UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Drugostopenjski magistrski študijski program Dramska igra

Dramska igra

STAŠA POPOVIČ

Razmetanost *Otrok*

Refleksija ustvarjalnega procesa

Magistrsko delo

Mentor: doc. Branko Jordan

Ljubljana, 2026

Ime in priimek: Staša Popovič

Naslov magistrskega dela: Razmetanost *Otrok* : Refleksija ustvarjalnega procesa

Kraj: Ljubljana

Leto: 2026

Število strani: 62

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Program in smer študija: Drugostopenjski magistrski študijski program Dramska igra, smer Dramska igra

Mentor: doc. Branko Jordan

Jezikovni pregled: Aleš Belšak

Zahvala

Mentorjema za vse usmeritve in odpiranje novih razsežnosti gledališča.

Vsem, ki so z mano sodelovali in soustvarjali zaključno magistrsko produkcijo Otroci – Niku, Luki, Luciji, Bučotu, Živi, Kaji ter vsem sodelavkam in sodelavcem v Slovenski kinoteki.

Vsem mojim prijateljicam in prijateljem, ki so z mano od samega začetka moje študijske in profesionalne poti in onkraj nje.

Jaki, ki me vedno znova spomni, naj zaupam svoji intuiciji, tudi kadar še nimam vseh odgovorov.

Moji družini, ker je toliko vas tudi v tem, kar počnem.

POVZETEK

V magistrski nalogi opisujem in reflektiram ustvarjalni proces ob nastajanju zaključne magistrske produkcije *Otroci*, ki temelji na istoimenskem romanu Milene Marković. Delo umeščam v širšo izkušnjo magistrskega študija, v katerem sem se srečala z različnimi pristopi k igralskemu delu in avtorskemu ustvarjanju. V posameznih fazah procesa analiziram, kako so se začetna izhodišča spreminjala ob praktičnem delu in sodelovanju ter kako se je oblikoval moj odnos do izbranega materiala. Lastno izkušnjo povezujem z gledališko teorijo, s katero razmišljam o postopkih in odločitvah pri nastajanju uprizoritve. Z refleksijo celotnega procesa se vračam k vprašanju avtofikcije in osebnega v umetniškem delu ter razvijanju lastnega odnosa do avtorskega ustvarjanja.

KLJUČNE BESEDE

Milena Marković, roman Otroci, igralski ustvarjalni proces, theatre-making, izvajalski užitek, gledališče določene lokacije

ABSTRACT

In my master's thesis, I describe and reflect on the creative process behind my final production, *Otroci* (*Children*), based on Milena Marković's novel of the same name. I situate this work within the broader context of my master's studies, during which I encountered different approaches to acting and authorial theatre-making. Tracing the different stages of the process, I analyse how the starting points for my work changed through practical work and collaboration, and how my relationship with the selected material developed. I draw on theatre theory to reflect on my experience and examine the methods and decisions that shaped the production. Reflecting on the process as a whole, I return to questions of autofiction and the personal in artistic practice, and consider the development of my own relationship to authorial theatre-making.

KEY WORDS

Milena Marković, novel Children, actor's creative process, theatre-making, performer's pleasure, site-specific theatre

KAZALO VSEBINE

KAZALO VSEBINE 5

1 Uvod 6

2 Izhodišča avtorskega procesa zaključne magistrske produkcije Otroci 8

3 Roman Otroci kot uprizoritven material 10

4 Koncept avtorstva na DAMU 14

4.1 Delavnica klovnovstva 17

5 Delo v nastajanju 19

5.1 Preizkus klovnovske figure 20

5.2 V iskanju odrskih postopkov 23

5.3 Kdo je občinstvo? 25

6 Magistrska produkcija Otroci 28

6.1 Premislek ustvarjalnega procesa 28

6.2 Med igrivostjo in izvajalskim užitkom 34

6.3 Geneza prostora 41

7 Refleksija »razmetanega procesa« 50

8 Zaključek 58

9 Viri in literatura 60

Seznam slik in fotografij 62

1 Uvod

V magistrski nalogi predstavljam in reflektiram svoj ustvarjalni proces zaključne avtorske produkcije *Otroci*, ki je nastala po motivih istoimenskega romana Milene Marković. Proces obravnavam v povezavi s študijem na drugostopenjskem magistrskem programu Dramska igra, smer Dramska igra, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani (UL AGRFT) ter štirimesečno izmenjavo Erasmus+ na študijskem programu Avtorska igra (*Authorial Acting*) na gledališki fakulteti Akademije scenskih umetnosti v Pragi (DAMU). Izhajam iz lastne izkušnje, ko sem se med študijskim procesom na drugi stopnji prvič srečala z avtorskim gledališčem, s premišljevanjem in vodenjem ustvarjalnega procesa in solo igralsko izvedbo tako vmesnih *šovingov* kot tudi zaključne produkcije, ki je bila 29. 6. in 30. 6. v Slovenski kinoteki.

Nalogo začenjam z razlogi za vpis na magistrski študij, odločitvijo za samostojno produkcijo in izhodišči ustvarjalnega avtorskega procesa. Magistrska naloga je zastavljena kronološko, saj se je moje razumevanje igralskega avtorskega ustvarjanja razvijalo in poglabljalo v različnih etapah študija. Ob opisovanju dela se vračam k vprašanjem, ki so se mi odpirala, in poskušam s svežimi vtisi premisliti, kaj me je takrat zanimalo in vodilo pri posameznih odločitvah ter kako so se te izpeljale v ustvarjalnem procesu.

Predstavim razloge za izbiro romana *Otroci*, ki sem ga brala v prevodu Muanisa Sinanovića, izdanem pri Beletrini leta 2024. Ustavim se pri vsebini, ki me je nagovorila, ter ritmičnosti in fragmentarnosti pisave, v katerih sem prepoznavala možnosti tako za igralsko raziskovanje kot za iskanje možnih načinov uprizarjanja. Ob žanrskih opredelitvah romana pojasnim tudi svoje začetno zanimanje za avtofikcijo in možnost, da bi se na literarni material odzivala iz lastne izkušnje in tako raziskovala avtorski način ustvarjanja. Ker sem, preden sem vstopila v delo z romanom, imela študijsko izkušnjo na DAMU, predstavim njihov koncept avtorske igre, organizacijo študija in discipline, na katerih tam temelji poučevanje avtorske igre. Opis povežem z lastnim spoznavanjem takšnega dela, z vprašanji ustvarjalne odgovornosti, igrivosti in razvijanja materiala skozi improvizacijo v okviru predmetov. Nato se posvetim šovingu prvega letnika, ki sem ga po vrnitvi v Ljubljano pripravila v sodelovanju z dramaturginjo Luno Pentek. Skozi tridelno strukturo šovinga obravnavam klovnovsko igro, prve poskuse uprizarjanja izbranega besedila in odločitev za spremembo pozicije gledalcev, ki sem jih povabila, da znotraj odrske fikcijske situacije šovinga zasedejo mesta družinskih

članov. Ob Louise Peacock razmišljam o klovnovskem odnosu do občinstva z vsebinskega in izvajalskega vidika, pri drugih odrskih postopkih pa me zanima, kako sem jih razvijala v povezavi z vsebino romana in katera vprašanja so ostala odprta in se vrnila v poznejšem strnjenem procesu ustvarjanja zaključne produkcije.

Pri razmisleku o zaključni magistrski produkciji poskušam natančneje poimenovati in teoretsko premisliti način dela, ki sva ga razvijala z dramaturgom Nikom Žnidaršičem. Ob Duški Radosavljević in njenem pojmu *theatre-making* obravnavam preplet adaptacije in snovanja, nastajanje novega uprizoritvenega besedila ter sodelovalno in nehierarhično organizacijo procesa. Zanima me, kako so se najine naloge prepletale in kaj je zame pomenilo hkrati sodelovati pri oblikovanju uprizoritve in jo igralsko tudi izvajati in snovati. Posebej se posvetim razmerju med igrivostjo in izvajalskim užitkom kot ključnem delu takšnega ustvarjalnega procesa. Odločitev za uprizoritev v Slovenski kinoteki obravnavam skozi osebno navezanost na prostor in način, kako je kavarna postala t. i. *kafana* magistrske produkcije *Otroci*. Razmišljanja Gastona Bachelarda in Mete Hočevar mi pomagajo razumeti, kako sta prostor in material oziroma nastajajoči dogodek vplivala drug na drugega. S prostorskimi odločitvami povežem tudi vlogo gledalca in razmišljam o njegovi poziciji znotraj produkcije, ki je tako specifična zaradi samega prostora kot tudi zaradi tega, kako sva jo z dramaturgom premislila in določila znotraj uprizoritvene situacije. Ob refleksiji izvedbe odpiram še vprašanje stopnje interaktivnosti v odnosu do gledalca.

V refleksiji »razmetanega procesa« s pojmom razmetanosti poimenujem spreminjanje svojega odnosa do romana in razlogov za posamezne ustvarjalne odločitve. Vrnem se k začetnemu zanimanju za avtofikcijo in razmišljam o odnosu med zasebnim in osebnim. Ob vprašanjih, ki so se odpirala med delom z romanom *Otroci*, poskušam reflektirati, kako se je med procesom spreminjal in razvijal moj odnos do lastnega igralskega in ustvarjalnega dela.

2 Izhodišča avtorskega procesa zaključne magistrske produkcije Otroci

Po končanem dodiplomskem študijskem programu Dramske igre sem se leta 2024 vpisala na drugostopenjski magistrski študijski program Dramska igra, smer dramska igra na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT). Odločitev za takojšnje nadaljevanje študija je bila zame deloma pragmatična, saj po končanem diplomskem letniku nisem imela možnosti dodatnega podaljšanega leta, nekaj mesecev prej pa sem se prijavila tudi na Erasmusovo študijsko izmenjavo na Gledališki fakulteti Akademije scenskih umetnosti v Pragi (DAMU), na program Avtorske igre, za katerega sem imela ob vpisu že potrjeno prijavo in odobreno izmenjavo.

Oba študijska okvira, magistrski program na domači akademiji in praški program, ki sem ga začela obiskovati jeseni, sta bila zame polna neznank. O načinu magistrskega študija na AGRFT sem nekaj izvedela od študentov, med dodiplomskim študijem sem si ogledala tudi nekaj magistrskih produkcij, ki so se med seboj zelo razlikovale, zato si nisem znala povsem predstavljati, kaj lahko od programa pričakujem. Jasno mi je bilo predvsem, da magistrski študij omogoča oblikovanje lastne gledališke produkcije iz materiala, ki ga izbereš oziroma ustvariš sam, kar se mi je zdelo vznemirljivo, saj je pomenilo možnost daljšega raziskovanja in avtorskega ustvarjanja. Do tedaj sem imela izkušnje večinoma s študijskimi procesi, ki so bolj sledili oblikam institucionalnega gledališča, pri katerih so razmerja med posameznimi ustvarjalnimi poklici hierarhično določena. Večinoma je delo izhajalo iz vnaprej določenega dramskega besedila in režijskega koncepta, sama pa sem znotraj režijskih izhodišč raziskovala in oblikovala svojo vlogo. Ob prijavi na magistrski študij sem se zato prvič znašla pred odločitvijo, kako in kateri material izbrati kot izhodišče procesa. V prijavi teme na sprejemne izpite pojasnjujem, da sem za izhodišče izbrala roman pesnice in pisateljice Milene Marković, ki ga podrobneje predstavljam v naslednjem poglavju. Prilagam citat iz prijave na sprejemne izpite, ki nekako dobro opiše, kako sem o procesu in pričakovanjih razmišljala in jih artikulirala takrat.

> Ob branju romana *Otroci* Milene Marković sem dobila občutek, da bi iz tega lahko nekaj ustvarila, ker je nekaj, kar me nagovarja, v čemer se vidim in kjer lahko najdem izziv, v katerem se bom lahko preizkusila ne le kot igralka, ampak tudi kot avtorica. Če je to sploh namen tega programa, ne vem. Če ni, lahko še premislim o izbiri.

Pojem avtorstva sem takrat povezovala predvsem z možnostjo, da sama izberem material in prevzamem več odgovornosti za ustvarjalni proces, hkrati pa citat razkriva mojo negotovost glede tega, kaj naj bi takšna pozicija znotraj magistrskega študija sploh pomenila in ali sem si namen programa pravilno razlagala. Takrat še nisem vedela, kakšen raziskovalni in vsebinski fokus bo zahteval ustvarjalni proces, izhajajoč iz izbranega romana, s kom bom pri tem projektu sodelovala ter kako se bo oblikovala zaključna produkcija, če bo do nje sploh prišlo.

Jeseni 2024 sem se ob začetku študijskega leta preselila v Prago in začela štirimesečni študij na programu Avtorske igre. Čeprav tamkajšnje delo ni izhajalo iz romana *Otroci*, je bila izmenjava pomemben del magistrskega procesa, saj je predstavljala prvi neposredni stik z načini avtorskega ustvarjanja in metodami, ki jih razvijajo na DAMU. Med izmenjavo sem se na daljavo udeleževala tudi predavanj na AGRFT, kjer se je ob menjavi mentorjev začel izvajati sklop praktičnih ustvarjalnih vaj, usmerjen v vprašanja snovalnega oziroma avtorskega načina nastajanja produkcije. Celoten študijski proces in proces ustvarjanja zaključne magistrske produkcije je trajal dve študijski leti in je potekal v več fazah. Prvo leto so zaznamovali študij v Pragi, odprto raziskovanje in krajši šovingi, med katerimi v nadaljevanju podrobneje obravnavam tistega, ki je predstavljal prvi temeljitejši poskus dela z romanom. V drugem, absolventskem letu je po daljšem premoru začela nastajati končna magistrska produkcija *Otroci*, ki je temeljila na daljšem in izrazitejšem sodelovalnem ustvarjalnem procesu. Ob začetku magistrskega študija se je zame tako prvič odprlo tudi vprašanje prehajanja med igralsko in ustvarjalsko pozicijo. Kaj je ta razširjena vloga v posameznih fazah pravzaprav pomenila in kako se je moja pozicija spreminjala od praškega avtorskega dela prek šovinga do nastajanja končne produkcije, reflektiram in opisujem v nadaljevanju.

3 Roman Otroci kot uprizoritven material

Milena Marković je srbska pesnica, dramatičarka, scenaristka in profesorica dramaturgije, rojena leta 1974. Roman *Deca* je izšel leta 2021 pri beograjski založbi Lom in prejel NIN-ovo nagrado za najboljši roman tistega leta, v slovenskem prevodu Muanisa Sinanovića pa je z naslovom *Otroci* izšel leta 2024 pri založbi Beletrina. Že različna žanrska poimenovanja, ki spremljajo delo, nakazujejo, da ga je težko umestiti v eno samo literarno obliko. Beletrina ga v spletni predstavitvi knjige opisuje kot literarni hibrid romana in poezije ter kot avtobiografsko pripoved v verzih.

Dubravka Bogutovac v kritiki »Pazite na 'Decu'« (»Pazite na 'Otroke'«), objavljeni na portalu *Novosti*, piše o prepletu poeme in romana v verzih, Nataša Govedić pa ga v članku »Trauma svjedočenja u dramskoj poemi *Deca* Milene Marković« (»Travma pričevanja v dramski poemi *Otroci* Milene Marković«), objavljenem v zborniku *Dani Hvarskoga kazališta*, obravnava kot dramsko poemo (248). Ob razpravah o njegovi žanrski opredelitvi se odpira tudi vprašanje razmerja med avtobiografskim in avtofikcijskim, med življenjem avtorice in prvoosebno pripovedjo Milene v romanu. Pri branju romana ter opisovanju procesa in zaključne magistrske produkcije zato ločujem med Mileno Marković kot biografsko osebo in pripovedovalko Mileno, katere glas spremljamo skozi roman.

Vsebina romana me je pretresla in nagovorila predvsem z načinom, kako Milena opisuje svoje otroštvo in mladost med beograjskimi bloki, zaznamovano s kompleksnimi družinskimi odnosi, občutki razrednega sramu in uporništvom. Roman z gosto in asociativno pripovedjo povezuje različna obdobja njenega življenja, od spominov iz otroštva in mladosti do rojstva otroka s posebnimi potrebami, materinstva in srednjih let. Pisavo Milene Marković opisujejo kot »izrazito neposredno, robustno, včasih boleče iskreno izpovedno pisanje, potopljeno v umazan vsakdan«, ki hkrati »dobiva mitsko avro, ki jo daje senzibilna liričnost« (Beletrina, b. d.). V romanu sem prepoznala vsebino, ki me je osebno nagovorila in v meni vzbudila ustvarjalni impulz. Posebej so me pritegnili odlomki o Mileninem vstopanju v umetniško okolje in njena pogosto »outsiderska« pozicija, pa če je to doma, v šoli ali pozneje v njenem odraslem življenju. V njenih poskusih, da bi našla prostor zase, sem prepoznavala nekaj, kar mi je bilo blizu kot študentki in mladi igralki, ki v tako okolje šele vstopa. Nagovarjala me je napetost med željo, da bi se pokazala, in zadrego ob možnosti, da bodo drugi videli prav tisto, kar skušam prikriti. Ob odlomkih, v katerih Milena razglaša svojo posebnost in izjemnost, se

te pojavljajo tudi v trenutkih, ko ne razume pojmov, ki jih uporabljajo drugi, ali se počuti manjvredno v okolju, v katerem se je znašla. Takšni premiki so se mi zdeli vznemirljivi, saj sem v njenem hvalisanju lahko prepoznala negotovost, v napadu pa nekakšen problem z avtoriteto in potrebo po tem, da se postavi zase.

Ker je bil cilj magistrskega procesa tudi nastanek zaključne praktične gledališke produkcije, me pri izbiri romana ni prepričala le njegova vsebina, ampak tudi posebna forma, o kateri sem že v prijavi na magistrski študij zapisala: »Napisala je roman v verzih, ki daje občutek, kot da je napisan v enem dihu.« Roman je napisan v prostem verzu, brez velikih začetnic in skoraj brez ločil, njegov tok pa se pogosto približuje dolgemu monologu, kar se mi je zdelo zanimivo tudi glede na odločitev, da bom v magistrski produkciji nastopala sama.

V okviru magistrske raziskave mi je bilo pomembno razumevanje formalne zgradbe romana in značilnosti pisave Milene Marković, saj sem prav v njih iskala prve vstopne točke v uprizarjanje besedila in razmišljala, česa se lahko kot igralka in ustvarjalka pri delu z njim oprimem. Pri natančnejšem razumevanju teh značilnosti izhajam iz članka Tomaža Toporišiča v *Slavistični reviji* »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Markovič in Simona Semenič«, v katerem pisavo Milene Marković obravnava v kontekstu sodobne dramske pisave po postdramskem obratu. Toporišič pri tem navaja Slobodana Georgijeva, ki zapiše, da Milena Marković sebe razume predvsem kot pesnico, zato imajo tudi njene drame »formo pesmi v smislu celovitosti in zaokroženosti« ter »svoj ritem in metrum« (117). Čeprav *Otroci* niso dramsko besedilo, sem tudi v njih prepoznavala izrazito ritmičnost, ki me je pritegnila že ob prvem branju. Ena od profesoric v komisiji je na sprejemnem izpitu opozorila na nevarnost, da bi interpretacija takšnega besedila ostala v polju umetniške besede. Komentar je zame odprl vprašanje, kako tako specifičen, poetičen in ritmizirani jezik prenesti v konkretno odrsko dogajanje, ne da bi pri tem izgubila značilnosti, zaradi katerih me je roman sploh pritegnil, in do katere mere je takšno literarno besedilo sploh mogoče prenesti na oder. Monološkost in ritmična organizacija govora se jasno pokažeta v naslednjem odlomku:

> Jaz sem prva ki kadi marihuano in hašiš mama
> Jaz sem prva ki pije tablete z vodko in pivom
> In konjak in štok jaz sem prva ki gre na zmenke s
> starejšimi
> kaj te briga ker menjam gate dvakrat dnevno

jih pač rada menjam dvakrat dnevno kaj buljiš v moje
gate (Marković 18)

Struktura monologa se vzpostavlja skozi direktno nagovarjanje mame, ki v besedilu ne nastopa kot dejanska sogovornica, zato govor kljub navidezni dialoškosti ostaja tok enega samega glasu, pripovedovalke Milene. Odsotnost ločil in prehajanje misli čez verze ustvarjata občutek govora, ki se ne konča, v njem pa sem najmočneje začutila Milenin neposredni in brutalni jezik, ki sem ga želela preizkusit igralsko. Ob takšni zgradbi sem se spraševala o možnostih vzpostavljanja konfrontacijskih situacij tudi brez dejansko prisotnega sogovornika. Takšen odlomek se mi je na takratni točki razumevanja besedila in procesa, ki me je čakal, zdel uprizorljiv, zato sem ga izbrala za prvi poskus besedila na odru, v t. i. prvem šovingu po vrnitvi iz Prage. Zdel se mi je dovolj konkreten za iskanje uprizoritvene situacije in razvijanja igralske interpretacije.

Kar Toporišič opisuje kot »lirizacijo monoloških struktur«, ki skupaj s posebno obliko postbrechtovskih songov ustvarja »distanco in poetični prostor svobode, v katerem se srečujeta drama in lirika« (118), prepoznavam tudi v naslednjem odlomku:

bežijo dnevi kot nori
bežijo dnevi strašni
bežijo dnevi mladi
nasmejani drzni
pokajo kot baloni
kot led spomladi
bežijo bežijo bežijo
v usta jim je prišla pena
z njih lije črni znoj
iztiska se radost z nozdrvi
oni letijo letijo letijo
koliko jih še je (Marković 50)

Ob branju romana sem v zgradbi nekaterih odlomkov in v načinu, kako jih je Marković zapisala, zaznala možnost, da bi bili lahko odpeti oziroma uprizorjeni kot gledališki songi.[1]

[1] Z izrazom gledališki song tu označujem predvidene glasbene točke, v katerih bi izbrane odlomke besedila izvajala s petjem ali govorom ob avtorski glasbeni spremljavi.

V odlomku sem prepoznala strukturo, ki spominja na neke vrste pesem, kjer besedna zveza »bežijo dnevi« deluje kot refren, ponovitve glagolov »bežijo« in »letijo« pa odpirajo prostor za ritmično stopnjevanje in razvoj melodije. Tako sama struktura odlomkov ni popolnoma pesniška, vključuje pa določene notranje motive, ki se jih lahko glasbeno podpre. Ob branju drame Milene Marković *Barčica za punčke* in ogledu posnetkov različnih uprizoritev sem ugotovila, da so songi pogosti v njenih besedilih in da so bili nekateri v uprizoritvah že uglasbeni in izvedeni, denimo v uprizoritvah *Barčica za punčke* (SNG Drama Ljubljana, 2009, rež. A. Popovski), *Šuma blista* (Atelje 212 Beograd, 2008, rež. Tomi Janežič) in *Nahod Simeon* (SNP Novi Sad, 2006, rež. Tomi Janežič). To se mi je zdelo uporabno za magistrsko produkcijo, saj bi mi omogočilo, da se ukvarjam s petjem, s katerim na odru še nisem imela veliko izkušenj, z ustvarjanjem avtorske glasbe pa poiščem tudi širši uprizoritveni jezik produkcije. Ker Milenina pripoved izhaja iz generacijskega in kulturnega prostora nekdanje Jugoslavije, sem imela že precej jasno predstavo o glasbenem referenčnem svetu, iz katerega bi lahko izhajala. Tudi sama sem odraščala ob poslušanju takšne glasbe in jo imela rada, zato me je zanimalo, kako jo lahko z lastnim pevskim in avtorskim izrazom vključim v svet produkcije.

V svojem razmisleku Toporišič pri Marković izpostavlja tudi fragmentarnost kot specifično kvaliteto njene pisave in navaja njeno prepričanje, da »t. i. fragmentarna dramaturgija dodaja igram posebno lahkoto, svobodo in odprtost kot posebno zvrstno kvaliteto« (118). Podobno odprtost sem prepoznavala tudi v romanu *Otroci*, kjer pripovedi ne razvija kot enotno linearno zgodbo. Fragmentarnost mi je tako omogočala več možnih vstopov v besedilo, hkrati pa me je postavljala pred vprašanje, po kakšnem principu bom iz vsega tega materiala sploh izbirala in okoli česa bom oblikovala uprizoritveno celoto. Pri tem mi je bilo ključno tudi moje osebno doživljanje romana, saj sem že ob prvem branju imela občutek, da me material nagovarja in da se v posameznih izkušnjah in občutjih prepoznavam, zato sem v njem videla možnost, da se nanj odzivam tudi kot ustvarjalka, ki skozi lasten odziv o njem razmišlja in išče neko obliko uprizoritvene forme. Ta povezava med odprto, fragmentarno strukturo romana in mojim osebnim odzivom nanj se mi je zato zdel potencialno dobro izhodišče za raziskovanje avtorskega načina dela.

4 Koncept avtorstva na DAMU

Jeseni študijskega leta 2024/25 sem v okviru študijske izmenjave Erasmus+ obiskovala program Avtorska igra na Oddelku za avtorsko ustvarjalnost in pedagogiko gledališke akademije DAMU v Pragi. Program temelji na pedagoškem delu Ivana Vyskočila[2] in predstavlja specifičen pristop ustvarjanja avtorskega materiala, ki ga sam tudi izvedeš. Vyskočilovo pojmovanje avtorske igre izhaja tudi iz tradicije t. i. malih odrskih form, značilnih za češkoslovaško alternativno gledališče 20. stoletja, znotraj katerih se je razvijala njegova avtorska in improvizacijska praksa (Machková in Rais, 69–70). Tam sem se prvič srečala s pojmovanjem igralskega dela, ki igralca ne postavlja le v položaj izvajalca že izbranega besedila in vloge, ki jo je oblikoval, saj od njega zahteva, da sam razvija temo, ustvarja material pri predmetih, ki jih izvajajo, išče uprizoritveno obliko izbranega dela in jo sam tudi izvede. Ena glavnih študijskih obveznosti je bila priprava avtorske prezentacije, ki sem jo ob zaključku semestra javno predstavila v okviru t. i. klavzur večdnevnega zaključnega sklopa, v katerem študenti predstavljajo svoje delo v posameznih praktičnih disciplinah, predstavitvam pa sledijo tudi skupne refleksije.

Profesorici na programu in avtorici v članku »On the Hidden potential of Public Soltitude, Part I: Ivan Vyskočil's Theatre as Encounter« avtorsko igro opisujeta kot »pristop k igranju, morda celo stil igre, pri katerem posameznik sam napiše, dramatizira, režira in izvede svojo celotno uprizoritev ter v celoti stoji za njo«[3] (prav tam 72). Program, ki sloni na opisanih izhodiščih, od študenta zahteva, da je odgovoren za vloge, ki jih sicer v gledališkem procesu zaseda več različnih poklicev. Sam izbiraš temo, razvijaš material, sprejemaš odločitve o njegovi strukturi in prevzemaš odgovornost za avtorsko prezentacijo kot celoto.

[2] Ivan Vyskočil (1929–2023) je bil češki gledališki igralec, psiholog in pedagog, močno povezan s tradicijo t. i. malih odrskih form (divadlo malých forem), iz katere je izhajalo tudi njegovo delo z avtorsko igro. Leta 1958 je soustanovil praško gledališče Na zábradlí, pozneje pa je svoje gledališko in pedagoško delo razvijal tudi na DAMU, kjer je leta 1994 ustanovil Oddelek za avtorsko ustvarjalnost in pedagogiko. Tam se je nadalje razvijal njegov koncept avtorske igre in dialoškega delovanja z notrajnim partnerjem (Machková in Rais 2024, 69–70).

[3]Prevode citatov iz angleških virov sem za potrebe magistrske naloge pripravila sama s pomočjo Nika Žnidaršiča.

Razvijanje avtorske pozicije pa je dolgotrajen proces, ki se razvija skozi prakso in discipline programa, med katere sodijo Dialogical Acting with the Inner Partner,[4] in avtorsko branje, znotraj katerih razvijaš veščino pisanja, preko improviziranja raziskuješ glas, gib itd. Avtorsko pozicijo zato bolj razumem kot veščino razmišljanja in ustvarjanja materiala, ki se oblikuje s specifično prakso, kot pa samo vlogo avtorja, ki jo prevzameš.

Posebnost discipline je v njenem izhodišču: *dvoedinost* oziroma *biunity*, v kateri *igralec* hkrati deluje in zaznava svoje delovanje, s čimer se vzpostavlja pozicija *notranjega gledalca*. Z zaznavanjem *dvoedinosti* sem se srečevala pri predmetu DA. V prostor smo vstopali brez vnaprej določenega materiala, poskušali zaznati notranji impulz, mu slediti in ostati pozorni na to, kaj se ob njem zgodi v telesu, z glasom ali gesto, kaj impulz povzroči. Rais, Machková in Novorytová takšno večplastno pozornost povezujejo s človekovo sposobnostjo, da deluje in se hkrati zaznava kot delujočega (2). V improvizaciji tako igralec sočasno zavzema poziciji *igralca* in *notranjega gledalca*, ki nista ločeni vlogi, saj se med igro nenehno izmenjujeta. Vyskočil to opisuje tako: »Tisti, ki igra, postane tisti, ki zaznava, in tisti, ki zaznava, postane tisti, ki igra« (9). *Dvoedinost* oziroma *biunity* zato razumem kot gibanjem med tem, da nekaj naredim, to opazim in se na opaženo ponovno odzovem, pri čemer notranji gledalec ne nastopa kot zunanja kontrola, ki bi dejanje sproti ocenjevala, ampak kot pozornost, ki omogoča, da lastno početje sploh zaznaš kot nastajajočo igro med obema vlogama.

Profesorica Kateřina Daňková je večkrat opozorila, da je v mojem načinu dela mogoče prepoznati predhodni trening dramske igre. Ko sem stopila v prostor, sem skoraj takoj začela uprizarjati situacijo sama s sabo, improvizirala namišljene dialoge in iskala stik z občinstvom. Glede na to, da se improvizacije izvajajo pred občinstvom, mi pa z njim ne smemo vzpostavljati interkacije, sem imela vseeno občutek, da moram čim prej proizvesti vsebino in pokazati, da se nekaj dogaja. Ta moj impulz izhaja iz igralske pozicije, ki sem je vajena, iz potrebe po uprizarjanju konkretnega dejanja, situacije in »berljivega« prizora. Pri DA pa ni bilo bistveno, da čim prej oblikujem narativni prizor, ravno obratno. Skozi ponovitve smo trenirali pozornost, kjer moraš nekaj časa obstajati v prostoru, ne da bi že vedel, kaj bo iz tega nastalo. Iz tega stanja igrivosti in pozornosti si lahko poslušal lastni glas, opazoval svoje geste, sledil svojemu gibanju in si dovolil nato z nečim nadaljevati. Izziv mi je bil že zgolj

[4] Za poimenovanje predmeta Dialogical Acting with the Inner Partner v nadaljevanju uporabljam kratico DA.

popustiti nadzor in vztrajati v tem stanju, kar se mi je zdelo na trenutke nekako nesmiselno, a prav takrat se je odprlo polje *igrivosti*, v katerem se je včasih zgodil neki zame povsem nepričakovan impulz.

Poudarek na *zmožnosti igrivosti* oziroma *ability to play* je v meni sprožil tudi nove razmisleke o pristopanju k sami improvizaciji oziroma materialu, ki sem ga razvijala. To zmožnost povezujem z igrivostjo, ki jo razumem kot držo, ki omogoča, da v improvizacijah že pripravljenega materiala ostajaš odprt za nepričakovano in nastajajočega materiala ne določiš prehitro. Vyskočil tako sposobnost improvizacije ne obravnava kot posebne tehnike, ampak jo vključi v širšo sposobnost igre, ki ni zasebna, ampak javna: »Zanima nas zmožnost igre. Zmožnost igre pred občinstvom« (1). Princip igrivosti mi je v principu DA pomagal zmanjševati pritisk, da moram ob vsakem vstopu v prostor takoj proizvesti neke vrste prizor, kjer se lahko poigravam z nečim bolj abstraktnim, npr. z gesto, zlogom in preizkušanjem glasu, kar je lahko kasneje osnova nečesa: prizora, lika, gibalne sekvence. Igrivost zato zame ne pomeni lahkotnosti v smislu odsotnosti zahtevnosti, ampak začasno opustitev potrebe po nadzoru in po sprotnem vrednotenju vsakega poskusa kot uspešnega ali neuspešnega. Želela pa sem jo kot princip preizkusiti tudi onkraj discipline DA in jo prenesti v proces in delo, ki me je čakalo v Ljubljani.

Če je *dvoedinost igralca* in *notranjega gledalca* omogočala, da sem zaznavala in razvijala impulze, se je vloga *avtorja* najjasneje vzpostavila ob izbiri teme. Tako sem morala sama določiti, o čem sploh želim govoriti, iz česa ustvariti svojo avtorsko prezentacijo. Vyskočil pravi: »Prav pri odkrivanju teme in vztrajanju pri njej najbolj jasno uporabimo lastno avtorstvo in sebe kot avtorja.« (6). Izhodišče moje avtorske prezentacije je bil dogodek iz mojega zasebnega življenja. Pri predmetu Avtorsko branje (Authorial Reading) sem najprej napisala avtofikcijsko besedilo z naslovom *This Is My Snakeskin Jacket*, pri čemer sem se prvič preizkusila v pisanju in besedilo nato prebrala pred sošolci, oni pa so komentirali, kako je besedilo delovalo nanje, kaj je do njih prišlo, kateri deli so ostali manj jasni in kaj se jim je zdelo zanimivo za nadaljnje razvijanje. Na podlagi te zgodbe sem nato začela oblikovati svojo avtorsko prezentacijo.[5] Zanimalo me je, kako lahko skozi pripovedovanje, kratke odigrane prizore in uporabo slovenščine postopoma razkrivam informacijo, ki razkriva izpoved o nelegalnem dejanju. Pripovedovala sem v angleščini, posamezne prizore pa

[5] Na vajah za avtorsko prezentacijo smo bili večinoma sami, imeli pa smo dodeljenega svetovalca (angl. consultant, češ. konzultant), ki je občasno prišel opazovat vajo. Komentarji svetovalcev so bili podani v obliki povratnih informacij, ne pa kritike.

izvajala v slovenščini, pri čemer češki gledalci celotnega jezika niso razumeli, podobnosti med nekaterimi slovenskimi in češkimi besedami pa so jim vseeno ponujale namige o samem dogodku.[6]

V ustvarjanju te prezentacije so se vse tri pozicije povezale na konkretnem materialu. Kot avtorica sem določala, v kakšnem zaporedju bodo informacije razkrite, kako se pripovedovanje v angleščini prepletalo z igranimi prizori v slovenščini ter kdaj bo občinstvo izvedelo bistveno dejstvo zgodbe. Kot igralka sem prehajala med pripovedovalko in figurami znotraj odigranih situacij, kot notranja gledalka pa sem morala presojati, koliko zgodbe je občinstvu v posameznem trenutku že dostopne in ali jezikovna razlika ustvarja dovolj jasne namige. Avtorska pozicija se je zato pokazala predvsem v odgovornosti za odnos med izvedbo, strukturo materiala in gledalčevo izkušnjo, ki je podobna dramaturški, režijski in igralski poziciji. Študij v Pragi mi je prvič omogočil, da avtorstva nisem razumela samo kot abstraktno možnost ustvarjanja lastnega projekta, ampak sem se v njem tudi praktično preizkusila. Iz Prage sem zato odnesla razumevanje avtorstva kot odgovornosti za izbiro in vztrajanje pri temi ter izkušnjo igrivosti kot stanja, v katerem se uprizoritvena forma ne določi vnaprej, ampak se razvija z izmenjavami delovanja, zaznavanja in določanja ob izvajanju in raziskovanju. Praške izkušnje ne razumem kot izdelano metodo, ki bi jo po vrnitvi neposredno prenesla v delo z romanom *Otroci,* saj sem pri šovingu izhajala iz že obstoječega in obsežnega literarnega materiala, pri njegovi pripravi pa sem sodelovala tudi z dramaturginjo. Kljub temu so odprtost forme, igrivost, dopuščanje nepredvidenega in možnost, da ob materialu nekaj časa ostajam brez dokončne rešitve, postala konkretna izhodišča mojega prvega stika s poskusom uprizarjanja romana.

4.1 Delavnica klovnovstva

Tik pred vrnitvijo v Ljubljano, ko se je semester v Pragi bližal koncu, sem se udeležila dvodnevne delavnice klovnovstva pod vodstvom profesorice Hane Malaníkove in Michala Chovanca, ki je prav tako potekala na DAMU. V svoj dnevnik sem 24. januarja zapisala: »Klovn ne igra vlog, ampak izraža svojo občutljivost … Klovn je vedno stoodstotno javen.«

[6] Primer jezikovne igre: »Nekaj vam moram priznati« je v češkem prevodu: »Musím se ti k něčemu přiznat.« Pri izbiri slovenskih replik sem iskala besede in povedi, ki bi zaradi podobnosti s češčino gledalcem lahko ponudile določeno asociacijo ali namig, ter takšne, ki bi ostale manj razumljive in bi informacijo še zadržale.

Prvič sem bila v stiku s klovnovsko prakso, ki je ponovno obrnila neko že ustaljeno igralsko perspektivo in mi predstavila izziv v razumevanju drugačnega delovanja na odru.

Ena prvih vaj, ki smo jih preizkusili za vstop v klovnovsko logiko, je bila na videz zelo preprosta. Na oder smo morali prinesti stol in se nanj usesti. Nalogo smo izvedli trikrat. Prvič je bil poudarek le na izvedbi akcije, drugič smo se zavedali pogleda občinstva, tretjič pa smo isto nalogo izvajali iz perspektive klovna. Louise Peacock v knjigi *Serious Play: Modern Clown Performance* eno izmed pomembnih značilnosti ustvarjanja klovna pojasnjuje skozi Lecoqov pojem »odkrivanja občinstva«. Občinstvo je tam zato, da ga klovn odkrije in z njim vzpostavi neposreden stik: »V nasprotju z gledališkimi liki ima klovn neposreden stik s svojim občinstvom, zaživi skozi igro z ljudmi, ki ga gledajo« (nav. po Peacock 34). V tretjem poskusu je bila zato interakcija z občinstvom ključna za poskus razumevanja klovnovske igre in nadaljnji razvoj improvizacije. Pogledi, odzivi in pričakovanja gledalcev so začeli vplivati na moje delovanje, zato publika ni bila več samo nekdo, pred komer izvajam nalogo. Mentor na delavnici je poudarjal, da lahko vsako oklevanje ali napaka postane del improvizacije in da je lahko nekaj nepričakovanega gonilo poskusa.

Drugo značilnost klovnovske logike Peacock prav tako razlaga po Lecoqu, ki piše, da klovnovstvo zahteva dejanje, ki kljubuje logiki in obrača ustaljeni red (prav tam). Klovnu takšna logika omogoča, da svet pogleda na novo, z očmi nevedne nedolžnosti, iz česar izhaja tudi večji potencial za igro (prav tam). Klovn tako ohranja nekakšno otroško radovednost in preprosto situacijo doživlja, kot da je neznana, pri tem pa svoje nevednosti ne skriva. Svojo nevednost doživlja popolnoma javno. To »nepričakovano« delovanje klovna pa spominja na figuro norca, ki jo lahko povežemo s Pavisovo opredelitvijo burkeža ali norca marginalca, ki zaradi svojega obrobnega položaja nekaznovano komentira dogajanje. V svoji naivnosti uzre in izreče skrito resnico, ki je drugim nedostopna (Pavis 76). V svojem bistvu je klovn igriv, ker svet zaznava z lastno notranjo logiko, po kateri »navadna« pravila niso samoumevna. Odmika se od konvencionalne logike, kar mu omogoča, da absurdno situacijo doživlja kot nekaj povsem jasnega. Klovnovski princip dojemanja sveta, njegova obrnjena logika delovanja in njegova figura, ki jo določata rdeč nos in drugačna odrska pojava, so se mi zdeli uporabni pri delu na produkciji in pripravi šovinga, ki mi je čakal kmalu po vrnitvi domov. Misli na prihajajoči študijski proces in roman *Otroci* so me spremljale ves čas bivanja v Pragi, pri čemer sem o vsem tem razmišljala prav skozi izkušnje, ki sem jih takrat doživljala na DAMU.

5 Delo v nastajanju

Po vrnitvi iz Prage sem se želela bolj posvetiti romanu *Otroci* in se z njegovim uprizarjanjem konkretno srečati na odru v obliki šovinga.[7] V šovingu sem želela najprej preveriti, kako lahko posamezne dele besedila umestim v konkretno uprizoritveno situacijo. Prvi šoving sem sicer izvedla že decembra 2024 na daljavo, ko sem z videom in zvočno naracijo gledalce vodila po zamišljeni dnevni sobi stanovanja iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ki je spominjala na stanovanje iz nekdanje Jugoslavije, ter jim opisovala, kaj naj si v praznem prostoru predstavljajo. Znotraj tako vzpostavljenega imaginarnega prostora sem ob posameznih fragmentih romana preizkušala prve uprizoritvene asociacije, razmišljala o prostoru potencialne uprizoritve in liku balkanske pevke, ki je bil pozneje del končne magistrske produkcije. Na tisti točki mi je postalo jasno, da se ne želim ukvarjati s klasično odrsko adaptcijo celotnega romana, precej manj jasno pa je bilo, kakšno razmerje bo nastajajoča produkcija do romana sploh vzpostavila; ali bo njegovo besedilo ostalo neposredno izhodišče uprizoritve ali se bo proces od njega postopoma oddaljeval in razvijal bolj avtorsko. Šoving, ki sem ga izvedla 15. marca 2025, po vrnitvi iz Prage, sem si zato zastavila kot prvi konkretnejši odrski preizkus, s katerim sem začela preverjati lastne uprizoritvene ideje in svojo igralsko pozicijo znotraj materiala. Že ob prijavi na magistrski študij sem predvidela sodelovanje z dramaturginjo, saj sem ob obsegu in kompleksnosti romana čutila, da potrebujem sogovornico za razbiranje njegove vsebine, strukture in možnih uprizoritvenih izhodišč. K sodelovanju sem povabila Luno Pentek, s katero sva se skozi pogovor in vaje ukvarjali z vprašanjem, kaj iz obsežnega materiala sploh izbrati in kaj se ob izbranem odlomku pokaže pri njegovem poskusu uprizarjanja. Njena dramaturška pozicija mi je omogočala, da sem svoje prve impulze preverjala v dialogu, sama pa sem se ob tem prvič konkretneje soočala tudi z vprašanjem, kako tak proces organizirati, kje začeti in kako iz množice možnih smeri postopoma oblikovati nekaj, kar je mogoče preveriti pred občinstvom.

Uprizoritvena struktura šovinga v živo je bila zasnovana tridelno. V prvem delu sem z nemo klovnovsko uverturo preverjala klovnovsko logiko delovanja, v drugem sem izbrani odlomek

[7] V šovingu oziroma pregledni vaji (t. i. *work in progress*) smo študenti pred sošolci in mentorji izvedli in predstavili material, na katerem smo delali. Sledili so komentarji in pogovor o prikazanem materialu v obliki *feedback metode*.

romana umestila v situacijo rojstnega dneva, v tretjem pa sem gledalce povabila za mizo na mesta članov družine in tako preverjala, kaj se zgodi, ko njihova prisotnost postane del dogodka. Del vaj sem izvedla sama (kar se je pokazalo kot izziv, saj nisem čisto vedela, kako se znajti, kljub izkušnji v Pragi, kjer sem za avtorsko prezentacijo vadila sama), na posameznih vajah se mi je pridružila Luna. Material je spremljala kot zunanje oko, komentirala videno ter mi pomagala razmišljati o tem, kaj je uporabno in kje se odpirajo potenciali za nadaljnji razvoj materiala. Eno osrednjih vodil šovinga je bilo preverjanje odrske igrivosti, zato materiala namenoma nisem v celoti fiksirala. Določila sem posamezne oporne točke. znotraj te strukture sem si pustila prostor za improvizacijo in sprotno odzivanje na občinstvo. Ta odprtost mi je pomagala zmanjšati pritisk ob prvem izvajanju materiala in mi omogočila, da sem se izvedbe lotila razbremenjena pritiska in z željo po ohranjanju principa igrivosti.[8]

5.1 Preizkus klovnovske figure

Čeprav klovnovske figure pozneje nisem več razvijala, se mi zdi ta poskus za ustvarjalni in igralski proces pomemben, saj sem s klovnovsko etido prvič preverjala, kako lahko princip odprtega in odzivnega izvajanja, ki sem ga na DAMU povezala z igrivostjo, prenesem v delo z že obstoječim literarnim modelom. Mentorica Katarina Stegnar pri predmetu Dramska igra je ob tem odprla vprašanje, zakaj ob materialu Milene Marković iščem prav klovna. Vpašanje me je prisililo, da svoj začetni, precej intuitivni impulz natančneje povežem z načinom, s katerim sem želela vstopati v svet romana.

Milenina besedila, tudi roman *Otroci*, so polna ekstremov, seksualnosti, drog, travm, patriarhalnega okolja, sramu in občutkov manjvrednosti. Njeni ženski liki se pogosto znajdejo na robu in v skrajnih življenjskih stanjih. Tudi klovn je figura, ki deluje z roba ustaljenega družbenega reda in lahko s pretiravanjem, potencialno telesnostjo, paradoksom ter lastno logistiko vzpostavlja drugačen pogled na stvarnost. V tem sem prepoznala možnost uprizoritvenega vstopa v Milenine podobe, ki ne bi temeljil samo na psihološki identifikaciji

[8] Pojem igrivosti tu uporabljam v ožjem smislu, pojasnjenem v 4. poglavju. Opiram se na razumevanje odprte igre, ki nastaja ob odgovornosti izvajalca za lastno delovanje (Rais, Machková in Novorytová 183). Svoje razmerje do izvajalskega užitka in povezavo z igrivostjo obravnavam v poglavju 6.2.

z njimi. Iskala sem figuro, skozi katero bi lahko predrugačila svojo »običajno« odrsko prisotnost. Klovn mi je tako omogočal vzpostaviti distanco do zelo konkretnega in pogosto brutalnega sveta pripovedovalke Milene, pri čemer sem lahko njegove vsebine uprizarjala z drugačno logiko igre.

Šoving se je začel s to nemo etido, v kateri nisem nastopila kot že izdelana klovnovska figura, ampak sem želela uprizoriti tudi trenutek nastajanja. Zamislila sem si »lik« klovnovske starke, ki praznuje svoj ničti rojstni dan. Figura, ki je hkrati zelo stara in se šele »rojeva«, se mi je zdela dober paradoks za prehod v situacijo rojstnega dneva, ki se razvije pozneje, hkrati pa je vzpostavljala kontrast z naslednjim delom šovinga, v katerem sem izbrani odlomek uprizarjala s pozicije najstnice. Ker Milena svojo življenjsko zgodbo pripoveduje v različnih starostnih obdobjih, sem že takrat razmišljala tudi o tem, kako bi lahko te starostne premike prevedla v različne načine uprizarjanja. Zanimalo me je, ali lahko življenjska obdobja, ki so od moje starosti bolj oddaljena, uprizarjam z izrazitejšo transformacijo, medtem ko se obdobjem, ki so mi bližje, približujem z bolj organskim načinom interpretiranja. Pred občinstvom sem si pobarvala obraz z belo barvo, z rdečo šminko narisala nos in postopoma naselila figure starke tudi v telesu. Z izvajalskega vidika je bil trenutek preobrazbe in konstrukcije klovna zame eden ključnih, saj sem želela opazovati in pri sebi preverjati, kako se ob tem izvajanju in postajanju počutim z mislijo na že omenjeno teorijo klovna, ki zaživi šele pred občinstvom. Kot klovn-starka sem nato iz kovčka vzela torto z utripajočo lučko v obliki številke nič in jo poskušala upihniti. Ker je lučka delovala na stikalo, je s pihanjem ni bilo mogoče ugasniti, kar je bilo občinstvu jasno že od začetka. Vztrajanje pri neuspešni akciji je odpiralo prostor, v katerem sem lahko razvijala prizor, stopnjevala fizični napor akcije in opazovala, kaj v meni povzročajo reakcije občinstva. Naklonjeno občinstvo, ki so ga sestavljali sošolci in mentorja, je vplivalo na to, da sem se v izvajanju klovna sprostila in ga prvič zares preizkusila. Na vajah, na katerih sem bila sama ali pa z Luno, to ni bilo zares mogoče, saj kot mi je v nekem pogovoru dejala klovnesa Polona Janežič: »klovn brez občinstva ne obstaja«. Nema izvedba je tako od mene zahtevala drugačno vrsto zbranosti in večjo natančnost telesnega izraza. Peacock pri obravnavi mima in tišine v klovnovstvu poudarja pomen geste kot nosilke komunikacije. »Neposredno komunikacijo, ki jo zahteva uproziritev, verjetneje vzpostavimo z gesto kot z besednim jezikom.« (Peacock 75). Pavis mim opredeli kot »umetnost telesnega giba« (441) in zapiše, da mim »pripoveduje zgodbo s kretnjami« (prav tam 442). Prav možnost, da klovnovsko starko iščem v govorici telesa, v sključeni drži, tresavih rokah in stilizirani obrazni mimiki, mi je bila posebej vznemirljiva.

Tudi kostum, bela barva in rdeč nos so bili elementi, ki so podpirali preobrazbo. Peacock zapiše »Maska razosebi osebo, ki jo nosi; njegova identiteta je zanikana, nadomesti jo nov in drugačen posameznik« (15). Skozi telesni gib in kretnjo, masko in kostum sem tako preizkušala klovnovski lik starke, katerega osrednja fizična naloga je bila neuspešno pihanje svečke. Ko je lučka ugasnila, sem slekla kostum starke in prešla v naslednji del šovinga, v situacijo rojstnega dneva, za katerega sem pripravila scenografijo, ki je čakala na odru za mano. Na obrazu sta ostala bela barva in rdeč nos. Klovn je zato ostal prisoten kot znak, ni pa več neposredno določal mojega načina igre. Točno v tem se je pokazala omejitev tega poskusa, saj je bila klovnovska transformacija zame igralsko produktivna, nisem pa dovolj jasno določila, kaj klovn v odnosu do vsebine romana in šovinga predstavlja, katero vsebino želi poudarjati, zapletati ali prevpraševati. Zanimiv uprizoritveni postopek sam po sebi še ni vzpostavil jasnega vsebinskega odnosa do materiala. Klovnovske figure pozneje nisem več razvijala, vendar v načinu, kako sem v končni produkciji oblikovala lik mame, za nazaj prepoznavam nekatere podobne značilnosti moje igre: povečano fizičnost, širino gest, intenzivnost in občutek objestnosti. Mama pri tem ni delovala kot klovn, so se pa vanjo prenesli elementi velikopotezne igre, ki sem jih začela raziskovati prav skozi to etido.



Slika 1: Klovnovska etida in uprizarjanje lika najstniške Milene v šovingu prvega letnika. AGRFT, Ljubljana, 2025. Na fotografiji: Staša Popovič. Foto: Staša Popovič Vir: zasebni arhiv.

5.2 V iskanju odrskih postopkov

Drugi del šovinga sem postavila v situacijo rojstnega dneva, omenjeno v izbranem odlomku, v katerega sva z Luno posegli z minimalnimi dramaturškimi črtami. Na odru sem pripravila mizo s prtom, papirnatimi kozarci in krožnikom, steklenicami piva, pepelniki ter ostanki praznovanja. S scenografijo sem želela ustvariti vtis razmetanega, »grdega stanovanja, ki smrdi«, ki ga Milena opisuje v odlomku. Okoli mize so bili razporejeni prazni plastični stoli z listki, na katerih so bila napisana imena družinskih članov. Situacija rojstnega dneva se mi je zdela primerna in dovolj konkretna za odlomek, ki je poln Mileninih izpovedi in namišljenih konfrontacij z družinskimi člani. Postavila sem si nekaj opornih točk: besedilo izbranega odlomka, rojstnodnevno situacijo, mikrofon in prazne stole kot mesta odsotnih družinskih članov.

V poglavju o romanu sem fragmentarnost prepoznala kot eno njegovih temeljnih formalnih značilnosti in kot enega od razlogov, zaradi katerih se mi je zdel zanimiv uprizoritveni material. V šovingu sem to prvič preverjala na odru, ne več samo kot lastnost besedila, ampak kot vprašanje, kako ta fragmentarna forma lahko narekuje mojo igro in dramaturgijo šovinga. Asociativni tok pripovedi, ki skače in ne ustvarja linearne fabule, je prisoten tako v besedilu kot v tem odlomku. Ta fragmentarnost odlomka mi je omogočila prehajanje med različnimi načini uprizarjanja, zato mi posameznih načinov igre oziroma odločitev ni bilo treba graditi psihološko dosledno ali realistično. Iz pripovedovanja o fantu sem lahko nenadoma prešla v konfrontacijo z mamo, nato pa v izpoved, namenjeno občinstvu, in potem v petje karikirane balkanske pop pesmice na mikrofon in na konfrontacijo z očetom. Prehodov med posameznimi deli nisem dokončno določila, pustila sem si prostor za improvizacijo. Tako sem tudi prehod iz klovnovske etide v situacijo rojstnega dneva izvedla kot postopek levitve, kot ga je poimenoval profesor in mentor Branko Jordan: ko sem odvrgla črn plašč, sem se preobrazila v klovnovsko starko, nato sem slekla ta kostum, bela barva in rdeč nos sta ostala na obrazu, jaz pa sem bila v mini oblekici, ki jo nosi najstniška Milena. Ta postopek je vplival na potek uprizoritve in način mojega uprizarjanja.

Sošolka Suzana Krevh je v feedbacku izpostavila mojo izvajalsko igrivost, kar sem želela tudi preizkusiti v šovingu. Sprašujem se, kaj točno zame pomeni princip igrivosti, zakaj mi je bil na tisti točki procesa tako pomemben, zakaj se mi zdi pomemben za avtorsko gledališče.

Igrivost zame ni pomenila samo lahkotnosti ali improviziranja brez strukture, ampak način izvajanja, pri katerem si uprizoritve nisem poskušala vnaprej popolnoma fiksirati. Ob precejšnji gostoti besedila in razmeroma kratkem času priprave šovinga sem znotraj določenih opornih točk želela ohraniti možnost, da pred občinstvom zaznam impulz, se nanj odzovem in mu sledim, tudi če me je odpeljal nekam drugam od predvidenega poteka. Ko sem uspela zadržati trenutek, v katerem še nisem vedela, kako bom nadaljevala, se je pojavila neka druga ideja in sem prizor speljala drugače, kar spominja na praški princip opazovanja sebe in igranja hkrati. Kadar sem zaradi količine besedila pohitela naprej, sem to nekako pohodila. Pokazala se mi je razlika med odprtostjo, ki mi je omogočala raziskovanje, in nedoločenostjo, v kateri nisem imela dovolj jasnih opornih točk ali pa materiala še nisem poznala dovolj dobro, da bi se znotraj njega lahko svobodno odzivala. To izkušnjo sem začela povezovati s svojo predstavo o uprizoritvi kot igralnem poligonu. Včasih tako razmišljam tudi o že izdelani predstavi: traso poznam, vem, kje so njeni zahtevnejši deli in kam vodi, način, kako jo vsakič prehodim, ni popolnoma določen. Pri šovingu je bila ta trasa šele v nastajanju, zato sem lahko začutila razliko med svobodo znotraj poznane strukture in negotovostjo, ki je izhajala iz tega, da nekaterih njenih delov še nisem dovolj obvladovala.

Profesor je ob šovingu izpostavil zelo preprost princip »delam se, da«, ki ga je prepoznal kot pomembnega tako za dramaturgijo kot igro. Zaigrana situacija lahko deluje kot vstop v polje domišljije, s katero se začne vzpostavljati odrsko resničnost. Ta princip je prepoznal že v samem odlomku.

> tu so bolje oblečena dekleta iz centra mesta ki že
> poznajo vse kraje
> jaz pa se delam da jih poznam in potem
> res spoznam te kraje (Marković 17)

Podobno se je zgodilo tudi pri mojem delu s praznimi stoli: ko sem se »delala«, da je prazen stol moja mama, je znotraj uprizoritvene situacije začel delovati kot mama in določati moje ravnanje do njega. Prazen stol tako ni ostal samo uprizoritvena domislica, ampak je razkril mehanizem, skozi katerega lahko fikcijska predpostavka organizira konkretno odrsko delovanje. V tem sem lahko prepoznala možen princip nadaljnjega dela z romanom: iz »delam se, da« se vzpostavi situacija, ki začne znotraj uprizoritve učinkovati kot resnična in skozi katero lahko govorim o resničnosti Mileninega sveta.

Šoving je pokazal tudi nekaj, kar sem glede na uporabo neposrednega besedila iz romana pričakovala. Vsi deli besedila na odru ne delujejo enako dobro. Pokazalo se je, da so najbolje delovali fragmenti, ki so že vsebovali neposredno konfrontacijo z mamo ali očetom, saj sem jih lahko z uporabo praznega stola kot nagovornika hitro spremenila v neke vrste prizor. Pri gostejših, bolj literarnih delih pa je bilo gledalcem težje slediti, saj so delovali bolj odmaknjeno in poetično. Pavis zapiše, da je »po svoji naravi pesniško besedilo samozadostno […] in ne zahteva nobene zunanje ilustracije« (543). Ob tem se odpira vprašanje, kaj je v Mileninem besedilu neposredno uprizorljivo in kateri deli zahtevajo drugačno obliko transformacije. Za odgovor na to vprašanje pa se razkriva tudi omejitev mojega začetnega pristopa. Odlomek je odpiral veliko različnih tem, sama pa še nisem dovolj jasno določila, kateri vsebinski problem želim v šovingu zares raziskovati, s čim se zares ukvarjam. Fragmentarnost mi je omogočala postopek levitve in pokazala potencial prehajanja med različnimi načini uprizarjanja (iz klovnovskega principa v naturalistično igro, petje itd.), ni pa sama ustvarila dramaturške hierarhije med njimi. Na ravni dramaturgije oziroma režije zato še ni bilo jasno, kaj je vsebinsko jedro celote. Mentorica Katarina Stegnar je komentirala, da se je bolj produktivno ukvarjati z iskanjem vsebinskega jedra (tudi če je ta zelo enostaven) in nato iskati kompleksnost v načinu uprizoritve, kot pa skušati uprizoriti vso kompleksnost samega romana. Moj začetni vstop je bil pretežno igralski, zanimalo me je, kako preizkusiti klovna, petje, preizkusiti besedilo in njegove verze, odigrati konfrontacije, medtem ko se mi je vprašanje, kaj ti postopki skupaj sporočajo in kako se povezujejo z vsebino romana, še izmikalo.

5.3 Kdo je občinstvo?

Tretji del šovinga je bil najmanj izdelan. Odločitev glede izvajanja ideje sem si prepustila do zadnjega trenutka, kar sem si takrat razlagala kot del improvizacijske odprtosti, danes pa v njej prepoznavam predvsem lastno neodločenost. Nisem še imela jasnega odgovora, kaj s premestitvijo gledalcev pravzaprav preverjam in kakšno vlogo naj bi znotraj prizora dobili. Vseeno sem se za poskus odločila, ker me je ob konfrontativnosti romana in njegovih družinskih odnosih zanimalo, ali bi lahko gledalci iz pozicije opazovalcev prešli v samo družinsko situacijo in kako se ob tej spremenjeni relaciji počutim kot izvajalka. Gledalce sem povabila, naj se presedejo na prazne stole z imeni družinskih članov, ki so bili do takrat del

scenografije. Tako sem spremenila njihovo pozicijo v prostoru, nisem pa dovolj natančno določila njihove funkcije. Nisem vzpostavila, kaj pomeni, da nekdo sedi na mestu mame, očeta ali drugega sorodnika, kako se jaz kot izvajalka do njega obnašam, ali od njega kaj pričakujem in ali njegova bližina vpliva na moje nadaljnje uprizarjanje. V izvedbi sem nato besedilo samo brala. Eden izmed komentarjev je bil, da je branje zaradi gostote besedila omogočilo lažje sledenje že slišanemu.

Pri tem se mi zdi uporabno razmišljanje Mete Hočevar v knjigi *Prostori igre* o razdalji med gledalcem in dogodkom. Pri ambientalnem gledališču[9] spreminjanje te razdalje razume kot posebno uprizoritveno komponento, ki »lahko bistveno vpliva na doživljanje uprizoritve« (Hočevar 24). S premikom gledalcev sem ustvarila novo prostorsko razmerje in vprašanje, ki se je odprlo, je bilo preusmerjeno na gledalca: kdo naj bi bil gledalec v odnosu do Milene? Kako njegova pozicija vpliva na moje uprizarjanje in kakšen nov uprizoritveni postopek potrebuje. Ker tega nisem zares razrešila oziroma je bila samo domislica, tudi dejstvo, da je gledalec sedel na stolu z imenom družinskega člana, samo po sebi ni zadostovalo, da bi se kaj zares izpeljalo iz te ideje. Impulz po vključitvi gledalcev se pojavil že ob prvem praktičnem srečanju z romanom, čeprav ga takrat še nisem znala razviti v jasen uprizoritveni princip.

Vprašanje se je pozneje vrnilo pri magistrski produkciji, kjer sva z dramaturgom Nikom Žnidaršičem gledalce vzpostavila kot Markoviće, torej kot člane družine, ki so prišli na družinsko srečanje v družinsko kafano, nekaterim pa sem določila tudi natančnejšo vlogo oziroma identiteto. Tako je dobila tudi moja pozicija izvajalke in ustvarjalke Staše in Milenine mame jasnejši razlog za neposredno nagovarjanje in odnos z občinstvom. Tudi ta rešitev ni povsem razjasnila vprašanja gledalčeve funkcije, zato jo podrobneje obravnavam pri analizi prostora in končne produkcije.

Čeprav je bil šoving v nekaterih delih zastavljen zelo osnovno in so posamezne ideje ostale nerazvite, je prav s temi poskusi odprl nekatere postopke in vprašanja, ki jih danes prepoznavam kot produktivna izhodišča za analizo lastnih ustvarjalnih impulzov, načina, kako sem jih v procesu prepoznavala in jim sledila. Šoving je razkril tudi problem načina mojega dela v drugem semestru, saj sem pri naslednjih poskusih hitro prehajala od ene ideje k

[9] Pojma ambientalnega gledališča tukaj ne uporabljam kot oznake za šoving, ampak se opiram na razmislek Mete Hočevar o spreminjanju razdalje med gledalcem in dogodkom kot eni od možnih uprizoritvenih komponent.

drugi: enkrat me je zanimal prostor produkcije, drugič sem iz besedila vzela posamezen motiv, namesto da bi se pri enem poskusu ustavila, ga razvijala naprej in iskala njegove možne rešitve. Na to so opozarjali tudi mentorji, sama pa si zaradi načina dela in sprotnega dela pri drugih projektih pogosto nisem vzela dovolj časa za osredotočeno raziskovanje ene smeri. Prav prvi šoving mi je bil kljub temu od vseh poskusov eden najbližjih, saj sem v njem najbolj neposredno trčila ob preizkušanje idej in postopkov.[10] Ob refleksiji procesa se kaže, da sem vprašanja glede romana, ustvarjalnega procesa in iskanja uprizoritvenega jezika in iskanja strukture večinoma odpirala s pozicije izvajalke: kaj lahko naredim v prizoru, kako lahko nekaj odigram, kakšni liki oziroma figure me zanimajo. Ob tem so se mi izmikala vprašanja konceptualne zasnove, režijskega pogleda in jasnejšega določanja vsebine, iz katere bi lahko nadaljevala. V ospredje je zato postopoma prihajalo tudi vprašanje, zakaj se z določenim materialom in postopki sploh ukvarjam. Ta vprašanja so ostala nerazrešena in so čakala na odgovor do procesa končne magistrske produkcije, kjer so predstavljala večji izziv.

[10] Zahvaljujem se tudi Luni Pentek za sodelovanje in vloženo energijo pri pripravi obeh šovingov, tako tistega na daljavo kot tega, ki ga obravnavam v tem poglavju.

6 Magistrska produkcija Otroci

Končna magistrska produkcija z naslovom *Otroci* je bila uprizorjena v Slovenski kinoteki 29. in 30. junija 2026. Nastala je v tesnem sodelovanju z dramaturgom Nikom Žnidaršičem, s katerim sva oblikovala koncept magistrske produkcije in napisala novo uprizoritveno besedilo, ki sem ga nato odigrala ter z njim opravila praktični izpit iz dramske igre. K sodelovanju sem povabila še tolkalista Luko Poljanca, s katerim sva zasnovala avtorsko glasbo, scenografinjo Lucijo Zucchiati, ki je kavarno Kinoteke preoblikovala v prostor kafane in oblikovalca luči Boruta Bučinela. Zaradi omejenosti prostora je bilo v občinstvu približno trideset ljudi, produkcija pa je trajala približno petinpetdeset minut. Ker je dvomesečni proces po načinu dela precej odstopal od ustvarjalnih procesov, s katerimi sem imela do tedaj izkušnje, se v nadaljevanju najprej posvečam teoretskemu premisleku ustvarjalnega procesa. Pri tem se ustavim pri prepletu snovalnega, adaptacijskega in sodelovalnega načina dela, pri lastni igralski in ustvarjalni poziciji ter pri igrivosti in izvajalskem užitku oziroma pri želji, da bi se v procesu lahko »zabavala«. Nato se posvetim prostoru Slovenske kinoteke, ki ni bil le kraj uprizoritve, ampak je z vzpostavitvijo kafane sooblikoval njeno formo in odprl vprašanje razmerja z občinstvom.

6.1 Premislek ustvarjalnega procesa

Teoretsko premišljevanje nastajanja zaključne magistrske produkcije *Otroci* začenjam z vprašanjem, kakšno gledališče sva z Nikom ustvarjala. Ker je bil snovalni način dela pomemben del magistrskega študija, sem najprej preverila, ali lahko z njim opišem tudi najin proces. Alison Oddey zapiše: »Snovalna gledališka uprizoritev nastane v skupini med ustvarjanjem predstave in ne iz dramskega besedila, ki ga je za interpretacijo napisal nekdo drug« (1). Ob tej opredelitvi sem prepoznala predvsem dejstvo, da končna oblika predstave pri nama ni bila določena vnaprej, ampak se je oblikovala skozi delo z materialom, pogovor in odrsko preverjanje. Hkrati me je to, da Oddey omenja besedilo kot eno od možnih spodbud, privedlo do prvega zadržka: roman *Otroci* za naju ni bil samo začetna spodbuda, saj je ves čas ostajal osrednja referenca najinega dela.

Da bi preverila še drugi rob te razlike, sem se ustavila pri dramskem gledališu. Patrice Pavis ga opredeli kot »gledališče klasi(cisti)čne dramaturgije, realizma in naturalizma ter – dobro narejene igre« (144). Pri *Otrocih* nisva imela vnaprej napisanega dramskega ali uprizoritvenega besedila, ki bi ga nato postavila na oder. Obenem se mi je zdelo, da to še ne pojasni vsega, kar se je zgodilo v končni uprizoritveni formi, zato sem preverila tudi Lehmannov pojem postdramskega gledališča. Lehmann zapiše, da »pridevnik 'postdramski' poimenuje gledališče, ki se čuti poklicano, da deluje onstran drame, v času 'po' veljavnosti dramske paradigme v gledališču. S tem nista mišljena abstraktna negacija in zgolj ignoriranje tradicije drame« (30). Ta opredelitev mi je bila pomembna zato, ker pokaže, da odmik od dramske paradigme ne pomeni popolne odpovedi dramski tradiciji. Ob branju se je tako pokazalo, da mi vsak od teh pojmov osvetli le del najinega dela.

Nastajanje novega uprizoritvenega besedila in iskanje uprizoritvene forme sta potekala povezano skozi tesno delo z besedilom, pri katerem so se dramaturške vloge in režijske odločitve sproti preverjale na vajah in v pogovoru, moja igralska izhodišča pa so pogosto postajala način vstopanja v posamezne dele materiala in iskanja njihovih uprizoritvenih možnosti. Zato je tudi to, kako sem se znotraj določenega materiala počutila in kaj me je v izvedbi zanimalo, vplivalo na odločitve o tem, kaj je v produkciji ostalo, kako se je preoblikovalo in kaj sva opustila. Prav v tej medsebojni odvisnosti se je najin proces po načinu dela najbolj približal snovalnemu principu: roman je ves čas ostajal temeljni material, uprizoritvena oblika pa ni bila določena vnaprej, saj se je sestavljala v ustvarjalnem procesu.

Zaradi te prepletenosti se moj začetni terminološki problem kaže nekoliko drugače in se mi zdi bolj produktivno ukvarjati z vprašanjem, s katerimi pojmi lahko dovolj natančno premislim različne plati ustvarjalnega procesa. K temu razmisleku me je spodbudil tudi način, kako Tomaž Toporišič v knjigi *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* razmišlja o sodobnem gledališču z metodološko odprtostjo in teoretskim eklekticizmom (49–51). Pri njem ta pojma pomenita, da se mora analiza gledališča zaradi kompleksnosti svojega predmeta odpreti dialogu med različnimi metodološkimi pristopi, namesto da bi vztrajala pri eni sami razlagalni shemi (prav tam). Z odprtostjo in teoretskim eklekticizmom ti pojmi ne delujejo kot znak terminološke nedoslednosti, ampak kot možnost, da z njimi osvetlim različne ravni procesa in razmišljam o njih.

Podobno vprašanje poimenovanja in razumevanja ustvarjalnih praks odpirata Varja Hrvatin in Ula Talija Pollak v dveh prispevkih pod skupnim naslovom »Kolektivna past snovanja«,

objavljenih na portalu *Neodvisni*, v katerih opozarjata na nejasno rabo pojmov, povezanih s snovalnim, avtorskim in kolektivnim gledališčem, ter predlagata, da o snovalnem principu razmišljamo kot o spektru različnih načinov ustvarjanja (»Kolektivna past snovanja [1.del]«; Kolektivna past snovanja [2.del])«).

> Poleg tega lahko, če ne govorimo o spektru, hitro zapademo v posploševanje tega, kaj avtorski ali snovalni projekt sploh je v svoji opoziciji do dramske uprizoritve. Posploševanje te binarnosti pa onemogoča, da bi razumeli postopke in procese, ki se lahko prepletajo ter oplajajo v obeh. (Hrvatin in Pollak, »Kolektivna past snovanja [2.del]«)

Tudi sama sem se terminološkega problema sprva lotila s predpostavko, da moram za najin proces najti eno samo definicijo. Hrvatin in Pollak pa s predlogom spektra različnih načinov ustvarjanja vprašanje preusmerita od dokončne oznake produkcije oziroma vrste gledališča k razmerjem med principi, ki so v posameznem procesu prisotni, načinu njihovega prepletanja in meri, koliko so posamezni deli procesa določeni vnaprej. Pri tem opozarjata, da so lahko pri snovalnih in avtorskih projektih določeni elementi oziroma struktura postavljeni vnaprej, medtem ko se način njihove izvedbe odkriva šele med vajami (prav tam).

Pri procesu nastanka zaključne magistrske produkcije *Otroci* so bili roman *Otroci*, prostor Slovenske kinoteke, ideja kafane in nekateri moji igralski interesi določeni že na začetku raziskovalnega in ustvarjalnega procesa, pred intenzivnejšim skupnim delom, precej manj določeni pa so bili postopki raziskovanja in sporočilo produkcije. Pomembno se mi zdi, da te odprtosti za nazaj ne razlagam kot zavestne metodološke odločitve, saj je bila deloma povezana tudi z mojo začetno nepripravljenostjo na širino nalog, ki jih je zahtevalo vodenje lastnega avtorskega projekta. Imela sem več možnih izhodišč in občutek, da bo iz njih proces lahko stekel, nisem pa še znala dovolj natančno predvideti, katere ravni dela bo treba metodološko vzpostaviti in kako. To danes prepoznavam kot omejitev začetne priprave, obenem pa ne želim zanemariti dejstva, da se nekaterih vprašanj niti ni dalo rešiti vnaprej, ker so postala vidna šele med konkretnim delom. Odprtost oziroma nedoločenost procesa je bila zato hkrati prostor raziskovanja in posledica tega, da način raziskovanja ni bil v celoti zamišljen pred začetkom vaj.

Najširši in najustreznejši teoretski okvir za takšno ustvarjalno dinamiko magistrske produkcije, v kateri je velik del odločanja in odgovornosti za njen razvoj potekal v neposrednem sodelovanju med menoj in Nikom, sem našla v knjigi Duške Radosavljević

Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century, kjer obravnava pojem *theatre-making*. Radosavljević izbiro pojma pojasni zelo neposredno, saj izraz zajema procese »pisanja, snovanja, režije, oblikovanja, izvajanja in celo dramaturgiranja« in tako poudarek daje na proces ustvarjanja (22).

V nadaljevanju zapiše, da *theatre-making* predvideva drugačen model delitve dela od tistega, v katerem so funkcije dramatika, režiserja, oblikovalca, producenta in igralca jasno razmejene, saj je ustvarjalni proces pomembnejši od formalne delitve funkcij, sodelovalnost pa med drugim omogoča tako pri ansambelski kot pri solo uprizoritvi (prav tam 23). Pri *Otrocih* posamezne funkcije seveda niso izginile. Na ravni delitve dela in funkcij sem tako v proces stopila kot pobudnica in igralka, medtem ko je Nik vstopil kot dramaturg in soavtor novega uprizoritvenega besedila in koncepta, Luka kot skladatelj in glasbenik, Lucija kot scenografinja. Kolofon lahko te pozicije poskuša razmejiti, težje pa z njim opišem, kako je dejansko nastala posamezna odločitev. Z Nikom sva večino procesa delala sama in prav v tem tesnem delu se je izkazalo, da oblikovanje koncepta, izbor, prenos in preoblikovanje besedila, dramaturških odločitev ter mojega igralskega preverjanja ni mogoče povsem razstaviti na enostavne zaporedne naloge. Včasih je sprememba besedila nastala iz pogovora, drugič iz prizora, ki na odru ni deloval tako, kot sva pričakovala, saj je posamezen igralski poskus odprl dramaturško vprašanje, ki je zahtevalo nov rez v besedilu, odločitev o strukturi pa je spremenila mojo igralsko nalogo. Sama sem ob tem sodelovala pri nastajanju avtorske glasbe in prevzemala del organizacijskega ter produkcijskega dela. Meje formalnih funkcij so ostajale razpoznavne, njihov dejanski ustvarjalni doseg pa je bil precej porozen.

Pojem *theatre-making* mi zato pomaga misliti širši proces, znotraj katerega je adaptacija ena ključnih razsežnosti najinega dela, saj je roman ves čas ostajal osrednje literarno izhodišče, iz katerega sva črpala vsebino in fragmentarno strukturo ter se k njemu vračala tudi takrat, ko se je uprizoritvena oblika že začela oddaljevati od njegovega pripovednega toka. Radosavljević vprašanje adaptacije odpre skozi problem zvestobe izhodiščnemu delu. Ob Worthenu, Pavisu in drugih gledaliških teoretikih pokaže, kako je predstava o zvestobi dolgo temeljila na prepričanju, da tekst vsebuje nespremenljivo resnico in avtorsko intenco, ki naj bi ju uprizoritev čim bolj ustrezno ohranila. Sodobne uprizoritvene prakse takšno razmerje med tekstom in odrom postavljajo pod vprašaj (prav tam 69–70). To se mi zdi pomembno tudi za magistrsko produkcijo *Otroci*, saj najinega odnosa do romana tako ne presojam po tem, koliko njegove zgodbe in konkretnega besedila je ostalo v končni produkciji, ampak po tem,

kaj je v najinem branju romana postalo bistveno in v kakšno gledališko uprizoritev se je v procesu preoblikovalo.

V zaključku poglavja Radosavljević vprašanje zvestobe še enkrat obrne in kot možno zvestobo v procesu adaptacije izpostavi »zvestobo lastni obliki izražanja« (80). V tej formulaciji vprašanje zvestobe premakne k temu, kako izhodiščni material razumemo in kakšen lasten gledališki jezik zanj poskušamo ustvariti. V najinem delu se je to dogajalo zelo konkretno. Iz širokega loka romana sva večinoma izbrala fragmente, skozi katere se sestavlja podoba Milenine mame: spomine na njeno mladost, skrb za hčer, delo učiteljice, ljubezen do plavanja, spomin na podarjeno barbiko in poznejšo demenco. Zbrala in postavila sva jih v fikcijsko situacijo družinskega praznovanja v kafani. Ob ohranjenih verznih odlomkih sva ustvarila nove dialoške situacije med mano, Mileno in njeno mamo. Zgodbo Žarka sonca sva navezala na materino preteklost in jo uporabila kot sprožilec spora o tem, kako sta se mama in oče spoznala. Pri prizoru z barbiko sva postavila drugega ob drugega materin spomin na dragoceno darilo in Milenin spomin na ponižanje, o katerem mati ni vedela ničesar. Ko uprizorjena mama hčerini različici ugovarja, se oglasi Milena Marković kot avtorica in pisateljica romana, ki sta jo na odru predstavljala kartonasti izrez in vnaprej posneti zvočni posnetek, ter opozori, da se tak pogovor ni zares zgodil, ker je bila mama takrat že dementna. Materin odgovor tako ostane najina dopisana predpostavka o tem, kako bi se lahko uprla hčerini verziji svoje zgodbe. Ob strani je ostal širši lok Mileninega odraslega življenja, od materinstva in odnosa do sinov ter drugih asociativnih tokov, ki roman odpirajo daleč onkraj družinske osi. Posamezne fragmente sva črtala, dopisovala, druge premeščala, povezovala z novim prizori ali jim znotraj drugačne strukture spremenila funkcijo in sproti oblikovala novo uprizoritveno besedilo. Nisem imela občutka, da roman postopoma zapuščava, ko sva odstranjevala in preoblikovala vse več materiala. V nekaterih fazah sva se z manj besedila približala tistemu, kar naju je v njem bolj zanimalo. Adaptacija tako ni bila ločena etapa, v kateri bi najprej izdelala besedilno predlogo za nastajajočo predstavo. Dogajala se je na vajah in do konca samega procesa, ko sva nehala s pisanjem uprizoritvenega besedila.

Način, kako se je magistrska produkcija oblikovala v procesu, me pripelje k obravnavi snovanja po Radosavljević, pri kateri se mi zdi ključen premik k njegovemu razumevanju kot ustvarjalne metodologije. Radosavljević ugotavlja, da so se skupine, zgodovinsko povezane s snovalnim principom dela, pogosto lotevale tudi obstoječih tekstov in adaptacij, zato predlaga, da snovanje razumemo kot »vseprisotno ustvarjalno metodologijo, ne zgolj kot

uprizoritveni žanr, ki ne temelji na besedilu« (68). Takšno razumevanje se navezuje tudi na prej omenjeno razmišljanje Hrvatin in Pollak o snovalnosti kot spektru, saj snovanje ni nujno oznaka celotne uprizoritve, ampak se lahko v različni meri pojavlja kot princip njenega nastajanja.

Slovenska terminologija izraza ponuja še dodaten razmislek v razumevanju snovanja. Medtem ko Duška Radosavljević v izvirniku uporablja izraza *devising* oziroma *devised*, se je v slovenskem prostoru na podlagi poslovenjene ustreznice Zale Dobovšek in Maje Šorli najprej uveljavil izraz snovalno. Beton Ltd. v odstopu v prispevku »Kolektivnost obstaja le pod pogojem, da se jo izvaja«, objavljenem v zborniku *Teorije prakse: Zbornik za uprizoritvene metodologije in prakse*, zapiše, da se ob izrazu snovalno v zadnjem času pojavlja tudi ustreznica sodelovalno. Pojem še vedno razumejo predvsem kot snovalno in ga pripenjajo v »območje rokovanja z vsebino«, medtem ko njegov sodelovalni vidik premišljujejo skozi kolektivnost in hierarhičnost (Beton Ltd. v odstopu 16). Nekaj je torej lahko snovalno, ne da bi bilo nujno tudi sodelovalno, oziroma se lahko obe razsežnosti v istem procesu pojavita skupaj, ne da bi pomenili isto stvar.

Ta razlika se mi za produkcijo *Otroci* zdi produktivna prav zato, ker sta bili v najinem procesu prisotni obe razsežnosti, pri čemer sta se nanašali na različne ravni ustvarjalnega dela, skozi katerega sva razvijala vsebino, iskala uprizoritvene postopke in postopoma oblikovala tako novo uprizoritveno besedilo kot končno formo magistrske produkcije. Sodelovalna razsežnost procesa, ki sem jo deloma že poskušala opisati po Radosavljević in z njenim razmišljanjem o prehajanju med ustvarjalnimi funkcijami, pa je zame predstavljala novo izkušnjo. Večji del ustvarjalnega procesa je namreč potekal med menoj in Nikom, zaradi česar sodelovanje ni pomenilo samo izmenjave posameznih predlogov ali jasno razdeljenih nalog, ampak precej tesen in kontinuiran način skupnega dela. Tak proces je temeljil na medsebojnem zaupanju in sprotnem dialogu, saj sva se pri odločitvah nenehno odzivala drug na drugega, meja med tem, kje se konča prispevek enega in začne prispevek drugega, pa pogosto ni enostavno določljiva.

Radosavljević ob genealogiji snovanja opozarja tudi, da so se prakse, v katerih igralci prevzemajo aktivnejšo avtorsko vlogo pri nastajanju uprizoritve, pojavljale pod različnimi poimenovanji, med drugim kot avtorsko delo oziroma »autorski rad« in »autorsko divadlo« (59). Izraz avtorsko delo me na tem mestu ponovno privede do razumevanja avtorstva, s katerim sem se srečala pri študiju avtorske igre na DAMU, kjer je avtorska pozicija pomenila

izvajalčevo ustvarjanje, razvijanje in izvajanje materiala. Podobno sta se tudi v tem procesu moja igralska in ustvarjalna pozicija ves čas prepletali. Formulacija Duške Radosavljević mi pomaga prepoznati, da moje igralsko delo ni nastopilo šele na koncu procesa kot interpretacija že oblikovanega materiala, ampak je bilo eden od načinov, kako se je uprizoritev sploh oblikovala.

V tem prepletu igralskega raziskovanja in ustvarjalnega opredeljevanja do njega se je postopoma izoblikovalo tudi osrednje uprizoritveno vprašanje magistrske produkcije *Otroci*. Odnos med Mileno in mamo je bil zaradi močne napetosti v romanu eden najinih ključnih fokusov že na začetku, vendar se je skozi delo najino zanimanje vse bolj premikalo k vprašanju, kako je mama v hčerini pripovedi reprezentirana. Milena njeno propadanje in demenco razgrinja skozi postopno izgubljanje moči in zmožnosti, da bi skrbela zase. Mama ne pride več sama do kopalnice, med potjo se polula, čiste in polulane stvari odlaga brez reda in ne more več skrbeti zase. Milenin surovi in neposredni način pripovedovanja o materinem propadanju in demenci ter moj poskus igralskega vstopanja v ta material sta v meni vzbujala vse močnejši osebni zadržek, zaradi katerega sva z Nikom začela natančneje premišljevati, kaj pomeni pripovedovati o bližnjem človeku skozi spomin, literarno delo in uprizoritev. Moje doživljanje te vsebine zato odnosa med hčerjo in mamo ni odprlo na nov način, preusmerilo ga je v vprašanje reprezentacije: kdo pripoveduje drugega, kaj se z njim zgodi, ko postane del spomina drugega in umetniškega dela, ali je mogoče materi znotraj uprizoritve vzpostaviti drugačen prostor od tistega, ki ga ima v hčerini zgodbi. Ta zadržek pa ni izhajal samo iz presojanja Mileninega načina pisanja o mami. Ob srečanju s tem materialom se je izostrila tudi čisto preprosta želja, da bi se v magistrski produkciji kot igralka in ustvarjalka lahko »zabavala«.

6.2 Med igrivostjo in izvajalskim užitkom

Pojem zabave ali moja mantra »rada bi se zabavala« se ob uporabi v tem procesu nastanka gledališke produkcije zdi skoraj banalna, prav zaradi njene neposrednosti pa je za zdaj ne želim nadomestiti z bolj strokovnim izrazom. Bolj me zanima, kaj z njo poskušam v tem procesu poimenovati. Ni šlo za željo, da bi bila vsebina lažja ali da bi se izognila neprijetnim delom romana. Če besedo nekoliko razprem, se približa igrivosti, ki sem jo med magistrskim procesom srečevala že prej, vendar tu ni več opravljala iste naloge kot na DAMU ali pri

prvem šovingu v živo. Tam me je zanimala neke vrste improvizacija v ne še točno določeni uprizoritveni obliki, ki sem jo izvajala pred občinstvom.

Tu se odpira vprašanje užitka v samem izvajanju, ki ga povezujem z igralsko odprtostjo znotraj ustvarjalnega procesa. Pri razmišljanju in poskusu definiranja tako odprtosti kot želje po »zabavi« mi je v pomoč intervju s Tomijem Janežičem – »Laboratorij *živosti*« v zborniku *Teorije prakse: zbornik za uprizoritvene metodologije in prakse*, kjer Janežič razigranosti, spontanosti in ustvarjalnosti ne razume kot kvalitet, do katerih bi bilo mogoče priti z neposredno odločitvijo.

> Ustvarja se lahko razmere, v katerih vzniknejo npr. sproščenost, zaupanje, razigranost, spontanost, ustvarjalnost, pristnost, inventivnost itn. – spisek bi bil lahko zelo dolg – in vse te kvalitete je mogoče tudi gojiti. Težko ali celo nemogoče pa iste kvalitete vzpostaviš direktivno, če nekomu rečeš, naj bo sproščen, naj zaupa, naj bo razigran, spontan, ustvarjalen, pristen, inventiven itn. (64)

Njegova misel mi pomaga ločiti med zahtevo, ki bi jo lahko postavila sama sebi, in razmerami, v katerih se lahko nekaj šele zgodi. Ko sem govorila, da bi se rada zabavala, si nisem želela postati bolj razigrana na »ukaz« in od sebe preprosto zahtevati razigranost. Poskušala sem prepoznati, kaj se je v mojem odnosu do materiala zaprlo in v kakšnih pogojih bi se lahko znova odprlo. Ob ustvarjanju in raziskovanju lika mame, ki je eden od osrednjih likov romana, sem začela čutiti, da se moja igralska naloga zapira v en sam register starosti, demence in telesnega propadanja. Material sem lahko izvajala, vse manj pa sem imela občutek, da lahko v njem iščem nekaj, kar me navdihuje, ga skozi izvajanje premaknem v smer, ki je njegova osnovna podoba še ne predvideva, in se v njem »zabavam«. Mihail Čehov v svoji knjigi *Igralska umetnost* opisuje igralca – improvizatorja in zapiše, da je lahko tisto, kar nastane, »tudi za vas novo in nepričakovano« (190), in včasih je prav iz te želje po zabavi oziroma užitku v neki improvizaciji nastala drugačna mama ali pa sem posegla po nečem, kar je bilo bolj v stiku z mojim impulzom po razigranosti. Ko govorim o tem, da se med delom »zabavam« oziroma da sem igriva, mislim na igralsko odprtost. To je stanje, kjer lahko ustvarjam material in se počutim gibljivo, izrazno in odzivno. Ne izvajam le že določenega: iščem, preizkušam in se odzivam na to, kar se med procesom ali improvizacijo odpira. Tega pa ne povezujem nujno z lahkotnostjo materiala ali s prijetno, humorno vsebino. Čehov v poglavju o ustvarjalni individualnosti poudari, da so čustva dramskega lika »nerealna – ne glede na to, kako močna so« (187), s čimer jih loči od igralčevih osebnih, vsakdanjih čustev.

V angleški izdaji to razliko izostri še z mislijo, da igralec, če ustvarjalna čustva ne bi bila »nerealna«, ne bi mogel uživati v igranju negativnih oziroma nezaželenih likov (Chekhov *To The Actor* 100). To odpira razliko med težo vsebine in mojim odnosom do njenega izvajanja. Tudi zelo boleč, temačen ali intenziven material je lahko igralsko vznemirljiv. Pri izvajanju maminega lika nekako nisem našla užitka v tem, čeprav sem poskušala. Veliko časa sem figuro iskala skozi telo in utelešanje starosti. Na gležnjih sem nosila dve dvokilogramski uteži, na zapestjih pa dve uteži po kilogram in pol, zato sem velik del energije posvetila premagovanju te teže, posledično sem imela občutek neke telesne restrikcije. Včasih sem se ob intenzivnosti materiala in tega, kako ga nosi v telesu, tudi zares jokala. To je bilo močno osebno doživljanje, ni pa mi samo po sebi prineslo užitka v igralskem izvajanju. Nasprotno, začela sem se počutiti utesnjeno in zaprto v načinu, kako sem mamo lahko igrala. Teža materiala iz romana sama po sebi torej ni bila ovira za igrivost. Težava se je pojavila, ko sem se v izvajanju počutila ujeto, nisem želela raziskovati in na koncu igrati mame samo na ta način. Seveda ne mislim, da mora biti užitek prisoten ves čas ali da njegova odsotnost pomeni, da je neka rešitev napačna. Ustvarjalni proces je lahko naporen, neprijeten in dolgotrajen. Na tem mestu je zame pomemben še drug Janežičev premislek: »Edino, kar lahko zagotavljaš, so pogoji, za katere verjameš, da boš v njih ustvarjalnosti bolj zaupal […] Kaj mi omogoča, da se lahko bolj ustvarjalno počutim, ali pa da sem bolj motiviran, ali pa da sem bolj razigran? Ker je to gotovo en faktor.« (66). V tem konkretnem primeru pa je izguba izvajalskega interesa postala informacija, da se je nekaj v mojem odnosu do materiala zaprlo. Šele takrat se je lahko odprlo vprašanje, kaj takšna zaprtost pomeni za snovanje lika mame in kakšne druge možnosti bi bilo mogoče skozi to figuro razviti.



Slika 2: Staša Popovič, Nik Žnidaršič: Otroci; Mama v kafani poje Jure dani. Magistrska produkcija UL AGRFT. Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2026. Na fotografiji: Staša Popovič. Foto: Asiana Jurca Avci Vir: Arhiv CTF UL AGRFT

Tako sva z Nikom začela razgrajevati začetno podobo mame, kjer sva figuro sestavljala iz različnih izhodišč. Nekateri prizori so nastali iz fragmentov romana, drugi iz posameznega stavka ali spomina, tretji z improvizacijo. Želja, da bi pela, je pripeljala do podobe mame kot pijane pevke v kafani, čeprav takšne podobe v romanu ni. Drugje sva njeno zaščitništvo do Milene povečala skoraj do agresije, iz motiva uničene barbike pa je nastal prizor, v katerem z vodnimi balončki in pištolo grozi ljudem v kafani. Prizori tako niso gradili enotnega psihološkega lika. Mama je nastajala kot razdrobljen lik, ki je lahko v zelo kratkem času prešla iz objestnosti v krhkost, iz pretirane vitalnosti v demenco, iz skoraj groteskne fizičnosti v trenutke popolne izgubljenosti. Ekstremi so mi omogočili, da napetosti v njej niso ostale samo pojasnjene z Mileninim tekst, ampak so postale vidne tudi v mojem telesu, v moji igri. Prav pri tem me je zanimalo, kaj se zgodi, če določeno gesto peljem predaleč, starost za trenutek odmaknem od realizma, spremenim ritem ali mami dovolim humor in objestnost. Uporaba srbskega jezika v dveh prizorih (in vseh odpetih songih, ki so ostali v izvirniku) mi je pomagala pri iskanju te včasih razvratne, nepredvidljive mame. Njeno telo in govor tako nista več ves čas potrjevala iste podobe izgubljanja.

»Zabavati se« v tem smislu ni pomenilo biti zabavna. Bolj je označevalo potrebo, da se material v mojem izvajanju še lahko premakne in da vanj lahko posežem. Pri mami je moj izvajalski impulz začel spreminjati tudi moje razumevanje figure in močno posegal v njeno

snovanje v produkciji. Ko sem jo iskala skozi ustvarjene ekstreme, se ni spreminjal samo moj občutek pri igranju, počutila sem se bolj svobodno in pretočno. Mama se je začela izmikati organizaciji, v kateri jo je določalo samo izgubljanje in propadanje. To pa še ni pomenilo razrešitve vprašanja njene reprezentacije. Odprl pa se je prostor, v katerem je lahko obstajala v več nasprotujočih si podobah. Prav iz tega iskanja razumem tudi končni prizor s supom. Tik pred njim sem s svoje pozicije pred gledalci povedala, da je mama fikcijski lik in da lahko zato z njo naredim, kar hočem. Večji del predstave sem problematizirala, kaj Milena počne z mamo, ko jo v romanu izpisuje skozi lasten spomin, ljubezen in odpor. Na koncu sem si odkrito vzela isto možnost in ustvarila svojo verzijo figure. Zanimalo me je, kaj se zgodi, če si dovolim njeno podobo še enkrat izmisliti. »Predstavljajmo si mamo, ki še zadnjič v življenju plava, ne, mama je na supu in vesla!« (Popovič in Žnidaršič 14). V prizoru sem bila brez lasulje, s katero sem pred tem označevala mamino starost, oblečena v kopalke, stala sem na stolu in se z brisalcem za tla, ki je postal veslo, po centimetrih pomikala proti vhodu v kinotečno dvorano. Prizor je bil malo pretiran, mogoče celo nekoliko »random«, ampak je primer mojega užitka v izvajanju, povezanega z občutkom izvajalske svobode in ustvarjalne razpoložljivosti, z možnostjo, da lahko v material posegam s svojo domišljijo in izvajalsko energijo.

Če to izrazim s čisto navadnimi glagoli, sem si v magistrski produkciji želela skakati, leteti in dati svoji impulzivni energiji prosto pot. Tega notranjega občutka pa seveda ne morem vedno uporabiti kot merilo za uspešnost prizora. Nekaj je lahko zame izvajalsko zelo privlačno, ne da bi zaradi tega našlo svoje mesto v končni produkciji. V procesu sem na primer večkrat improvizirala z Mileninimi fragmenti v različnih improviziranih balkanskih pop izvedbah. Privlačila me je možnost, da njen gosti, temačni jezik spravim v drug register, ga zapojem, povečam, naredim skoraj »cringe«. Pri teh poskusih sem se pogosto zares zabavala. Prav ta izvajalska privlačnost me je nekaj časa tudi držala pri njih, čeprav se je pozneje izkazalo, da sama energije izvedbe še ne vzpostavi dovolj natančnega odnosa do vsebine. Ta neuporabnost poskusov se mi zdaj zdi skoraj enako uporabna kot rešitve, ki so ostale v uprizoritvi. Nekako bolj jasna je razlika med igrivostjo kot načinom odpiranja materiala in odločitvijo, da nekaj postane del uprizoritve. Igrivost lahko proizvede nepričakovano možnost, izvajalski užitek pa me lahko opozori, da se je nekje odprla večja živost. Nič od tega še ne pove, kako ta možnost vpliva na vsebino. Pri nekaterih pop improvizacijah se je proces ustavil prav tam.

Komentar, ki sem ga dobila na prizor s supom, je bil, da je bila v njem zaznavna neka performerska sila, ki je gledalcu omogočala, da si iz tega, kar je bilo dejansko pred njim, predstavlja še nekaj onkraj. To se mi zdi zanimivo tudi zato, ker sem v nekaterih drugih prizorih, predvsem pri transformaciji v mamo, v samo izvedbo vlagala precej več telesne energije in napora, pa se pri tem ni nujno vzpostavila ista sila, ki je prevevala prizor supom. Stol je ostajal stol, brisalec brisalec, tla pa mokra. Fikcija je zaživela skozi vztrajanje v dejanju in skozi to, da sem v prizoru uživala v izvajanju in se dejansko »zabavala«, saj je sam prizor nastal prav iz tega vzgiba. V trenutku, ko bi ga začela komentirati od zunaj ali se varovati pred njegovo absurdnostjo, bi se seveda sesul. Njegova nekoliko pretirana narava me je prisilila, da sem vanj do konca vstopila in se ob tem »zabavala«. Ko se zdaj vrnem k tej besedi, se njen pomen začne oddaljevati od ugodja. Zame je povezan z občutkom izvajalske svobode, z možnostjo preseganja zavedanja same sebe in svojega delovanja in s trenutkom, ko si dovolim tvegati, da bo nekaj preveč čudno ali celo neumno. To pa izhaja tudi iz občutka gotovosti, da je stvar, ki jo počnem, smiselna – pri tem mislim na notranji smisel, ki ga ima zame med izvajanjem, in ne na pomen, ki ga vsebina v tistem trenutku proizvaja v gledališkem smislu. Pri supu ta svoboda ni ostala samo izvajalska izkušnja, saj je začela spreminjati konec te figure. Mama je bila nenadoma mlada, v kopalkah, sama na izmišljenem morju in srečna v veslanju. Podoba, ki je bila prej tako močno organizirana okoli propadanja, je dobila smer, ki je iz te logike uhajala.



Slika 3: Staša Popovič, Nik Žnidaršič: Otroci; Sup prizor. Magistrska produkcija UL AGRFT. Slovenska kinoteka, Ljubjana, 2026. Na fotografiji: Staša Popovič. Foto: Asiana Jurca Avci Vir: Arhiv CTF UL AGRFT

Prav zato bi tukaj uporabila pojem emancipacije. Ne kot osvoboditve resnične osebe, o kateri pravzaprav ničesar ne morem trditi. Govorim o emancipaciji fikcijske figure znotraj uprizoritve, o možnosti, da za nekaj časa izstopi iz enega samega režima reprezentacije. Zanimivo se mi zdi, da tega premika nisva najprej konceptualno določila in nato poiskala načina, kako ga uprizoriti. Nastal je iz moje precej neposredne izvajalske potrebe po drugačnem načinu igranja. Več prostora, kot sem si dovolila v izvajanju, tem več prostora je začela dobivati tudi mama.

V tem presečišču se mi »zabavati se« ne zdi več tako trivialna formulacija. Impulz po »zabavanju« sam po sebi še ne nosi umetniške vrednosti, kar so pokazale tudi improvizacije, ki kljub mojemu užitku v izvajanju niso bistveno pripomogle k sami uprizoritvi. Lahko pa me opozori na mesto, kjer je moj odnos do materiala postal negiben, in sproži poskus, skozi katerega se pokaže nekaj novega. Mogoče me pri tem zato pravzaprav ni zanimalo ugodje. Zanimal me je trenutek, ko me igra odpelje nekam, kamor z razmislekom še nisem prišla. Zaradi tega se mi zdi prizor uporaben tudi za razumevanje širšega procesa. Osebni izvajalski občutek še ni umetniško stališče. Lahko pa postane mesto, kjer se to stališče začne oblikovati, če sem pripravljena preveriti, kaj impulz proizvaja in ali res odpira nekaj v materialu. Podobno je bilo s klovnom, v izvajanju klovnovske figure sem uživala in jo vedno iskala tudi

v končni produkciji, mogoče so neke geste mame bile podobne prav načinu, kako sem izvajala klovna. Vsekakor pa je bilo »zabavati se«, nekaj tako bazičnega, zame pomembno v procesu, ki je bil tako oseben in razgaljajoč.



Slika 4: Staša Popovič, Nik Žnidaršič: Otroci; Improvizacija. Magistrska produkcija UL AGRFT. Slovenska Kinoteka, Ljubljana, 2026. Na fotografiji: Staša Popovič. Foto: Asiana Jurca Avci. Vir: Arhiv CTF UL AGRFT

6.3 Geneza prostora

Gaston Bachelard v *Poetiki prostora* tega obravnava s fenomenološkega vidika, pri katerem ga manj zanima prostor kot objektivna, geometrijska ali arhitekturna danost, bolj pa prostor, ki ga človek naseljuje, pomni in si ga zamišlja. Njegova misel mi je bila blizu zato, ker je odprla možnost, da o prostoru razmišljam skozi različne plasti njegovega doživljanja, skozi spomin, domišljijo, občutek domačnosti ter skozi navezanost, ki jo je včasih težko razložiti samo z lastnostmi prostora samega. Ob razmisleku o genezi Slovenske kinoteke kot prostora magistrske produkcije se ob Bachelardu zato vrnem k lastnemu odnosu do prostorov nasploh. Kot otrok sem se veliko selila in ob selitvi iz stanovanja, kjer sem odraščala, menjavanju začasnih najemniških stanovanj, pozneje pa študentskih sob vedno znova ugotavljala, da prostor težko zapustim, ko se vanj enkrat naselim in se v njem počutim doma. Navezanost in

občutek domačnosti je zame nekaj, kar se vseli v precej vsakdanjih stvareh: ustaljena pot do doma, prostor, kjer parkiraš svoje kolo, barva tvoje kopalnice, kotiček, ki ga nikoli ne posesaš, soseda, ki jo ves čas srečuješ, drobne navade in kotički prostora, zaradi katerih počasi izgubi občutek tujosti. Bachelard prav ob razmisleku o hiši zapiše:

> A koliko težav se pojavi, če hočemo določiti globoko stvarnost odtenkov naše navezanosti na neki prostor! Fenomenolog mora odtenke obravnavati kot osnovni psihološki fenomen. Odtenek ni umetno in dodatno barvanje. Treba je torej povedati, kako naseljujemo naš življenjski prostor v skladu z vsemi dialektikami življenja, kako se dan za dnem vkoreninjamo v nek »kot« sveta. (32)

Slovenska kinoteka je z leti postala eden mojih takšnih »kotov sveta«. Bila je moje prvo študentsko delovno mesto, prostor, ki mi je bil vedno čaroben, v katerem sem gledala filme in spoznavala zgodovino svetovnega in slovenskega filma, se pripravljala na sprejemne izpite za akademijo, stregla kave pred filmskimi projekcijami, se učila in se vanj vračala v različnih obdobjih svojega študija. Ko sem potrebovala prostor za učenje ali vajo, sem šla pač v Kinoteko. Zame je Kinoteka »hiša«, podobno kot govorimo o gledališki hiši: je institucija, ima zaposlene, urnik in svojo javno funkcijo, vendar jo zaradi dela poznam tudi od znotraj, skozi njene vsakdanje ritme in ljudi, ki jih srečujem tam. Poznam njene kotičke, vem, kaj se dogaja za točilnim pultom in kaj v dvorani, v prostor lahko vstopam drugače kot običajen obiskovalec in z leti se je v tej dostopnosti vzpostavil občutek, da je zelo majhen del te hiše tudi moj. Prav ta nenavadna kombinacija javnega prostora in zasebnega občutka domačnosti je bila eden od impulzov, zaradi katerih sem ga pozneje sploh lahko zagledala kot prostor zaključne magistrske produkcije.

Ob branju romana *Otroci* se je temu odnosu do prostora pridružila še druga, bolj neposredno biografska plast. Velik del mojega otroštva je bil povezan z gostinstvom, saj moj oče že vse življenje dela kot gostinec, eden od pomembnih prostorov družinskega življenja pa je bil tudi naš lokal, ki smo ga imeli za Bežigradom. Prostor gostinskega lokala, ki ga v nadaljevanju imenujem *kafana*, zame v otroštvu ni bil zgolj prostor druženja odraslih, ampak del vsakdanjega okolja, v katerem sem preživljala veliko časa: tam sem čakala po šoli, pisala domače naloge, hodila za točilnim pultom, za katerim je delal moj oče, in precej od blizu spremljala pogovore odraslih. Nenazadnje je v slovenskem in še izraziteje v širšem balkanskem prostoru posedanje po kavarnah, gostilnah in lokalih del vsakdanje kulture, v kateri javni prostor za nekaj časa prevzame lastnosti zasebnega. Za isto mizo lahko sediš več ur, tam se odvijajo sestanki za ljudi, ki za svojo dejavnost nimajo pisarne, lahko pa zgolj

opazuješ druge. Lokal je tako nekakšen vmesni prostor, saj ni zares zaseben, vendar ga z rednim ali občasnim obiskovanjem in navadami začnemo naseljevati skoraj kot svojega. Tudi zato mi je bila ta prostorska situacija tako zanimiva.

Med branjem romana *Otroci* so me pritegnili prostori, v katerih se Milenina zgodba odvija, saj so mi omogočali zelo konkreten vstop v njen svet. Že v šovingu na daljavo, ko sem bila še v Pragi, sem dogajanje postavila v dnevno sobo stanovanja v slogu sedemdesetih let prejšnjega stoletja, v prvem šovingu v živo pa sem izhajala iz razmetanega stanovanja, ki ga Milena opisuje v romanu, zato se mi danes zdi, da sem roman že od začetka brala tudi skozi svet prostorov, ki sem si jih lahko dobro predstavljala. Ko pripoveduje o očetu, ki je, z mojimi besedami, »haral po kafanah« na vasi, ali ko vanjo zahaja sama Milena, kafana ni zgolj mesto dogajanja, ampak se vedno znova pojavlja kot prostor, kamor posamezniki zahajajo z intenco po iskanju sogovornika ali občinstva. V tekstih Milene Marković se kafana pojavlja pogosto, v njeni drami *Šuma blista* je glavni prostor dogajanja, kjer je hkrati zatočišče in ujetništvo. Je prostor, kjer je prisotna močna balkanska folklora: elementi balkanskega kafanskega življenja, melanholija, grobost in patetika. Je prostor, kjer pogosto prevladujejo patriarhalna razmerja in različne stiske. Jaz pa sem jo čutila kot prostor, ki nosi veliko gledališkega potenciala, ki lahko hitro postane prostor kabareta, izpovedovanja in nečesa nepredvidljivega.

V tem srečanju literarnega prostora z lastnim spominom se je pojavila precej preprosta asociacija: kavarna Slovenske kinoteke bi lahko postala prostor moje magistrske produkcije. Odločitev je nastala na podlagi več stvari, ki so se v nekem trenutku zložile skupaj; moja navezanost na Kinoteko in možnosti da jo za projekt uporabim, delo za njenim točilnim pultom, spomini na družinske lokale ter Milenina kafana, ki sem jo ob branju čutila kot prostor, ki ga nekako že poznam.

Bachelardova misel, da se »spomin in domišljija ne pustita ločiti« in se medsebojno poglabljata (33), artikulira prav ta trenutek. Prostor, ki je bil že naseljen z mojimi izkušnjami, je lahko v domišljiji dobil novo podobo in postal potencialni prostor uprizoritve. To se povezuje tudi z vprašanjem avtofikcije, s katerim sem v začetku magistrskega procesa vstopala v roman. Če sem se ob njej spraševala, kje se v materialu prepoznavam, kaj me nagovarja in kaj pomeni kot ustvarjalka izpostaviti neki lastnega, se je kasneje pokazalo, da osebno ne vstopa v produkcijo samo z zgodbo in besedilom. Vstopa lahko tudi s prostorom. Avtorska odločitev zame na tej točki zato ni pomenila samo interpretiranja tujega materiala,

ampak tudi dovoljenje, da se odločim za prostor, ki ima povezavo z mojo zgodovino, in nato preverim, ali lahko ta osebna povezava postane nekaj več od zasebne asociacije.

Ob Bachelardu razmišljam, zakaj se lahko na neki prostor tako močno navežem in zakaj ga lahko domišljija ponovno naseli z novo podobo. Meta Hočevar v svoji knjigi *Prostori igre* vprašanje prestavi k samemu gledališkemu dogodku.

> Vedno se spomnim prostora, kjer se mi je kaj pripetilo. Le redko se spominjam dogodka, ne da bi se spomnila prostora. Fenomen prostora je vede ali nevede vedno prisoten. Ne poznam zgodbe, ki ni umeščena v prostor. Dogodek in prostor sta neločljivo povezana. […] Kot da v prostoru zgodbe puščajo sledi, ki oživijo zgodbo. (12)

Na isti strani zapiše tudi, da je »prostor dokaz za zgodbo« in da ji »podeli status resničnosti« (prav tam). Ob tem se moja začetna intuicija Kinoteke kot kafane sreča z nekoliko zahtevnejšim vprašanjem: kaj lahko ta osebno izbrani prostor dejansko naredi gledališkemu dogodku. Osebna fascinacija sama po sebi še ne določa dramaturške funkcije prostora, je pa bila razlog, da sem Kinoteko sploh začela obravnavati kot prostor uprizoritve in preverjati, kaj lahko v njej nastane.

Hočevar pojasnjuje odnos med konkretnim prostorom in nastajajočim dogodkom: »Vzpostavita se dve temeljni komponenti: prostor in dogodek« (13). To razumem v smislu, da konkretni prostor odpira in omejuje možnosti, kako se lahko nekaj v njem zgodi, dogodek pa s svojim delovanjem in uporabo prostora spreminja način, kako prostor razumemo in kaj začne pomeniti. V uprizoritvi se zato ne srečata zgolj že oblikovan prizor in že izbrana lokacija, njuno razmerje se vzpostavlja s samo uporabo tega prostora.

Hočevar ta odnos razčleni še nekoliko natančneje: »Medsebojni odnosi in napetosti med štirimi osnovnimi komponentami definirajo vidni del uprizoritve: A – dogodek (figura), B – prostor, AB – dogodek prek prostora, BA – prostor prek dogodka« (19). Ta vzajemnost mi pomaga razmišljati o Kinoteki manj kot samo o izbrani lokaciji in bolj kot o nečem, kar je bilo ves čas v razmerju z najinim materialom. Kinoteka naj bi z uprizoritvenimi odločitvami pridobivala podobo kafane, vprašanje pa je bilo, koliko lahko njene konkretne prostorske značilnosti oziroma danosti (interier itd.) začnejo vplivati tudi na način, kako se posamezni prizori odvijajo. To sem preverjala na različnih točkah procesa.

Zadnji šoving prvega letnika sem prvič izvedla v kavarni Slovenske kinoteke. Vsebina šovinga je bila drugačna od predhodnega in je temeljila na drugem odlomku romana, zgodbi

o natakarju Žarku Soncu, ki je pozneje postala tudi del končne produkcije. Ta del romana se je za ta šoving in prvi preizkus prostora izkazal za posebej primernega, saj se že v besedilu dogaja v kafani in za točilnim pultom. Premik iz black boxa v konkretno kavarno pa je odprl precej več prostorskih vprašanj in možnosti. Black box me zaradi svoje »nevtralnosti« vsaj na začetku ni tako močno zavezoval k eni določeni podobi ali načinu uporabe prostora (že scenografski elementi, stoli in miza, so bili dovolj za informacijo o prostoru), medtem ko je imela Kinoteka že svojo razporeditev, s katero se je moral material nekako srečati oziroma se umestiti v prostor.

Veliko jasneje se je vprašanje prostora odprlo ob začetku procesa nastanka produkcije *Otroci* in še posebej ob predpremiernem šovingu materiala približno tri tedne pred premiero, ko sva bila z Nikom že globoko v nastajanju končne produkcije. Takrat kafana še ni bila scenografsko oblikovana tako, kot je bila pozneje v končni produkciji, in v prostoru je bilo malo elementov, ki bi jo neposredno označevali (razen interierja kavarne Slovenske kinoteke). Gledalci so sedeli na stolih, postavljenih v vrsto, pred njimi pa se je vzpostavilo precej jasno igralno polje. Mentoričin komentar o »kavarni, ki se dela, da je black box« je izpostavil razliko med možnostmi konkretne lokacije in načinom, kako sva jo takrat uporabljala. V postavitvi sva se še precej zaprla v gledališki setting, nekateri nenačrtovani premiki – ko sem na primer stekla zapret vrata ali šla za točilni pult po rekvizit – pa so pokazali možnost bolj »svobodne« in nepričakovane rabe prostora. V komentarjih se je prav ob trenutkih pojavila pripomba, da prostor dobro deluje takrat, ko se po njem gibam bolj svobodno in si pri njegovi uporabi dovolim več avtonomije. Situacija kavarne je ponujala tudi drugačno, intimnejše razmerje z gledalci, ki ga je takratna postavitev še precej malo izkoristila.

V tej postavitvi je bila Kinoteka ves čas samo kavarna, kakršna je, znotraj nje pa sva vzpostavila precej jasno zamejeno igralno polje. Podobno razmerje Lehmann pri gledališču določene lokacije opiše z možnostjo »vgradnje lastnega odra z dekoracijami in rekviziti v sam 'kraj'«, pri čemer lahko odnos med obema prostoroma proizvaja protislovja, zrcaljenja in nove pomene (205). Ob predpremiernem šovingu tega odnosa še nisva posebej razvijala kot napetosti med realno Kinoteko in vanjo vstavljeno igralno situacijo, saj sva velik del pozornosti takrat namenjala vsebini romana in oblikovanju prizorov. »Oder v odru« se je zato bolj pokazal kot posledica načina, kako sva material organizirala in samo postavila v prostor, kakor kot zavestno oblikovana prostorska odločitev. Mentoričin komentar je osvetlil to

razmerje, o katerem do tedaj še nisva toliko razmišljala, in nama odprl vprašanje, ki ga je bilo treba do premiere razrešiti.

K temu je pomembno dodati tudi produkcijski pogoj, ki je precej določal način dela. Čeprav sem se za Kinoteko odločila zelo zgodaj in je bila v moji predstavi o produkciji ves čas močno prisotna, sva se vanjo za kontinuirano delo preselila šele približno deset dni pred premiero.[11] Material sva razvijala na študijskem odru na Akademiji, kjer sva se večino časa ukvarjala z vsebino in igralskim razvojem materiala, s konceptom prostora sva se začela konkretneje ukvarjati šele, ko sva začela vaditi tam. Ko sva začela v Kinoteki delati vsakodnevno, je bilo nekaj prizorov vsebinsko že precej izdelanih. Tako je bilo treba nekatere že izdelane prizore na novo preveriti v konkretnem prostoru in jih prilagoditi njegovim možnostim, saj so bili oblikovani drugje. Hkrati se koncept prostora ni spreminjal samo zaradi dostopnosti Kinoteke. Na začetku sem si produkcijo predstavljala precej bolj razvejano, z več prehajanja med kavarno, vrtom in hodnikom pred kavarno, z živo glasbo in mogočim premikom v kinotečno dvorano. Z Nikom sva imela na začetku procesa v načrtu določeno dvodelno strukturo magistrske produkcije. Prvi del bi se ukvarjal z mamo in bi potekal v kavarni, nato pa naj bi se premaknili v kinodvorano, kjer bi uprizorila Milenin del. Ker sva se zataknila pri liku mame, o čemer sem pisala v prejšnjem poglavju, je uprizoritev ostala v kavarni. Tako se je uporaba prostora spreminjala tudi glede na to, katera vsebina je skozi proces postaja osrednja. Kinoteka ni bila samo vnaprej izbrani prostor, v katerega sva nato umeščala že oblikovani material, saj je tudi razvoj vsebine postopoma vplival na to, katere prostorske rešitve sva sploh razvijala naprej.

V končni verziji produkcije sem odločitev za kafano neposredno poimenovala že v uvodnem nagovoru, preden so gledalci vstopili v kavarno Slovenske kinoteke. Nagovor je osebni razlog za izbiro prostora prenesel v sam dogodek in Kinoteko že z besedami ponudil v novo branje: »Zakaj pa ne bi Kinoteka ratala kafana te produkcije?« (Popovič in Žnidaršič 1). Kafana pa se nato ni vzpostavila kot popolna realistična preobleka prostora. S scenografinjo Lucijo Zucchiati smo jo nakazali z nekaj izbranimi elementi: na mizah so bili kozarci, hrana, pepelniki, v vitrinah so bili filmski plakati iz kinotečnega arhiva iz prostora nekdanje Jugoslavije. Točilni pult, osnovna razporeditev miz in pohištvo kinotečne kavarne so ostali

[11] Zavedam se, da začetek kontinuiranega dela v končnem uprizoritvenem prostoru šele proti koncu procesa ni posebnost v gledaliških procesih. V kontekstu tega magistrskega avtorskega projekta se mi okoliščina vseeno zdi vredna omembe.

prepoznavni takšni, kot so. Pri tem mi je bila blizu Hočevarina misel, da je »oblikovan prostor igre […] načrtovana, zavestna nepopolnost, […] 'čakalnica' zgodb« (29). Kafana je lahko nastala prav iz nepopolne transformacije, iz nekaj dovolj natančnih znakov in atmosfere, ki se je zgradila in je delovala dobro v tem preseku osebnega in Mileninega.

Ob sočasnosti konkretne Kinoteke in kafane, ki smo jo znotraj nje vzpostavljali z uprizoritvijo, me pri Lehmannu zanima njegov opis gledališča določene lokacije. Zapiše, da gledališče poišče arhitekturo ali drugo lokacijo »ne toliko […] ker kraj […] ustreza stvarno določenemu besedilu, temveč zato ker ga gledališče pripravi do tega, da spregovori« (Lehmann 205). Kinoteka ni bila prostor, ki bi ga roman *Otroci* zahteval zaradi neposredne zgodovinske ali dokumentarne povezave. Izbrala sem jo iz osebnega, asociativnega in praktičnega spleta razlogov, zato me je bolj zanimalo, kaj se zgodi z materialom, ko ga postavim v ta konkretni prostor. Pri Lehmannu kraj pri takem gledališču ostaja viden in lahko postane soigralec, ne da bi ga bilo treba vezati na en sam pomen (205). Tudi v *Otrocih* Kinoteka ni izginila za idejo kafane. Obe plasti prostora sta ostajali prisotni.

Hočevar zapiše, da je treba prostor »natančno premisliti in oblikovati predvsem zaradi njegove 'uporabe' na vseh nivojih, od vzdušja do zgodbe« (70). Zdi se mi, da je Kinoteka ponujala še precej več možnosti, kot sva jih na koncu razvila. S prostorom sva se začela konkretno ukvarjati precej pozno, čeprav vprašanje prostorskega koncepta ni bilo eno od začetnih vprašanj procesa. Res je, da Kinoteka večino časa ni bila dostopna za vaje, pomembno pa je dodati tudi, da se nama je scenografinja zaradi časovne zasedenosti pridružila precej pozneje, sama pa na tisti točki še nisem uspela konceptualno razmišljati o Kinoteki globlje od ideje kafane in navdušenja nad možnostjo prehajanja med prostori.

Hočevar k prostoru in dogodku doda še en parameter: »Tako se, poenostavljeno, uprizoritev vzpostavlja in razvija med tremi osnovnimi parametri, katerih eden je gledalčev, torej oseben in nepredvidljiv, v nasprotju z drugima dvema, ki sta v postopku nastajanja vsaj delno predvidljiva in presenetita šele pozneje« (18). Na tej točki se vprašanje prostora začne skoraj neizogibno prelivati v vprašanje gledalca, saj ta v *Otrocih* ni bil postavljen v pozicijo, ki z distance sedi na tribuni in opazuje dogajanje, ampak je bil že s samo razporeditvijo miz umeščen v prostor kafane. Gledalca Hočevar opredeli kot »osebnega in nepredvidljivega« (prav tam), pri *Otrocih* pa se mi zdi zato pomembno naprej pogledati, kakšno mesto je imel v uprizoritvi. Ker je bila njena struktura izrazito pripovedna, sem se večino časa neposredno obračala k ljudem pred sabo, jim deklamirala določen del romana, pripovedovala družinsko

drevo, komentirala vsebino in s pripovedovalske pozicije vstopala v posamezne prizore, zato je predstava že v osnovni računala na gledalca kot na aktivnega poslušalca in naslovnika pripovedi. Z vstopom v kafano se je njegov položaj še nekoliko premaknil, ko sem povedala: »Ta kafana je imela točno iste dimenzije kot ta prostor. In na točno teh mestih, kjer sedite vi, so sedeli Markovići« (Popovič in Žnidaršič 2), jih pozdravila z »Zdravo, Markovići!« (prav tam) in jim natočila kozarček rakije, sem jih umestila tudi v domišljijski svet uprizoritve, kjer so ostajali gledalci in poslušalci, hkrati pa so za čas dogodka postali del družine, o kateri sem pripovedovala. Tako se je nekoliko bolj razvila ideja, ki se je pojavila že v šovingu prvega letnika, ko sem gledalce prvič poskušala določiti kot družinske člane, vendar je takrat njihova vključitev ostala predvsem pri premestitvi in zamisli. V končni produkciji je bila pozicija Markovićev jasneje vpisana v samo strukturo dogodka.

Tu pa se mi poraja vprašanje, koliko bi bilo mogoče razmerje z gledalcem razvijati še naprej. Mentoričin komentar me je usmeril k zelo preprosti gledališki logiki: ko gledalca določiš za sorodnika, si že ustvaril situacijo, iz katere lahko začne nastajati nekaj več od informacije v besedilu. Če nekoga določim za dedka in o njem pripovedujem, da smrdi ali da mu gnije noga, ta podatek ne obstaja več samo v zgodbi; začne določati tudi moj odnos do človeka, ki sedi pred mano, in način, kako ga od tistega trenutka gledajo drugi. V tem je možnost, da pripoved ne teče ves čas samo skozi vnaprej določeno besedilo, saj lahko iz že vzpostavljenega fikcijskega razmerja vznike dejanje, odziv ali improvizacija, ki vsebino za trenutek proizvede neposredno iz situacije. Takšen odnos z gledalcem v produkciji ni postal dosleden princip, čeprav se je njegova pozicija skozi posamezne prizore spreminjala: iz poslušalca je postal Marković, znotraj družinske mreže je lahko dobil natančnejšo identiteto, v prizoru mame pa sem posamezne ljudi obravnavala kot Mileno in tako iz pripovedovalke prešla v prizor in neposrednejši odnos z njimi. V tej spremenljivosti vidim možnost za nadaljnje razvijanje odnosa z gledalcem, pri čemer ne mislim toliko na njegovo pozicijo kot na njegovo večjo vpletenost v dogajanje in na to, kako bi lahko s svojimi odzivi vplival na nastajanje prizora.

V tem smislu mi je zanimiv tudi Lehmannov opis močnega zmanjšanja razdalje med igralcem in gledalcem, pri kateri govori o »centripetalni dinamiki« in gledanju iz »ogrožajoče bližine (close-up)« (193–194), ne kot opis nečesa, kar bi v uprizoritvi *Otroci* dosegla, saj bi tudi pri meni sama bližina potrebovala vsebinski razlog, pač pa kot skrajnejša možnost istega vprašanja, kako lahko gledalčev položaj, njegova fizična bližina in način, na katerega ga

fikcija določi, začnejo dejansko oblikovati uprizoritev. Klemen Kovačič se v magistrski nalogi *Čista in nepremagljiva sedanjost* ob premisleku svojega magistrskega performansa *Agmisterij* in ob Deirdre Heddon ustavi pri pojmu živosti performansa. Izhaja iz dejstva, da si performer in gledalec delita isti čas in prostor ter se zato lahko drug na drugega neposredno odzivata, vendar opozori, da sama soprisotnost takšne živosti še ne zagotavlja. Zapiše: »Za to je potrebno določeno tveganje s performerske (nemara pa tudi gledalske) pozicije. Tveganje, ki stavi ravno na to 'živost'« (Kovačič 34). Kovačič to vprašanje razvija v drugačnem kontekstu, znotraj avtobiografskega performansa, pri *Agmisteriju* pa ga konkretno poveže tudi z osemurnim trajanjem uprizoritve ter s tem, da je odločitev o vstopanju in izstopanju v celoti prepuščena gledalcu. Njegova formulacija me je začela bolj zanimati ob pogledu na razmerje, ki sem ga z občinstvom vzpostavila v uprizoritvi. Čeprav sem se gledalcem prostorsko približala, jih nagovarjala, jim določala fikcijske identitete in se ponekod neposredno odzivala nanje, je bilo to razmerje še precej varno: potek prizora je večinoma ostajal v mojih rokah in dejanski odziv gledalca ga ni mogel zares ogroziti ali bistveno preusmeriti. Prav zato bi me ob ponovnem ali nadaljnjem delu zanimalo raziskovati, kaj bi v takšno razmerje prineslo več tveganja. S temi razmisleki pa se od vprašanja pozicije gledalca, ki sva jo v procesu premislila in določila, pomikam bolj k načinom in stopnjam interaktivnosti z gledalcem, česar pa nisva posebej razvijala kot uprizoritvenega postopka.

Možnost, da njegova prisotnost in njegovo delovanje postane nekaj, na kar moram zares reagirati in česar ne morem v celoti vključiti v vnaprej določno izvedbo. Kaj bi se na primer zgodilo, če bi način, kako se gledalec sprejme za dedka, mamo ali Mileno, vplival na to, kako nadaljujem zgodbo o njem, katere informacije povem, kako se do njega vedem ali koliko časa sploh ostanem v vzpostavljenem odnosu? Takrat fikcijska odločitev gledalca ne bi bila več samo del uprizoritvenega besedila, ampak bi lahko postala izhodišče za nekaj, kar nastane med nami, enkratno v tisti izvedbi. Zato bi me zdaj zanimalo, na kakšen način bi se lotila razvijanja takšnega razmerja z gledalcem, ki obravnava in pričakuje njegovo vpletenost. Recimo pri pijani mami bi me zanimalo, kaj se zgodi, če fizični stik ni samo vnaprej določena gesta, ampak situacija, katere nadaljevanje je vsaj deloma odvisno tudi od človeka, v čigar prostor sem stopila. Vprašanje, ki po produkciji *Otroci* zato ostaja odprto, je, koliko nepredvidljivosti bi bila pripravljena dopustiti v strukturo prizora in kaj se zgodi z mojo igro, ko njen naslednji korak za trenutek ni odvisen samo od mene.

7 Refleksija »razmetanega procesa«

Ko poskušam na dvoletni magistrski proces pogledati kot na celoto, ga težko uredim v zgodbo, v kateri bi eno izhodišče logično vodilo k naslednjemu in bi se moja ustvarjalna pozicija skozi posamezne faze postopoma samo vedno jasneje izrisovala in postajala vse bolj določljiva, kot da bi jo bilo mogoče povzeti samo z eno samo besedo. Bližje mi je, da za potrebe te refleksije celoten proces, tako študijski kot ustvarjalni in osebni, poimenujem »razmetani proces«[12]. Z razmetanostjo ne mislim zgolj vsega materiala, vseh šovingov in vaj, ki so se v njem zvrstile, ampak tudi spreminjanje razlogov in odločitev, zaradi katerih sem določene stvari sploh počela. Nekaj, kar me je v nekem trenutku močno privlačilo, je pozneje v drugem trenutku izgubilo svoj naboj, nekaterim vprašanjem sem se skušala izogniti in se nato k njim nenapovedano vrnila z druge strani.

Ena točka, pri kateri je razmetanost najbolj občutna, je moj odnos do avtobiografskega in avtofikcijskega. Zanimanje za prehajanje med lastno biografijo in fikcijo je obstajalo že na začetku vstopa v magistrski študij, nato sem se od neposrednega govorjenja o sebi precej odmaknila, čeprav sem ves čas ostala ob romanu, ki je prav zaradi svojega avtofikcijskega naboja in neposrednosti prvotno sprožil velik del mojega zanimanja. Ko sem v tretjem poglavju pisala o romanu *Otroci*, sem že omenila, da se roman v različnih kontekstih označuje tako kot avtobiogafski kot avtofikcijski, pripovedovalke Milene pa prav zaradi te dvojnosti nisem enačila neposredno z biografsko Mileno Marković. V tej refleksiji se k razlikovanju vračam iz drugega razloga. Zanima me, kaj sem sama takrat iskala v možnosti avtofikcije in zakaj me je ideja, ki sem jo na začetku povezovala skoraj z jedrom magistrskega dela, pozneje začela odbijati.

Razlika med avtobiografskim in avtofikcijskim se sicer že pri natančnejšem pogledu pokaže kot manj stabilna, kot sem jo razumela na začetku. Lana Krmelj v diplomskem delu *Avtofikcija in avtobiografsko v dramatiki ter gledališču: The Silence Falka Richterja in jaz, žrtev Simone Semenič* ob razpravi o avtobiografiji opozarja, da tudi avtobiografski zapis ne

[12] Ideja za poimenovanje poglavja izhaja iz intervjuja s Tomijem Janežičem, v katerem govori o tem, da se v ustvarjalnih procesih pogosto ne moremo izogniti soočenju s samim seboj. Tudi sama sem se med ustvarjanjem te produkcije srečevala s sabo na načine, ki so me presenečali, zato sem iskala poimenovanje, ki bi zaobjelo to, kar opisujem v tem poglavju. Izhajala sem iz angleške besede messy, s katero bi lahko opisala marsikateri trenutek svojega dela, in iz nje izpeljala poimenovanje »razmetani proces«.

more preprosto reproducirati preteklega življenja, saj ga že samo retrospektivno pripovedovanje izbira, organizira in spreminja v pomenljivo zgodbo. Ob Volkerju Depkatu zapiše, da »avtobiografija na tekstualni ravni ne more obstajati brez fikcije«, saj iz že preživetega življenja izbira dogodke in jih skozi pripoved preoblikuje v koherentno celoto (Krmelj 14–15). Meja med resničnim in konstruiranim torej ni šele posebnost avtofikcije. Pri avtofikciji je ta proces konstruiranja izraziteje izpostavljen, saj Krmelj piše, da je zanjo značilen »skepticizem ali celo radikalno zavračanje koncepta samoodkrivanja«, zaradi česa se v avtofikcijskih besedilih pojavljajo »nekronološkost, asociativni pripovedni slog in razdrobljenost besedila«, ki problematizirajo predstavo o koherentnem in stabilnem jazu (19). Ob tem izpostavi tudi koncept »konstrukcije *jaza*«, ki ga opredeli kot »performativno dejanje v smislu samoustvarjanja identitete v procesu pisanja« (prav tam 19–20). Ta zadnji poudarek se mi zdi za mojo refleksijo produktivnejši od vprašanja, kateri žanrski oznaki *Otroci* natančneje pripadajo. Avtofikcija namreč ne predpostavlja nujno, da nekje pod fikcijskimi posegi obstaja pravi, dokončni *jaz*, do katerega se moraš kot avtor prebiti (takšen občutek sem imela jaz). *Jaz* se v pripovedovanju tudi proizvaja, izbira in sestavlja in prav to je lahko vznemirljivo. Na gledališkem področju lahko to po Krmelj pomeni reflektiranje lastne pozicije na odru in izpostavljanje konstruiranosti gledališke situacije (20). Kar pa je ob zaključevanju izobraževalne poti in začetku profesionalne poti še posebej vznemirljivo preizpraševati in se v svoji magistrski produkciji s tem potencialno tudi ukvarjati.

Milena Marković se prav takšnemu žanrskemu umeščanju svojega dela upira. V posnetku Fabulinega literarnega večera »Fabulin literarni večer – Milena Marković: Otroci«, ki je 10. marca 2024 potekal v Klubu Cankarjevega doma, v pogovoru z Muanisom Sinanovićem pove, da je celo užaljena, kadar *Otroke* označujejo za avtobiografijo, saj avtobiografije sama ne razume kot književnosti,[13] hkrati pa pove, da ji ni blizu niti beseda avtofikcija. Namesto tega vzpostavi zanjo bistveno razliko: »Mislim, da je vsa književnost, dobra književnost osebna. Ne zasebna [...], temveč osebna.« (00:09:00-00:15:00). V nadaljevanju to osebnost literature razume precej širše od ujemanja med življenjem pisatelja in dogodki v njegovem delu in pojasnjuje, da so v delu prisotni njegov pogled na svet, njegova prizadevanja in način, kako se skozenj odziva na življenje, tudi kadar piše žanrsko ali povsem fikcijsko. Še bolj me je pritegnil način, kako Marković to razlikovanje poveže z možnostjo, da iz zelo specifične

[13] Nadaljuje s pojasnilom, da avtobiografijo razume kot namensko literaturo, ki jo pišejo znane osebnosti ali jo zanje napiše nekdo drug.

izkušnje nastane nekaj, kar ni več samo njeno. Če bi bili *Otroci* zgolj zapis njene biografije, pravi, se o njih niti ne bi pogovarjali. Kot primer navede operno priredbo romana, ki je bila uprizorjena v Beogradu, in reakcijo občinstva ob odpetem stavku »Otroci me niso imeli radi.« (prav tam) Posamezna zgodba je izrazito določena, povezana z enim konkretnim življenjem, vendar se ob njej odzovejo ljudje, ki tega življenja ne poznajo in morda niti niso brali romana, saj v njej prepoznajo nekaj svojega in da ima roman trenutke, ko govori o nečem univerzalnem. Sama to strne v formulacijo: »Vse, kar je resnično, je osebno. Ni prav, da je zasebno.« (prav tam)

Njeno zavračanje pojma avtofikcije ne pomeni, da je pojem zaradi tega za analizo romana neuporaben. Pokaže pa razliko med teoretsko kategorijo, s katero lahko beremo določene postopke njenega pisanja, in načinom, kako sama razume izvor njihove umetniške vrednosti. Prav ta razlika mi je za lasten proces postala zanimivejša od odločitve, ali so *Otroci* »v resnici« avtobiografija ali avtofikcija. Ko sem jih sama prvič brala, me je privlačilo ravno vedenje, da je v njih nekaj življenjskega, telesnega in biografskega, kar je bilo že tako močno oblikovano skozi jezik in strukturo romana, da ni več učinkoval kot poročilo o življenju, ampak je imel zame močan emocionalni, presežni naboj. Med branjem sem se ves čas spraševala, kaj se je zares zgodilo in kaj je izmišljeno ali potencirano. Včasih sem imela občutek, kot da berem besede, ki sem jih sama iskala, in način, na katerega bi se rada izrazila. Hkrati sem čutila, da so v besedilu trenutki, ki presegajo zgolj mojo individualno izkušnjo in se dotikajo nečesa zelo univerzalnega in človeškega, o čemer je Milena govorila tudi v intervjuju za Beletrino, čeprav je bilo treba to izluščiti iz skrajno konkretnih podob romana.

Tudi moje zanimanje za avtofikcijo ni izhajalo zgolj iz osebnega odnosa do romana. Opaziti je bilo tudi, da je avtofikcijsko kot trend predstav močno prisoten v gledališču, ki sem ga spremljala, tako v profesionalnem prostoru (na primer v predstavah *Solo (*Maska*,* 2021, rež. Nina Rajić Kranjac) in *This is my truth, tell me yours* (2023, rež. in avtorstvo Jasna Žmak)) in tudi na akademiji v magistrskih in študijskih produkcijah ter avtorskih prezentacijah v Pragi. Krmelj svojo raziskavo avtofikcije zastavi ob vprašanju njene izrazite prisotnosti v sodobnem gledališču, tudi moj sošolec Mak Tepšić je pisal o tem itd. Mislim, da je prav ta možnost na začetku sovpadla z zelo konkretnim trenutkom, v katerem sem se znašla sama.

Zaključevala sem Akademijo in magistrska produkcija je bila prvi daljši proces, v katerem sem imela možnost preizkusiti se v avtorskem gledališču, ustvariti svoj igralni poligon in poskusiti nekaj, česar na dodiplomskem študiju še nisem imela možnosti izkusiti. Nenadoma

sem se morala vprašati, kaj me pravzaprav zanima dovolj, da želim okoli tega zgraditi svoje delo: tako vsebinsko kot v načinu gledališkega ustvarjanja ter v preizpraševanju lastnega razumevanja igre in performativnosti, predvsem pa tudi trenutek, ko to predstavim pred občinstvom. V tem obdobju sem vprašanja preizpraševanja identitete opažala tudi pri svojih sošolcih, vsak na svoj način smo se ukvarjali s tem, kdo smo, od kod prihajamo in kakšno mesto želimo zavzeti po koncu študija. Sama sem ob tem pogosto čutila tudi negotovost glede svojega mesta v umetniškem okolju in potrebo, da z magistrskim delom nekaj dokažem, čeprav se je ta gledalec, ki sem ga hotela navdušiti skozi ves potek študija, spreminjal.

Privlačnost avtofikcijskega zato zame ni pomenila samo ideje, da bi na oder prenesla dogodke iz lastnega življenja. Izkazalo se je, da je bil zame ključen in zelo pomemben trenutek že to, da dam dovolj prostora lastni perspektivi in jo razumem kot legitimno izhodišče umetniškega dela. Kovačič v magistrskem delu, kjer obravnava svoj avtobiografski performans Agmisterij, govorjenje o sebi poveže prav z dejanjem zavzemanja prostora, zapiše: »Vzeti prostor in čas za 'nekaj besed o sebi' je, vsaj pri meni, pomenilo povedati tudi tisto, česar sicer ne (bi)« (38). To je bilo zame težje, saj sem potrebovala nekaj časa, da sem sprejela, da je lahko moja fascinacija, moj dvom ali način, kako nekaj vidim, dovolj za ustvarjanje svoje predstave. In sem se od ideje od neposrednega avtobiografskega oziroma avtofikcijskega dela kmalu začela odmikati. Pri enem od šovingov v prvem letniku sem preizkusila tudi izraziteje avtobiografski material in prvič neposredno uporabljala lastne izkušnje, govorila o družinskem poslu, v Pragi sem naredila avtorsko prezentacijo itd. Govorjenje o sebi se mi je zdelo izpostavljajoče in intimno, po drugi strani pa tudi vedno manj zanimivo kot osnovni princip celotne produkcije. Ko sem začela razmišljati, kaj vse moram za zgodbo povedati o ljudeh, ki so vanjo vpleteni, se je pojavilo vprašanje odgovornosti do drugih. Obenem sem se spraševala, ali moja zgodba že samo zato, ker je moja in resnična, nosi dovolj umetniškega razloga, da jo postavim pred gledalca. V ozadju je bil verjetno tudi precej bolj praktičen odpor do tega, da bi delala predstavo, ki ponavlja teme drugih avtofikcijskih magistrskih produkcij, ki sem jih do takrat videla.

Odločitev, da se vrnem k *Otrokom* in ne ustvarjam neposredne avtofikcije, mi je zato za nekaj časa ponudila določeno varnost. Pred sabo sem imela že obstoječe literarno delo, glas ni bil samo moj in ljudje v njem niso bili moji bližnji. Zdelo se je, da sem se tako izognila delu problema, ki me je pri avtobiografskem šovingu začel obremenjevati. Prav tu se je v procesu

zgodil eden od obratov, zaradi katerih ga danes imenujem razmetani proces. Deloma sem se od avtofikcije umaknila zato, ker se nisem želela zaplesti v vprašanje, kako v lastni zgodbi reprezentiram druge, nato pa sem si za osrednji material izbrala roman, v katerem avtorica skozi svoj glas ves čas reprezentira mamo, očeta, sestro, otroka in druge ljudi, ki so bili ali bi lahko bili povezani z njenim življenjem, in to na zelo specifičen, včasih pretresljiv način. Ta material sem postavila v prostor, na katerega sem izrazito osebno navezana, kar sem v produkciji v nagovoru občinstva tudi razložila, in to sem storila zato, ker sem to želela, in ne ker je to tako močno vsebinsko zahtevala sama zaključna produkcija.

Problem, ki sem ga poskusila odložiti, se je tako vrnil v bolj zapleteni obliki. Pri delu z mamo, ki sem ga natančneje analizirala v prejšnjem poglavju, sem se znašla prav pred vprašanjem, ki sem mu hotela z izbiro tujega materiala deloma ubežati. Nisem več govorila o svoji mami, o svojih bližnjih, vendar to še ni pomenilo, da sem bila iz problema reprezentacije izvzeta. Na tem mestu se mi to, kako Marković razlikuje med osebnim in zasebnim, začne kazati tudi kot način, kako lahko drugače razumem svojo začetno željo. Morda sem na začetku zasebno prehitro enačila z avtobiografsko vsebino. Kot da mora biti delo zasebno zato, ker pripoveduje dogodke iz mojega življenja. Skozi delo z Mileninim materialom se je začelo kazati, da lahko osebno v umetniško delo vstopi tudi drugače: skozi izbor, odpor, fascinacijo, odločitev, čemu v tujem materialu verjamem in čemu želim ugovarjati. Tudi kadar nisem govorila svoje življenjske zgodbe, je bilo moje stališče prisotno v načinu, kako sem Milenin material brala in kaj sem bila pripravljena z njim narediti.

Tu se razmetanost procesa ne kaže več samo kot neprijetna posledica tega, da dolgo nisem točno vedela, kaj delam. Bila je tudi način preverjanja. Šoving, ki je bil enkrat bolj avtobiografski, naslednjič bolj klovnovski, poskus, v katerem sem hotela peti, želja po določenem prostoru, odpor do konkretnega dela romana ali fascinacija nad neko njegovo podobo niso sledili že izdelanemu konceptu. V njih sem se prvič tako znašla tudi pred odločitvami, ki niso bile povezane samo z vlogo igralke. Pri nekaterih sem čakala, da mi bo nekdo povedal, ali so prave, pri drugih sem jih hitro zavrgla, pri tretjih sem vztrajala, ne da bi znala natančno pojasniti, zakaj.

Šele z množico teh manjših odločitev se je začelo jasniti, kakšno uprizoritev pravzaprav oblikujeva. Kar se je na začetku kazalo kot razmetanost, je bilo tudi način, kako sem postopoma prepoznavala, pri čem želim vztrajati in čemu se moram odpovedati. Zato mi je blizu opozorilo Lane Krmelj, da avtofikcija problematizira predstavo o *jazu*, ki bi ga bilo

mogoče skozi pripovedovanje dokončno odkriti. S tem ne mislim, da bi svojo magistrsko produkcijo za nazaj razglasila za avtofikcijsko. Bolj me zanima način, kako se upreti skušnjavi, da bi morala zdaj iz razmetanega procesa izdelati zgodbo samoodkritja. Nekateri odnosi do materiala so se izkazali za začasne in tudi moja identifikacija z romanom se je z dolgotrajnim delom spremenila. Vedno bolje kot to, kdo sem, sem začela prepoznavati, kdaj sama v procesu zares nekaj hočem in kdaj poskušam ugotoviti, kaj bi bilo od mene pričakovano. S tem tudi razmetanosti ne razumem več samo kot pomanjkanje jasnega koncepta, čeprav je bilo v posameznih trenutkih zagotovo tudi to. Pri tem bi se rada zahvalila tudi kolegu Niku, ki je vsej tej razmetanosti sledil, jo poskušal urejati ter s potrpežljivostjo in predanostjo materialu in procesu iskal uprizoritvene postopke in obliko končne magistrske produkcije *Otroci*.

Vsekakor pa sem v tem razmetanem procesu preizkušala in raziskovala, kaj pomeni biti ustvarjalka, pri čemer ne trdim, da kot igralka nisem tudi ustvarjalka, saj sem v magistrski nalogi nekaj časa sledila binarnosti prehajanja med igralko in ustvarjalko, med dvema pozicijama, kot da ju je tako lahko ločiti. Če se navežem na prejšnje izkušnje, v tej predpostavki ne gre zato, da v njih ne bi bila oziroma da »nisem« bila tudi ustvarjalka, ampak za preizkušanje nekoliko drugačne pozicije, pozicije večje odgovornosti do sebe kot ustvarjalke in igralke ter gledalca. Tako Janežič opiše odnos ustvarjalca do samega sebe.

> Zagotovo je spremenljiv in zagotovo se lahko razvija. Odnos pa je dvostranski: kakšen odnos imam do sebe »iz« (ali »s strani«) vloge ustvarjalca in kakšen odnos imam do sebe »v« vlogi ustvarjalca. Doživljam in sem doživljan v enem in drugem. Če zelo poenostavim, bi bilo fantastično, če bi se v vlogi umetnika učil sprejemanja vsega, kar se dogaja, vsega, kar si. Ampak težko je o tem govoriti. Ta odnos je celo vesolje. (Tako kot je odnos s sabo.) In to je tudi vesolje skrivnosti. Poklicu se na primer reče poklic, ker te nekaj kliče, in pogosto se v ustvarjalnosti tako zdi. Morda težje to oceniš pri sebi, ampak pri drugem opaziš: zazdi se ti, da se je nekdo dolžan nečemu v sebi odzvati, da to po svoje dolguje svetu ali nekomu v tem svetu. Žal ti je, če do tega ne pride. (59)

V tem smislu sem hkrati ustvarjalka in tista, ki se v tej vlogi doživlja ter je doživljana. Ne morem trditi, da so se moje želje in vizije večino časa kar magično zložile skupaj in delovale, bili pa so trenutki, ko je nekaj zaživelo, ko sem iz ideje izpeljala neko odločitev, ki je lahko delovala na igralski ali dramaturško-režijski ravni, in je bilo že sledenje takemu impulzu zame neke vrste afirmacija. Včasih sem jo sprejela in izvedla sama, drugič pa se je oblikovala

v sodelovanju s kolegi ali mentorji, kar zame samo podčrta, kako oprijemljivo in navdihujoče je delo z drugimi. Ko stvari niso delovale, je bil učinek drugačen, sploh ob občutju neznanja ali nevedenja, kot da se nekaterih stvari še ne moreš dotakniti, čeprav si jih želiš in čutiš, da so blizu. Kakorkoli, če tega ne bi preizkušala, te izkušnje, ki me je dragocena, čeprav je bila velikokrat zahtevna, ne bi niti imela.

Dan pred generalko, 28. 6., ko sem na zadnjo vajo prišla pripravljena na to, da postaviva še zadnja dva prizora in da lahko preostanek časa in energije prepustim temu, da se stvar v meni usede in se pripravim na občinstvo, se je zgodila poplava. Za zaklenjenimi vrati Kinoteke je iz ženskega stranišča več kot osem ur drla voda in poplavila skoraj ves prostor. Na marmornatih tleh Kinoteke, pripravljenih na poligon, ki sva ga zgradila, je bilo sedem centimetrov vode. Zanimivo je, kako je poplavilo Kinoteko, medtem ko je mama v svojem zadnjem prizoru odveslala proti vratom kinotečne dvorane ob glasbeni podlagi, jaz pa sem v vzkliku izrekla monolog, ki sva ga z Nikom preoblikovala v »srečen« konec.

o pridi pridi pomlad
še enkrat pridi zame pridi
kako mi je žal ker ne bom sirota
sedla na motor
na cesti šestinšestdeset
pila milkšejka in jedla maraskino češnje
in hamburgerja
gledala orlov nad kanjonom
stekla v valove oceana
deskala
drsela skozi vlago skozi aligatorje
pila slabega žganja na stopnicah
poslušala bendža
kako mi je žal ker ne bom sirota
pila kave korto v latinski četrti
zgodaj zjutraj ko smrdi še po noči
na okno pa je ženska prinesla
kanarčka ki boga slavi
kako mi je žal ker ne bom sirota
spala pod belim drevesom
ko bose otroške noge gazijo murvine plodove

na ostri travi ki se blatno
spušča do volge matere
sanjala sem ceste
nisem po mnogih vozila
hotela sem svobodo
a ne vem kaj je to
ni je to vem sedaj
kupila bom avto karavan
gre noč počasi
teče cesta pluje reka
jaz stojim na mostu
in nočem več skočit z njega
jaz gledam z mosta
na svoje življenje in druga
ki so šla in se ne bodo
vrnila
cvetovi drhtijo dež se pripravlja
udarja grom čakam
luč se steguje vidim
bila sem ljubljena
sem (Popovič in Žnidaršič 15)

Zdaj si seveda želim, da bi šla še dlje, da bi preizkušala te stvari, ki so se mi zdele na neki točki vznemirljive, na drugi pa odvečne. A ko se zasebno in osebno začneta prepletati na načine, ki jih ne moreš vnaprej predvideti, je včasih težko krmariti skozi meglo. Všeč mi je misel o tveganju kot elementu, ki je pravzaprav nujen za procese. Brez tveganja tudi ni ustvarjalnosti.

8 Zaključek

V magistrski nalogi sem opisovala ustvarjalni proces svoje zaključne magistrske produkcije *Otroci* in reflektirala različne faze študija dramske igre na UL AGRFT, ki so bile z njim povezane, pri čemer sem lastno izkušnjo poskušala premisliti tako s teoretičnega vidika kot tudi skozi osebno refleksijo. S kronološko zasnovo naloge sem skušala predstaviti, kako se je v posameznih etapah študija spreminjalo in poglabljalo moje razumevanje avtorskega ustvarjanja, zlasti njegove povezave z igralskim delom, ob katere so se z improvizacijami in iskanjem odrskih postpkov oblikovale tudi odločitve o vsebini uprizoritve.

Ob romanu *Otroci* sem skušala razločiti, katere vsebinske točke so me ob prvem branju najbolje pritegnile in kako so bile povezane z njegovimi literarnimi značilnostmi, saj sem z analizo razdrobljenosti, ritma in načina pripovedovanja lahko natančneje pojasnila, zakaj se mi je ta material zdel plodovit za odrsko raziskovanje.

Predstavitev avtorske igre na DAMU sem povezala z lastnim spoznavanjem improvizacije in z razumevanjem *dvoedinosti igralca* in *notranjega gledalca*, ob kateri sem premišljevala sočasnost delovanja in zaznavanja lastnega početja kot principa dialoškega igranja s samim seboj. Tako sem poskušala približati specifičen način študija, skozi katerega sem avtorstvo prvič preizkusila kot odgovornost za celoto lastnega dela, igrivost pa začela razumeti kot stanje odprtosti, v katerem se forma lahko razvija skozi raziskovanje.

Z razčlenitvijo šovinga prvega letnika sem se vrnila k prvemu poskusu uprizarjanja romana in k postopkom, s katerimi sem pripravljala material, pri čemer sem skozi klovnovsko igro premišljevala o izzivu klovnovskega principa izvajanja, ob določanju gledalcev za družinske člane pa tudi odnos, ki ga z njimi vzpostavljam kot ustvarjalka in izvajalka. Ob pogledu nazaj sem prepoznala zametke nekaterih poznejših odločitev in vprašanja, ki so ostala odprta, dokler se k njim nisem vrnila v strnjenem procesu zaključne produkcije. Pri teoretskem premisleku sem se srečala s težavo enoznačnega poimenovanja, zato sem preko pojmov *theatre-making,* snovalnega in sodelovalnega raziskovala različne plati najinega dela z Nikom in dinamike, v katerih je v nehierarhično zastavljenem procesu nastajala uprizoritev.

Ko sem skušala pojasniti željo, da bi se med izvajanjem »zabavala«, sem jo povezovala z občutkom izvajalske svobode in odprtostjo za nekaj, kar je lahko pretirano ali »random«, kar povezujem tudi s principom igrivosti in ima zame med igranjem neki notranji smisel, ki mi

omogoča tako izvajalski užitek kot prosto igranje in ustvarjanje. Pri mami je ta impulz po razigranosti odpiral drugačne podobe, ob katerih sem ob razdrobljenosti lika mame začela razmišljati o emancipatornem postopku osvoboditve lika znotraj uprizoritve, saj sva ji v prizoru s supom lahko na novo izmislila konec in tako posegla v zgodbo, ki jo pripovedujem o njej, kar mi je omogočilo prepoznati neposreden vpliv iskanja izvajalskega užitka na vsebino produkcije.

Pri prostoru sem ob Bachelardu premišljevala osebno navezanost na Kinoteko in način, kako jo je domišljija povezala z Mileninim svetom, z razmišljanji Mete Hočevar in Lehmannovim pojmom gledališča določene lokacije pa sem lahko natančneje pojasnila srečanje kafane s konkretno kavarno, katere obstoječa podoba je ostajala navzoča tudi znotraj uprizoritve. Prostor je odpiral možnosti za nastajanje dogodka, vsebina pa je sproti spreminjala njegovo uporabo, kar je vplivalo tudi na pozicijo gledalca in odnos, ki sem ga z njim vzpostavljala. Ob razločitvi gledalčeve vloge od pozicije do stopnje njegove vpletenosti zame ostaja odprto vprašanje, kako bi lahko njegovi dejanski odzivi v nadaljnjem delu bolj vplivali na nastajanje prizora.

Z razmetanostjo sem skušala poimenovati spreminjanje lastnih izhodišč in odnosa do romana, pri čemer sem se vračala tudi k začetnim nedorečenostim procesa in vprašanju, kako so vplivale na moje odločitve. Ob vračanju k avtofikciji in razlikovanju med osebnim in zasebnim sem ugotavljala, kako je osebno pristalo v delu s tujim romanom, tako skozi mojo fascinacijo nad njim in odporom in željo, da ga preoblikujem. Pojem konstrukcije jaza mi je pomagal razmišljati o tem, kako se skozi ustvarjanje oblikujem tudi sama, ko v konkretnih igralskih in ustvarjalnih odločitvah razločujem, kaj me zanima, pri čem želim vztrajati in kakšno delo želim predstaviti pred občinstvom.

9 Viri in literatura

Bachelard, Gaston. *Poetika prostora*. Prev. Tanja Lesničar Pučko, prevod verzov Marija Javoršek. Ljubljana: Študentska založba, 2001.

Beton Ltd. v odstopu. »Kolektivnost obstaja le pod pogojem, da se jo izvaja.« *Teorije prakse: Zbornik za uprizoritvene metodologije in prakse letn.* 1, 2025, str. 11–30.

Bogutovac, Dubravka. »Pazite na 'Decu'.« *Novosti*, 13. jul. 2021. https://www.portalnovosti.com/pazite-na-decu-2/ . Dostop 1. okt. 2026.

Chekhov, Michael. *To the Actor: On the Technique of Acting*. New York: Harper, 1953

Čehov, Mihail Aleksandrovič. *Igralska umetnost*. Prevedla Vanja Slapar Ljubutin v sodelovanju z Viktorjem Ljubutinom. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1999.

Govedić, Nataša. »Trauma svjedočenja u dramskoj poemi Deca Milene Marković.« *Dani Hvarskoga kazališta* letn. 51, št. 1, 2025, str. 248–259. https://hrcak.srce.hr/330812. Dostop 29. sept. 2026.

Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1998. (Knjižnica MGL, 127).

Hrvatin, Varja, in Ula Talija Pollak. »Kolektivna past snovanja (1. del): Nekaj misli o avtorstvu, snovanju in kolektivnosti.« *Neodvisni* [online], 15. apr. 2026. https://www.neodvisni.art/refleksija/2026/04/kolektivna-past-snovanja-1-del-nekaj-misli-o-avtorstvu-snovanju-in-kolektivnosti/ . Dostop 10. sept. 2026.

Hrvatin, Varja, in Ula Talija Pollak. »Kolektivna past snovanja (2. del): Snovanje kot spekter.« *Neodvisni* [online], 15. jul. 2026 https://www.neodvisni.art/refleksija/2026/07/kolektivna-past-snovanja-2-del-snovanje-kot-spekter/. Dostop 10. sept. 2026.

Jovandić, Matija. »Milena Marković: Ako ne bude onih posle mene, neću postojati.« Nova.rs, 19. jun. 2021. https://nova.rs/kultura/milena-markovic-pesnikinja-deca-knjiga/. Dostop 29.sept. 2026.

Kovačič, Klemen. *Čista in nepremagljiva sedanjost: oblike prisotnosti v magistrski produkciji Agmisterij*. Magistrsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija zagledališče, radio, film in televizijo, 2025.

Krmelj, Lana. *Avtofikcija in avtobiografsko v dramatiki ter gledališču: The Silence Falka Richterja in jaz, žrtev. Simone Semenič*. Diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2024.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska, 2003. (Knjižna zbirka Transformacije, 12).

Machková, Markéta, in Mish Rais. »On the Hidden Potential of Public Solitude, Part I: Ivan Vyskočil's Theatre as Encounter.« *Stanislavski Studies* letn. 12, št. 1, 2024, str. 69–86.

Marković, Milena. *Fabulin literarni večer – Milena Marković: Otroci*. Pogovor vodil Muanis Sinanović, Klub Cankarjevega doma, Ljubljana, 10. mar. 2024. *Beletrina,* https://beletrina.si/dogodki/fabulin-literarni-vecer-milena-markovic-otroci. Dostop 11.10.2026

Marković, Milena. *Otroci*. Prev. Muanis Sinanović. Ljubljana: Beletrina, 2024. (ŽepnaBeletrina).

»Milena Marković: Otroci.« *Beletrina*. https://beletrina.si/knjiga/otroci. Dostop 16.sept. 2026.

Oddey, Alison. *Devising Theatre*. A practical and theoretical handbook. Routledge, 1994.

Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997. (Knjižnica MGL, 124).

Peacock, Louise. *Serious Play: Modern Clown Performanc*e. Bristol in Chicago: Intellect, 2009.

Popovič, Staša. *Prijava na sprejemne izpite za magistrski študij dramske igre*. 2024. Neobjavljeno gradivo pri avtorici.

Popovič, Staša, in Nik Žnidaršič. *Otroci*. Uprizoritveno besedilo. Končna verzija, junij 2026. Neobjavljeno besedilo pri avtorici.

Radosavljević, Duška. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Rais, Mish, Markéta Machková in Jana Novorytová. »On the Hidden Potential of Public Solitude, Part II: Cultivating Multiple Attention in Students-Performers.« *Stanislavski Studies* letn. 12, št. 2, 2024, str. 173–199.

Teorije prakse: Zbornik za uprizoritvene metodologije in prakse. Letn. 1. Ljubljana: Zavod Melara, 2025.

Toporišič, Tomaž. »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič.« *Slavistična revija* letn. 68, št. 2, 2020, str. 109–124.

Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom inuprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004. (TRANSformacije, 14).

Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletj*a. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. (Knjižnica MGL, 145)

Vyskočil, Ivan. »Subject: Stage improvisation.« [online]. Prev. Jakob Keller, ur. angleškega prevoda Mish Rais. Institute for Research into and Study of Authorial Acting, januar 2023.https://www.autorskeherectvi.cz/post/predmet-jevistni-improvizace-1?lang=en. Dostop 4. okt. 2026.

Seznam slik in fotografij

Slika 5: *Klovnovska etida in uprizarjanje lika najstniške Milene v šovingu prvega letnika*. AGRFT, Ljubljana, 2025. Na fotografiji: Staša Popovič. Foto: Staša Popovič Vir: zasebni arhiv.

Slika 6: Staša Popovič, Nik Žnidaršič: *Otroci: Mama v kafani poje Jure dani*. Magistrska produkcija UL AGRFT. Slovenskakinoteka, Ljubljana, 2026. Na fotografiji: Staša Popovič. Foto: Asiana Jurca Avci Vir: Arhiv CTF UL AGRFT

Slika 7: Staša Popovič, Nik Žnidaršič: *Otroci*; *Sup prizor*. Magistrska produkcija UL AGRFT. Slovenska kinoteka, Ljubjana, 2026. Na fotografiji: Staša Popovič. Foto: Asiana Jurca Avci Vir: Arhiv CTF UL AGRFT

Slika 8: Staša Popovič, Nik Žnidaršič: *Otroci*; *Improvizacija*. Magistrska produkcija UL AGRFT. Slovenska Kinoteka, Ljubljana, 2026. Na fotografiji: Staša Popovič. Foto: Asiana Jurca Avci. Vir: Arhiv CTF UL AGRFT