

(Še vedno) dramatično stanje sodobne slovenske dramatike

Mnenje

Kim Komljanec

Januarja 2019 sem se udeležila konference Contemporary European Drama in Translation on the British Stage [Sodobna prevedena evropska dramatika na britanskih odrih], ki jo je organizirala londonska Royal Central School of Speech and Drama (RCSSD). Konferenca je zastavljala vprašanja o tem, kako zagotoviti kakovosten prevod odrskega besedila in kaj vse je zanj potrebno, kaj v primeru dramatike sploh pomeni prevod oziroma »dober« prevod, ali je uprizarjanje in/ali objavljanje prevodne sodobne dramatike res nujno in zakaj ipd.

Razprave so po večini izhajale iz britanskih predpostavk in skušale le-te preizprašati, a med poslušanjem prispevkov in sodelovanjem na konferenci sem se vse bolj zavedala, koliko primerjav, dognanj in opazk je relevantnih tudi za ustvarjalce_ke, prevajalce_ke in akademike_inje, ki delujejo v slovenskem prostoru.

Tradicija uprizarjanja prevodne dramatike je v Združenem kraljestvu zelo revna in številni govorci in govorki – iz akademskih, umetniških in kritičnih vrst ter tisti z vodilnih pozicij gledališč – so se preizpraševali, zakaj je tako. Po drugi strani je na Otoku ogromno programov izobraževanja, gojenja, razvijanja, uprizarjanja, naročanja in vsestranskega spodbujanja nove dramatike. In to ne le v Londonu, ampak tudi v manjših, odročnejših mestih in celo na ruralnih področjih. Temu primerno bi bilo morda sklepati, da je »domače« produkcije dovolj, zato »uvoza« Britanci ne potrebujejo. Po drugi strani pa vsi ti, ki pišejo ali na kakršen koli način spodbujajo nastajanje domače dramatike, predstavljajo tudi publiko za prevedena sodobna dramska besedila, torej bi bilo smiselno, da le-ta pridejo tudi na odre. A produkcija prevedene dramatike na Otoku že od nekdanj ostaja izjemno majhna.

V Sloveniji je ravno nasprotno: večina besedil, ki se znajdejo na odrih, je prevodna dramatika, le majhen delež je slovenske, še manjši pa sodobne slovenske dramatike, in to kljub porastu števila avtorjev in nastajajočih besedil v zadnjem desetletju, o čemer med drugim pričajo nedavno ustanovljeni festival Vzkrík in bralne uprizoritve besedil študentov AGRFT.

Na londonski konferenci je bilo izpostavljenih več zanimivih stališč, od poročanj Simona Stokesa, nekdanjega umetniškega vodje Theatre Royal Plymouth, o strmem padcu obiska pri uvrstitvi prevedenih dram na repertoar do preizpraševanj raziskovalke Sarah Grochala z RCSSD o tem, ali je glavna ovira za britansko publiko tujost dramaturškega pristopa, ki ga gojimo na kontinentu in ki je tako drugačen od v veliki večini naturalizmu zveste britanske dramske pisave.

Sarah Grochala je bila tudi programska vodja konference in spremljajočega festivala z zbadljivim naslovom *Brexit Stage Left*. (Januarja 2019 je bilo namreč še videti, da bo Združeno kraljestvo izstopilo iz Evropske unije samo slabe tri mesece kasneje.)

Festival je gledalcem_kam na ogled ponudil osem bralnih uprizoritev novih dramskih besedil v angleškem jeziku brez vnaprejšnjega navajanja avtorjev_ic ali izvora besedila. Tako je festivalska publika sodelovala v igri ugibanja, od kod je posamezni avtor_ica, in izkazalo se je, da se besedilo, napisano v angleškem jeziku, ni očitno razlikovalo od prevedenih. Za to je bil seveda predpogoj povsem neoporečen prevod.

In ravno v zvezi s prevajanjem besedil, namenjenih uprizoritvi, sta konferenca in festival odprla najbolj ključna vprašanja. Raziskovalec z Univerze v Oxfordu Noah Birksted-Breen, ki poleg akademskega dela ustvarja tudi kot dramski pisec, režiser in prevajalec, je na primeru prevajanja iz ruščine jasno predstavil, da (verjetno) zaradi tradicionalno kolonialno naravnane miselnosti angleški gledalec in gledalka pričakujeta na gledališkem odru povsem znane ter razumljive situacije in medosebne odnose. Ti pa so seveda močno pogojeni s kulturnim okoljem, zato npr. nekaterih razrednih razlik, vpisanih v angleške tekste kot izhodiščno stanje, slovenski gledalci in gledalke, včasih pa tudi poustvarjalci_ke, ne zaznajo (zaznamo) v celoti. Enako bi bila za britansko publiko težko razumljiva ideja slovenske matere, ki jo pri nas razumemo intuitivno in je pogosto samo ozadje, na katerem se v marsikaterem sodobnem slovenskem dramskem besedilu izriše na videz povsem nepovezan konflikt. Kulturne specifikke seveda niso izziv le pri prevajanju odrskih besedil, vendar pa je tu izziv toliko večji, saj besedila, namenjena uprizoritvi, vsebujejo tudi geste, premolke, dramske osebe itd. Pravzaprav so vsi elementi drame v svojem bistvu prežeti s kulturnim prostorom, ki ga ubesedujejo. Prav zaradi sedanjosti, minljivosti odrskega besedila, je ta kulturna specifičnost še toliko intenzivnejša in težje prevedljiva kakor na primer pri romanu ali poeziji.

Za Britance se torej zastavlja vprašanje, ali še naprej v besedilih prevajati tudi kulturne specifikke (doslej so večinoma sledili tej tradiciji) ali pa pred publiko končno postaviti izziv sprejemanja nerazumljivo drugačnega, kljub tveganju padca obiska ali še ostrejšega zavračanja prevodne dramatike.

Za situacijo v Sloveniji pa se v zvezi s prevajanjem dramatike prav tako odpira množica vprašanj. Slovenski dramatiki je namreč v domovini odmerjen skromen prostor. Literarnega si deli s poezijo in prozo, pri čemer je pri produkciji, objavljanju in zastopanosti v osnovnem in srednjem izobraževanju dramatika zagotovo zadnja od treh. V gledališkem prostoru ima pred izvirno slovensko sodobno dramatiko prednost prevodna, ob njej pa še številne oblike besedilnih predlog, ki v svojem bistvu niso dramska besedila – v mislih imam najrazličnejše oblike avtorskih projektov, kjer besedilo za enkratno uporabo ustvari igralska ekipa ali režiser_ka in je namenjeno le enkratni uprizoritveni uporabi. Podobno je z nekaterimi dokumentarnimi dramami, priredbami, dramatizacijami pa še čim. Za izvirno sodobno slovensko dramatiko torej ostaja zelo majhen delež prostora na repertoarjih. In to prostora, ki je že tako majhen: v državi in zamejstvu imamo skupno 13 javno ustanovljenih repertoarnih gledaliških hiš, nevladnih organizacij pa sicer več, a zaradi že tradicionalne kadrovske in finančne podhranjenosti je produkcijska kapaciteta nevladnega sektorja z vidika sodobne slovenske dramatike res skromna. V taki situaciji je torej neizogibno, da se sodobne_i slovenske_i dramske_i pisateljice_i ozirajo po tujini. Čez meje domovine jih usmerjajo tudi številni primeri slovenskih umetnikov, ki doma nikakor niso dobili veljave ali pozornosti splošne in strokovne javnosti, dokler se niso uveljavili v tujini. K sreči so politične meje danes (še) odprte, znanje tujih jezikov je dosegljivo, razpisov in priložnosti za sofinanciranje mobilnosti, zlasti za mlajše generacije, pa veliko. Tako modelu »najprej ven, potem morda(!) nazaj domov« sledijo številni_e predstavniki_ce mlajše generacije dramskih pisateljic in pisateljev, na primer Vesna Hauschild, Varja Hrvatin, Rok Sanda, iz srednje generacije nam je tako »ušla« perspektivna Martina Šiler.¹ Več kot doma so v tujini objavljeni in/ali uprizarjani tudi nekateri sodobni slovenski dramatiki starejše generacije. Mnogi od mlajših svoje tekste prevajajo sami ali celo kar pišejo v tujih jezikih, starejšim jih prevajajo prevajalke_ci.

A če je najučinkovitejši način, da sodobni slovenski dramatiki začnemo kot narod pripisovati pomembnost, ki ji pritiče (saj vendarle še vedno večina sodobne gledališke produkcije temelji na takšni ali drugačni besedilni predlogi), ta, da se besedila in njihove_i avtorice_ji uveljavijo v tujini, ali s tem ne tvegamo, da bo sodobna slovenska dramatika preko prevajanja postala nekako manj slovenska in zato manj specifična? Ali ne bomo ravno s tem zagrešili usodne zmote in sodobni slovenski dramatiki vzeli njej najbolj svojstveno moč, to je, da skozi najrazličnejše zgodbe, žanre in stile ubeseduje samo svojemu narodu lasten tukaj in zdaj, kakor koli problematična že sta?

Trenutno vsi z navdušenjem pozdravljamo uprizoritve besedil Simone Semenič ali katere_ga koli od njenih kolegic_ov v tujini, vendar bi nam morda morali biti to bolj opomniki, da je treba sodobni slovenski dramatiki v Sloveniji zagotoviti več prostora.

¹ V tujini se lažje kot doma uveljavljam tudi sama, to je pridem do uprizoritve, bralne uprizoritve ipd.

Pa vzemimo za primer Simono Semenič. Njena besedila so trenutno slovenski gledališki mainstream, saj jih uprizarjajo osrednja slovenska institucionalna gledališča, uprizarjana so tudi v tujini, izšla so celo v knjižni obliki, kar je za slovenske dramatike in še bolj dramatičarke tako rekoč znanstvena fantastika. Ko se torej kot naključna obiskovalka podam na spletno stran Simone Semenič, na njej najdem objavljena besedila, nekatera celo v prevodih. Nekatera. To je ključna beseda. Trenutno namreč najuspešnejša slovenska dramska pisateljica svoja gledališka besedila objavlja sama na svoji (sicer čedno oblikovani, a očitno ljubiteljsko samooskrbovani) spletni strani. Avtorica iskreno pove, da tudi prevode besedil v tuje jezike pogosto financira sama. Na spletu objavlja nekatere delovne verzije prevodov, pri nekaterih besedilih pa preprosto zapiše, da to besedilo ni na voljo v nobenem prevodu. Zgrozim se ob misli, da mora morda tudi sredstva za honoriranje režije uprizoritev zagotoviti avtorica ... Ah ne, to bi bilo smešno, mar ne?

Pa ni. Pravzaprav je precej tragično. Če se namreč najodmevnejšim gledališkim piscem in piskam godi tako slabo, kakšno je šele stanje za vse ostale?

Številne so anekdote sodobnih slovenskih dramskih avtorjev_ic o neprofesionalnih pristopih slovenskih gledaliških institucij. Od neustreznega navajanja imen ali funkcij pri projektih do nepravičnih avtorskih pogodb.² Od predlogov, naj (po večini samozaposlene_i) avtorice_ji pomagajo pri iskanju sofinanciranja gostovanja tujejezičnih uprizoritev svojih besedil ali potnih stroških selektorjev festivalov. In potem je tu še nepošiljanje vabil avtorju_ici na vaje, premiere krstnih uprizoritev njihovih besedil, ne vključevanje avtoric_jev v ekipe, ki zastopajo uprizoritve na festivalih, izpostavljanje avtorstva režiserja_ke nad piscem_ko pa še in še.

Vse to priča o oslavljenem statusu odrskega besedila v slovenski gledališki produkciji na splošno, še bolj pa o spoštovanju dramskih pisateljic in pisateljev v našem prostoru. V veliki meri se, kadar so na neprofesionalnost opozorjeni, najrazličnejši producenti izgovarjajo na pomanjkanje sredstev.

A o kruti realnosti, da je denarja za slovensko kulturo in umetnost na vseh koncih premalo in vedno manj, že vsi bijemo plat zvona. Manjka nam tudi strokovno znanje, no, znanja morda nekaj že imamo, vendar redko poznavanje dramatike in značilnosti njenega nastajanja in razvoja dejansko pronica v produkcijsko prakso. Manjka nam ustrezna organizacija dela. Manjka široko razširjeno razumevanje dramatike kot umetnostne zvrsti, ki je v svoji osnovi literatura, a vendar spada v gledališče in umetniško delovanje v skladu s tem razumevanjem. Manjka strokovno usposabljanje za vse poklice, ki ustvarjajo ali poustvarjajo sodobno slovensko dramatiko. Manjkajo razvoj stroke, stanovsko povezovanje, ustrezno ponderiranje

² Ne nujno nepravičnih po višini honorarjev, ampak bolj po količini predanih avtorskih pravic ali po načinu interpretacije le-teh.

strokovnih nagrad. In še marsikaj.

V slovenščini nastaja bogata pokrajina najrazličnejših gledaliških besedil, od Aristotelu zvestega psihološkega realizma do postdramskih fragmentarnih pisav, od konceptualnih dokudram do *ready-made* besedil, od pogrošnih komedij do poetičnih dram, od priredb literarnih, filmskih ali gledaliških del do napol improvizaciji prepuščenih kabaretnih besedil. Skratka, od Vinka Möderndorferja do Varje Hrvatini in še vse vmes. In čeprav je za najnovejše oblike umetnosti običajno, da nastajajo brez potrebne infrastrukture, se mora imeti tista, manj inovativna pisava vendarle na kaj nasloniti. Pa tudi najbolj avantgardne oblike gledaliških besedil potrebujejo okvire, ki jih nato presegajo ali lomijo.

V slovenskem gledališkem prostoru take infrastrukture ni več oziroma še ni dovolj. Naštevati lahko začnemo pri izobraževanju. Kdor se želi poklicno izobraziti za dramskega_o pisca_ko, najpogosteje vpiše študij dramaturgije na AGRFT, kjer ob številnih dramaturških predmetih lahko posluša tudi predmete, povezane s pisanjem za oder in veliki oziroma mali ekran. Ta predavanja so v predmetniku resda skromno zastopana, a vsaj obstajajo (še do pred nekaj leti niti tega ni bilo). Samostojnega študijskega programa za poklic dramske pisateljice ali pisatelja v Sloveniji nimamo, v tujini (npr. Združenem kraljestvu) je to ustaljena praksa številnih priznanih visokošolskih inštitucij. V naši državi se v poklicnem izobraževanju daje prednost poustvarjalnim poklicem pred izvirno ustvarjalnimi, najverjetneje zaradi dolgoletnega pomanjkanja strokovnega kadra. Dramatik_čarka je bil_a namreč še pred desetletjem na ministrstvu za kulturo uvrščen_a na seznam deficitarnih poklicev, število samoopredeljenih dramskih avtoric_jev pa je tak status preraslo šele pred kratkim. Temu primerno tudi pedagogov_inj dramskega pisanja nimamo. Večina samoopredeljenih pišočih za oder se je šolalo za poklic dramaturga_inje, igralca_ke, režiserja_ke, redki izhajajo iz drugih z literaturo in jezikom povezanih poklicev, npr. komparativisti_ke, jezikoslovci_ke, še redkejši_e iz poklicev izven področij humanistike ali umetnosti. Nekaj posameznic_kov je poklicno izobrazbo dramski_a pisec_ka pridobilo v tujini, kar sicer zaradi jezika kot osrednjega orodja za opravljanje poklica lahko predstavlja tudi oviro za delo v slovenščini (kot smo že opozorila), a teoretična osnova je vendarle priučljiva v katerem koli jeziku.

Poleg predmetov na akademskem univerzitetnem programu je v Sloveniji na voljo tudi nekaj manjših, nevladnih iniciativ, ki nudijo izobraževanje na področju dramskega pisanja. Najdaljšo tradicijo imajo delavnice dramskega pisanja, ki jih organizirata festival Teden slovenske drame in Prešernovo gledališče Kranj. Te potekajo enkrat letno, njihova oblika, trajanje in mentorji_ice pa se iz leta v leto razlikujejo. Društvo Krik v Ljubljani zadnjih nekaj let razpisuje večmesečni tečaj dramskega pisanja, ki se zaključuje z bralnimi uprizoritvami besedil udeležencev v okviru festivala Vzkrík. SNG

Drama Ljubljana nudi Mlada branja, delavnice, namenjene mladim do 30. leta, poleg tega pa izvaja tudi izobraževanja za srednje- in osnovnošolce, ki jih zanima dramsko pisanje. Občasno delavnice organizira tudi Javni sklad za kulturne dejavnosti, a se zaradi Skladove dolgoletne zavezanosti ljubiteljski kulturi na njihove izobraževalne programe še vedno prijavljajo predvsem ljubitelji. A od njih, tudi zaradi manka formalnega izobraževalnega programa iz dramskega pisanja, nekateri prehajajo med poklicne dramske pisce_ke. Poklic dramske pisateljice ali pisatelja je torej v Sloveniji v prvi vrsti stvar samoopredelitve.

Ko pa se posameznik_ca dramskemu pisanju vendarle posveti poklicno, pravzaprav nima priložnosti za strokovno usposabljanje. Vsi našeti izobraževalni programi so namreč namenjeni začetnikom_cam oziroma manj izkušenim dramskim pisateljicam_em. Za že pišoče organiziranega strokovnega izobraževanja v Sloveniji pravzaprav ni. KUD Krik organizira mesečna srečanja, imenovana Dramska platforma. Tam si dramske pisateljice in pisatelji izmenjajo mnenja o svojih nastajajočih delih ali sinopsisih, nekaj malega v smeri razvoja dramskih besedil in njihovih piscev_k nudi Mestno gledališče ljubljansko s svojim programom rezidence. Pod poimenovanjem, ki obljublja veliko, se v resnici skriva manj, pa vendar dobi dramatik_čarka, povabljen_a v program MGL rezidence,³ redko priložnost, da svoje, na repertoar že uvrščeno nastajajoče dramsko besedilo razvija s predvideno igralsko zasedbo. To je v Sloveniji redka priložnost, saj se mora preostala večina dramskih pisateljic in piscev, če želi besedilo preizkusiti, zanašati na osebne usluge igralskih in režiserskih kolegov_ic (pri tem predvidevamo, da večina dramskih pisateljev_ic izvira iz gledaliških krogov in se z ustvarjalci osebno pozna; marsikdo se seveda tudi ne). Program Mestnega gledališča ljubljanskega torej ni povsem rezidenca, kakršne poznajo v nemškem ali angleškem gledališkem prostoru, kjer je dramskemu avtorju nudeno delovanje znotraj gledališča za daljše obdobje, v katerem razvija tako konkretno besedilo kakor tudi svoje večšine pisanja, dramtizacije, strukturiranja, popravljanja in krajšanja besedila ter večšine sodelovanja s produkcijsko ekipo pa še marsikaj. Namen rezidenčnih programov v gledališčih je, da se v gledaliških hišah samih ustvari prostor, tako fizični kot tudi metaforični, za pisce in piske. Prisotnost posameznika_ce, ki zapisuje in izbira besede, ki jih bodo na odru izrekli_e igralci_ke, režiserji_ke in ostala kreativna ekipa pa prevedli_e v gledališki izraz, ima velik simbolni pomen. Realizira upravičenost dramskih pisateljic in pisateljev do soustvarjanja uprizoritve. V Sloveniji to kaj hitro kdo razume kot antagonizacijo režiserjev_k in piscev_k, vendar je prisotnost pisca_ke v vadbenem in uprizoritvenem prostoru, še zlasti, kadar gre za krstno uprizorjanje, lahko za ekipo in rezultat posameznega študija izjemno dobrodejna. Z dialogom, ki se vzpostavi na vajah, se izjasnjuje moč besedila, obenem pa se ostrijo večšine dramske_ga avtorice_ja. Preko srečevanja z različnimi soustvarjalci_kami uprizoritve, pridobi dramski_a pisatelj_ica uvid v različne gledališke izraze, ki tako oplajajo pisavo.

³ Program je za zdaj oblikovan na podlagi vabila posameznim piskam_cem in ne javnega razpisa.

Gledališki ustvarjalni model, ki mu vlada režiser, pušča avtorja_ico zunaj. Tak model je široko razširjen v Sloveniji in je stalna praksa slovenskih repertoarnih gledaliških hiš, ki z njim puščajo svoja vrata piskam_cem preozko priprta. Pa še to so vrata, ki vodijo v najslabšem primeru v pisarno tajništva gledališča, v boljšem pa v kabinete zaposlenih dramaturginj_ov. Dramska_i piska_ec med nastajanjem uprizoritve komaj kdaj vstopi v vadbene prostore ali dvorano. Ob najavljanju in promoviranju predstav se izpostavljajo imena režiserjev_k in zasedbe. Avtor_ica besedila je le redko posebej izpostavljen_a. To odseva tudi v strokovni kritiki, ki zaradi problematičnega stanja na področju umetnostne kritike v Sloveniji le redko sploh še reflektira predstave, pa tudi ko jih, je besedilna predloga komajda omenjena in praviloma kritično ni presojana.⁴ To je med drugim tudi posledica režijskocentričnega modela ustvarjanja.

Pa vendar, kljub nadrejenosti režiserja_ke v ustvarjalnem procesu, ali pa prav zaradi nje, v Sloveniji nimamo usposabljanja režiserjev_k za krstne uprizoritve sodobnih dramskih besedil. Takšnega izobraževanja ni niti na AGRFT niti v nevladnem sektorju. In tako so prve odrske postavitve novih slovenskih besedil podvržene podobnim dramaturškim in režijskim postopkom kot nevemžekatere režijske adaptacije dobro znanih klasikov. To je približno tako, kot da bi jajce na oko pekli v pečici, in to enako dolgo kot telečjo pečenko. Sodobna slovenska dramatika pa je menda vsaj za spoznanje občutljivejša in kompleksnejša kot kako gospodinjsko opravilo.

Ker torej sodobna dramska besedila z uprizoritvami običajno ne pridejo do gledalk v integralni obliki, ampak so skrajšana, prirejena ali vsaj preurejena, bi bilo nujno, da so dosegljiva vsaj preko objav. Objavljena je sodobna slovenska dramatika še mnogo manj, kot je uprizarjana. Nekatera gledališča ob uprizoritvah objavijo besedila v gledališkem listu, druga so tudi to prakso zaradi finančnih pritiskov opustila. Na spletu besedila objavlja portal Sigledal, ki s svojim programom »Izvolimo dramo« tudi spodbuja branje sodobne slovenske dramatike, kar pomembno prispeva k razvoju stroke. Vendar pa so besedila, objavljena na osrednjem slovenskem gledališkem portalu, pogosto neelektorirana in grafičnooblikovalsko nepoenotena, kar proces branja oteži. Težava je tudi varovanje materialnih avtorskih pravic, saj so besedila na portalu Sigledal objavljena v odprtih formatih, sicer z jasnimi pojasnili o pridobivanju avtorskih pravic, vendar se na zakone marsikatero (zlasti ljubiteljsko) društvo preprosto požvižga. Tudi to je povezano s finančno podhranjenostjo in ozaveščenostjo: portal Sigledal bi lahko z dodatnimi sredstvi uvedel varnejši in estetsko bolj dovršen format objavljanja, ki bi zamejil prenose objavljenih besedil, ljubiteljska društva pa bi z zadostnimi sredstvi in višjo ozaveščenostjo krila honorarje dramskim avtorjem_icam.

Knjižne objave slovenske dramatike so prava rariteta. Izjeme so samozaložbe, zborniki besedil za otroško in mladinsko publiko, ki jih izdaja JSKD, in sem in tja kaka cvetka,

⁴ Tudi tu so nekatere svetle izjeme, kot sta portal Neodvisni in Radio Študent, a v tiskanih medijih z veliko naklado je kritik predstav malo, omemb teksta in/ali avtorja_ice še manj.

kakršna je Beletrinina izdaja besedil Simone Semenič. Kakega srednje- ali dolgoročno premišljenega ali celo nacionalno usklajenega načrta ni ne pri posameznih založbah ne pri vladnih inštitucijah. Nekaj malega, zlasti slovenskih moških avtorjev, izdaja Cankarjeva založba, a izbor je videti dokaj naključen. Sem in tja najdemo kakšno dramsko besedilo v periodiki, kot sta reviji Sodobnost in Mentor.

Ker so torej besedila težko dostopna, je tudi akademskega premisleka o njih malo. Lahko bi se zahvalili kaki višji sili vsaj za dr. Matejo Pezdirc Bartol na ljubljanski Filozofski fakulteti. A vendar je znanstvenih raziskav opravljenih še premalo, da bi izsledki pronicali naprej v izobraževalni sistem osnovnega in srednjega šolstva, kjer je slovenska dramatika (ne le sodobna, ampak kar vsa) še vedno proporcionalno revneje zastopana kot drugi dve literarni zvrsti. In tu se zakleti krog sklene.

Sploh ne dvomim, da je možno ta krog presekat. Pa ne *samo* s kakovostnimi prevodi, ki bodo slovenskim dramskim pisateljicam in pisateljem omogočili uveljavitev v tujini, ampak *tudi* z njimi. Za to, da nam ne bo treba na odrih gledati vse več zaprašenih, z vizualno podobo vred odkupljenih, na West Endu ali Broadwayu do utrujenosti preigranih mjuziklov, potrebujemo več sodobne slovenske dramatike. In boljšo. To pa dobimo, če ji bomo zagotovili celovito podporno infrastrukturo. Take infrastrukture ne moremo zgolj zahtevati, treba jo je soustvarjati, se nanjo naslanjati (tudi kjer je še ni, naj bodo padci opomniki na manjkajoče podporne stebre), zanjo zagotavljati sredstva iz proračuna in inkasov(!) ter jo nato nenehno razvijati in dopolnjevati.

Kim Komljanec je dramatičarka, dramaturginja in lektorica, gledališka režiserka ter pedagoginja. Občasno tudi igralka. Po diplomi iz francoskega in slovenskega jezika in književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani je magistrirala iz dramskega pisanja in dramaturgije na Univerzi v Exetru v Združenem kraljestvu. Izobraževanje je kasneje nadaljevala v Londonu pri Book, Music and Lyrics, ki ga v sodelovanju z Mercury Music vodi David James. Tam se je izšolala v pisanju libreta za muzikal. Urila se je tudi v prestižnem londonskem gledališču Royal Court, kjer je sodelovala na mednarodni rezidenci za dramske pisce.

Številna dramska besedila Kim Komljanec so bila uprizorjena v slovenskih repertoarnih, neodvisnih in ljubiteljskih gledališčih, druga so doživela uprizoritve v Združenem kraljestvu in Združenih državah Amerike. Njene radijske igre so posneli in predvajali na Radiu Slovenija in Radiu Trst (RAI), njeno pisanje pa obsega tudi scenarije za televizijske nadaljevanke in nekaj malega za film.

Kim piše dramska besedila v slovenskem in angleškem jeziku, saj je po magistrskem študiju še več let živela v Združenem kraljestvu. Tam je med drugim vodila podružnico šole Theatretrain, ene največjih britanskih gledaliških šol za otroke. Kasneje je v Cambridgeu delala kot umetniška vodja foruma dramatikov WRiTEON.

Je članica več mednarodnih mrež dramatikov in gledaliških ustvarjalcev, npr. Eurodram in The Fence, s katerimi sodeluje kot avtorica besedil, dramaturginja, režiserka in pedagoginja.

Kim ustvarja z gledališči in gledališčniki najrazličnejših oblik, barv in velikosti v Sloveniji in po svetu. Vodi delavnice, rezidenčne tečaje in seminarje dramskega pisanja in igre, poučuje in sodeluje z učitelji in mentorji gledaliških skupin, obenem pa se še vedno izobražuje in izkoristi vsako priložnost, da razširi svoje znanje o gledališču in dramskem pisanju.

kim.komljanec@gmail.com