

Dan nominirancev

v sodelovanju Slovenskega gledališkega inštituta, Akademije za gledališče, radio, film in televizijo ter Prešernovega gledališča Kranj

Četrtek, 7. april 2022, ob 15. uri

Velika gledališka dvorana, UL AGRFT, Aškerčeva 5, Ljubljana

Dan nominirancev na Tednu slovenske drame je dogodek, na katerem so že tradicionalno predstavljena nominirana besedila za nagrado Slavka Gruma.

Festivalski (popol)dan je v celoti namenjen najboljšim besedilom nove slovenske dramatike, namen dogodka pa je predstaviti avtorice in avtorje ter ustvarjati prostor za dialoško preizpraševanje stanja izvirne dramatike v slovenskem gledališkem prostoru, njenega uprizarjanja, interpretacije in razvoja.

Bralne uprizoritve in dramaturške teaserje besedil bodo ob mentorstvu **red. prof. Nataše Barbare Gračner** (mentorica za dramsko igro), **red. prof. mag. Sebastijana Horvata** (mentor za gledališko režijo), **doc. dr. Nine Žavbi** (mentorica za jezik in govor) in **red. prof. dr. Tomaža Toporišiča** (mentor za dramaturgijo) pripravili študentke in študenti AGRFT, režiserja **Bor Ravbar** in **Jernej Potočan**, dramaturginje in dramaturgi **Nik Žnidaršič**, **Ula Taliya Pollak**, **Tilen Oblak**, **Nina Kuclar Stikovič**, **Luna Pentek** in **Tajda Lipicer**, igralke in igralci **Mojka Končar**, **Jan Slapar**, **Mina Švajger**, **Svit Stefanija**, **Matevž Sluga**, **Suzana Krevh** in **Nika Manevski**.

Sledil bo pogovor z nominiranimi avtoricami in avtorjem ter povabljenima poklicnima dramaturginjama. Dogodek bo pomembno sooblikovalo tudi občinstvo, ki lahko s sodelujočimi deli svoje videnje besedil.

Dan nominirancev je postal prepoznavna platforma, ki pomaga privzgajati zavest o pomembnosti (in aktualnosti) nove dramatike.

PROGRAM

Pozdravni nagovori

red. prof. Nataša Barbara Gračner, predstojnica katedre za dramsko igro, in **red. prof. dr. Tomaž Toporišič**, predstojnik katedre za dramaturgijo in zgodovino drame

Mojca Kreft, v. d. direktorice SLOGI

Jure Novak, direktor PGK

Bralne uprizoritve

Jera Ivanc: logocentrična komedija za sedem punc o delcih, revoluciji in gledališču

Katarina Morano: Usedline

Urša Majcen: Zgodba o bakrenem kralju

Aljoša Lovrić Krapež: Weltschmerz

Pogovor

Na pogovoru sodelujejo nominirane avtorice in avtor **Jera Ivanc**, **Katarina Morano**, **Urša Majcen**, **Aljoša Lovrić Krapež** ter povabljeni poklicni dramaturginji **Petra Pogorevc** in **dr. Eva Kraševc**.

Pogovor bosta vodili teatrologinja **Ana Perne** (SLOGI) ter študentka dramaturgije in scenskih umetnosti **Brina Jenček**.

POROČILO ŽIRIJE 2022

Člani žirije za nagrado Slavka Gruma in nagrado za mladega dramatika 2022 smo natančno prebrali vseh 38 besedil, ki so bila poslana na oba natečaja – 29 za nagrado Slavka Gruma in 9 za nagrado za mladega dramatika.

Natečaj je bil drugič izpeljan po spremenjenih pogojih in izhodiščih, po katerih lahko sodelujejo samo neobjavljena in neuprizorjena besedila. Žirija festivalu zaradi pomembnih problemov, ki jih povzroča ta odločitev, saj v bistvu onemogoča, da bi lahko upoštevali celoten spekter novih dramskih besedil za slovensko gledališče v obdobju, ki ga festival pokriva, predlaga, da festival znova dobro pretehta določila vseh natečajev, ki potekajo ob festivalu Teden slovenske drame, ter upošteva tako njihov temeljni namen kot način, kako se ga najbolje doseže. Nadalje ugotavljamo, da je bila letos bera prijavljenih besedil za nagrado za mladega dramatika izjemno raznolika in kakovostna, zato bi kazalo v prihodnje uvesti tudi nominacije oziroma vsaj omembe širšega izbora besedil za omenjeno nagrado.

Po branju prispelih besedil in obširni razpravi med člani žirije je postalo očitno, da je bera v obeh kategorijah raznolika. Hkrati se je razkrilo dejstvo, da je mlada dramatika obrtno in kvalitativno bolj uravnotežena kot dramatika, ki se poteguje za veliko nagrado, kar je svojevrsten paradoks. Dramsko pisanje je tudi tokrat lepo razvejano, na žalost pa ga včasih zaznamujejo tudi površnost, obrtna neizdelanost in nedoslednost ter včasih celo začetniške napake. V najboljšem delu, ki pa je žal manjšinski, se tematska in motivna raznolikost kažeta tudi v zvrstni raznolikosti in izdelanosti, kar priča o tem, da je slovenska dramatika daleč od tega, da bi bila v krizi in da se v najboljših legah zaveda svojih prednosti in čeri, ki prežijo nanjo tako pri uprizarjanju kot tudi v preveč dramatizirani družbi. Dejstvo, da so sodobna dramska besedila velikokrat na meji ali čez mejo distopičnosti, pa je gotovo že stvar hiperpolitiziranosti in krize demokracije, ki smo jim priča v zadnjih letih.

Žirija tako soglasno izbira štiri nominiranke ali nominirance, hkrati pa več intrigantnih besedil mladih dramatičark in dramatikov, ki obravnavajo relevantne, sveže tematike in ki jim pri tem velikokrat uspe izumljati singularne jezike dramskega, postdramskega in dramskega po postdramskem. Zvrstno so ta besedila raznolika, včasih tudi hibridna, sveža, z nekaj še ne čisto razrešenih dilem na ravni sižeja in fabule. Včasih so za uprizarjanje izziv, a večinoma izziv, ki lahko prinese tudi gledališke presežke, tako užitek branja kot užitek gledanja.

Članica in člana žirije:

Vesna Jevnikar (predsedujoča)

Jakob Ribič

Tomaž Toporišič

Jera Ivanc: *logocentrična komedija za sedem punc o delcih, revoluciji in gledališču*

Režija
Bor Ravbar

Dramaturgija
Nik Žnidaršič, Ula Talija Pollak

Igra
Mina Švajger, Suzana Krevh, Mojka Končar, Nika Manevski

V gledališču, ki je v času zaprtja osamelo, so ostale le igralkke, ki so tam zato, da ga čuvajo in skrbijo zanj, to se pravi, da čistijo, zalivajo rože ipd. Že na ravni narativnega okvira se tako pojavlja prisposoda ženske, ki ji je naloženo, da dežura, varuje, skrbi in neguje, poanta pa je, da namesto tega stvari vzame v svoje roke, jih uporabi sebi v prid in napravi spremembo, da, torej, rečeno v konkretnem primeru, igralkke izkoristijo emancipatorni in mobilizacijski potencial gledališča, z njegovo pomočjo posežejo v obstoječi družbeni red in ga spremenijo, kot se je to, denimo, primerilo v 19. stoletju, ko se je belgijska revolucija začela prav v gledališču. Toda, kot ugotavljajo protagonistke, se mora za kaj takega najprej spremeniti gledališče samo. Ko namreč igralkke ostanejo same s svojimi vlogami, jih začnejo preigravati in o njih kritično premišljovati, ugotovijo, da tudi domnevno najbolj emancipirani in feministični liki niso (vedno) na ravni svojega pojma, to se pravi, da tudi njihov upor proti patriarhalnemu modelu sveta ni (nujno) zadosten. Lepa Vida, denimo, se upre vlogi gospodinje, ki mora skrbeti za otroka in moža, toda takšen upor, »da zapustiš otroka in greš z drugim«, »delajo možki, ne ljudje«, konstatira ena izmed igralk, in v končni fazi Vida, tudi ko zbeži, z mislimi ostaja doma, zaradi slabe vesti pa na koncu celo naredi samomor. Tudi upor papežinje Ivane ni zadosten – do papeškega položaja pride tako, da prikrije svoj spol, da se spremeni in začne obnašati kot možki, uspe ji torej kot moškemu, ne kot ženski, nasprotno pa grška kraljica Helena sicer igra na svojo ženskost, toda tudi to je ženskost le skozi moški pogled, Helena se tako rekoč objektivizira in postane seksualni objekt. Vsem trem mitom je torej skupno, da v svojem uporuh uspejo, vendar uspejo znotraj patriarhalnega okvira, ki se mu, namesto da bi ga igralkke spremenile, vsaka prilagodi na svoj način. To je tako, ker so tudi obstoječe zgodbe in vloge, najsibo resničnih ljudi ali oseb iz fikcije, pa tudi drugi kulturni vzorci v gledališču (in umetnosti) podani skozi normativni okvir, ki je bil in je v veliki meri še vedno pretežno določen skozi moški pogled. Sleherni upor proti dominantni ideologiji svojega časa je zato vselej zahteven, meriti mora na pozicijo izjavljanja, na okvir, znotraj katerega se izreka, in sorodno tudi igra ne ponuja enostavnih in moralčnih odgovorov. Namesto tega napotuje na občinstvo, ki bi odkrilo »dvoumnost besed, vrednot, človeka«, sprevidelo »konfliktnost sveta«, navsezadnje pa morda »svoja prejšnja prepričanja« opustilo in sprejelo »negotov pogled na svet«.

(*Obrazložitev žirije*)

LOV NA VLOGE

Pet igralkk blodi po teatru. Pet igralkk, ki naj bi, ki bodo, ki bi lahko igrale istoimenske junakinje. Ali pa morda lastnega imena sploh nimajo več. Kakor koli, med igralkkami in njihovimi liki (ki jih bodo iskale, kot bodo iskale tudi smisel) očitno je neka povezava, lik in igralkka (ki jo igra druga igralkka, resnična, tuzemska igralkka) sta nerazdružljivo zvezana.

In potem sta tu še *marijana* in *dolores*, lika brez igralkk. Ženski simbola, ki nista več ženski, nista več človeka. Ženski, ki sta žrtvovani za višji cilj, za svobodo in za vero, ženski, ki sta (neizrečeno) zreducirani na to, da sta mami. Mama revolucije in mama božjega sina. Iz dogajanja sta odstranjeni, od njega odmaknjeni. Komentirata in opazujeta ga – sploh streli, h katerim se še vrnemo, močno razvnamejo *dolores*. Svoboda-*marijana* poskuša osvoboditi *dolores*-Marijo. Osvoboditi jo poskuša tegob, poskuša jo prepričati, naj iz svojega srca izdere meče, ki so jih tja zarili nasprotniki njenega sina. Cilj je torej, da *dolores* postane svoja, kar je mogoče le z *marijanino* svobodo – proti koncu teksta to celo izrečeta (»*marijana*: svoja / *dolores*: svobodna«). Torej: kdor je svoj, je svoboden.

Nasprotno se *vera* in *stana* ukvarjata s prihodnostjo, s problemom, ki preveva celotno dramo, torej z osamelostjo, razbitostjo igralk (likov?) – Ivanc jih imenuje kar odrske ujetnice. Iščeta jih po dimenzijah – od tod »ženske različnih dimenzij«, izraz, ki ga poskušajo razvozlati drugi liki. *Ko bi lahko rekel likinje in to ne bi bilo grdo in narobe! V tem kontekstu, v kontekstu tega besedila, je s težavo izrečena – in napisana – vsaka beseda, ki je v ženski obliki nimamo.* A nazaj k »ženskam različnih dimenzij«: v tekstu je pogosta obsesija s prsmi, s prevezanimi, povezanimi (še ena besedna igra Ivanc!), prostimi, osvobojenimi, zatrtimi, velikimi, majhnimi. In seveda drugi liki (torej liki-igralke) tudi to označbo najprej razumejo kot povezano (morda prevezano, hihi) z njimi. Tako znanstvenica *vera*, ki bi morala dobiti Nobelovo nagrado, pa je ni, znanstvenica, ki je opazila moško tekmovalnost in obsedenost z istimi področji raziskovanja ter se jim izognila, odpre most med dimenzijami, čez katerega steče športnica, olimpijska podprvakinja *stana*, *stana*, ki ima majhen penis, ampak je vseeno ženska, čeprav je z dvema penisoma gneča (kot pripomni *vera*), *stana*, katere mož je bil bokсар, *stana*, katere mož je pretepal olimpijsko podprvakinjo iz Berlina leta 1936 stanislawo walasiewiczovno. *Stana* teče med dimenzijami, sledi *verinemu* navodilu: »sledite geodetki in raztrosite sporočila po dimenzijah, potem pa hitro nazaj, preden se motnja zapre«. *Stana* in *vera* se ukvarjata s prihodnostjo, ker se kot slabo napisana lika (ki pa nista slabo napisana) ujemata v zanko, ki se sproži vsakič, ko se hoče *vera* spomniti svojega otroštva. Preteklost je torej past, življenje je cikel, pravi Ivana svoji mami po telefonu.

Igralke namreč komunicirajo z zunanjim svetom, gledališče, ki ga ustvari Ivanc, ni zaprto, ni odtujeno, temveč je živo, je tu – očitno bi se lahko dogajanje odvijalo kakšno leto nazaj, ko so bila gledališča še zaprta, v praznih dvoranah pa so igralci vadili za predstave, ki so jih mnogo pozneje videli tudi gledalci. Igralke po telefonu kličejo iz gledališča in tako prevzemajo še druge vloge, ne le tistih, ki jim jih določa stereotipna (ali vsaj ustaljena) karakterizacija.

Daljša digresija. Še vedno pa med likom in igralkami obstaja neka povezava, ki jo Ivanc opiše kompleksno, a nadvse toplo, z občudovanjem, v njenem opisu pa je vseeno prisotna tudi bolečina: »tega / počasnega / stapljanja / z vlogo / spoznavanja, iskanja, odklepanja, vstopanja, tipanja, tkanja, prepletanja / spraševanja / iskanja / kdo si, kam greš, sprašuješ / sprašuješ jo, tipaš, odklepaš / v resnici odklepaš sebe / pred publiko pa / se združita v eno / in eksplodirata«. In ravno to je predzadnje dejanje besedila: igralka se združijo z liki, ko se portal (tako znanstvenofantastični kot gledališki, še ena besedna igra Ivanc) odpre, nova tvorba pa izgine. *Kratka digresija v daljši digresiji* – za uprizarjanje se tako kot najprimernejše kaže uprizarjanje na velikem odru, na odru z železno zaveso, ki se na tem mestu odpre in razkrije prazen avditorij dvorane. Na koncu torej ostaneta le *marijana* in *dolores*, ženski, ki sta otroka izgubili, tokrat pa se otroka (morda ponovno) rodita. Ivanc besedilo zaključí optimistično: otroka (punčka IN fantek) sta svetla napoved nove generacije, generacije, ki bi morda lahko dosegla, kar prejšnji ni uspelo

Naj bo to konec daljše digresije. Igralke v telefonskih pogovorih komunicirajo z ljudmi zunaj teatra, Ivanc pa se v vsakem telefonskem pogovoru ukvarja z drugo temo: *Stana* se z možem pogovarja o otrocih, o tem, da ne bo zapeljevala s svojim telesom, da bi s tem nekaj dobila, in da z možem ni pripravljena seksati le zato, ker si on tega ne želi; hkrati pa se sprašuje tudi o svojem položaju v družbi, o svojem položaju ženske in umetnice. Podobno tudi *Vida* govori s svojimi otroki, ki imajo vsi imena mladih dramatikov in dramaturgov, na koncu pa Ivanc vzpostavi še avtopoetski element: *Vida* se opraviči *jeri* z besedami: »samo nekaj sem poskusila, jera / samo nekaj sem poskusila«. Skozi *Ivanin* pogovor z mamo prikaže še generacijski problem in problem staranja. *Helena* se s hčerko pogovarja o razlogih za njeno željo, da bi imela gladko vulvo. *Vera* pa s prijateljico opravlja raziskavo o veri *Rubin* – Ivanc ponovno prikazuje in odpira ustvarjanje vloge s svojevrstnim paradoksom.

Ivana, *vida* in *helena* se sprašujejo, kaj pomeni biti ženska, kaj ženska sploh je, kaj ženski manjka, da bi bila feministka, kaj manjka feministki, da bi bila feministka. Frustracijo najjasneje prikaže *ivanin* in *helenin* spor o njunih joških, v katerem se stalno streljata, podobno kot se *vida* ustrelí, ko postane zgodba pretežka, da bi jo končala. To je morda (poleg travmatičnih izpovedi likov) najbolj pesimističen del besedila: zaradi interdisciplinarnega feminizma (ki je nedvomno edini feminizem, ki je pravi) feministk in feminizma skorajda ni več. Ker je preveč pogojev, ki jim moramo zadostiti. Ivanc to do neke mere ironizira: »nisi feministka, če rečeš, da si feministka [...] nisi feministka, če rečeš, da nisi feministka«. Vseeno pa se poraja vprašanje, ali so zahteve sodobnega, interdisciplinarnega feminizma prevelike in prezahtevne, da bi jim lahko ugodili. A vendar Ivanc dovolj jasno pokaže (ker to ena od likov izreče), kakšen je cilj feminizma: »združene ženske bomo spremenile svet, feministična revolucija bo spremenila svet«.

Nik Žnidaršič

Katarina Morano: *Usedline*

Režija
Bor Ravbar

Dramaturgija
Nik Žnidaršič, Ula Talija Pollak

Igra
Suzana Krevh, Jan Slapar, Nika Manevski, Svit Stefanija

Ko se po Mamini smrti družinski člani in članice zberejo, da pospravijo stanovanje in ga pripravijo na odprodajo, se znajdejo pred nalogo, ki je težja, kot se zdi na prvi pogled. Skupaj morajo namreč pregledati stvari, ki jih je Mama pustila za sabo, in se odločiti, kaj storiti z njimi: ali jih odpisati in odvreči ali pa jih raje vendarle ohraniti in zadržati. Toda takšna odločitev odpira nadaljnja vprašanja – kaj s temi stvarmi početi? Kam jih shraniti? In sploh – kdo jih bo obdržal? Materialni kosi in reči zvečine končajo kar v škatlah, škatle pa pozabljene v kleti, toda, kot ugotavljajo protagonisti igre, ne gre le za materialije – tu so tudi različni dogodki, vtisi in spomini iz preteklosti, ki se z leti postopoma nabirajo in usedajo v vse večji kup. Usedlin namreč ne puščamo le *za sabo*, pač pa tudi v drugih, konec koncev pa se nabirajo tudi v nas samih. Igra je tako dokument nekega življenja, njegov odtis – tu ni posebej presenetljivih ali presunljivih zapletov in preobratov, ni nobenih velikih zgodb ali posebej napetih situacij, niti kakšnih bistveno ambicioznih likov. Vse je zelo preprosto, enostavno, nemara celo banalno ali trivialno, toda prav skozi takšne partikularnosti, specifičnim osebam lastne in intimne drobce, tekst vstopa v obče in tako iznajde način, kako seči prek sebe in do nas. Čeprav ne gre za kakšne velike dogodke ali zgodbe, marveč za malenkosti, detajle, podrobnosti, ki se nam v času, ko se nam dogajajo, nemara niti ne zdijo tako pomembni in jih morda niti ne opazimo, nas prav takšni majhni drobci, ki se postopoma usedajo na dno naše biti, definirajo in konstituirajo kot osebnosti. Tej ideji tekst spretno sledi tudi na ravni dramske strukture, ki je zgrajena iz prav takšnih drobnih vtisov in fragmentov ter spisana v skorajda že (hiper)naturalističnem slogu.

(Obrazložitev žirije)

MI V SVETU *USEDLIN*

Prazno stanovanje. Praznina, ki prebudi spomine. Trenutki, ujeti v času. Družina.

Mogoče najprej mal preluftejmo.

Zbežimo v majhne stvari. K vsakdanjim opravilom. Zapremo okno. Prestavimo torbo. Nam bo potem kaj lažje? Si bomo potem kaj bližje?

Usedline se ves čas izmikajo tudi v formi. Ves čas preskakujejo med dialogom in monologi. Hitri dialogi, v ritmu življenja ljudi, ki so se znašli v stanovanju. Na videz banalni pogovori o vsakdanjih rečeh, ki pa subtilno razgaljajo like vse do njihovih najglobljih zgodb. V izmenjevanju dialoških replik se nam odkrivajo značaji likov, tako da si z lahkoto orišemo njihove celotne profile. Vezi med njimi. Da jih vidimo pred seboj. Vsakdanje ljudi, take, ki so nam blizu iz naših življenj. Da v njih vidimo svoj svet.

A ni zdej prepih?

Bojimo se izprazniti prostor. Da ne bomo v škatlah odnesli še svojih spominov. Da jih ne bomo izgubili. Vsega, kar je bilo. Vseh trenutkov, ujetih v tem prostoru. Ujetih v času. V našem stanovanju.

Hitri tempo teksta se umirja v monologih, kjer vsak član družine dobi priložnost, da se nam predstavi kot oseba, z enakimi težavami, kot jih imamo sami. Z enakimi pomisleki. V teh delih se drama ustavi in v njej lahko bivamo. V likih lahko vidimo sebe. Slišimo svoje misli. Na videz najbolj banalna vprašanja, misli, ki v sebi nosijo toliko nas. Ves naš svet. Način življenja. Naše najbolj skrite koticke. Najlepše in najstrašnejše misli.

A se spomniš?

Koliko bolečine je v fotografijah na polici. V zlatem nakitu. Če nekaj obdržimo, ne bomo pozabili. Ne bomo pozabili. Ne bomo.

Mama. Prolog, ki nas postavi v središče družine. Da smo takoj tam. V njenem stanovanju. V njihovem svetu. Ki pokaže, kaj vse so izgubili. Kasneje ob njeni odsotnosti v tekstu zazeva ogromna praznina. Čutimo, kako manjka. Da jo pogrešajo. Z vsem, kar je bila. V njih pa se odražajo njene zgodbe in zgodbe njenih staršev. Ogromno nje. In praznina, ki je ostala.

Blaž, Mila, Janja. V stanovanju, kjer je ostalo njihovo otroštvo. Kavč, na katerem niso smeli piti niti vode, zdaj ga pa ne morejo celega spraviti skozi vrata.

Kaj bo napolnilo praznino, ki se je z leti nakopičila med njimi? Kako bodo sprostili napetost? Pogovor o vremenu. Po ohladitvi bo spet lepše. Kaj bo pa z njimi?

Kdo je bil najbolj od babi in kdo je najbolj podoben mami?

Liki, ki govorijo tako kot mi. Svet razumejo tako kot mi. Zato se tako zlahka prepoznamo v njihovih pogovorih in izrazih. To je svet, ki nam je blizu. Svet, ki ga danes živimo. Situacije, v katerih smo se ali se še bomo znašli. Svet *Usedlin* beremo kot svojo realnost. Zato je tekst tako aktualen. V njih smo mi. Naša družba. Naše družine. Ljudje okoli nas.

Stanovanje, ki se prazni. Koliko časa bomo še živeli? Kdaj bomo morali mi izprazniti svoja mala stanovanja?

In vprašanje, kdaj se bomo mi znašli v taki situaciji. Kdaj bomo postali oni. Kar naenkrat smo tudi mi pred enakimi dilemami, pred pomembnimi odločitvami.

Prebolela sem svojo mamo.

Ampak bi dala vse, da bi jo lahko še enkrat poklicala. Da bi še enkrat imela oranžen flek od propolisa. Da bi jo lahko vprašala samo še eno vprašanje.

Koliko mame je v meni? A sem postala svoja mama? Slišim se. Slišim jo. V svojih stavkih. V besedah.

Vsi smo ujeti v vzorce. Ves čas se trudimo, da jih ne bi prevzeli. Ker ko odrastemo, bomo svobodni. Bolje nam bo. Lažje. Nikogar nam ne bo treba poslušati. Ničesar nam ne bo treba upoštevati. Ampak potem odrastemo. In ugotovimo, da smo na tej poti, ne da bi se zavedali, postali del tega življenja. Vzorcev. Da nam gre na živce, da gre nekdo z žličko, ki jo je že obliznil, v marmelado. Da si želimo, da nas kdo čez vikend pelje v toplice.

Spomini na babičini srajci. V babičinih pismih.

To je vse, kar nam bo ostalo.

Kot v filmskem scenariju se pred nami sestavi zgodba družine. Zgodba o spominih, bolečinah, veselju, sreči. O vsem, kar je blizu tudi nam. Postopoma se pred nami izrisuje zgodba, v kateri spoznavamo življenja likov, od otroštva do zdaj. Do tega trenutka. V tem trenutku.

Pol je to to, al kaj?

Zadnja večerja pri nas doma. Kdo bo pripravil mizo? Nobena juha ne diši tako kot mamina.

Panični napad. Česa vse ne bomo doživeli? Kaj vse bomo zamudili.

Pospravimo stanovanje. Stvari zložimo v škatle. Škatle zapremo. Odneseemo jih iz stanovanja. Prazno stanovanje. Spomini bodo ostali.

Hvala, mami.

Luna Pentek

Urša Majcen: *Zgodba o bakrenem kralju*

Režija

Jernej Potočan

Dramaturgija

Tilen Oblak, Nina Kuclar Stiković

Igra

Jan Slapar, Svit Stefanija, Suzana Krevh, Nika Manevski

Nenavadna pesniška igra uveljavlja drugačno teatralnost v dialogu s slovensko poetično dramo Daneta Zajca in Gregorja Strniše, hkrati pa tudi v intimnih dvogovorih z Beckettom in njegovim svetom absurda. Eliotovska pusta dežela, ki jo pesniško-dramsko postavlja *Zgodba o bakrenem kralju*, je izpraznjena vseh sledi misli in znotraj tega tudi distopična, tako čas, v katerem smo živeli zadnja leta. Svet, ki ga ubeseduje v sublimirani govorici poezije, je prazen in brez smisla. Kralj, ki nas asociira hkrati na Camusovega Kaligulo in Jarryjevega Ubuja, oznanja nekakšno artaudovsko kugo, uničuje vse in vsakogar, celo to, kar je že mrtvo. Kralj ostaja sam, resda ga, tako kot Kralja Leara iz Shakespearjeve poslednje igre vseh iger, kot jo je označila zgodovina, spremlja norec. In resda se na obzorju njegove zavesti izrisuje kraljica ali ženska, ki pa je bolj onstran kot tostran bivanja. In tudi Bog, ki se pojavi kot nekakšen dokaz popolne odsotnosti smisla v tem simulakru modernistične geografije, ki ga predstavlja ta drama po drami, se končno z besedami rapsodke zapiše takole: »In Bog je – dodajmo končno – res mrtev.« Toda metafora kralja v tej pesniški igri se izkaže kot metafora za sodobni svet, njegove skorajda že kanibalistične vodje, in nas same, bralce in gledalce, ki smo kot sodobni subjekti izpostavljeni odtekanju časa in odsotnosti smisla, ki se je izmuznil med našimi prsti kot najtanjši pesek in za seboj pustil zgolj prašne sledi. Ta čista in umetelno izpisana pesniška igra ubesedi in utelesi serijo ponavljanj in razlik ter nas pri tem uroči kot poezija in dramatika hkrati ali – še bolje – kot dramski impulzi na rezilu pesniške ostrine.

(Obrazložitev žirije)

ŽIVLJENJE, ROJENO IZ SMRTI

Kraljestvo bakrenega kralja je kraljestvo puščobe, razkroja, gnitja, dekadence, gomazenja črvov po truplih, ki trohneča sestavljajo kraljestvo, v katerem se iz smrti rojeva življenje.

V besedilu je uveljavljena nenavadno groteskna teatralika, ki se poleg pogostega tematiziranja telesnosti v najsurejši obliki stilsko sklicuje na slovensko poetično dramo Daneta Zajca in Gregorja Strniše, obenem pa tudi na beckettovsko izpraznjen svet ali Sartrov ter Camusev eksistencializem.

Telesno doživljanje sveta se pred bralcem izriše že na začetku z opisom navidezno izpraznjenega, a semiotsko nabitega in groteskno slikovitega sveta, odmerjenega s trupli: »*pokrajina je sestavljena iz drug prek drugega zloženih trupel. trupel z odprtimi usti, polnimi izbitih zob. trupel obnemelih oči, ki se poglobljajo v razbite lobanje, ki gledajo, kakor da spijo.*«

Avtorica pojmuje telo kot razteleseno, razstavljeno na njegove sestavne dele. Telo, ki bi moralo v nasprotju z anorganskim strojem, sestavljenim iz mehanskih delcev, delovati kot enovit organizem, katerega deli so nenadomestljivi in delujejo v imenu iste ideje življenja, je razbito. To odpira dva vidika: priča smo telesu v razpadanju – sprva se od telesa skozi pesniško govorico loči zob, kasneje še srce samo. Nato pa deli, ki so telesu lastni, postanejo nekakšni interni antagonisti lastnega sistema.

zobje so krivi
krvoločni so
kraljevski
vedno lačni
zapikujejo se v grlo
selijo v srce
hočejo

kaj žvečiti
hočejo
miru
samote

glas
v želodcu nosim zloben glas
v glasilkah prebiva
kadar molči je ves dober
kadar se kaže ves zli
ko bi bil sam bi ves čas molčal

Razkroj je tako dvojno zaznamovan, razpad in dekadenca pa nista le objektivno sprejeti dejstvi sveta, temveč postaneta proces znotraj subjekta.

zobje
grizejo mir brez predaha
v pravilne proporce
vejo
v kaj se je treba zažreti

Dekadenten proces se iz težnje po njegovi avtoritarnosti prenese s subjekta (bakreni Kralj) na njegov način vladanja. Mir (ki je Kraljev navidezni cilj in smisel) pride s smrtjo ali z razpadom, slednja pa zagotavljata sistem in red, ki ga Kralj navidezno vzpostavlja s štetjem trupel na vrtu ter z onemogočanjem pokopa ali požiga. Razkroj mora biti ponovno ohranjen kot proces in ne kot končna postaja.

V svetu, ki ga definira smrt, vlada mir – in obratno. Zato razni vnosi življenja, kot je letanje in oglašanje preglasnih ptic, ogrožajo Kraljev »ekosistem tišine«. Življenju ptic vladajo načela svobodnega letanja, razpuščenosti, anarhizma in v takšno odsotnost sistema je treba poseči z redom smrti.

kar diha – diha preglasno
kar bije – bije preglasno
kar utripa – utripa preglasno

S Kraljeve perspektive sta tako funkciji življenja in smrti zamenjani – življenje predstavlja grožnjo, medtem ko smrt prinaša gotovost. Pravo »življenje« se tako iz smrti ali razkroja šele rodi, medtem ko simptomi življenja onemogočajo red in stabilnost.

tiše
brez nemira v srcih
brez src

Zato se je Kralj odpovedal svoji človeškosti – biti človeški pomeni biti življenjski, kralj pa mora kot vrhovna funkcija predstavljati uniformiran red. Protokol, v katerem ni prostora za želje, misli ali strasti.

kralj bi bil
da bi misli ne imel
ne kraljice
ne misli
ne molka
zgolj mir
mir

Ni prostora za žensko-Kraljico, ki je storila samomor, a »ubil jo je kralj ker je ni ljubil«, »a je njeno roko vodil nož / ne – mož«. Vrača se kot prosojna entiteta, fantóm, ki iz onstranstva ostaja glasnik življenja.

zakaj ne spiš kralj
zakaj si si nadel krono in odložil srce

A paradoksalnost Kraljevega gona je v tem, da je življenje (v pravem smislu besede) pravzaprav tisto, ki zagotavlja Kraljev obstoj (če je kralj v svojem ontološkem smislu le svoja funkcija, funkcija vladanja). Če ni kaosa, ki bi mu kralj moral vladati, oziroma če ni življenja, iz katerega bi moral nekdo napraviti red, funkcija vladarja ostane brez vzvodov ali smisla. Slednjega se Kralj zave, ko je za vse skupaj že prepozno. Ko so vse ptice

že izgnane, napoči absolutni mir. V tem Kralj kliče k Bogu, naj mu podari smisel.

Kralj je bil že od samega začetka obsojen na propad – njegov cilj je njegova poguba. Kot Ojdip se je pognal v bitko z življenjem, kar ga je prignalo do skrajne točke, v kateri Kralj obenem doseže svoj najvišji potencial in hkrati svoje dno.

kralj bi bil kralj, ko bi komu imel za vladat [...] kralj bi bil kralj ko bi hotel in vedel kaj hočem in ko bi si to brezkompromisno vzel ampak najprej mora imeti kralj komu za vladat to je pogoj

[...]

komu naj ukazujem in razkazujem svojo veličino

koga naj krivim kralj ni kralj če nikomur ne ukazuje kdo me bo delal za kralja [...]

Kdo torej Kralja dela kralja, ko je njegovo Siziŕovo delo končano? Ko proces, s katerim naj bi vzpostavil red, pripelje do praznine? Kdo Kralja dela kralja, ko razkroj preide iz premice v točko?

Ker ni nikogar, ki bi Kralja delal kralja, vladajoči odloži svojo bakreno krono.

in je sam.

in bakreni kralj posluša bitje v svojih prsih.

in ga ne sliši.

[...]

in molči.

in vlada nad molkom.

nepremično do konca.

da ga preraste trava.

da zarjavijo njegova vezja.

da oksidira njegova krona.

da se nekje ustavi njegovo izgubljeno srce.

in se počasi okrog zelenečega bakra

razrastejo bakrene cvetlice.

Na koncu je slišati le še Kraljev obupani klic po smislu, ki je pravzaprav vedno znova vznikal med igro, predvsem v umišljenem procesu nenehnega vzpostavljanja absurdno utemeljenega reda.

Ko je tudi Bog mrtev in odmeva ni, Kralj odneha. Kar ga je pestilo, ga je definiralo, zagotavljalo njegov ontološki obstoj. In kaj naj zdaj v puŕtlini odmeva? V pokrajini brez ptic in pobeglih trupel? Kaj naj kralj v kraljestvu, kjer ni več ničesar, kar bi ga delalo kraljevega?

Tajda Lipicer

Aljoša Lovrić Krapež: *Weltschmerz*

Režija

Jernej Potočan

Dramaturgija

Tilen Oblak, Nina Kuclar Stiković

Igra

Jan Slapar, Mojka Končar, Mina Švajger, Svit Stefanija, Matevž Sluga, Suzana Krevh, Nika Manevski

Weltschmerz je igra o današnjem času, ki uporablja vzporedno in hkrati več dramskih postopkov in matric: od realistične in veristične do antiutopične in groteskno-satirične. Dramski avtor rapsod jo postavi v tipično blokovsko naselje, ki bi bilo lahko tudi slovensko. Hkrati pa smo priča bujni domišljiji, s katero poveže več tipov in situacij, ki jih na prvi pogled (tega ustvarja govorna lega, ki je izrazita simulacija pogovornega jezika) uprizarja s pomočjo zaporedja klišejev. Trinajst dramskih likov, razpršenih v sedem stanovanj, prihaja v različne interakcije, ki izrišejo mikro socialno okolje pripadnikov različnih spolov, starostnih skupin, etničnega porekla, izobrazbe. Z novo normalnostjo, ki jo je oblikovala epidemija covid-19, se spopadajo vsi, a nihče ne najde prave izhodne strategije, nad vsem pa orwellovsko bedi fantomski »Center« za zajezitev epidemije, ki se je prelevil v center moči, nadzora in ustrahovanja. Prizori si sledijo s stopnjujočim se tempom, vedno večjo agresijo in (samo)destrukcijo. V na videz čisto realistično opisanem svetu ves čas nastajajo povečave in pomanjšave, ki like kot male »junake našega koronskega časa« približajo bralcu in gledalcu brez moraliziranja ali spuščanja v esejistični (dis)utopizem. Toda vsemu navkljub se znajdemo *in medias res*: razpoke, ki nastajajo v na videz še vedno obvladljivem svetu, postajajo vedno bolj groteskne, položaj junakov nebogljen, svet, kot da meča iz tira. Presežnost pa *Weltschmerz* doseže s katapultiranjem na videz realističnega besedila v hiperrealnost s pomočjo posebnega sistema didaskalij, ki so izjemno goste, natančne, detajlirane, včasih zaradi kompleksnosti na videz neuprizarljive, a dosežejo, da se bralec še bolj neposredno in celostno prepusti rapsodovim igram z resničnostjo in o resničnosti. In s posebno metafikijsko uporabo opomb pod črto, ki začrtajo esejizacijo tega dramskega hibrida. Prav te zarišejo posebno atmosfero, značilno za pisca. *Weltschmerz* je tako drama, ki zrcali čas po postdramskem, v katerega prispeva nekaj dragocenih izvirnih rešitev.

(*Obrazložitev žirije*)

NAZOREN PRIKAZ PARADOKSA SKUPNOSTI

Jedro dramskega besedila *Weltschmerz* Aljoše Lovrića Krapeža uteleša že njegov naslov. »Weltschmerz« ali svetobolje se kaže kot nezmožnost realizacije posameznikovih (utopičnih) pričakovanj. To protislovje med pričakovanim in realnim pri likih potencira epidemična ujetost med štirimi stenami blokovskega naselja.

V blokovski skupnosti prihaja do popolne izolacije. Ta se predstavlja znotraj mikrokozmosa oziroma mikrosocialnega okolja, ki grozljivo odseva makrokozmos. Vendar pa tekst osamo na globalnem nivoju vzame zgolj kot sprožilni trenutek oz. alarmantni moment, po katerem se popolnoma osredotoči na oddaljenost odnosov med prebivalci bloka. Ti so prikazani kot distancirani in tesnobni posamezniki, ki si postajajo popolnoma odtujeni. Zdi se, kot da postopoma pristajajo na novonastalo situacijo, v kateri si sicer pomagajo, vendar nikoli zares ne nastopijo kot skupnost. Tukaj tekst nazorno pokaže paradoks skupnosti, ki je v resnici sestavljena iz nikoli zares združljivih individuuumov. Gre za generacijsko in socialno razslojene like; ravno njihova generacijska zaznamovanost pa se kaže v samem dojemanju in sprejemanju novonastalega skupnega problema epidemije. Čeprav se posamezniki v nekem trenutku zavejo skrajnosti svoje realnosti, jim strah in odtujenost onemogočata, da bi kar koli zares naredili. Besedilo se ne osredotoča na problematiko epidemije, ampak na hermetično zaprto skupnosti, za katero se zdi, da jo je epidemija le podžgala.

Poleg tega tekst prikazuje, kako so izredne razmere lahko hitro izkoriščene za represijo, ki je nazoren simptom že dalj časa prisotne krize demokracije. Nasilnost postane stvar vsakdana. Dolžnosti države se nikoli ne realizirajo, liki so tako prisiljeni postopoma sprejeti pogoje novega življenja. Naenkrat se znajdejo sredi realnosti, ki se jim je še pred kratkim zdela popolnoma nemogoča. To odraža že sama struktura besedila s stopnjevanjem in subtilnim preoblikovanjem realizma v distopično in groteskno realnost.

Dramsko besedilo svojo vsebinsko plat združuje z oblikovno. Gre za hibridno obliko, ki vključuje prozne prvine v obsežnih mikrodetajljih didaskalijah. S prologom vstopamo v nedolžen hiperrealizem; v epilogu ga zamenja kaotična slika distopičnega in grotesknega sveta, ki najbrž še bo ali pa je že prišel – na videz obvladljiv svet postane neobvladljiv kaos, poln histerije, represije, nadzora, moči in ustrahovanja. Jezikovna raznovrstnost dialoga je obogatena z »metavdori« v obliki sprotne opomb, pri katerih gre za širšo prostorsko in časovno kontekstualizacijo. Spominjajo na nekakšen časovni stroj, ki hkrati predstavlja ključno miselno sidrišče in je ena od glavnih specifik, ki nadgrajujejo besedilo. To pa hkrati predstavlja tudi izziv za uprizoritev.

Tekst v sliki časa, v katerem je nastal, ne moralizira, vseeno pa ohranja stališče do aktualnih političnih problemov, ki so vsem dobro znani – od nasilja in represije pristojnih organov do vdora političnega v intimo ter odtujevanja onkraj političnega konteksta v želji po obvarovanju samega sebe.

Tilen Oblak in Ula Talija Pollak

NAPOVEDUJEMO

predstavitve prve številke osmega letnika revije sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev ADEPT
v torek, 12. aprila 2022, ob 19. uri
v Veliki gledališki dvorani na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo na Aškerčevi 5.

Na predstavitvi bodo študenti AGRFT bralno uprizorili odlomke iz besedil, ki so integralno objavljena v tej številki revije Adept, in sicer:

Bog mi je priča Brine Jenček,
Dušan in Marina Jake Florjančiča,
Goran Tajde Lipicer,
Interpretacija Sanje Ele Božič,

Dramakurbija Helene Šukljan in Mance Lipoglavšek,

ter odlomke iz besedila *Ne it* Helene Šukljan, ki bo objavljeno v prihodnji številki revije Adept.

»Besedilo *Bog mi je priča* avtorice Brine Jenček ponuja v krščansko motiviko usidrano sanjskoekspresionistično soočanje najstniškega protagonista s svojimi seksualnimi travmami, z Bogom in s samim seboj. V besedilu *Dušan in Marina* Jake Florjančiča se realizem pretvarja v poetičnost in simboliko, prek katere tematizira partnerski odnos, očetovstvo, moške fantazme in patriarhalno posesivnost do ženske. Tajda Lipicer v besedilu *Goran* obravnava na več ravneh tabuizirano temo seksualnega samoodkrivanja avtističnega dečka in prikazuje, kako lahko dobronamerna zaskrbljenost povzroči več škode kot koristi. Ela Božič v besedilu *Interpretacija Sanje* prepleta elemente scenarija, dramskega besedila in *ready-made* Youtube komentarjev, da pove zgodbo influencerke, ki je pripravljena storiti praktično karkoli, da se povzpne po družbeni lestvici, besedilo *Dramakurbija* Helene Šukljan in Mance Lipoglavšek pa je humorna in samoironična, a vendarle brutalno iskrena osebna izpoved dveh študentk dramaturgije o svoji izkušnji s fenomenom (študija) dramaturgije in vseh frustracijah, samoobtoževanju, porazih in zmagah, ki s tem pridejo.«

Iz uvodnika Mance Lipoglavšek, glavne in odgovorne urednice revije Adept

Programski list **Dneva nominirancev 2022**

Uredništvo: Brina Jenček, Ana Perne, Tomaž Toporišič

Lektura: Andraž Polončič Ruparčič, Martin Vrtačnik

Oblikovanje: Andrej Ovsec