

Adept

VII.1

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev

2021

Drage bralke, dragi bralci,

UVEDNIK

Kaj se zgodi z gledališčem, ko gledališča ne morejo delovati? Ko gledalci ne morejo prisostvovati predstavam? Ko gledališče, v konvencionalnem smislu, ni možno in ga vladni ukrepi celo prepovedujejo? Če ne kdaj prej, smo se bili s tem vprašanjem v tem zadnjem nenavadnem letu prisiljeni soočiti. Zagotovo ni treba še enkrat ponavljati, zakaj. Prav ta vprašanja so se, ko smo iskali tematike, ki bi jih bilo treba v trenutnem času pokriti, izkazala za najbolj pereča. Zato iskanje odgovorov na ta vprašanja nudi tematsko podlago za pričujočo številko, ki je, kot je za poletne izdaje Adepta običajno, namenjena tematskim teoretskim besedilom.

Gledališki ustvarjalci s(m)o morali zaradi zaprtja gledališč iskati nove uprizoritvene rešitve, ki so gledališču omogočile preživetje in nadaljnje delovanje v tem času. Posebne okoliščine so nujno vodile v nove oblike, v inovacije. Najpogosteje in najbolj logično je pot do gledališča v času pandemije vodila na splet, kjer je v takšnem ali drugačnem video formatu lahko spet našlo občinstvo. Najprej se je gledališče prek preprostih posnetkov v statičnih totalih poskušalo samo ohraniti – kar je bila prva nujna reakcija, sploh dokler je bilo videti, da bo to zgolj za kratko obdobje. A že kmalu (in ko se je izkazalo, da situacija le ne bo tako začasna) so se po Zoomu, Youtubu, Facebooku in po drugih spletnih medijih začeli oblikovati novi postopki uprizarjanja, s katerimi se je na neki način gledališče približevalo filmu. Iskalo je (in še išče) novo podobo v *livestreamingu* ali spletnem prenosu v živo, interaktivnih Zoom produkcijah, ponovnem režiranju že narejenih predstav za splet, Facebook performansih ... Na neki način gledališkost umešča v filmski in spletni kontekst, hkrati pa poskuša ohraniti to, kar ga dela posebnega. »Živost« gledališča se je preselila v prenose »v živo«. Seveda ne gre za popoln nadomestek in se to niti ne trudi biti. Na dolgi rok ne gre za nadomestitev (konvencionalnega) gledališča, kot smo ga poznali do zdaj, temveč za iskanje nove forme, ki ga bo v novi dobi morda lahko dopolnjevala.

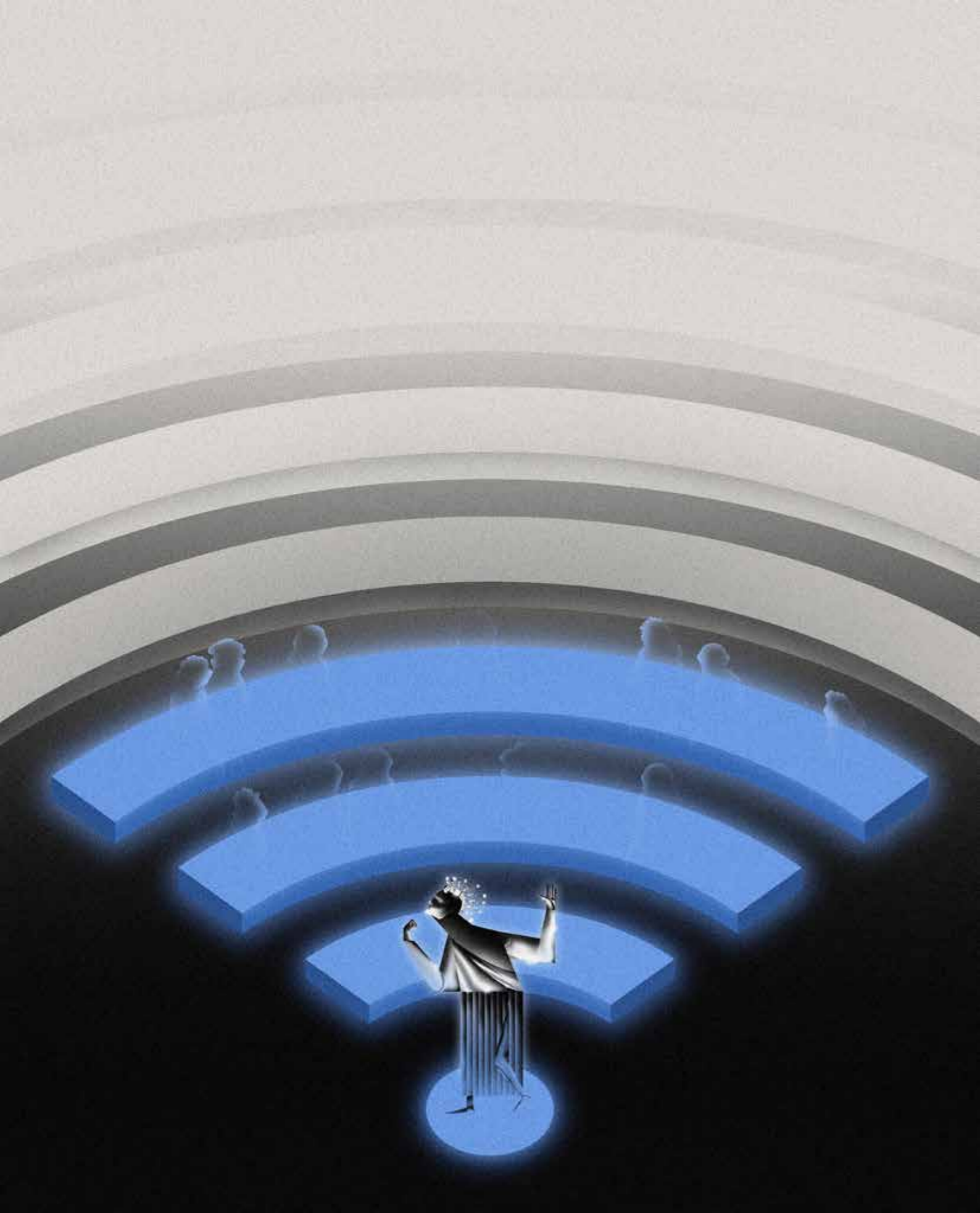
Prav o uprizoritvenih taktikah v »času brez gledališča« piše Jaka Smerkolj Simoneti, ki opisuje načine, kako je delovalo gledališče, ki to ni bilo. Z vprašanji, ki jih je ta motnja v običajnem gledališkem delovanju sprožila o gledališču in njegovi substanci, se ukvarja Jakob Ribič, ki ga je zanimalo, kako se vzpostavlja gledališka »feedback zanka« na spletu. Eva Kučera Šmon se situacije loteva z vidika produkcije in piše o produkcijskih modelih v koroni. Kot posebej zanimiva pa izstopa okrogla miza, ki so jo Mojka Končar, Nik Žnidaršič, Katja Predan in Tajda Lipicer izvedli z gledališkimi in filmskimi ustvarjalci na temo ustvarjanja v času pandemije in novih form, ki v tem času so ali niso nastale. Objavljamo tudi nekaj splošnih prvih vtisov študentk Tajde Lipicer in Urše Majcen o gledališču v času korone. Seveda sta se gledališče in film (ter gledališče in splet) »zbliževala« že dolgo pred trenutno kritično situacijo. Helena Šukljan postavlja teoretsko podlago tej praksi, ko piše o gledališkem jeziku v filmu in filmskem v gledališču na primerih filma *Dogville* in predstave *Ali: Strah ti poje dušo*. Brina Jenček pa je intervjuvala špansko režiserko in dramatičarko Beatriz Cabur, ki se je s spletnim gledališčem ukvarjala že v predkoronskem času. Druga, manj pogosta, a zato nič manj legitimna pot, ki jo je gledališče lahko ubralo, pa je bila na ulice. V nasprotovanje politično motiviranim vladnim ukrepom, ki so gledališče omejevali bolj iz represivnih kot epidemioloških razlogov. Gledališče se je preneslo v upor. Bor Ravbar tako piše o selitvi gledališča na ulice prek gledališkosti petkovih protestov.

Ker se je AGRFT letos izselil iz Nazorjeve ulice 3, kjer je domoval dolga desetletja, pa (sicer nepovezano z glavno temo) Nazorki v slovo objavljamo tudi prispevek, sestavljen iz spominov bivših študentov in študentk. Številko zaokroža *Bralnica*, v kateri smo zbrali povzetke zanimivih teoretskih člankov iz tujih teatroloških revij, ki jih v branje priporočajo študenti in študentke DSU. Hvala vsem, ki ste sodelovali pri ustvarjanju te številke *Adepta*. Hvala tudi vsem, ki jo berete. Upamo, da vam naša vsebina prinese refleksijo in morda celo inspiracijo. Prijetno branje!

Manca Lipoglavšek v imenu uredništva Adept

Kazalo

Čas brez gledališča	Jaka Smerkolj Simoneti	str. 6
Feedback zanka na spletu	Jakob Ribič	str. 11
Gledališče v času krize ali kaj se je v tem letu dogajalo z repertoarji naših gledališč	Eva Kučera Šmon	str. 18
Okrogla miza gledaliških in filmskih ustvarjalcev	Mojka Končar, Nik Žnidaršič, Katja Predan, Tajda Lipicer	str. 22
Intervju z Beatriz Cabur Spletno gledališče pred korono	Brina Jenček	str. 38
Svoboda pogleda	Helena Šukljan	str. 44
Gledališkost petkovih protestov	Bor Ravbar	str. 52
Vtisi študentov o korona gledališču	Tajda Lipicer, Urša Majcen	str. 60
Spomini na Nazorko	Manca Lipoglavšek	str. 62
Bralnica		str. 70



ČAS BREZ GLEDALIŠČA

JAKA SMERKOLJ SIMONETI

Predstavljajte si. Večer, ura je nekaj pred sedmo. Ravno kar ste se pridružili svoji prijateljici, ki vas čaka že skoraj deset minut. Ravno toliko, da si niste vzeli časa, da bi ji sporočili, da boste zamudili. Srečala sta se v lokalu, eden izmed mnogih, ki jih radi imenujemo »gledališki«. V Mariboru bodisi neposredno poleg vhoda bodisi v Taliji, za stavbo. V Celju podobno v enem od kafičev, ki so posejani okrog. Prešernovo gledališče Kranj ima kavarno ob robu trga, pred njim, podobno blizu je lokal tik ob gledališču, na trgu, v Kopru. V Novi Gorici pa ste se vzpeli nekaj stopnic na teraso nad stavbo. V ljubljanski Drami na terasi nad vhodom ali v bližnjem Vesolju. V Mestnem gledališču kar v njihovem internem baru ali v enem od barov na Čopovi ulici. Pred obiskom Mladinskega gledališča bo to verjetno Božidar ali nekaj korakov oddaljeni Svetilnik. Mini teater postreže z vinom kar sam, drugače pa je dokaj blizu Le Petit cafe, podobno je z Elektrarno in SEM-om, PTL-jem in Prulčkom, Španskimi borci. Skratka na drinku pred predstavo. Ravno dovolj blizu in ravno dovolj časa, da še nekaj spijeta, preden sedeta v dvorano. Pijača, ki sem jo pogosto izbral sam, je pelinkovec z ledom in limono. Predstavljajte si. Odpravili ste se gledat novo predstavo izvirnega slovenskega besedila mlade dramatičarke, ki je dobila priložnost, da piše za veliko zasedbo. Besedilo je nastalo po poglobljeni raziskavi, vključuje dokumentarno gradivo, naslavlja vprašanja, za katera bi rekli, da so »aktualna«. Kar osemnajst igralk in igralcev bo blestelo na odru ob boku dveh naturščkov in enega psa, rešenega iz zavetišča. Zasedba vseh starosti in kar osem svobodnjakov so povabili. Predstava ima režiserko, dramatičarkina sošolka z akademije, dramaturginjo, scenografko, kostumografko, koreografko, videografko, skladateljico in oblikovalko luči. Poleg tako obširne zaodrskke ekipe je bilo za predstavo namenjenih kar veliko sredstev. Na odru so lahko zgradili celo hišo, tako podalpsko, a sodobno, kakršne gradi arhitekturni biro Bevk Perovič. Poleg hiše, ki je v krajšem prizoru razgrajena na prafaktorje in z odra odnesena v nakupovalnih vrečah Ikee, se na odru pojavi tudi prostrana zelenica, po kateri vsi čisto zares kolesarijo, sredi te je čisto pravi grič, ki ga nato čisto zares zasneži in se po njem čisto zares sankajo, nato pa čisto zares dežuje in sneg čisto zares skopni. Zelenica se spremeni v blatno polje, takoj v naslednjem trenutku v velikansko skupinsko kopalnico in, po krajši zatemnitvi, v supermarket. Tudi pri kostumih se ni skoparilo, vsi so dobili po več preoblek in nobenega kosa niso kupili v Primarku ali H&M-u, vse je bilo zašito po naročilu, še za čevlje se sumi, da so bili narejeni po naročilu. Uporaba videa je brezhibna, kakor tudi slišnost kljub neprestanemu preklapljanju med naravnim in ozvočenim govorom. Skladateljica je imela čas ustvariti za cel album izvirne glasbe, hkrati pa denar za avtorske pravice nekaj največjih hitičev današnje lestvice. Očitno je bilo časa za vaje ogromno, saj je koreografka uspela natančno oblikovati tako odrski gib, z režiserko sta ustvarili resnično presunljive mizanscenske masovke, ki se jim pridružuje še nekaj plesnih točk. Predstavljajte si. Premiero ste sicer zamudili, saj sta s prijateljico pričela proces vaj na neodvisni sceni, za katerega sta ravno pred tednom dni dobila sredstva na razpisu. Polno financiranje! Nič hudega, da nista bila na premieri, tudi po nocojšnji predstavi se bo gotovo slavilo. Kar nekaj sodelujočih poznata, čestitala jim bosta, kakor tudi vsem ostalim, in nedvomno se bo večer zaključil v poznih nočnih urah. Predstavljajte si! S prijateljico gledata predstavo, ki vama odpira in odpira vprašanja, asociacije, predočuje probleme. Počutita se še dodatno navdihnjena in motivirana za svoje delo in rečeta si: »Splačalo se je. Po petih letih študija lahko v scenski umetnosti vidiva svetlo prihodnost!«

Pišem o vsem, česar ni. Vsi vemo zakaj, morda ni slab izziv, da bi se izognil razlaganju tega. Namreč navkljub vsem trudom, nadomestkom, novim formam nove normalnosti bi lahko rekli, da smo prišli do trenutka, ko moramo dokončno reči: »Gledališča ni bilo.« Z zadnjim kančkom upanja uporabljam preteklik, saj bo od pisanja tega besedila do vašega branja minilo nekaj časa in morda bomo v tem času že uspeli porumeneti ali celo ozeleniti! Zeleno, ki te ljubim zeleno. Torej je mogoče upati, da gledališče v času vašega branja tega besedila spet je. Mogoče je tudi upati, čeprav pri tem se mora človek že dokončno postaviti na stran pol polnega kozarca, da se je vrnilo meseno, polnokrvno gledališče, ne pa okostnjak gledališča, kakršnega smo poznali. Ta čas je bil za mnoge gledališčne ter takisto študente gledališča in scenskih umetnosti (v najširšem smislu razumevanja) huda preizkušnja. Vsak po svoje smo se ji zoperstavljali. Eni srečni v gotovosti rednih delovnih razmerij, drugi iznajdljivi zbog negotovosti prekarnih zaposlitev (tem je še dodatno zagodla kulturna politika, ki jo jemljimo v obzir pri razmišljanju o tem času). Nekateri s časom za počitek in razmislek, drugi z eksperimentiranjem z novimi formami, vsebinami. Kako torej pogledati na ta čas? Na čas velikih sprememb, ko je AGRFT končno zasedel dolgo prerokovane nove prostore, v katerih se še pred kratkim študenti praviloma nismo srečevali (še zdaj ostaja prostor za srečevanje bolj kot ne v njihovi bližnji okolici)? Kako gledati na čas, ko nismo uspeli žurati na večjih gledaliških festivalih, ko je tekmovalni program slavnostnega 50. Tedna slovenske drame meni nič tebi nič izpuhtel, ko se Borštnik prestavlja, še ne popolnoma udomačen, v svojem novem poletnem terminu, ko se ni zgodil niti eden družabnih vrhuncev ljubljanskega gledališkega decembra – Bunkerjev novoletni ples? Kako gledati na čas, ko je gledališče v svoji novi negledališki podobi postalo bolj dostopno, medtem ko je pravo gledališče ponovno zažarelo v svojem položaju elitne umetnosti, saj si za ogled predstave moral nekoga osebno poznati – kot del internega občinstva si celo lahko bil prejemnik dovolilnice za nočna potovanja v času policijske ure! – ? Konec koncev tudi čas, ko se je za študente marsikatera gledališka avtoriteta zamajala v luči razkritij o zlorabah, o katerih se je govorilo in pisalo v raznih kolumnah, intervjujih. Po drugi strani so ravno ta javna izražanja pripeljala tudi nekaj izrazito navdihujočih, motivirajočih, morda celo pomirjujočih mnenj, da je gledališče vedno prestalo tovrstne preizkušnje, se po njih vrnilo bolj vitalno, občinstva pa tudi niso pozabila nanj. Ob tem seveda z zavedanjem, da je za gledališče veliko bolj kot epidemiološko stanje nevarna ideologija oblasti, kar pa nam je v tem času tudi že postalo kristalno jasno. V tem času, ko gledališča ni bilo, bili smo le gledališki ljudje, se torej zdi smiselno ozreti na vse tisto, kar je gledališče poskušalo nadomestiti. Tega ni bilo malo.

Če smo pred malo več kot letom dni spremljali predvsem arhivske posnetke predstav, ob katerih smo nostalgično obujali spomine na ogled ali informativno brskali po repertoarnih zgodovinah, je letošnja sezona razmeram navkljub uspela postreči z lepim številom novega programa. Delo je potekalo nemoteno, za marsikoga celo v začuda izvrstnih pogojih, ko so se igralci lahko v miru posvetili študiju, ko je vaje lahko obiskovala celotna zasedba, ne da bi bili primorani velik del organizacije posvetiti igranju predstav. Večji del organizacije je tako šel v študije, ki pa so bili skorajda vsi deljeni, razdrobljeni, seljeni iz dvorane na ZOOM, pa spet v dvorano, da bi prišli do tega, kar smo v tem času imenovali »interna premiera«. Večji del gledališč se je odločil za premierne spletne prenose v živo (*live streaming*), kar veliko se jih je pretakalo na platformi Tretji oder ali na podobnih spletnih platformah posameznih gledališč, nato pa so namesto ponovitev po istih platformah predvajali posnetek uprizoritve. Posnetke premier so



ponekod režirali režiserji predstave, drugje povabljeni filmski ali televizijski režiserji, ki so namenili posebno pozornost razkadriranju in uprizoritvam dodajali zaslonsko dinamiko. Če je sliki dobro dela menjava planov in vpeljava detajlov, smo se večkrat morali kar pošteno potruditi z zvokom, da bi lahko ujeli besedilo v celoti. Nekaj je bilo tudi primerov, ki so šli v smeri TV drame (gledališkega filma?) in naredili dodaten korak v smeri ekranizacije gledališke uprizoritve. Tako se je v tej sezoni vzpostavila nekakšna nova konvencija gledanja, ki so jo, sledeč izjavam gledaliških hiš, gledalci toplo sprejeli ter v kar lepem številu spremljali. Ob tem so gledališča pripravljala cel kup spremljevalnega programa, še toliko bolj pestra v hišah, ki so se odločile, da svojega tekočega programa ne bodo selile na splet. Branja poezije, pogovori, štafete zapisov na SiGledal, potujoče Sredine skrivnosti SLG Celje, s katerimi se je zapolnjevala vrzel med kulturno ustanovo in gledalcem. V tem so se vrnile tudi (ne)gledališke kritike, ki so budno spremljale razne prenose in o njih poročale s poskusi upoštevanja novonastalega konteksta. Nekaj redkih in morda malo hecnih trenutkov pa je bilo, ko smo brali kritike uprizoritev, ki se nikakor niso prebile iz zasebne v javno sfero.

Bilo pa je tudi nekaj eksperimentov drugačne narave. Varja Hrvatin je z ustvarjalno ekipo zagrizla v brezno digitalnega in pripravila gledališki dogodek na Facebooku z naslovom *Najraje bi se udrta v zemljo*. Dogodek, katerega protagonistki sta Facebook profila igralk Line Akif in Maše Grošelj, je znotraj skupine na Facebooku poskušal ustvariti začasno skupnost. Ustvarjalci so se odrekli elementu živega na strani uprizarjanja in ga v polnosti preselili na občinstvo, ki je s svojimi všečki in komentarji krearilo dogodek, pri katerem je dramaturgijo opravljal moderator. Obrat v gledaliških strategijah z zavedanjem nemogočnosti njihove uporabe na konvencionalne načine. Živost lahko naredijo le Facebook profili,

ki se poenotijo oziroma soočajo v doživljanju podane vsebine. Nova forma, ki se je rodila znotraj družbenih omrežij, na katerih smo v tem času preživljali dolge ure. Nekje na pol poti je svoje mesto iskala Via Negativa. *Mandičtroj* je novo življenje našel na platformi ZOOM, kjer se je predstava, tokrat preseljena v študijsko sobo SNG Drama Ljubljana, začela in zaključila s pogovorom z gledalci. Na ta način se je substituiralo živost interakcije, kakor tudi poudarjalo zavedanje konteksta, v katerem smo se vsi skupaj znašli. S samim gledališkim pogledom pa se je igrala uprizoritev *Physis*, ki jo je bilo mogoče spremljati po štirih simultanih kamerah. Približek lastni izbiri pogleda, ki smo je deležni med sedenjem v dvorani, je v končnem produktu navkljub napovedim vseeno moral poseči po vnaprej pripravljeni montaži. Menda zaradi zmogljivosti večine prenosnikov, ki enostavno ni prenesla izbiranja med štirimi vzporednimi videi. Ta eksperiment je tako v zavest priklical realnost, da vsem tem poskusom, ki smo jih bili deležni, ne bi mogli biti priča, če bi se vse skupaj dogodilo pred dobrim desetletjem, ko so bila naša digitalna življenja še v povojih. Popolnoma predana gledališču je ostajala rezidentka Gledališča Glej Lea Jurišič, ki je skupaj z Miklavžem Komeljem pripravila uprizoritev *Ni mogoče čakati zaman*. Predstave si niso mogli ogledati gledalci, lahko pa so gledalci v občinstvo prispevali svoj kamen, ki jim je bil po »ogledu« vrnjen kot artefakt. Jurišič je s tem zarezala v srž gledališkega iz skupnega izkustva, dojemanja zgodbe, prostora in spremembe v nas, ki jo povzroči. To ni nadomestljivo niti ne more biti posredovano, saj se naš odnos do zaslona ne spreminja na gledališki način. Postelja, na kateri se odvije prizor posilstva, bo še do konca predstave za nas nosila poseben pomen, ne glede na to, kaj vse se bo na njej še zgodilo. Naša percepcija bo zaznamovana z vednostjo, da smo bili priča nekemu dogodku in da smo mu bili priča skupaj, medtem ko bomo za zaslonom vedno sami in paradoksalno bomo to samost zelo težko razumeli prek drugih ljudi. V smislu, da bomo sebe čutili izoliranega od preostanka ljudi, ki spremljajo isti spletni prenos. Kamen se tako zdi posebno pomenljiv nadomestek za odprtost, fluidnost, žar gledalca v občinstvu.

Gledališča v tem času ni bilo, ni ga moglo biti. Vseeno pa je bilo neskončno (ne)gledaliških predstav, skoraj tako različnih, kot so bile tiste, ki smo jih poznali v dvoranah. Z domačega kavča ob čipsu, pici, pijači, cigaretah, neprestanem sms-anju smo lahko spremljali neizmerno ljubezen do gledališča in trud po njeni manifestaciji v kreacijah za gledalca. Pogled v tujino je bil dostopen kot še nikoli prej – v enem tednu si lahko »sedel v dvorani« v gledaliških hišah, o katerih si prej lahko samo poslušal v predavalnicah. London, Berlin, Pariz, Moskva – v vsa ta velemesta in še celo izven Evrope smo z malce spletnega brskanja lahko pripotovali. Bili smo priča kvaliteti prenosa, ki jo prinaša finančna blaginja, o kateri lahko le sanjamo, in izvirnosti umetnosti v digitalnem prostoru (denimo gledališke igre odigrane znotraj virtualnih svetov računalniških igrice) ali učinkovitosti enostavnih postopkov (Shakespearova dramatika, uprizorjena z gospodinjskimi pripomočki). Kako torej gledati na ta čas? Morda s hvaležnostjo za tisto, kar je vendarle bilo, in z upanjem na vse, kar še prihaja. Morda.



F E E D B A C K
X H O A B B E E F F
Z A N K A N A S P L E T U

V tem zdaj že več kot leto trajajočem obdobju, ko se je gledališko življenje zaradi novega koronavirusa popolnoma ustavilo in se kot odziv na situacijo na različnih mestih pojavljajo premisleki o razmerju med gledališčem in epidemijami vseh vrst, ni ostala nespregledana niti drobna, a vseeno ključna epizoda iz Shakespearovega *Romea in Julije*. V njej se namreč pojavi epidemiološki ukrep, ki smo ga do zdaj spoznali že tako rekoč vsi: karantena. Še več, ta ukrep ima izjemno pomembno vlogo. Prav karantena je namreč tista, ki usodno prepreči načrt, po katerem bi lahko Julija ubežala poroki s Parisom in se dokončno združila z Romeom. Načrt je skoval frančiškan Lorenzo: ta Juliji svetuje, naj izpije zeliščni zvarek, ki bi jo za dvainštirideset ur spravil v stanje, podobno smrti. Tako bi jo naslednjo jutro našli, misleč, da je mrtva, in jo po običaju pokopali, medtem pa bi Romeo izvedel za načrt, prišel v Verono in Julijo, potem ko bi se predramila, na skrivaj odvedel na varno v Mantovo. Tako torej Julija na predvečer poroke s Parisom res spiže zvarek, Lorenzo pa k Romeu pošlje svojega meniškega brata Janeza z dopisom, v katerem bi mu pojasnil svoj načrt. Toda tu zdaj pride do usodnega zapleta: Janez si namreč za spremstvo izbere »meniha, ki hodi v mesto bolnike streč« (Shakespeare 153), zaradi česar ju mestni pazniki osumijo, da sta bila v stiku z okuženimi in jima, kot bi se reklo dandanašnji, odredijo karanteno. »[O]bema nama so zaprli vrata,« poroča Janez, »tako so bali se okuženja.« (prav tam) Zaprta v karanteni nista mogla ne odposlati pisma ne dobiti sla, ki bi ga odnesel namesto njiju. Do Romea tako pride le novica o Julijini smrti, ne pa tudi o spletki, ki jo je Julija skovala skupaj z Lorenzom, v tej zmoti pa že v naslednjem prizoru Romeo spiže strup in umre.

Prizor je zanimiv, ker je verjetno edini v Shakespearovem opusu dramskih besedil, v katerem se kuga pojavi kot dejanski (dramski) dogodek. Kuga se namreč v Shakespearovih besedilih povečini pojavlja le kot žaljivka ali prekletstvo, ki ga dramski junaki kličejo drug nad drugega. Kot dogodek, ki bistveno poseže v življenja likov, pa je epizoda iz *Romea in Julije* redke odmev časa, v katerem je Shakespeare živel in ki ga je kuga temeljno zaznamovala. Za časa Shakespearovega življenja naj bi bilo namreč v Londonu vsaj pet resnejših izbruhov kuge, na katere so se oblasti odzivale tako, da so med drugim zaprle tudi gledališke hiše. Po podatkih Stephena Greenblatta so bila tako londonska gledališča med leti 1606 in 1610 odprta vsega skupaj le devet mesecev, kljub temu pa je Shakespeare prav v tem času napisal nekatere od svojih najboljših iger, med drugim *Macbetha*, *Antonija in Kleopatru*, *Zimsko pravljico* in *Vihar*.¹ Shakespeara se zato v kontekstu kuge danes omenja predvsem v motivirajočem smislu; podobno tudi Sofokleja, čigar *Kralj Ojdip* je bil verjetno prvič izveden ravno v času, ko je epidemija izbruhnila v Atenah. Gledališče je star umetniški medij in je kot tak ne samo preživel številne krize različnih vrst,

¹ Stephen Greenblatt je podatke o Shakespearu in kugi zbral v članku »What Shakespeare Actually Wrote About the Plague«, objavljenem v magazinu *The New Yorker*: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-shakespeare-actually-wrote-about-the-plague>.

temveč je nekatere svoje vrhunce dosegel prav v časih, ki so mu bili domnevno najmanj naklonjeni. In medtem ko se podobnega nadejamo tudi tokrat – to se pravi, da se bo gledališče v postkoronsko realnost vrnilo v najboljši formi ali pa da nemara že v času zaprtja nastajajo novi Macbethi in Ojdipi –, ne smemo pozabiti, da gledališče ni le umetniški medij, temveč tudi skupnost ljudi, ustvarjalk in ustvarjalcev, za katere to, da bodo krizo uspešno preživeli (tako v eksistenčnem, ekonomskem kot v psihološkem smislu) ni samoumevno in bi jim morala država s svojimi mehanizmi priskočiti na pomoč. To še posebej velja za tako imenovane »umetnike na svobodi«, pri čemer se v kontekstu te krize jasno kaže, kako ima lahko pojem svobode kar najbolj ideološki in s tem tudi ciničen pomen.

Toda epizoda iz *Romea in Julije* je zanimiva še zaradi nečesa. Ne le zato, ker opominja, da so epidemije obstajale že pred nami, da so se z njimi soočale tudi najpomembnejše gledališke zgodovinske osebnosti in da so si nekateri današnji epidemiološki ukrepi zelo podobni s tistimi iz preteklosti,² temveč tudi zato, ker hkrati vendarle kaže tudi na razlike, ki obstajajo med enim in drugim časom, Shakespearovim in našim. Ključna razlika je seveda v komunikaciji, ki je bila v Shakespearovem času še vedno tesno povezana, skorajda sinonimna s transportom, kar pa vsaj od izuma telegrafa ne velja več. Poslej so informacije postale neodvisne in hitrejše od prevoza, kar toliko bolj velja za današnji, z internetom zaznamovani svet. To pa ne pomeni le, da bi lahko danes Lorenzo, Julija in Romeo svoje težave brez zapletov rešili kar po Skypu ali Zoomu, pač pa tudi (in predvsem), da imajo gledališča v času, ko morajo biti sicer zaprta, na voljo alternativni prostor, v katerem lahko vendarle izvajajo del svojega umetniškega programa. Medtem ko so se nekatere gledališke hiše na spletnih platformah odločile zgolj objavljati arhivske posnetke svojih predstav ali pa predstave, ki so jih igralci sicer izvajali v gledaliških dvoranah, snemati in v živo prenašati po spletu, se hkrati s tem pojavljajo tudi ambicioznejši spletni projekti (performansi?), ki so internet vzeli kot svoje orodje in ki so svojo umetniško strategijo popolnoma prilagodili virtualnemu prostoru. Zdi se, da so ti projekti esenco gledališča načeli še precej bolj kot samo zaprtje gledaliških hiš. Marsikateri od teh spletnih dogodkov namreč napeljuje na vprašanje: ali je to še gledališče? In kaj gledališče pravzaprav sploh je?

Erika Fischer-Lichte je v knjigi *Estetika performativnega gledališča* uprizoritev definirala kot telesno soprisotnost akterjev (to se pravi, gledaliških izvajalcev) in gledalcev. »Da do te pride, se morata skupini oseb, ki agirata kot 'delujoči' in kot 'opazujoči', ob nekem času in na nekem kraju zbrati ter skupaj deliti neko življenjsko razdobje. Uprizoritev nastane iz njunega srečanja – iz njunega soočenja, iz njune interakcije.« (57) Gledališka uprizoritev je za Fischer-Lichte torej vsaj toliko estetski kot tudi socialni dogodek. Predvsem pa je – dogodek. Uprizoritev po njenem prepričanju ni fiksiran in nespremenljiv umetniški objekt ali artefakt, ki bi ga gledalci opazovali in mu na podlagi svojih opazovanj pripisovali vnaprej določene pomene, pač pa je aktiven in dinamičen proces, pri katerem so gledalci soigralci, saj so s svojimi reakcijami udeleženi v njeno proizvodnjo. Odzivanje gledalcev vpliva na materialnost

² Stephen Greenblatt, denimo, poroča, da so v župnijskem registru vsak teden beležili število smrti, povezanih s kugo. Ko je to število preseгло trideset, so oblasti prepovedale zborovanja, proslave, lokostrelska tekmovanja in ostale oblike množičnih zbiranj. – Torej zelo podobno epidemiološkemu semaforju, kot ga poznamo pri nas.

gledališkega dela: igralci glede na njihove reakcije vselej igrajo malce drugače (tako se lahko, denimo, glede na odzive občinstva spreminja intenziteta njihove igre), zaradi česar se ista uprizoritev vsak večer ponovi nekoliko drugače. »To pomeni, da se uprizoritev zgodi *med* akterji in gledalci, da jo ti proizvedejo skupaj.« (47) Gledalci s svojimi reakcijami, s katerimi se odzivajo na delovanje igralcev, vplivajo na zaznave drugih gledalcev in igralcev, posledica teh zaznav pa je nov krog zaznavnih reakcij enih in drugih. »Karkoli bodo akterji storili, bo vplivalo na gledalce, in karkoli bodo storili gledalci, bo vplivalo na akterje in na druge gledalce.« (58) Zaznave se nanašajo druga na drugo in se med seboj porajajo. Temu Fischer-Lichte pravi »avtopoetska *feedback* zanka«.

Strogo gledano se torej zdi, da gledališče na spletu, kamor se je preselilo v času zaprtja gledaliških hiš, ne zadostuje nobenemu od zgoraj zgoščeno napaberkovanih kriterijev, ki jih Fischer-Lichte določa za gledališko uprizoritev. Tako, na primer, spletni performansi domnevno ne vzpostavljajo skupnosti telesno soprisotnih gledalcev in akterjev. Prvi vsak v svoji sobi sedijo za svojimi računalniki ali televizijskimi ekrani, to se pravi, v med seboj ločenih fizičnih prostorih, drugi pa so bodisi posneti vnaprej bodisi agirajo iz od gledalcev ravno tako ločenega prostora. Gledalci in igralci torej niso zbrani skupaj, v istem prostoru, v primeru, da so na spletu objavljene predstave dostopne vsak trenutek, pa tudi ne ob istem času. Prav zato med enimi in drugimi ne pride do soočenja, kar pomeni, da se *feedback* zanka med njimi ne more vzpostaviti. Reakcije posameznega gledalca ne dosežejo drugih gledalcev in igralcev, saj se ti nahajajo na ločenih mestih, in zato na njihove zaznave ne morejo vplivati. *Feedback* zanka je domnevno razveljavljena. Prav zato ne preseneča, da je Fischer-Lichte lani jeseni v pogovoru, ki ga je na festivalu Bitef z njo opravil Ivan Medenica, kategorično zavrnila kakršnokoli obliko spletnega gledališča:

Kajtakega, kot je digitalno gledališče, ne obstaja. [...] Brez gledalcev ni gledališča. Ne govorim o gledalcih, ki sedijo nekje drugje, doma in gledajo televizijo. Občinstvo mora biti v istem prostoru kot izvajalci; to je tisto, kar mislim z izrazom »telesna soprisotnost«. Pomemben je prav ta flow, tok sem in tja, med izvajalci in gledalci. To je tisto, kar šteje, ker je po mojem mnenju prav to tisto, kar gledališko umetnost razlikuje od drugih umetniških form.³

³ Transkripcijo pogovora, ki jo je opravil s Fischer-Lichte, je Ivan Medenica objavil v spletnem časopisu *Critical Stages*: <https://www.critical-stages.org/22/a-digital-talk-about-an-analogue-art-interview-with-erika-fischer-lichte>.

Čeprav brez dvoma drži, da gledalci in izvajalci spletnih performansov niso *telesno* soprisotni v istem *fizičnem* prostoru, nekatere »uprizoritve digitalnega gledališča« vendarle predvidevajo kompleksnejšo interakcijo med enimi in drugimi. V tem kontekstu so zanimiva predvsem družbena omrežja, ki že po svojem imenu poudarjajo družbeno sestavino, torej prav tisti aspekt, ki naj bi ga pandemski realnost najbolj omejila. Na primeru uprizoritve *Najraje bi se udrla v zemljo*,⁴ ki je bila v celoti izvedena na spletnem omrežju Facebook, lahko zato pokažemo, kako se lahko v spletnem okolju refunkcionalizirajo nekatere postavke, ki jih Fischer-Lichte pripisuje »tradicionalnejšim« gledališkim uprizoritvam, in s tem v čisto esencialnem smislu načnejo vprašanje gledališča.

Ogled uprizoritve je bil mogoč prek spletne povezave, ki so jo organizatorji gledalcem poslali na njihovo elektronsko pošto. Spletna povezava je vodila do posebne Facebook skupine, v kateri sta igralki sporadično objavljali videoposnetke na različne teme. Katere videoposnetke bosta objavili, je bilo odvisno od gledalcev, ki so se o temi naslednjega videoposnetka odločali v anketi. Na objavljeni videoposnetek so se nato odzivali s tako imenovanimi »Facebook reakcijami« in komentarji ter se na ta način opredeljevali do predstavljanih vsebin. Da se morajo odzivati, je bilo eno od posebnih navodil, ki je bilo gledalcem poslano na začetku uprizoritve.

Čeprav so torej gledalci do uprizoritve res pristopali z različnih računalniških in mobilnih naprav ter se ob tem ves čas nahajali v različnih fizičnih prostorih (denimo, v svojih domačih sobah), so si vendarle delili skupni *virtualni* prostor (Facebook skupino). Vstop v ta prostor je bil mogoč šele, ko so si gledalci pridobili neke vrste vstopnico (v tem primeru torej spletno povezavo, ki so jo organizatorji poslali na elektronsko pošto). Uprizoritev se je nato začela v točno določenem trenutku, »ob dvigu zaves«, to se pravi, takoj, ko so dostop do skupine organizatorji omogočili vsem, ki so kliknili na pravo povezavo. Na ta način se je torej lahko v istem trenutku na istem kraju (v virtualnem prostoru) zbrala določena skupina ljudi. Ti tam sicer niso bili prisotni s svojimi telesi, pač pa s spletnimi identitetami – mnogo od njih tudi s pravimi imeni in priimki ter s profilno fotografijo, ki jo Facebook zahteva od svojih uporabnikov. Še več, vsakega od sogledalcev je bilo mogoče vsak trenutek uprizoritve s klikom na njegov profil, na katerem uporabniki javno objavljajo različne bolj ali manj zasebne podrobnosti o sebi, tudi »preveriti« in »spoznati«.

Kljub temu, da so bili videoposnetki posneti vnaprej in vanje gledalci s svojimi reakcijami niso mogli poseči ali pa vsaj na kakršenkoli način nanje vplivati, to ne pomeni, da se *feedback* zanka ni vzpostavila na nobeni uprizoritveni ravni. Gledalci so namreč prav s svojimi reakcijami ves čas vodili potek »Facebook igre«. Ne le, da so imeli v okviru anketnih vprašalnikov možnost izbire med različnimi videoposnetki, ki sta jih igralki objavljali glede na to, katera od ponujenih izbir je dobila največ glasov, pač pa so s svojimi reakcijami in komentarji tudi vrednotili njune vsebine in na ta način vplivali na končni razplet. Tista, ki je imela na koncu največ točk, je namreč osvojila igro in postala zmagovalka. S to navidez nedolžno potezo so ustvarjalci opozorili na eno od glavnih značilnosti družbenih omrežij: tam uporabniki z vsebinami, ki

⁴ Avtorica koncepta in scenarija uprizoritve je Varja Hrvatin, izvajalki Lina Akif in Maša Grošelj, glasbeno in vizualno podobo je oblikoval Vid Merlak, pri avtorstvu je sodelovala tudi Mia Skrbina, uprizoritev pa je nastala v produkciji Zavoda Melara.

jih objavljajo, ves čas »tekmujejo« za pozornost svojih sledilcev in upajo na njihove reakcije. Uporabniki (akterji, kot bi jih nemara imenovala Fischer-Lichte) vsebino do neke mere objavljajo prav glede na reakcije, za katere pričakujejo, da jih bo posamezna vsebina sprožila – Instagram vplivneži pledirajo za všečke, Twitter politiki za retweete, Youtube zvezdniki za ogleda itn. Rečeno drugače, uporabniki objavljajo vsebine, ki izzovejo določene reakcije njihovih sledilcev (»gledalcev«), vendar pa morda akterji te vsebine hkrati prilagajajo ravno reakcijam, ki si jih želijo izzvati.

Ko Fischer-Lichte piše o *feedback* zanki, omenja tri odnose, ki se vzpostavljajo med gledališko uprizoritvijo: (1.) gledalci se odzivajo na delovanja akterjev (tako da, denimo, »dogajanje komentirajo na glas in odkrito; vzklikajo 'bravo', 'da capo' in ploskajo ali pa sikajo in vpijejo 'buuu'« (57)); (2.) reakcije gledalcev vplivajo nazaj na igro akterjev, ki »na intenzivnosti pridobiva ali pa izgublja; njihovi glasovi postajajo glasni in neprijetni ali pa, nasprotno, vse zapeljivejši« (57, 58); (3.) hkrati pa reakcije posameznega gledalca povzročajo povečanje ali zmanjšanje stopnje oz. obsega udeležbe drugih gledalcev (»njihov smeh postane glasnejši in v skrajnih primerih krčevit ali pa jim obstane v grlu; ali pa začnejo drug drugega miriti, se med seboj prepirati ali žaliti« (prav tam)). Zdi se, da se v svetu družbenih omrežij vzpostavlja podobna dinamika odnosov: (1.) sledilci se odzivajo na delovanja akterjev oz. uporabnikov teh omrežij (namesto da bi vzklikali 'bravo' in 'da capo', se odzivajo s sprogramiranimi reakcijami, denimo všečki); (2.) glede na reakcije, ki jih posamezne vsebine sprožajo pri sledilcih, akterji oblikujejo svoje prihodnje vsebine; (3.) hkrati pa reakcije sledilcev sprožajo nadaljnje reakcije drugih sledilcev in s tem podaljšujejo komunikacijsko verigo. Tako se je tudi med uprizoritvijo *Najraje bi se udrla v zemljo* v komentarjih v nemala debata med različnimi gledalci, tako da se je v določenih trenutkih – sploh takrat, ko so gledalci privzeli igro in jo začeli igrati tudi sami – med komentarji skorajda pričela odvijati nekakšna uprizoritev v uprizoritvi.

Čeprav je bila torej na relaciji med vnaprej posnetimi videoposnetki in gledalci *feedback* zanka razveljavljena, je struktura uprizoritve vseeno refunkcionalizirala nekatere postulate, ki jih gledališki uprizoritvi pripiše Fischer-Lichte, in s tem načela vprašanje, ali ni nemara vseeno mogoče govoriti tudi o uprizoritvah »digitalnega gledališča«. Poleg tega pa je izpostavila tudi *feedback* zanko, ki se med množico uporabnikov odvija v vsakodnevem gledališču družbenih omrežij. Javna sfera se je v zadnjem desetletju v veliki meri preselila na internet. Politiki, denimo, na družbenih omrežjih vztrajno ustvarjajo skupnost svojih privržencev in nasprotnikov, ki se zdijo ravno tako pomembni kot privrženci; če nič drugega, so vsaj v vlogi 'osovraženih drugih', s katerimi se skupnost privržencev potrjuje med seboj. Politiki tako lahko do ljudi dostopajo neposredno in skorajda brez filtra. Prav zato, ker se velik (in nadvse pomemben) del političnega boja danes odvija na družbenih omrežjih, Esther Slevogt poudarja, da si (nova) tehnologija in gledališče ne bi smela nasprotovati, temveč se, nasprotno, vzajemno dopolnjevati.

Na družbenih omrežjih se torej vzpostavlja skupnost ljudi, uporabnikov in njihovih sledilcev, med katerimi se odvija vsakodnevni *flow*, sem in tja. Vprašanje je, zakaj ne bi bilo potemtakem tam prisotno tudi gledališče? Toliko bolj seveda, če je vsem rekonfiguracijam navkljub o gledališču možno govoriti tudi, kadar se v celoti odvija na spletu.

Digitalna javna sfera je zaenkrat v rokah privatnih podjetij, kot so Facebook, Google in Amazon. Tem korporacijam so se že pridružile totalitarne vlade in režimi, ki si ravno tako želijo nadzora nad internetom. Prav zaradi tega gledališki ustvarjalci interneta in digitalizacije ne bi smeli dojemati kot nasprotnika svoje umetniške forme, temveč jo raje oblikovati, kot se je bati.⁵

⁵ Esther Slevogt je članek »Internet: Curse or Blessing« objavila v sklopu tematske številke »Theatre Criticism in the Age of Self-Isolation and Social Distancing«, ki jo je pripravila spletna gledališka revija *Critical Stages* in o kateri poročamo v rubriki »Bralnica« v tokratni izdaji *Adepta*. Vir: <https://www.critical-stages.org/22/internet-curse-or-blessing/>.

Zaradi karantene so se nekatere aktivnosti, ki smo jih v njihovi vsakodnevni dojemali za čisto samoumevne, ustavile. Ena od takšnih aktivnosti je tudi gledališka umetnost. Ta motnja, ki je prekinila običajen tok delovanja, je tako sprožila vprašanja o gledališču in njegovi substanci, alternativni prostor, ki ga ponuja splet, pa je, kot se zdi, refleksije o tem, kaj vse je lahko gledališče in kje se to široko zamejeno polje vendarle konča, še dodatno pospešil. Kaj bo potujitveni učinek, ki ga ima karantena na gledališko življenje ustvarjalcev in njihovih gledalcev, prinesel v prihodnosti, v katero smer bo gledališče krenilo in kaj se bo zgodilo z digitalnim gledališčem (če o njem sploh lahko govorimo), pa bo seveda pokazal čas.

Viri in literatura:

Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

Greenblatt, Stephen. »What Shakespeare Actually Wrote About the Plague«. *New Yorker*. Splet. 16. 5. 2021. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-shakespeare-actually-wrote-about-the-plague>.

Medenica, Ivan. »A Digital Talk About an Analogue Art: Interview with Erika Fischer-Lichte«. *Critical Stages*. Splet. 16. 5. 2021. <https://www.critical-stages.org/22/a-digital-talk-about-an-analogue-art-interview-with-erika-fischer-lichte>.

Shakespeare, William. *Romeo in Julija*. Prev. O. Župančič. Ljubljana: DZS, 2020.

Slevogt, Esther. »Internet: Curse or Blessing«. *Critical Stages*. Splet. 16. 5. 2021. <https://www.critical-stages.org/22/internet-curse-or-blessing/>.

Avtor članka (šifra 54771) je vključen v program »Mladi raziskovalci« in (so)financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna ter v raziskovalni program »Gledališke in medumetniške raziskave« (P6-0376), (so)financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Razmislek o tem, kaj se je v času koronakrize dogajalo z repertoarji slovenskih gledališč in s splošno gledališko produkcijo bi sicer morali začeti s pogledom nazaj v leto 2020, ko so bila gledališča nekje na polovici svojih repertoarjev in tudi več ali manj z že začrtano prihajajočo sezono. Samo tako bi lahko povsem zanesljivo razmišljali o repertoarnih spremembah, ki so se zgodile kot odgovor na epidemiološki kaos. Ker so bili repertoarji v večini razgrnjeni v vmesnem obdobju, ko so gledališča za peščico ljudi vendarle lahko ponudila nekaj razkuženih sedišč, je treba te spremembe, ki so bile mestoma nenadne, angažirane in prav zato učinkovite, misliti v času pred, med in po »korona sezoni« (2020/2021), ki pa se vendarle bo, kot kaže, zaključila v živo. V sledečem zapisu se sicer ne bom omejevala na repertoarje institucionalnih gledališč, ker bi s tem izpustili nekaj ključnih uprizoritev, ki so si drznili mejnike uprizoritvenih umetnosti predstavljati še dlje, bom pa poskušala iskati tako vsebinske kot tudi izvedbene/produksijske spremembe, ki jih je od gledališč zahtevala korona.

Če bi začeli v maniri naštevanja golih dejstev in opažanj, potem bi začeli nekako takole: korona je repertoarje gledališč deloma prevetrila, jih obogatila s katerim slovenskim besedilom, ki je bil po naročilu umetniških vodij napisan v duhu covida-19, in najhuje, gledališča prikrajšala za gledalce, ki pa kljub novodobnim načinom uprizarjanja ostajajo nujen predpogoj večine uprizoritvenih umetnosti; ta nujna prisotnost gledalcev se je prav z njihovo fizično odsotnostjo še dodatno potrdila.

Korona je ustvarjalce prisilila k vnovičnemu premisleku gledališča. Silila jih (nas) je, da preišljamo nove in stare načine uprizarjanja. Ponovno nam je naprtla premislek o tem, ali so si gledališče in avdiovizualni mediji res tako tujerodni, nekompatibilni in izključujoči. Zahtevala je premislek o fleksibilnosti gledališč (kako hitro in na kakšen način so se gledališča pripravljena odzvati), o fleksibilnosti gledalčevih navad in tudi o pomenu gledališča v času krize (konec koncev smo se s krizo soočali na vseh ravneh). In nenazadnje, korona je od gledališč zahtevala nove režijske, dramaturške in mizanscenske prijeme, ki bi funkcionirali tako na novem odru, torej na spletu, kot tudi ob ponovni prisotnosti gledalcev.

Repertoarne spremembe gledališč so bile več ali manj očitne, vsekakor pa so se sprva dogajale na ravni vsebine. Mestno gledališče ljubljansko je gledalcem takoj ponudilo aktualni dramski omnibus *Tišina med nami*, za katerega so trdili, da gre za »prvo slovensko dramsko delo, v katerem je dogajanje postavljeno v čas pandemije covida-19 in ki nas sooča s posledicami ukrepov, bolezni in strahu« (MGL, *Tišina med nami*). Kdo bi si mislil, da bodo gledališča prav zares tekmovala o svoji odzivnosti na trenutno epidemiološko krizo, čeprav so se z zelenim takojšnjim odzivom na krizo, za katero bi marsikdo trdil, da bi morala služiti za bazen inspiracije, odprle še kako nujne priložnosti za sodobne dramske pisce. Takojšnji vsebinski odziv se zdi dobrodošel tudi z vidika refleksije družbenega vsakdana skozi prizmo umetnosti, nenazadnje pa je bil odziv še kako dobrodošel z vidika tržnega potenciala predstave.

Gledališče v času krize

ali kaj se je v tem letu dogajalo z repertoarji naših gledališč

Za podoben pristop so se odločili tudi v SNG Drama Maribor, kjer so temo koronskega časa naročili mladi nagrajeni avtorici Nini Kuclar Stiković (*Jutri je v sanjah izgledal drugače*). Tudi v Prešernovem gledališču Kranj se je zgodila premiera *Monologov s kavča*, konglomerata monologov, ki so v času vsesplošnega zaprtja nastajali v sodelovanju s slovenskimi dramatikami (projekt *Monologov* je bil zastavljen na pobudo Simone Hamer in je bil vsaj na začetku mišljen izključno za splet). Iz povedanega bi že lahko izluščili, da je bilo korona leto nadvse dobrodošlo za dramske pisce: če bi prešteli vse sodelujoče pri naštetih dramskih omnibusih, potem bi lahko rekli, da je bilo v korona sezoni naknadno (so)delujočih več kot deset sodobnih dramskih piscev, kar pa se ne zgodi niti na najbolj normalno (gledališko) leto (v mislih imam sicer samo naknadno (so)delujoče dramatikke, in ne tistih, katerih besedila bi bila uprizorjena v vsakem primeru (Simona Semenič, Matjaž Zupančič ...)). Ob tem velja izpostaviti tudi drugačne pobude in priložnosti za pisce, ki so vsak na svoj način povezani s trenutno epidemiološko situacijo: Prešernovo gledališče je v okviru Tedna slovenske drame razpisalo delavnico dramskega pisanja, na kateri štirje avtorji pišejo dramska besedila na temo covid-19, prav tako pa je bil v okviru Tedna slovenske drame razpisan poziv naslovljen kot *Dramski izZOOM*, v katerem so dramatikke pozvali k pisanju besedil striktno za spletni dogodek; konec koncev bi se ob ponovnem zaprtju gledališč lahko zgodila tudi morebitna prilagoditev v pisanju za oder.

Sicer pa je tudi SNG Nova Gorica gledalcem ponudila eksperimentalno uprizoritev *Čar hudega*, ki pa je bila v celoti predvidena za spletni medij. Obenem je goriško gledališče v množični koprodukciji ustvarilo uprizoritev *Nisem dekle niti ženska*, ki se vsebinsko nanaša na krizo umetnice v trenutni krizi sveta.

Poleg predstav, ki so poskušale na ravni vsebine misliti tematike, ki nam jih je vsilil zlovešči covid-19, so gledališča in druge ustanove poskušale eksperimentirati tudi na ravni forme. Cankarjev dom, ki je sicer dobršen del epidemije hibernal in čakal na boljši jutri, je gledalcem naposled ponudil t. i. gledališki film *Preblizu* v režiji Jaše Kocelija, čeprav za sam poskus ne bi mogli trditi, da drastično preseže samo idejo posnete predstave. Če se nekoliko oddaljimo od institucionalnih repertoarjev, potem je vredno omeniti še dva podobna eksperimenta: Leja Jurišić je v avtorskem projektu *Ni mogoče čakati zaman*, ki ga je pripravila z Miklavžem Komeljem, igrala pred kamni, za katere smo lahko kupili vstopnico in ki bodo (zdaj pa verjetno tudi zares) postopoma zamenjani z gledalci. Še en tak projekt, ki se ni želel zadovoljiti s posnetkom predstave in ki bi ga rade volje označila za eno svetlejših točk koronske produkcije, je interaktivni eksperiment Varje Hrvatin *Najraje bi se udrla v zemljo*, ki je nastal v produkciji Zavoda Melara. Eksperiment, ki bi zaradi avtoričinega navdušenja nad eksperimentiranjem z načinom uprizarjanja dramskega besedila povsem verjetno nastal virtualno, četudi bi bili pogoji gledališča normalni, je gledalcu na svojstven način zagotavljal interaktivnost, na podlagi katere so nam ustvarjalci ponujali vsebino.

Več gledališč in drugih ustanov ter nevladnih organizacij (tudi oni so bili, kot smo že videli zgoraj, ob nadvse neljubih pogojih aktivni: Via Negativa je za video prilagodila predstavo *Physis*, enako se je dogajalo tudi z drugimi predstavami Stare elektrarne. Ulično gledališče Ane Monro je nenapovedano igralo pred stanovanjskimi bloki, Emanat je ponujal video prilagoditve predstav ipd.) se je, potem ko se je odprtje kulturnih ustanov na semaforju premikalo na utopično zeleno, odločalo za t. i. *livestreaminge* (spletne prenose v živo). Ko smo se gledalci teh prenosov v živo naposled navadili in ko so se nam za posnete predstave končno tudi zares drznili zaračunavati, se je počasi začelo odpirati vprašanje, zakaj se snemanje s kamerami, sprotna montaža, možni bližnji plani, pogledi iz zraka, pogledi, ki so torej onkraj možnega gledalčevega pogleda v dvorani, ne izrabijo bolj v prid predstave in ne proti njej (ponesrečena montaža in snemanje sta namreč tu in tam botrovala k neuspehu predstave). To razširitev možnosti, ki jih je omogočala kamera in nenazadnje virtualna četrta stena, so s pridom uporabili pri baletni predstavi *Carmina Burana* (SNG Maribor), kjer je bila koreografija prilagojena možnim novim pogledom (ptičja perspektiva). V prenosu na nacionalni televiziji smo lahko tudi prvič zares gledali v orkester, ki so ga iz jame potegnili na površje oz. na parter gledališča.

V repertoarjih so se poleg vidnih in očitnih sprememb dogodile tudi druge, bolj logistične in zapovedane spremembe. Tina Kosi, umetniška vodja SLG Celje, je na moje poizvedovanje o morebitnih repertoarnih spremembah v času koronavirusa odgovorila, da so repertoar napolnili s predstavami, ki zahtevajo manjšo igralsko zasedbo, obenem pa so v zasedbi predvideli tudi po dva igralca za isto vlogo in možni vskok. Podobne prakse z manjšo zasedbo bi lahko zaslužili tudi iz repertoarja drugih večjih gledališč, morda tudi iz repertoarja SNG Drama Ljubljana, ki je pri sicer redkih predstavah predvidela tudi alternacije igralcev (*Moj mož, Požigi*). Oblikovanje manjših zasedb, ki bi bile logična poteza glede na dolgo časa trajajoče omejitvene ukrepe, bi lahko zaznali tudi v MGL-ju, kjer so sicer uprizoritev z več igralci predstavili na drugo prizorišče, ki je glede na kvadraturu presegalo njihovo veliko dvorano in tako hkrati omogočalo prisotnost več gledalcev (tak primer je uprizoritev *Slamnik*, ki bo odigrana v Hali L56, ki lahko sprejme 300 gledalcev). Nenazadnje je korona narekovala tudi krovno nit nekaterih gledaliških repertoarjev, med katerimi je najbolj povedna tista iz SNG Maribor: »Ostanimo skupaj.«

Ob hitrem pregledu repertoarjev in drugih neodvisnih uprizoritev, ki jih je na različne načine soustvarila korona, mi na misel pride citat Antonia Gramscija, ki ga je v svojem članku *Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji* citiral Nace Zavrl: »Staro umira, novo pa se še ne zmore roditi.« (Zavrl po Gramsci 2021: 14) Če bo staro v gledališču tudi zares kdaj umrlo, glede na to, da je tekom zgodovine uspelo preživeti vrsto kriz, pa naj si bodo politične, ekonomske, tehnološke ali epidemiološke, se zdi nekoliko utopično. (Staro) gledališče v sebi še vedno ohranja živost, h kateri se gledalec nenehno vrača, jo išče in je zanjo, kot smo videli, pripravljen sprejemati kompromise. Kljub vsemu nas je korona naučila, da je gledališče konec koncev lahko poslano prek medijskega vmesnika in da je ta medijski vmesnik lahko dobrodošel na več ravneh; morda so si gledalci, ki bi morali za ogled predstave potovati v drug kraj, zdaj lahko ogledali kakšno predstavo več. Zagotovo je bilo tudi občinstvo mlajše oz. takšno, ki je večje dela z računalniki, kar je po eni strani dobrodošlo za mlade, po drugi pa manj dobrodošlo za starejše. Morda je gledališče prišlo do nekoga, do katerega ni uspelo priti še nikoli, ali pa je gledališče prav zares odkrilo nove oblike samega sebe, ki jih bo moralo raziskovati tudi v prihodnje. Spomnimo se zapisa igralka Saše Pavček, v katerem razmišlja o izredno slabih pogojih slovenskega gledališča in filma v času epidemije ter o nujni in dobrodošli združitvi obeh medijev: »Koliko novega, svežega bi lahko nastalo, če bi združili visoko profesionalnost na obeh področjih! Drug ob drugem bi lahko ustvarili skupno filmsko in gledališko umetnino. Morda bi nastala nova zvrst umetnosti? Kdo bi vedel, če je dovolj volje in podpore odločevalcev?« (Saša Pavček, Facebook, 2021) In res: čeprav so se gledališča in druge ustanove vsaj na začetku večinsko zaganjale v pripravo poučnih videov, v spletna druženja z igralci in pogovore na vse možne načine, so se tudi vse pogosteje začeli dogajati resnejši poskusi združitve dveh sicer bližnjih si umetnosti, ki so počasi vodili v nadaljnja eksperimentiranja. Zgodila so se posrečena združevanja obeh medijev ali pa preseganja teh združevanj, ki so konec koncev preizpraševala možen prostor gledališkega dogodka. S tehnološkim in ekonomskim napredkom bo verjetno ta prostor postajal vse bolj nedefiniran, odprt in drugačen, vsekakor pa ne bo več omejen na odrske deske, na portal in črnino. Nujno je, da se gledališče zaveda svojih možnosti, ki jih je lahko preizkusilo v času krize, tudi zato da se bo lahko uspešno spopadalo z vsemi krizami, ki jih je moč čutiti na obzorju.

Viri in literatura:

Pavček, Saša. »Dajmo, združimo visoko profesionalnost filmskih in gledaliških ustvarjalcev«. *SiGledal*. Splet. 4. 6. 2021.

<https://veza.sigledal.org/prispevki/zapisi-iz-brloga-sasa-pavcek>. Dostop: 4. 6. 2021.

»Tišina med nami«. *MGL*, 2020. Splet. 4. 6. 2021. <https://www.mgl.si/sl/program/predstave/tisina-med-nami/>.

Zavrl, Nace. »Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji«. *Ekran*, letn. 58, št. 2, 2021, str. 11–15.

Okrogla miza

“Nove forme so potrebne, če jih ni, je pa boljše nič.”
(A. P. Čehov, Utva)

gledaliških in filmskih ustvarjalcev

Govorci: Nataša Barbara Gračner, Sebastijan Horvat, Blaž Lukan, Marko Mandić

Moderatorja: Mojka Končar, Nik Žnidaršič

Avtorji: Mojka Končar, Nik Žnidaršič, Katja Predan, Tajda Lipicer

Snemalna ekipa: Reni Babič, Katja Predan, David Champaigne, Filip Jembrih

Posnetek in celoten prepis okrogle mize si lahko ogledate na Facebook strani revije Adept

MOJKA

Pred dobrim letom so gledališča potihnila, nekaj časa smo čakali na njihovo ponovno oživitev, potem pa so bila primorana poiskati nove načine, kako priti do svojih gledalcev.

NIK

To novo pot je našlo na spletu, kamor se je preselilo in kjer predstave potekajo še danes. Nova in neraziskana platforma odpira nešteto vprašanj, zato danes za našo okroglo mizo pozdravljamo gledališke in filmske ustvarjalce, ki so se s tremi uprizoritvami predstavili na njej. Predstave *Cement*, *Vse sijajne stvari* in *MandićStroj* so nastale v SNG Drama Ljubljana.

Najlepša hvala, da ste se odzvali našemu vabilu in lepo pozdravljeni. Naj vas na hitro predstavim: Gledališki in filmski igralec Marko Mandić – avtor in igralec *MandićStroja* v režiji Bojana Jablanovca, v *Cementu* je odigral vlogo Gleba. Gledališka in filmska igralka, režiserka, profesorica Nataša Barbara Gračner – v *Cementu* igra Dašo, režirala je *Vse sijajne stvari*, v kateri je nastopal Uroš Fürst. Gledališki režiser, profesor Sebastijan Horvat – režiser uprizoritve *Cement*.

In kritik, dramaturg, profesor doktor Blaž Lukan, ki bo pomagal osvetliti debato s teatrološkega in kritiškega vidika.

MOJKA

Našo okroglo mizo smo podnaslovili s citatom iz *Utve* Čehova, in sicer: »Nove forme so potrebne, če jih ni, je pa boljše nič.« S to mislijo je Čehov odkril bojno geslo gledaliških reformatorjev in protagonistov zgodovinskih avantgard. In zdaj sledi vprašanje: Je spletno gledališče nova gledališka forma? Ali je le tehnični okvir, kateremu se bo moralo gledališče prilagoditi in se zato razviti v novo formo?

GRAČNER

Seveda so ta iskanja novih form s primesjo gledališča, ki je v prvi vrsti kontaktilna umetnost, katere eminenca je živ človek, legitimna. Je pa vprašanje, če lahko gledalec doživi vse to, kar bi lahko v istem prostoru z ustvarjalci, v katerem se med njimi pretakata energija in atmosfera prostora, kjer emotivne tipalke sežejo daleč v dvorano in nazaj na oder – govorim o bistvu gledališča. Če to manjka, je vprašanje, ali to potem še vedno imenujemo »gledališka predstava«. Mislim, da je gledališki dogodek, ki ga gledajo ljudje skozi ekran, samo informacija o njem. Kot bi rekla Mateja Koležnik: »Gledati posnetek reke ni enako kopanju v njej.« To se mi zdi res velika razlika. Pa tudi sprašujem se, če je mogoča ta transcendenca našega početja, ki je bistvena. Ker je metafizičnost skozi posnetek zmanjšana in predvsem razpršena, skupaj s sistemom odrskih znakov in energijo.

MANDIĆ

Meni se zdi, da – če se sprašujemo o novih formah – moramo najprej vedeti, kaj je prenos predstave in kaj posnetek predstave. Zdi se mi, da smo bili v tej prvi fazi spomladanske korone zasuti z odprtimi arhivi in moram reči, da je bil meni na neki način užitek slediti in dostopati do predstav, ki so, ali iz tujine ali pri nas, lahko prišle k meni domov. Res je to, kar je rekla Nataša; dosti teh predstav je bilo zame neka informacija. Tudi to, da sem lahko preskakoval in na isti večer pokonzumiral še katero drugo. Takega formata se spomnim, na televiziji so pred leti predstave igrali v živo. Naštudirali so dramsko besedilo ali TV dramo, ki so ga potem vadili tudi s kamerami in v živo prenašali po televiziji. Torej to je v bistvu to, kar se zdaj gremo mi, če predstavo igramo v živo. (...) Jaz sem iz Velenja in iz srednješolskih dni se spomnim ponedeljkovih ali torkovih prenosov gledaliških predstav. Recimo ena od teh je *Dogodek v mestu Gogi Mete* Hočevar – ki sem jo v polnosti doživel prek televizije. Seveda potem, ko gledaš predstave v živo, to ni iste vrste doživetje, ga lahko pa na neki način nadomesti. Posnetke iz arhivov je dobro gledati tudi v študijske namene. Ko smo delali *Hlapce*, so vsi govorili o Korunovih *Hlapcih* iz leta 1980, pa o Jovanovičevih iz leta 1988 in mi je bilo res super, da sem si lahko to pogledal. Ali pa ko obnavljamo predstavo in dobimo arhivski DVD, da si lahko malo pogledamo in si potem jezen, ker so kdaj montirali tako, da tebe ni v sliki, ali pa ne vidiš celote, v fokusu pa je nekaj, kar sploh ni pomembno. Ker kot gledalec ti izbiraš, kaj te bo zanimalo, ampak kljub temu moram reči, da me je katera predstava z distanco tudi navdušila. Presenetilo me je, ko sem iz študijskih razlogov recimo gledal predstavo, ki smo jo delali s Sebastijanom leta 2003, in sicer Shakespearovo *Kakor vam drago*, kjer je bil posnetek samo v totalu in mi je bilo to tudi zanimivo pogledati. Drugo vprašanje pa je, če nam je zdaj, ko nimamo več gledališča, ko smo bili ukinjeni, sploh zanimivo gledati posnetke, prenose, ali je treba najti neke druge oblike, forme, ki so nekje vmes; ki niso samo bolj ali manj uspešen prenos, ampak

so nekakšna komunikacija, ki na čudne načine doseže gledalca na drugi strani. Kot so recimo Zoom formati, ki so se pojavili, pa to, kar je imela Varja Hrvatini (op. *Najraje bi se udrla v zemljo*). Se mi zdi, da je potem razlika v tem, kaj so samo prenosi v živo, prenosi posnetkov predstav in pa potem neke stvari, ki se dogajajo v kontaktu z ljudmi na drugi strani, ki niso prisotni v živo.

LUKAN

Veliko vprašanj zastavlja in odpira ta fenomen, lahko se mu približamo na različne načine. Kot prvo: posneto gledališče ni živo gledališče, sicer je še vedno gledališče, ki pa je posneto, na neki način celo posnetek posnetka. Se pravi, posnetek na drugo ali celo na tretjo potenco in posnetek gledamo prek vmesnika, pri tem pa ni interakcije ali participacije, na podlagi katere bi sami sodelovali v predstavi. Res se je pojavilo že precej predstav, kjer se da direktno sodelovati, kjer nastopajoči prek Zooma celo vidi slike gledalcev in lahko z njimi v živo komunicira, ampak vmes je vedno vmesnik. Drugič, to, kar si rekla, Nataša, da ti gledanje predstave prek Zooma ne omogoča istega doživetja kot gledanje predstave v živo, seveda drži, drži pa tudi to, kar si rekel ti (*namigne proti Mandiću*), namreč da ti omogoča neko drugo doživetje. Tudi ko gledamo film, ti ta omogoča popolno identifikacijo, in to film, se pravi medij, ki je popolnoma podvržen nosilcu in pri katerem poteka v živo samo reprodukcija nečesa, kar je bilo živo na snemanju. Primerjava obeh oblik nam zastavi vprašanje o bistvu gledališča. Če citiram samega sebe: »Odsotnost gledališča več pove o njegovem bistvu kot njegova prisotnost.« Zakaj? Ker nenadoma gledališče vidimo ponovno. Mimogrede, študentom sem v tem času nekajkrat rekel: »Poskušajte izkoristiti ponovno srečanje z gledališčem, zato da preverite svoja občutja, preprosto pomislite, reflektirajte, kaj je zdaj to, kar gledam, po čem je to drugačno od tistega, kar sem gledal včeraj prek Zooma?«

(...) Kaj je bistvo gledališča ...

Čehov je bil res velik vizionar, nove forme, novi formati, se pravi, živega gledališča ni, posnetek je samo informacija, je samo posnetek, čeprav ga lahko polno doživimo, ga podoživimo, lahko nam pomeni razodetje in tako naprej, a ostaja posnetek. Tu pa je še tretja možnost: nov format, hibriden format, ki bo prerasel, presešel, preživel to trenutno situacijo. To je ta nova oblika, pri kateri gre seveda za kombinacijo živega dogodka in posnetkov, ampak s tem nastane nov, hibriden format, ki pa ima prihodnost; ampak da ne bo pomote, to ni gledališče. Lahko bi temu rekel interaktivni video ali film. Ne vem, kaj to je, ampak zagotovo nova oblika, in to je nekaj, kar je prinesel ta novi čas: novo formo.

GRAČNER

Ampak to ni film, ker se film snema štiri mesece, potem se ga montira še dodatni dve leti in tako naprej. In mi ustvarjalci se zavedamo, da so opcije, da bi se dejansko odločili in predstavo posneli v film. *Cement* je na primer predstava, ki kar kliče po tem. To sva se z Markom med vajami večkrat pogovarjala, ampak bi bilo to nekaj popolnoma drugega, kot to, kako je posneto zdaj.

Jaz nisem nikoli uspela podoživeti predstave na tak način, kot je to uspel Marko. Nehala sem gledati prenose in arhivske posnetke, ker me je to tako jezilo. Tudi ko sem študentom rekla: »Poglejte si to predstavo,« in ob tem deset klicajev, sem po petih minutah rekla: »Kaj gledajo študentje? To ni predstava, ki sem jo jaz gledala v gledališču!« Ker to ni ta predstava. Ampak največji problem pri celi stvari se mi zdi to, da je gledalčev fokus prek ekrana trojno zrežiran.

HORVAT

Zdaj pa bi jaz še samo na hitro nadaljeval to, kar je začel Blaž. In sicer sta to dve različni zadevi; ena je, če ti delaš predstavo za živo publiko in se to filmsko ali pa za televizijo posname oz. adaptira, kakor smo mi *Cement*. Koncept kadriranja predstava že ima, je pa vseeno namenjena živi publiko, šele potem pa je bila posneta, *livestreamana*, kakorkoli. Jaz mislim, da to ni nova forma. Nova forma pa je, če ti rečeš: »Ta predstava se bo samo *livestreamala*.« To je potem nekaj drugega. V tem primeru bi potem jaz razmišljal o nekkih drugačnih intervencijah, o mešanju žanrov, o tem, da bi mogoče šli dol z odra, da bi se mogoče neka realnost vpela noter, da bi se poigral s tem medijem in tako naprej. To pa je potem nova forma. O tem sem začel razmišljati že za *Cement*, ampak bi bila to potem popolnoma drugačna predstava. To sta dve popolnoma različni zadevi, tako da sta možna tudi dva odgovora na to. Se pravi: absolutno ne in seveda da.

MOJKA

Samo malo bi se vrnila nazaj na ta »trikrat zrežirani pogled« pri filmu; bi morali biti pri *livestreamingu*

previdni, da ne zavajamo gledalca, da njegov pogled samo usmerimo, kar bi drugače v gledališču počel sam? Da mu ničesar ne prikrijemo, da ne sugeriramo ...

Do katere mere je konstruktivna režija pogleda gledalca in obratno; bi morali pri *livestreamingu* to zavajanje, ki ga omogočajo kadriranje in drugi filmski postopki, izkoristiti za privlačnejšo gledališko izkušnjo?

GRAČNER

Gledalčev fokus je režiran s filmskim jezikom kadriranja, montiranja, točno to, kar si rekla, in v tem smislu je pogled gledalca, ki je že tako ali tako zrežiran prek koncepta predstave, vizije, zgodbe, ki se odvija v njem samem, zdaj režiran še od tretjega režiserja, ki stoji za kamero. Velikokrat poudarjamo, da se igra dogaja tudi v detajlu in nenazadnje človek, ki pride v gledališče, predstave ne vidi nujno skozi glavni lik. Ga na primer zanima nekdo drug, ki ga v tem primeru ne vidi. V tem smislu je gledalec tukaj absolutno omejen in pravzaprav ne vidi predstave. To ni predstava, ki bi jo videl v gledališču ...

HORVAT

Ne glede na to, koliko se v gledališču ukvarjamo s fokusom, je v bistvu vedno prisotna tako imenovana *landscape dramaturgy*. Sam dostikrat, kljub temu da mi režiser reče, »glej tja, ker se tam nekaj dogaja,« iz inata izrabim svojo demokratičnost gledalskega pogleda v publiko in gledam v neki detajl, kjer se ne dogaja nič, in v tem se počutim svoboden. Potem pa pogledam malo nazaj, pa pogledam malo gor na napis »Libertas« v Drami, potem pa spet pogledam enega soseda in tako. In seveda to pri režiranju, kadriranju posnetka odpade, tako da je to neko popolnoma drugo, drugačno gledanje.

LUKAN

No, drugo bistveno stvar sem imenoval kontingenca dogajanja, torej nekakšen princip naključij, neki čas, v katerem si hkratno prisoten z izvajalcem, in čas, ki ima svojo logiko, ritem, ampak tudi svoje spodrsaljaje, šume in tako naprej. Ne mislim, da mora igralec pozabiti tekst ali karkoli podobnega. In tega ti vodeni pogled kamere ne more ponuditi, vseh teh naključij sploh ne opaziš, saj nisi neposredna priča dogodku – pa spet nočem reči, da je teater zaradi tega boljši kot film ali televizija. Ampak to bi lahko bila oznaka nečesa, kar je za teater bistveno. Seveda to še ni bistvo kot tako, je pa nekaj, kar me je kljub vsemu, kot sem to včeraj ugotovil, nekako potešilo, kot da sem našel nekaj pomembnega. Tisto ponavljanje, kako je edino gledališče »živo, živo«, se mi zdi sentimentalno. Saj tudi v kinu smo »v živo« in tudi film me lahko čisto zadene; ampak ostaja film, to je jasno.

MANDIĆ

Ampak res je pa tudi, da ne glede na vse to, ti med izvajanjem manjka sodelovanje oz. vpliv gledalca. Že kašelj vpliva na to, kako boš ti nadaljeval. Presedanje gledalcev recimo; zdaj veš, da boš moral v tem trenutku nekaj narediti: počakati, zašpičiti ali pa se skoncentrirati. To so neki signali, ki so včasih napačni, ker je pač obdobje, ko so ljudje prehlajeni in več kašljajo. Zdaj si sicer nihče ne upa, ampak enostavno to vpliva na predstavo. Ko smo igrali skoraj samo pred kamerami, si lahko misliš, »a tukaj se vleče, se ne vleče, ne, ne, tukaj ritem štima,« ampak enostavno skupaj z gledalci v bistvu iz predstave v predstavo slednjo oblikuješ in se to nekako ...

GRAČNER

Gordon Craig je rekel, da je občinstvo pojem, ki ga igralec preinterpretira v enega samega človeka kot idealnega gledalca. In to je res. Tako igraš. Za idealnega gledalca, ki pa ga tukaj ni. Gledalec na domu najbrž ni tako idealen. Prvič: je v nekem prostoru, kjer je neprimerno bolj moten. Drugič: lahko (kot je rekel Marko) prevrti, zavrti naprej, nazaj, ukine, čeprav lahko tudi iz dvorane greš, ampak greš redkeje ...

MANDIĆ

Ampak če greš, je to neka sprememba, zgodi se sprememba za vse.

GRAČNER

Tako, tako. Sama atmosfera v prostoru je drugačna ... Čeprav sem slišala od treh, sicer malo starejših gospa, da gredo k frizerju, obujejo visoke pete, da si (ena je tako lepo rekla) zadimi luč, se pravi naredi atmosfero, in zelo ji je všeč, da lahko spiže kozarec vina. Tako da

ljudje potem samodejno pri sebi doma ustvarijo nek prostor za koncentracijo in se potem o tem pogovarjajo, kot da so bili na predstavi.

Ampak ja, ta idealni gledalec umanjka. In to, kar je rekel Marko, je strašno pomembno.

Ker ko veš pri dramaturgiji svoje vloge, da si prišel do nekega trenutka, ki je zelo pomemben, ne samo za tvoj lik, ampak za celotno predstavo, začutiš vibracijo gledalcev, na kateri stopnji spoznanja so že. In ti lahko na nezavednem počakaš še nekaj, da nadaljuješ ali pa hitreje ... To je odnos, kateremu bi lahko rekli že skoraj gledališki dogodek. Že sam ta odnos igralec-gledalec.

NIK

Če smo že ravno pri dogodku ...

To, da si gledalec zdaj lahko sam ustvari, kakšen je njegov proces, to velja.

Ampak kako pa na drugi strani poskrbeti, da predstava deluje kot dogodek, čeprav prek ekrana?

Katere prijeme uporabljati, kako izkoristiti ta format, da vseeno ohranimo neko »gledališkost« na spletnem prenosu v živo oz. *livestreamingu*?

MANDIĆ

V redu, lahko je klasični TV prenos ...

Zdi se mi pa, da so nekateri našli zanimive načine, kako narediti to doživetje bolj zanimivo od tega.

Meni je bil recimo zelo zanimiv ogled predstave *Učinek*. Eva Nina Lampić ga je tako zrežirala, da bodo tudi po tem, ko bo v dvorani, določene stvari igrali po hodnikih Drame, celo izven, in bo to prenašano z varnostnimi kamerami na platna na odru. Zdi se mi, da je ta *livestreaming* dobro polovil dogajanje na odru in vse ostalo. Zanimiv mi je bil tudi ogled predstave iz Schauspielhaus Zürich, kjer je *Samo konec sveta* režiral Christopher Rüping. (...) Ko se je prenos začel, je nagovoril publiko, da je problem v gledališču to, da morajo voditi tu en pogled, za katerega so se odločili, in problem tega je, da ne vedo več, kdo je zdaj naslovnik. Koga naslavljamo? K sreči so predstavo zrežirali tudi za v živo tako, da imajo eno kamero iz roke, ki si jo igralci med seboj podajajo in se z njo igrajo, kar je projicirano na platno na odru. V nagovoru je povedal, da danes ponujajo torej eno od interpretacij. (...)

Potem je nadaljeval igralec: »Za nalogo sem imel, da prinesem fotografije svojega stanovanja, kuhinje, sobe, kleti, in to je ta scenografija.« In potem smo šli z njim na pot s to kamero in smo gledali vse te stvari, vse te detajle, totalno filmsko, realistična scenografija. In po pol ure so dali napis »PAVZA«. Gledali smo, kako so umaknili scenografijo in na praznem prizorišču začeli igrati predstavo šele po pol ure. Ampak cele te pol ure predpriprave in ogleda teh detajlov je bilo zelo pomembne. Hočem reči, da je bila to neka oblika *livestreaminga*, ki je bila meni totalno zanimiva in daleč od tega klasičnega pogleda.

Tu mislim, da je ogromno nekkih metod, kako te prenose delati. (...)

GRAČNER

Ravno to, kar zdaj govorimo ... Recimo pri *Vseh sijajnih stvareh* smo se odločili, da je ta predstava tako intimen, lahko rečemo tudi terapevtski pogovor, bolj ena na ena, da potrebuje dvosmerno komunikacijo. In smo se odločili za Zoom konferenčni klic. To je bila popolnoma druga predstava, kot bo v Mali drami. Odmaknili smo mizansceno, pripovedovalec sedi pred mizo v enem od okvirčkov, točno tako, kot vsi ostali ... Gledalci so lahko videli drug drugega. In na neki način je ta pogovor prehajal oz. oni so bili morda celo bolj sproščeni, kot bi bili v gledališču, več so si upali. In tudi igralec jim je prišel bliže kot v dvorani, ko se malo ustrašimo. Gledalci so vedno: »Joj, samo ne mene.« Ta predstava pa je zelo interaktivna, gledalci prevzamejo tudi vloge in morajo z igralcem kaj odigrati. Naredili smo štiri ali pet poskusnih predstav, ampak ljudje so bili izjemno navdušeni in meni se zdi res škoda, da se to zdaj ni odvijalo.

MANDIĆ

Super je bilo. In tudi to prevzemanje vlog gledalcev. Videlo se je, kako so se bili pripravljeni podati v to izkušnjo.

GRAČNER

Totalno. Ampak se mi zdi, da se ne bodo toliko v Mali drami, da bodo malo bolj rezervirani ...

HORVAT

Aja, po Zoomu pa ne bodo?

GRAČNER

Ja, veliko bolj, ne ...

HORVAT

Daj nehaj ...

GRAČNER

Ja, res je zanimivo. Doma so bili ...

In potem je Uroš zanalašč na primer tako naredil: v tekstu se pripovedovalec zaljubi, pa je potem Uroš vzel punco, ki je bila v okenčku v paru s fantom. In mu je rekel: »Oprosti, a se lahko samo malo umakneš?« In ko se je umaknil, je rekel (*zapeljivo*): »Živijo, Sara, kako si?«

(*smeh*)

Fant je moral iti pa stran in gledati, in se je tudi on bojeval sam s sabo, a bo zdaj gledal ali bo šel tja ali bo kaj rekel ... Zelo zelo zanimive stvari so se dogajale.

Potem pa je v predstavi taka situacija, da gledalko postavi v vlogo psihoterapevke in ona je imela »res poseben način«. »Oprostite, ampak ona si je slekla nogavico ...« je rekel gospe. In potem si je ona slekla nogavico, dala jo je na roko in to je bil ta psiček, o katerem je govoril. In potem si je gledalka izmislila ime tega psička, dala je nogavico na roko (vprašanje, če bo to v gledališču naredila, super bi bilo, če bi) in se je pogovarjala. Bilo je tako pretresljivo, kako je nastala neka skupnost. Mislim, da je bil za to predstavo Zoom konferenčni klic zelo dober format.

LUKAN

Točno to. Tu zdaj govorimo o nekem novem formatu, v bistvu. Ni nadomestek, ni novo gledališče, ampak je neka nova forma, kar po Čehovovo. In to se mi zdi fajn. Ampak kot oba pravita, ti dve predstavi (ta iz Züricha in ta vaša) bosta v gledališču drugačni. Se pravi, to je nekaj drugega. In se mi zdi fajn iskati in najti te nove možnosti ...

GRAČNER

Ti začetki so pa vedno nekako trdi, ne?

Nobene revolucionarne spremembe niso žametne.

LUKAN

Seveda. Ker so v tem primeru povezani tudi s tehnologijo. Obvladovanjem neke večšine. A je sploh kdo imel Zoom nameščen pred epidemijo?

HORVAT

Ne.

MANDIĆ

Ne, ne.

HORVAT

Čakaj. A res ne?

GRAČNER

Kot ko so filmarji rekli: »Nikoli ne bomo snemali brez filmskega traku. Samo na filmski trak.« Zdaj pa je vse digitalno. Hočem reči, kako je bilo to »absolutno ne, to je stokrat slabše«, ampak ta tehnika je res ...

MANDIĆ

V bistvu je Zoom res šele od marca? Od lani?

LUKAN

Obstajal je prej, ampak nismo ga uporabljali. Bil je eden od vseh teh skypov, zoomov ... Potem pa je človek, ki ga je izpopolnil, naenkrat bajno zaslužil ...

HORVAT

Narasle delnice ...

LUKAN

To se mi zdi fajn, ta predstava iz Züricha, ki si jo opisal, ker je kombinacija gledališča, »*backstage*« filma, predstave«, »*the making of*« ... ko se različni pristopi, žanri sestavijo v nekaj novega ... Nekateri naši konservativni kolegi to razumejo, kot da zagovarjamo misel, da je to novo gledališče. To ni novo gledališče, je pa nekaj dobrega novega (če je ta epidemija karkoli dobrega sploh prinesla) na našem polju. Obstajata dve skrajnosti – prva, ki pravi: »Ni govora, ne bom si pogledal nobene predstave prek Zooma,« in druga, ki jo je povedal naš kolega, režiser: »Nehajmo se pretvarjati, zdaj vsi snemamo, predvajamo, si izmišljujemo, kadiramo, montiramo, ne vem, kaj še vse ... Dajmo reči, naš teater bo za eno sezono postal TV studio, in dajmo to izpopolniti.« Te ideje seveda ni nihče izpeljal, ampak je pa na neki način konsekvantna. Dajmo to situacijo vendar pripeljati do nekega maksimuma, do nekega presežka ...

GRAČNER

Absolutno. Nujno.

MANDIĆ

Ja, ja.

GRAČNER

Da gre iz TV formata v filmskega. Ker je možno ...

LUKAN

Seveda je to povezano s kulturno politiko, s financami, z vsem, jasno ... Ampak če si privoščimo malo radikalnega, načelnega razmišljanja, zakaj pa ne?

MANDIĆ

Ker v bistvu so naša gledališča šele zdaj začela kupovati opremo za vse te stvari. Preden bomo dobili brezžično kamero, bo še trajalo. Če jo bomo sploh kdaj dobili ... Kar se mi zdi, da je kje drugje, kjer imajo več denarja za samo gledališče, tudi že del predstav in so lahko v svoje predstave to že prej vključevali. Drugod je normalno, da kamera hodi po odru, tega so navajeni. Pri nas je to včasih še vedno: »Kaj zdaj to hodijo po odru in moramo mi gledati, medtem ko nekdo snema ...«

MOJKA

Kot režiserka *Vseh sijajnih stvari* ste tako lepo zajeli koncept ob »prerežiranju« iz gledališkega v spletni prenos. Kako se je ta koncept spremenil ob prenosu *Cementa*? In kako *MandićStroj*, ki je bil tudi najprej postavljen za igranje v živo, potem pa »prerežiran« za splet? Če prav razumem, ste *Cement* sredi procesa spremenili za spletni prenos?

HORVAT

Ne, ne, ne. Procesa to ni čisto nič spremenilo. To je predstava, delana za gledališče in že na začetku je bilo konceptualno naravnano na neko razdaljo, ki je pa v bistvu hvaležna za kamero, do neke mere. Jaz bi recimo moral sprejeti neko odločitev: »Prav, mi bomo to zdaj delali za *livestreaming*.« In potem bi tudi to predstavo samo spremenil, ampak nisem. Nisem. Nekako smo iskali samo koncept, kako to *livestreamati*. Kako to posneti, da bi približno ohranili duh predstave. To je to.

Logika je bila pa zelo preprosta. Predstava je sestavljena iz tem. Teme prekinjajo predstavo. In zmeraj, ko je luč, je total. In potem gremo noter. In to se v bistvu vedno ponavlja. Čim manj voženj, nobene TV režije v tem smislu ... Neka »protestantska«, preprosta TV režija, če je to to ...

Absolutno. Nujno.

Če smo že ravno pri dogaj...

Če bi bil odkril boljše gestje gledalščini reformatorno, tu je priložnostov zgodovinskih avantgard. In zdaj sledi vprašanje: Je splošni

Pa ti?

Da gre iz TV formata v filmskega. Ker je možn

Ne mislim, da mora izgledati, pozabiti tekst ali karkoli podobne... ki ga je izpopolnil, naenkrat bajno zaslužil...

tem, ko gledaš predstave v... ni iste vrste doživetje, ga lahko pa na...
Aja, po Zoomu pa ne bodo?

Ne, ne, ne. Procesa to ni čist... spreminilo. To je...

e rekel gospe. In

e ona slekla

nogavico, dala jo i... to je bil ta psicek,

Naraste delnice

Ampak če si pri... načelnega razmišl...

otem

A res?



GRAČNER

Ravno zato se meni ni zdela taka TV režija, ker je bila odločitev tega, kar si govoril ...

MANDIĆ

Ne poloviti vse, ampak dati z odločitvijo neko ...

GRAČNER

Ja. S tem smo se v bistvu malo rešili TV načina.

MOJKA

Pa pri *MandićStroju*?

MANDIĆ

Ko sva z Bojanom Jablanovcem začela razmišljati, da bi bilo možno to predstavo pokazati prek Zooma, je bilo seveda moje prvo nagovarjanje: »Ja, pa bomo potem gledalce projicirali na steno, pa bom jaz z njimi komuniciral, pa bom rekel ‚ej ti bodi zdaj mama‘, pa drugo, pa tretje.« Kar je drugače v predstavi, ker nagovarjam direktno. Ampak je Jablanovec takoj rekel: »Ne, ne, ne, to odpade. Ti v nekem trenutku, ko se začne, moraš samo izkoristiti to, da je ta kamera, ta pogled, ki ga drugače iščeš v realnih gledalcih.« (...) In tu sem si pač nekako moral zamišljati gledalce ...

GRAČNER

Torej ni bil Zoom?

MANDIĆ

Bil je Zoom. ampak jaz sem gledal direktno v kamero. Bila je samo ena kamera, ki mi je sledila po prostoru. Tega nismo naredili v Mali drami, ampak smo vse inscenirali v študijski sobi. Jaz sem imel za nalogo postaviti neko scenografijo, ki je kombinacija, križanec med inštalacijo, fundusom, garderobo, kamor sem navlekel robo, ki je bila okoli po hodnikih, iz svoje garderobe neke osebne materiale, iz arhiva, neke kostume, vse te stvari, ki so ali niso drugače tudi v predstavi, da bi potem s snemalcem Borutom Bučinelom šla pot po labirintu skozi to študijsko sobo. Vse skupaj se je začelo pred ekranom, kjer sem najprej sprejel gledalce in z njimi komuniciral, določili smo tudi pravila. Enega sem prosil, da mi pove monolog iz *Oblike stvari*, kjer reče »Mandić, nehi blefirat, da je to umetnost. To je en navaden, kurčev štos, ne pa umetnost. Ker ko je šel Picasso srat, temu ni rekel kip, ker je poznal razliko.« To mi prebere eden izmed gledalcev v dvorani, tokrat pač prek ekrana. (...) In vsi ti gledalci so nekako partnerji, partnerice, oni zasedajo vse te vloge, ki jih naslavljam. Takoj po koncu predstave, jaz spet sedem za računalnik, kamera pride do sem in začnemo takoj s pogovorom. Moram pa reči, da je ravno to, da sem se na začetku pogovarjal z ljudmi, ustvarilo neko – Nataša, kar si prej rekla – gledališko skupnost oz., da sem imel neko zavedanje, gledalci pa tudi, da smo skupaj. Eni so se razkrinkali in se pokazali tudi s kamero. Nekateri so ostali pač črni pravokotniki, ampak nič zato. Jaz sem vedel, kdo so gledalci na drugi strani in koliko jih je. In seveda potem tudi ta izmenjava mnenj oz. izkušnje, kakršno so imeli, na koncu v pogovoru ...

GRAČNER

Točno to, kar si rekel. Da eni so pa bili brez kamere. Meni je bilo neverjetno, ko je Uroš enako na začetku vsakega sprejel, in povedal tudi neka pravila, ker gre za nek seznam »vseh sijajnih stvari«, ki so ga gledalci dobivali v oknu za klepet. In ko je Uroš rekel določeno številko, recimo 5200, je gledalec s to številko prebral sijajno stvar, ki jo je imel napisano. In vsakemu je rekel, da je fino, če imajo kamero prižgano. Vedno so imeli vsi kamero prižgano. To je bilo meni neverjetno. Res. Ker lahko ne bi imeli, ne. Nihče se ni ustrašil. Hočem povedati, kako so gledalci odzivni.

NIK

Mogoče ravno glede te odzivnosti. Parkrat smo že omenili, da gledalec nekako postane bolj pripravljen na sodelovanje. Ali na *livestreamingu* mogoče zaradi svoje izoliranosti tudi bolj aktivno gleda, se spremeni tudi način gledanja, poleg tega da se spremeni format, ki ga gleda?

MOJKA

Individualizirani gledalec. Izvzet iz občinstva ...

Brecht recimo, je mnogokrat zapisal, da je želel v gledalcu spodbuditi, da sprejme neko zavestno, individualno, samostojno, svobodno odločitev. Kaj v tem smislu prinaša ta format? Ko je nekdo izvzet iz množice, črednega nagona, skupine, publike?

HORVAT

To je nekaj čisto drugega, sigurno je. V meni se mešata dva koncepta publike. Seveda se moramo zavedati, da je publika skupek ljudi, ki imajo zelo različne plače, so iz različnih razredov ... skratka razdeljeni so. Ampak neka skupnost se vedno zgodi. To je hecna stvar. Še posebej, če ima predstava to svojo neko zapeljivo, magično moč. Da se ta skupnost v publiko poveže. In seveda, da uživamo. V gledališču nikoli ni čisto dobro biti sam. Čeprav sem vedno rekel: »No, super, bom pa sam v gledališču, bom pa sam v kinu.« Ampak super je, da smo skupaj, da gledaš z drugimi, s prijatelji, se nasmihaš skupaj, slišiš smeh, slišiš reakcije, reagiraš na to. In pri *livestreamingu* tega ni. Verjetno bi moral drugače gledati. Ker gledam pa filme sto na uro po računalniku sam. Včasih tudi na telefonu. Ampak predstave pa na ta način zelo težko gledam.

GRAČNER

Še svoje ...

HORVAT

To je zame samo informacija.

Je pa to popolnoma drugačno gledanje. Gledališče je ustvarjanje neke skupnosti. Jaz zmeraj govorim, da je v gledališču posebno to, da vsi gledajo v eno smer. Da vsi gledamo v skupno smer. Mislim, ne vidiš enega, ki bi gledal tja gor nekam, čeprav mogoče vsake toliko časa nekdo res pogleda tja gor ali na telefon. Ampak vsi imamo to energijo, pošiljamo jo tja in kljub vsemu nismo sami. In to zelo manjka pri *livestreamingu*. Ampak, kot pravim, nimam take izkušnje kot na primer Marko.

LUKAN

Jaz jo imam.

HORVAT

Pa ti?

LUKAN

Ja, imam jo. Doživel sem ravno Matejino predstavo, *Rose Bernd*, dovolj preprosta režija, nobenega blaznega spektakla in lepo posneto. Gledal sem jo kot kakšno BBC-jevsko TV dramo, a več, od-začetka-do-konca-napetost. Da se gledati. Ampak recimo, da sem ta posnetek še razumel kot gledališko predstavo. Sem pa spomladi, ko je bil festival Theaterreffen delno izveden prek *livestreaminga* ali spletnega prenosa v živo, gledal predstavo Katie Mitchell *Anatomija samomora*. Narejena je tako, da so tri igralke hkrati na odru in pripovedujejo svoje zgodbe. Seveda ima vsaka svoj monolog, ampak se med tem tudi drugima dvema nekaj dogaja. Kamera večinoma spremlja eno samo igralko, vidimo jo od blizu, vse detajle, vse ... Nimaš pa pojma, kaj se v tem trenutku dogaja z drugima dvema. Kaj je potem to, kar gledam: film, predstava ali nekaj tretjega; v bistvu gre pri vseh treh pogledih za približek. To ni niti film, tako kot si že rekla, niti predstava in tudi nekaj tretjega ni, ker je vsakokrat nepopolno. Tisto tretje bi moralo biti na neki način popolno. Tako da so te izkušnje zelo različne ... Tudi glede skupnosti. Saj rečemo »spletna skupnost«, torej je možna tudi »zoom skupnost«. Ko recimo kupim karto za premiero v Drami, to sem naredil kakih dvakrat, povezavo vklopim že pred osmo, čas se odšteva in potem se začne predstava, ki ti kljub vsemu vzbudi rahel občutek, da nisi edini, ki jo gleda. Izvem celo, da je predstava razprodana, kar je sicer malo smešno ...

(Smeh in hahljanje vseh.)

GRAČNER

A res?

LUKAN

Jaaa, jaaa ...

GRAČNER

Kje?

LUKAN

... omejeno število kart prodajo.

GRAČNER

Neee ...

LUKAN

Jaaa. Ne vem, če zdaj ravno Drama, ampak ja. Mogoče katero drugo gledališče. No, torej jaz sedim v »polni« dvorani ...

Ampak ta občutek, da nisem sam, ko gledam. Da predstava teče v živo, da jo igralci igrajo, tudi če vidim vse njihove pomanjkljivosti, nedoslednosti, napake itn. Pravim, približek, ampak še vedno daleč od tega, kar si ti rekel. Še to: ko si rekel (*obrne se proti Horvatu*), da vsi sledimo istemu fokusu, to je seveda res, ampak delno je tudi gledališka režija usmerjanje fokusa, sam veš, a ne. Predstava v teatru, ki je zrežirana, v bistvu zapeljuje gledalca tako kot kamera, ki ga nekam pelje. Jaz lahko seveda zamižim, ampak sem še vedno v teatru, lahko se ukvarjam z marsičim, s telefonom ... Ampak če gledam predstavo, fokusiram, *zoomiram* na neki drug način. Res pa, da svoboda pogleda, o kateri sem govoril, v gledališču vedno obstaja.

GRAČNER

Je pa to vseeno voden pogled. Prek koncepta, prek režije ...

LUKAN

V gledališču obstaja zunanost, kot se temu reče v filmski teoriji, zunanost kadra. Veš, da je to nekaj, kar lahko pride v kader. V gledališču zunanost vidiš, nenehno jo vidiš. V nekem trenutku lahko zajameš v pogled 360 stopinj dogajanja okoli sebe.

GRAČNER

Vidiš neka vrata, pričakuješ, ali bo nekdo prišel ali ne. Govorijo na odru ali pa jih sploh ne vidiš in je tisti igralec kar naenkrat noter. Koliko suspenza in vsega tega lahko na neki način umanjka.

MANDIĆ

Recimo Residenztheater v Münchnu, oni so zelo zagnali svojo digitalno platformo. Oddajali so redno, vsak dan nove stvari. Že takoj na začetku, v prvem zaprtju, so imeli *Dnevnike zaprte gledališča* ali nekaj takega in so vsak dan lansirali neke zelo dobre video izdelke. (...) Potem so imeli pa veliko predstav na Zoomu. Ena je že takrat spomladi začela igrati predstavo *50 mal Lenz* samo za pet gledalcev, tako da je bilo skoraj vedno razprodano. To se dogaja v njeni garderobi, zato so sprejeli odločitev, da bodo imeli vsakič samo pet gledalcev in potem pogovore.

Kar je tudi zanimiva odločitev. S tem pač ne zaslužiš, karta stane 15 evrov, vendar imaš zato točno ta občutek, da je nekaj razprodano. (...)

GRAČNER

Naša država je sigurno videla to predstavo, samo da so začeli s tremi (*gledalci*).

(*Smeh vseh.*)

MANDIĆ

Ampak se mi zdi, da mi v Drami, v redu, imamo res spletno stran, na kateri je zelo komplicirano spreminjati stvari, ampak, jaz sem se stalno spraševal, zakaj še vedno vodimo Mali oder. To je zdaj nekaj drugega, to je zdaj digitalno, digitalna drama.

LUKAN

Točno, ja.

GRAČNER

Jaz temu sploh ne morem reči gledališka predstava.

LUKAN

Ja, ne moreš reči.

GRAČNER

Nekaj moramo spremeniti vmes, nekaj scela. Kakšno novo formo.

MANDIĆ

Nov spored: imaš Veliki oder, Mali oder, potem Levi oder, Fassbinderja žal nimamo več. (*Pomenljiva tišina.*) Potem pa še nekaj, kjer je ta vsebina.

MOJKA

Ali za spletni prenos potemtakem gledališke predstave sploh potrebujejo oder? Če gre za neko realistično scenografijo oz. okolico, zakaj ne posneti na dejanski lokaciji ali na terenu?

GRAČNER

Why not? Super.

Mislím, meni se zdi super izkoriščanje ambientalnega prostora.

LUKAN

To je samo produkcijski problem. To je druge vrste produkcija. Potrebuješ finančna sredstva, ki pa jih v tem sistemu nimaš namenjenih za to. Problem je tudi zavest, da delaš film, tudi če je to Dogma, kjer ni montaže, ni rezov. Kljub vsemu je tu koncept, ki je drugačen ali razširjen. Potem govorimo že o nečem drugem.

MANDIĆ

To je skoraj film v živo. Skoraj direktni.

LUKAN

Ja, direktni film!

MANDIĆ

Kot recimo film *Victoria*, ki je bil posnet v enem kadru. Najprej so vadili, potem pa so dvakrat posneli. (...) To je tudi opcija. Kot je obstajala možnost, da smo *streamali* stare predstave, bi bilo tudi smiselno razmišljati o tem, kam jih prestaviti. Pred kratkim smo se o *Razbitem vrču* pogovarjali, da bi naredili *livestreaming*. Meni se je takoj porodila ideja, da bi ga morali postaviti v neko drugo okolje.

GRAČNER

Kakšna je pa razlika, če bi *streamali Razbiti vrč* ali pa *Cement*? Zakaj bi morali ravno *Razbiti vrč* postaviti drugam? Kakšna je razlika med predstavo, ki je že narejena, in predstavo, ki jo še izdeluješ?

MANDIĆ

Ko se delajo adaptacije, se mi zdi boljše, da se o predstavi že prej razmišlja na tak način.

HORVAT

Ampak to sta zdaj res dve različni stvari. Eno je posnetek predstave, ki se ga posreduje ali *streama*, drugo pa je to, da veš, da bo to *livestreaming*, potem je čisto vse mogoče. Lahko greš na lokacijo, stvari so lahko prej posnete, lahko se poigravaš s tem, z gledališkim, realnim in filmskim prostorom itn. Tukaj je vse dovoljeno.

MANDIĆ

Ko je Blaž prej rekel, da bi bilo super, da spremenimo gledališče za eno sezono v filmski ali televizijski studio – dajmo se s tem ukvarjati. Ampak se mi zdi, da smo (upam, da ne bomo imeli še dodatnih zaprtij naslednjo sezono) to nekako zamudili, to bi morali storiti že lani. Ampak smo spomladi upali, da bomo že jeseni nazaj. V resnici bi morali takrat vse programe spremeniti, obrniti zgodbo drugam. Zdaj pa je čas, ko moramo razmišljati, kako predstave igrati v živo in kakšne formate iskati za to. Kot je naredila Mateja (op. a. Koležnik) predstavo na Dunaju in striktno ni hotela *streaminga*. Ker je scenografija tako kompaktna, se je na vse kriplje zavzemala, da bi lahko to igrali v nekem nakupovalnem centru v izložbi. S tem se moramo ukvarjati. Kam bi se dalo torej predstavo umestiti? Bi jo delali za pasante, ki zaradi ukrepov ne smejo biti predolgo na enem mestu? Mi smo že igrali v izložbi Name, v resnici bi morali celo leto nastopati tam.

MOJKA

Za konec še nekoliko provokativno vprašanje tudi na podlagi uvodnega citata: Bi bilo boljše nič? Da bi gledališča utihnili, dokler ne bi mogla delovati v svoji običajni formi? Da bi gledališče pogrešali in ga zato bolj cenili, ko bo ponovno oživelo?

HORVAT

Jaz mislim, da se tukaj dogaja nekaj zelo čudnega. Ne vem, zakaj so gledališča zaprta. Po vseh epidemioloških raziskavah, napotkih, po dobrih praksah v državah okrog nas, ne vem, zakaj. Zakaj so koncerti, teatri, filmske dvorane dosledno zaprti? Situacijo v gledališču okrog poznam in je popolnoma drugačna. Pri nas so striktno zaprta. In ne morem si misliti drugega razloga kot političnega. Čim pa dobim ta odgovor, pa si rečem: »Aha, državljanska nepokorščina!« Ne da bi morali biti zaprti, mi bi morali v enem trenutku, ko dobimo vse znanstvene, strokovne podatke, kako se teh stvari lotiti, kako lahko igramo, takrat bi morali igrati! Morali bi igrati! Konec, basta, čau! Čudi me, da se tega kolegij direktorjev ni dogovoril. Jaz mislim, da bi se moral.

LUKAN

To smo tudi slišali, da je marsikateri direktor rekel, da bi bilo bolje, da bi bila gledališča zaprta. Jaz mislim, da bi bilo to v redu, če bi ta čas zares izkoristili. Za razmislek o gledališču, za reorganizacijo, za nabiranje novih idej itn. Ampak tega nismo naredili, pa so gledališča delala dosti manj; tako ustvarjalci kot kritiki smo premalo izkoristili ta čas. Da ne govorim o kulturni politiki, ki pa ga sploh ni izkoristila.

GRAČNER

Ki pa je sploh več ni.

LUKAN

Točno tako, ki je sploh več ni. To, kar je Sebastijan rekel, drži. Jaz mislim, da je prav, da so igrali, kakorkoli so se že različna gledališča odločila. (...) Pustimo, *kakšen* teater je nastajal v tem času, v to se ne bi spuščal, čeprav mi kritiški refleksi ne da miru: včasih se mi je zazdelo, kot da v različnih gledališčih gledam isto predstavo v različnih verzijah ... Se pravi: to je absolutno pohvalno, je pa problem publika, ki ni šla več v teater, gledala ga je doma, skupnost se je vzpostavila drugje. Spet jo bo treba privabiti v teater! Vsem se zdi, da bo publika zdaj kar drla v teater. Vprašanje! Vprašanje, če bo to zdaj res tak naval, če ima publika res tako potrebo po živem gledališču. No, seveda se bo vrnila, tudi abonmaji še vedno bodo, ne bi se pa smeli prepustiti evforiji, ampak nekaj narediti. To velja za direktorje in umetniške vodje. Tretja kategorija ustvarjalcev, na katero včasih pozabljamo, pa so prekarni delavci oz. samozaposleni, svobodnjaki, zaradi katerih je bilo absolutno prav, da je teater v tem času deloval. Vsi redno zaposleni so bili vsaj na 80-% plačah, oni pa bi ob popolnem zaprtju ostali popolnoma brez dela. Teh ustvarjalcev pa ni malo! To so pisci, režiserji, igralci itn. Kaj smo se iz tega naučili, pa je drugo vprašanje.

GRAČNER

Jaz mislim, da se je ta mašinerija nadaljevala in ne zaustavila zaradi strahu. Strahu pred tem, da bi izgubili publiko, ne samo gledališča, ki imajo abonmaje, ampak nasploh. Ustrašili smo se, ker je bila situacija, v kateri smo se znašli, tako alarmantna, ker se je pojavil nevidni sovražnik, za katerega ne veš, kdaj bo odšel od tebe. V takih situacijah se človek sprašuje zgolj o nekih bistvenih stvareh, ki jih potrebuje za svoje

preživetje. Mi smo hoteli ljudem pokazati in dokazati, da je bistvena stvar za preživetje tudi ukvarjanje z umetnostjo, ker potem obstaja neka platforma druge dimenzije, v kateri vzpostavljaš svobodni dih, o katerem si govoril. (*Pomigne Lukanu.*) Na drugačen način vidiš samega sebe in ugotoviš, da je sigurno življenje še nekje drugje, ne samo v neki vsakodnevni rutini banalnosti, obveznosti, v katere se zapleteš. Rečeš, da res živiš. To je bilo gonilo, da se je gledališče nadaljevalo. Kakorkoli je bilo, je bilo prav. Ker tako zmoremo, tako znamo, tako smo se odzvali na nevarnost, ki nam je pretila, upam pa, da se bo to spremenilo.

MANDIĆ

Ko je imela Mateja Koležnik, če jo spet omenim (*skupinski smeh*), premiero *Falstaffa* v Bavarski državni operi, je bil to eden od prvih *livestreamingov* v operi. (...) Obstaja posnetek, mogoče ste ga videli na YouTubeu, *The Final Scene* se imenuje. Glavni junak poje, potem pa ... sem si kar izpisal, ker si nisem zapomnil (*razgrinja zložen papir*) ...

GRAČNER

V kritikah je bilo res toliko napisanega o tem.

(*Pokaže razdaljo med iztegnjenim palcem in iztegnjenim kazalcem.*)

MANDIĆ

Ja, super je bilo. V določenem trenutku je nehal peti in odšel z odra v tišini. Potem pa se je kar naenkrat začel posnetek glasbe, razprla so se vrata in razkrila televizijo z Zoom konferenco, kjer so bili posneti pevci z vaje, skupaj z dirigentom in orkestrom. Počasi začenjajo prihajati na oder vsi sodelujoči z maskami – res je totalno pretresljiva scena – vsi se naberejo, potem pride na oder še dirigent. Potem pa se kamera zasuka in pokaže prazno dvorano, ki je to spremljala. Zaključni pa s pogledom na oder – totalno pretresljivo! V opisu posnetka je bila Matejina izjava: »There is one point in this opera where Falstaff says: ‚You have a grain of salt in your life and the world would be very very dull without us comedians.‘ So I said: ‚I will finish it here. This is for me the thing which I would like to tell to everybody who is doing theatre in the time when we need art, when we need something else than our mobile phones.‘« S tem je podala izjavo za vse te (*live streaminge*), za to življenje, ki smo ga živeli oz. ga še živimo.

LUKAN

Jaz bi tudi prebral en citat, bom nadaljeval to, kar je Nataša začela, in sicer iz Artauda, iz eseja *Gledališče in kuga*, ker smo ga zdaj vsi ponovno brali: »Izdelovanje gledališča, ki je podobno kugi, je dobrodejno, saj prisili ljudi, da se ogledajo takšni, kakršni so. Gledališče snema maske, razkriva laž. Ko odkriva skupnost in njihovo temačno moč, njihovo skrivno silo, jih spodbuja, da se pred usodo postavijo v junaško in pokončno držo, ki je brez tega nikoli ne bi zmogle.«

MOJKA

Se mi zdi, da ste zdaj tako lepo zaključili in povzeli.

LUKAN

Dramaturško.

(*Spet smeh vseh. Razen Horvata, on je že odšel.*)

MOJKA

Najlepša hvala, da ste prišli.

(*Tercet se zahvali za povabilo.*)

Če smo že začeli s citatom Čehova, bi z njim tudi končali. Trepljev sam v četrtem dejanju ugotavlja: »Vse bolj in bolj postajam prepričan, da ne gre za stare in nove forme, ampak za to, da človek piše, ne da bi mislil na kakršnekoli forme, piše, zato ker se mu preprosto izliva iz duše.«



Koronavirus je drastično spremenil način, kako dojemamo gledališče, spletno gledališče pa je za večino ustvarjalcev in gledalcev postalo nujno zlo. Povsem drugačen odnos do tega ima Beatriz Cabur, španska režiserka in dramatičarka, ki se je z nekonvencionalnimi gledališkimi formami ukvarjala že pred covidom-19. V obdobje epidemije je vstopila s povsem drugačne pozicije, saj ima za sabo skoraj 10 let izkušenj s spletnim gledališčem. Napisala in režirala je več kot 40 predstav – spletnih prenosov v živo, med njimi predstave na platformah, kot so Zoom, Facebook, Twitter, Skype in druge. Kot gledališka ustvarjalka se je uveljavila v mednarodnem okolju – njene produkcije je bilo moč videti v Španiji, Mehiki, Italiji, ZDA in Veliki Britaniji – nekateri videoposnetki predstav pa so prosto dostopni na Youtubu oz. na njeni spletni strani. Pogovarjali smo se o pasteh in potencialih digitalnega gledališča ter njegovi vlogi pred, med in po koroni.

Intervju izvedla in prevedla
Brina Jenček

»Spletno0010001 gledališče«
ko00111t odlo0010čitev, ne prisil11a

Covid-19 nas je prisilil v raziskovanje alternativnih gledaliških oblik, predvsem digitalnih, takih, ki ne zahtevajo fizične prisotnosti gledalcev v gledališču. Vi pa ste predstave v digitalnem okolju ustvarjali, še preden so nas okoliščine v to prisilile. Kaj vas je spodbudilo k temu?

1.

Vse se je začelo leta 2012, ko so me v New Yorku povabili, da napišem dramo. Takrat sem še živela v Španiji, dramo pa smo morali napisati v treh dneh bivanja v New Yorku. Šlo je za predstavo, vezano na specifično lokacijo, pisci pa smo bili eden iz Romunije, drugi iz Mehike in jaz iz Španije. Povabili so nas v New York, kjer so nam pokazali prostor, v katerem naj bi delali – hotelske sobe. Projekt se je imenoval *The Hotel Project* in vsak od nas je dobil eno hotelsko sobo, v kateri naj bi pripravil svojo dramo. Druga dramatika sta oba želela isto sobo in se sprla okoli tega, meni pa to ni bilo jasno, saj mi je bilo za tisto sobo čisto vseeno (*smeh*). Sama sem izbrala suito, torej dve povezani sobi, v katero sem postavila ženina in nevesto, ki se jima mudi na poroko, a gre tik pred zdajci vse narobe. To je bila odlična izkušnja. Vsi v ekipi so bili zares profesionalni, učinkoviti in prijetni, a sem morala oditi, še preden smo igro uspeli zrežirati. Spoprijateljila sem se z režiserjem Dougom Howejem in skupaj sva dramo napisala ter tudi zrežirala, čeprav nisem bila več v New Yorku. Vprašala sem se, kako lahko to sploh izvedemo? Znašli smo se tako, da sem bila jaz prisotna prek Skypa. Tako je bila moja prva digitalna izkušnja moja soredžija predstave na prenosnem računalniku. Moj asistent režije me je tako povsod nosil s sabo in vsi so imeli občutek, kot da sem zares tam.

Ker sem že takrat delala v mednarodnem gledališkem okolju, se mi je zato zdela to popolna izbira za nadaljevanje svoje poti. Ugotovila sem, da ne rabim biti fizično prisotna, da bi imela skoraj popolno izkušnjo. Sčasoma sem razvila svoj sistem, s katerim sem ugotavljala, ali bo produkcija prenesla tak proces ali ne. Odvisno je bilo od mnogih faktorjev, na primer, ali se je ekipa že prej spoznala v »resničnem življenju«, ali so vsi bolj ali manj enake starosti, koliko različnih kultur se meša, kakšna je raven tehnološke pismenosti ekipe ... Če imaš na primer štiri osemdesetletnike v ekipi, bo to zagotovo problem za dvajsetletnike, tvoj cilj pa je premostiti te prepreke v produkciji.

Ko sem bila pozneje povabljen k projektu Inštituta Cervantes v Milanu, sem jim ponudila serijo predstav, ki bi tvorile mini festival Interteatro. To je bilo osem predstav, ki so bile napisane za običajen oder, ki sem jih režirala z uporabo različnih stopenj tehnološke vpletenosti. Uporabila sem kombinacije videoposnetkov, igralcev na odru in videoprenosov dogajanja z odra v Španiji v živo. Publika pa je bila skupaj v istem prostoru. To je bilo še zelo zgodaj, leta 2012, ko so se ljudje še spraševali, kaj je sploh to (*smeh*). Zadnjo predstavo smo naredili z »geografsko razpršeno zasedbo«, kot smo to poimenovali. Jaz kot režiserka sem bila v Milanu, igralci so bili v Barceloni, publika pa v Milanu. V Barceloni je bil tudi vodja predstave, tako v Milanu kot v Barceloni pa je bila tehnična ekipa. Občutek je bil malce smešen, saj je na trenutke

delovalo kot kino v živo. Že če imaš enega igralca na odru pred občinstvom v interakciji z drugimi igralci na prenosu v živo, pa deluje kot gledališče. Če je bil na odru pred publiko fizično prisoten vsaj en igralec, je bilo občinstvo dosti bolj prizanesljivo glede tehničnih pomanjkljivosti kot takrat, ko ni bilo nobenega. To se kaže tudi danes, ko na primer Royal Shakespeare Company dela digitalno predstavo, jim težje oprostimo napake, saj vemo, da imajo na voljo veliko sredstev in bi morali delati boljše predstave. Nevede na to potem apliciramo filmska pričakovanja, saj nimamo povezave v resničnem življenju, kjer bi si delili čas in prostor. In moramo ju deliti. V tem procesu geografsko razpršene zasedbe smo se naučili, da je oder v glavi publike. Če so gledalci tu in publika tam, kje se potem dogaja predstava? Ker če se predstava dogaja tam, kjer so igralci, ti kot publika ne moreš biti del predstave. Bistvo gledališke predstave pa je ravno to, kako energija gledalcev spremeni predstavo. Dvosmerna komunikacija je nujna. Zato se mi zdi tako pomembno, da tudi pri digitalnih predstavah vidimo gledalce oz. na neki način stopamo v interakcijo z njimi. Občutek publike lahko dosežemo že s črno-belim filtrom na Zoomu, saj se tako publika takoj loči od igralcev in so bolj podobni dejanski publiko v gledališču, ki je vedno neosvetljena. Ko se v gledališču ozreš levo in desno, vidiš druge ljudi v publiko črno-bele oz. v zbledelih barvah. No, tako sem začela. (*smeh*)

Katere začetniške napake ste opazili pri svojih prvih procesih v digitalnem okolju oz. katere pomanjkljivosti ste opazili pri drugih ustvarjalcih, ki so se s to formo spopadli prvič v preteklih dveh letih?

2.

Kar me je res presenetilo, je bilo, da so vsi, ki so začeli ustvarjati spletne predstave, zmeraj sedeli. Zakaj?! Jaz tega nisem naredila nikoli, niti leta 2012. Zakaj se vsi usedejo za računalnik in začnejo: »Živijo, jaz sem Ofelija«. (*Smeh*). Ni mi jasno. Tudi v spletnem okolju imamo še vedno tri dimenzije. Vi živite v tridimenzionalnosti, jaz živim v tridimenzionalnosti, in če komuniciramo prek spleta, to še nič ne pomeni. Tudi če želim uporabiti dvodimenzionalnost, lahko dve dimenziji uporabim s premiki levo in desno. Zdaj pa se uporablja samo ena linija, kar dela vse dolgočasno. No, se opravičujem vsem (*smeh*), ne pravim, da je vse dolgočasno, ampak da s tem odvezemamo veliko slojev uprizoritve.

3. **V svojem predavanju *Dramski IzZOOM* v sklopu letošnjega Tedna slovenske drame ste omenili, da vsak videoposnetek predstave na odru ni »digitalno gledališče«.**

Pri digitalnem gledališču uporabljamo druga orodja in jih moramo uporabljati. S tem si umetniki služimo kruh, zato bi morali razmisliti, kakšne možnosti imamo, s čim imamo opravka. Zdi se, da so ljudje začeli uporabljati ta orodja z odporom, ne da bi sprejeli te priložnosti. Govorila sem z več ljudmi o tem in pogosto je vzrok za to, da se ljudje nočejo učiti oz. začeti z ničle na tej točki njihove kariere. Niso pripravljeni reči, da delajo gledališče dvajset let in o tej novi obliki ne vejo ničesar. Priznati si moraš to pomanjkanje znanja. In to ni lahko. Dovoliti si moraš delati napake in sprejeti, da je to eksperiment, v katerem lahko publika sodeluje, če želi, in ne pričakuje mojstrovine. Igramo se s tem in delimo izkušnjo. Razumeti moramo, s kakšnimi orodji se lahko igramo in se učiti. S tem ni nič narobe (*smeh*).

4. Kako se razlikuje vaš pristop k pisanju in režiji dramskega besedila, glede na to, ali bo predstava potekala na spletu ali na gledališkem odru?

4.

Pisanje se povsem razlikuje. Ekstremno drugače je. Prva drama, ki sem jo napisala za Facebook, na primer, je bila monolog. Napisala sem jo za prijateljico igralko, ki je potrebovala monolog in mi je malo popihala na dušo (*smeh*), da sem to sprejela. Ko sem se lotila pisanja, sem se vprašala, s kom govori igralka, kar je prvo vprašanje, ki si ga zastaviš ob pisanju monologa. Odgovor so bili njeni Facebook prijatelji. Nisem se lotila pisanja Facebook drame, ampak se je to samo zgodilo, ker sem imela primerno okolje za ta pogovor, ki ga je igralka morala imeti. Naredili smo Facebook Live, v katerem se je dramska oseba pripravljala na sojenje pred sodiščem. Poskušala je sprostiti svoje sokrivce pred sojenjem, ki bi ga naj imela naslednji dan, kar ji ni najbolje uspelo. V komentarjih so govorili preostali liki. Tako sta bila dva nivoja interakcije, saj so komentirali tudi igralkini prijatelji, npr. »o, Carolina, izgledaš čudovito«, medtem pa je odvetnik pisal: »Utihni že enkrat. Ne bom te več zastopal.« Potem je drugi govoril: »Izdajalka si!« Tretji spet: »Carolina, kako si lepa ...« Tako si moral ob gledanju brati še komentarje, če si želel razumeti celo predstavo. Ugotovila sem, kako zabavno je to. Ko smo ustvarili še druge like, smo dobili občutek uličnega gledališča, ker ljudje naključno najdejo predstavo, če vzbudi njihov interes, ostanejo in se lahko celo vključijo, obnašajo pa se povsem naravno, kar lahko uporabiš v korist predstave.

Ko pišem za oder, se počutim bolj svobodno. Ker ne rabim razmišljati o ničemer drugem kot o tem, kaj hočem. Poznam pravila odra in upoštevam jih brez razmišljanja. Vem tudi, da jih lahko kršim brez problema. Vse deluje. Na spletu pa ne deluje vse. V tem je razlika. Pri ustvarjanju spletne predstave moraš pravila strogo določiti. Poleg tega moraš imeti v mislih publiko, kako boš komuniciral z njo, jo prebudil, ohranil njeno zanimanje, se prepričal, da je še vedno s tabo. To se v gledališču ne dogaja. Vem, da si tam in da lahko greš (smeh). No, ne moreš kar iti, najbrž ne boš na telefonu, če si pravkar plačal karto. Zato sem bolj sproščena pri ustvarjanju predstav na odru in na neki način prodrem globlje na odru kot na spletu. Na odru imaš tudi več časa, da razviješ zgodbo.

Zadnja predstava, ki sem jo naredila, je bila Childbirth-19, ki je bila zares zahtevna in intenzivna. To je igra o porodu v koronačasu in ob ogledu predstave je šestdesetletna babica jokala. Mislila sem si, kako je ta ženska lahko vedela že vse o rojevanju otroka, pa jo je predstava kljub temu ganila do solz. Po predstavi so me ljudje spraševali, kako lahko donirajo, kako lahko pomagajo, kar pomeni, da predstava deluje. Spletne gledališče deluje in ima takšen učinek na ljudi, kot sem hotela, da ga ima.

Igralcem bolj zaupam v živo. Ko predstavo režiram v gledališču, sem dosti bolj odprta za igralske predloge kot pri režiji na spletu, kjer se mi zdi, da igralci rabijo dosti več z moje strani, saj imajo manj izkušenj in jim je bolj neprijetno. Pri režijah spletnih predstav celo uporabljam storyboarde, ki jih drugače nikoli ne delim z igralci. Premike igralcev točno določim in s števkami od 0 do 8 označujem razdaljo med igralcem in kamero. Z gibanjem, oddaljevanjem od kamere, spletne predstave postanejo bolj zanimive: »Kam gre? Kaj se dogaja?« (Smeh.)

Omenili ste že, da so ekipe pogosto zelo različno tehnološko pismene, kako pa gledalcem, ki so manj spletno podkovani, omogočate ogled predstave? In kako publiko date občutek varnosti, da se ne počutijo pretirano izpostavljeno, ogroženo, vseeno pa vključeno?

Odvizno je od vsake predstave. Nikoli ne ponavljam enakih postopkov. Kar rada naredim, je, da se pred predstavo pogovorim s publiko, tako se spoznamo. Običajno tudi nekdo razloži, kako bo predstava potekala, da se lahko tehnično pripravijo in niso pod prevelikim tehnološkim stresom. S tem publiko odvezam pritisk ne vedenja, kaj se od tebe pričakuje in preprečimo medklice: »Me slišite? Me slišite?« (Smeh.) Potem pa poklepamo še po predstavi, imamo Q&A, v katerem delimo misli, ki bi jih drugače delili ob vinu po predstavi. To

ustvari občutek skupnosti ob izkušnji. Vsak gledalec se lahko sam odloči. Če želiš sodelovati, pridi in sodeluj, če nočeš, pa ti ni treba. Jaz pa bom potem skrila črne ekrane, saj se mi zdi, da je bolj neprijetno gledati črn ekran, ker imaš občutek, da si opazovan in to se mi ne zdi pošteno. »Kdo je tam?« (Smeh.) Jaz kažem sebe nekemu, ki noče biti viden, a hoče opazovati. A če ne želiš vklopiti kamere, te ne bom silila. Naredila sem tudi igre, ki so »ena na ena«. Taka je recimo *The Chef*, ki smo jo igrali v različnih mestih, na primer v Edinburghu, Mehiki, New Yorku, Španiji, Italiji, igrali pa so jo štirje različni igralci, saj smo jo igrali več let. Igralec je v vlogi kuharskega čefa, ki na koncu vpraša gledalca, če je jed okusil. Če je odgovor ja, bo chef dobil svojo oddajo na nacionalni televiziji. In v 300 ponovitvah, ki smo jih imeli, nikoli nihče ni odgovoril z ne. Nihče. Čisto vsak je rekel, da je fizično okusil jed, ki jo je igralec pripravil zanj. To je očarljivo delo. Poleg tega je drama napisana z luknjami, ki jih gledalec sam zapolnjuje. Tako si 1000% angažiran, ker je predstava zate. In hkrati o tebi.

Druga izkušnja je s predstavo *Childbirth-19*, kjer smo imeli Zoom pred predstavo, potem predstava na Youtube Live in potem Zoom po predstavi. Tako smo videli vpliv, ki ga je imela predstava na publiko. Facebook predstava pa je bila interaktivna samo v komentarjih. Delali smo tudi predstave s publiko s kamerami in je bilo tudi v redu, nihče ni pretirano trpel (smeh).

Je kakšen žanr, ki se bolje obnese na spletu od drugih? Ali lahko deluje karkoli, če to dobro narediš?

To je zvito vprašanje, ker seveda, vse lahko deluje, če to dobro narediš (smeh). Različne vrste gledališča različno delujejo na spletu. Mislim, da angažirano gledališče deluje zelo dobro, saj vrača avtonomnost zapostavljenim skupinam, manjšinam, zatiranim, vsem, ki niso na položaju moči. Pri tem se brišejo meje med likom in resnično osebo, kar zelo

dobro deluje. V predstavi *Childbirth-19* so trije prizori, ki so si med sabo žanrsko zelo različni. Prvi je dokaj naturalističen, protagonistka ima realistično ozadje stanovanja, v katerem se pripravlja na porod. Drugi prizor je nočna mora, zato je ozadje abstraktno in s povečano sliko igralkinega obraza za igralko samo, kar vse skupaj ustvarja podobo more, disociativnosti. Tretji prizor pa je Youtube Live, kjer nastopi ona kot igralka, ne pa kot svoj lik. Obožujem ta del. Zdi se bolj resničen. Ampak ni! (smeh) Nič ni resnično in to je smešno, kako vedno ustvarjamo iluzijo realnosti. Torej karkoli čim boljše ustvari iluzijo realnosti, deluje. Čeprav je v živo, smo to še vedno vadili. Vseeno pa ti da občutek povezanosti z igralko. Zgodba, ki jo je pripovedovala, je nekaj, kar je Emma, igralka, zares doživela. Povedala pa je zgodbo kot svoj lik. Jokala je in tudi publika je jokala, ker so čutili, da je to ona. In res je bila ona, ampak mi smo se odločili, da to vključimo, ker smo želeli učinkovati na gledalce. Torej lahko narediš res pretresljiv »feel bad theatre« v nasprotju s »feel good« stvarmi in deluje. Za vse obstaja publika. Vse je odvisno od tega, kdo je tvoja idealna publika in kako jo doseči. In če jo uspeš doseči, bo zagotovo delovalo.

7. Trenutno živite v Londonu, vseeno pa najbrž spremljate tudi dogajanje v rodni Španiji. Kako so se v Angliji in Španiji gledališča prilagodila novim razmeram?

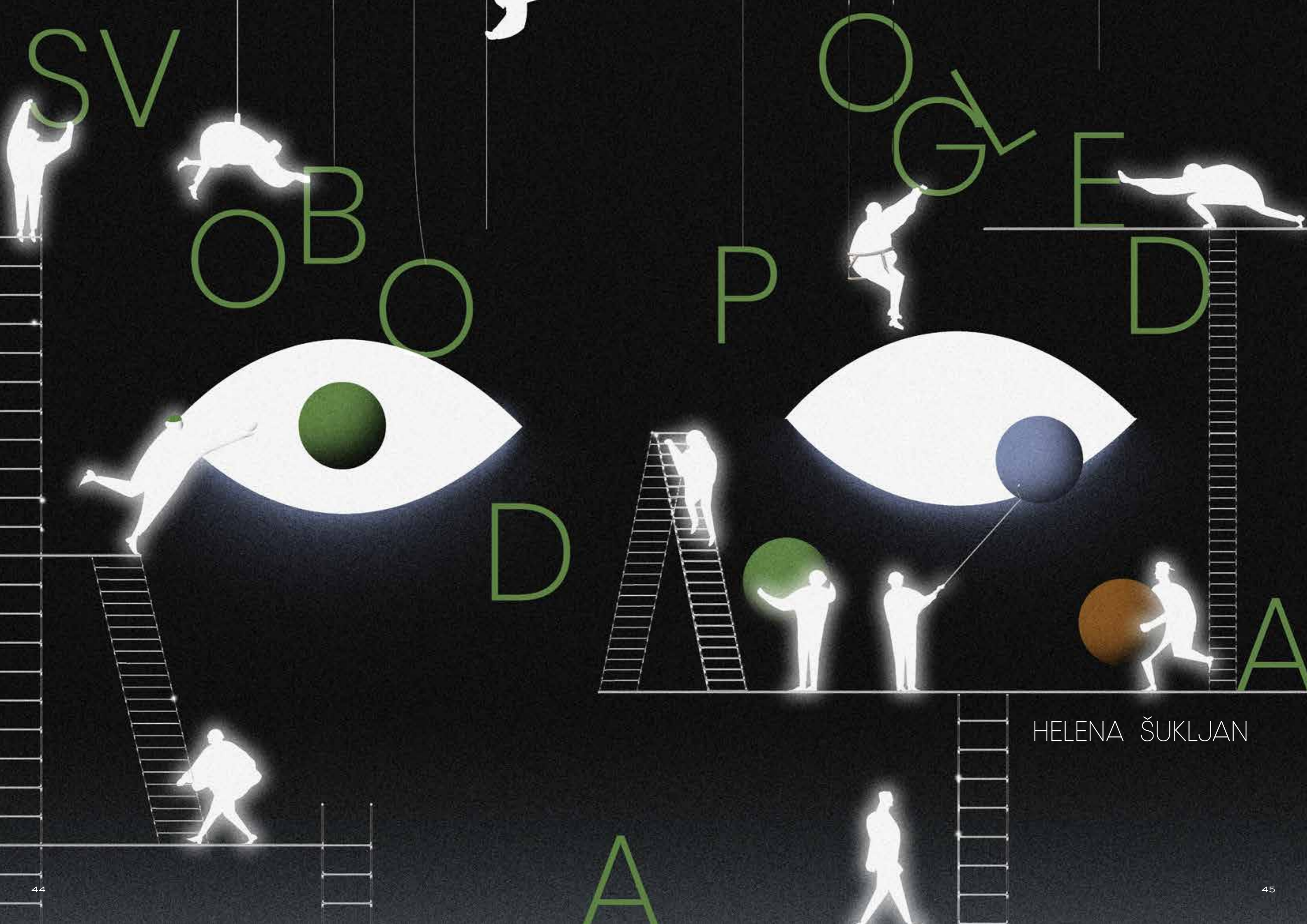
Vsi so začeli delati enako – odprli so arhive. Nenadoma si imel na voljo kup predstav, ki si jih lahko pogledal in vse je bilo malo neobvladljivo. Potem so vsi začeli delati Zoome in branja, počasi so se privajali na situacijo, vse skupaj pa je bilo zelo kaotično. Nihče ni imel plana. Nihče se ni usedel in vprašal »kaj bomo storili«, ampak so samo nepremišljeno začeli delati karkoli, da le ne bi zamrli, bili pozabljeni, saj so vsi nekaj počeli. In to sem pogrešala. Premislek o tem, kaj lahko naredimo s tem, kar imamo. Ta način ni bil vzdržljiv. Z veseljem bi dala 5 funtov, kar je zelo dostopno, za to, kar počnete. Ta denar pa se lahko vложи v razvoj digitalne produkcije in eksperimentiranja. Zdelo se je prenačljivo in kaotično, ampak zelo lepe stvari so se razvile iz tega. Nekatera velika gledališča tu so se na primer odločila, da bodo nadaljevala z ustvarjanjem digitalnega gledališča. To je zelo dobro, ker obstaja cela generacija ustvarjalcev, ki so diplomirali sredi pandemije. Tako je edini teater, ki so ga kadarkoli delali, spletni. To je lahko dobro, ker so bolj sveži in bolj vajeni tega načina ustvarjanja. Hkrati se počutijo ogoljufane, saj tega niso pričakovali, ampak počakajmo in bomo videli (smeh) ... Prisoten je občutek, da nisi kvalificiran za ustvarjanje multimedijskih

vsebin, saj ljudje v gledaliških vodah običajno niso preveč tehnološko usmerjeni. Ampak kamer se ne smemo ustrašiti, saj ne grizejo (smeh). Dobro je, da ljudje počasi začenejo pristopati k tehnologiji na bolj kreativen in nežen način, saj se je na začetku vse zdelo bolj prisiljeno. Ljudje so rekli, da bodo raje počakali, da to obdobje mine, da se bodo lahko vrnili nazaj k temu, kar hočejo početi, saj »digitalnega gledališča« ne želijo ustvarjati. In to je v redu! Nihče nikogar ne sili v nič. A problem je, kako zaslužiti denar. Zato so nekateri čutili pritisk, da morajo še naprej služiti denar na področju, ki jim ni blizu. Če ti nekdo reče, začni peči kruh, se boš začudil, saj nisi pek. Enako nekateri niso ustvarjalci digitalnega gledališča oz. niso bili. Težko je bilo povsem na novo odkriti umetniško formo, jezik ustvarjanja, saj običajno to razviješ v več letih dela in iskanja najbolj primerne forme za svoje delo. Potem pa si prisiljen to transformirati v povsem drugačno obliko in imaš občutek, da to ni dovolj, namesto da bi izkoristil možnosti, ki jih ponuja spletno okolje in jih ni mogoče realizirati na navadnem odru. Na ta način se ne počutiš oropanega. Zaveš se, da delaš nekaj posebnega, kar se ni bi moglo zgoditi v nobeni drugi obliki. Šele takrat se začnemo pogovarjati.

Za mnoge ustvarjalce je bilo »spletno gledališče« med epidemijo izhod v sili. Bo »digitalno gledališče« ostalo tudi po koncu koronavirusa, ko se bodo razmere umirile?



Ja (smeh). To sploh ne rabi pojasnila. Ostalo bo. Raslo bo. Postalo bo povsem drugačna pošast, kot je gledališče na odrskih deskah. Kar pogrešam in o čemer govorim že od leta 2014, napisala sem tudi članek z naslovom *I Want to Hear You Breathing*, saj je to izkušnja, ki jo imamo v gledališču. Da slišimo to osebo poleg nas, ki je ne poznamo, dihati. To hočem. Hočem ta topel občutek deljenja lepe intelektualne, estetske, izpopolnjujoče izkušnje s to osebo, o kateri ne vem ničesar. V to smer gremo.



HELENA ŠUKLJAN

Scenografija, v kateri je del mesta, kjer se zgodba dogaja, postavljena v pravokoten prostor (halo), kjer so stene med prostori nevidne, kjer prostor definirajo zgolj vrata, pohištvo, rekviziti ... in igralke ter igralci. Gledalec pa ima (skoraj v vsakem trenutku) možnost, da izbere, v kateri prostor dogajanja bo usmeril svoj pogled. Tako zasnovano scenografijo lahko zasledimo v filmu *Dogville* (2003) režiserja Larsa von Trierja kot tudi v drugem dejanju predstave *Ali: Strah ti pojé dušo* (2019), ki jo je v SNG Drama Ljubljana režiral Sebastijan Horvat. Gre torej za film, v katerem je scenografija postavljena »gledališko«, in gledališko predstavo, v kateri je prostor zasnovan »filmsko«. Kako je to mogoče trditi, ko pa gre v resnici za skoraj identična koncepta postavitve prostora? Kaj dela scenografijo v gledališki predstavi *Ali: Strah ti pojé dušo* filmsko in scenografijo v filmu *Dogville* gledališko? Kljub temu da gre za zelo podobno (če ne celo enako) prostorsko zasnovano, pa deluje, kot da se siceršnje konvencije postavitve filmske in gledališke scenografije v omenjenih primerih zasukajo.

Gledališče in film imata vsak svoje zakonitosti ustvarjanja, vsak svojo zgodovino, vsak svoje specifike. Začnimo na začetku.

Vemo, da je gledališče bistveno starejša veja umetnosti, nastala v antični Grčiji (evropocentrizem!),¹ pred približno 2500 leti. O nastanku gledališča obstaja več različnih teorij, najbolj znano in morda splošno sprejeto dejstvo je, da naj bi gledališče nastalo iz ritualnih (verskih) obredov; grška tragedija pa naj bi se razvila iz ditiramba (zborovska pesem). Prve oblike gledaliških predstav, o katerih lahko govorimo danes, pa so gledališki dogodki, ki so se v antičnem času dogajali na gledaliških festivalih, najbolj znan je bil imenovan Mestne Dionizije v Atenah (posvečen bogu Dionizu). Gledališče ima tako že več kot dvatisočletno neprekinjeno tradicijo, medtem ko je filmska umetnost zaživela veliko kasneje, saj je pogojena z različnimi tehnološkimi napredki in izumi.

Za začetek filmske umetnosti je splošno sprejeto leto 1895, ko je Edison 28. decembra v kinematografu bratov Lumiére v Parizu prvič predvajal svoj »film« (šlo je za fotografije, združene na perforiranem filmskem traku). Čez osem let (1903) pa je v istem kinematografu svoj film *Potovanje na luno* (prvi igrani film) predvajal Georges Méliés.

Očitno je, da ima film bistveno krajšo zgodovino kot gledališče, a zato nič manj zanimivo ali pestro, saj sta se tehnologija in z njo film v prejšnjem stoletju zelo hitro razvijala. Naslednja očitna razlika med gledališčem in filmom je najbrž v njihovih izvedbah: gledališče se (načeloma) vedno dogaja v živo, tukaj in zdaj, gledalci in izvajalci so prostorsko in časovno povezani. In ker gre za vedno ponovno izvedbo, se gledališki dogodek vzpostavlja vedno znova – niti dve ponovitvi nista enaki. Pri filmu pa je ravno obratno, saj je film posnet vnaprej, gledalci in igralci niso ne prostorsko ne časovno povezani, film ni izvajan »v živo«, ampak je za vsako posamično predvajanje projiciran posnetek, ki je vedno enak. Prav tako se literarne predloge, po katerih nastajata film in gledališka predstava, razlikujejo. V osnovi ločimo dramsko besedilo (za gledališko uprizoritev) in scenarij (za film). Ta ločitev je z današnjega vidika nepopolna, ampak za tokrat zadostuje. Panofsky trdi, da je razlika med scenarijem in dramskim besedilom ta, da scenarij nima nikakršne estetske vrednosti brez filma, dramsko besedilo pa je lahko tudi samostojna umetnina, kot trdi Sontag. S to izjavo se lahko delno strinjamo, saj so scenariji načeloma res pisani z namenom filmske realizacije, kar pa ni nujno za vsa dramska besedila; kot vemo so bila, na primer, v srednjem veku nekatera pisana izključno za branje. Poleg tega pa na tem mestu ne moremo mimo vprašanja, ali ima tudi scenarij, še preden je po njem posnet film, kakšno umetniško vrednost. Do zaključka v tem besedilu ne bomo prišli, lahko pa povemo najprej to, da oba formata med nastajanjem zahtevata enako količino tehničnega znanja in umetniškega navdiha in to, da je tudi filmski scenarij – po obliki, notranji zgradbi sicer popolnoma drugačen od dramskega besedila – v večini grajen po principu aristotelijanskega načina pripovedi. In če pri dramskem besedilu lahko govorimo o samostojni umetnosti, zakaj bi to vrednost filmskemu scenariju odvzeli? Obstaja tudi razlika med filmsko in gledališko igro, saj oder zahteva drugačne geste, drugačen način govora, drugačno premikanje od filma. Obrat glave bi lahko v filmu z uporabo bližjega plana nadomestili zgolj s premikom oči, učinek bi pa bil enak kot na odru.

Kot vidimo, imata gledališče in film veliko razlik in sta na prvi pogled nezdružljivi umetnostni veji, a vseeno nas bo v nadaljevanju zanimalo, kje se njuni poti združita. Ko govorimo o združevanju različnih umetnosti, ne moremo mimo Richarda Wagnerja (1813–1883) in njegove ideje o celostni umetnini oz. o t. i. *Gesamtkunstwerku*, kot so pozneje poimenovali njegov poskus. Iz njegovih zapisov o umetnosti je možno razbrati, da si je prizadeval ustvariti tako umetniško delo, ki bi združevalo vse ostale umetnosti. Možnost za realizacijo svoje ideje je videl v operi, ki jih je tudi skladal in režiral. A dejstvo je, da je (bila) njegova ideja utopična in zaradi tega je *Gesamtkunstwerk*

¹ Evropski oz. zahodni svet kot začetke gledališča dojema gledališko dogajanje v antični Grčiji, kar je sicer popolnoma legitimno, ampak ne moremo tega razumeti kot edine resnice, saj lahko že za recimo azijsko gledališče ugotovimo, da taka razlaga ne ustreza.

nerealiziran (vse do danes). Kljub temu pa so se njegovi nasledniki sklicevali nanj in poskušali izvesti to Wagnerjevo idejo (predvsem Adolphe Appia). V prvi polovici 20. stoletja so se tudi na področju umetnosti začele pojavljati spremembe v dojetanju in ustvarjanju umetniških del. Čas avantgardnih gibanj in modernistične umetnosti radikalno spremeni pogled na svet – gre za obdobje, ki ruši in zavrača vse, kar je bilo ustvarjeno do tedaj in gradi novo (umetnost), pri tem pa je, tako kot že ime pove, pred svojim časom. Beseda avantgarda namreč izhaja iz francoske besede *avant-garde*, ki pomeni predhodnica ali predstraža. V tem obdobju so tako nastajale umetnosti, ki so prvič povezovale več različnih umetnosti in skupaj tvorile novo. Primeri take nove umetnosti so Duchampova *Fontana*, futuristične sinteze, slike Kandinskega, plesne inovacije Labana, Dalcroza, Mary Wigman, performansi Grosza itn.

Danes, v 21. stoletju, lahko brez težav poiščemo povezave med filmom in gledališčem. Nič nenavadnega se nam ne zdi, da se recimo filmski scenarij postavi na oder (*Ali: Strah ti pojé dušo*, muzikali, *Do zadnjega diha* itn.), da se po dramskem besedilu posname film ali TV dramo (*12 jeznih mož*, *Tramvaj poželenje*, *Let nad kukavičjim gnezdom*, nekatere Shakespeareove drame itn.). Naprej – uporaba različnih projekcij na odru ali snemanja in neposrednega prenosa na oder je v gledališčih danes že skoraj stalnica. Porast uporabe filmskih izraznih sredstev za namene gledališke predstave se je zgodil v zadnjem letu, saj so gledališča na tak način (z neposrednimi prenosi, Zoom predstavami, posnetki predstav ipd.) iskala rešitve za izvedbo predstav. Nekatere predstave, ki so bile na repertoarju v letošnji gledališki sezoni (2020/21), so bile koncipirane in režirane že z mislijo na to, da bodo neposredno prenašane ali predvajane prek spletnih omrežij in jih gledalci ne bodo gledali iz dvorane. Uspešnosti takih poskusov na tem mestu ne bomo vrednotili, a nesporno dejstvo ostaja, da bi brez izuma filma v trenutnem času najverjetneje (vsaj za krajše obdobje) ostali tudi brez gledališča. V filmu pa lahko vidimo nekatere gledališke značilnosti, kot so na primer: rušenje četrte stene, ki je doseženo z neposrednim govorom ali pogledom v kamero; aristotelijansko grajene zgodbe; daljši kadri (kader-sekvenca), ki zaradi svoje dolžine že spominjajo na gledališki način igre.

A da so se te stvari normalizirale in postale vsakdanje, je bilo potrebno, da mine nekaj časa in da se zgodi nekaj prelomnih zgodovinskih dogodkov v gledališču. Posebej za gledališče sta pomembna dva preobrata, ki sta spodbudila uporabo filma v gledališču (torej mešanje umetnosti) in prinesla drugačen pogled na gledališki prostor.

Najprej se posvetimo (prvi) uporabi filma v gledališkem dogodku. Najverjetneje je bil eden od prvih ali celo prvi, ki je predlagal uporabo filma za namene gledališke predstave, najvidnejši italijanski futurist Filippo Tommaso Marinetti. Med letoma 1910 in 1914 je pisal o končni sintezi vseh umetnosti, v katero je vključeval tudi najnovejšo – film (Sontag 1966: 34–35). Temu je sledil Erwin Piscator, ki je v svojih gledaliških produkcijah velikokrat uporabljal film: najprej dokumentarne posnetke, kasneje pa prav filme, nastale za potrebe predstave. Ena od takih njegovih produkcij je *Dogodivščine dobrega vojaka Švejka*, pri kateri je uporabljal animirani film, poleg tega pa tudi lutke (marionete), in tako je prišlo do povezav med različnimi mediji: vizualna umetnost, likovna umetnost, lutkovna umetnost. Ruski in sovjetski gledališki režiser Vsevolod Mejerhold je prav tako zagovarjal uporabo filma v gledališču in pri tem tudi sam sledil Wagnerju in njegovi utopični ideji o združitvi vseh umetnosti v eno. Med vsemi omenimo še filmskega režiserja Sergeja Eisensteina, ki je začel svojo karierno pot v gledališču in se kasneje preusmeril v film. Njegova gledališka predstava *Še tak lisjak se nazadnje ujame* (1923) je pomembna, ker je bil njen inherentni del tudi kratki film *Dnevnik Glumova*, ki so ga kasneje predvajali tudi ločeno od predstave.

Druga, za nas relevantna sprememba, pa je tudi dojetanje gledališkega prostora, ki je v tem obdobju doživelo radikalne spremembe, predvsem, če imamo v mislih razmerje med igralcem in gledalcem.

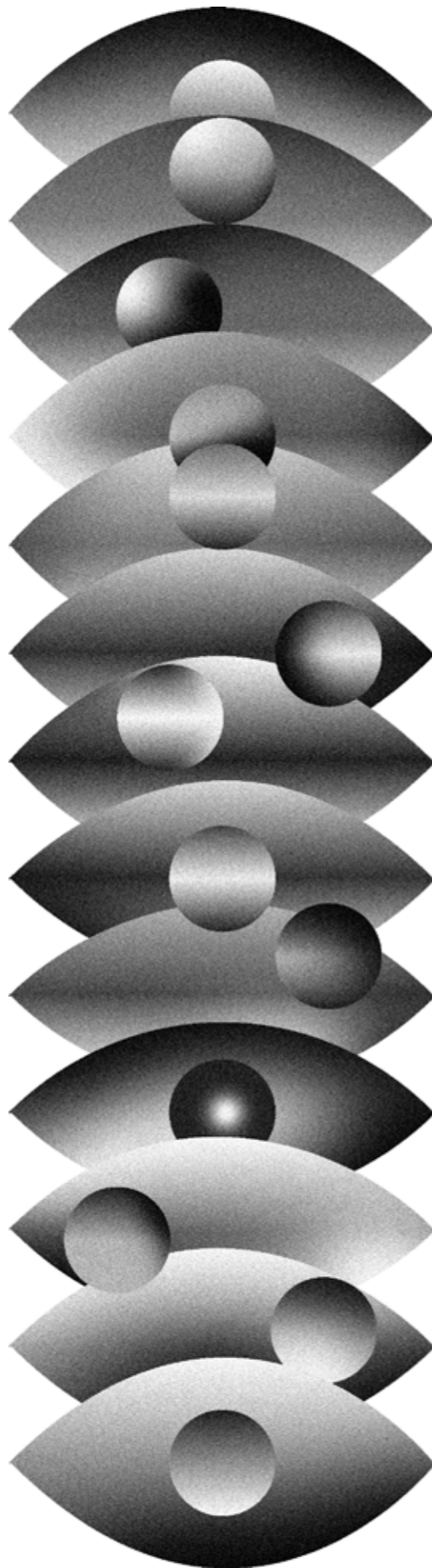
Do 20. stoletja je bilo za gledališke stavbe značilno, da sta prostor za igranje in prostor za gledanje ločena s proscenijskim okvirjem. V 20. stoletju pa so se začeli pojavljati razni eksperimenti, ki so raziskovali drugačne in nove načine uprizarjanja in so zato potrebovali drugačno prostorsko zasnovano. Pojavili so se različni »gledališki reformatorji«, ki so vpeljali nove prostorske rešitve, vsi pa so imeli dva podobna cilja.

Prvi cilj večine gledaliških reformatorjev z začetka 20. stoletja je bil predvsem ta, da bi poiskali alternativno prostorsko ureditev, ki bi drastično spremenila tradicionalni pogled gledalca in ga s tem spremenila, predvsem pa prebudila iz otopenosti in brezbriznosti. Drugi cilj je bil postaviti gledalca v vlogo aktivnega gledalca, ki ne samo konzumira videno, ampak aktivno soustvarja dogodek.

Najvidnejši predstavniki teh reform so bili Antonin Artaud, Bertolt Brecht in Jerzy Grotowski. Artaud si je gledališki prostor predstavljal zelo konkretno – kot volumen, kot neko »kroglo« ali »kubus«; po tem prostoru se pretaka energija, vsebina prostora pa je gledališki dogodek. Prostor, kakršnega si je zamislil, je nekaj popolnoma novega, nekonvencionalnega. V prostoru ni ločil avditorija od odra, prav tako ne obstaja meja med gledalcem in igralcem, ampak gre za eno celoto. Idealen prostor je zanj gledališče v krogu. To tudi sam zapiše: »Da bi z vseh strani zaobjel gledalčevo občutenje, se zavzemamo za predstavo v krogu, ki ne bo iz odra in dvorane naredila zaprtih svetov brez možnosti sporazumevanja, ampak bo svoj vidni in zvočni blesk razsipala po vseh gledalcih.« (Artaud 1994: 109) V centru kroga je gledališki dogodek (igralec), okoli njega pa so razporejeni gledalci. Gledališki dogodek se ustvarja šele takrat, ko se med igralci in gledalci pretaka energija, ko je med njimi vzpostavljen stik, ko učinkujejo drug na drugega in so »skupaj«. O odnosu med igralcem in gledalcem je razmišljal tudi nemški dramatik Bertolt Brecht; njegov pogled na to pa je popolno nasprotje Artaudovemu razmišljanju. Za Brechta je popoln gledalec tak, ki bo ves čas trajanja dogodka aktivno razmišljal in do videnega ustvaril kritično mnenje. Gledalec se ne sme poistovetiti z liki in se prepustiti čustvom. Gledalec naj se neprestano zaveda tega, da je v gledališču, zaveda naj se gledaliških konvencij in ustvarjene iluzije. Brecht se je zavzemal za t. i. »potujitveni efekt«, ki so ga ustvarjalci predstave ustvarjali z različnimi songi; s prizori, ki vključujejo naslove, povezane z družbeno situacijo; z direktnim nagovorom gledalcev in s tem, da niso uporabljali realistične scenografije. V obdobju po drugi svetovni vojni so se pojavile težnje po čim večji vključenosti gledalcev v gledališko uprizoritev; gledalec s tem ni več gledalec, ampak element uprizoritve. Eden od takih poskusov je tudi predstava *Faust* (1960) Grotowskega, v katerem so gledalci sedeli za mizo in bili Faustovi gostje. Že konec desetletja pa se je Grotowski usmeril v to, da so gledalci samo priča dogajanja in ne aktivni udeleženci; prepričan je namreč bil, da je zgolj prisostvovanje nekemu dogodku bolj produktivno od sodelovanja in vključevanja v ta dogodek. Grotowski ne verjame v to, da lahko obstaja gledališče brez gledalcev. Za predstavo je potreben vsaj en gledalec in seveda vsaj en igralec. Gledališče označuje kot »tisto, kar se dogaja med gledalcem in igralcem« (Grotowski 1973: 29). Vse drugo, kar vidimo v gledališču (rekviziti, scenografija, kostumi, luč, glasba itn.) je zanj nepotrebno, kar pa ne pomeni, da se teh elementov ne uporablja, ampak to, da niso osnova, ampak samo dopolnitev nečesa.

Film *Dogville* in gledališka predstava *Ali: Strah ti pojé dušo* sta za obravnavo nekonvencionalnega filmskega in gledališkega prostora že sama po sebi ustrezna primera. Ponujata pa še nekaj več, in sicer primerjavo prostorske zasnove teh dveh svetov – tj. filmskega in gledališkega, njuno prepletanje ali vstopanje filmskega v gledališki in gledališkega v filmski.

Dogville. Film, v katerem spremljamo dogajanje v majhnem mestecu v Koloradu, ko se vanj pred gangsterji zateče Grace (Nicole Kidman) in jo tamkajšnji prebivalci sprejmejo – ji ponudijo zatočišče. Skozi devet poglavij je prikazana zgodba od njenega vstopa v Dogville do tega, kako se želi odkupiti za prijaznost s kakršnokoli pomočjo, ki vodi v izkoriščanje in zaslužnjenost Grace ... vse do samega konca, ko se mesta osvobodijo.



Filmski set, scenografija, prostor ... so postavljeni v eno samo halo, v kateri je markirano celotno mestece. Film se začne s ptičje perspektive in tako imamo pogled na celoten prostor in vidimo, da so prostori označeni zgolj s črtami na tleh, z nekaterimi elementi pohištva ter vrati. In tak ostane prostor skozi cel film. Ves čas imamo »na voljo« pogled v prostore, ki bi bili sicer na filmu pred gledalcem skriti. Ne moremo govoriti o popolni svobodi pogleda, ker film kljub temu upošteva svoje zakonitosti in ne gre za statičen kader, ki neprestano zaobjema vse dogajanje na setu; namesto tega pa imamo kot gledalci vseeno možnost, da v drugem, tretjem, četrtem planu vidimo, kar počne nekdo, ki je sicer »za steno«. Ta, za film nenavadna postavitev prostora, prinese filmu drugačno perspektivo, drugačno vstopno točko v samo gledanje. Filmski gledalec se mora najprej »navaditi« na tako poetiko, šele nato se lahko prepusti zgodbi in odmisli netipično scenografijo. Sicer pa film, v primerjavi z gledališčem, po Sontag (1966: 29) velja za tisto umetnost, v katero se lahko gledalec prej in bolj potopi ter ji bolj verjame kot gledališču. Sontag pravi tudi, da je razlika med filmom in gledališčem tudi v sprejemu materiala, saj naj kamera ne bi lagala oz. jo kot tako dojemamo – kaže nam realnost. Gledališče pa naj bi predstavljalo *umetnost*.

Režiser von Trier je v intervjuju na spletni strani *Filmmaker* povedal, da je scenarij za film pisal z mislijo na »prave«, »normalne« lokacije – čisti začetki so torej bili usmerjeni v običajno smer filmskega prostora. V odgovoru pa nato omenil, da je nekega dne šel na ribolov in med lovljenjem rib vedno bolj razločno videl celotno zgodbo s ptičje perspektive, »od zgoraj«. Začel je razmišljati o mapah in počasi mu je postalo jasno, kako mora biti že napisan scenarij postavljen v (filmski) prostor. Von Trier postavitev v *Dogvillu* primerja z nečim brechtovskim, saj pravi da gre za majhno mestece, kjer lahko gledalec ves čas vidi vse. Tudi Aldo Milohnić film primerja z Brechtom, ko ima v mislih t. i. premestitev,² s katerimi razloži Brechtovo metodo. *Dogville* je po Milohničevem mnenju v celoti brechtovski film, saj v njem prepoznavamo različne elemente in prijeme, značilne za njegovo gledališče, prav tako pa je vsebina filma podobna oz. spominja na Brechtovo igro *Dobri človek iz Sečuana*. Tudi scenografija v *Dogvillu* spominja na Brechta, saj je postavljena na enega od načinov Brechtovega scenografskega pristopa, ki pravi, da se stvari pokaže in da se uporablja scenografijo in scenske elemente kot znake, kar pomeni, da se vse v prostoru zgolj nakaže. Filmska scenografija *Dogvilla* je zastavljena prav na tak način in zato naj bi šlo za t. i. premestitev iz gledališkega v filmski medij.

Za takšen scenografski princip je smiselno pričakovati različne odzive gledalcev. Dva popolnoma nasprotna pogleda lahko vidimo že v komentarjih na spletni strani Koloseja. Preberemo lahko komentar, ki taki scenografiji v filmskem prostoru ni naklonjen:

Moram priznati da je to eden najbolj bednih filmov kar sem jih gdaj videl. Morda se lahko pohvali z zgodbo ter odlično igralsko zasedbo kar se pa tiče scene pa je totalno zgrešena. Dve uri in pol ista scena kot bi gledal bol profesionalno posneto gledališko predstavo. Morda bi še šlo če bi bile hiše vsaj zgrajene tako pa je to kar neki, dve uri bede, dve uri spanja. Že res da je ta film umetniški ter da prikaže nov pristop do scenografije ter da je prijel številne nagrade. Meni osebno film ni bil ušeč vsem drugim pa če ste pripravljeni dve uri in pol gledati borno sceno kar. Edini plus filma je Nicole Kidman. (WBP)

Na ta zapis pa se je pojavil odgovor:

Heh, kaj pa bi blo od scene v eni bedni, majhni vasici nekje v hribih amerike, kjer se cel film dogaja. Resno, kaj bi res rad gledal lesene stene, strope in strehe znova in znova... Brez sten dobi film rahel gledališki pridih, največ ga ima itak od enotnosti časa, prostora in dogajanja, ne vem, zakaj bi s tem postal bolj dolgočasen. Če si želiš gledat enkratno scenografijo, interier in arhitekturo, poglej kaj od Kubricka... Sploh pa kakšen film, ki spreminja prostor in ambiente bolj intenzivno. (Snoop)

² Pojem izpelje iz Freudovega pojma »feršibung« – premestitev.

Podobno zasnovano prostora je bilo mogoče videti tudi v predstavi *Ali: Strah ti pojé dušo*, kjer spremljamo nesojeno ljubezensko razmerje 60-letne vdove, čistilke Emmi (Nataša Barbara Gračner), in 40-letnega imigranta iz Maroka, Alija (Iztok Drabnik Jug), dogajanje je postavljeno v Nemčijo, v 70. leta prejšnjega stoletja. Prostorsko zasnovano je scenograf Igor Vasiljev skupaj z režiserjem Sebastijanom Horvatom zasnoval v dveh delih: prvo dejanje je bilo postavljeno na »klasičen«, torej frontalni način, ki je že zaradi prostora igre (Železniški muzej Slovenskih železnic) učinkoval drugače kot bi v dvorani Drame. Drugo, za nas pomembnejše dejanje pa je bilo zasnovano tako, da so bile po prostoru razporejeni vse lokacije, relevantne za zgodbo, igralci in gledalci pa postavljeni znotraj njih. Ni šlo več za klasično delitev na oder in dvorano, ampak s(m)o gledalci postali inherenten del uprizoritve, s tem ko je bil prostor za gledanje identičen prostoru za igranje – gledalci so sedeli ob gostilniški mizi, na postelji, v naslanjačih ipd. Šlo je za še radikalnejšo obliko brisanja meje med gledalci in igralci, kot so si jo zamislili v prvi polovici 20. stoletja. Ideja takega prostora za obravnavano predstavo, je bila prisotna že na uvodni vaji, kjer je Horvat uvod v razlago scenografije drugega dejanja začel z besedami: »Potem bi pa naredil pavzo in potem bi pa vsi zgradili hišo.« Prvotna ideja je torej bila, da bi vsi – igralci in gledalci – skupaj zgradili »hišo«, zgradili bi zavetje, zgradili bi dom za vse, kot se je izrazil Horvat. Igor Vasiljev je pri tem (z ozirom na občinstvo) dodal, da bi bile kulise lahke in tako nezahtevne za prenašanje; poudaril pa tudi, da bodo iskali prijeten način, kako gledalce vključiti v to scenografsko spremembo. Cilj je bil – kot lahko izvemo z uvodne vaje – da so prostori dejanski prostori, realistični prostori, tisti prostori, ki se pojavijo v drugem delu filma, pri katerem scenarij služi za predlogo gledališke predstave. Horvat pravi, da bodo na sceni kopalnica, kuhinja, dejanska, peč, luč, ura itn.; ideja za prostori pa ni bila, da bi bili tej strogo ločeni med sabo, ampak da bi se na nek način prekrivali: kuhinja bi segala v kopalnico, šank v neki drugi prostor ipd. Posledica take postavitve je že prej omenjeno dejstvo, da bi (so) gledalci posegali v prostor igre, kar pomeni neobičajno bližino in drugačen način igre. V oddaji *Umetnost igre* je o tem specifičnem načinu igre spregovorila glavna igralka predstave Nataša Barbara Gračner in izrazila začetno skrb o tem, »kako se bodo gledalci ustrašili te naše bližine,« za tem pa takoj povedala, da se jih včasih na koncu prav dotaknejo in se s to gesto približajo zgodbi. Pred samim začetkom vaj v prostoru so se ustvarjalci predstave zavedali, da gre za zahteven izziv – tako igralski kot tudi scenografski, saj so želeli v prostoru gnečo, ki pa naj bo taka, da vsi gledalci dobro vidijo »na oder« in lahko igralci prosto prehajajo med ljudmi.

Ob tem pregledu dveh skoraj enakih scenografskih zasnov nastopi začetno vprašanje o tem, kaj filmskega se pojavi v gledališki predstavi *Ali: Strah ti pojé dušo* in kaj gledališkega v filmu *Dogville*?

Kot smo videli, scenografija v predstavi *Ali: Strah ti pojé dušo* ni tipično gledališka in koncept prostora v filmu *Dogville* ni tipično filmski. Prav tako nas gledanje filma spomni na gledališko predstavo in ogled gledališke predstave na film. Zakaj pride do tega? Predvidevamo lahko, da je zasnova prostora, iz katere izhajamo, samo predstopnja za tisto najbolj pomembno – pogled in pozicijo gledalca v enem in drugem mediju. Ko obiščemo gledališče, si predstavljamo, kaj bomo videli in doživeli: sedeli bomo v dvorani, gledali na oder, kjer se odvija (lahko tudi simultano) dogajanje in s pogledom bomo izbirali tisti del odra, rekvizit, igralca, projekcijo itn., ki najbolj pritegne našo pozornost. Na voljo nam bo »vse«, če odmislimo dogajanje v zaodrju; prav tako ne bo nič skrito ali prikrito, če izvzamemo zatemnitve ali kulise. Pri obisku kinematografa pričakujemo drugačno izkušnjo – še vedno sedimo v dvorani, strogo ločeni od dogajanja, ampak tokrat vemo, da je dogajanje pred nami lažje manipulirano, lažje prikrito ... vemo, da ne moremo in ne bomo videli vsega (že dogajanje in glasovi »v offu« vzbudijo zanimanje za to, kaj se dogaja izven kadra). Poleg tega smo od gledališkega dogajanja načeloma bolj oddaljeni (predvsem, če ne sedimo v sprednji vrsti), film pa ima to možnost, da z bližnjimi kadri in detajli ljudi in s tem situacije približa vsakemu gledalcu na enak način. To je morda tudi razlog za prej omenjeno razliko med filmom in gledališčem, ki pravi, da film prej in lažje »posrka« gledalca kot gledališče; gledalec hitreje sprejme filmsko resničnost kot gledališko, saj je pri njej (skoraj vedno) prisotno zavedanje, da gledamo fikcijo. Pri obravnavanih primerih pa se stvari nekoliko obrnejo – v filmu *Dogville* imamo kot gledalci več možnosti izbire gledanja, saj vidimo tudi dogajanje, ki bi bilo v filmu sicer prikrito; poleg tega je prostor zasnovan tako, da ne ustvari tiste hipne iluzije, v katero bi lažje verjeli in se vanjo potopili, ampak traja kar nekaj časa, da se navadimo na drugačen način (vizualne) pripovedi in se posledično z zgodbo težje identificiramo. Prisotna je distanca, ki je sicer značilna za gledališče in ravno ta »nepravi« občutek ob gledanju filma v nas vzbudi asociacije na gledališče. V drugem dejanju predstave *Ali: Strah ti pojé dušo* so gledalci netipično blizu igralcem, tako blizu, da se jih lahko dotaknejo, s čimer se približamo filmski izkušnji. Morda tudi filmskemu kadriranju, ki ga lahko gledalec ustvarja z izbiro pogleda: nekdo se odloči, da bo gledal celo figuro, drugi gledalec se morda osredotoči na vzorec na kostumu igralke, tretji bo gledal igralca v drugem planu. Dejstvo je tudi, da vsi gledalci zagotovo niso videli popolnoma vsega dogajanja, kljub trudu ustvarjalcev, ampak to ni bilo moteče, ravno obratno – s tem se je ustvaril tisti »off« prostor, ki ga

poznamo iz filma. Zaradi simultane dogajanja na sceni pa je bil učinek iluzije lažje ustvarjen, gledalci smo se hitreje potopili v dogajanje. Dodaten filmski učinek je ustvarila tudi nenehna akcija vseh nastopajočih, ki daje občutek, da liki »živijo«, tudi če niso v središču dogajanja. Vse naštetu bi lahko bil razlog, zakaj je *Ali* bolj »filmski« od katere druge gledališke predstave.

Po tem, kar smo izpeljali iz enakega koncepta prostora, bi lahko zaključili, da sta tisto, zaradi česar lahko govorimo o filmskem v gledališču in gledališkem v filmu, svoboda, ki jo ima gledalec pri izbiri objekta opazovanja, in stopnja živjetosti, ki se ob tem sproži. Skozi prostor smo tako prišli do morda zadovoljivega odgovora, pri tem pa ne smemo zanemariti prav njega – prostora, saj je njegova zasnova bistvenega pomena za to, kako bo gledališko predstavo spremljalo občinstvo (postavitev gledalcev v prostoru) in kako bodo film spremljali gledalci (izbira scenografije, prostorov, lokacij, kadriranje).

Za svobodo! Za gledališče! Za film!

Viri in literatura:

Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: MGL, 1994.

»EXTERMINATING ANGEL.« *Filmmaker*. Splet. 23. 5. 2021. https://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2004/features/extermimating_angel.php.

Grotowski, Jerzy. *Revno gledališče*. Ljubljana: MGL, 1973.

»Posnetek uvodne vaje za predstavo *Ali: Strah ti pojé dušo*.« Ljubljana, 2018. Posnetek hrani SNG Drama Ljubljana.

Brewster, Ben in Jacobs, Lea. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York in Oxford: Oxford University Press, 1997. Splet. 23. 5. 2021. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FAV248/um/Brewster_et_Jacobs_-_Theatre_to_Cinema.pdf.

Horvat, Sebastijan, režiser. *Ali: Strah ti pojé dušo*. [posnetek predstave] SNG Drama Ljubljana, 2019.

Kuclar, Špela, režiserka. »Fassbinder v gledališču, Ali: strah ti poje dušo.« *Umetnost igre*. MMC RTV Slovenija, RTV Slovenija. Splet. 23. 5. 2021. https://4d.rtvsllo.si/arhiv/umetnost-igre/174612054?fbclid=IwAR3eWCS_Kwiig48qn4ul371NDe2xHUiKi0c_aH7WDIm3HTZhybK0FJptZ7Q.

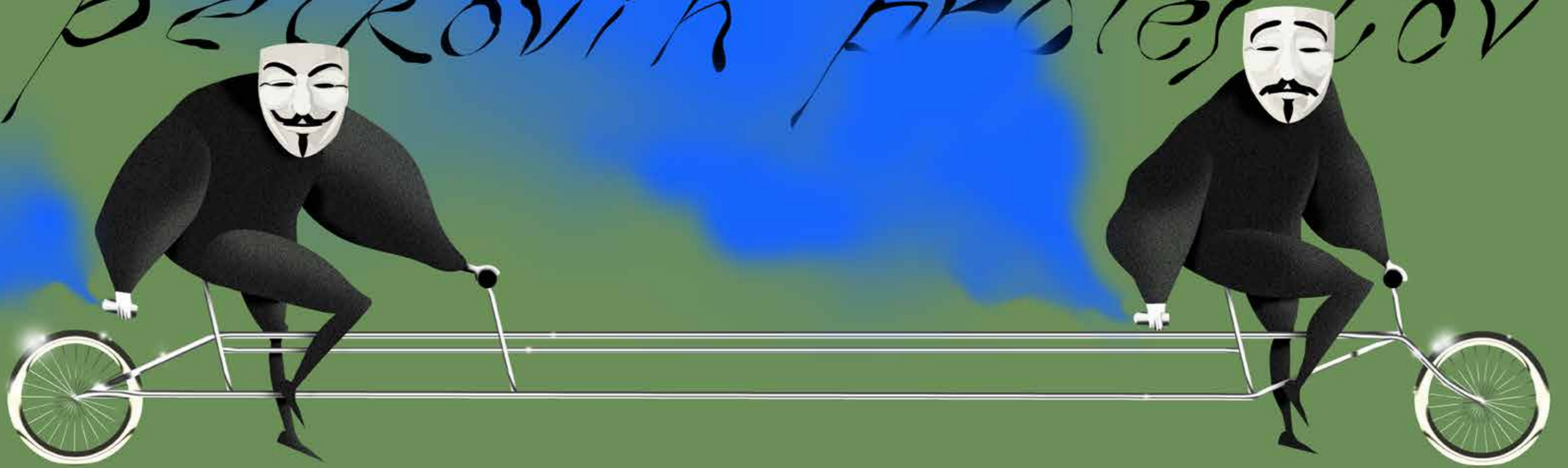
Milohnić, Aldo. »Predavanja iz Zgodovine gledališče III.« Ljubljana, oktober 2020–januar 2021. Zapis predavanja pri avtorici.

Sontag, Susan. »Film and Theatre.« *Tulane Drama Review*, letn. 11, št. 1, 1966, str. 24–37. Splet. 23. 5. 2021. https://monoskop.org/images/9/94/Sontag_Susan_1964_Film_and_Theatre.pdf.

Von Trier, Lars, režiser. *Dogville*. [film] Filmek AB, 2003.

WBP, Snoop. »Dogville.« *Kolosej*. Splet. 23. 5. 2021. <https://www.kolosej.si/filmi/film/dogville/>

Stoletniška kart petkovih protestorov



Bor Ravbar

Pisal se je začetek leta 2020, ko je v slovenskem Državnem zboru postajalo vse bolj jasno, da se vlada Marjana Šarca (srečna 13. v Republiki Sloveniji) ne bo mogla obdržati na svoji poziciji. Kazala se je možnost, da bo vlado, preden bi prišlo do predčasnih volitev, lahko sestavil Janez Janša s pomočjo strank, ki so v času volitev (leta 2018) goreče zagotavljale, da ne bodo vstopile v vlado, ki bi jo vodil Janša. Ker je javnost že vsaj od padca njegove druge vlade večinsko dokaj nenaklonjena Janši in njegovi stranki, so pravzaprav takoj, se pravi še preden se je vlada sploh oblikovala, na družbena omrežja začeli prihajati pozivi k protestom proti takšni vladi. Nedolgo zatem, 13. marca 2020, je tretja vlada Janeza Janše prisegla, a je to skoraj popolnoma sovpadalo z razglasitvijo epidemije, ki je protestniški val zato sprva umirila in protestnike prisilila, da so v izogib takrat popolnoma neznanemu virusu zares ostali doma. Nekaj tednov je bil odziv še mlačen, vsake toliko smo ob petkih zvečer slišali ropotanje loncev ali kakšnih drugih domačih protestniških pripomočkov z balkonov in oken, potem pa se je Janševa vlada odločila, da

epidemije ne bo premagala z ljudstvom, temveč kljub ljudstvu. Takrat se je odporniško gibanje šele zares rodilo. Ne bom se poglobljal v razloge, zakaj smo se 1. maja 2020, prvič po letu 2012, Slovenci množično odpravili na ulice (takrat še na kolesih), saj morda tukaj ni pravo mesto za to. Prav tako v besedilo ne bom vključil analize Akcij za kulturo, ki so sicer predstavljale velik del protestniškega odpora v zadnjem letu, a so že v svojem bitu zastavljene kot nekakšni performansi in zato ne sodijo v isti koš s petkovimi protesti. Bom pa skušal t. i. petkovo protestniško gibanje oz. kolesarje umestiti v kontekst uporniškega gledališkega ustvarjanja, čeprav se ta kontinuirana oblika izražanja političnega stališča še vedno odvija in bo za celostno analizo pojava potrebnih še mnogo besedil. V tem besedilu jim sledim do aprila 2021. Naj uvodoma poudarim še, da gre pri petkovih kolesarjenjih za enega najdlje trajajočih rednih tedenskih protestov na svetu (traja že več kot eno leto) in kolesarke in kolesarji, ki jih soustvarjamo, predvsem pa tisti, ki s(m)o tam praktično vsak petek, s(m)o lahko nanj zelo ponosni.

ZAČELO SE JE ŽE Z VSTAJAMI

Spomladanski protestniški val, ki je spremljal ogorčenje ob razkritjih nepravilnosti pri nabavi zaščitne opreme žvižgača Ivana Galeta, je bil kratkoročen odziv na šok, ki so ga nekateri državljani doživeli ob začetku vladavine te vlade. Nova administracija je takoj in celostno zavrnila pravila igre prejšnje administracije in na novo vzpostavila igralno površino, ki ji bo bolj ustrezala. Na primeru vladnih tiskovnih konferenc lahko vidimo, kako se je nova oblast udomačila: večbarvno in decentralizirano ozadje so spremenili v enobarven (v odtenku modre, ki je, vsaj meni, blazno neprijeten na pogled) in centraliziran pano z motivom veličastne monumentalne stavbe in velikim napisom na sredini. A to še ni vse, saj so svetost novinarskih konferenc poglobili še z novo funkcijo ‚govorca vlade‘, ki je vse prej kot v funkciji informatorja in je tam predvsem zato, da državljanom pridiga. V tem vidim plastično ponazoritev pojava, ki ga Walter Benjamin opisuje kot estetizacijo politike. Novinarska konferenca ni več zgolj namenjena informiranju javnosti, ampak postane obred čaščenja vsemogočne oblasti in vzgajanja neposlušnega ljudstva. A Benjamin temu pojavu ponuja odgovor: »(Fašistični) estetizaciji politike je treba zoperstaviti (revolucionarno) politizacijo umetnosti.« (Badiou 2005: 59) In s tem se ozremo na petkove kolesarje, ki v tem času še zelo konvencionalno protestirajo v množici, na kolesih, s klasičnimi transparenti in megafoni.

Za razumevanje estetizacije kolesarskih protestov, ki se je krepila čez poletje 2020, se je morda smiselno ozreti v leti 2012 in 2013, ko so potekale ljudske vstaje. Takrat so oblastniki, v večini gre za taiste, kot so na oblast prišli leta 2020, vstajnike skušali razvrednotiti in diskreditirati tako, da so se na njih odzvali z besedami, da za gibanjem stoji »komunistična internacionala« in da gre za »vstaje zombijev.« (Milohnič 2021: 8) Ti pa so, namesto da bi spustili glavo in tiho rekli »nismo«, to izrabili. Odeli so se v kostume in maske, ki so predstavljale zombije, njihova telesa so postala zombijevska in so lomastila čez mesta. Z izrabo napada so skonstruirali improvizirani ulični gledališki dogodek, ki je nastal, ko so vstajniški zombiji izvedli obliko nadidentifikacije (ali pretiranega poistovetenja, kar kot prevod te besede vzpostavlja Milohnič), »ki je del metode subverzivne afirmacije, politično subtilne oblike uporništva, s katero lahko kritiziraš oblast tako, da skrajno zagrizeno odigraš vlogo fanatičnega bojvnika za (kritizirano) Idejo v njeni najčistejši in najbolj avtentični obliki.« (Milohnič 2021: 8) Po mojem mnenju sta močen učinek takratnih vstaj in tudi naklonjenost v delu kritične javnosti pripomogla k temu, da se je slovenski protestniški prostor začel temeljito ukvarjati z učinkom estetizacije tovrstnih protestniških akcij, kar pa je vodilo tudi v nadaljnji razvoj takšne oblike upora.

Ulično gledališče pa ni nujno uporniško ali politično. V evropskem okviru se je začelo že v antiki, ko je Tespis vlekel svoj voz po Atiki in na mestnih trgih uprizarjal predstave, pa tudi v srednjem veku so postavljali spektakle na prostem. V sodobnem smislu pa se je takšna oblika uprizarjanja spet pojavila v 60. letih prejšnjega stoletja, kar je sovpadalo z ustanovitvijo večjih skupin, ki so se osredotočale na prožne oblike uprizarjanja, ki se lahko hitro prilagodijo prostoru, gledalcem in vsem ostalim komponentam uprizoritve oz. njihove omejitve še dodatno uporabijo v svoj prid. (Milohnič 2021: 8) V našem prostoru je v tem kontekstu nujno omeniti Gledališče Ane Monro, ki je od leta 1981 tri desetletja »ustvarjala za ulico in na ulici« (O nas: Gledališče Ane Monro 2021) Je pa ulično gledališče ne glede na vse lahko politično ali celo aktivistično. Pomembno je bilo tudi ameriško ulično gledališče The Bread and Puppet Theater, ki je čez lužo odločilno zaznamovalo pacifistične demonstracije proti vojni v Vietnamu, ki so, podobno kot vstajniki (in kolesarji danes), prisegali na velikanske lutke, kostume in maske, da čimbolj maksimizirajo učinek, ki ga skušajo izzvati. (Milohnič 2021: 9)

DOGODEK VZPOSTAVI PROTEST

Jesen 2020 je prinesla znatne spremembe družbene dinamike. Postalo je jasno, da miroljubni protesti, četudi tisočglave množice, ne bodo učinkovali. Poleg tega je zaradi vzpona epidemiološke krivulje oblast dobila dodaten razlog, da se nad protestniki znese z vso svojo represivno močjo. Začelo se je s tem, da

so policisti dobili pooblastila, da državljane kaznujejo na podlagi vladnih odlokov, ki so opredeljevali ukrepe za zaježitev epidemije, kar so poprej lahko počeli zgolj zdravstveni inšpektorji. S tem je oblast največjo represivno silo v državi postavila v bran svojih odlokov, ki so izgledali vse manj učinkoviti za zaježitev epidemije in vse bolj učinkoviti pri zaustavljanju kritičnega mišljenja in svobodnega izražanja ter gibanja. Zvesti petkovi protestniki, ki so do jeseni vsak teden vsebinsko vodili ostale, manj prisotne protestnike, so se zaradi izpostavljenosti začeli počutiti zelo ogrožene. Ko pa je policija začela groziti še, da bo vse, ki pozivajo na proteste, tudi po družbenih omrežjih, kaznovala s kaznijo do 4000 evrov, in ko so policisti na neki oktobrski petek nasilno metali protestnike s koles na granitna tla Trga republike, pa se je smer, v katero je protestniško gibanje kolesarilo, temeljito spremenila.

Zavzeli so pozicijo zombijev iz leta 2012 in se pretirano poistovetili s tem, da protesti niso »dovoljeni« oz. ne bodo tolerirani. Namesto množice, zvočnikov, megafonov so začeli delati na estetskih sredstvih, ki so učinkovito naslavljale problematike, ki jih je vlada odpirala iz tedna v teden. Na Trgu republike so izobesili protestniško zastavo, skladba »Danes je petek« skupine Ultimat je postala *de facto* himna kolesarjev, čez Ljubljano so obešali razne napise ... Petki so vse bolj postajali preišljene umetniške intervencije v prostor in izmikanje posameznikov policiji, vse manj pa množična zborovanja. A zanimivo je to, da, kolikor sem sam uspel opaziti, je ta estetizacija protestov vodila v večje odobravanje javnosti. Vsem (skoraj) je namreč jasno, da je virus med nami in mnogih ga je (utemeljeno) preveč strah, da bi se udeležili množičnega protesta. Ker pa se jim je ponudila drugačna pot sodelovanja pri uporu, so jo ubrali in na protestiranje niso pozabili. S tem so močno prispevali k trenutnemu stanju v družbi, saj večina (po zadnjih anketah okoli 65 % državljanov) še ni podlegla enoumju trenutnih oblastnikov in jim nasprotuje. (Ninamedia, Aktualna vprašanja - MAR 2021 2021)

S predrugačenjem načina izvajanja protestov sovпада tudi zaprtje gledališč, ki je sledilo strmemu naraščanju okužb v sredini oktobra. Gledališke dvorane so se komajda dobro odprle po prisilnem zaprtju med prvim valom, lahko smo videli nekaj predstav, če smo imeli srečo, pa vendar je bilo odprtje tako kratko, da smo ga v bistvu komaj opazili. V tem trenutku pa se je, predvsem v Ljubljani,¹ vzpostavila zanimiva situacija: vsak petek smo bili priča vse bolj teatralnim prizorom na Trgu republike ali pa kje drugje,² ki so nagovarjali občinstvo, imeli zaokroženo dramaturgijo, zahtevali odziv - med tem pa so prostori, ki so takim prizorom načeloma namenjeni, popolnoma samevali. V dvorane ni imel dostopa nihče (razen zaposlenih), kar je gotovo ubilo samo bit gledališča, ki se je, iz petka v petek, bolj vzpostavljalo na ulicah.

V nadaljevanju v obliki dramskega prizora opišem enega izmed protestniških dogodkov, ki so močno odmevali v slovenski javnosti:

PRIZOR NA ČRPALKI

Jutro delovnega dne, zelo prometna ulica v Ljubljani.

Na področje bencinske črpalke vkoraka skupina ljudi in zablokira uvoz za avtomobile z velikanskim panojem, na katerem piše: ZAPRTO ZARADI KORUPCIJE.

Avtomobili, ki želijo vstopiti na črpalke v vrsti pred panojem, jezno hupajo. Nekateri zavpijejo, da bodo poklicali policijo.

Protestniki ostanejo na mestu do prihoda dveh policistov.

Skupina se jima nemudoma umakne pod streho bencinske črpalke, s tem se spet sprostí promet, tam pa jih policista skušata popisati. Ker jim ne znata ali nočeta obrazložiti, zakaj izvajata postopek, se protestniki, preden bi jima to do konca uspelo, razbežijo.

¹ Poleg ljubljanskih petkovih protestov, ki so največji in najbolj konsistentni, se redno odvijajo tudi po drugih mestih v Sloveniji, najbolj omembe vredna sta Izola in Maribor.

² Načeloma je ulično gledališče zelo prilagodljivo glede na prostor.

Protestniške akcije so postajale vse bolj podobne *happeningom*, tako po strukturi kot po estetski vrednosti, če za definicijo vzamemo, da je *happening* »kombinacija slikarstva, poezije, glasbe, plesa in teatra ter se to izvede v živo« (povzeto in prevedeno po Allanu Kaprowu, Happeining: Britannica.com 2021). Zakaj ne bi bil estetsko dovršen transparent slikarstvo, protestniški govor poezija, beg pred policisti ples in zapora prometa gledališka situacija?

Zanimivo je tudi, koliko teh protestniških akcij je vsebovalo zametke nečesa, kar bi lahko bil Brechtov gestus, k čemur sta znatno prispevala aktivista in deloma gledališka ustvarjalca ter lutkarja Brane Solce in Sanja Fidler. Estetsko dovršene lutke sta spravila v gibanje, ki je nosilo vsebino, kar se zdi dovolj, da to poimenujemo gestus. Od »njunega« ministra za okolje Vizjaka, ki je na bagru z napisom MINISTR ZAKOJE grabil in grabil po vsem, kar je bilo pred njim, do poslancev SMC in DeSUS,³ ki so na palici z majčkenimi nogami in ogromnimi glavami poplesavali, kot sta jim narekovala Brane in Sanja z obraznimi maskami Janše in Zdravka Počivalška⁴ in še mnogi drugi prizori. (Facebook: Protestna ljudska skupščina 2020–21)

Eden izmed najbolj zanimivih, ki se je nedavno zgodil pred hramom demokracije in morda diši po gestusu, spet opisujem v obliki dramskega prizora:

PRIZOR Z GRANITNO KOCKO

Pomladni petkov večer, sonce je še dokaj visoko.

Pred Državni zbor se počasi, na videz sama od sebe, premika ogromna granitna kocka.

Tik pred vhodom se ustavi.

Policisti so se pripravili na pogled zelo nevarno pripravo in trdno stojijo med kocko in vhodom. Do kocke pride Protestnik, ki dogajanje snema.

POLICIST: Gospod, dejte tole umaknit.

PROTESTNIK: Jaz nimam nič s tem.

POLICIST: Dejte pozvat, da se tole umakne. Notri so lahko eksplozivna sredstva, gre za varovano območje.

PROTESTNIK: Vi pozovite, da umaknejo. Jaz nimam nič s tem. Dejte vi rečt, naj se umaknejo.

POLICIST: V nasprotnem primeru bomo to z rokami umaknili.

PROTESTNIK: Dajte, jaz vam nič ne nasprotujem.

Policisti se približajo kocki in jo počasi, kot bi se bali njene vsebine, odprejo.

Pod kocko se skrivata dve osebi, ki imata čez obraz veliki obrazni maski s potiskom Janeza Janše in Aleša Hojsa.⁵ Dvigneta roki.

Policist zagradi enega izmed njiju za roko.

PROTESTNIK: Razkrila sta se prava organizatorja protestov!

POLICIST: Po zakonu o nalezljivih boleznih boste dobili plačilni nalog zaradi udeležbe na neprijavljenem shodu v času epidemije.

Badioujeva interpretacija Brechtovega spisa *Proletariat se ni rodil v belem telovniku* (besedilo je iz leta 1932 in se nahaja v *Spisih o politiki in družbi (1919–1950)*) vključuje:

»Za umetnika je zelo pomembno dejstvo, da je eden od simptomov razgradnje (starega sistema, na katerem lahko zraste nov, ne zaradi oslavitve, temveč razkroja, op. p.) tudi uničenje jezika. Prizadeta je sposobnost besed, da imenujejo, porušeno je razmerje med besedami in stvarmi. Ugotovimo, kar je velika resnica današnjih dni, da je osrednja točka vsakega iztekajočega se zatiranja ravno uničenje jezika, zaničevanje vsakega inventivnega in strogega imenovanja, vladanje enostavnega in skorumpiranega jezika, kakršen je novinarski.« (Badiou 2005: 65)

V kontekstu kolesarskih protestov je jezik že od jeseni postal osrednje bojišče med zvestimi protestniki in policijo. Vse od trenutka, ko je tudi policija dobila pooblastila za nadzorovanje upoštevanja epidemioloških odlokov, so se namreč na nivoju jezika odpirale fronte in z njimi najrazličnejši, zelo zabavni dialogi:

Gre za neprijavljen shod, zahtevamo, da se razkropite!

- Ne, gre za novinarsko konferenco ali pa sprehod z dežnikom.

Gre za protestniško rekreacijo ali pa javljanje na spletni koncert.

Policijski represiji so protestniki odgovorili z duhovito izrabo jezika, ki pa je odziv na istovrstna izmikanja politikov, ko jih novinarji zasačijo s polnimi usti prleških sendvičev ali pa kar prostovoljno svoje gole obraze⁶ nastavljajo objektivom na sprehodu ob južni meji. Protestniki so tako orodje manipulacije najprej relativizirali: če lahko nek politik laže in se izgovarja na tehnikalije, lahko to storimo tudi mi. Nato pa še dodatno izrabili za moment identifikacije z ljudstvom: prvorazredni nas manipulirajo, mi – drugorazredni – pa jim lahko tako vrnemo in smo vsaj moralni zmagovalci. Zato, med drugim, trdim, da ima javnost še vedno zelo pozitiven odnos do kolesarjev, sploh če naklonjenost do njih primerjamo s tisto naklonjenostjo do vlade.

POMLADNO PREBUJENJE

Zgodnji poletni meseci leta 2021 so na presenečenje (in veselje) mnogih prinesli oživitve uporniškega duha v splošni populaciji. Menda velja, da naj bi obstajala povezava med toplim vremenom in pripravljenostjo ljudi, da se uprejo.⁷ (Gorvett 2020) Ne vem, ali to drži ali ne, a v zadnjih nekaj tednih je vsak sončen petek na ulicah Ljubljane protestiralo vsaj nekaj tisoč ljudi, medtem ko se je v deževnih dneh zbralo le nekaj sto protestnic in protestnikov. Seveda je slednje tudi posledica nepraktičnosti dežnikov na kolesih, a vseeno morda ne bi smeli zanemariti vplivov vremena na (ne)uporniško vzdušje.

Med tem novim valom protestov pa so na enega izmed sončnih petkov protestniki in protestnice uprizorili prizor kot odziv na nov Zakon o vodah, za katerega je bil v času objave besedila zagotovo že razpisan zakonodajni referendum (tako upam), in na absurdno situacijo, ko naj bi celjsko okrožno sodišče najelo detektiva, da bi jim pomagal vročiti vabilo na sojenje slovenskemu premierju, saj ta vabila ni hotel dvigniti sam. Protestnice in protestniki so z utemeljitvijo, da ima v Sloveniji še vedno po ustavi oblast ljudstvo, organizirali obravnavo ljudskega sodišča in na zatožno klop pozvali trenutnega ministra za okolje in prostor. Dogodek se mi je zdel prav zares domiseln in dobro strukturiran, zato ga, malo prirejenega, opisujem v obliki prizora:

³ To so tisti, ki so prelomili predvolilno obljubo in sklenili koalicijo z Janezom Janšo in njegovo SDS.

⁴ Predsednik SMC.

⁵ Notranji minister, ki je sicer nepreklicno odstopil že 30. 6. 2020, a se predsednik vlade z njegovim odstopom ni želel seznaniti.

⁶ Govorim seveda o pomanjkanju zaščitnih mask na obrazih.

⁷ Povezava naj bi obstajala med višjimi temperaturami in nagnjenostjo k vzkljivosti družbe in posameznikov, kar lahko vodi k oblikam upora (kot so denimo protesti ali druge oblike združevanja z namenom izražanja političnih stališč) ali pa k dejanskem nasilnem vedenju (bodisi v intimnem bodisi v javnem okolju) – kar pa lahko privede tudi do izgrediv in nemirov, če se ljudje v takem ozračju združujejo na protestih.

PRIZOR NA LJUDSKEM SODIŠČU

Tromostovje in Prešernov trg sta napolnjena s predstavniki porote ljudskega sodišča.

Po Tromostovju teka smešen možicelj debelega trebuha in dveh obrazov. Sledita mu visoki figuri, odeti v dolga bež plašča, s klobukoma na glavi in brčicami pod nosom. Eden izmed njiju ima v roki povečevalno steklo.

Na srednjem mostu na ograjo stopi ljudski tožilec.

LJUDSKI TOŽILEC: Spoštovana porota, ker se obtoženi minister Vizjak ni odzval vabilu ljudskega sodišča na današnjo obravnavo, smo angažirali dva detektiva, ki ga ravnokar zasledujeta po Tromostovju. Upam, da jima ga bo uspelo privedi pred sodišče.

Detektiva sta ujela obtoženca in zdaj ga vsak z ene strani drži pod roko. Pripeljeta ga k ograji, kjer stoji ljudski tožilec.

LJUDSKI TOŽILEC: Prebral bom obtožnico: Ministra za razprodajo okolja Vizjaka obtožujemo, da je izdal prebivalke in prebivalce Slovenije, da je kršil ustavni pravici do pitne vode in čistega okolja ter da je in še vedno služi zgolj kapitalu in svojim lastnim interesom.

Minister Vizjak z obema kazalcema silovito zanika izrečene trditve. Z rokami v boku pogleduje po množici porotnikov, ki z glasnim vzklikanjem izražajo svoje nezadovoljstvo nad njim.

LJUDSKI TOŽILEC: Minister, imate možnost, da odgovorite na obtožbe. Boste kaj povedali v svojo obrambo? A vam je žal za to, kar ste storili slovenskemu ljudstvu?

Minister Vizjak sunkovito odkima. Nato poroti pokaže sredinca na obeh rokah.

LJUDSKI TOŽILEC: Prav. Potem pa je čas, da porota glasuje. Kdo je za to, da ga ostro okaramo, spustimo domov in upamo, da se bo izboljšal?

Minister Vizjak žuga s prsti in zmajuje z glavo.

POROTA se oglasi s tisočnimi grli: Ne!

LJUDSKI TOŽILEC: Kdo pa je za to, da naredimo to, kar so v tem mestu že stoletja počeli s tistimi, ki goljufajo ljudstvo za lastne dobičke? Kdo se strinja s tem, da si minister zasluži namakanje v Ljubljani?

POROTA še glasneje: Ja!

Minister zgroženo pogleda čez rob ograje in histerično odkimava. Skuša pobegniti, a ga detektiva zadržita.

LJUDSKI TOŽILEC: V skladu s tradicijo Ljubljane vas, minister Vizjak, obsojamo na kopanje v Ljubljani! Sodba se izvrši takoj.

Ministra Vizjaka detektiva spustita na zunanjo stran ograje in ga na lahno potisneta v vodo.

Minister odplava, porota pa radostno vzklikne in začne se rajanje. Javni tožilec se mu pridruži.

KAJ PA ZDAJ?

Aldo Milohnić v svoji novi knjigi Gledališče upora spomni, da je v 80. letih Heiner Müller opozoril, da se »literatura mora upirati gledališču«, da je torej besedilo lahko za gledališče produktivno le takrat, ko se upira neposredni, samodejni ali celo dobesedni uprizoritvi. Milohnić pa k temu doda, da to velja tudi v razmerju med gledališčem in družbo. »Večletno raziskovanje gledališča upora me je namreč utrdilo v

prepričanju, da je za družbo produktivno le tisto gledališče, ki se (ji) upira.« (Milohnić 2021: 7) Če je pravo gledališče v času epidemije nadomestil surogat v obliki spletnega prenosa, ki je še najbolj podoben TV drami, to po tej definiciji komaj lahko imenujemo produktivno gledališče. Tako gledališče se družbi ne upira, temveč ji želi ugajati: *Ne morete v gledališče? Bomo iz gledališča organizirali TV prenos k vam domov.* Zatorej bi si upal trditi, da se to gledališče družbi ne upira in zato ni več produktivno, to vlogo pa je prevzelo ulično gledališče, ki je nastalo zaradi nuje po upor. Tisto gledališče, ki na ulicah izzove gledališki dogodek, ki se zgodi ekskluzivno takrat, tam in za tiste, ki so dogodek ujeli – za razliko od surogata, ki je izgubil »tam« (gledalci so dislocirani, sedijo doma na domačih kavčih) in včasih izgubi tudi »takrat« (več gledališč v zadnjem času predstavo posname na dan spletne premiere in kasneje za ponovitve samo predvaja ta posnetek).

Ali je morda koronsko gledališče potem obsojeno na neobstoj znotraj institucij in se lahko razvije samo samostojno, neodvisno? Na ulici ali pa v intimnih skupinah, ki tako ali tako ne delujejo v javni sferi, ki je zdaj nasilno zaprta? In obratno, je koronsko protestiranje možno zgolj z natančno izrabo estetskih postopkov? S tem, da upor množice izrazimo v razstavi, predstavi, performansu ali *happeningu*? Ali bomo sploh še kdaj lahko protestirali v množici, stisnjeni na ulice? Nekaj je gotovo, pod to (ali: tako) vlado nimamo drugega, kot da najdemo način.

Viri in literatura:

Badiou, Alain. *20. stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.

Milohnić, Aldo. *Gledališče upora*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021.

“Happening.” *Britannica.com*. Splet. 7. 4. 2021. <https://www.britannica.com/art/Happening>.

“O nas.” *Gledališče Ane Monro*. Splet. 10. 4. 2021. <https://www.anamonro.si/o-nas/>.

Piščalka. *Facebook*, 2020–21. Splet. Dostopno 25. 5. 2021. <https://www.facebook.com/piscalka>.

Protestna ljudska skupščina. *Facebook*, 2020–21. Splet. Dostopno 25. 5. 2021. <https://www.facebook.com/ProtestnaLjudskaSkupscina>.

“Aktualna vprašanja – MAR 2021.” *Ninamedia*. Splet. 1. 4. 2021. <http://ninamedia.si/arhivi/784>.

Corbett, Zaria. “The troubling ways a heatwave can warp your mind.” Splet. Dostopno 30. 5. 2021. <https://www.bbc.com/future/article/20200817-the-sinister-ways-heatwaves-warp-the-mind>.

Študentje o »korona gledališču«

V nadaljevanju objavljamo še dva zapisa študentk AGRFT, napisana med prvim valom epidemije, ki odražata različna pogleda na gledališče med korono.

Pred časom (na začetku izolacije) sem si na Youtubu ogledala predstavo MGL *Menjava straže*. Ko sem si pred nekaj leti predstavo ogledala v živo, je iz mene izvabila kar nekaj občutij in reakcij, tako se mi je zdelo zanimivo, da bi preizkusila, kašen vpliv bo igra imela name, predvajana prek AV medija, hkrati pa sem želela za uro in pol odtavati v neko drugo realnost. Ogledala sem si sicer že kar nekaj posnetkov predstav in marsikateri je name napravil močan vtis. Tu pa je prvič šlo za ogled predstave, ki mi je bila pri srcu, ki sem jo že videla v živo in od katere sem imela določena pričakovanja.

Kot je bilo pričakovano, sem se velikokrat namesto z mizansceno ukvarjala s kadriranjem, s prevpraševanjem načina snemanja predstav in primerjanjem snemane gledališke igre in igre za kamero. Ugotavljala sem, kako gledališka igra na filmu nikakor ne funkcionira, gledališka igra v gledališču, ki je naknadno posneta, pa deluje precej bolje. Seveda se nobena od teh ne more primerjati s filmsko igro, prilagojeno kameri, s filmskim kadriranjem itd. Motila me je osvetlitev, ki je v gledališču ustvarjala ustrezno atmosfero, posnetku pa je jemala kvaliteto, presenetila pa me je jasna dikcija igralcev, ki jo v filmih tolikokrat kritiziramo.

No, primerjava filma, gledališča in posnetega gledališča mi je sicer skakala v misli večji del predstave, kljub temu pa sem se uspela posvetiti tudi zgodbi. Pripoved je še vedno stala, igralci so še vedno vedeli kaj in kdaj čutiti, kako odreagirati. Še vedno sem se vživela in čutila z liki na odru. Pardon, na zaslonu. Misel me je še vedno dosegla. A kaj, ko so (drugače kot pri filmu) vsi liki ostali oddaljeni. Če v filmu gledamo sedanost v drugi dimenziji, če na odru čutimo trenutnost, ki ji pripadamo tudi mi, moj ogled *Menjave straže* ni bil ne eno ne drugo. Zavedanje, da gre za posnetek nečesa, kar ni bilo ustvarjeno za to, da bi bilo posneto, in da hkrati ne gre za pravi dokumentarni posnetek oz. študijsko gradivo, je bilo premočno. Zrla sem v preteklost, v predstavo, ki se je že odigrala, opazovala igralce, ki jih ni več med nami, in se zavedala, da je opazovano zgolj posnetek

ponovitve in ne ponovitev sama. Živost, ki si jo že možnost ponovitve lasti, je že z zavedanjem, da se ta ne bo več ponovila in da se trenutno ne more ponavljati niti nobena druga igra, izzvenela.

Tako se me je, čeprav se me je še vedno dotaknila na istih mestih kot pred nekaj leti, igra dotaknila blažje, skozi tančico prevpraševanj časa in možnosti. To je namreč predstava, ki je zaživela pred nekaj leti, zdaj pa je tako zavzela tudi funkcijo spomina – spomina na trenutek, ko sem jo opazovala v živo. S tem seveda ne izgublja aktualnosti – zdaj najverjetneje celo večkrat zremo v slike oddaljenih krajev in se, sede pred telefonom ali pod mizo, pretvarjamo, da bomo tja kmalu odšli.

Verjetno vsaka predstava, ne glede na medij, ki jo podaja, ali aktualne dogodke, sčasoma pridobi funkcijo spomina (tako kot knjiga, ki te ob ponovnem branju vsakič spomni, kdaj si jo prvič vzel v roke). In morda se mi to zdaj samo zdi toliko bolj očitno, saj se nisem mogla skupaj z atmosfero gledališke dvorane prestaviti nazaj v trenutek, ki je predstavi lasten, in sem ta premik v igralcih in posnetem občinstvu lahko samo opazovala – iz praznega stanovanja, ki tako zelo kriči tisto trenutnost, ki vlada zdaj in ki sem ji za hip želela ulti.

Urša Majcen

Žal tudi meni ogledi predstav na spletu ne prinesejo tolikšnega zadovoljstva kot ogledi v živo. Ne vem. Kot da bi se izgubilo neko samo jedro gledališča, ki ga dela edinstvenega, del, zaradi katerega sploh zahajamo v gledališče, zakaj pri njem sodelujemo – morda gre za nekakšen občutek skupnosti, povezanosti, pristnosti, ki se na splošno v tem času žal pač izgublja.

Ampak ne pravim, da nisem poskušala. Ko so gledališča začela z virtualnim predvajanjem predstav, sem se tega zelo razveselila, predvsem sem videla v tem priložnost, da se česa naučim, da kaj nadoknadim, da vidim, kako so se stvari lotevali priznani ustvarjalci.

Ampak žal so se mi spletni ogledi nekoliko zatikali. Če posnetek ni primerno kadriran, tako da oponaša »kadriranje«, ki ga sicer tudi sam gledalec počne ob živi uprizoritvi, se res velik del same predstave dobesedno izgubi. Gledaš in tvoje oko sili nekam, a kamera ne deluje kot tvoje oko. Seveda ima po drugi strani stvar kar nekaj prednosti. Recimo, da bi sicer ob ogledu predstave sedel nekje v zadnjih vrstah – kamera ti z zasuki in bližnjimi posnetki omogoči, da vidiš, kar bi sicer spregledal. A morda je ravno to tisto, kar manjka. Možnost, da si kljub kolektivnemu gledanju predstave ustvariš svojo predstavo o videnem, s tem ko izbiraš, kakšno očišče boš ob ogledu ubral, na kaj se boš osredotočil, kam bo bežal tvoj pogled, sam izbiraš, kaj boš spregledal, in po drugi strani, kaj boš svojega videl, kar bi mogoče kdo drug spregledal. Zato pa pravimo, da nikoli ne gledaš iste predstave oz. da nihče v dvorani ne gleda iste predstave kot ti. Morda nam prenos gledališča na splet dokazuje ravno to. Da si med ogledom žive uprizoritve ustvarimo svoje veselje z liki in dogajanjem in da je to veselje samo naše, intimno, čeprav nas je 200, 300 zbranih v enem prostoru.

Tajda Lipicer



Manca Lipoglavšek

Sredi letošnjega študijskega leta, natančneje februarja 2021, se je Akademija za gledališče, radio, film in televizijo po šestih letih dela ter še več letih obljub in načrtovanja preselila v novo stavbo. Na Aškerčevo, nasproti Filozofske fakultete, na nekdanje stavbe Fakultete za kemijo. V prvo stavbo, ki je bila oblikovana prav za namene gledališke akademije. A vseeno to ni prvi »drugi dom« agrftjevcev in agrftjevkv.

Na začetku akademija sploh ni imela nobenega stalnega prostora za delovanje. Ob ustanovitvi leta 1945 je, takrat še kot Akademija za igralsko umetnost, začela delovati v dnevnih sobah profesorjev in profesorice in nato na priložnostnih lokacijah. Že kmalu, leta 1949, pa se je preselila v nacionalizirano stavbo Serafinskega kolegija, na Nazorjevo ulico 3. In v najetih prostorih na Nazorjevi 3 je AGRFT tudi ostal, vse do letos. Sicer je akademija že prej, leta 2014, del svojih prostorov preselila na Trubarjevo cesto 3 – predavalnice, baletno dvorano, pisarne, knjižnico, arhiv – ki jo je do letos imela v najemu, zdaj pa je tudi ta stavba »naša«. Filmske prostore je imela do letos tudi na Kvedrovi cesti 9. A »srce« akademije je skozi desetletja ostajala »Nazorka«. V njej s(m)o si študentje vzeli tudi svoj prostor – Monte Carlo. »V prvem nadstropju, preoblikovanem v predavalnice, je zaživel majcen prostor, namenjen izključno študentom. V njem so študenti vseh generacij stavili na svojo ustvarjalno prihodnost. Vse drugo je legenda.« Tako vsaj trdi sinopsis dokumentarnega filma *Srečno, Monte Carlo*, ki je nastal leta 2017 v režiji Martina Srebotnjaka (docenta za področje filmske režije, sicer pa bivšega agrftjevca). Dokumentarec s pomočjo pričevanj številnih gledališčnikov in gledališčnic, bivših študentov in študentk, govori ravno o pomenu tega prostora. O posebnem pomenu Nazorka in o spominih, ki so tam nastali – v tem primeru skozi prizmo podob – govori tudi fotografska razstava *Adijo, Nazorka!*, ki jo pripravlja Študentski svet AGRFT, in sicer s fotografijami, ki so jih na Nazorjevi skozi leta posneli in za razstavo prispevali bivši in sedanji študentje. Tudi fotografije, priložene temu članku, so bile zbrane za namene te razstave.

Res je Nazorjeva študentom skozi desetletja pomenila več kot le stavbo – bila je prostor ustvarjanja, druženja, študija, morda nostalgije. Vsakemu študentu in študentki je predstavljala nekaj drugega in vsak si gotovo lahko v spomin priključimo množico trenutkov, dobrih in slabih, a gotovo formativnih, ki jih je tam doživel. Moj morda najbolj prezenten spomin na Nazorko vključuje krst brucev, gledališko meglo in sprožen požarni alarm v MGL-ju. Ali pač morda neko celodnevno vajo, štimanje »seksi lučk« in inspirativno improvizacijo igralcev, ki so se zafrkavali. Mogoče pa celo nek odmor med vajami, v katerem je igralka nekaj ur ostala z mano v kleti, ko sem si grdo zvila gleženj, in me pravzaprav tudi odnesla iz nje.

A oseben spomin posameznika ne pomeni kaj dosti brez konteksta spominov študentov, ki so prišli pred njim, tistih, ki akademijo doživljajo skupaj z njim, in tistih, ki bodo prišli za njim. V nadaljevanju vam zato predstavljam zapise nekaterih (bivših) študentov in študentk na temo tega, kako se spominjajo svojega časa na Nazorjevi. Gre za tiste prispevke, ki so se jih (bivši) agrftjevci in (bivše) agrftjevke odločili deliti z nami – pričevanja tistih, ki zaradi pomanjkanja časa, »nezanimivosti« spominov ali kateregakoli drugega razloga svoje izkušnje niso oddali, bodo temu članku žal umanjala. Zato bi iz teh zapisov težko generalizirali izkušnjo slehernega agrftjevca (ali agrftjevke). Po naključju se je zgodilo, da so vsa oddana pričevanja zapisi dramaturgov in dramaturginj. Zakaj je tako, se lahko sprašujemo; omeni pa, da je generalizacija morda še manj na mestu. Vstopna točka njihovega pogleda je specifična za dramaturge, a to ne pomeni, da se z njo vsaj na nekih mestih ne moremo, ne morejo, ne morete povezati tudi drugi. Upam, da bodo sledeče zgodbe tudi v vas prebudile lastno spominjanje.

Blaž Lukan

Spominov na študij na akademiji sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja – s tem pa na Nazorjevo, ki je bila že precej pred tem in še mnogo let za tem domicil akademije, čeprav je bil uradni vhod vanjo v resnici v Gledališki pasaži, in ne na Nazorjevi – je še vedno veliko, večina pa zares zanimivih samo zame. Spominskih drobcev je seveda še veliko več, nekaj pristnih, nekaj pa že takih, ki jih je skozi leta spomin očitno pridelal povsem samostojno (upam, da ni tako tudi s spodaj zapisanimi) ... Mogoče se ob tej priložnosti bolj kakor dogodkov in prigod spominjam (nekaterih) ljudi. Naj v tem zapisu ostanem zgolj pri »nepedagoškem« osebjem. Snažilke Micke – tudi njej smo rekli gospa, čeprav smo takrat bili še vsi tovariši in tovarišice – smo se študenti nekako bali, čeprav je bila prijazna, s svojim (dolenjskim?) dialektom celo dobrodušna, a včasih prav nesorazmerno odločna. Bila je še ena gospa Micka (če nisem imen pomešal), prav tako čistilka, a ona skoraj neopazna, prava siva miš, kot se reče, ki je po upokojitvi še dolgo rada prihajala na prednovoletna srečanja na akademiji. Še bolj prijazen je bil kurir Toni, mož majhne postave, ki te je (vsakega ali samo mene?) ob prihodu na akademijo vedno veselo pozdravil, na

kratko poklepetal, potem pa s svojo neločljivo aktovko in »brechtovsko« kapo odhitel po zamotanih kurirskih poteh Ljubljane. Boštjan, dolgin, je bil na prvi pogled manj prijazen, pogosto siten, kot se za ekonomista (ali karkoli je že bil) spodobi, čeprav se me je še dolgo po akademiji, kadar sva se srečala na ulici, razveselil. Skupaj s Tonijem sta v prostem času brusila parkete in bila sta prav hecen par!

Gospa Slavka v knjižnici si nas je nekatere študente – tako sem si vsaj domišljjal – posebej zapomnila in z nami pogosto rekla tudi kakšno nešolsko in neakademsko, celo opravljivo. Gospa Tita v študijskem referatu, sicer prevajalka, je bila na videz stroga, redkobesedna; ko si prišel do nje s kakšnim nerešljivim problemom, te je najprej brez besed premerila od pasu do temena, potem pa se narahlo, samo s koticom ust, kot Mona Lisa (nanjo je morda celo spominjala), nasmehnila, zmajala z glavo, češ, »kaj bomo z vami«, in problem seveda rešila v tvoje dobro. Gospa Vera iz arhiva je bila nekako sramežljiva, a odlična poznavalka slovenske gledališke zgodovine in zelo ustrezljiva. Gospa Lampretova iz dekanata (zapomnil sem si jo samo po priimku, ime pa pozabil) je bila sivolasa avtoriteta, skupaj s

»Kumbo« oz. profesorjem Kumbatovičem Kalanom celo soustanoviteljica akademije, sicer pa natančna in – vsaj v mojem spominu – povsem nenevarna ... Čez leta smo živeli v istem bloku na Jamovi, bila je še vedno dobrovoljna, vitalna, dinamična, skoraj vihrava, a nisem prepričan, da se me je še spomnila (kar je seveda precej neskromno pričakovanje); kljub temu sva včasih izmenjala kakšno o akademiji, kakršna je bila nekoč – njena seveda še toliko bolj oddaljena v času od moje.

Neločljivi del akademije je bila tudi njena bližnja okolica, beri: bifeji in gostilne v neposredni bližini, ki so bili naš drugi (ali nemara tretji, četrti ...) dom in v katerih smo študenti včasih preživeli več časa kot v predavalnicah, a ne samo pivskega, ali če sem nekoliko netakten, pivsko-erotičnega, temveč vselej tudi nenavadno inspirativnega ustvarjalnega časa. V G-baru, tik ob vhodu v akademijo in ob MGL je stregla Cilka, ki sem ji bil še posebej ljub (evo, spet nezanesljiv občutek), morda ker sem bil bolj miren od sošolcev in me je zato vztrajno klicala Miran, in ki sem jo veliko let po akademiji ponovno srečal kot

šefico keteringa na nekem kulturniškem praznovanju in sva se drug drugega (morda pa občutek kljub vsemu ni bil čisto nezanesljiv!) resnično razveselila – seveda pa se me je spomnila kot Mirana ... Imena natakarc iz Kave (kasneje Arta, ki ga danes, prav tako kot »džibara« in še marsičesa in marsikoga, ni več) sem pozabil, a skoraj vse so nas, ki smo tam previseli ure in ure, tudi še po končani akademiji, poznale, če ne po imenih, pa po kakšnih drugih, včasih tudi neljubih in neprimernih pripetljajih ... In ob koncu Nazorjeve – ali morda na njenem začetku, kar pa niti ni važno, vsaka ulica ima pač dva konca – Smrekarjev hram, kjer sem imena natakarc prav tako pozabil, čeprav se ene izmed njih, črnolase in vedno močno našminkane, še vedno živo spomnim; Smrekarjev hram je bil občasno prav tako »hram učenosti«, pridobljene v neskončnih in globokoumnih pogovorih ob pivu, še bolj redno pa hram prehranjevanja z znamenitimi »golaž-vampi mešano« ...

O sošolcih in profesorjih pa več ob kaki drugi priložnosti ...

Butoh, 2014

Nik Škrlec

Foto: Lena Hribar



Barbara Orel

Nazorjeva je bila prostor svobode – vrelišče velikopoteznih zamisli, drznega ustvarjalnega zamaha in pronicljivih intelektualnih premišljanj, pregeteno z veseljem do druženja. Takšen občutek sem imela že v času sprejemnih izpitov, ko sem prvič vstopila v AGRFT. Vse od knjižnice in čitalnice v kleti pa do gledališkega in filmskega arhiva (kot zadnjih prostorov v tretjem nadstropju) je živahno vrelo. V devetdesetih vsi prostori v drugem nadstropju še niso bili v uporabi Akademije. Ko sem bila še študentka, je bilo med predavanji v ta veliko predavalnico (št. 71) redno slišati radijska poročila, ki jih je poslušala stanovalka v sobi na drugi strani stene, po hodniku pa je vel vonj po hrani, ki so si jo pripravljali prebivalci drugih sob in se mešal s cigaretnim dimom. V tistem času se je med predavanji lahko kadilo in pepelniki so bili obvezni rekviziti na šolskih klopeh. Z leti, ko so stanovalci počasi odhajali, so njihove sobe prešle v uporabo Akademije in se prelevile v kabinete za profesorje z oddelka za dramaturgijo ter gledališče in radio. V kabinetu, ki sva si ga delila s profesorjem Andrejem Inkretom in pozneje z Blažem Lukanom, je bil kotiček, za katerega je le malokdo vedel: majhen balkon, slab kvadratni meter je imel, a ravno prav velik za eno osebo. Ko so nastopili časi prepovedi kajenja v šolskih prostorih, se je balkonček izkazal za pravo razkošje. Nanj so radi zahajali tudi golobi. Sprva smo jih zavzeto preganjali, a kaj ko je bilo to zanje varno zatočišče. Ko sta si dva goloba tam spletla gnezdo, smo ju sprejeli: iz jajc so se izlegli mladiči in ko je nastopil njihov čas, so poleteli in šli svojo pot. Z leti so se generacije študentov menjale, a umetniško-raziskovalni utrip v nonšalantnem zamahu je ostajal isti. Med vzpenjanjem skozi nadstropja in vse pretesne prostore na Nazorjevi je bilo slišati petje ob klavirski glasbi v živo, glasno memoriranje besedila za vlogo, vaje za razgibavanje govornega aparata, vročo debato, živahen klepet. Čeprav je Nazorjeva nostalgična preteklost, svobodno vzdušje ostaja in zdaj naseljuje prostore tudi na Trubarjevi in Aškerčevi.



Nočno postavljanje jelke, december 1994.

Helena Peršuh, Marko Mandič, zunanji kolega, Vesna Slapar, zunanji kolega, Nina Špela Stepančič, Vesna Pernarčič, Danijel Malalan, Tatjana Doma, Uroš Smolej

Foto: Tadej Toš



Brucovanje, februar 2021 Tajda Lipicer, Suzana Krevh, Bor Ravbar, Filip Štepec, Tilen Oblak, Nik Žnidaršič

Foto: Julita Kropec

Nina

Nazorjeva 3, Monte Carlo, Zimski semester

Bila je zima in depresija vsepovsod. S sošolci smo vadili za produkcijo in ni nam šlo. Ko bomo končali z vajo, bo zunaj že zdavnaj tema. Ker med predavanji na Trubarjevi in vajami za produkcijo na Nazorjevi nisem imela pavze, sem bila za povrh še zelo lačna in zato še bolj depresivna. Zdelo se mi je, kot da me nihče ne opazi, še manj pa poslušajo. Kot dramaturg težko najdeš prostor med igralci in režiserjem, kot študent dramaturgije pa še toliko težje, čeprav smo vsi študentje, se ene spoštuje bolj kot druge. Vsaj tako sem občutila, večkrat. Tisto popoldne pa še toliko bolj. Končno je bila pavza in šla sem po hrano. V Wok, ker sem si želela topel obrok, in treba je bilo najti nekaj na hitro. Potem se je vaja že nadaljevala, ampak želela sem jesti do konca. Sedela sem v Monte Carlu in s palčkami jedla iz papirnate posodice. Povsem sama. Nikjer nikogar. Potem pa škripanje lesenih stopnic. Po hodniku je prihajal Jernej Šugman. V trenutku sem se zasekirala, da ga ne bo preveč zmotil vonj po teh nudlih, ki je res invaziven. Najverjetneje me je samo skrbelo, da ne bom danes še komu v napoto. Morda sem si celo zaželela, da bi se ugreznila v zemljo. On pa se je ustavil ob meni in mi zaželel dober tek, vprašal me je, če je dobro, in pokomentiral, kako spretno znam jesti s palčkami. To je bil zame highlight dneva. Besede, ki jih je nekdo namenil meni, čeprav me osebno sploh ne pozna.

Primož Jesenko

Ker osebni spomin običajno preplete človeške stike in občutenje prostora, ob AGRFT v letu 1994 najprej pomislim na receptorja Miftarja, ki je bil s svojim zvedavim pogledom vselej tam, v svoji kabini. Pa na knjižnico s čitalnico, stisnjeno v ozke kletne dvore. Ta blago klavstrofobična simbolna srčika hiše, ki je neznano od kod in kam polagala ves svoj arzenal knjig, je imela karakter zaradi knjižničark, ki so gospodarile v njej. Ko sem prihajal iz študentskega bloka 11 v Rožni dolini s spiskom novega čtiva v glavi, sem pogosto naletel na novi obraz. Kot bi bil ta prostor nekakšna prehodna postaja, tako za nas kot za njih. Malina Schmidt, nato Katarina Kocijančič. V arhivu v nadstropju dekanata povsem na začetku Vera Visočnik, enigmatična, molčeča, dobrohotna, pa Tanja Viher, in Tanja Premk-Grum v videoteki. Pa stroga Tita Simoniti v referatu. Kar nisem razumel, sem preskočil, češ da za vsem mora stati nek vzrok in če mi še ni znan, bo že prišel čas, ko se bo vse pojasnilo.

V samem začetku začudenje zaradi relativnega dojetja časa; urniki, kdaj bodo začeli predavati posamezni profesorji, so se premikali, zamikali – ko sva s Sašo Helbel vstopila na AGRFT, sva bila oba zdresirana za ambiciozne študijske korake, kjer za prazni čas ni mesta. Postopoma sva se temu ritmu privadila in prepoznala smisel v njem, poznejše sodelovanje s Tomijem Janežičem ga je potrdilo.

Podobno utesnjeno kot kletni prostori je deloval mali Seminar za režijo, v njem Tone Peršak, teoretik, v kontekstu drugega predmeta Zvone Šedlbauer, eden Glejevih prvorcev, ki nas je prepričeval, da moramo mlade generacije same prevzeti Glej in mu določiti kurs, ne čakati na tiste, ki so zdaj tam in imajo povsem druge ideje. Nismo razumeli. Marko Marin je v glavni predavalnici običajno začel z anekdotami o Mariji Veri in igralkah, ki so želele biti Ofelije še v poznih letih, tako nas je mehčal, tega se ne pozabi, kot

tudi ne obhajanj ključnih jezuitskih punktov po stari Ljubljani, kamor nas je vodil v novoletnem času in smo jih zaključili s kuhanim vinom na kateri od stojnic. Tako kot ne pozabiš Matjaža Klopčiča, kako je opeval nianse filmskih div, Jean Seberg sem si zapomnil za vse večne čase. Pa Barbara Pušić, Marinova asistentka, kot tiha prisotnost. To so bile občutne točke identifikacije z »Nazorko«. Kajenje in nikotin sta bila že preteklost, naprej je živel le še mit o debatah s profesorji v gostem oblaku dima.

Druga produkcija našega letnika z no-dramami se ni izšla, dramaturgi smo svoj približek razčlembi opravili, po produkciji pa so bile ocene za režijo slabe (ena od režiserk je študij opustila in se preusmerila), igralci pa so dobili šestice, kar se mi je zdelo nepojmljivo, spet nisem razumel, ni mi bilo všeč. Sem se pa od praktične dramaturgije oddaljil in se v drugem letniku našel v objavljanju kritik v Razgledih, Nela Malečkar mi je dala možnost, ko sem ji poslal zapis o Korunovih Hlapcih v ljubljanski Drami z Bakovičem kot Jermanom z nogami v lavorju. Spomnim se, kako sta tako Poniž kot Inkret po prvi objavljeni kritiki (Iztrohnjeno srce Evalda Flisarja v Šedlbauerjevi režiji, 1995) komentirala, da med drugim zapisani presežnik o postavitvi Velikega briljantnega valčka (1985) ne drži povsem. A vzporedno polje se je odprlo, čas je drvel in z njim sveže predstave in pisanje o njih. »Nazorka« kot destinacija je dobila konkurenco, a saj me je prav ona pognala na prizorišče teatra.



Ura igre, 1976/77.

Silva Čušin.

Slika je prispevala Silva Čušin.

BRALNICA

»UPANJE NI IDEJA; UPANJE JE DEJANJE«

Benjamin Gillespie, Sarah Lucie in Jennifer Joan Thompson: »Global Voices in the Time of Coronavirus« (Performing Arts Journal, letn. 42, št. 3, 2020, str. 3–27)
Priporočila Helena Šukljan

»Global Voices in the Time of Coronavirus« je naslov članka, objavljenega septembra 2020 v gledališki reviji Performing Arts Journal. Struktura članka, ki je prosto dostopen tudi na spletu (tiskana revija pa v akademski knjižnici), ni običajna, saj gre za zapise več ljudi s celega sveta (Afrike, Azije, Evrope, Južne Amerike in Severne Amerike). Članek je nastal na podlagi serije enournih pogovorov, ki jih je v marcu 2020 organiziral Frank Hentschker, direktor The Martin E. Segal Theatre Center, v sodelovanju s HowlRound Theatre Commons pri Emerson College v Bostonu (projekt je arhiviran na spletni strani HowlRound.com). Njegov cilj je bil ustvariti platformo, kjer lahko ustvarjalke in ustvarjalci ter teoretiki in teoretičarke izrazijo svoje poglede na ustvarjanje v času koronakrize in na položaj umetnosti v tem času nasploh. Članek sestavljajo izjave tridesetih sodelujočih sogovornic in sogovornikov iz dvajsetih držav, ki so jih izbrali in uredili Benjamin Gillespie, Sarah Lucie in Jennifer Joan Thompson.

Izbrane misli so urejene kronološko – od aprila do junija 2020; prav tako pa na začetku vsakega zapisa dobimo informacijo o tem, kdo je avtor ali avtorica posamezne misli, s katerim področjem umetnosti se ukvarja ter od kod prihaja. Zaradi omejevanja stikov »v živo«, ki so za ustvarjanje gledališke umetnosti nujni, imamo pogosto občutek, da smo v za umetnost brezizhodnih situacijah sami oz. osamljeni, vendar v članku (raz)beremo, da smo v resnici povezani bolj kot kadarkoli prej. Ne glede na to, od kod kdo izmed tridesetih sodelujočih prihaja, se namreč teme, vprašanja in dileme skozi odgovore ponavljajo. Vse zapisano je izjemno zanimivo in za nas, (bodoče) gledališčne in gledališnike, relevantno, zato bi namesto povzemanja vsega napisanega raje priporočila branje celotnega članka. Ker pa je Adept revija, ki jo pripravljamo študentke in študenti, je vseeno vredno omeniti, da lahko v članku zasledimo nekaj neposrednih nagovorov mladim, kot je nagovor Meredith Monk: »V obdobju izolacije bi mladim umetnikom in umetnicam rekla: delajte. Samo skušajte delati, bodite radovedni in začnite ustvarjati brez kakršnihkoli pričakovanj. Potopite se v delo brez vnaprejšnjih predsodkov.« (6) Njenim besedam se pridružuje Richard Schechner: »Morate delati in morate upati še naprej. Ampak kaj je upanje? Upanje ni ideja; upanje je dejanje. Veste, da ste polni upanja, ko nekaj počnete. Veste, da ste obupani, ko rečete ‚ničesar ne zmorem narediti‘. Ampak lahko in morate in boste.« (11)

Če smo danes v stanju sats, kakor obdobje koronakrize s pojmom Eugenia Barbe opiše Anne Bogart, pa na koncu še vedno ostaja odprto vprašanje, kakšno bo gledališče, ko pandemije ne bo več; kako bi gledališče moralo izgledati in kako bi moralo delovati v prihodnosti? V katero smer se bomo premaknili iz sats, iz tega trenutka dinamične pripravljenosti in napetega pričakovanja? Jasnega odgovora v članku seveda ne dobimo, vseeno pa je besedilo – zaradi različnih (a v svojem bistvu podobnih) pogledov na (še vedno) aktualno »panstanje« – vredno branja.

Študenti in študentke prve stopnje Dramaturgije in scenskih umetnosti pri seminarju iz Zgodovine gledališča pod mentorstvom izr. prof. dr. Alda Milohnića priporočajo najzanimivejše prispevke iz (predvsem) tujih teatroloških revij, dostopnih v knjižnici AGRFT.

GLEDALIŠČE IN GLEDALIŠKA KRITIKA V ČASU PANDEMIJE

»Theatre Criticism in the Age of Self-Isolation and Social Distancing« (tematska številka revije Critical Stages/ Scènes critiques, št. 22, december 2020)
Priporočila izr. prof. dr. Aldo Milohnić

Na začetku pandemije so mnoga gledališča ponujala brezplačne ogleda videoposnetkov svojih starejših predstav. Pozneje, ko je postalo jasno, da pandemije in z njo povezanih preventivnih ukrepov, vključno s prepovedjo izvedbe predstav z navzočim občinstvom, ne bo kmalu konec, so gledališča začela prodajati vstopnice za ogleda posnetih ali v živo predvajanih (livestreaming) predstav. Vsaj v nekaterih primerih tovrstnih produkcij medijsko posredovani gledališki dogodek ni več nekaj drugega, ni več le dokumentarni posnetek nekega »realnega« dogodka, temveč je prav internetni prenos gledališke uprizoritve primarni in tudi edini realni dogodek. Posnete ali v živo predvajane predstave tako ne ustrezajo več klasični definiciji gledališkega dogodka, za katerega je značilno, da igralci, plesalci itn. nastopajo pred neposredno navzočim občinstvom. Ko je gledalcem vstop v gledališke avditorije prepovedan, je ukinjena neposredna interakcija v enotnem fizičnem prostoru, kar je sicer pomembna razsežnost gledališča kot medija. Internetni prenosi predstav v živo tako poskušajo, vsaj delno in za silo, omiliti ta manko s poudarkom na časovni razsežnosti in pri gledalcih ustvariti občutek prisotnosti in soudeležbe pri dogodku, ki je sicer medijsko posredovan, vendar je v časovnem smislu neposreden, saj poteka brez zamika. Ta sinhronost igralčevega in gledalčevega časa gotovo nekoliko prispeva k simulaciji gledališkega dogajanja, vendar ne more povsem zapolniti manka sobivanja v enotnem, skupnem fizičnem prostoru.

S tem kompleksnim in zahtevnim položajem gledališča v času pandemije se ukvarja tematska številka revije Mednarodnega združenja gledaliških kritikov (IATC) Critical Stages. Celotna številka 22, ki je »uradno« izšla decembra 2020, dejansko pa v začetku letošnjega aprila, je brezplačno dosegljiva na spletnem naslovu <https://www.critical-stages.org/22/category/special-topic/>. Uredniki tematske številke Yana Meerzon, Aisling Murphy in Savas Patsalidis poudarjajo, da bomo šele po primernem časovnem obdobju lahko ugotavljali, če je v času pandemije nastal povsem nov pojav, ki je postavil pod vprašaj ontološko razsežnost gledališkega dogodka »v živo«, ali pa je šlo zgolj za hipno prilagoditev gledališč na izredne razmere. Tematska številka s skupnim naslovom »Gledališka kritika v času samoizolacije in socialne distance« se posveča predvsem vprašanju, kako se je gledališka kritika odzvala na položaj gledališča v času pandemije, kako se je opredeljevala do gledališča v digitalnem okolju in ali v tem primeru še vedno lahko govorimo o gledališču (o tem vprašanju sicer piše v tej številki Adepta tudi Jakob Ribič, ki se sklicuje na nekatere prispevke, ki so bili objavljeni prav v Critical Stages). Ključno pri tem je, kot navedejo uredniki tematske številke, da so kritiki povsod po svetu s svojim pisanjem pomembno prispevali h kritični refleksiji in hkrati tudi ohranjanju spomina na delovanje gledališč v času, ko niso mogla opravljati svojega temeljnega poslanstva – uprizarjati predstave ob neposredni, fizični navzočnosti gledalcev in gledalk v gledaliških dvoranah. Izjemna aktualnost teh vprašanj nas privabi k branju več kot dvajsetih člankov, ki so jih uredniki izbrali za objavo v tej tematski številki Critical Stages.

MLADA SLOVENSKA DRAMATIKA

»Najprej počasi, potem pa tempo, tempo, Mlada slovenska dramatika – sedem izbranih dram avtoric in avtorjev, rojenih po letu 1985« (*Dialogi, revija za kulturo in družbo*, letnik 57, številka 1-2, 2021)

Priporočila Ula Talija Pollak

Tako kot že podnaslov pove, nova številka *Dialogov* prinaša sedem izbranih dram mladih slovenskih avtoric in avtorjev, ki jih je uredila in izbrala Petra Kolmančič. Vseh sedem dram so napisali avtorice in avtorji, rojeni po letu 1985. To ni prvič, ko se je revija odločila, da bo namenila svojo številko mladim piscem in piscem – leta 2017 je revija pripravila številko s poezijo avtoric in avtorjev, rojenih po letu 1980, leta 2019 pa številko s kratkimi zgodbami avtoric in avtorjev, rojenih po letu 1980. Na podlagi teh števil lahko zagotovo trdimo, da si revija prizadeva nameniti prostor mladi generaciji, kar je vsekakor spodbudno in dobrodošlo.

To pa le ni njen edini namen, saj se pri vsaki od teh števil trudi narediti temeljit pregled sodobnega ustvarjanja, o čemer priča izčrpen uredniški uvod, ki vsebuje pregled in analizo vseh spodbud za nastala besedila. V uvodu namreč Kolmančič naredi pregled institucionalnih in neinstitucionalnih oblik poučevanja ali pa spodbujanja dramskega pisanja, ki naj bi bile razlog za izrazit vzpon dramskega ustvarjanja v zadnjih letih, hkrati pa tudi opozarja, da je ta žanr žal še vedno pogosto neopazen na literarni sceni. Izpostavi tudi nekaj temeljnih težav, s katerimi se mlada slovenska dramatika še vedno srečuje. Med drugim poudari, da se redko znajde na repertoarjih gledališč in v natisnjenih izvodih.

Kolmančič je za izbor prebrala veliko število dram, med katerimi se je odločila za objavo del Eve Kučera Šmon, Ane Obreza, Nejca Gazvode, Mitje Lovšeta, Jake Smerkolja Simonetija, Tiborja Hrsa Pandurja in Varje Hrvatin. Treba je poudariti, da je skozi prebiranje del ugotovila, da so besedila »redko provokativna in tudi ko prevprašujejo moralne norme, se ne poskušajo konfrontirati ali biti šokantna«. Predvsem pa se revijo splača vzeti v roke, saj zajema lep pregled najmlajše generacije dramatičark in dramatikov ter njihovega doživljanja sveta. Vsekakor je spodbudna tudi opazka urednice, da dramska besedila pričajo o tem, da je lastnost »vasezagledanosti« stereotip, ki se ga prepogosto pripisuje mladi generaciji.

GLEDALIŠKA GESTA IN NJENE VARIACIJE

»Variations autour du geste théâtral« (tematska številka *Revue d'Histoire du Théâtre*, let. 72, št. 3, 2020)

Priporočila Ela Božič

Julija 2020 je izšla nova številka francoske teatrološke revije *Revue d'Histoire du Théâtre*, ki je bila v celoti posvečena gledališki gesti (*geste théâtral*). Kot je zapisano v uvodnem prispevku, je združila raziskovalce, režiserje in koreografe, da bi razmislili o gledališki gesti, njenem razvoju, razširitvah in položaju v evropskem kontekstu od 19. stoletja do danes. Številka je razdeljena na tri dele; »Arts du mime et théâtres gestuels« (»Umetnost mima in gestično gledališče«), ki v raznolikih prispevkih med drugim raziskuje umetnost mima, dramaturgijo geste ter pisavo na križišču mima, gledališča ter filma; »Théâtralité du geste« (»Teatralnost geste«), ki se poglobi v zgodovino gledališke geste in se pri tem naveže na gledališke velikane, kot so Meyerhold, Duse in Eisenstein; in »Les terrains de la danse. Cartographie, sémantique du geste« (»Območja plesa. Kartografija in semantika geste«), ki se posveti predvsem plesni sferi scenskih umetnosti.

V izbrani številki bi študentu gledališke, predvsem pa igralske umetnosti še posebej priporočila članek Antonija Palerma z naslovom »Le geste théâtral d'Eleonora Duse« (Gledališka gesta Eleonore Duse«), ki vstopi v francosko obdobje gledališkega ustvarjanja legendarne italijanske igralko Eleonore Duse. Avtor članka navaja mnenje Sarah Bernhardt, pariške gledališke zvezde, ki svojo »rivalko« Eleonoro opiše kot igralko, ki sadi cvetje tam, kjer so drevesa, in drevesa tam, kjer je cvetje. Njeno telo je v neposredni povezavi z njeno notranjostjo; vedno znova nam predstavi tako rekoč enako sliko, ki pa jo vsakič obarva z drugim odtenkom svoje duše. Subtilnost Eleonore Duse, njena globoka psihološka igra in njeno zavračanje konca predstave kot edinega cilja so postali osnova marsikaterim gledališkim praksam ter med drugim inspirirali Maxa Reinhardta ter celo Stanislavskega, predvsem pa so jo vzpostavljali kot intrigantno osebnost, ki je bila na čelu tranzicije igralske umetnosti iz 19. v 20. stoletje.



ADEPT

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev

LETNIK VII, številka 2, 2020/2021

ISSN: 2385-9164

Izdajatelj in založnik

UL AGRFT, zanj: red. prof. Tomaž Gubenšek, dekan

Odgovorna urednica

Manca Lipoglavšek

Uredniški odbor

Mojka Končar, Tajda Lipicer, Jernej Potočan

Mentor

doc. dr. Blaž Lukan

Kreativna zasnova in oblikovanje

Jure Brglez

Lektorica

Klasja Kovačič

Tisk

DEMAT d.o.o.

300 izvodov

Vse pravice pridržane.

KULTORA

Svet za umetnost Univerze v Ljubljani

