizjak_mag.pdf, dne 5. 4. 2025.
- Fazekaš, A. (2023) *Jako Jaka Istina, Portal Novosti*. Dostopno na: <https://www.portalnovosti.com/jako-jaka-istina>, dne 3. 4. 2025.
- Zupan, M. (2024) *V Kraljestvu Fikcije Nisi nikoli varna, Neodvisni*. Dostopno na: <https://www.neodvisni.art/refleksija/2023/11/v-kraljestvu-fikcije-nisi-nikoli-varna/>, dne 1. 4. 2025.
- Žmak, J. (2023) opis projekta »this is my truth tell me yours«, Via Negativa, 2023. Dostopno na: <https://vntheatre.com/projekti/this-is-my-truth-tell-me-yours/>, dne 1. 4. 2025.
- Žmak, J. (2023) this is my truth tell me yours, Via Negativa. Premiera: 19. 5. 2023, Center for Drama Art (ZG), Vox Feminae festival, KunstTeatar Zagreb. Oglad ponovitve na AGRFT dne 27. 2. 2025.

LARA NIA MATOS

Če-ne-jaz-in-ne-zdaj-kdaj

Tania El Khoury v eseju *Re: Theatre does not entertain me* zapiše

Opravičujem se, če vas bom razočarala, vendar dejansko ne maram gledališča. Moje neodobravanje je tehtno in ne temelji na nepremišljenem sovraštvu. Ta intenziven občutek se je začel po kratkem obdobju strastne ljubezni, in kot je pri strastni ljubezni pogosto, se hitro razblini, ko bolje spoznaš svojega ljubimca, in vse, kar ti ostane, je prežemajoč občutek razočaranja.

(El Khoury 74, prevedla L. N. M.)

In ta odlomek postavljam na začetek, ker se mi zdi paralelen tistemu, ki prežema predstavo Jasne Žmak, *this is my truth tell me yours*. Gledališče kot kulturna institucija, kot državotvorna institucija, kot konec koncev komercialna institucija se avtorici in performerki po več kot petnajstih letih dramaturškega dela pokaže kot institucija, neizogibno prežeta s smradom po spermi moških režiserjev, ki lahko drkajo na lasten opus, medtem ko marsikatera produkcija ne bi zdržala Bechdelovega preizkusa. Če je možno namesto interakcij z ženskim občinstvom postaviti na oder samostojee sobne svetilke, kot je to na primeru predstave *MandićStroj* dokazala performerka, je to morda manjše zlo kot dejstvo, da se žensko v gledališču 21. stoletja v vsakem primeru še zmeraj očitno obravnava kot objekt. Vendar odgovori, ki se skrivajo znotraj te z Bitef Grand Prix nagrajene poslastice niso enoznačni. *this is my truth* ni (zgolj) feministična predstava, znak umetničnine misli na opustitev

gledališča, niti osebna obtožba Mandića ali Jablanovca in za zdravje Jasne Žmak usodne ponovitve *MandićStroja* leta 2011. Bolj kot to je predstava s humorjem nabit pogled na širši hierarhični ustroj, ki take dogodke dopušča, je razmislek o ženskem orgazmu, iz preprostega *če-ne-jaz-in-ne-zdaj-kdaj*, v majhnem delčku pa je tudi ljubezensko pismo in manifest, poslan gledališču prihodnosti, podoben razmislekom in pismom, ki smo jih na delavnici napisali sami – bodisi samim sebi v prihodnosti ali kulturnikom, ki smo jih postavljali na piedestal. V resnici ode gledališču, kjer vključevanje marginaliziranih tem in skupin ni radikalno dejanje, gledališče, kjer svoboda režiserja in ustvarjalne ekipe sega le znotraj meja nenasilnih dejanj, gledališče, kjer si na premierah med sabo ne meri kurcev in pogovarja zgolj s posamezniki, z višjim kulturnim kapitalom, kot ga posedujemo sami. Če se zdi ustvarjanje predstave, ki opravlja z gledališčem kot takim, kot nekolikšen paradoks, pa bi rada na tej točki zgolj izrazila hvaležnost, da Jasna Žmak s svojo ljubimko, gledališčem, ni do konca opravila. V iskreni in neegoistični zmesi osebne in političnega, ki se je čutila tako v predstavi kot v treh dneh druženja z Jasno, se skriva nekaj ključnega. In v ljubljenu z Jasnino predstavo ni bilo odprtega prostora za večja razočaranja.

VIR:

El Khoury, Tania. *Theatre does not entertain me. Why theatre?* Ur. Kaatje De Geest, Carmen Hornbostel in Milo Rau. Berlin: Verbrecher Verlag, 2020, 74.

Dogodki

kino.mp4

106

Performativni dan

112

Simpozij: Neodvisno gledališče devetdesetih na Slovenskem: neraziskana poglavja, novi pogledi, stališče mlade generacije gledaliških ustvarjalcev

120

Bralne uprizoritve TSD

122

V četrtek, 24. 4., se je odvil prvi *kino.mp4*, cikel projekcij študentskih filmov, ki so ga samoiniciativno zagnale študentke s FTV-ja. Tokrat so bili na ogled štirje kratki dokumentarni filmi; *Bonaca* Emanuela Kranjca, *Gogi* Vukašina Stepančiča, *Medmorje* Eme Paš ter *Vrtnarji ovenelih rož* Line Bensa. Vsak film zase nosi edinstveno avtorsko poetiko, vsi pa pripovedujejo individualne zgodbe, ki so okna v širši razmislek o solidarnosti in družbi (denimo *Gogi*, film o mariborskem brezdomcu), okolju in industriji (s tem imamo v mislih predvsem prikaze množičnega ribolova v *Medmorju*), o delu in smrti (*Vrtnarji ovenelih rož*) ali pa poetičen uvid v človeško izkušnjo (kot v *Bonaci*, kjer smo na obisku v obmorskem umetniškem raju para, ki se je našel v zrelih letih).

Navdušena nad ustvarjanjem svojih kolegic s filmskega oddelka je nekaj vprašanj režiserkam in organizatorkam zastavila dramaturška sekcija uredništva *Akademijskega lista*.

Čestitke ob prvi izvedbi *kino.mp4*!

Za začetek vprašanje organizatorkam:
od kod ideja, od kod ime?

Vuk: Ideja za *kino.mp4* je nastala iz naše želje, da bi imeli javne projekcije avdiovizualnih del in filmov, ki jih ustvarjamo kot študenti AGRFT. Menimo, da so naši filmi tako na filmskih festivalih kot tudi širše premalo distribuirani in premalo promovirani. Projekt *kino.mp4* smo študenti Oddelka za FTV zastavili z namenom, da bi povečali prepoznavnost naših del in omogočili, da jih vidi širša publika.

Ime *kino.mp4* je nastalo spontano – zdelo se nam je kul, ker ima rahel retro pridih. Poleg promocije študentskih filmov projekt spodbuja tudi sodelovanje med akademijami: v stik smo stopili s kolegi z ALUO-ja, ki so za *kino.mp4* zasnovali celostno grafično podobo. V prihodnje želimo sodelovati tudi s študenti Akademije za glasbo, ki bi komponirali glasbo za uvodno špico *kino.mp4* pred vsako projekcijo.

Po kakšnem ključu ste izbrale filme za prvo projekcijo?

Vuk: Filme za prvo projekcijo je izbrala komisija, ki jo je imenoval Študentski svet AGRFT. Predsednik komisije sem Vukašin Stepančič, študent 3. letnika režije. Projekcije *kino.mp4* bodo potekale enkrat mesečno, komisija pa ima pred vsakim dogodkom sestanek, na katerem odloča o programu. Pred sestankom določimo tri sklope filmov, na primer: dokumentarni filmi 2024, igrani filmi 2020 in igrani filmi 2015. Člani komisije si vse predlagane sklope ogledajo in na sestanku glasujemo, kateri sklop je najprimernejši za predvajanje.

Vprašanje za režiserke: od kod ste dobile navdih, idejo za svoje filme, kako ste poiskale subjekte?

Ema: Morje že od vedno igra veliko vlogo v mojem življenju, in film se je začel iz tega, potem se je pa itak razvil v totalno svojo smer. Začeli smo z idejo atmosferskega, idiličnega filma o meditativnosti ribolova, končali pa s precej drugačno zgodbo o dvojnosti idile in industrijske torture, človeka in narave ...

Emanuel: Zame je to kar celoživljenjska zgodba – Nataša, ki nastopa v filmu, je moja mama, in Frane se je pač nekega dne pojavil na našem pragu, kosmat, ekscentričen, v oblakih. Nisem pa želel, da bi delal »film o svoji mami«. Na tisti točki sem bil nasploh obseden z ujemanjem vzdušja, neka filmska oblika čuječnosti, zato me je čisto prevzel ta njun boemski raj na Korčuli.

Lina: Sprva sem želela nabrati srhljive zgodbe s pokopališča, ko pa sem pristopila do gospe, ki dela v pisarni pokopališča, sta me popolnoma prevzela njena življenjskost in veselje, za katere je pravila, da ju je pridobila šele, ko je začela delati na pokopališču. Preko nje sem spoznala še ostale delavce, vsak bolj zanimiv in živahen od prejšnjega. Navezala sem se nanje, zato sem opustila originalno idejo in iskala načine, kako uokviriti njihove unikatne lastnosti – ki najbolj cvetijo v kontrastu s prostorom, v katerem delajo.

Vuk: Ideja za film je prišla od kolege Jakoba, s katerim sva skupaj pisala scenarij za dokumentarni film o Gogiju, nekdanjem mariborskem brezdomcu. Zdel se mi je zelo zanimiv in močan lik, zato sem takoj začutil željo, da posnamem film o njem.

Kaj vam pomeni *kino.mp4* kot mladim režiserkam?

Emanuel: Predvsem mi je všeč, da je *kino.mp4* študentska akcija. Itak je za kratke filme relativno malo možnosti, da jih ljudje vidijo izven festivalov, in še tam je vprašanje, za kakšno publiko gre. Večinoma se tam pojavljajo bodisi kolegi znotraj industrije ali entuziasti, zagotovo

pa ne splošna javnost. Mehurček je in znotraj tega mehurčka se bolj ko ne ves čas gibaš ... Zato mi je kul ideja, da smo ga lahko študentje, vsaj začasno, prebili in da lahko ta dela »odpremo« drugim in prikazujemo prijateljem filme v kinodvorani – ne na telefonu, laptopu ipd.

Ema: Se pridružujem Emanuelovemu »mehurček argumentu«! Če kot študent nisi pripravljen zapraviti svojega denarja za prijave na festivale, bo tvoj film (na velikem platnu) videla relativno maloštevilna publika. *kino.mp4* je super prilžnost, da to popravimo.

Lina: S pogleda filmske ustvarjalke pomeni *kino.mp4* možnost, da pokažem svoje izdelke širši publiki, z vidika študentke in ljubiteljice filma pa možnost, da si ogledam filme kolegov in študentov, ki so pred nami ustvarjali z isto strastjo in ljubeznijo kot mi. Njihove filme pa si lahko ogledamo kot se spodobi – v kinodvorani.

Vuk: *kino.mp4* zame pomeni predvsem priložnost, da svoje delo predstavim širši publiki. Zame je to pomemben korak v promociji svojih filmov in nadaljnjem razvoju kot režiserju.

Foto: KATJUŠA PETERKA

AGFT



Foto: KATJUŠA PETERKA





Performativni dan: vprašalnik za ustvarjalke_ce

1. Kako vidiš vlogo, pomen performativnega dne?

Lučka: Performativni dan vidim kot prostor za umetniški izraz študentov onkraj standardnega kurikulumu. To je priložnost, da akademija postane laboratorij za ideje in kjer se performativnost dogaja po vseh prostorih (sicer precej negledališke) Trubarjeve, in sicer preko najrazličnejših performativnih medijev.

Nastja: Kot študentka sem hvaležna za priložnost in prostor, da izrazim svoja razmišljanja ter s svojimi intervencijami vzpostavim dialog z obiskovalkami v kontekstu, ki je resnično sproščen in neposreden.

Nika: Magistrski študiji na akademiji odpirajo prostor tudi za bolj drzne poskuse raziskovanja najintimnejših, družbenokritičnih, inovativnih idej, ki se pri performativnem dnevu manifestirajo tudi v praktični obliki ob čudoviti mentorski podpori prof. Dobovšek. Prav tako omogoča krepljenje iznajdljivosti postavitve ali izvedbe dela v ne prav konvencionalnem prostoru, kot lahko morda označimo »trubarko«.

Suzana: Mislim, da je to krasna priložnost, da se študentje magistrskih programov srečujemo še z drugačnimi gledališkimi praksami, s tistimi, ki so bile na dodiplomskem programu bolj

zaposavljene. To je prostor, kjer lahko študentje zelo svobodno izrazimo svoja stališča, preizkusimo drzne in manj drzne ideje in v vsem tem se čutimo zelo podprti.

Sara: Performativni dan razumem kot prostor svobode, možnosti in napak, gibajoč se med neobremenjenostjo, nedokončnostjo in nedokončanostjo.

2. Katero delo (katera dela) si predstavila?

Lučka: Predstavila sem video instalacijo, v kateri so se prepletale teme decentralizirane inteligence, poroznosti jaza in simbiotske povezanosti med organizmi. Idejo za to delo sem dobila iz raziskovanja človeškega mikrobioma, živčnega sistema ter zanimivih oblik kognicije, kot jih najdemo pri meduzah.

Nastja: Pri sodelovanju sem si zamislila več manjših intervencij: v sodelovanju s profesorico dr. Zalo Dobovšek sva ustvarili »performativni disko« *Tvoja najljubša*, kjer sva raziskovali pojav (glorifikacijo ali nekritično reprodukcijo) femicida v popularnih pesmih, s kolegicami smo pripravile razstavo naših otroških risbic, zamislila pa sem si tudi delo *Druga koža*, kjer sem s pomočjo vizualnih referenc razmišljala o povezavi nasilja nad živalmi in lepotno industrijo.

Nika: Postavila sem performativno instalacijo z naslovom *Prevzetne*, ki problematizira odnos družbe do žensk, žrtev različnih vrst nasilja, ki so zaradi raznovrstnih razlogov svojo situacijo skrivale in se nanjo niso javno odzvale, se uprle ali jo prijavile. Štiri anonimne zgodbe, ki so nastale kot posledica intervjujev s posameznicami, razkrivajo, kako trda je lahko družba, kadar nasilje za zaprtimi vrati domačega okolja sistematično vrednoti. Zgodbe so spremljale vizualne interpretacije vsebine v obliki dinamičnih avtoportretov.

Suzana: Imela sem video instalacijo *Only good shit in 2025! Imagine Marina Abramović doing this*, ki je s pomočjo dokumentarne forme naslavljala nujno potrebno detabuizacijo potrebe izločanja blata, in performans v trajanju *Moj dan počitka in sprostitve*, za katerega sem črpala inspiracijo iz romana Ottese Moshfegh *Moje leto počitka in sprostitve*.

Sara: *Instalacija dela* je 8-urni prenos dela v živo, preko katerega sem »digitalno prenašala« svoje delovno okolje – domačo pisalno mizo s tremi zasloni – in študijsko-raziskovalne procese v čitalnico AGRFT.

V poetično-metodološkem eksperimentu *Prvo vedno pozabim* sem lovila prvo misel dneva. Na ogled sem postavila misli, ujetje med 22. januarjem in 16. februarjem 2025, skupaj z evalvacijo njihovega beleženja.

3. Na katere teme si želela opozoriti s svojim delom?

Lučka: V svojem delu sem se želela ukvarjati z vprašanjem, kako razumemo kognicijo, kako se misel oblikuje iz mrežnih interakcij in kako bi lahko razširili razumevanje zavesti onkraj antropocentričnih modelov.

Nastja: Z *Drugo kožo* sem želela tematizirati nasilje nad živalmi in nasilje lepotnih standardov. Oboje dojemam kot odraz patriarhalne in tržne logike, ki reproducirata absurdne lepotne standarde, s tem pa spodbujata k potrošnji, ki se vedno konča z izkoriščanjem in nasiljem. V sklopu tega projekta sem pripravila kozmetične izdelke iz salame, ki s svojo vlažno rožnato pojavnostjo spominja na belo kožo, in tako na nek način deluje kot popolno sredstvo za prekrivanje nepravilnosti, hkrati pa je znak za del telesa bitja, ki je bilo *žrtvovano*, izkoriščeno. (Znak, saj salama ni bila *prava*, pač pa vegetarijanska, saj nisem želela uporabiti nekoč živega telesa.)

Nika: Kljub temu da se danes (končno) odpira diskurz o nasilju, je še zmeraj prisotno in žrtve postavlja v nemočni položaj, v položaj, ki zahteva veliko moči in odločnosti za razrešitev situacije. Moje delo se je začelo s spremembo perspektive: kaj se zgodi, ko žrtev same sebe ne dojema kot žrtev, na nasilje seveda opozori, ampak se postavi





Gabrijel Lazić

Objem

performans v trajanju (8 ur)

Tu sem zaradi tebe.

Tu stojim, da ti ponudim objem.

Če te kaj skrbi, če potrebuješ bližino, podporo ali se preprosto rad/-a
objemaš – me lahko objameš.

Medtem ko sva v objemu, mi lahko karkoli zašepetaš na uho.

Poslušal te bom, ampak ti ne bom odgovoril.

Vse, kar mi poveš, bo ostalo med nama.

Objem naj traja toliko časa, kot si želiš.

Ta performans traja 8 ur (12.00 – 20.00).

Po vsakih 50 minutah bom naredil pavzo za 10 minut (če me ni, da sem na pavzi).

Ne želim se utruditi, ne želim trpeti, stradati ... Ne gre zame iz
vzdržljivost ali trpljenje

kot *glasnogovornica*, ki bi morda lahko pomagala drugim žrtvam. Poleg tega se razkrije tudi odnos družbe in okolice do žrtev, ki jih vrednoti po njihovem odzivnem času in se sodeče sprašuje, zakaj niso odreagirale prej. Moje delo poskuša zapleteno situacijo predstaviti z različnih perspektiv in predvsem opozarjati na nasilje, ki se dogaja za zaprtimi vrati, v domačem okolju. Opozarja na tiste, ki so najbolj nevidni.

Suzana: Sprašujem se, zakaj so telesni procesi, ki so povsem naravni in nujni za preživetje, še vedno povezani s sramom. Zanimivo je, da je kakanje morda še večji tabu kot menstruacija, bruhanje ali lulanje. Želela sem spodbuditi razmislek o družbenih normah in o tem, kako oblikujejo naš odnos do telesa in umetnosti. Intime, kot je odvajanje blata, skoraj nikoli ne vidimo niti v filmih; medtem ko so prizori spolnosti, bruhanja ali lulanja pogosti, je kakanje omejeno zgolj na komične vloške. Verjamem, da moramo te procese normalizirati v umetnosti – zlasti v filmu, ki ima najširši doseg. Zato sem se sama odločila video dokumentirati ta strašni pojav, imenovan kakanje. Performans v trajanju odpira vprašanja o sodobni kulturi izolacije, pasivne potrošnje, voajerizma in (ne)zmožnosti izstopa iz sistema. V svetu, kjer je intima vse bolj razkrita in nadzorovana, dam svojo zasebnost na ogled, ne da bi izgubila svojo neodvisnost. Kljub fizični dostopnosti ostajam čustveno in komunikacijsko nedosegljiva. Opazovalci se znajdejo v vlogi voajerjev, ki hkrati pričakujejo dogajanje, a so soočeni z monotonostjo vsakdana.

Sara: *Instalacija dela* se je v grobem ukvarjala z vprašanji študijsko-raziskovalnega prostora in trajanja. Raziskovalni procesi – od branja do pisanja – so dolgotrajni in intimni in (za zunanje-opazovalca) verjetno nič kaj posebej zanimivi.

Kako, če sploh, (raziskovalne ali umetniške) procese odpirati zunanjemu opazovalcu in jih pri tem ohranjati avtentične v svoji pojavnosti? Prav tako so raziskovalni procesi nepredvidljivi v smislu »najdb« in »rezultatov«. Lahko (tisti dan) so, lahko jih ni. Težko predvidiš, kaj se bo zgodilo, če sploh kaj. Kako se spopasti z mirovanjem umetniškega/raziskovalnega dela? V teh ozirih se področje raziskovanja v marsičem močno približa umetniškim praksam in procesom.

Prvo vedno pozabim je bila zame neke vrste raziskovalna praksa o pomenu in pomembnosti praktičnega raziskovanja za teoretično refleksijo in obratno. Skozi proces beleženja prve misli dneva so se odprla »praktična« vprašanja, ki pa so naslavljala tudi teoretske odgovore: Kako dolga je misel? Kdaj se prva misel konča in kdaj se začne druga? Kaj je njuna ločnica? Katera je *prva* misel dneva? Kaj če se zbudim pred 00.00? Se odziv (na sanje) šteje kot misel? In kaj je odziv brez konteksta (sanj)? In seveda, kaj sploh je misel?

Na performativnem dnevu so poleg Lučke Neže Peterlin, Nike Korenjak, Suzane Krevh, Sare Živković Krajnc in Nastje Uršule Virk sodelovale_i še: Nina Kuclar Stiković, Bor Ravbar, Jaka Smerkolj Simoneti, Tilen Oblak, Filip Štepec, Ajda Pirtovšek, Jernej Potočan, Jure Srdinšek ter doc. dr. Zala Dobovšek (mentorica, pobudnica in sodelujoča).



MANCA TEA DEVETAK

Simpozij *Neodvisno gledališče devetdesetih na Slovenskem: neraziskana poglavja, novi pogledi, stališče mlade generacije gledaliških ustvarjalcev*

Študentski simpozij z naslovom *Neodvisno gledališče devetdesetih na Slovenskem: neraziskana poglavja, novi pogledi, stališče mlade generacije gledaliških ustvarjalcev*, ki se je v prostorih UL AGRFT na Trubarjevi odvil 26. in 27. februarja 2025, je nastal na pobudo prof. dr. Barbare Orel. Na simpoziju predstavljeni prispevki so bili namreč rezultat seminarskega raziskovanja, ki smo ga študentke in študentje opravili v okviru predmetov *Sodobne scenske umetnosti I in II*.

Za predmet raziskave smo si vzeli devetdeseta leta, ki so bila prelomna za scenske umetnosti, saj so se te začele srečevati z drugimi umetniškimi in neumetniškimi polji, nanje pa so vplivali tudi novi mediji, ki so takrat korenito spremenili človeški vsakdan. Predvsem je v tem obdobju velik razmah doživelo neodvisno gledališče, ki je tedaj obsegalo približno četrtno celotne slovenske produkcije, začelo pa si je iskati tudi različna prizorišča, alternativna gledališkemu odru. V devetdesetih se je zgodil tudi *festivalski bum*, na slovenskih tleh sta se začela razvijati feministično gledališče in performans, nov val sta doživela radikalni performans in body art, zgodil pa se je tudi razmah improvizacijskega in komercialnega gledališča.

Zanimalo nas je predvsem vzpostavljanje dialoga med različnimi generacijami gledaliških ustvarjalcev oziroma stališča in pogledi mlajše (naše)

generacije do omenjenih in še katerih drugih pomembnih fenomenov, ki so v devetdesetih nastali na novo ali pa doživeli pospešen razvoj. Četudi so bili ti fenomeni v svoji sodobnosti že prepoznani in/ali reflektirani, pa pogosto še niso bili deležni poglobljene teatrološke obravnave. Zato je na pobudo simpozija nastala tudi marsikatera originalna raziskava, ki smo jo študentke in študentje izvedli s pomočjo intervjuja kot raziskovalne metode.

Simpozij se je v praksi izkazal tudi kot priložnost za medgeneracijsko in medoddelčno sodelovanje, saj smo ga s prispevki sooblikovali študentke in študentje magistrskih študijskih programov *Dramaturgija in scenske umetnosti* ter *Umetnost giba* in študentka ter študent doktorskega študijskega programa *Humanistika in družboslovje - Študiji scenskih umetnosti*. Hkrati pa so se simpozija udeležili nekateri ustvarjalci in ustvarjalke ter drugi ključni akterji, ki so obravnavane fenomene (so) ustvarjali ali pri njih prisostvovali kot gledalci, zato so lahko s svojo mnogoštevilno in predvsem aktivno udeležbo na simpozijских debatah prispevali izkušnje in refleksije iz prve roke.

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

1. ZASEDANJE

(Moderatorka: Sara Živkovič Kranjc)

Lana Krmelj: Od žanrske raznolikosti h kuratorskemu mojstrstvu: festival Mladi levi med letoma 1998 in 2012

Manca Tea Devetak: Spremenjene paradigme telesa v performansu v Galeriji Kapelica od devetdesetih do danes

Ula Tališa Pollak: Feministični performans v devetdesetih na Slovenskem

2. ZASEDANJE

(Moderatorka: Lana Krmelj)

Tilen Oblak: Lepota ekstrema: festival radikalnih performansov

Ajda Pirtovšek: Katarina Stegnar: kolektivno in politično delo v gledališču

Tajda Lipicer: Posthumanistična perspektiva v gledališču animiranih form

Sara Živkovič Kranjc: Dramaturško telo

3. ZASEDANJE

(Moderatorka: Manca Tea Devetak)

Nika Šoštarich: Gledališča govorijo ljudi: zgodba profesionalizacije Mestnega gledališča Ptuj

Gašper Stražišar: Café teater

Nastja Uršula Virk: Impro liga in začetki improvizacijskega gledališča v Sloveniji

4. ZASEDANJE

(Moderatorka: Ula Tališa Pollak)

Luna Pentek: Fenomen Mandič

Filip Štepec: Spodleteli poskusi telesa

Jaka Smerkolj Simoneti: Meta
Hočevar: režija kot parafraza

LARA KERZNAR

Bralne uprizoritve na TSD

1. Bralne uprizoritve desetminutnih dram študentk 1. letnika

V ponedeljek, 31. 3., smo prvi letniki v kranjskem stolpu Škrlovec pripravili pravi maraton bralnih uprizoritev naših desetminutnih dram. Bilo jih je kar 6. Napisale smo jih dramaturginje in režiserke v sklopu predmeta Osnove dramskega pisanja in scenaristike pod mentorstvom prof. mag. Žanine Mirčevske in asistentke Nine Kuclar Stiković. Uprizoritev je bila uvrščena v dodatni program Tedna slovenske drame. Nastopali so študenti igre 1. letnika, avtorice pa smo pri pripravi uprizoritev sodelovale tudi s kolegi iz višjih letnikov in 2. stopnje.

Tematike tekstov so bile zelo raznolike, kar je poskrbelo za pestrost večera, občinstvo pa je pozorno sledilo vsaki uprizoritvi. Program smo začeli z dramo Karin Winkler (DSU), ki nosi naslov *G59* in govori o problematiki nevzdrževanih študentskih domov ter o težavah pri opozarjanju na probleme, s katerimi se študenti v takih domovih soočajo. Skozi komične vložke in premišljeno dinamiko je bila prikazana prvotna brezbržnost stanovalcev, ki probleme zanikajo, nato pa iskrena želja po izboljšavi, ki pa jo na koncu zatre oskrbnik doma. Druga je bila na vrsti moja, nekoliko surrealistična drama *Malo miru (morda)*. Ima izrazito protivojno sporočilo, prikazano skozi nočno moro novinarke, ki je objavila neresnično novico o ustreljenem dečku, ki naj bi v svoji torbi nosil pištolo. Njena slaba vest se ji oglašva v obliki deklice, ki ji razkriva, da nobena vojna ni črno-bela, deček pa je umrl nedolžen. Naslednje besedilo je pol rekonstrukcija in pol parodija z naslovom *EPIC predstavitev 3. d razreda frizerske šole!* Ivone Furlan (GLR).

Črpala je iz viralnega videoposnetka maturskega plesa frizerske šole, na katerem se s slabimi rimami predstavi razred, in intervjuja z njihovo razredničarko Katarino Avbar za oddajo *Milo raste vitica* Radia Študent. Avtorica je z likom profesorice Katarine Avbar prikazala obsesijo družbe z banalnostmi brez vsebine in neskončni linč, do katerega lahko pride zaradi moči in trajnosti interneta. Gledalci so se ob tem lahko nasmejali vdorom Ančke z rimami, prevzetih iz videoposnetka. Četrta uprizoritev je bila *AstridX* avtorice Doroteje Drevenšek (GLR). Gre za farso, ki se ukvarja s tehnologijo in možnostjo njene uporabe pri reševanju umorov. Pri inovativno postavljeni uprizoritvi je sodeloval ves letnik, naj smo bili na odru ali se oglašali iz občinstva. Na videz (pre)uspešno razrešen umor zaradi robotske replike žrtve se konča s presenetljivim obratom – namigom, da morilca niso zares ujeli. Sledila je drama *Družinski kodeks* Lare Čabrian (GLR) s poudarkom na družinski tradiciji in mlajših generacijah, ki je ne želijo več nadaljevati. Neodobravanje sina poglobi še dejstvo, da tradicija sloni na nagačevanju živali, izstopajo pa tudi didaskalije, narejene kot zvočni posnetek. Zadnja je bila na vrsti drama *Kafanski posli* avtorice Džane Porić (GLR). Prikaže skoraj absurdno situacijo orgije zaposlenih v kavarni in šefovega zasliševanja, ki sledi, da bi našel krivca. Z uporabo nekoliko črnega humora se tekst dotakne tudi resnejše teme podtikanja drog v pijače strank.

Vse sodelujoče je izredno razveselila polna dvorana in aplavz, ki nam je namignil, da je občinstvo v uprizoritvah uživalo. Tako se je vse delo, vloženo najprej v izpitne tekste, nato pa še v procese ustvarjanja uprizoritev, več kot splača-





lo. Ustvarjalci smo se v Ljubljano vrnili ponosni in zadovoljni s tem, kako so nam uspele prve lastne drame in uprizoritve v sklopu akademije. Prav tako pa smo se med procesi še bolj povežali kot letnik, kar je nedvomno zelo dobrodošlo. Na kratko: čudovita izkušnja!

2. Dan nominirancev za nagrado za mladega dramatika

V sredo, 2. 4., so se v Slovenskem gledališkem inštitutu odvile bralne uprizoritve dram nominirancev za nagrado za mladega dramatika. Nominiranci so bili letos trije, in sicer Klemen Kovačič, Lučka Neža Peterlin ter Iva Štefani-ja Slosar. V uprizoritvah so nastopili igralci Prešernovega gledališča Kranj, za režijo pa je poskrbela režiserka Maša Pelko. Tudi letos smo uprizoritve z dramaturškimi razmisleki uvedli študenti dramaturgije; letos smo to bili Tine Lukač, Nejka Jevšek in Lara Kerznar. Po uprizoritvah je sledil še pogovor z dramatikami, ki sta ga vodili teatrologinja in kustosinja Ana Perne in naša študentka Nejka Jevšek.

Dogodek je odprla uprizoritev teksta *Tvoj boj* Klemna Kovačiča, ki se ukvarja predvsem s spominom. Avtobiografski tekst navaja spomine iz otroštva in mladosti, ki jih povezuje mnogo reči, večinoma pa družina in odnosi v njej. V okviru uprizoritve je vsak spomin predstavljal rekvizit, vezan na njegovo vsebino, ki sta ga igralca Blaž Setnikar in Filip Mramor (k. g.) postavila na mizo in s tem gledalcem odprla široko polje asociacij na njihovo lastno otroštvo.

Sledila je drama *Jagnje* avtorice Lučke Neže Peterlin, ki izstopa predvsem po svoji nekonven-

cionalni obliki. Avtorica se namreč niti malo ne drži tradicionalne dramske forme, ampak išče drugačne pristope. Naravo in živali uporablja kot simbole ali metafore in s tem raziskuje pripovedovanje zgodbe človeka na neantropocentričen način. Tako se velik del sporočila zrcali skozi živali ali pa avtoričino doživljanje živalskega sveta. Tekst so interpretirali Suzana Krevh (k. g.), Darja Reichman, Živa Selan, Vesna Slapar in Aljoša Ternovšek.

Zadnja na vrsti je bila drama *Zapali mi kres* Ive Štefanije Slosar, ki je bila s svojimi mnogimi komičnimi elementi popoln zaključek. Komičnosti so pridodale tudi odlične interpretacije Žive Selan, Suzane Krevh, Blaža Setnikarja in Darje Reichman. Tematsko se besedilo ukvarja predvsem z razliko med požigi iz političnih in osebnih razlogov skozi glavna lika požigalko in piromana, ki se seveda zaljubita. Razvije se bolj antiromantična komedija, ki pa uspe vplesti tudi drobce družbene kritike.

Vse uprizoritve so se pokazale kot odlične in s tem, poleg izjemnih sposobnosti ustvarjalne ekipe, spet dokazale, da mladi dramatik pišejo vrhunske tekste, ki jih je vredno uprizarjati. V pogovoru z avtorji, v katerem so nam razkrili tudi svoje poglede na pisanje dramatike, se je pokazalo njihovo veselje do pisanja. Ravno zato so ustvarili kvalitetne tekste, ki prav kličejo po uprizarjanju, četudi so zanje potrebni malce drugačni prijemi kot pri tradicionalnih dramskih formah. Vseeno živimo v času, ko to zagotovo ni in ne bi smela biti težava. Mladi dramatik so torej inovativni, vpeljujejo nove teme in pristope in s tem dokazujejo, da prav nič ne zaostajajo za starejšimi kolegi.

3. Dan nominirancev za Grumovo nagrado

V ponedeljek, 7. 4., so v Veliki gledališki dvorani AGRFT potekale bralne uprizoritve odlomkov dram, nominiranih za Grumovo nagrado. Letošnji nominiranci so bili štirje, in sicer Varja Hrvatina, Maša Pelko, Nina Kuclar Stiković in Milan Ramšak Marković. Uprizoritve so ustvarili večinoma študenti 2. in 3. letnika, vključeni pa so bili tudi študenti 1. in 4. letnika ter študenti 2. stopnje dramaturgije. Tudi tokrat so uprizoritve uvedli dramaturški razmisleki študentk dramaturgije Maruše Freye Voglar, Karin Winkler, Hane Obreza in moje malenkosti, uprizoritvam pa je sledil še pogovor z nominiranci pod vodstvom teatrologinje in kustosinje Ane Perne ter študentke dramaturgije Nejke Jevšek.

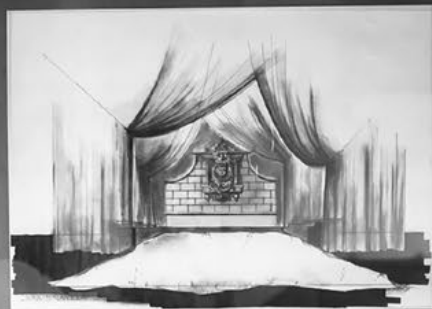
Prva je bila na vrsti uprizoritev drame *Vile v Sloveniji* Varje Hrvatina v režiji Luke Ravnika in dramaturgiji Blažke Gantar. Avtofikijska drama tematizira seksizem v medicini, problematiko konsenza, toksično moškost in spolno nadlegovanje. Vsa brutalna dejanja so prikazana s primerno brutalnim jezikom. Izbran odlomek prikaže zadnji dve tematiki, le da tokrat ženska s spolno igrico nadvlada in poniža moškega.

Sledila je drama *Für OFELIJA (Mitologija utapljanja)* avtorice Maše Pelko v režiji Julije Urban in dramaturgiji Tajde Lipicer. Z veliko različnih zornih kotov sta predstavljena umor – utopitev neke ženske in bizarno ravnanje moških, ki so našli truplo. V tekstu so prisotni tudi antični miti, ki s skrbno selekcijo namigujejo na resnico o zločinu, v središču pa ostane zločin in medčloveški odnosi.

Tretja uprizoritev je bila drama *morska deklica (sto sedeminosemdeset let pozneje)* avtorice Nine Kuclar Stiković v režiji Neže Dvorščak in dramaturgiji Nike Šoštarich, ki s pomočjo Anderse nove pravljice reflektira problematiko sodobne družbe skozi feministično prizmo. Z netradicionalno oblikovanim tekstom ter z nemalo komike je prikazan kolektiv prijateljic, ki je zapadel v tako individualno kot skupinsko krizo. Na koncu je podan jasen namig za reševanje situacije: iskrena medsebojna komunikacija.

Zadnja uprizoritev je bila *Trilogija o mestih in ljudeh* Milana Ramšaka Markovića v režiji Lucasa Carbonija Kopšeta in dramaturgiji Nastje Uršule Virk. Vsaka drama v trilogiji ima zaključeno zgodbo, povezuje pa jih vezanost ljudi in njihovega obnašanja na mesto, v katerem živijo. Eksistencialna kriza se kaže najprej z likom Medeje, ki izgubi pravico do bivanja v državi in ji preti ločitev od svoje hčerke, nato spremljamo malomeščana Petra in njegovo manično iskanje ogrlice, ki je družinska dediščina, na koncu pa faliranega študenta Vida skozi fragmente sprehoda po Mariboru. Uprizoritev je bila, predlogi primerno, najdaljša, vendar zato nič manj dovršena od ostalih treh.

Dogodek je bil izjemen, občinstvo je vse sodelujoče na koncu nagradilo z bučnim aplavzom. Glede na izjemno kratek čas, ki je bil na voljo ustvarjalcem, so nastale zares kvalitetne uprizoritve, s katerimi so bili sodelujoči upravičeno zadovoljni. Tako smo študenti s svežimi pristopi še eno leto približali publiki najbolj izstopajoče tekste slovenske dramatike in dokazali, da smo zmožni pod časovnim (in še kakim drugim) pritiskom ustvariti odličen dogodek.





Guillaume Verdi (Jean-Claude)
Piazza in Roma (1942) e L'ultimo (1975/76)
Scenarij: Jean-Claude, Foto: Michel



Guillaume Verdi (Jean-Claude)
Piazza in Roma (1942) e L'ultimo (1975/76)
Scenarij: Jean-Claude, Foto: Michel



Guillaume Verdi (Jean-Claude)
Piazza in Roma (1942) e L'ultimo (1975/76)
Scenarij: Jean-Claude, Foto: Michel













Napovedujemo

NAPOVEDUJEMO

Édouard Louis na UL AGRFT

PREDAVANJE:

10. junija 2025 ob 17.00
v Veliki gledališki dvorani

PONOVITEV:

Opraviti z Eddyjem
11. junija 2025 ob 19.00
na Študijskem odru 4

V okviru obiska v Ljubljani bo francoski pisatelj Édouard Louis izvedel predavanje za študente UL AGRFT, ogledal pa si bo tudi produkcijo V. semestra Dramske igre ter Gledališke režije *Opraviti z Eddyjem*.

Obisk in predavanje bomo izkoristili tudi za predstavitev sveže izdaje knjige *Pogovor o umetnosti in politiki* med Édouardom Louisem in Kenom Loachem, ki bo izšla v zbirki Varia v soizdajateljstvu Založbe /*cf. In UL AGRFT.

Gostovanje Édouarda Louisa v Ljubljani je plod sodelovanja med Odprto katedro, Založbo /*cf. in Francoskim inštitutom.

KEN LOACH | ÉDOUARD LOUIS

*cf.

umetnosti in politiki

Pogovor o

Prevod **Primož Vitez**

Pogovor o umetnosti in politiki
Naslovnica knjige

KEN LOACH, ÉDOUARD LOUIS

Pogovor o umetnosti in politiki

(Dialogue sur l'art et la politique)

Založba /*cf. in UL AGRFT, zbirka Varia
2025; 72 strani

Prevod:
PRIMOŽ VITEZ

Pojasnilo k slovenski izdaji:
BRANKO JORDAN
AMELIA KRAIGHIER

Soizdajateljica knjige
UL AGRFT

Cena:
13,00 €

ISBN:
978-961-257-188-7

Ken Loach in Édouard Louis sta se 6. decembra 2019 srečala v oddaji *Studio B, Unscripted* televizije Al Jazeera ter se pogovarjala o umetnosti in politiki. Pogovor je potekal v živo, brez moderatorja, vključeval pa je tudi vprašanja iz občinstva. Ključne teme, ki sta jih tedaj obravnavala – družbeno nasilje, ekonomska neenakost, izključevanje, zanikanje nasilja, delo, ekonomski stres, razpad skupnosti in atomizacija družbe, družbena solidarnost in empatija posameznikov, pomen ustvarjalnosti, vloga jeze v umetnosti in politiki ... –, so obsežne, kompleksne in zahtevne, vendar sta jih brez poenostavljanja podala na način, ki je razumljiv vsakomur. Dve leti pozneje je prepis tega živahnega pogovora izšel pri ugledni francoski založbi Puf/Humensis kot prva knjižica v novi zbirki *Des mots (Besede)*. Danes je ta knjižica na voljo tudi v slovenščini.

Režiser Ken Loach (1936) je že od sredine šestdesetih let 20. stoletja *enfant terrible* britanskega filma. Kot mlad socialist je s šokantno TV-dramo *Cathy Come Home* (1966) spodbudil spremembe pravilnika o zavetiščih za brezdomce in leta 1977 vplival na prenavo stanovanjskega zakona. Njegovi realistični, družbeno angažirani filmi so vselej na strani malega človeka. V njih tenkočutno prikazuje delavski vsakdan, revščino, brezposelnost, delavske boje, pa tudi nestrpnost in razkrajanje družbene solidarnosti; kritično opazuje delovanje socialne in pravne države, ki je pogosto bolj v službi kapitala kot ljudi.

Loach je prejemnik častnih doktoratov osmih univerz in dolge vrste prestižnih nagrad, med katerimi so japonski Praemium Imperiale (2003), dve zlati palmi v Cannesu (*Veter, ki trese ječmen*, 2006; *Jaz, Daniel Blake*, 2016), ter beneški zlati lev (1994) in berlinski zlati medved (2014) za življenjsko delo.

Leta 2014 je francoski pisatelj Édouard Louis (1992) vstopil na literarno prizorišče z osebnoizpovednim romanom *Opraviti z Eddyjem* in doživel izjemen mednarodni uspeh. Zatem je objavil še šest knjig, med njimi *Kdo mi je ubil očeta* (2018; prev. Iztok Ilc, 2024), *Boji in preobrazbe neke ženske* (2021; prev. Iztok Ilc, 2023) ter *Sprememiti se: metoda* (2021; prev. Andrej Peric, 2024).

V svojih avtobiografskih delih opisuje odraščanje v revnem delavskem okolju, zaznamovanem z družinskimi in medvrstniškimi nasiljem, brezposelnostjo, homofobijo in alkoholizmom, ter svojo izkušnjo postopnega oddaljevanja, bega iz pogubnega sveta otroštva. Snov, vzdušja in prostori, iz katerih črpa, so prikazani boleče neposredno in skozi pisavo, ki vztraja na ostrem robu avtofikcije, v nenehni napetosti med pripovedovalčevimi občutki krivde, prizadetosti, sramu, jeze, ljubezni in melanholije.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien du Programme d'aide à la publication de l'Institut français. / Izdano s podporo Programa za pomoč pri izdaji knjig, ki ga izvaja Francoski inštitut.

Takšen je resnični svet.

**Пумпај,
динстај,
блистај!**

***Pumpaj, dinstaj, blistaj!**