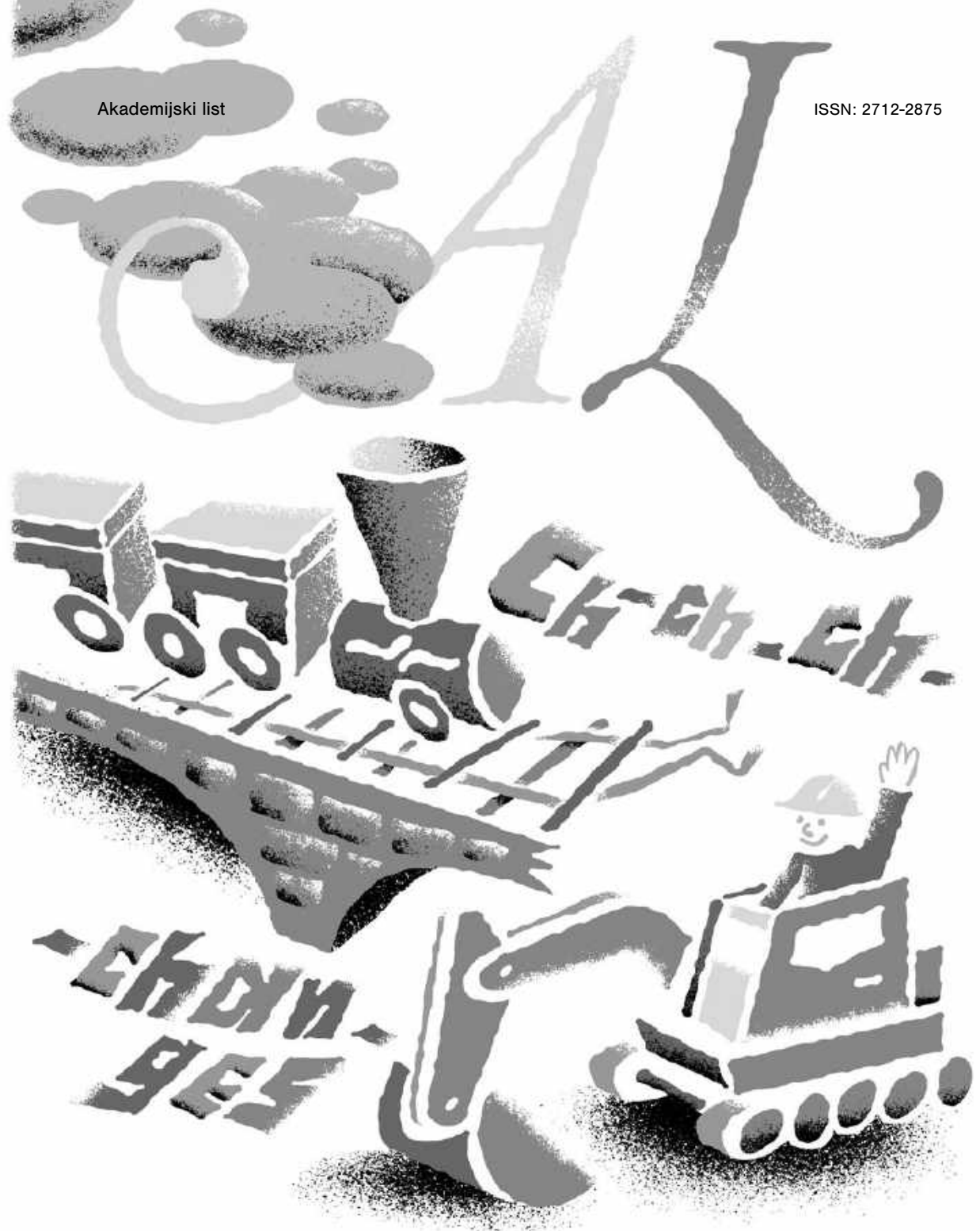


uf, sem to lepo povedal



AKADEMIJSKI LIST UL AGRFT 2023/2024
LIST AKADEMIJE ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

LETNIK XI, ŠTEVILKA 1
Študijsko leto 2023/2024

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

Uredniški odbor
HELENA ŠUKLJAN, NASTJA URŠULA VIRK,
MARKO RENGELO, BLAŽ ANDRAŠEK
PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ (mentor)
DOC. DR. MAJA KRAJNC (mentorica)

Odgovorna urednica
PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA

Producentka
DOC. MIJA ŠPILER

Jezikovni pregled
MAG. DARJA MARKOJA

Oblikovanje in naslovnica
ČRT MATE

Tisk:
DEMAT, D. O. O.
Ljubljana, februar 2024
300 izvodov

Vse pravice pridržane.

Spremembe! Ch-ch-ch-ch-ch- -changes!¹

Drage bralke in bralci! Tokratni uvodnik je prvi po dolgem času, ki ga ne piše Helena, pač pa nova urednica. Tako, z letom 2024 uredništvo prehaja v moje roke. Upam, da bom zapolnila stopinje prejšnjih uredništev, po katerih kot novopečena AGRFT-jevka stopam počasi, a ponosno.

V veselje mi je, da bom sodelovala pri so-ustvarjanju tega popisa dejavnosti na naši dinamični in radoživi akademiji. Želim si, da bi *Akademjski list* še naprej celovito prikazoval ustvarjanje in izkušnjo študija. Za tokratno številko smo se v uredništvu domislile, da bi vključile tudi izkušnje Erasmus študentk in študentov – tako v tej številki lahko beremo o izkušnji študija pri nas v primerjavi z akademijo v Osijeku in dobimo vpogled v branje Simone Semenič skozi oči študentke iz Brna.

¹Zapoj v melodiji istoimenske pesmi Davida Bowieja.

To pa še zdaleč ni edina sprememba na akademiji v tem študijskem letu. Največja je gotovo menjava vodstva akademije. Dolgoletnega dekana Tomaža Gubenška je zamenjala Žanina Mirčevska. V intervjuju, ki ga objavljamo v tej številki, se je o raznih spremembah in izzivih z novo dekanjo pogovarjal Nik Žnidaršič.

Osvežitev pa akademija doživlja tudi na drugih področjih. Eden od dobrodošlih *novih vetrov* je potegnil čez gledališki oddelek; letos bo namreč prvič po dolgem času za diplomsko produkcijo uprizorjen tekst sodobne slovenske avtorice. O odločitvi, da bodo uprizorile besedilo Simone Semenič *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*, v pričujoči številki spregovori režiser Jure Srdinšek. Z njim se je pogovarjal študent prvega letnika režije Lucas Carboni Kopše.

Na nove, sveže glasove nas vsako leto vedno znova opozorijo nagrade za mlade ustvarjalke in ustvarjalce. Tudi letos smo na akademiji ponosne na nagrajenke in nagrajence: letos je nagrado za mlado dramatičarko na 53. Tednu slovenske drame prejela Manca Lipoglavšek za dramo *Zamrzovanje*, vesno za najboljši študijski film pa Kristian Bernard Irgl na 26. Festivalu slovenskega filma za film *Alenka*. Več o njunih delovnih procesih in delu lahko izvemo v pogovorih, objavljenih na naslednjih straneh.

To si je torej obetati od intervjujev iz *domače bere*. Kar se tiče talentov zunaj sten institucije, pa lahko v pričujočem *Listu* beremo intervju z glasbenikom in filmskim ustvarjalcem Tomažem Gromom, ki je na FSF-ju za film *Ne misli, da bo kdaj mimo* prejel vesno za najboljši celovečerni film.

Objavljamo še poročilo o festivalu animiranega filma Animateka, ki so jo soustvarjale tudi naše študentke, za bolj domače mačke pa je tu še predstavitev AGRFT Festivala, kjer smo si lahko ogledale nekatere lanske filme in produkcije. Tudi ta (še mladi) festival je letos prinesel veliko novosti, med drugim je premiero doživela predstava *Kaj pa z rdečo kapico?*, festival pa je prinesel tudi prvo ljubljansko uprizoritev Kolektiva Reaktor v koprodukciji z AGRFT z naslovom *KRIK: VRZELI*. Festival je tudi povezal našo akademijo z zagrebško, ki je pri nas gostovala s produkcijo *Posljednji Čehov u Hrvatskoj*, in tako smo zopet pri izmenjavah, ki se jim posvečamo tudi v tej številki!

Na tej prikladni točki, ko se rdeča nit sklene in zaveže v pentljo, bi tale svoj prvi uvodnik pripeljala h koncu. Če vas na tej točki že srbijo prsti, da obrnete stran in se potopite v mikrokozmos aktivnosti v *naši bajti*, sem menda prestala ta ognjeni krst; sicer pa vsaj obljubljam, da so vsebine, ki jih ponujajo naši kolegi, mnogo zanimivejše od teh (prav teh, ki jih zdajle berete).

Pa prijetno branje!

Vsebina

1. STOPNJA

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Normalni ljudje

10

Anton Pavlovič Čehov: *UTVA*

12

Avtorski projekt:



18

Avtorski projekt: *INSTALACIJA*

20

Simona Semenič: *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*

22

FILM IN TELEVIZIJA

Ema Paš in Vukašin Stepančić: *Uvodno besedilo*

26

Pregled študentskih avdiovizualnih del

28

Recenzije študentskih filmov

70

KOSTUMOGRAFSKA DELAVNICA

Pojedina pri Trimalhionu

76

Pohujšanje v dolini šentflorjanski

79

2. STOPNJA

DRAMSKA IGRA

Avtorski projekt po motivih *Dobrega človeka*
iz *Sečuana* Bertolta Brechta: *Dober človek*

94

UMETNOST GIBA

Klemen Kovačič: *Agmisterij*

96

GOSTOVANJA

98

NAGRADE

100

Intervju z Manco Lipoglavšek:

»Sem dramatičarka, dramska piska, dramatesa ter dramaturginja.

Nikoli se ne znam odločiti za eno, zato ponavadi naštejem kar vse«

104

FOTOSKLOP: PRODUKCIJE PREJŠNJEGA SEMESTRA IN FOTOGRAFIJE S SNEMANJ

111

INTERVJU

Intervju z novo dekanjo AGRFT prof. mag. Žanino Mirčevsko:
»Ena ptica ne naredi pomladi«

168

Intervju z Juretom Srdinškom:
»Pri ustvarjanju me najbolj zanima to, kako lahko pri samem procesu
ustvariš model delovanja, kakršnega si želiš videti v družbi«

176

Intervju s Kristianom Irglom:
Zoomanje s Kristianom Bernardom Irglom

182

Intervju s Tomažem Gromom:
»Vem samo, kaj in zakaj sem delal ter kako sem se počutil«

188

POGLED: ERASMUS

195

DOGODKI

AGRFT Festival

204

Animateka

214



1. stopnja

GLEDALIŠKE PRODUKCIJE

Normalni ljudje

10

Anton Pavlovič Čehov: *UTVA*

12

Blažka Gantar: *Čehov: svet umetnosti na svoj način*

14

Avtorski projekt:



18

Avtorski projekt: *INSTALACIJA*

20

Spremljevalni tekst

21

Simona Semenič: *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*

22

Nejka Jevšek: *Prilika o tukaj in zdaj ali kultura vojne in miru*

24

FILM IN TELEVIZIJA

Ema Paš in Vukašin Stepančić: *Uvodno besedilo*

26

Pregled študentskih avdiovizualnih del

28

Študijske recenzije

Lara Šifrer: *Razglašena*

70

Lenart Sušnik: *Folklor v čistem filmu*

72

Iva Radić: *Hoffmanov zakon*

74

KOSTUMOGRAFSKA DELAVNICA

Pojedina pri Trimalhionu

76

Lučka Neža Peterlin: *Satirikon X Žižek*

77

Pohujšanje v dolini šentflorjanski

79

Tine Lukač: *A se še sploh kaj lahko »pohujša«?*

80

Normalni ljudje

PRODUKCIJA I. SEMESTRA DRAMSKE IGRE IN GLEDALIŠKE REŽIJE

Premiera: 17. januarja 2024 ob 15.00 na Študijskem odru 3

Igra

BORUT PETROVIĆ
BRINA RAKUN
ELA POTOČNIK
FILIP ŽUNIĆ
IVAN VASTL
JAŠA SAVNIK
LUCAS CARBONI KOPŠE
LUKA RAVNIK
MATIC ŽUST ŠPRAH
MILA PERŠIN
NACE KOROŠEC
ROBERT KLADNIK
ŠPELA LOVREC

Producentka

DOC. MIJA ŠPILER

Mentorica in mentor

za dramsko igro in gledališko režijo
PROF. NATAŠA BARBARA GRAČNER
PROF. MAG. SEBASTIJAN HORVAT

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

ANTON PAVLOVIČ ČEHOV

UTVA

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

Premiera: 25. januarja 2024 ob 16.15 na Študijskem odru 5

Režija

JULIJA URBAN

Dramaturgija

BLAŽKA GANTAR

NEJKA JEVŠEK

TINE LUKAČ

Igra

ALEKSANDAR JOVANOVSKI

ČARNA LAMPRET

JAKOB PODJAVORŠEK

MARKO RAFOLT

NEJC KRAVOS

NEŽA DVORŠČAK

PETER PODGORŠEK

JURE ŠIMONKA

URBAN BRENČIČ

Prevod

MILAN JESIH

Kostumografija

MARGARETA GRM

NINA GORIŠEK

Scenografija

LUČKA ŽNIDARŠIČ

FILIP PERUŠIČ

MIHA BENČINA

Producentka

DOC. MIJA ŠPILER

Mentorica in mentorja

za dramsko igro in gledališko režijo

PROF. BRANKO ŠTURBEJ

NINA RAJIČ KRANJAC

za jezik in govor

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Čehov: svet umetnosti na svoj način

Ločiti bistveno od nebistvenega, obravnavanje tega, kar je umetniku razumljeno, privoščiti si popolno svobodo, zavračati politično ali filozofsko besedičenje, odločno in skromno na pot ... vse to in še več so bile svete zapovedi znamenitega literarnega velikana Antona Pavloviča Čehova, ki se je rodil 29. januarja 1860 v Taganrogu v Rusiji. Že v mladih letih je z brati in sestro ustanovil gledališko skupino, kar ga je vzpodbudilo, da je začel pisati veseloigrice, vendar se nobena od njih žal ni ohranila. Ko sta njegova brata odšla na študij v Moskvo, je tudi sam hrepenel po ideji, da bi zapustil domači kraj in čim hitreje začel s študijem medicine.

Pred kratkim sem šel v Taganroško gledališče in ga primerjal z moskovskim. Kakšna razlika! Brž, ko se mi posreči končati gimnazijo, švigнем v Moskvo kot strelica. Tako rad imam to mesto! (Trojat, 40)

Njegovo prizadevanje, da bi življenje obarval z živahnim ujetjem znanih in pogostih pripetljajev, je pomagalo korenito spremeniti žanr kratke zgodbe. Čehov je v sodobni Rusiji najbolj znan po svojih številnih kratkih zgodbah, od katerih mnoge veljajo za mojstrovine te oblike, vendar so tudi

njegove igre močno vplivale na gledališče dvajsetega stoletja. V začetku leta 1886 so ga povabili k pisanju za enega najbolj priljubljenih časopisov v Sankt Peterburgu, *Novoe Vremja* (*Novi časi*). Kmalu je Čehov pritegnil pozornost tako literarne kot tudi splošne javnosti. Leta 1887 se je, izčrpan zaradi preobilice dela in slabega zdravja – bolehal je namreč za tuberkulozo in 15. julija 1904 za njo tudi umrl – odpravil na potovanje v Ukrajino. Po vrnitvi je začel pisati novelo *Stepa* (1888), ki je požela velik uspeh. Med njegove najboljše novele poleg *Stepe* spadajo še *Dvoboj* (1891), *Oddelek št. 6* (1892), *Kmetje* (1897) in *Dama s psičkom* (1899).

Številni sodobni dramatikci so se od Čehova naučili, kako s pomočjo razpoloženja, navideznih malenkosti in nedejavnosti osvetliti notranjo psihologijo likov. Štiri glavna Čehovova dramska dela – *Utva* (1896), *Striček Vanja* (1897), *Tri sestre* (1901) in *Češnjev vrt* (1903) – so igre, ki se uprizarjajo še danes. Bile so poskus poustvarjanja in izražanja »realizma«, tega, kako se ljudje v resnici obnašajo in govorijo med seboj. S prenosom tega stila na oder je želel čim natančneje prikazati človeško stanje v upanju, da bo občinstvo razmišljalo o lastni opredelitvi tega, kaj pomeni biti človek. Večina

njegovih pomembnih zgodb je umeščena v življenja malomeščanov v Rusiji ob koncu 19. stoletja. V njih so izpostavljene teme o grehu, zlu, propadu duhovnega življenja in družbe. Dogajanje, ki ima pogosto odprt konec, je običajno vpeto v osrednjo ali južno rusko pokrajino ali v malomeščansko provincialno okolje. Troyat piše, da so se pri Čehovovih doma zbirali najrazličnejši obiskovalci, med katerimi so se odvijale vse mogoče razprave, ki so se pogosto zavlekle pozno v noč. Pisatelj Korolenko je v svojih spominih zapisal, da je Čehova na enem od teh srečanj spraševal o njegovem delu ter je ta odgovoril, da je pisanje zanj navadna zabava.

»Hočete vedeti, kako pišem zgodbe? Glejte!« Pogledal je po mizi, prijel prvi predmet, ki mu je prišel pod roke, in rekel: »Jutri bo to zgodba! Naslov: *Pepelnik*.« (Troyat, 85)

Čehovovo življenje je pripoved, ki je stkana iz njegovih del in prepredena z nitkami medicine, literature in globoko zakoreninjene empatije do človeških izkušenj. Ker je bil po izobrazbi zdravnik, je v svoje pisanje vnesel edinstveno perspektivo, saj je imel skozi svoj poklic dober vpogled v človeško psihologijo kot tudi v družbo nasploh. V njegovih

delih prevladuje tragikomičen pogled na banalnost provincialnega življenja in minljivost ruskega malega plemstva. Čehov se poglobi v duševne globine likov, ki se soočajo s splošno človeškimi izzivi in stiskami. Večina likov je prikazana v boju z vsakdanjostjo provincialnega življenja, znotraj tega boja pa spremljamo, kako se na svoje okolje odzivajo v povezavi z lastnimi sanjami o izboljšanju življenja. Vendar pa so ta hrepenenja zaradi občutka nemoči, nekoristnosti, pretiranega samopomilovanja ter pomanjkanja energije in volje za uresničitev teh sanj pogosto obsojena na neuspeh. Čehove drame so kompleksne in večplastne ter odražajo človeško eksistenco z vsemi njenimi protislovji, ironijo in melanholijo.

Bašović pravi, da dramski prostor v dramah Čehova ni nikoli prostor, ki bi imel zgolj eno funkcijo. Obstajanje več različnih oblik tega prostora omogoča, da njihova medsebojna razmerja funkcionirajo kot znaki. Bašović po Zingermanu razlaga, da lahko prostor dojemamo kot neke vrste obrambo pred grobstvo sveta, ki posestva obkroža. Čehov posebno dramsko napetost gradi z vpeljavo možnosti propada posestva kot poslednjega zatočišča dramskih oseb. V *Utvi* so pristave okrog jezera zapuščene, v *Stričku Vanji* je predlog Serebrjakova o prodaji

posestva pomembno vozlišče drame, v *Treh sestrah* Nataša preureja hišo po svojem okusu, Andrej pa jo zaradi kvartopirskih dolgov zastavi, tema *Češnjevega vrta* pa je povezana z dejstvom, da bo posestvo treba prodati zaradi zapadlih dolgov. Vendar pa posestvo ni edini prostor, ki se pojavlja v Čehovovih dramah. Pariz, Moskva, Genova se pojavijo v povezavi s prozaičnostjo življenj dramskih likov, prostor, ki vsebuje melanholijo, žalost in pregreho. Na drugi strani pa obstaja cel seznam dramskih oseb, ki bi rade ostale, pa morajo zaradi nečesa oditi.

Serge Gregory v svoji knjigi *Antosha and Levitasha* opisuje, kako veliko vlogo je v Čehovovem življenju in ustvarjanju imela narava ter njegovo prijateljstvo s slikarjem Isaakom Levitanom. Levitan in Čehov sta se prvič srečala v Moskvi v začetku osemdesetih let 19. stoletja. Čehov je bil že uveljavljen pisatelj, Levitan pa se je uveljavil kot krajinar. Njuna skupna ljubezen do narave in ruskega podeželja je imela pomembno vlogo pri njunem prvem stiku. Levitanove krajinske slike, za katere je pogosto značilna melanholičnost in meditativnost, so močno vplivale na Čehovovo pisanje. Slikarjeva sposobnost, da ujame razpoloženje in vzdušje ruske pokrajine, je vplivala na Čehovove opise prizorišč v njegovih zgodbah in

dramah. Levitanove razpoložensjske pokrajine imajo veliko skupnega s tem, kako Čehovovi liki dojemajo naravo kot odsev svojih čustvenih stanj. Čehov je pri Levitanovih slikah cenil to, da so se odmaknile od romaniziranih predstav o naravi. Delila sta si prepričanje, da umetnost odraža nepopolnosti v našem značaju ter v našem odnosu do sveta okoli nas.

Troyat navaja tudi, da se Čehov ni zgolj boril za svojo popolno neodvisnost pred kolegi umetniki, kritiki in bralci, temveč je to neodvisnost želel ohraniti tudi pri svojih literarnih likih. V skladu s svojim razmišljanjem o umetnosti, kot ga kažeta Puškin in Tolstoj pred »spreobrnitvijo«, je Čehov videl svojo vlogo ustvarjalca v tem, da postavlja probleme, ne pa nujno, da jih rešuje. Njegova umetnost ni vsebovala prikrite pridige ali sporočila; nasprotno, verjel je, da je treba življenje preprosto prikazovati, ne pa ga aktivno reševati. Pisatelj naj bi bil v službi oseb, ki jih ustvari v svojih delih, ne pa da bi te osebe postavil v službo svojih lastnih idej ali moralnih vrednot. Čehov je zagovarjal stališče, da mora pisatelj ostati pogumen in nevsiljiv, izbirati med svojo prisotnostjo in prisotnostjo svojih likov. Če se preveč vmeša, da bi jih pojasnil ali moralno ocenjeval, bi prekoračil svoje pravice. Verjel je, da če sam čim bolj ostane

v ozadju, tem večje so možnosti, da bodo njegovi liki ohranili svojo avtonomijo in živeli svoje lastno literarne življenje. To stališče odraža Čehovovo prepričanje o subtilnosti in kompleksnosti človeške eksistence, ki jo je želel prikazati brez moralnih predpisov ali nepotrebnih vrednotenj.

Po mojem piscem ni treba reševati vprašanj o bogu, pesimizmu itd. Piščeva naloga je le pokazati, kako in v kakšnih okoliščinah so ljudje govorili ali mislili o bogu ali pesimizmu. Umetnik ne sme soditi ne svojih oseb ne tega, kar te pravijo, marveč mora biti le nepristranska priča ... sodijo naj porotniki, se pravi bralci. Moja stvar je, da imam talent, da znam ločiti bistveno od nebistvenega, da znam opazovati svoje osebe in govoriti njihov jezik. (Troyat, 112)

Anton Čehov in njegova kritika tedanjega gledališča predstavljata fascinanten vpogled v umetnost njegovega časa. Njegove besede so ostale relevantne, saj spodbujajo razmišljanje o naravi umetnosti in njenem vplivu na družbo. Seveda se tu poraja tudi vprašanje, ali smo kot gledalci in ustvarjalci uspeli zadovoljiti Čehovove kritične poglede ali pa

bi sam tudi danes sodobno gledališče označil kot »ošpice«, kot ga je v svojem času v pismu pisatelju Leontjevu-Ščeglovu. Vprašanje aktualnosti Čehovove kritike sodobnega gledališča tako ostaja odprto. Morda se lahko v današnjem kontekstu vprašamo, ali so določeni izzivi, ki jih je Čehov prepoznal, še vedno prisotni. Ali se gledališče danes sooča s podobnimi težavami, ki so jih opazili in kritizirali Čehov in njegovi sodobniki? Kot navaja Troyat, je Čehov gledališče pravzaprav sovražil, vendar se ni mogel upreti čarobnemu delovanju šminke in papirmašeja in ga lastne besede niso ovirale pri tem, da ne bi pridno zahajal v gledališke dvorane in preživil čas z igralci.

VIRI IN LITERATURA:

Bašović, Almir. *Čehov in prostor*. Ljubljana: MGL, 2013.

Gregor, Serge. *Antosha and Levitasba, The Shared Lives and Art of Anton Chekov and Isaac Levitan*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2015.

Troyat, Henri. *Čehov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001.

AVTORSKI PROJEKT



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

Premiera: 21. januarja 2024 ob 19.00 na Študijskem odru 4

Ponovitvi: 22. in 23. januarja 2024 ob 19.00 na Študijskem odru 4

Foto: KAJA PETROVIČ



Theatre Makers

ALJA KRHIN
DOMEN LUŠIN
GAŠPER GREBENŠEK
JAKOB PODLESEK
KAJA PETROVIČ
MAJA KUNAVER
MARKO RENGEO
ROK LIČEN
SARA KASTELIC
TIMON HOZO

Kostumografija

KLAVDIJA JERŠINOVEC

Končni video

MATIC MENEGALIJA

Končni zvočni posnetek

URBAN MIHEVC

Svetovalec za zvok

DRAGO IVANUŠA

Producentka

DOC. MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice

za dramsko igro in gledališko režijo

DOC. BRANKO JORDAN
MATEJ PUC Z.S.

PROF. JERNEJ LORENCI

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

ASIST. SARA SLIVNIK

za kostumografijo

PROF. JANJA KORUN

DOC. MAG. TINA KOLENIK

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

AVTORSKI PROJEKT

Instalacija

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

Premiera: 24. januarja 2024 ob 19.00 na Študijskem odru 5

Ponovitvi: 25. in 26. januarja 2024 ob 19.00 na Študijskem odru 5

Foto: LUCIJA LORENZUTTI



V raziskovanje občutka nemoči vstopamo skozi štiri zgodbe, ki se razvijajo v štiri posamezne linije, znotraj teh zgodb pa iščemo skupne točke. Te so morda na prvi pogled skrite, vendar ko na površje pridejo njihove najgloblje bolečine, ugotovimo, da smo si posamezniki, ko razpremo svoje najtemnejše dele sebe, zelo blizu. V potovanju po tihih bolečinah ugotovimo, da smo se z njimi naučili živeti, jih skriti pred svetom. In na koncu z njimi ostali sami. Nosimo jih v sebi, zadržimo jih zase in se trudimo, da jih ostali ne bi opazili. Nadenemo si nasmeh in se postavimo na razstavo. Tam stojimo sami, čeprav smo skupaj.

Kaj se zgodi, ko je naše telo postavljeno na ogled in ko so izpostavljene naše najbolj ranljive točke? Kako dolgo lahko stojimo tam, preden se zrušimo? Kdaj ugotovimo, da nismo sami? *Instalacija* od nas zahteva, da se soočimo s svojimi lastnimi mejami, prisili nas, da vztrajamo v nasmeških tako dolgo, dokler zares ne zmoremo več. Dokler stanje ne postane nevzdržno in moramo vdihniti, da sploh lahko nadaljujemo. Kam nam pobegnejo misli, medtem ko se telo ne more premakniti? Misli ugasnejo, mišice popustijo in telo se sesede samo vase. Pademo. Obležimo na tleh. Morda nikoli več ne bomo vstali.

Avtorska ekipa
MANCA LIPOGLAŠEK
LUCIJA LORENZUTTI
LUNA PENTEK
KATARINA PRISLAN
IVA RADIĆ
LUKA SERAŽIN
LUCIJA TROBEC

Svetovalka za odrski gib
LARA EKAR GRLJ

Oblikovalec luči
DOMEN LUŠIN

Producentka
DOC. MIJA ŠPILER

Mentorici in mentorji
za dramsko igro in gledališko režijo

DOC. BRANKO JORDAN
PROF. JERNEJ LORENCI
MATEJ PUC Z.S.

za scenografijo
PROF. MAG. JASNA VASTL

ASIST. SARA SLIVNIK
za kostumografijo
DOC. MAG. TINA KOLENIK

za jezik in govor
ASIST. MARTIN VRTAČNIK

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

SIMONA SEMENIČ

medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti

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

Premiera: 30. januarja 2024 ob 19.00 v Veliki gledališki dvorani

Ponovitve: 31. januarja, 1. in 2. februarja 2024 ob 19.00 v Veliki gledališki dvorani

Foto: GAŠPAR MARINIČ



Režija

JURE SRDINŠEK

Dramaturgija

ULA TALIJJA POLLAK

Igra

sofija – STAŠA POPOVIČ*vera* – LUCIJA OŠTAN VEJRUP*ljuba* – AJDA KOSTEVC*nada* – AJDA PIRTOVŠEK*vladimir* – JAKOB ŠFILIGOJ*bogomir* – PETER ALOJZ MARN*branimir* – MARK JACOB CAVAZZA

Kostumografija

GAŠPAR MARINIČ

Scenografija

EVA PETRUNA

ANA MARIJA SNOJ

LUCIJA ZUCCHIATI

Oblikovanje svetlobe

DOMEN LUŠIN

Oblikovanje zvoka

LAETITIA REBECCA POHL

Koreografija

LARA EKAR GRLJ

Producentka

DOC. MIJA ŠPILER

Mentorji in mentorice

za dramsko igro in gledališko režijo

DOC. BARBARA CERAR

PROF. MATJAŽ ZUPANČIČ

za dramaturgijo

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

za jezik in govor

DOC. DR. NINA ŽAVBI

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

ASIST. SARA SLIVNIK

za kostumografijo

PROF. JANJA KORUN

DOC. MAG. TINA KOLENIK

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,

RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

NEJKA JEVŠEK

Prilika o tukaj in zdaj ali kultura vojne in miru

Dramo Simone Semenič (1975) *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* (2011) lahko označimo za skoraj pravljico pripoved, katere vsebina pa je vse prej kot pravljica. Zapisana je v prepoznavni pisavi dramatičarke, ki presega klasično dramsko formo, posega celo v pravopis (tako v naslovu kot v besedilu ne uporablja velikih začetnic), jezik prepušča (svojemu) lastnemu ritmu in se odmika od ustaljene funkcije didaskalij. Dogajalni čas in prostor nista določena, Semenič namreč zgodbo postavlja v kraljevsko mesto »mного mnogo let nazaj/in vendar ne tako mnogo, da jih ne bi mogel prešteti na prste dveh levih in dveh desnih rok/daleč daleč stran/in vendar ne tako daleč, da ne bi mogel zavohati cvetoče lipe sredi trga«¹, s čimer je še bolj poudarjena vsebinska aktualnost krute pripovedi o oblasti. To je zgodba samoljubnega, manipulativnega, moči lačnega in nasilnega vladarja Vladimira ter njegovih dveh ministrov, Bogomirja in Branimirja. To zgodbo poznamo vsi – dogajala se je že *mного mnogo let nazaj, daleč daleč stran*, dogaja pa se tudi tukaj in danes.

V *kraljevskem mestu* vladata lakota in revščina. Pogoji za življenje so vse slabši, ljudstvo vse bolj nemirno in nezadovoljno. Minister Bogomir, ki se

zdi bolj stvaren in konstruktiven, se želi vojni izogniti, a Vladimir posluša ministra Branimirja, ki že tako majava tla ves čas še dodatno spodkopava.

Ne vem, če je na igri, da nam da pozitivni izhod. Mislim, da je za igro že zelo dosti in dovolj, če predstavi razmerja moči. Na eni strani je vladar Vladimir, ki je absolutni monarh, absolutna moč. Zraven pri roki ima vedno Bogomirja, se pravi ima vero, versko žezlo, na drugi roki pa je Branimir, nekdo, ki brani in deluje kot najbolj pozitiven lik, želi se izogniti vojni. Vendar v takih trojicah en drugega potrebujejo. Branimir je nujna funkcija znotraj trojice, kjer eden navija za vojno, eden je proti vojni, eden pa na koncu odloči. (Tanja Lesničar Pučko, video gledališki list, 2015)

Eden najpomembnejših elementov so gotovo didaskalije, ki sprva opravljajo zgolj opisno funkcijo oz. funkcijo komentatorja, nato pa med potekom drame postajajo sogovornik, soigralec in se na koncu razkrijejo kot subjekt – lik Sofije, matere treh hčera, Nade, Ljube in Vere. S pojavom teh ženskih protagonistk se v drami začrta še ena pomembna dvojnost. Poleg linije oblast – ljudstvo je nit pripo-

¹Gospodinov, Georgi. *Naravni roman*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.

vedovanja v resnici tudi perspektiva moški – ženska. Tri ženske so v resnici nekakšne revolucionarke, upornice in borke proti oblasti, ki so bile »žrtvovane za ohranitev lažne narodne identitete« (Nika Arhar, 2015). »Upor [Ljube, Vere in Nade] je v bistvu ta revolt *do konca*. Je ta revolucionarna gesta *brez odpovedi, brez prestanka, do konca, do smrti in čez njo*« (Tanja Lesničar Pučko, video gledališki list, 2015). Žrtev treh mladih žensk tako v resnici postane simbol moči, poguma in boja v prostoru in času, ki te zmage ne dovoljuje.

zbrali smo se, da počastimo zadnjo pot treh mladenk/mučenk iz reke/ki so/nesebično/dale življenje za svojo domovino/sovražnik jih je okrutno umoril v cvetu mladosti/bogovi/od vas prihaja vsak dober dar/hvala vam za naše junakinje/ljubo, vero in nado hvala vam za nesebične duše/ki so svoje življenje darovale za višje cilje/in so tudi v bolečini in trpljenju/zvesto sledile klicu svobode in pravice²

Izjalovi se vsak poskus spremembe in poudarja absolutno moč oblasti, ki nosi v svojih rokah vse vajeti. »Gre za prikaz nemoči na intimni in družbeni ravni, ki izhaja iz vprašanja, kako doseči vidnejše družbene spremembe; gre za poskus konfrontacije s svetom, v katerem glede na trenutne okoliščine še ni mogoče ničesar zares spremeniti« (Eva Kraševc, *Potem ko je že rekla še*, odlomek iz gledališkega lista).

Kraljevsko mesto daleč stran se tako vse bolj zdi blizu in tukaj. Ne resonira zgolj z našim prostorom, pač pa predstavlja celoten zdajšnji čas, ko vse bolj izginja kultura miru in se razmahuje kultura vojne, na čelu katere so še kako srhljivo resnični takšni in drugačni Vladimirji.

VIRI IN LITERATURA:

Arhar, Ana »Ocenjujemo: medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti« *Sigledal*, 2015. Splet. Dostop: 25. 11. 2023.

SNG Drama Ljubljana. »Video gledališki list« 2015. Splet. Dostop: 23. 11. 2023
<<https://www.youtube.com/watch?v=ctodKYbu3OQ&t=7s>>

²Simona Semenič. *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. Ljubljana: 2011, str. 131.

Kraševc Eva. »*Potem ko je že rekla še*« Gledališki list SNG Drama Ljubljana, 2015.

EMA PAŠ IN VUKAŠIN STEPANČIČ

Uvodno besedilo

V minulem letu je bila produkcija Oddelka za film in televizijo precej uspešna (ne le po kvantiteti, temveč tudi kvaliteti). Zaključenih je bilo kar 24 avdiovizualnih del najrazličnejših tematik, pristopov in žanrov, ki so zaznamovala naše preteklo leto na akademiji.

Študenti prvega letnika so študijsko leto zaključili s štirimi kratkimi igranimi filmi. Lina Bensa v filmu *Mama mami* z naključnim srečanjem v zdravniški čakalnici poudarja pomembnost medčloveških stikov in empatije. Kratki film *Osebn*a režiserja Emanuela Krajnca se na komičen, a učinkovit način ukvarja z absurdom birokracije in ujetosti v sistemu.

Oblike komičnega žanra se je lotil tudi režiser Vukašin Stepančić v *Dobrem filmu*, ki sledi dvema študentoma in njunim mukotrpnim poskusom pisanja scenarija za zaključni film, kratki film *Ribolov* režiserke Eme Paš pa nas popelje na miren in samotni ribnik, kjer obujanje spominov in prisotnost narave povzročita pomemben premik v odnosu sestre in brata.

Za nami je tudi uspešna dokumentarna sezona. Letošnje dokumentarce odlikuje zanimiva raznolikost tematik, predvsem pa pristopov, ki kažejo individualne poglede in interese posameznih ustvarjalcev.

Lara Šifrer v svojem kratkem dokumentarnem filmu *Impulz* skoraj brez besed, a s premišljeno strukturo in uporabo filmskih sredstev ustvari nabito filmsko izkušnjo. Več o filmu je za Akademski list napisal Lenart Sušnik. Jure Štern v filmu *Domčani* spremlja življenje dveh najstnikov Emanuela in Timija, ki bivata v mladinskem domu Slivnica. Poleg njunih osebnih zgodb in trenutkov film odpira diskurz o sistemskih problemih, ki mladostnike pripeljejo v takšne ustanove.

Matic Dominko nam s filmom *Smrt* odpre vrata v svet prekmurskega death metal benda, pri čemer se osredotoči predvsem na njihove pristne, iskrene odnose in tesno vez, ki jih žene pri ustvarjanju. Zanimiv vpogled v življenje in osebnost umetnika ponudi tudi *Dušan*, film Mihe Dragana, ki spremlja sodobnega plesalca Dušana Teropčiča in preko protagonista razglablja o vlogi in položaju umetnika v današnjem času.

Klemen Lorber v *Simonovi vili* pokaže neverjeten občutek za detajle in oživiljanje prostora s pomočjo filmskih sredstev. Avtor se s kamero premika po družinski hiši in raziskuje njen duh ter zgodovino, ki se skriva vsepovsod (če le dovolj dobro pogledamo).

Ogledali smo si lahko še *Kante* režiserke Tinkare Klipšteter, kjer izstopata kombiniranje dveh izrazi-

to različnih dokumentarnih stilov in močna montaža, ter kratki dokumentarni film Alena Riviča *Ines*, ki z občutljivostjo in navdušujočo mero optimizma ujame življenje gibalno ovirane protagonistke.

Naposled pridemo še do tretjih letnikov, ki so z zaključnimi filmi končali svojo dodiplomsko študijsko pot. Film *Alenka* režiserja Kristiana Bernarda Irgla se poglubi v zapletene odnosne dinamike in globok vpliv zamolčanih resnic, ko se Alenka spopada z bremenom prikrivanja tragične smrti sinovega najbližjega prijatelja. Film je na 26. festivalu slovenskega filma prejel vesno za najboljši študijski kratki igrani film, za kar ekipi tudi tukaj iskreno čestitamo! Služi kot ganljiv opomin na krhkost človeških povezav in odpornost, ki je potrebna za krmarjenje skozi kompleksnost izgube.

Prvič smo si lahko ogledali tudi kratki diplomski film režiserja Blaža Andraška *Razglašena*, ki se teme odnosov in človeških stikov loti na svoj način. Film skozi zgodbo mlade pianistke Lize dokazuje, da se lahko z likom povežemo tudi prek intimnih situacij in občutij, četudi ti niso izraženi v besedah. Navsezadnje, namesto protagonistke govori njena glasba.

Letos smo si lahko ogledali še tri kratke igrane filme, ki vsak po svoje izžarevajo unikaten pri-

stop posameznih avtorjev. Film *Gnida* režiserke Margarete Grm nas z natančno strukturo, premišljeno montažo in specifično vizualno podobo potisne v zmedo in stisko protagonistke.

Pozornost je pritegnil tudi film *Daljne njive* režiserja Filipa Jembriha s svojo energetsko nabitostjo in dinamično ter stilizirano filmsko fotografijo.

Kratki igrani film Aleksandra Kogoja Jr. *Hoffmannov zakon* sledi zgodbi taksista Marcela, ki mora po spletu naključij »vzeti zakon v svoje roke«. Film izstopa predvsem zaradi izrazitosti kriminalnega žanra, znotraj katerega pa se avtor ukvarja z zelo neobičajnim in večplastnim likom. Potrpežljivo čakamo nadaljevanje ...

Zanemariti ne gre tudi letošnje televizijske produkcije, v okviru katere so letos nastale štiri TV-drame 3. letnikov – *Komaj nič* (Katja Predan), *Mali princ* (Kristian Bernard Irgl), *Razrezana pita* (Iza Mlakar) in *Živeti v dvoje* (Blaž Andrašek).

Dragan Vuković je posnel prvi del dokumentarne oddaje *Motorist*, študenti druge stopnje televizijske režije pa so po dramskem tekstu Gregorja Strniše posneli 3-delno TV-dramo *Ljudožerci*.

IGRANI FILMI

<i>Razglašena</i> (Blaž Andrašek)	30
<i>Alenka</i> (Kristian Bernard Irgl)	32
<i>Gnida</i> (Margareta Grm)	34
<i>Daljne njive</i> (Filip Jembrih)	36
<i>Hoffmanov zakon</i> (Aleksander Kogoj Jr.)	38

DOKUMENTARNI FILMI

<i>Impulz</i> (Lara Šifrer)	40
<i>Kante</i> (Tinkara Klipšteter)	42
<i>Domčani</i> (Jure Štern)	44
<i>Simonova vila</i> (Klemen Lorber)	46
<i>Smrt</i> (Matic Dominko)	48
<i>Dušan</i> (Miha Dragan)	50
<i>Ines</i> (Alen Rivić)	52

TELEVIZIJA

<i>Komaj nič</i> (Katja Predan)	54
<i>Mali princ</i> (Kristian Bernard Irgl)	56
<i>Živeti v dvoje</i> (Blaž Andrašek)	58
<i>Rarezana pita</i> (Iza Mlakar)	60
<i>Motoristi</i> (Dragan Vuković)	62
<i>Ljudožerci, 1. del</i> (Aljaž Zorko)	64
<i>Ljudožerci, 2. del</i> (Damir Vintar)	66
<i>Ljudožerci, 3. del</i> (Robert Friškovec)	68

RECENZIJE ŠTUDENSKIH FILMOV

Lara Šifrer: *Razglašena (2023)*

70

Lenart Sušnik: *Folklor v čistem filmu*

72

Iva Radić: *Hoffmanov zakon*

74

Razglašena

Ambiciozna pianistka Liza igra klavir za starejšega uspešnega moškega Marka, medtem ko ima on spolne odnose z drugimi ženskami. Poleg skrivnostnih koncertov je Lizino življenje osamljena rutina odtujenih stikov. Liza skozi okno opazuje življenje, ki ga nikoli ni imela, izhod iz svoje osamljenosti pa išče pri Marku. V seriji interakcij se pokaže, da tudi življenje uspešnega in bogatega Marka ni to, kar se zdi. So Lizina žrtvovanja vredna njenega uspeha?

Foto: MAJA KRVINA



Nastopajoči DIANA KOLENC – <i>Liza</i> BRANE ZAVRŠAN – <i>Marko</i> ERIK GABRIEL NOVAK – <i>Niko</i> SARA GORŠE – <i>Neznanka 1</i> TINA KOLENIK – <i>Neznanka 2</i> TINKARA KLIPŠTETER – <i>Nina</i> AGNES CANKAR – <i>Ninina prijateljica</i> NEŽA TOVŠAK – <i>Ninina prijateljica</i> BLAŽ ŠEF – <i>voditelj TV-oddaje</i> JURE ŠIMONKA – <i>študent na ulici</i> KAJA PETROVIČ – <i>študentka na ulici</i> LUKA SERAŽIN – <i>študent na ulici</i> MAJA KUNAVER – <i>študentka na ulici</i> NEŽA DVORŠČAK – <i>študent na ulici</i>	Oblikovalka maske EVA URŠIČ	Prevajalka podnapisov VITA ŠTADER
	Asistentka oblikovanja maske LAURA BUTKOVIČ	Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike TEO RIŽNAR
	Asistentka kamere TARA CARUSO BIZJAK	Tehniški sodelavec in sodelavka JURIJ LUKASHEVICH AMELA IKOVIC
	Druga asistentka kamere KARIN PETRIČ	Statistke in statisti ANDREA VIDMAR, ANEMARI FISTER, ANJA POPELAR, BENJAMIN BOGO- VIČ, BLAŽ KLASIČ, EVA POSILOVIČ, IZA MLAKAR, IZAK MIKLAVČIČ, JER- NEJA STARIČ, LIZA LIKAR, MARUŠA MEDIŽEVEC, NEŽA JANKOVIČ, NIKA KRISTAN, NIKOLINA VONČINA, ARA NABERNIK, TAŠA TOMIČ EGART, UR- ŠKA KUMPREJ, TADEJ SINKOVIČ
	Operater steadicama NIK JEVŠNIK	Producentka Oddelka za film in televizijo DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
	Asistent operacije steadicama TADEJ PERNUŠ	Asistent in asistentka produkcije Oddelka za film in televizijo NIK ŠULER EMA MUC
Režiser in scenarist BLAŽ ANDRAŠEK	Pomočniki pri snemanju ALJAŽ HITREC EMANUEL KRAJNC VUKAŠIN STEPANČIČ	Mentorji in mentorice <i>za režijo</i> PROF. MIRAN ZUPANIČ <i>za scenaristiko</i> PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ <i>za montažo</i> DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC <i>za kamero</i> DOC. JURE ČERNEC <i>za zvok</i> DOC. MIHA JARAMAZ <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Direktorica fotografije, snemalka, grafična oblikovalka napisov in koloristka MAJA KRVINA	Skrbnik materiala TIMOTEJ CVIRN	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
Montažer in asistent snemanja zvoka MIHA KRIVEC	Mojster luči ROK KAJZER NAGODE	
Skladatelj filmske glasbe GAŠPER MUŽENIČ	Osvetljevalca MATIC MENEGALIJA ANDRAŽ ŽIGART	
Asistent režije MATIC DOMINKO	Vodja scenske tehnike JAN NOVAK	
Tajnica režije ANJA PIRTOVŠEK	Snemalec in oblikovalec zvoka PETER ŽEROVNIK	
Scenografka NEŽA ZINAJIČ	Izvajalec in izvajalka glasbe GAŠPER MUŽENIČ NEŽA TOVŠAK	
Asistentka scenografije KATJA PREDAN	Fotografka na setu ELA MIMI PIRNAR	
Pomočniki scenografije JAKA PALČIČ VILFAN JURE PODOJSTRŠEK MARKO ANDRAŠEK		
Kostumograf CLAUDI SOVRÉ MIKELJ		
Asistentka kostumografije FLORES OVEN		

Alenka

Alenka (52) pred svojim sinom Domnom (23) prikriva informacijo, da mu je v prometni nesreči umrl najboljši prijatelj Aleks. Na Alenko pritiska Aleksova mama Barbara (45), ki se želi pogovoriti z Domnom. Alenka ji to preprečuje in njen odnos z Domnom in Barbaro se skrha.

Foto: KARIN PETRIČ



Nastopajoči

PIA ZEMLJIČ – *Alenka*
 URBAN KUNTARIČ – *Domen*
 MOJCA FATUR – *Barbara*
 BARBARA CERAR – *psihologinja*
 MOJKA KONČAR – *medicinska sestra 1*
 KAJA PETROVIČ – *medicinska sestra 2*
 NIKA MANEVSKI – *medicinska sestra 3*

Režiser in scenarist

KRISTIAN BERNARD IRGL

Direktorica fotografije,
 snemalka in koloristka
 KARIN PETRIČ

Montažer

TIMOTEJ CVIRN

Skladatelj filmske glasbe
 ALDO KUMAR

Asistent režije

JURE ŠTERN

Tajnica režije

KLAVDIJA KOŠIR

Scenografka

MINEA SONČAN MIHAJLOVIČ

Asistent scenografije

MIHA TOMŠE

Pomočnica scenografije

LUCIJA ZUCCHIATI

Kostumografka

ANA MELJO
 ZALA ŽAGAR

Oblikovalka maske

MIRJAM KAVČIČ

Asistent kamere in operater steadicama
 NIK JEVŠNIK

Drugi asistent kamere
 MATIC MENEGALIJA

Pomočnici in pomočnik pri snemanju

EMA PAŠ
 LENART SUŠNIK
 ELA MIMI PIRNAR

Skrbnik materiala
 TADEJ SINKOVIČ

Mojster luči
 ROK KAJZER NAGODE

Osvetljevalka
 NEŽA JANKOVIČ

Vodja scenske tehnike
 TOMAŽ JEREBIC

Snemalec zvoka
 TONKO SEKULO

Asistent snemanja zvoka
 MATIC DOMINKO

Oblikovalec zvoka
 JAN TURK

Fotograf na setu
 ERIK CONTRERAS MENCINGER

Prevajalka podnapisov
 VITA ŠTADER

Grafična oblikovalka napisov
 ŠPELA ŠIVIC

Svetovalec za svetlobno
 in barvno obdelavo slike
 TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavec in sodelavka
 JURIJ LUKASHEVICH
 AMELA IKOVIC

Statistke in statista
 KSENIJA SKARLOVNIK,
 BLAŽ ANDRAŠEK, TIMOTEJ CVIRN,
 EMA PAŠ, KAJA BRINA URŠIČ.

Producentki Oddelka za film in televizijo
 DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije
 Oddelka za film in televizijo
 KAJA BRINA URŠIČ

Mentorji in mentorice
za režijo
 PROF. MIRAN ZUPANIČ

za scenaristiko
 DOC. BARBARA ZEMLJIČ
 ASIST. MATEVŽ LUZAR

za montažo
 DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC
za kamero

IZR. PROF. SIMON TANŠEK
za zvok
 DOC. MIHA JARAMAZ

Produkcija
 AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
 RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

Gnida

Manekenko Marijo (19) na zasebni zabavi oamijo in spolno zlorabijo, vendar ji naslednje jutro ni čisto jasno, kaj se je prejšnjo noč zgodilo. Spremlja jo le neprijeten občutek. Na zabavi je pozabila torbico, zato jo gre dan po zabavi iskat. Med iskanjem torbice podoživlja prejšnji večer.

Foto: DOMEN LUŠIN



Nastopajoči LUCIJA HARUM – <i>Marija</i> ANDRAŽ JUG – <i>Simon</i> ALENKA KRAIGHER – <i>Maruša</i>	Ostrilka MAJA ŠTOJS	Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike TEO RIŽNAR
Režiserka MARGARETA GRM	Asistentka operacije steadicama NIK JEVŠNIK TADEJ VINTAR	Tehniška sodelavec in sodelavka JURIJ LUKASHEVICH VERA BOGATAJ
Scenaristka in scenarist MARGARETA GRM DOMEN LUŠIN	Operaterja kрана IZIDOR ČOK GREGOR BREGAR	Producentki Oddelka za film in televizijo ANA KOVAČIČ DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Direktor fotografije, snemalec, operater steadicama in kolorist DOMEN LUŠIN	Skrbnica materiala LARA KNAP	Asistentka produkcije Oddelka za film in televizijo KAJA HORVAT
Montažerka ANA GRZETIČ	Rekviziter VID STARMAN	Mentorji in mentorice <i>za režijo</i> PROF. MIRAN ZUPANIČ <i>za scenaristiko</i> PROF. MAG. MIROSLAV MANDIČ DOC. BARBARA ZEMLJIČ <i>za montažo</i> DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC <i>za kostumografijo</i> PROF. JANJA KORUN DOC. MAG. TINA KOLENIK <i>za kamero</i> IZR. PROF. SIMON TANŠEK <i>za zvok</i> PROF. ALDO KUMAR <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
Skladatelj in izvajalec filmske glasbe MILETA GRUJIČ	Programer osvetljave IZIDOR ČOK	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL
Asistentka režije KATJA PREDAN	Osvetljevalca ANDRAŽ JERIČ IZIDOR ČOK	Koprodukcija RTV SLOVENIJA
Tajnica režije NIKA OTRIN	Vodja scenske tehnike MARTIN TRUDEN	
Scenograf MATJAŽ PAVLOVEC	Vodnja gradnje DIMITRIJ PETEK	
Kostumografka NINA ČEHOVIN	Snemalec zvoka UROŠ PRIMOŽIČ	
Asistentka kostumografije ZALA ŽAGAR	Mikroman ZORAN GRABARAC	
Oblikovalka maske MAJA RAZBORŠEK	Oblikovalec zvoka PETER ŽEROVNIK	
Asistentka oblikovanja maske LEA BOLE	Fotografka na setu RENI BABIČ	
Druga asistentka kamere TARA CARUSO BIZJAK	Prevajalka podnapisov in lektorica VIDA ŠTADER	
	Grafični oblikovalec napisov ANDRAŽ MOHAR	

Daljne njive

Jean, mlad francoski huligan, je poslan na prisilne počitnice k svojemu dedku Evaldu, ki živi na slovenskem podeželju. Kljub Evaldovi topli dobrodošlici Jean ostaja precej zaprt vase, z dedkom govori zgolj francosko in hladno zavrača njegov stil življenja; dedek predvsem skrbi za sadovnjak ter se ukvarja s prodajo jabolk na lokalni cesti. Medtem ko se s težavo privajata na skupno življenje, Evaldovemu sadovnjaku začne groziti pozeba.

Foto: TADEJ VINTAR



Nastopajoči MAKS DAKSKOBLER – <i>Jean</i> RADOŠ BOLČINA – <i>Evald</i> AJDA KOSTEVČ – <i>ženska na tržnici</i> MIRAN ZUPANIČ – <i>moški na tržnici</i> KIKI	Asistentka kamere in ostrilka RENI BABIČ Druga asistentka kamere MAJA KRVINA Pomočnice in pomočnika pri snemanju ROŽANA ŠVARA KLAVDIJA KOŠIR URBAN MIHEVC LARA ŠIFRER MIHA DRAGAN	Izvajalci glasbe LENART MERLIN ROK KLOBUČAR GREGOR STRASBERGAR TOMAŽ ZUPANIČIČ VOJKO SFILIGOJ (<i>Nesi me, nesi</i>) GREGOR AVSENIK (<i>Nesi me, nesi</i>) ANSAMBEL SAŠA AVSENIKA (<i>Nesi me, nesi</i>) ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE (<i>Nesi me, nesi</i>) Avtor besedila glasbe GREGOR AVSENIK (<i>Nesi me, nesi</i>) Fotografinja na setu TARA CARUSO BIZJAK Prevajalka podnapisov VITA ŠTADER Grafični oblikovalec napisov LENART MERLIN Svetovalec za svetlobno in barvno obdelavo slike EMIL SVETLIK Tehniška sodelavec in sodelavka JURIJ LUKASHEVICH VERA BOGATAJ Statistki in statista MIRAN ZUPANIČ, FILIP JEMBRIH, KATJA PREDAN, JUCA BONACA. Izposoja in vračilo tehnike BOJ NUVAK Risarka zgodborisa MARIJA KLUN Upravljalca dimnega stroja JAN ŠUŠTAR Trenerka psa MIA ZAHARIAS	Asistentka trenerke psa TINA ŠOLAR Svetovalke za francoski jezik EVA SMREKAR ADRIEN BLOUËT ELA BOŽIČ Svetovalec za postprodukcijo ZORAN MIHAILOVIČ Pomočnik za požarno varnost ALOJZIJ OBLAK Glasbeni producent MARKO GREGORIČ Producentki ANA KOVAČIČ EVA KUČERA ŠMON Producentki Oddelka za film in televizijo DOC. MAG. JOŽICA ŠMID ANA KOVAČIČ Asistentka produkcije Oddelka za film in televizijo JUCA BONACA Mentorji in mentorice <i>za režijo</i> PROF. MIRAN ZUPANIČ <i>za scenaristiko</i> DOC. BARBARA ZEMLIČ ASIST. MATEVŽ LUZAR <i>za montažo</i> DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC <i>za kostumografijo</i> PROF. JANJA KORUN DOC. MAG. TINA KOLENIK <i>za kamero</i> DOC. JURE ČERNEC <i>za zvok</i> PROF. ALDO KUMAR <i>za produkcijo</i> DOC. MAG. JOŽICA ŠMID Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL Koprodukcija RTV SLOVENIJA
Režiser FILIP JEMBRIH	Skrbnik materiala NIK JEVŠNIK Mojster luči ROK KAJZER NAGODE Asistent mojstra luči DOMEN LUŠIN		
Scenaristka in scenarist ELA BOŽIČ FILIP JEMBRIH			
Direktor fotografije, snemalec in kolorist TADEJ VINTAR			
Montažerka NEŽA TRETNJAK	Osvetljevalec ANDRAŽ JERIČ		
Skladatelji filmske glasbe LENART MERLIN VILKO AVSENIK (<i>Srečanje</i>) SLAVKO AVSENIK (<i>Srečanje</i>) GREGOR AVSENIK (<i>Nesi me, nesi; Srečanje</i>)	Vodja scenske tehnike NIKO ZAVADLAV Pomočnica in pomočnika pri scenski tehniki MAJA ŠTOJS ALEN RIVIČ TIN MEŠTROVIČ SILVAŠI		
Asistentka režije KATJA PREDAN			
Tajnica režije TONJA BJELČEVIČ	Scenski delavci GORAN VESELINOVIČ KLEMEN ROMIH DOBRICA UGLJEŠIČ GORAN POPOVIČ		
Scenografka IRIS ČEH			
Asistentka scenografije NEŽA DALI NOVAK	Snemalec zvoka IGOR ISKRA DARKO GAGULA		
Kostumograf CLAUDI SOVRÉ MIKELJ	Mikroman ZORAN GRABARAC		
Oblikovalka maske MIRELA BRKIČ	Oblikovalec zvoka MIHA RUDOLF		

Hoffmanov zakon

Marcel je 35-letni taksist. Živi s svojo priletno mamo, ki kaže znake demence. Je introvertiran in redkobeseden samotar, ki razen mame nima nobene družbe. Marcel je perfekcionista, ki meji na obsesivnost. Navidez povsem neopazen, miren in nenevaren taksist ima namreč skrito plat – družbo želi očistiti vseh grešnikov in kriminalcev.

Foto: IZIDOR ČOK



Nastopajoči

PETER HARL – *Marcel Hoffman*
 DAMJAN TRBOVC – *Damjan Darovič*
 SILVA ČUŠIN – *Manica Hoffman*
 NEJC JEZERNIK – *policist 1*
 VALTER DRAGAN – *policist 2*
 SUZANA KREVIH – *punca/stranka*
 PETRA KERČMAR – *Petra Kerčmar*
 MINA ŠVAJGER – *ponesrečenka*
 TINA SKVARČA – *glas dispečerke*

Režiser

ALEKSANDER KOGOJ JR.

Scenarist in scenaristka

ALEKSANDER KOGOJ JR.
 DORA TRČEK

Direktor fotografije, snemalec

A kamere in kolorist
 IZIDOR ČOK

Montažer

AMBROŽ PIVK

Skladatelj filmske glasbe

ALDO KUMAR

Asistent in asistentka režije

BLAŽ ANDRAŠEK
 KATJA PREDAN

Tajnica in tajnik režije

ANA GRZETIČ
 CIRIL ZUPAN

Scenograf

JANEZ PROHINAR

Asistent scenografije

RUDI POŽEK

Kostumografka

NIKA DOLGAN

Oblikovalka maske

PETRA HARTMAN

Snemalec B kamere

ŽIGA PLANINŠEK

Asistent A kamere

TIN MEŠTROVIČ SILVAŠI

Asistentka B kamere

MAJA ŠTOJS

Druga asistentka kamere

LARA KNAP

Mojster luči

TIMON HOZO

Osvetljevalka in osvetljevalci

NEŽA JANKOVIČ
 NIK JEVŠNIK
 KLEMEN LORBER
 MATIC MENEGALIJA

Vodja scenske tehnike

MATEJ NIKOLAVČIČ

Snemalec zvoka

KRIŠTOF MODIC

Mikroman

MIHA PETERLIČ

Oblikovalec zvoka

PETER ŽEROVNIK

Fotograf na setu

NEŽA JANKOVIČ

Prevajalka podnapisov

VITA ŠTADER

Grafični oblikovalec napisov

CIRIL ZUPAN

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike

TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavec in sodelavka

JURIJ LUKASHEVICH
 AMELA IKOVIC

Statistke in statisti

JAKA ŽILAVEC, NEJC HAFNER, MIHA
 SKRT, METKA DOLANC, NINA BEVK,
 KRISTIAN BERNARD IRGL, TOMAŽ
 PIRIH, BOŠTJAN PAVČIČ

Producentki Oddelka za film in televizijo

JERCA JERIČ
 DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Mentorji in mentorice

za režijo

PROF. MAG. MARKO NABERŠNIK
za scenaristiko

DOC. METOD PEVEC

DOC. BARBARA ZEMLJIČ

za montažo

DOC. MAG. STANKO KOSTANJEVEC

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
 RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

Koprodukcija

RTV SLOVENIJA

Impulz

Človek je že od nekdaj povezan z ritmi, ki so mu prirojeni in ki jih lahko ustvarja s svojim telesom. Impulz raziskuje mikrokozmos ritmov, ki živijo znotraj delovanja folklorne skupine.

Foto: VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ



Nastopajoči
FOLKORNA SKUPINA ŽKUD
TINE ROŽANC

Režiserka
LARA ŠIFRER

Scenaristki
LARA ŠIFRER
KLAVDIJA KOŠIR

Direktorica fotografije,
snemalka in koloristka
VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Montažerka in grafična
oblikovalka napisov
NEŽA TRETNJAK

Skladatelj filmske glasbe
DRAGO KUNEJ
(priredba *Dajte, dajte, ne štentajte*)
ALJA ŠLENC
(priredbi *Fantje, vstane; Notranjski plesi*)
PRIMOŽ GNIDOVEC
(priredba *Gorenjski niz*)

Asistentka in asistent režije
KLAVDIJA KOŠIR
MIHA DRAGAN

Asistent in asistentka kamere
ANDRAŽ ŽIGART
NEŽA JANKOVIČ

Snemalca zvoka
GREGOR BAJC
TONKO SEKULO

Oblikovalec zvoka
GREGOR BAJC

Izvajalci glasbe
FOLKORNA SKUPINA ŽKUD
TINE ROŽANC
(*Dajte, dajte, ne štentajte; Fantje, vstane;*
Gorenjski niz; Notranjski plesi)

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavec in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistent in asistentka produkcije
Oddelka za film in televizijo
TIMOTEJ STRLIČ
ZALA VONČINA

Mentorji in mentorice
za režijo
DOC. JAN ZAKONJŠEK
za scenaristiko
DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
za montažo
DOC. ZLATJAN ČUČKOV
za kamero
DOC. JURE ČERNEC
za zvok
DOC. MIHA JARAMAZ
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

Kante

Kante so stari, uničeni avtomobili, ki jih vozniki predelajo za driftnje. Kratki dokumentarni film *Kante* nas popelje skozi svet slovenskega drifta. Spremljamo Erika in Klavdijo, par, ki svoj vsakdan posveča temu nenavadnemu športu.

Foto: NIK JEVŠNIK



Nastopajoča in nastopajoči
KLAVDIJA RAJKOVIČ
ERIK JANKOVIČ

Režiserka in scenaristka
TINKARA KLIPŠTETER

Direktor fotografije in kolorist
NIK JEVŠNIK

Montažer in grafični oblikovalec napisov
MIHA KRIVEC

Skladatelj filmske glasbe
MIHA JAKOVLJEVIČ

Asistentki in asistent kamere
NEŽA JANKOVIČ
MAJA KRVINA
KLEMEN VOGRIČ

Mojstra luči
NIK JEVŠNIK
MIHA KRIVEC

Snemalca zvoka
GREGOR BAJC
MIHA KRIVEC

Oblikovalec zvoka
GREGOR BAJC

Izvajalca glasbe
MIHA JAKOVLJEVIČ
KATICE (*Vladi*)

Fotograf in fotografinja na setu
BOŠTJAN PODLOGAR
MAJA KRVINA

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavec in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
VERA BOGATAJ

Upravljalec brezpilotnega letalnika
BOŠTJAN PODLOGAR

Producentki Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID
ANA KOVAČIČ

Pomoč pri produkciji
JUCA BONACA

Mentorji in mentorice
za režijo
DOC. JAN ZAKONJŠEK
za scenaristiko
DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
za montažo

za kamero
DOC. JURE ČERNEC
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija
001

Domčani

Kratki dokumentarni film *Domčani* spremlja življenje dveh mladostnikov, starejšega Emanuela in mlajšega Timija, ki bivata v mladinskem domu Maribor, enota Slivnica. V prikazu njune zgodbe se razpirajo tudi zanj pomembni odnosi in struktura mladinskega doma.

Foto: KLEMEN LORBER



Nastopajoči

EMANUEL RISTOV
TIMOTEJ BEDEN
MOJCA PUŠENJAK
ELMA ZOREC
ROK KAMENŠEK
ERIK PRAŠNIČKI
ROK ŠOŠTARIČ
NIK FIRŠT
TADEJA FERKS

Režiser, scenarist in grafični
oblikovalec napisov
JURE ŠTERN

Direktor fotografije, snemalec in kolorist
KLEMEN LORBER

Montažerka
ROŽANA ŠVARA

Skladatelj filmske glasbe
DJ SILENT (*Lifestyle*)
SUNNY AL SALEH (*Nikad dosta*)

Snemalca zvoka

GREGOR BAJC
SIMON ŠIMAT

Oblikovalec zvoka
GREGOR BAJC

Izvajalci glasbe
SMIRBE, DRILL, BURKE (*Lifestyle*)
SUNNY AL SALEH (*Nikad dosta*)

Avtorji besedila glasbe
SMIRBE (*Lifestyle*)
SUNNY AL SALEH (*Nikad dosta*)

Prevajalka podnapisov
VITA ŠTADER

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavec in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
AMELA IKOVIC

Nagrajenec
SAŠO RISTOV

Producentka Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Pomoč pri produkciji
TIMOTEJ STRLIČ

Mentorji in mentorice
za režijo
DOC. JAN ZAKONJŠEK
za scenaristiko
DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
za montažo
DOC. ZLATJAN ČUČKOV
za kamero
DOC. JURE ČERNEC
za zvok
DOC. MIHA JARAMAZ
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

Simonova vila

Hiša, ki jo je zgradil režiserjev prapradedek slikar Simon Ogrin. Potovanje po sobah, hodnikih in vrtu skozi pripoved o nekdanjih stanovalcih.

Foto: KLEMEN LORBER



Režiser, scenarist,
direktor fotografije,
snemalec, pripovedovalec
in kolorist
KLEMEN LORBER

Montažerka
KLAVDIJA KOŠIR

Skladatelj filmske glasbe
JOHANN S. BACH (*Air*)
CAMILLE SAINT-SAËNS (*Labod*)
ZDENĚK FIBICH (*Poeme*)
GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
(*Stabat Mater*)

Scenska delavka in delavec
NEŽA JANKOVIČ
MATIC MENEGALIJA

Snemalec zvoka
ROK JUREČIČ

Oblikovalec zvoka
ROK JUREČIČ

Izvajalci glasbe
KOMORNI ORKESTER VRHNIKA
(*Air, Labod, Poeme*)
LJUBLJANSKI ZDRAVNIŠKI
ORKESTER CAMERATA MEDICA
(*Stabat Mater*)

Fotograf na setu
BOGDAN LORBER

Grafična oblikovalka napisov
KLAVDIJA KOŠIR

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavec in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Mentorji in mentorice
za režijo
DOC. JAN ZAKONJŠEK
za scenaristiko
DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
za montažo
DOC. ZLATJAN ČUČKOV
za kamero
IZR. PROF. SIMON TANŠEK
za zvok
DOC. MIHA JARAMAZ
za govor
PROF. TOMAŽ GUBENŠEK
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

Smrt

Ste vedeli, da imamo v Prekmurju
death metal band?

Foto: NEŽA JANKOVIČ



Nastopajoči

LAN PAHOR
VILI MARINČIČ
GAL GABRIEL
MIRJANA GJERKEŠ
BRANKO GJERKEŠ
TINKARA ČERČEK
LUKA GJERKEŠ

Režiser

MATIC DOMINKO

Scenarist in scenaristki

MATIC DOMINKO
ANJA PIRTOVŠEK
NEŽA JANKOVIČ

Direktorica fotografije in koloristka

NEŽA JANKOVIČ

Montažerka

ANJA PIRTOVŠEK

Skladatelj filmske glasbe

LUKA GJERKEŠ

Snemalec zvoka

TONKO SEKULO

Oblikovalec zvoka

GREGOR BAJC

Izvajalec glasbe

SMRT

Avtor besedila glasbe

LUKA GJERKEŠ

Grafični oblikovalec napisov

LAN PAHOR

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavec in sodelavka

JURIJ LUKASHEVICH
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Pomoč pri produkciji

GAL NAGODE

Mentorji in mentorice

za režijo

DOC. JAN ZAKONJŠEK

za scenaristiko

DOC. MATJAŽ IVANIŠIN

za montažo

DOC. ZLATJAN ČUČKOV

za kamero

DOC. JURE ČERNEC

za zvok

DOC. MIHA JARAMAZ

za produkcijo

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Dušan

V kratkem dokumentarnem filmu *Dušan* spremljamo sodobnega plesalca Dušana Teropšiča, ki nam pokaže, da njegovo življenje ni le ples. Preko spominov na njegovo kariero in s spremljanjem njegovega vsakdana spoznamo, kaj vse mora sodobni plesalec obvladati in delati, da preživi v slovenskem prostoru.

Foto: MATIC MENEGALIJA



Nastopajoči
DUŠAN TEROPŠIČ

Režiser in scenarist
MIHA DRAGAN

Direktor fotografije, snemalec,
mojster luči in kolorist
MATIC MENEGALIJA

Montažer
URBAN MIHEVC

Skladatelj in izvajalec filmske glasbe
NEJC PODOBNIK

Snemalec in oblikovalec zvoka
GREGOR BAJC

Grafični oblikovalec napisov
URBAN MIHEVC

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavca in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
AMELA IKOVIC

Voznica
NINA BEVK

Producentka Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije
Oddelka za film in televizijo
NINA BEVK

Mentorji in mentorice
za režijo
DOC. JAN ZAKONJŠEK
za scenaristiko

DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
za montažo
DOC. ZLATJAN ČUČKOV
za kamero

DOC. JURE ČERNEC
za zvok

DOC. MIHA JARAMAZ
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIIZIJO UL

Ines

Kratki dokumentarni film *Ines* raziskuje srečo in veselje gibalno ovirane osebe. S prikazovanjem vsakdana glavne nastopajoče Ines film briše mejo med gibalno oviranimi in neoviranimi. Ines se upira vsem predsodkom in stereotipom, žari od sreče in energije. Nihče ni žalosten, ker ne more leteti.

Foto: IZIDOR ČOK



Nastopajoči
INES GOLOBIČ
KATJA GOLOBIČ
ANDREJ NOVOTNY

Režiser in scenarist
ALEN RIVIČ

Direktor fotografije,
snemalec in kolorist
IZIDOR ČOK

Montažerka in grafična oblikovalka
napisov
TONJA BJELČEVIČ

Skladateljica in skladatelj filmske glasbe
ROK NARDIN
EMELI SANDÉ, GRANT MITCHELL
(*Clown*)

Mojster luči
TIMON HOZO

Snemalec zvoka
VINCENT LAURENCE

Oblikovalec zvoka
PETER ŽEROVNIK

Izvajalec in izvajalka glasbe
ROK NARDIN
EMELI SANDÉ (*Clown*)

Avtorica in avtor besedila glasbe
EMELI SANDÉ, SHAHID KHAN (*Clown*)

Svetovalec za svetlobno
in barvno obdelavo slike
TEO RIŽNAR

Tehniška sodelavec in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
LILI BIBIČ

Asistentka produkcije
Oddelka za film in televizijo
KAJA HORVAT

Mentorji in mentorice
za režijo
DOC. JAN ZAKONJŠEK
za scenaristiko

DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
za montažo
DOC. MAG. OLGA TONI
za kamero

DOC. JURE ČERNEC
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija
001

Komaj nič

Mladi par poskuša rešiti svojo stisko, ki jo čuti znotraj razmerja. Kaj je to breme, ki ga čutita? Ali je rešitev razhod? Šele ko se razideta, lahko zopet skupaj mirno živita dalje.

Foto: LARA KNAP



Nastopajoči
LUCIJA OSTAN VEJRUP – *Nina*
PETER ALOJZ MARN – *Samo*

Režiserka
KATJA PREDAN

Scenaristki in scenarist
KATJA PREDAN
LUCIJA OSTAN VEJRUP
PETER ALOJZ MARN

Direktorica fotografije in
kontrolerka slike
LARA KNAP

Montažerka in
mešalka slike
VARJA LORGER

Skladatelj filmske glasbe
NICOLAS CAMARENA (*As Worm Eat Free*)

Asistentka režije
LINA BENSA

Tajnica režije
VESNA KAČANSKI BADMUS

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Asistentka scenografije
KATARINA PRISLAN

Kostumografka
KATARINA ŠAVS

Oblikovalka maske
KRISTINA MANDIČ

Glavni snemalec
MARKO KURAT

Snemalca
MARTIN VIDIC
LUKA VEČERIN

Rekviziter
ŠTEFAN POLAJŽER

Mojster luči
ANŽE HROVAT

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

Izdelovalci scenskega objekta
DOMEN KOVAČEK
MATEVŽ TEKAVČIČ
NENAD ŽIVKOVIČ

Snemalec zvoka
KRIŠTOF MODIC

Asistent snemanja zvoka
MIHA PETERLIČ

Oblikovalka zvoka
LEA JUREČIČ

Tehniška sodelavec in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka in asistent produkcije
Oddelka za film in televizijo
EMA MUC
NIK ŠULER

Mentorji in mentorice
za TV-režijo in izvedbo TV-oddaj
PROF. IGOR ŠMID
za scenaristiko
DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
DOC. BARBARA ZEMLJIČ
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija
RTV SLOVENIJA

Mali princ

Mojca (22) začne delati v zakotni trafiki. Uvaja jo Marko (68) in pri tem se med njima preko čudnih strank in dogodkov, ki jih doživita v trafiki, splete prijateljska vez. Na koncu se Marko nenadoma ponesreči in Mojca mora nadaljevati delo brez njega.

Foto: BOJAN REPIČ



Nastopajoči

MOJKA KONČAR – *Mojca*
 PAVLE RAVNOHRIB – *Marko*
 ERIK GABRIEL NOVAK – *Patrik*
 NEŽA DVORŠČAK – *najstnica*
 MARIJANA BRECELJ – *stara gospa*
 JURE ŠIMONKA – *Peter*

Režiser in scenarist

KRISTIAN BERNARD IRGL

Montažer, mešalec slike
 in grafični oblikovalec napisov
 TIMOTEJ CVIRN

Skladatelj filmske glasbe
 ALEŠ KLINAR (*Še je čas*)

Asistent režije

VUKAŠIN STEPANČIČ

Tajnica režije

ANDREJA GOSTINČAR

Scenografka

TATJANA KORTNIK

Kostumograf

CLAUDI SOVRÉ MIKELJ

Oblikovalka maske

ANITA FERČAK

Snemalci

ROK MISSON (KAMERMAN)
 ROBERT ZUPANC (KAMERMAN)
 MARKO ZAJC (KAMERMAN)
 JAN ERŽEN (KAMERMAN)

Rekviziter

ŠTEFAN POLAJŽER

Mojster luči in osvetljevalec

BOJAN REPIČ

Tehnični vodja

GREGOR BREGAR

Mikroman

MIHA RUDOLF

Oblikovalec zvoka

ROK JUREČIČ

Tonska mojstica

TAŠA TOMIČ EGART

Izvajalec glasbe

MARTIN KRPAN (*Še je čas*)

Avtor besedila glasbe

VLADO KRESLIN (*Še je čas*)

Kontroler slike

BOŠTJAN KISOVEC

Tehniška sodelavec in sodelavka

JURIJ LUKASHEVICH
 AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistent produkcije

Oddelka za film in televizijo
 GAL NAGODE

Mentorji in mentorice

za TV-režijo in izvedbo TV-oddaj

PROF. IGOR ŠMID

za scenaristiko

DOC. BARBARA ZEMLJIČ

DOC. MATJAŽ IVANIŠIN

za produkcijo

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
 RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija

RTV SLOVENIJA

Živeti v dvoje

Mladi par Toni in Evelina skušata začeti skupno življenje. Njuna edina možnost, da bi živela skupaj, je stanovanje Tonijeve bolne babice. V stanovanju preživljata vse več časa, babica pa postaja vse večja ovira.

Foto: MAJA KRVINA



Nastopajoči
MAJA KUNAVER
JAN GERL KORENČ
JOŽICA PETERKA

Režiser in scenarist
BLAŽ ANDRAŠEK

Direktorica fotografije in
kontrolerka slike
MAJA KRVINA

Montažer in mešalec slike
MIHA KRIVEC

Skladatelj in izvajalec filmske glasbe
ANDRES CANTU (*Cloud City*)

Asistent režije
MATIC DOMINKO

Tajnica režije
ANDREJA GOSTINČAR

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Asistent scenografije in rekviziter
ŠTEFAN POLAJŽER

Kostumografka
IRIS KOVAČIČ

Oblikovalka maske
MAŠA GRÖGL

Glavni snemalec
MARKO KURAT

Snemalci
MARTIN VIDIC
LUKA VEČERIN
MILUTIN DROBNJAK

Mojster luči
TOMAŽ KISOVEC

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

Tonska mojstrica
TAŠA TOMIČ EGART

Asistent tonske mojstrice
MIHA PETERLIČ

Tehniška sodelavec in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistent in asistentka produkcije
Oddelka za film in televizijo
TIMOTEJ STRLIČ
KAJA BRINA URŠIČ

Mentorji in mentorice
za TV-režijo in izvedbo TV-oddaj

PROF. IGOR ŠMID
za scenaristiko

DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
DOC. BARBARA ZEMLJIČ
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija
RTV SLOVENIJA

Razrezana pita

Tamala med študijem v tujini za kratek čas obišče dom. Med družinskim kosilom zaradi nepričakovane novice pride na plano krhek odnos med njenim bratom Marjanom in mamo Katarino, v katerega se Tamala ne zna vključiti.

Foto: NIK JEVŠNIK



Nastopajoči
TINKARA KLIPŠTETER – *Tamala*
IVAN JEZERNIK – *Marjan*
MAJA SEVER – *Mama*

Režiserka in scenaristka
IZA MLAKAR

Avtor literarne predloge
NEJC GAZVODA (*Tih vdih*)

Direktor fotografije in
kontroler slike
NIK JEVŠNIK

Montažer in mešalec slike
TADEJ SINKOVIČ

Skladatelj in izvajalec filmske glasbe
YEHEZKEL RAZ (*Ballerina*)

Asistent režije
EMANUEL KRAJNC

Tajnica režije
ANEMARI STOJNŠEK

Scenografka
TATJANA KORTNIK

Kostumografka
ROSANA KNAVS

Oblikovalka maske
KRISTINA MANDIČ

Glavni snemalec
MARKO KURAT

Snemalca
JAN ERŽEN
ANŽE PREVODNIK

Rekviziter
ŠTEFAN POLAJŽER

Mojster luči
TOMAŽ KISOVEC

Tehnični vodja
GREGOR BREGAR

Scenski delavci
DENIS ŽONTA
JAN ALEŠ MLINAR
NENAD ŽIVKOVIČ

Snemalec zvoka
KRIŠTOF MODIC

Asistent snemanja zvoka
GUSTAVO GERMER LEU

Oblikovalec zvoka
JAN TURK

Tehniška sodelavec in sodelavka
JURIJ LUKASHEVICH
AMELA IKOVIC

Producentka Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije
Oddelka za film in televizijo
NINA BEVK

Mentorji in mentorice
za TV-režijo in izvedbo TV-oddaj
DOC. KLEMEN DVORNIK
za scenaristiko

DOC. BARBARA ZEMLJIČ
DOC. MATJAŽ IVANIŠIN
za produkcijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Motoristi

Približno polovica motoristov na slovenskih cestah kar dobro obvlada vožnjo in jim različne razmere na cestah ne pomenijo večjega izziva. Drugi polovici pa motocikel pomeni le način za pobeg iz vsakdanjika in na vožnjo pogosto ni ustrezno pripravljena. Izobraževalno-dokumentarna oddaja *Motoristi* popelje gledalca skozi pestre vsebine z inštruktorjem varne vožnje enoslednih vozil. Kaj se lahko pripeti ob padcu z motorja, prikaže dokumentiran pristop reševanja z reševalcem na motorju; ta običje tudi župnika, ki je motorist postal pred kratkim.

Foto: ŽIGA PLANINŠEK



Nastopajoči

MATEJ RECER – *voditelj*VOJKO SAFRAN – *inštruktor varne vožnje*MAG. SIMONA FELSER – *direktorica AVP*MARTIN KERNČ – *motorist reševalec*KLEMEN JAKOB – *reševalec*MARTIN PENKO – *reševalec*MARTIN GOLOB – *župnik*ROBERT OTO – *policist*ŽELJKO NIKAČEVIČ – *policist*NEJA LJUBIČIČ – *motoristka*KAJA BRINA URŠIČ – *očividka*SEBASTIJAN LOGAR – *voznik*MARTIN BELE – *varnostnik*

Režiser in scenarist

DRAGAN VUKOVIČ

Direktor fotografije ter

svetlobna in barvna obdelava slike

ŽIGA PLANINŠEK

Montažerka in skrbnica materiala

TAŠA TOMIČ EGART

Inspicientka

ŠPELA SETNIČAR

Oblikovalka maske

MAŠA GRÖGL

Snemalec akcijske kamere,
asistent kamere in mojster luči
TADEJ PERNUŠOperater brezpilotnega letalnika
BRANIMIR BELOVIČSnemalec zvoka
TONKO SEKULOAsistent snemanja zvoka
DAVID ZAGAJŠEK WETTERTonski mojster
ROK JUREČIČGlasbena oprema
MANCA UDOVIČGrafični oblikovalec napisov
MIHA HVALETehniški sodelavec
JURIJ LUKASHEVICHProducentka
KAJA BRINA URŠIČProducentki Oddelka za film in televizijo
DOC. MAG. JOŽICA ŠMIDMentorji in mentorice
za TV-režijo in izvedbo TV-oddaj
PROF. MAG. MARKO NABERŠNIKProdukcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Ljudožerci, 1. del

V zapuščeno kapelo pride nekonvencionalna družina, katere edina sla je sla po človeškem mesu. Mladi hčeri v svojih najboljših letih izkoriščata svoji telesi za privabljanje novih žrtev, medtem ko se tretja prav nič ne čuti kot del družine. Priložnost izkoristijo še za norčevanje iz uboge matere lačnih otrok. Vse to pod taktirko dveh smešnih klovnov Pajota in Falaca, ki molitev zamenjata za človeško meso, poželjive žene Matilde in pod bujnim očesom Priorja, ki začuti da za vsem tem nekaj smrdi, spremljamo v TV-drami po literarni predlogi Ljudožercev, ki je še kako aktualna tudi danes.

Foto: MATIC MOHORIČ



Nastopajoči

GOJMIR LEŠNJAK GOJC – *Pajot*
 GREGOR GRUDEN – *Falac*
 KARIN KOMLJANEC – *Matilda*
 KAJA PETROVIČ – *Majdalenka*
 ALJA KRHIN – *Marija*
 MOJKA KONČAR – *Marta*
 VOJKO ZIDAR – *Komtur*
 SVIT ŠTEFANIJA – *Fant*
 MOJCA FUNKL – *Dama*
 MATEJ PUC – *As*
 RENATO JENČEK – *Prior*

Režiser in scenarist
 ALJAŽ ZORKO

Avtor literarne predloge
 GREGOR STRNIŠA (*Ljudožerci*)

Montažerka in mešalka slike
 NEŽA TRETNJAK

Skladatelj filmske glasbe
 WOLFGANG AMADEUS MOZART
 (*Rekviem KV. 626 v d-molu*)
 LUDWIG VAN BEETHOVEN
 (*Sontata št. 14 v c-molu*)

Asistenta režije
 VUKAŠIN STEPANČIČ
 BLAŽ ANDRAŠEK

Tajnica režije
 VESNA KAČANSKI BADMUS

Scenografka
 TATJANA KORTNIK

Asistent scenografije in rekviziter
 ŠTEFAN POLAJŽER

Pomočniki scenografije
 DOMEN KOVAČEK
 MATEVŽ TEKAVČIČ
 JAN ALEŠ MLINAR

Kostumografka
 META SEVER

Asistentka kostumografije
 TINA ŽEN

Oblikovalka maske
 ANITA FERČAK

Asistentka oblikovanja maske
 BARBARA PAVLIN

Glavna snemalca
 MATIČ MOHORIČ
 MARKO KURAT

Snemalci in snemalki
 MARTIN VIDIC
 ANŽE PREVODNIK
 SARA HAUPTMAN
 BLAŽ POTOKAR
 MAŠA VIRANT
 MAJ VREŠ

Mojster luči
 TOMAŽ KISOVEC

Tehnični vodja
 GREGOR BREGAR

Scenski delavec
 NENAD ŽIVKOVIČ

Snemavec zvoka
 ALEŠ OBRULJ

Asistenti snemanja zvoka
 MIHA RUDOLF
 ROK JUREČIČ
 JURE ŽIGON

Oblikovalec zvoka
 TRISTAN PELOZ

Grafični oblikovalec napisov
 KLEMEN KEKEC

Svetlobna in barvna obdelava slike
 MAJA ŠTOJS

Kontrolerja slike
 LUKA LOZINŠEK
 BOŠTJAN KISOVEC

Producentka Oddelka za film in televizijo
 DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistenta in asistentka produkcije
 Oddelka za film in televizijo
 TIMOTEJ STRLIČ
 GAL NAGODE
 EMA MUC

Mentorji in mentorice
 za TV-režijo in izvedbo TV-oddaj
 PROF. IGOR ŠMID
 PROF. MAG. MARKO NABERŠNIK
 za produkcijo
 DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
 AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
 RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija
 RTV SLOVENIJA

Ljudožerci, 2. del

Družina spremeni kapelico v gostilno. Pajot in Falac z vlečeta Marijo v klet in jo ubijeta. Major in Tenente vstopita v kapelico. Major, ki je oficir okupatorske vojske, se do Tenenta, italijanskega oficirja, obnaša kot do cucka, nastavlja mu palico, Tenente pa skače čez njo. Marta in Majdalenka zabavata Majorja in Tenente. Skupaj jejo človeško meso. Major in tenente zagrabita Majdalenko in Marto ter steklenico in pladenj zrezkov in odidejo. Pojavi se še Neznanka, ki je upornica proti vojski Majorja.

Foto: DAMIR VINTAR



Nastopajoči

GOJMIR LEŠNJAK – *Pajot*
 GREGOR GRUDEN – *Falac*
 KARIN KOMLJANEC – *Matilda*
 KAJA PETROVIČ – *Majdalenka*
 ALJA KRHIN – *Marija*
 MOJKA KONČAR – *Marta*
 VOJKO ZIDAR – *Komtur*
 DOMEN VALIČ – *Tenete*
 NIKA MANEVSKI – *Neznanka*
 LUDVIK BAGARI – *Major*

Režiser, scenarist in montažer
 DAMIR VINTAR

Avtor literarne predloge
 GREGOR STRNIŠA (*Ljudožerci*)

Skladatelja filmske glasbe
 STEFAN WEISMAN
 (*4th Place, Ad Lib*)
 VICTOR CARBAJO
 (*Antigona, Killed by the Sky*)
 RICHARD WAGNER
 (*Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96*)
 TOMASO ALBINONI
 (*Grave Violin Sonata in A minor, Op. 6 No. 6*)
 BENEDIKT WAGNER
 (*Praeludium for Organ, Op. 2*)
 WOLFGANG AMADEUS MOZART
 (*Requiem in D minor, K. 626*)
 JOHN PHILIP SOUSA
 (*The Diplomat*)

Asistent režije
 VUKAŠIN STEPANČIČ
 BLAŽ ANDRAŠEK

Tajnica režije
 VESNA KAČANSKI BADMUS

Scenografka
 TATJANA KORTNIK

Asistent scenografije in rekviziter
 ŠTEFAN POLAJŽER

Pomočnik scenografije
 DOMEN KOVAČEK
 MATEVŽ TEKAVČIČ
 JAN ALEŠ MLINAR

Kostumografka
 META SEVER

Asistentka kostumografije
 TINA ŽEN

Oblikovalka maske
 ANITA FERČAK

Asistentka oblikovanja maske
 BARBARA PAVLIN

Glavni snemalec
 MATIC MOHORIČ

Snemalci
 MARTIN VIDIC
 ANŽE PREVODNIK
 SARA HAUPTMAN
 BLAŽ POTOKAR
 MAŠA VIRANT

Mešalka in mešalec slike
 NEŽA TRETNJAK
 BENJAMIN FRIŠKOVEC

Mojster luči
 TOMAŽ KISOVEC

Tehnični vodja
 GREGOR BREGAR

Scenski delavec
 NENAD ŽIVKOVIČ

Snemalec zvoka
 ALEŠ OBRULJ

Asistent snemanja zvoka
 MIHA RUDOLF
 ROK JUREČIČ
 JURE ŽIGON

Oblikovalec zvoka
 TRISTAN PELOZ

Izvajalci glasbe

MOLDAVIA NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA (*Antigona*)
 BENJAMIN INTARTAGLIA
 (*Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96*)
 SONATORI FIORENTINI
 (*Grave Violin Sonata in A minor, Op. 6 No. 6*)
 CHORUS PRO MUSICA
 (*requiem in D minor, K. 626*)
 UNITED STATES MARINE BAND
 (*The Diplomat*)

Grafični oblikovalec napisov
 KLEMEN KEKEC

Svetlobna in barvna obdelava slike
 MAJA ŠTOJS

Kontroler slike
 LUKA LOZINŠEK
 BOŠTJAN KISOVEC

Producentka Oddelka za film in televizijo
 DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentki in asistenta produkcije
 Oddelka za film in televizijo
 NINA BEVK
 TIMOTEJ STRLIČ
 GAL NAGODE
 EMA MUC

Mentorji in mentorice
 za TV-režijo in izvedbo TV-oddaj
 PROF. IGOR ŠMID
 PROF. MAG. MARKO NABERŠNIK
 za produkcijo
 DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija
 AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
 RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija
 RTV SLOVENIJA

Ljudožerci, 3. del

Ko Major izve, da je Tenente pobil menihe, ga kazensko pošlje v klet. Majdalenka mu sledi, v kleti pa jo Tenente, ki je tam našel trupla umorjenih, zakolje. Pajot gre za njim, a ga v temi ne najde, zato s Falacem iščeta Tenenta. Ta se vrne iz kleti in skupaj z Majorjem odideta. Ko se Pajot in Falac vrneta, v kapeli srečata Neznanko. Povesta ji, da je za smrt hčerke kriv Major. Oče prve žrtve po izgubljeni igri kart Pajotu ponudi svoje telo, da bi ga ta zaklal in z njim nahranil njegove otroke. A ubije ga Falac. Naslednji dan Pajot zabode in ubije Falaca kot edino pričo svojih zločinov. Vstopita Neznanka in Tenente, ki je izdal Majorja, vojne je konec, zmaga je na strani upornikov. Pajot pove, da je bil Falac tisti, ki je Neznanko izdal Majorju, in da ga je zato umoril. Pajot zapusti kapelo z Neznanko.

Foto: BENJAMIN FRIŠKOVEC



Nastopajoči

GOJMIR LEŠNJAK – *Pajot*
 GREGOR GRUDEN – *Falac*
 KAJA PETROVIČ – *Majdalena*
 VOJKO ZIDAR – *Komtur*
 MOJCA FUNKL – *Dama*
 MATEJ PUC – *As*
 DOMEN VALIČ – *Tenente*
 NIKA MANEVSKI – *Neznanka*
 LUDVIK BAGARI – *Major*

Režiser in scenarist

BENJAMIN FRIŠKOVEC

Avtor literarne predloge

GREGOR STRNIŠA (*Ljudožerci*)

Scenografka

TATJANA KORTNIK

Asistent scenografije in rekviziter

ŠTEFAN POLAJŽER

Pomočniki scenografije

DOMEN KOVAČEK
 MATEVŽ TEKAVČIČ
 JAN ALEŠ MLINAR

Kostumografka

META SEVER

Asistentka kostumografije

TINA ŽEN

Oblikovalka maske

ANITA FERČAK

Asistentka oblikovanja maske

BARBARA PAVLIN

Glavna snemalca

MATIC MOHORIČ
 MARKO KURAT

Snemalci in snemalki

MARTIN VIDIC
 ANŽE PREVODNIK
 SARA HAUPTMAN
 BLAŽ POTOKAR
 MAŠA VIRANT
 MAJ VREŠ

Mojster luči

TOMAŽ KISOVEC

Tehnični vodja

GREGOR BREGAR

Scenski delavec

NENAD ŽIVKOVIČ

Snemalec zvoka

ALEŠ OBRULJ

Asistent snemanja zvoka

MIHA RUDOLF
 ROK JUREČIČ
 JURE ŽIGON

Oblikovalec zvoka

TRISTAN PELOZ

Kontrolerja slike

LUKA LOZINŠEK
 BOŠTJAN KISOVEC

Producentka Oddelka za film in televizijo

DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Asistentka produkcije

Oddelka za film in televizijo
 EMA MUC

Mentorji in mentorice

za TV-režijo in izvedbo TV-oddaj
 PROF. IGOR ŠMID
 PROF. MAG. MARKO NABERŠNIK
za produkcijo
 DOC. MAG. JOŽICA ŠMID

Produkcija

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
 RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija

RTV SLOVENIJA

LARA ŠIFRER

Razglašena (2023)

(REŽIJA: BLAŽ ANDRAŠEK)

Prva sekvenca filma *Razglašena* nas in medias res popelje v zgodbo in teme, ki jih film obravnava. Pianistka Liza (Diana Kolenc) zasebno igra klavir za Marka (Branko Završan) in njegovo ljubimko, ki medtem izvajata spolni akt.

Scenaristično je prizor že sam po sebi izven konvencije, a je zelo jasno zasnovan s paralelnim prikazovanjem Lizinega igranja klavirja in zapeljevanja med ljubimcema. Zaradi kadriranja in mešanja premikov ter statičnosti kamere se ustvari atmosfera tujega in distanciranega. Kamera je najprej bližje Lizi in nato počasi razkrije prostor in dogajalno situacijo. Suspenz dogajanja, ki je sestavljen iz bližnjih in širših kadrov Lize ter Marka z ljubimko, se gradi do konca Lizinega klavirskega nastopa.

Liza je za svoje delo dobro plačana, a živi precej osamljeno življenje in je le v vlogi opazovalke drugih. Ko pogleda skozi okno v svojem stanovanju in opazi skupino mladih na parkirišču, ki se veselijo, se na njenem obrazu zariše prijeten nasmeh, nato pa resignacija.

Kader Lizinega obraza se z naslednjim prizorom poveže preko zvoka igranja klavirja. Kljub temu da

je lokacija ponovno Markovo stanovanje, sta slika in zvok diegetsko povezana samo z Lizo. Ponovno se pojavi nadaljevanje začetnega kadra filma – Lizine noge, ki hodijo po stopnicah navzgor v počasnem posnetku. Ko Liza pride do vrha stopnic, se zasliši vzdihovanje in zvok ponovno pride v realnost na profilnem kadru Lize, ki se zdrzne in pogleda v ogledalo, kjer je Marko s svojo novo ljubimko. Liza in Marko se v ogledalu spogledata. Med njima se prvič pojavi stik, ki ni samo v obliki distance in vlog, ki so jima bile določene s situacijo. Liza ni več samo pianistka za Marka, ampak je tudi opazovalka situacije, ki se pred njo odvija. Svoj pogled takoj umakne.

V življenju, ki ga živi izven Markovega sveta, Liza vstopi v prostor na zabavi, kjer jo spremljajo različni pogledi. Sekvenca je posneta v počasnem posnetku, da so pogledi med Lizo in ostalimi poudarjeni. Liza je opazovana. Pogledi ne izražajo specifičnega čustva, kot na primer prezir, vzpostavljajo pa neprijetnost, ki jo Liza doživlja. Na zabavi pride do Nine, ki je bila sprejeta na glasbeno akademijo na Dunaju. Počasni posnetek se spremeni v tek resničnega časa, ko se pozdravita. Liza je pristno vesela za Nino, ampak se njen pogovor prekine zaradi dveh Nininih

prijateljic, ki ji čestitata. Liza ostane sama in se ne vpleta v pogovor, pač pa že spet postane le opazovalka dogajanja. Ko se doma uleže na posteljo, se zasliši klavir, ki je nediegetski, a se spremeni v diegetskega v kadru rok na klavirju, ko se melodija zaključi. V zvoku se ponovno sliši odzvanjanje petk po stopnicah, pojavi se kader pogleda skozi okno, ki prikazuje prazno parkirišče. Zaporedje teh kadrov in zvočne slike ustvarja sliko njenega razmišljanja. Še vedno ima vlogo pianistke v absurdni situaciji z Markom, ampak hkrati naznačuje konec tega odnosa s prenehanjem igranja na klavir. Prazno parkirišče krepi temo samote in občutka, v katerem se Liza utaplja.

V naslednji sekvenci, ki se začne z Lizinim prihodom po stopnicah, se pomen njene hoje po stopnicah obrne. Prej je k Marku hodila samo kot pianistka, tokrat pa bo kot gostja na večerji vstopila v Markovo zasebno življenje. Pri njem je namreč njegov sin. Med Lizo in Markom se tudi prvič vzpostavi telesni kontakt, ki Lizi v osamljenosti predstavlja nekaj pozitivnega. Pozitivni občutek ostaja v Lizi do njenega prihoda domov, ko jo pokliče mama, na katere klic se ne odzove. Mamin klic jo spet vrne v realnost samote, v kateri biva.

Film nadaljuje vizualno pripoved s počasnim posnetkom Lizinih nog, ki hodijo po stopnicah. Pomen njenega prihoda se še zadnjič preobrne. Liza zagleda Marka v ranljivem stanju. Prosi jo, da ostane z njim. Razkrije se njegov občutek samote in potreba po bližini – tudi Marko je človek in ni več le »perverzni« naročnik pianistke na dom, vendar pa mu Liza te bližine ne da. S transformacijo prostora in časa v istem kadru se Liza premakne na oder. To, da vidi Marka v situaciji, ki jo občuti sama, ji da zagon za premik naprej. Nastop pred občinstvom so lahko sanje, ki jih želi in h katerim gre, lahko pa so tudi še večji odmik v samoto in izolacijo – stran od človeške bližine.

Film *Razglašena* obravnava temo samote in izolacije v različnih oblikah. Ljudje se z njima soočamo na različne načine in iščemo različne pristope za zadušitev teh čustev. Marko jih išče v svoji dominantni poziciji pred Lizo in s svojimi ljubinkami, Liza pa se v svoji osamljenosti še išče in naredi prvi korak v spremembo.

LENART SUŠNIK

Folklor v čistem filmu

FILM: *IMPULZ* (REŽIJA: LARA ŠIFRER)

Bistvo misli za izrazom čisti film (*cinéma pur*) je filmsko delo, osvobojeno od gledališča in literature. Njegova vsebina, takšna, kot je, bi morala v nekem platonističnem idealu zares dobro delovati le in zgolj kot film. V teoriji je idealna vsebina čistega filma torej takšna, ki se jo lahko zares preda le s filmom inherentnimi sredstvi – torej z montažnim manipuliranjem prostora in časa, s kamero, ki deluje kot označevalec avtorjevega pogleda, in zvokom, ki vsemu skupaj vdihne tridimenzionalnost v smislu čiste prostorskiosti. Forma tako postane vsebina in vsebina postane forma. Ta dva koncepta, ki sta anekdotično še posebno razločljiva pri narativnem igranem filmu, pri filmskih delih, ki se približajo čistemu filmu, postaneta nerazločljivo medsebojno povezana.

Dokumentarni film *Impulz* v režiji Lare Šifrer, kameri Veronike Francesce Štefančič in montaži Neže Tretnjak sorodno svojo *esenco* sporoča predvsem s filmom inherentnimi sredstvi. Ta esenca je početje neimenovane slovenske folklorne skupine, ki deluje v neimenovanem slovenskem podeželju. Neimenovanost ju napravi splošne, obče. Prav tako kot deluje v svojem, bi lahko ta skupina delovala tudi v našem, gledalčevem rojstnem kraju. Kar je za dokumentarni

film vendarle opazna poteza. Film namerno abstrahira, namesto da bi se trudil predstaviti specifične videne folklorne skupine. Deluje z razumevanjem, da za obuditev našega kolektivnega nezavednega ne potrebuje veliko. V sedmih minutah in tridesetih sekundah naniza le nekaj izbranih, dovršeno estetiziranih podob petja, plesa, glasbe in dežele. Med seboj jih preplete z ritmom, izhajajočim iz gibov in petja folkloristov – formo zveže z vsebino. In to je dovolj, da se obudi ta, za nekatere že zelo tuja identiteta slovenske narodnosti. Ali raje – spomin na babice in dedke. Na podeželje in na to, kako enostavne se zdijo stvari tam. Percepcija, ki je seveda distorzirana z nostalgijo in romantično idealizacijo dežele.

Že omemba zavesti o narodnosti pusti – verjetno tako v piščevih kot bralčevih ustih – grenak priokus po pretirani narodni zavednosti, ki je od moderne dalje že *rahlo iz mode* in se ji danes reče kar nacionalizem. Danes se obujanje narodne zavesti najpogosteje občuti klišejsko in njeno poudarjanje popolnoma upravičeno kot odvečno. A film se ravno tej, za temo precej nevarni pasti izogne. Prestopi novejši stereotipe o *kmetavzarski zaručnosti* periferije in banalnosti njenih običajev. To tradicijo film z

estetizacijo in abstrahiranjem povzdigne iz primeža referenčnega polja nacionalizma v neko čistost, nedolžnost. S filmskim jezikom izlušči bistvo, jedro ideje folklore. Kamera neinvazivno komponira subjekte v izdelane kompozicije. Gibi subjektov se zdijo kot ustvarjeni za slikovno polje kadra. Montaža tankočutno povezuje izseke petja in plesa s prostorom; vitalen duh folklorne seve iz filmskega jezika. Kot nam sporoča *Impulz*, je ta duh rojen iz skupnosti, oblikovane okrog narodnosti in združene prek ljubezni do umetnosti. Kjer je, kot kaže film z estetiziranim pogledom na ples in petje, najpomembnejša slednja. In če se vrnemo k začetnim mislim o čistem filmu – film to kompleksno socialno konstrukcijo folklorne skupine sporoča z golimi filmskimi sredstvi. Brez naracije, brez *off-a*, temveč s surovim, a hkrati nežnim spojem slike in zvoka.

Film ne postavlja vprašanja, ali so splošno gledano ljudje folklorne, slovenske tradicije dobri ali slabi, temveč zgolj izpostavlja lepoto tradicij. Ta rezonira morda iz nekega mesta neoprijemljive domačnosti, otroškosti, boleče nostalgije. Gotovo pa kot izčiščen portret folklorne skupine v neki slovenski *vukojebini*, ki pa, kot nam pokaže film, morda le ni tako

vukojebenska (vukozjebanska?). Ta portret, ki ga film slika, bi bil v drugem mediju težko tako abstrakten, a hkrati oprijemljiv s specifičnimi ljudmi in pesmimi. *Impulz* prek dokumentarnega postopka, ki se približa ideji čistega filma, stopa po tanki črti, kjer so folkloristi mi, a hkrati oni – njihove pesmi so hkrati njihove in naše. Njihov kraj hkrati njihov in naš. Zgodbe likov, ujete v časovni kapsuli filma – neizrečene, a nekako še tako bežno znane. Kot stara ljudska pesem, ki nam jo je nekoč, dolgo nazaj, prepevala babi, a se je zares ne spomnimo več. Za njo so ostali le melodija, ritem in ... *Impulz*.

IVA RADIĆ (ERASMUS ŠTUDENTKA)

Hoffmanov zakon

(REŽIJA: IZIDOR ČOK)

Film postavlja v središče lik, ki nosi rumen plašč in izvaja neko dejanje. Avtor filma z napeto glasbo že na začetku napoveduje, da gre za nekaj izjemno pomembnega in odločilnega. Čeprav še ne vemo natančno, kaj se dogaja, temačne in depresivne barve v kombinaciji z izzivalno glasbo vzbujajo pri gledalcu nelagodni občutek. S tem avtor namiguje, da nekaj ni v redu in v nekaj sekundah doseže zeleni učinek pri gledalcu: razmislek o moralni pravilnosti protagonistovega početja. Gledalec tako ni več pasiven opazovalec lepih barv, igre in pozicij kamere, ampak se s svojim razmišljanjem o dogajanju spremeni v aktivnega udeleženca filma. V pričakovanju nadaljnje napetosti avtor izpelje nekaj povsem nepričakovanega in se začne poigravati z gledalcem, uporabljajoč nasprotja ali kontraste, kar je ena osrednjih značilnosti tega filma. S tem zmede gledalca in ne ustvari jasnega sporočila, temveč prenese na gledalca odgovornost, kako bo tolmačili, kaj se natančno dogaja. Kot primer navedimo prevlado temnih in monotonih barv, medtem ko protagonist nosi živahen rumen plašč, ki se nikakor ne ujema z okolico. To nas spodbudi k razmišljanju, ali oseba morda res počne nekaj nezakonitega, saj se ni poskušal prilagoditi svojemu okolju, temveč se zdi, da je namerno oblečen v nasprotju z njim.

Z rumeno barvo iz toplega spektra se v enem izmed prizorov pojavi tudi topla barva ognja, ko protagonist prižge cigareto. Ti dve barvi tako izstopata v primerjavi z drugimi barvami, da je vprašanje, zakaj je avtor izbral tako močan kontrast v vizualnem smislu, neizogibno. Ali to pomeni, da protagonistu ni mar, da ga drugi vidijo? Poleg tega pa še po močnem začetku z glasno glasbo v zvočnem spektru sledijo pomirjujoči zvoki valov in vode, kar predstavlja še en kontrast v morju kontrastov, ki jih ponuja ta film.

Zelo zanimive so tudi spremembe tempa. Tempo kamere in tempo protagonista se ne ujemata med seboj, ker je osrednji lik zelo počasi in miren, medtem ko se kadri pogosto menjavajo, film pa nam ponuja tudi veliko različnih kotov gledanja na dejanje lika. Prav tako so prisotni premori, s katerimi protagonist namiguje, da ni v naglici in ne počne nič nezakonitega, kot se zdi na prvi pogled. Tako dojemanje podpira tudi trenutek, ko si oseba v rumenem plašču prižge cigareto, kar pri gledalcu ustvari veliko dilemo, in avtor se še enkrat poigra z našim dojemanjem moralne pravilnosti protagonista.

Ključni trenutek filma je razkritje, kaj točno se dogaja. Da bi prikazal telo, ki ga moški zakoplje, avtor uporabi širok zaslon in ptičjo perspektivo. S slednjo doseže, da se gledalec oddalji od dogodka, ki se prikazuje na zaslonu; zdi se, da je gledalec nad dogodkom, avtor torej ustvari občutek gledalčeve nadrejenosti nad protagonistom. V zadnjem posnetku vidimo odpuščanje greha, prihod plime, ki prikriva dokaze, kot da se nič ni zgodilo. To je še en primer nasprotij – dan in noč, plima in oseka. Tudi dogajalni čas filma je zelo specifičen, ker je postavljen v tistih nekaj trenutkov, ko noč postane dan, ko se svita, vendar je še vedno tema. Avtor je s tem dopustil možnost, da opravičimo dejanja lika, ker je v tem času, kot pravijo starejši, vse dovoljeno.

Film se avtorsko poigrava z občinstvom, uporablja joč številne kontraste, ki namigujejo, da ni nič tako, kot se zdi na prvi in tudi na zadnji pogled. Gledalca postavlja v položaj aktivnega opazovalca in ne dovoli, da bi film ustvaril za nas, ampak moramo mi nekaj narediti zanj, da ga lahko v celoti doživimo.

Pojedina pri Trimalhionu

REINTERPRETACIJA

Slika Pojedina pri Trimalhionu je rezultat pedagoškega projekta, ki so ga domiselno realizirali študentke in študenti drugega letnika Filmske in televizijske režije, Filmskega in televizijskega snemanja ter Filmske in televizijske montaže pri predmetu Kostumografija in maska v zimskem in poletnem semestru. To je tudi prva slika, ki so jo ustvarili študenti različnih smeri na filmskem oddelku. Njihova naloga je bila kreativno zasnovati in izdelati kostume ter prostor in upodobiti obsceno in

REPRODUKCIJA NA STRANI 84

eksczesno pojedino pri Trimalhionu po Fellinijevem filmu *Satirikon* (1969). Za izdelavo naglavnega okrasja so uporabili kapsule za kavo, namizne svečke, vinske zamaške, jedilni pribor, pisane cigarete, zlatnike, lovorjeve liste in umetne rože, za nakit različne zlate folije in pisane bleščice, za izdelavo kostumov pa odslužene brisače, prte in rjuhe, ki jo jih najprej po-barvali, nato pa ročno predelali. Vse, kar je bilo na bogato obloženi mizi, smo po končanem fotografiranju tudi skupaj z užitek pojedli.

Dramski liki

Gostitelj Trimalhion – URBAN MIHEVC

Gostje na pojedini – KLAVDIJA KOŠIR, NEŽA JANKOVIČ, ANJA PIRTOVŠEK, LARA ŠIFRER, ROŽANA ŠVARA, MATIC DOMINKO, MATIC MENEGALIJA, MIHA DRAGAN, KLEMEN LORBER, JURE IVAN ŠTERN
Suženj – IZR. PROF. MAG. SIMON TANŠEK

Fotografija in oblikovanje svetlobe

ANDRAŽ ŽIGART

Asistentka fotografije

VERONIKA FRANCESCA ŠTEFANČIČ

Tehnika

DIGITALNI PRINT NA PLATNO

Dimenzije

250 CM X 120 CM

Kraj in leto nastanka

AGRFT, AŠKERČEVA 5, ŠTUDIJSKI ODER 5, 2023

AGRFT S:

11

Mentorice in mentor

za kostumografijo

PROF. JANJA KORUN

DOC. MAG. TINA KOLENIK

za kamero

IZR. PROF. MAG. SIMON TANŠEK

Strokovna pomoč pri izdelavi

kostumov, maske in scenografije

KLAVDIJA JERŠINOVEC

IRIS KOVAČIČ

Umetnina v vrednosti

11.000.000 evrov je v lasti

Muzeja za sodobno gledališko

in filmsko prakso na AGRFT.

LUČKA NEŽA PETERLIN

*Satirikon x Žižek*ČLANEK O VZPOREDNICAH PETRONIJEVEGA DELA *SATIRIKON*
IN ŽIŽKOVEGA DELA *FIRST AS TRAGEDY, THEN AS FARCE*

Satirikon Gaja Petronija Arbiterja, pisca in politika, je antično delo, ki sega v prvo stoletje našega štetja in predstavlja svojevrstno satirično pripoved o antičnem Rimu. Pripoveduje zgodbo lika Enkolpija in njegovih dogodivščin, ki se odvijajo v raznolikem okolju rimske družbe. Delo se osredotoča na moralni razkroj, dekadenco in absurdnost antične družbe ter upodablja raznolike like in situacije, ki izpostavljajo neskladja in perversije tedanjega časa. V pričujočem članku želim prikazati, da je mogoče prepoznati zanimivo tematsko povezavo *Satirikona* s filozofijo Slavojja Žižka, ki se ukvarja z analizo kulture, družbe in paradoksov sodobnega sveta.

First as Tragedy, Then as Farce je Žižkovo delo, v katerem avtor analizira sodobne družbene in politične razmere. Delo preučuje kapitalizem, potrošništvo in globalno politiko ter se ukvarja s paradoksi, ki izhajajo iz teh sistemov. Žižek raziskuje, kako se neoliberalni kapitalizem preobraža z uporabo retorike ter kako ta transformacija vpliva na posameznike in družbo kot celoto. S poudarkom na filozofski analizi in kritiki avtor s svojim delom spodbuja bralca k razmišljanju o temeljnih vprašanjih, povezanih z družbenimi strukturami in ekonomijo.

Satirikon je zaznamovan z živahnimi opisi rimske družbe, kjer so moralne vrednote pogosto postavljene na glavo. Petronij nam oriše svet moralno in legalno spornega, perversnega in čudaškega sveta,

ki odraža razkroj antične rimske družbe. Takšna satirična razgaljenost je kompatibilna z Žižkovim poudarjanjem pomena paradoksov in krhkosti družbenih konstrukcij. Rim, kot ga opisuje Petronij, je družba, kjer se resničnost zamegljuje in prepleta s fikcijo. Žižkova analiza simulacij in hiperrealnosti bi tako lahko našla povezavo s *Satirikonom*; torej simulacija, pri kateri postane kopija pomembnejša od originala, bi se lahko odražala v Petronijevem prikazu površnosti in dekadence, v kateri so družbene norme le sence resničnih vrednot.

Poleg tega Žižkova obravnava paradoksa potencira razumevanje Petronijeve satire. *Satirikon* vsebuje številne situacije in like, ki se upirajo tradicionalnim moralnim vrednotam, kar je tipično za Žižkovo raziskovanje družbenih protislovij. Na primer, Žižek bi morda lahko razpravljal o raju v *Satirikonu*, kjer so liki priča grotesknim in nenavadnim prizorom, ki spodkopavajo tradicionalne predstave o idiličnem raju. Prav tako bi Žižkova analiza ideje o potrošništvu in užitku našla svoje mesto v *Satirikonu*. Enkolpij, ki se zaplete v labirint hedonističnih užitkov, bi lahko bil subjekt Žižkovega premisleka o kapitalistični družbi, ki vse prevečkrat nadomešča pravo zadovoljstvo z nečim, kar bi lahko opisali kot lažno srečo ali njen umetni vsiljeni nadomestek.

Ob branju Petronijeve satire rimskih običajev je včasih težko razločiti med resničnostjo in prividom,

kar odraža podobne težave, s katerimi se soočamo v sodobni družbi. To bi lahko povezali z vprašanjem o pristnosti in simulacijah; v sodobnem svetu je namreč za Žižka laž postala prava forma resnice, laž torej ni več možnost resnice, ampak nujnost.

Pomembna tema obeh avtorjev je tudi ideja izgubljenosti posameznika v potrošniški iluziji. V Petronijevem delu je to jasno vidno skozi prizmo različnih vlog, ki jih liki prevzemajo, da bi se prilagodili družbenim pričakovanjem. Sodobna družba, ki jo analizira Žižek, pa prav tako odkriva, kako potrošništvo ustvarja iluzijo identitete, ki jo večinoma definirajo materialne dobrine.

Za Žižka je vse, kar izkusimo, doživljeno kot predmet potrošnje, in tudi v *Satirikonu* se liki neprestano izgubljujejo v praznih užitkih in skušajo zapolniti praznino z materialnimi dobrinami. Žižek v svojem delu piše o tem, kako potrošništvo ne ustvarja le izdelkov, ampak tudi proizvaja samega sebe kot izdelek. Ta koncept se odraža v Petronijevi podobi antičnega Rima, kjer so liki v nenehnem iskanju identitete in zadovoljitve skozi potrošnjo. Enkolpij se vrti v začaranem krogu želja in užitkov, podobno kot sodobni posamezniki, ki se trudijo zadovoljiti svoje potrošniške želje. Oba avtorja poudarjata tudi, kako iluzija potrošništva pogosto deluje kot zakrivanje pravih družbenih problemov. V *Satirikonu* lahko opazimo, kako so razkošni banketi in razvratna za-

bava zasenčili resnične težave antičnega Rima. Žižek se ukvarja s podobno problematiko, ko piše o tem, kako potrošništvo služi kot mehanizem za odvratanje pozornosti od resničnih družbenih neenakosti. Žižek meni, da potrebujemo iluzijo, da ne bi videli, kar dejansko vidimo. Ta mehanizem zakrivanja resnice skozi iluzije, ki ga opisuje Žižek, ima močne vzporednice s Petronijevim razkritjem dekadence in moralne izpraznjenosti rimske družbe.

Žižkova analiza politike in kapitalizma torej lahko dopolnjuje Petronijevo delo. Ko Žižek razpravlja o političnih igrah, ki temeljijo na iluzijah, to spominja na Petronijev opis absurdnih političnih manevrov v antičnem Rimu. Oba avtorja nas torej opozarjata na to, kako se politična retorika in iluzije pogosto uporabljajo za zameglitev dejanskega stanja družbe.

Kljub nenavadni primerjavi avtorjev lahko ugotovimo, da je tako Petronijevemu *Satirikonu* kot Žižkovemu *First as Tragedy, Then as Farce* skupno razkrivanje absurdnosti in paradoksov v družbi. Medtem ko Petronij satirično popisuje absurdnost antičnega Rima, Žižek analizira absurdnosti sodobne družbe. Preko raziskovanja absurdov v vsakdanosti lahko odkrijemo novo plast pomenov, ki presegajo časovno in kulturno oddaljenost ter nas spodbujajo k razmisleku o nenehnih paradoksih človeške družbe.

Pobujšanje v dolini šentflorjanski

REINTERPRETACIJA

REPRODUKCIJE NA STRANEH 86 – 91

Triptih je rezultat pedagoškega projekta, ki so ga realizirali študentke in študenti drugega letnika Dramske igre in Gledališke režije pri predmetu Kostumografija in maska. Kostumsko in scensko so upodobili ključne prizore iz prvega, drugega in tretjega dejanja farsičnega dramskega besedila *Pobujšanje v dolini šentflorjanski* (Ivan Cankar, 1907).

Dramski liki na prvi sliki

Županja – ALJA KRHIN

Župan – ROK LIČEN

Učitelj Šviligoj – LUKA SERAŽIN

Ekspeditorica – LUCIJA TROBEC

Cerkovnik – MARKO RENGEO

Notar – MAJA KUNAVER

Štacunar – KLAVDIJA JERŠINOVEC

Zlodej – KAJA PETROVIČ

Dramski liki na drugi sliki

Cerkovnik – LUKA SERAŽIN

Župan – ROK LIČEN

Štacunar – KLAVDIJA JERŠINOVEC

Peter – MARKO RENGEO

Jacinta – LUCIJA TROBEC

Dacar – KAJA PETROVIČ

Dramski liki na tretji sliki

Štacunar – KLAVDIJA JERŠINOVEC

Županja – ALJA KRHIN

Župan – ROK LIČEN

Zlodej – KAJA PETROVIČ

Popotnik – MAJA KUNAVER

Dacarka – LUCIJA TROBEC

Dacar – MARKO RENGEO

Debeli Človek – LUKA SERAŽIN

Fotografija in oblikovanje svetlobe

ANDRAŽ ŽIGART

Tehnika

DIGITALNI PRINT NA PLATNO

Dimenzije

3 X 120 CM X 60 CM

Kraj in leto nastanka

AGRFT, AŠKERČEVA 5, ŠTUDIJSKI ODER 5, 2023

AGRFT S:

12

Mentorice in mentor

za kostumografijo

PROF. JANJA KORUN

DOC. MAG. TINA KOLENIK

za kamero

IZR. PROF. MAG. SIMON TANŠEK

Strokovna pomoč pri izdelavi

kostumov, maske in scenografije

KLAVDIJA JERŠINOVEC

IRIS KOVAČIČ

Umetnina v vrednosti

45.000.000 evrov je v lasti

Muzeja za sodobno gledališko

in filmsko prakso na AGRFT.

TINE LUKAČ

A se še sploh kaj lahko »pohujša«?

Ivan Cankar, priznani slovenski pisatelj, je s svojim delom *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* ustvaril mojstrovino, ki ne le osvetljuje temne plati družbe, temveč tudi vabi bralce k razmisleku o moralnih dilemah in družbenih nepravilnostih. Delo, ki je prvič izšlo leta 1907, ostaja relevantno tudi v današnjem času, saj obravnava teme, ki so še vedno prisotne v družbi.

Drama se odvija v majhni vasi v dolini šentflorjanski, kjer se soočamo z značilnimi kmečkimi liki, ki predstavljajo različne družbene sloje. Osrednji lik je umetnik Krištof Kobar, ki se pride v dolino Šentflorjansko in poskusi pohujšati tamkajšnje prebivalstvo. Cankar s pronicljivostjo razkriva družbene probleme, predvsem se ukvarja s konservativno miselnostjo ljudi, ki jo propagira cerkev, izpostavlja koruptivno naravo ljudi. Cankar se ne izogiba ostre kritike, saj uporablja ostre opise in močno retoriko, da prikaže resničnost politične in družbene sfere tistega časa. Poleg družbene kritike je Cankar v delo prepletel tudi simbole in metafore, ki dodatno bogatijo pripoved. Dolina šentflorjanska postane alegorija za vsako družbo, kjer prevladujejo neenakost, krivice in pomanjkanje empatije. Kljub temu da je delo napisano pred več kot stoletjem, ima še vedno velik vpliv na bralce. Cankarjevo delo spodbuja k razmišljanju o nujnosti družbene pravičnosti in enakosti.

V drami nastopajo osebe z družbeno močjo: Dacar, Župan, Cerkovnik, Ekspeditorica ..., poleg teh pa še njihovi soprogi ali soproge, vsi z lastnostmi, ki jih

lahko glede na njihove funkcije že nekako stereotipno pričakujemo v Cankarjevi literaturi. Cankar v obravnavanem dramskem besedilu znova vzpostavi arhetipe, ki smo jih pri njem že vajeni. Pojavi se npr. lik Učitelja, ki ga najdemo v mnogih avtorjevih ostalih besedilih in ki je ena izmed redkih oseb, ki niso povsem pokvarjene. Je nekoliko naiven, ne preveč samoiniciativen, pasiven, a kljub temu dober, v besedilu izstopa, ni preveč radoveden in se ne vtika v druge dramske osebe. Tako recimo ne zaupa drugim, kaj je videl, ko ga Župan in ostali odpošljejo, da preveri, kaj delata Peter in Jacinta. Poleg Učitelja se pojavi še en stranski protagonist, ki mu zares ne moremo pripisati slabih lastnosti, in sicer Popotnik. V besedilu tako srečamo predvsem antiheroje, za protagonista bi lahko postavili recimo Učitelja.

Pohujšanje v dolini šentflorjanski ostaja opomin, da se moramo boriti proti nepravilnostim in se zavzemati za boljše življenjske pogoje za vse. Drama nas postavi v vse prej kot idilično vasico. V izbranem dogajalnem prostoru so namreč prisotni raznoliki družbenimi in politični problemi; gre za močno kritiko sistema, ki seže onkraj specifične geografske in časovnega konteksta, torej izven namišljene doline Šentflorjanske. Cankarjeva sposobnost razumevanja človeške narave in družbenih mehanizmov daje delu univerzalen značaj, ki nagovarja bralce vseh generacij, kritika politike in takratne družbe pa se neverjetno dobro prenese v današnji čas, kjer se še zmeraj ukvarjamo z enakimi problemi, kot so se že v Cankarjevem času. Ena od ključnih točk, ki jih avtor obravnava, je tudi vprašanje vere in moralnosti in kako se ti prepletata. Dramatik

namreč vseskozi branje napeljuje na vprašanje, kakšna je vloga umetnosti in ali ta pelje v pohujšanje človeka, da ta ravna neetično in nemoralno. Cankar skozi lik župnika izpostavlja hipokrizijo in dvomljivo moralnost cerkve ter njenega vpliva na družbene dinamike. Vprašanja etike in morala so še danes izjemno pomembna, kar pripomore k trajni vrednosti Cankarjevega dela. Pomembno je tudi omeniti, kako Cankar prepleta različne literarne elemente, kot so simbolika, dialogi in karakterizacija, da ustvari bogato in večplastno delo. Vsak lik v delu predstavlja določen družbeni sloj ali ideologijo, kar bralcem omogoča, da se poglobijo v kompleksnost družbenih odnosov. Njegova dela so prav tako ključno za razumevanje slovenske kulturne identitete in družbene zgodovine. Avtor ni zgolj pisal o lokalnih problemih, temveč je njegova kritika odmevala v širšem kontekstu, kar je pomembno za razumevanje duha časa in družbenih premikov. Čeprav so se odnosi med razredi in politične razmere spremenile od časa, ko je bil Cankar aktiven, do današnjega dne, ostaja njegova kritika temeljna. Še vedno se soočamo s problemi neenakosti, izkoriščanja in moralnih dvomov, kar naredi *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* izjemno aktualno delo. Čeprav se je svet od časa Cankarjevega pisanja močno spremenil, temeljne teme, ki jih je avtor obravnaval, še vedno odmevajo in postavljajo ogledalo pred sodobno družbo. Dramatikova ostrina pri kritiki družbenih nepravilnosti nas spodbuja, da se vprašamo, ali smo res dosegli popolno enakost in pravičnost v sodobni družbi. Politična korupcija, elitizem, zastarelost cerkvenih načel, vloga umetnosti v družbi, etika in morala še danes sprožajo

raznolike debate in odpirajo vprašanja, ki zgleда, da ne zastarajo in se vedno znova z njimi srečujemo. Cankarjeva dela nas opominjajo, da so te teme vedno pomembne in da se moramo še naprej boriti za kulturni napredek, progresivno družbo in politično stabilnost ter transparentnost. Poleg tega je Cankarjevo delo tudi odličen primer moči umetnosti pri izražanju družbenih kritik. Pisatelj in dramatik ni le poučeval o družbenih nepravilnostih, ampak je s svojim pisateljskim čutom ustvaril delo, ki odmeva z globino in kompleksnostjo človeških izkušenj. To nas spodbuja k razmišljanju o vlogi umetnosti in kulturi pri oblikovanju naših vrednot in prepričan.

Drama nam ponuja vstop v moderno umetnost skozi Cankarja, gre za odmik od naturalističnih, realističnih in simbolističnih vsebin in vzgibov omenjenega dramatika. Omogoča nam drugačen vpogled v cankarjansko literaturo, ki je drugačna, a zanimiva. Ravno zaradi te drugačnosti pa je obravnavana drama lahko kaj hitro narobe razumljena in napačno interpretirana, če jo postavimo ob bok ostalim delom Cankarjevega opusa. Branje ponuja razmislek o tem, kakšne so bile družbene problematike takrat in katere nam belijo glave danes, medtem pa se poraja vprašanje, kateri problemi v družbi so bili aktualni v Cankarjevem času in niso bili razrešeni vse do danes. *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je tako več kot le literarno delo; je opomin, da se moramo nenehno boriti za družbo, v kateri bomo vsi lahko živeli dostojno in enakopravno življenje brez razlik glede na družbeni status ali posedovanje družbene moči. Drama nam

prav tako ponudi vpogled na status umetnosti v začetku 20. stoletja. Dejstvo, da je Peter (Krištof Kobar) v začetku osovražen zgolj zaradi tega, ker je »umetnik«. Tako bi naj v dolino prinesel »pohujšanje« in v ljudi zasadil greh. Iz tega gre morebiti sklepati tudi o družbeni moči cerkve v začetku dvajsetega stoletja, ki je dodobra tudi orisana v drami. S tem lahko povežemo, da je cerkev preganjala omenjeno »umetnost«, ki je posvetna in ne izhaja iz sakralnega, torej iz krščanstva samega in obstaja nevarnost, da umetnost omaja vpliv cerkve. Cankarjeva briljanta izraba ironije pa tako pohujšanja »ne pripelje« v dolino šentflorjansko, temveč ga postavi v dogajalni prostor že od samega začetka.

Taista ironija se ne nakaže samo z interpretacijo besedila, temveč je vpletena že v samo dialoško zasnovu: Dacar je osovražen že od začetka od ostalih dramskih likov, čeprav so oni sami isto slabi in grešni. Zato je zanimivo pomisliti, ali se karakterji svojih grehov pred prihodom umetnika zares zavedajo in to skrivajo ali so enostavno slepi, ko pride do lastnega grešenja. Oboje je vsekakor možno, čeprav Cankarjev opus hipokrizijo do-dobra vključuje v svoj dramski opus in je več ali manj zavedna pri dramskih karakterjih (recimo v delih *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi ...*)

Smešna v drami pa ni samo ironija, temveč avtor v besedilo vpelje raznovrstne komične prvine, ki ne delujejo prisiljeno, osladno ali neumestno, temveč rezonirajo in harmonizirajo s samo vsebino. Komiko najdemo tako v

vpletenih situacijah in dialoških domislicah, ne manjka pa niti karakterne komike, ki nosi kanček cinizma in zle estetike, prikazana skozi zabavno, banalno in sarkazem. Ti pojmi Cankarju nikakor niso tuji. Hipokrizija tako pride na dan pri vsakem izmed karakterjev. Nekateri to poskusijo skriti, drugi manj, Peter s tem recimo celo polemizira in na nek način to problematiko obelodani pred drugimi liki. V ospredje se tako postavijo tudi nekatere modernistične zamisli, ki jih vključi Cankar, sicer gre za deviacije od ostalih dramskih del, kot sem omenil že prej. Struktura Zlodeja kot dramskega karakterja se pojavi kot novost v cankarjanskem stilu, saj gre za dobresednega hudiča, na kar ne naletimo preveč pogosto.

V zaključku lahko rečemo, da je Ivan Cankar s svojim delom *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* ustvaril literarno mojstrovino, ki presega čas in prostor. Njegova ostrina in aktualnost nas še danes spodbujata k premisleku o družbenih izzivih in političnih problemov, sploh pa o namenu in esenci umetnosti v sodobni družbi. Problematike, ki so obravnavane v Cankarjevem času in v drami so aktualne še danes. V umetniških krogih in predvsem v splošni družbi je govora o tem, kaj je prava umetnost, kaj je pomen umetnosti in kako jo pravilno umestiti v civilizacijo. Če se navežemo konkretno na eno izmed tem v besedilu: umetnost ne prinese »pohujšanja« v družbo, temveč njegovo bit zgolj izpostavi, saj je sama družba postala že dolgo nazaj taka, kakršna je.



Pojedina pri Trimalhionu, 2023



Pohujšanje v dolini šentflorjanski, prva slika, 2023



Pohujšanje v dolini šentflorjanski, druga slika, 2023



Pohujšanje v dolini šentflorjanski, tretja slika, 2023

2. stopnja

DRAMSKA IGRA

Avtorski projekt po motivih *Dobrega človeka iz Sečuana*
Bertolta Brechta: *Dober človek* (Rina Pleteršek)

94

UMETNOST GIBA

Klemen Kovačič: *Agmisterij*

96

AVTORSKI PROJEKT PO MOTIVIH *DOBREGA ČLOVEKA IZ SEČUANA* BERTOLTA BRECHTA

Dober človek

MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA DRAMSKA IGRA, SMER DRAMSKA IGRA

Premiera: 8. februarja 2024 ob 19.00 v Podhodu Ajdovščina

Ponovitev: 11. februarja 2024 ob 19.00 v Podhodu Ajdovščina

Foto: LUKA MIKLOŠIČ



Dobri človek iz Sečuana je zgodba o revni prosti-
tutki Šen Te, ki jo obiščejo trije bogovi. Ti namreč
iščejo dobrega človeka, in ljudje jih napotijo k
Šen Te. Bogovi pri njej prespijo in ji v zameno za
gostoljubnost pustijo denar. Z njim si Šen Te kupi
trafiko, a ker je njena dobrotta brezmejna in se ves
čas razdaja, tako njej kot trafiki grozi propad. Zato
Šen Te vzpostavi svoj drugi jaz – bratranca Šuj
Taja, ki zna postavljati meje, še več, iz trafike ustvari
tobačno tovarno, v kateri izkorišča delovno silo.
V eni osebi se tako zgostita dve radikalni nasprotji:
brezmejno razdajanje in neustavljivo izkoriščanje.

V adaptaciji *Dober človek* na kabarejski in
komičen način preigravamo razklanost
dobrega človeka znotraj izkoriščevalskega

kapitalističnega sistema, ki hodi z roko v
roki s patriarhatom in ustvarja nenehna
neskladja med zakonom, etiko, vero in
prakso našega vsakdana.

»Kapitalizem ni plutokratska zarota,
temveč brezosebni sistem – kot delujoča
celota ni nemoralen, temveč amoralen
ali zunaj morale, saj ni zavestna entiteta
– in ker imamo opravka s procesom in
ne z osebami, moralno stiskanje pesti in
pozivi kapitalizmu k usmiljenju niso bili
in ne bodo uspešni.«

Holly Lewis,
The Politics of Everybody

Režija in glasba
MARKO TORLAKOVIČ

Dramaturgija
ANA LORGER

Igra
RINA PLETERŠEK
MARKOLINA
LORA

Glas na posnetku
BERNARD STRAMIČ

Prevod izvirnika
URŠKA BRODAR

Kostumografija
ZALA ŽAGAR

Oblikovanje svetlobe
DOMEN LUŠIN

Oblikovanje zvoka
LUKA MIKLOŠIČ

Koreografija
DIJANA DŽAMASTAGIČ

Producentka
DOC. MIJA ŠPILER

Mentor
za dramsko igro
PROF. BORIS OSTAN

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Koprodukcija
HUPA BRAJDIČ/KUD 21

KLEMEN KOVAČIČ

Agmisterij

MAGISTRSKA PRODUKCIJA ŠTUD. PROGRAMA UMETNOST GIBA, SMER UMETNOST GIBA

Premiera: 20. januarja 2024 v Stari mestni elektrarni

Foto: ŽELJKO STEVANIČ IFP / ARHIV CTF UL AGRFT



Agmisterij je obračun avtorja/performerja s samim seboj, ki se v obliki enkratnega performansa v trajanju odvije na njegovem telesu. V ospredje postavlja vprašanje razmerja med otipljivim, zemeljskim, vsakdanjim ter posevečenim, poetičnim, presežnim. Pri tem se z željo po presejanju lastne individualnosti avtobiografsko ozira v preteklost in spomine razprostre kot poligon za preigravanje univerzalnih spraševanj: samospoznavanje kot iskanje smisla, spomin kot nosilec identitete, njegova varljivost in hkratna usodnost, samota kot osnova vere in presentljivost presežnih občutij ob majhnostih bivanja. Očitno smo se zmotili, ko smo si boga predstavljali večjega od nas.

Je čudenje življenju kot veliki skrivnosti na izmikajočih se tleh med detajlom in vesoljem, trenutkom in večnostjo, stopinjo in potovanjem. Je osvobajanje od lastne subjektivnosti in s tem odmik od razumsko vodene pripovedi. Je bližanje asociativnemu, intuitivnemu, sanjskemu in tudi duhovnemu.

Je slovo od časa, ko so »nas ljubili kot otroke, brez razloga, zaradi samega dejstva, da obstajamo«¹.

V izraznem smislu poseže po dveh gledaliških sredstvih – performansu v trajanju in butu – in stavi na imanentno prvino obeh: absolutno prisotnost. Nemara se ravno in šele s tovrstno umeščeno tukaj in zdaj odpira možnost dimenzije onkraj.

¹Gospodinov, Georgi. *Naravni roman*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.

Koncept, izvedba in besedilo
KLEMEN KOVAČIČ

Dramaturgija
NIK ŽNIDARŠIČ

Koreografija
KLEMEN KOVAČIČ
NIK ŽNIDARŠIČ

Dramaturška in koreografska sodelavka
MAŠA RADI BUH

Oblikovanje svetlobe
BOR RAVBAR

Oblikovanje zvoka in izvirna glasba
GAŠPER LOVREC

Producentka
DOC. MIJA ŠPILER

Mentorica
za gib
PROF. TANJA ZGONC

Produkcija
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE,
RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL

Partner
BUNKER, LJUBLJANA

Zahvala
PROF. MAG. ALIDA BEVK
SLAVICA JANOŠEVIČ
MATEJA DERMELJ

Gostovanja

DOMAČI GLEDALIŠKI FESTIVALI

58. FESTIVAL BORŠTNIKOVO SREČANJE (Maribor)	<i>KRIK: PRVI GLAS,</i> magistrska produkcija Dramske igre	8. 6. 2023
	<i>Amerikanci,</i> produkcija VIII. semestra	14. 6. 2023
	<i>Zločin na Kozjem otoku,</i> produkcija IV. semestra	16. 6. 2023
	<i>Nekje daleč nekaj bo,</i> produkcija VII. semestra	17. 6. 2023
FESTIVAL FUGA (Koper)	<i>KRIK: PRVI GLAS,</i> magistrska produkcija Dramske igre	3. 6. 2023

TUJI GLEDALIŠKI FESTIVALI

FESTIVAL SETKANI (Brno, Češka)	<i>Tartuffe</i> , produkcija VI. semestra	29. in 30. 3. 2023
ADU ZAGREB (Zagreb, Hrvaška)	<i>Plešasta pevka</i> , produkcija V. semestra	1. 4. 2023
FESTIVAL ISTROPOLITANA PROJECT (Bratislava, Slovaška)	<i>KRIK: PRIVI GLAS</i> , magistrska produkcija Dramske igre	3. 6. 2023
ŠTUDENTSKI GLEDALIŠKI FESTIVAL URBAN FEST (Niš, Srbija)	<i>Učna ura</i> produkcija V. semestra Dramske igre, Gledališke režije ter Dramaturgije in scenskih umetnosti	15. 9. 2023
ŠTUDENTSKI GLEDALIŠKI FESTIVAL NOVI SAD (Novi sad, Srbija)	<i>Zločin na Kozjem otoku</i> , produkcija IV. semestra	3. 12. 2023

Nagrade

UNIVERZITETNA PREŠERNOVA NAGRADA	Prešernova nagrada Univerze v Ljubljani	Jure Žavbi Lara Wolf Završnik Katja Markič Urša Majcen	magistrska produkcija Dramske igre <i>KRIK: PRVI GLAS</i>
ŠTUDENTSKA PREŠERNOVA NAGRADA UL AGRFT		Nik Žnidaršič	diplomsko delo <i>Kemp</i>
		Tilen Oblak	diplomsko delo <i>Čisto pravi deček</i>
		Mojca Podlesek	magistrsko delo <i>Uprizoritveni potenciali WEB 3.0. (Od spletne umetnosti do virtualnih prostorov: prepletanje WEB 3.0 tehnologij in sodobnih uprizoritvenih umetnosti)</i>
		Benjamin Friškovec Damir Vintar Aljaž Zorko	režija mini televizijske nadaljevanke <i>Ljudožerci</i>
		Aleksander Kogoj (režija) Izidor Čok (filmska fotografija)	igrana pilotna epizoda za TV-serijo <i>Hoffmanov zakon</i>
		Lea Mihevc	produkcija magistrskega programa Dramska igra, smer Gledališko petje <i>Od kod, dekle, si ti doma ali O dekletu, ki je iskalo svoj glas</i>
		Mojka Končar	vloga Metke v <i>Amerikancih</i> , diplomski produkciji Dramske igre in Gledališke režije
NAGRADE SKLADA STANETA SEVERJA	Severjeva nagrada za igralsko stvaritev študentov dramske igre	Staša Popovič	vloga Učenke v <i>Učni uri</i> , produkcija V. semestra
		Jakob Šfiligoj	vloga Profesorja v <i>Učni uri</i> , produkcija V. semestra
57. TEDEN SLOVENSKE DRAME	Nagrada za najboljšega mladega dramatika	Manca Lipoglavšek	<i>Zamrzovanje</i>

ZLATOLASKA

za gledališko produkcijo v celoti		<i>Steklena menažerija</i> (r. Nejc Potočan)
za glavno žensko vlogo	Suzana Krevh	<i>Bambina</i> (Baby Doll Meighan)
za stransko žensko vlogo	Ajda Kostevc	<i>Praznovanje</i> (Sonja)
za glavno moško vlogo	Matevž Sluga	<i>Tartuffe</i> (Orgon)
za stransko moško vlogo	Jakob Šfiligoj	<i>Praznovanje</i> (Russel)
za scenografijo	Dan Pikalo	<i>Steklena menažerija</i>
za kostumografijo	Nika Dolgan	<i>Steklena menažerija</i>
	Zala Žagar	<i>Steklena menažerija</i>
za posebne dosežke v gledališču	Domen Lušin (oblikovanje svetlobe)	<i>Woyzeck</i> <i>Lepa Vida</i> <i>Steklena menažerija</i>

ZLATOLASKA

za najboljši kratki film		2030
za najboljšo filmsko ali TV-režijo	David Champaigne	2030
za žensko vlogo v igranem filmsko televizijskem delu	Mina Švajger	2030
za moško vlogo v igranem filmsko televizijskem delu	Svit Stefanija	2030
za scenarij kratkega igranega filma	Lev Mastnak Trobentar	2030
za scenarij kratkega igranega filma	David Champaigne	2030
za kratki dokumentarni film	Iza Mlakar	<i>To je moj dom</i>
za montažo v dokumentarnem ali igranem filmu	Tadej Sinkovič	<i>To je moj dom</i>
za fotografijo v dokumentarnem ali igranem filmu	Lara Knap	<i>To je moj dom</i>
za TV-dramo	David Champaigne	<i>Stanovanje 33</i>
za TV-dramo	Filip Jembrih	50/50

26. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA (Portorož, Slovenija)	nagrada Vesna	Kristian Bernard Irgl	Kratki igrani film – <i>Alenka</i>	8. 10. 2023
GROSSMANOVA NAGRADA (Ljubljana, Slovenija)	druga nagrada	Špela Setničar	Scenarij – <i>Če se vrneš, ne moreš umreti</i>	18. 12. 2023
NAGRADA ZDRUŽENJA FILMSKIH SNEMALCEV SLOVENIJE – IRIS 2021 (Ljubljana, Slovenija)	IRIS 2021 za študentski film	Žiga Planinšek	<i>Otava</i>	15. 5. 2022
6. ZSIGMOND VILMOS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (Szegeđ, Madžarska)	Best short feature special mention	Andraž Žigart	<i>In je ostala noč</i>	28. 5. 2022
11TH SHORT EAST EUROPEAN FILM FESTIVAL PARIS-BERLIN- WASHINGTON (Pariz, Francija)	Best short film by the American Jury	Juš Hrastnik	<i>Soseda</i>	6. 6. 2022
FICIMAD – FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE MADRID (Madrid, Španija)		Nika Otrin	<i>Kar pustim ostane</i>	9. 6. 2022
SHOTS FILM FESTIVAL (Slovenj Gradec, Slovenija)	najboljši študentski film	Filip Jembrih	<i>Rodna gruda</i>	6. 8. 2022
SOUND AND MUSIC FILM FESTIVAL (Beograd, Srbija)	Best Director	Anže Grčar	<i>In je ostala noč</i>	3. 1. 2022
STUDENT WORLD IMPACT FILM FESTIVAL (New York, ZDA)	Honorable Mention	Juš Hrastnik	<i>Soseda</i>	20. 11. 2022
EASTERN EUROPE FILM FESTIVAL (Craiova, Romunija)	Honorable Mention	Blaž Andrašek	<i>Biti Oče</i>	31.10. 2022
ADRIA SHORTS (Zadar, Hrvaška)	Honorable Mention	Blaž Andrašek	<i>Biti Oče</i>	30. 9. 2022

»Sem dramatičarka, dramska piska, dramatesa ter dramaturginja. Nikoli se ne znam odločiti za eno, zato ponavadi naštejem kar vse.«

INTERVJU Z MANCO LIPOGLAVŠEK STA PRIPRAVILI MIA SKOMINA IN NASTJA VIRK.

Foto: RONJA MATIJEVEC JERMAN



Potem ko sama sebe opiše kot dramatičarko, dramsko pisko, dramateso in dramaturginjo, Manca Lipoglavšek pojasni, da še vedno ne ve, kateri izraz je zanjo pravi, in zato vedno našteje vse. Kot mlado pisko Manco zanimajo ženske zgodbe, ki jih razkriva skozi protagonistke svojih dramskih tekstov. Z njo sva se pogovarjali o procesu pisanja njenega letos nagrajenega teksta *Zamrzovanje*, o praktičnih dramaturgijah, o tem, od kod črpa inspiracije, o položaju (mlade) sodobne slovenske dramatike ter o študiju dramaturgije.

S pravljicami se srečamo v otroštvu, takrat se zasidrajo v naš spomin in tam ostanejo za vedno. Spominjajo na minljivost, brezskrbnost in veselje otroških dni. Kaj ti pomeni pravljica *Deklica z vžigalicami*?

Ne spomnim se, da bi mi jo brali starši, mislim, da sem jo prvič prebrala sama. Najprej mi je bila zelo všeč, ker so me od nekdaj privlačile temne in žalostne stvari. Pravljica namreč govori o majhni deklici, za katero v širnem svetu ni prostora in se ne počuti ljubljene. Ko sem odrasla, pa sem spoznala religiozni podtekst te pravljice, ki mi ni bil ravno všeč. H. C. Andersen namreč želi Dekličino smrt prodati kot srečen konec in tega nekako nisem mogla sprejeti. Za nekaj časa sem na pravljico pozabila, ponovno sem se srečala z njo v prvem letniku magistrskega študija dramaturgije, ko nam je profesorica dramskega pisanja Žanina Mirčevska za nalogo zadala pisanje priredbe prav te pravljice. Nad nalogo sem bila precej nenavdušena. Upiralo se mi je dejstvo, da smo to nalogo dobile zato, ker smo v letniku štiri deklice. Ampak kaj kmalu me je kreativni proces prisilil k poglobitvi. Ugotovila sem, da je poleg religioznega aspekta v pravljici možno najti tudi kaj takega, kar je zanimivo tudi meni. Hrepenenje je velik motiv te zgodbe, zanimivo se mi je zdelo, kako si je mogoče nekaj tako zelo želeli.

Kako si se lotila rekonstrukcije pravljice?

To je bil zelo dolg proces, v katerem nisem točno vedela, kaj delam, saj pred seboj nisem imela jasne-ga cilja. Na začetku sem hotela pisati o nekom, ki nima nobenih želja. O nekom, ki si ne želi ničesar in pred seboj vidi samo temo, kar je nasprotno hrepenenju. Kmalu pa sem ugotovila, da je protagonistka, ki si ničesar ne želi in ničesar ne dela,

pravzaprav zelo slaba, saj zgodbe nikamor ne pelje. Ampak okoli ideje sem se vrtela kar nekaj časa, zdela se mi je zelo zanimiva in je zaradi tega nisem nameravala opustiti. Pri pisanju so mi pomagale vaje, ki nam jih je predlagala profesorica Žanina Mirčevska, predvsem intervju s protagonistko. Ta je tudi ostal v tekstu, z njim se moja drama začne. Med pisanjem sem črpala iz stvari, ki sem jih videla in brala. Na začetku drame je tudi obsežen seznam del, ki so vplivala na moje pisanje. Da me ne bi kdo obtožil plagiatu (*smeh*).

Ta drama ne bi mogla nastati oziroma bi bila zelo drugačna, če bi bilo Dramsko pisanje na drugi stopnji organizirano drugače. Predmet je zastavljen tako, da si ga prof. Mirčevska deli z Evo Mahkovic. Vsak teden smo imele tri ure s profesorico Mirčevsko in tri ure z Evo Mahkovic. Pri profesorici Mirčevski smo pisale predelavo, medtem ko smo pri Evi Mahkovic morale dramam napisati alternativne konce ali dodatne prizore v njihovem slogu. Pri pisanju *Zamrzovanja* mi je še posebej pomagal eden od teh dodatno napisanih prizorov, alternativni konec drame *Harper Reagan* Simona Stephensa. Prizor sem profesorici Mirčevski hotela predstaviti skupaj z željo po zamenjavi teme, vendar se je izkazalo, da se je motiv pedofilije, incesta ter čudnih družinskih dinamik *Harper Reagana* odlično povezal z do tedaj napisanim.

Kaj za kreativni proces pomeni črpati iz znanne podlage? Meniš, da zastavljeni parameter lahko v neki meri omejuje kreativna obzorja? Kako se ta proces razlikuje od pisanja iz nič? Kako se lotiš pisanja v obeh primerih?

Ne morem govoriti za vse dramske piske, ampak zame zgodba nikoli ne nastane iz

ničesar, saj mora ideja od nekje vznikniti. V tem primeru je prišla ideja *od zunaj*; podlaga je bila predpisana. V tem primeru kot piska nimaš izbire. Poleg tega pa predpisana podlaga deluje kot nekakšna opora, medtem ko črpanje iz *niča* omogoča prosto plavanje in formiranje lastnih idej ter postavk. Po eni strani lahko razpršenost idej daje občutek svobode, po drugi pa povzroča zmedo. Rada imam reference, rada povzemam iz drugih tekstov, iz stvari, ki jih poznam. Na nek način mi je lažje pisati na podlagi nekega že prej obstoječega materiala. Če, seveda, lahko s tem materialom naredim, kar hočem, in se ne počutim omejeno.

Vnaprej predpisani parametri dramateso vsekakor lahko omejujejo, če si to tako zastavi. Gotovo je omejujoče, če je zaključek že vnaprej predpisan. Če pa si lahko iz predpisane-ga materiala vzameš poljuben motiv, ki ga nameravaš razvijati naprej, se to omejitev da preseči. Ključno je, da bralka razume, iz česa je avtorica pri pisanju izhajala. Priznam, da sem se v določenih fazah pisanja počutila omejeno, prepričana sem bila, da zgodba ne gre nikamor. Ampak to je samo del procesa, nekakšna zanka, iz katere se je z iznajdljivostjo možno izviti.

Pisanje iz *niča* zajema še par dodatnih začetnih korakov, to sta: iskanje osnovne ideje oziroma teme, o kateri bi rada pisala, potem pa še iskanje protagonistke. To dvoje gre z roko v roki, ker iz osnovne ideje neposredno črпам idejo za protagonistko. Osnovna ideja zgodbe ter osnovna ideja protagonistke sta v neki smeri že nakazani na začetku. Ko pišem, si pomagam z vajami iz dramskega pisanja. Po intervjuju z likom začnem snovati potek zgodbe, zamislím si zaključek. Se pa to med procesom stalno spreminja. Vedno naposled nastopi faza, ko ves material pustim stati, ker me vse skupaj zafrustrira. Po navadi me k delu spravi notranji pritisk, ko si govorim, da moram začeti s pisanjem, svojo vlogo pa odigra tudi zunanji pritisk v obliki raznih rokov.

Obdobje, ko tekst pustim ob strani, je ključno za nabiranje materiala. Kljub temu me takrat pogosto preganjajo občutki krivde, ker nič ne pišem in se posledično zadeva ne premakne naprej.

Tako neizogibno pridejo tudi dejanske ideje. Po navadi pa samo opazujem, gledam, berem – in tekst se nekako *usede*. Ko rok oddaje trka na vrata, se končno usedem in spišem vse, kar mi pride na pamet. *Zamrzovanje* je bilo napisano v štiriindvajsetih urah, med katerimi dobesedno nisem vstala izza računalnika. S sabo sem ga nesla celo na vece (*smeh*).

Temu sledi faza urejanja, ko pogledam, kaj je od tega, kar sem spisala, uporabno. Vedno se najdejo stvari, ki so precej na prvo žogo in so potrebne prilagoditev, urejanja in črtanja. Ta faza je precej odvisna od tega, kdaj in komu moram delo oddati. Vsaka dramatesa bi verjetno potrdila, da bi si vedno želela še kaj dodati, spremeniti, ampak na neki točki je treba tekst izpustiti iz rok.

V nagrženem tekstu *Zamrzovanje* že na začetku prebiješ četrto steno, ko Deklici oziroma bralki besedila poveš, da moraš za izpit napisati priredbo *Deklice z vžigalicami*. S tem nekako vstopiš v komunikacijo z bralko, hkrati pa vzpostaviš neko samoironijo. Je to pristop, ki ga pogosto uporabiš?

Navadno ni mišljeno, da intervjuji s protagonistko ostanejo v tekstu. Če pa se v njih najde kaj zanimivega, jih je vredno ohraniti. To ne pomeni, da mora biti to metadramsko ter da je treba videti avtoričine intervencije. Piska lahko intervju predela v pogovor s kakšnim likom, sama pa s pridom uporabim metadramskost. Težko naredim ločnico med sabo in svojim delom, kajti zelo pogosto je to, kar pišem, tudi del mene. V svoja dela dam velik del sebe in zato pogosto tam ostanem tudi v nekem metagledališkem smislu, kot avtorica.

Avtorica in Deklica v dramskem besedilu prižigata vžigalice, v soju svetlobe obujata travmatične spomine. To je zelo lep, intimen trenutek. Ali imaš do svojih likov pogosto tak odnos?

Zelo odvisno, kajti zdi se mi, da se moj odnos do likov spreminja glede na to, koliko časa nazaj sem jih ustvarila. Predvsem je ključno, da do lika na neki točki čutim empatijo, pa kolikor patetično se to morda sliši. Tako se vanj lažje vživim, nekako vidim svet skozi njegove oči ter o njem pišem kot o resnični osebi. Sicer je povsem drugače, če pišem o likih, ki so mi po prepričanjih blizu, ali pa pišem o nekom, ki bi ga v resničnem življenju sovražila. Raje pišem o likih, ki bi mi bili všeč, vendar ti liki niso vedno najbolj zanimivi. V enem svojih starejših tekstov, *Črni vdovi*, sem pisala o tiranski babici, ki svojo družino nadzoruje z železno pestjo. Protagonistko, tiransko babico Heleno, sem zasnovala po svoji babici (smeh). Lika Helene nisem imela nikoli prav zelo rada, vsekakor pa sem se za nekaj časa postavila v njene čevlje, da sem jo lahko bolje razumela. Ni nujno, da sem s svojimi liki vedno prijateljska, važno je, da jih razumem.

Protagonistki dram *Zadnja violina* ter *Zamrzovanje* sta mladi deklici, ki ju družijo skupne lastnosti. To so perfekcionizem, požrtvovalnost, želja po samodestruktivnosti, slab odnos z očetom. V ospredje svojih dram postavljaš like mladih žensk v odkrivanju krutega sveta. Zakaj te taki liki privlačijo? Te ta tema dodatno privlači po sodelovanju pri predstavi *Nora* v Mestnem gledališču ljubljanskem?

V svoje drame, kot rečeno, dajem veliko sebe in to se velikokrat odraža v protagonistkah, ki jih izberem. Zanimajo me, v velikih narekovajih, saj je že sam ta izraz problematičen, *ženski problem*, *ženske zgodbe*, saj sem tudi sama ženska, ki piše. V dramatici, sploh skozi zgodovino, mrgoli moških avtorjev, ki pišejo o problemih moških srednjih let, njihovih krizah ter varanju soprog. Vem, močno karikiram. Vendar take drame nastajajo še danes. Zato menim, da je čas, da mlade avtorice posežemo po drugih zgodbah, s katerimi lahko postrežemo bralkam.

V svojih protagonistkah pustim nekaj sebe in nekaj tistega, kar se trudim biti. Od tu prihaja

ja tudi ta samodestruktivni impulz, ki ga imajo vse moje protagonistke od prvega letnika srednje šole naprej. Pogosto se pošalim, da mi še vedno ni uspelo napisati teksta, v katerem ne bi bil vsaj enkrat omenjen samomor. Izkušnje, pridobljene pri predmetu Dramsko pisanje, pomagajo pri raznih asistencah in dramaturgijah, tudi pri *Nori*, sploh pri prilaganju teksta. Veščine tega, kako se postaviti v kožo protagonistke ter jo razumeti, mora obvladati vsaka dobra avtorica in praktična dramaturginja. To je namreč glavna stvar, ki jo igralke zahtevajo od nje. Na podlagi svojih izkušenj s pisanjem lahko tudi lažje sklepaš ter se spretneje prebiješ do bistva.

Katere teme te še zanimajo pri pisanju?

Trenutno me najbolj zanima tema izgube, in to kakršne koli izgube; tudi *heartbreak*. Način, kako se nekdo spopada z izgubo, kako to učinkuje nanj, kako ga to zlomi in kako se oseba po tem ponovno sestavi. Od nekdaj sem se zanimala za politične teme, vendar se jih nisem nikoli znala lotiti, zato primarno pišem o intimnih travmah. Ob tem pa sem vedno želela najti način, da bi skozi intimno travmo izpeljala nekaj globokega o svetu in družbi. Moj cilj je, da nekaj povem, predam bralki neko poanto, a so te poante zgoščene okoli drobnih intimnih travm. V prihodnosti bi rada raziskala tudi širšo, kolektivno družbeno travmo. Nekje imam shranjene osnutke tekstov o posilstvu, o splavu, skratka nekaj, kar bi popolnoma pričakovali od mene po *Zamrzovanju*. Pišem pa sicer na splošno, ne samo dramsko, temveč tudi teoretsko.

Besedilo se konča s popolnim kaosom, *razturrom*. Shema kaotičnega konca spominja na te iz besedila *Psihoza 4.48* britanske dramatičarke Sarah Kane, ki jo tudi navajaš kot vpliv. Kakšen je simbolni pomen konca? Na začetku drame navajaš več besedil, iz katerih si črpala pri svojem pisanju. Kaj ti ti teksti pomenijo? So se ti porajali kot referenčni že pri snovanju koncepta?

Za začetek naj citiram dramo *Fuckboy* sošolke Nine Kuclar Stikovič: »Če ne bi imeli sfukanih odnosov, ne bi imeli razfukanih formatov.« To je bila osnovna ideja konca *Zamrzovanja*. V tistem trenutku v drami razpadejo vsi odnosi ter liki, zato razpade tudi format samega besedila. Gre za razpad sistema, zato je spisan tako metadramsko. Deček in Deklica, dvojčka, z avtoričino pomočjo vzameta vžigalice in bencin ter razneseta tekst. Uničeno je vse, drama razpade na koščke. Na neki simbolni ravni gre za totalen čustveni razpad, ki ga čutita Deklica in Avtorica. Še ena implikacija celotnega zadnjega prizora je, da sta Deklica in Avtorica ena in ista oseba. Deklica je glavni lik, Avtorica pa je funkcija, ki pripelje glavni lik do izraza. Razpad njiju kot ljudi je razpad drame.

V nagrajenem tekstu so vidni vplivi različnih avtoric, sklepava, da tvojih najljubših. Katera avtorica te najbolj inspirira in zakaj?

Vsi teksti, naštetih na začetku *Zamrzovanja*, na njegov nastanek niso imeli enakovrednega vpliva. Eni izmed njih so na seznamu, ker sem jih brala med ustvarjanjem drame in so pustili svoj pečat. V prvem prizoru je celoten povzetek *Požigov* – foreshadowing. Monolog Deklice, ki svojemu očetu razlaga o ledenikih, je v celoti vzeta iz *Harper Reagan*, medtem ko je sam koncept treh različnih simultanih dogajanj v različnih časih in prostorih, zapisan na tak način, kot je, prevzet iz *Anatomy of a Suicide*.

Na moje ustvarjanje sta zelo vplivali *Psihoza 4.48* Sarah Kane ter pesniška zbirka Urše Majcen *Ekosistem tišine*. *Psihoza 4.48* je zame formativen tekst, ki sem ga brala že v srednji šoli in je na meni kot osebi ter na mojem pisanju pustil ogromen pečat. Uršo Majcen sem seveda brala nekoliko kasneje, ampak je *Ekosistem tišine* ena mojih najljubših pesniških zbirk. Dnevno citiram kakšen njen verz, gre za podzavestno referenco.

Ne spomnim se zares vseh tekstov, ki sem jih navedla na začetku svoje drame. Nedvomno pa brez njih *Zamrzovanja* ne bi bilo. Čeprav se med njimi

najdejo tudi meni manj ljubši, na primer Eliotovi *Votli ljudje*. Eliot ni ravno moj najljubši pesnik.

Deluješ tudi kot mentorica gledališke skupine Teater CV na Gimnaziji Šentvid, kjer uprizarjate tudi tvoje tekste. Kako se znajdeš v vlogi mentorice in kako doživljaš svoj tekst, ko ga študiraš z dijaki?

Naj poudarim, da uprizarjanje mojega teksta nikoli ni bila moja ideja. To je bila odločitev somentorice Jane Ratkai, ki je bila tudi moja profesorica in mentorica, ko sem še obiskovala Gimnazijo Šentvid. Igralcem oziroma soustvarjalcem pri spreminjanju besedila vedno dam proste roke. In tudi v tem primeru je tako. Zavedam se, da so to srednješolci in da z interpretacijo besedil nimajo izkušenj, zato jim pri tem pomagam.

Menim, da bi bilo bolj zanimivo, če bi se v vlogi mentorice znašel nekdo drug, saj kot avtorica vem, kako sem si nekatere stvari zamislila. Zdi se mi, da je to neke vrste primanjkljaj, saj bi se pod mentorstvom koga drugega besedilo gotovo bolj preobrazilo. Letos uprizarjamo mojo kratko enodejanko *Otroci iz postaje Friškovec*, ki govori o kulturi mladih na Metelkovi. Tu nastopita dve šestnajstletnici, ki sta zadeti na veceju na Metelkovi. Ena izmed njiju naredi test nosečnosti, ki se izkaže za pozitivnega.

Prizor temelji na resničnem pogovoru, ki sem ga slišala tam na vecejih. V svojem besedilu sem deklici poimenovala, noseči je ime Neja, njeni prijateljici pa Klara. Klara je stalno na ekstaziju, zelo je čustvena in na splošno deluje vesela. Ko smo besedilo uprizarjali s srednješolci, je tista, ki igra Klaro, v monologu, ki ga je moral vsak spisati za svoj lik, ponudila interpretacijo, da je Klara pravzaprav zelo nesrečna, saj se ne počuti ljubljene. Nihče ji ne namenja pozornosti, zato je zadeta. Hoče biti *sonček* in to ne more biti, če ni zadeta. Taka poglobitev se mi zdi na primer zelo dragocena.

Ti monologi so samo primer, kako pristopam k uprizarjanju svojih besedil. Poskušam soustvarjalce, v tem primeru

srednješolce, usmeriti, da bi se povezali s tekstom. Kot igralci, ker je to itak njihova primarna naloga, vendar tudi kot dramatičarji, dramatičarke, dramatese, dramaturginje in dramaturgi, režiserke in režiserji, saj jih poskušam na različne načine uvesti v gledališko ustvarjanje. Želim, da se z besedilom povežejo, tako kot sem se jaz, in v njem najdejo nekaj, česar jaz nisem.

Kaj pa sicer meniš o uprizarjanju slovenske sodobne (mlade) dramatike in kakšno se ti zdi njeno stanje?

To vedno vprašajo vse mlade dramatike in dramatese in vse imamo pripravljene zelo podobne odgovore. Na to temo je bilo že veliko napisanega in povedanega. MGL je pred dvema letoma izdal zbornik *Drama, tekst, pisava 2*, kjer o tem najdemo cela poglavja, organizirajo se simpoziji, izhajajo revije in tako naprej. V svojem intervjuju z Benjaminom Zajcem za *Delo* sem razglabljala tudi o tej temi. Zdi pa se mi, da bi bilo bolje, če bi energijo usmerili v to, da izboljšamo zadeve, namesto da o tem samo govorimo. Situacija bi se *čudežno* izboljšala. Mladim dramatikom bi nudili podporo, jih kdaj uprizorili in stanje bi bilo kar naenkrat lahko zelo drugačno. Sicer ne morem reči, da je stanje tako zelo slabo, saj se nekatere stvari vendarle uprizarjajo. Najpogostejša forma uprizarjanja so bralke, ki so v zadnjem času prav eksplodirale. To je tudi nekaj, ne moremo trditi, da ni prav nič. Bilo bi pa lepo, če to ne bi bila edina stvar. Ne smem pozabiti še, da ima MGL program rezidenčnih avtoric in avtorjev, ampak je to, kot jaz vem, tudi edini teater v Sloveniji, ki to dela na tak način.

Nameravaš v kratkem s čim presenetiti?

Morda. Presenečenja se ne napove, ker potem ni presenečenje.

Ali priporočaš študij dramaturgije?

Na tej točki bi se referirala na enega mojih tekstov, ki sem ga napisala s Heleno Šukljan, *Dramakurbija*. V duhu *zajebantskosti* tega vprašanja bi rekla, naj vsak, ki misli, da hoče študirati dramaturgijo, to prebere. Še raje bi priporočila, naj si pride ogledat predstavo, ampak sva jo letos poleti po deseti ponovitvi in dveh letih dokončno upokojili. Tako da ja, naj prebere in premisli, če hoče potem še vedno študirati dramaturgijo. (*smeh*)

Fotosklop

Gledališke produkcije prejšnjega semestra

113

Fotografije s snemanj

156



























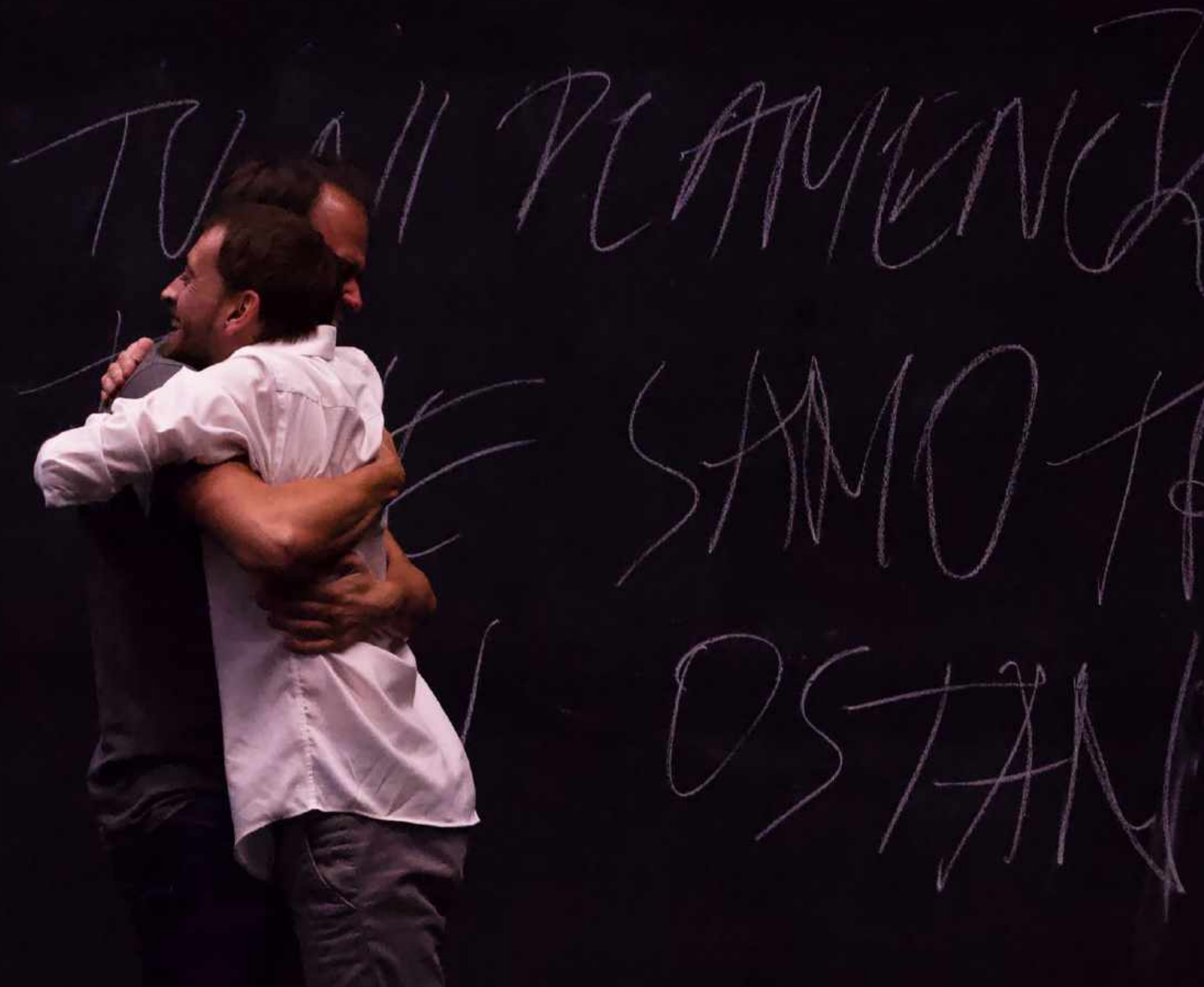






TU NIJ PEAML























Intervjuji

Nik Žnidaršič

Intervju z novo dekanjo AGRFT prof. mag. Žanino Mirčevsko:
»Ena ptica ne naredi pomladi«

168

Lucas Carboni Kopše

Intervju z Juretom Srdinškom:
»Pri ustvarjanju me najbolj zanima to, kako lahko pri samem procesu ustvariš model delovanja, kakršnega si želiš videti v družbi«

176

Emanuel Krajnc, Ema Paš
 in Vuk Stepančić

Intervju s Kristianom Irglom:
Zoomanje s Kristianom Bernardom Irglom

182

Marijana Kuljanac
 in Karin Petrič

Intervju s Tomažem Gromom:
»Vem samo, kaj in zakaj sem delal ter kako sem se počutil«

188

Foto: RONJA MATIJEVEC JERMAN



»Ena ptica ne naredi pomladi«

INTERVJU Z NOVO DEKANJO PROF. MAG. ŽANINO MIRČEVSKO
JE PRIPRAVIL NIK ŽNIDARŠIČ.

Intervju z novo dekanjo red. prof. mag. Žanino Mirčevsko sem opravil po približno dveh mesecih in pol njenega vodenja akademije.

Minevata dva meseca in pol, odkar opravljate funkcijo dekanje na UL AGRFT. Kaj so vaše naloge? Česa ste se najprej lotili? Vam je morda v tem času že uspelo kaj doseči, narediti?

Eden od največjih izzivov na UL AGRFT je kadrovska problematika. O tem sem se pogovorila z vodstvom UL že na samem začetku svojega mandata. Od uvedbe bolonjske reforme se namreč na UL AGRFT spopadamo s hudim pomanjkanjem kadra, in s selitvijo v novo stavbo na Aškerčevi 5 se je kadrovska podhranjenost samo še poglobila. Vir tega problema je kronična podfinanciranost, delno pa najbrž tudi dejstvo, da se kadrovske problematike ni reševalo sistematično in načrtno, tako da so se težave z leti kopičile.

Na UL AGRFT izvajamo 13 akreditiranih študijskih programov (oz. 28 smeri) na 1., 2. in 3. stopnji; s študijskim letom 2024/2025 bomo začeli z izvedbo tretjestopenjskega programa Umetnost, medtem ko imamo zaposlenih samo 38 pedagogov, od tega 36 za polni delovni čas in 2 pedagoga za polovični delovni čas, zato nam pri izvedbi programov na 1. in 2. stopnji pomagajo zunanji izvajalci, ki jih je med 50 in 55. To so naši kolegi in nekateri imajo status prekarnehi delavcev že vrsto let, kar je nedopustno. Pomanjkanje kadrov na akademiji je res akutno.

V tem času, odkar vodim akademijo, smo na UL AGRFT pripravili celovito analizo kadrovske problematike in finančnega stanja od leta 2006 do 2022. Glavni povzetek analize je, da je število zaposlenih v tem obdobju ostajalo skoraj ves čas enako, število študentov pa se je povečalo za več kot 70 %. Rasti števila študentov pa kljub načinu

izvedbe študijskih programov ni sledila tudi rast zaposlenih na akademiji. Poleg omenjene analize stanja za obdobje 2006–2022 smo pripravili še sistemizacijo dodatnih pedagoških in nepedagoških delovnih mest po oddelkih. Številke manjkajočega kadra so zaskrbljujoče.

Pripraviti analizo v tako kratkem času seveda ni bilo enostavno. Nekateri kolegi so se odzvali z očitkom, da je to dodatna obremenitev zaposlenih, da je vsega preveč, vendar je rezultat tega to, da smo opozorili vodstvo UL na kadrovsko problematiko akademije na podlagi konkretne analize. Natančna analiza je argument, ki ga lahko uporabimo pri nadaljnji komunikaciji z vodstvom UL. Sestanek na to temo je že načrtovan. Menim, da je to, kar smo naredili v tem kratkem času, izjemno pomembno.

Ali menite, da je bilo še kaj ključno v tem začetnem obdobju?

Poleg sistemizacije delovnih mest in podrobne analize kadrovske problematike je bil drugi »projekt« v tem kratkem času mojega mandata priprava prostorske projekcije UL AGRFT. Načrtovano je, da se AGRFT seli s Trubarjeve, po univerzitetnih načrtih predvidoma v letih med 2028 in 2030, ko se bo v celoti preselila na Aškerčevo. Že zdaj se pripravljamo na to spremembo in v ta namen smo oblikovali celotno prostorsko projekcijo za vse oddelke: koliko prostorov, kakšni prostori nam še manjkajo itd. Imeli smo sestanke z arhitekti in jim predstavili svojo prostorsko projekcijo. Tudi to bo »velika bitka«. Poleg kvadrature, ki jo imamo na Trubarjevi, potrebujemo še dodatnih 3000 m². Na rektoratu UL je načrtovano bistveno manj, kot zahteva naša analiza, zato bo tudi to še ena velika

tema, ki jo bomo zagovarjali na UL. Brez jasne prostorske projekcije seveda ne bi imeli izhodišča za pogovore in pogajanja. Zavedam se, da je tudi to obremenilo nekatere zaposlene, ki so sodelovali pri prostorski projekciji, vendar z analizo nismo mogli odlašati, ker UL načrtuje, da bo celovito prostorsko projekcijo za vse članice zaključila v začetku 2024.

V tem kratkem obdobju sem se morala ukvarjati tudi s stanjem v novi stavbi na Aškerčevi 5. V pritličju se je namreč pojavila plesen, zato nekateri prostori sploh niso uporabni, da smradu, ki prihaja iz toaletnih prostorih, sploh ne omenjam, zamaka tudi stavba na Trubarjevi ... Za vse to je treba biti aktiven in v nenehni pripravljenosti na takojšnje ukrepanje. Res je, vse to je izčrpavajoče, vendar menim, da je treba težave reševati takoj in temeljito. Tudi vodstvo UL sem seznanila s temi ugotovitvami in rezultat vsega tega je, da izvajalec novogradnje na Aškerčevi 5 že išče razloge za pomanjkljivosti ... Moja naloga je, da kot dekanja na vse te težave opozorim takoj in da poiščem načine, kako in kdo jih bo rešil v čim krajšem času. Seveda upam, da bomo vse našteje težave tudi temeljito rešili.

Še ene pomembne naloge smo se lotili takoj v začetku mojega mandata, in to je priprava Strategije UL AGRFT 2023–2027. To je tretji »projekt« v tem kratkem času mojega mandata. Strategija je pomembna. Osebnost jo vidim kot jasno artikulacijo vizije o tem, kje se vidimo čez pet let. Že zdavnaj bi jo morali pripraviti. Pri pripravi strategije je pomembno sondirati mnenja vseh zaposlenih in študentov. To je projekt, ki nas čaka, in upam, da bodo člani Strateškega odbora UL AGRFT aktivno sodelovali pri pripravi strategije oz. pri analizi zbranih mnenj. Upam tudi, da bomo vsi skupaj pokazali akademsko dozorelost in aktivno ter zavzeto sodelovali pri pripravi strategije, kar vidim tudi kot možnost za oživitve akademске skupnosti. Akademski zbor UL AGRFT bo pri tem dober medij za artikulacijo mnenj vseh zaposlenih. Od začetka mojega mandata do zdaj smo imeli že dve seji Akademskega zbora. Na to sem posebej ponosna, ker je srečanje s skoraj celotnim kolektivom zame

posebej pomembno. Zame je bistveno, da zaposleni in študenti v konstruktivnem dialogu povejo, kaj menijo in kaj je njihov predlog za izboljšanje. Dialog ni samo zahteva, naj vodstvo nekaj naredi oz. takoj reši. Dialog je skupno iskanje rešitve. Samo z dialogom lahko gradimo akademsko skupnost, in uvesti moramo, da je tak skupni projekt tudi strategija. Prepričana sem, da bo strategija dober smerokaz za tisto novo vodstvo, ki bo nekoč pripravljalo svoj program za nadaljnje vodenje UL AGRFT. To mi je manjkalo pri pripravi svojega programa za mandatno obdobje 2023–2027.

Na podlagi česa ste pripravili svoj program?

Na podlagi osemletne prodekanske izkušnje, na podlagi aktivnega sodelovanja v različnih komisijah na UL in UL AGRFT in na podlagi dveletnega predsedniškega mandata Sveta za umetnost UL. Proti koncu svojega prodekanskega mandata sem opravila »inventuro« o stanju na AGRFT. S tem sem hotela narediti analizo (primarno zase) in ugotoviti, kje smo na študijskem, raziskovalnem, umetniškem področju. Iz te samoanalize je nastal osnutek programa. Zavedam se, da je program obsežen in ambiciozen. Dejansko gre za zapis možnih ciljev in ukrepov. Osebnost ga razumem kot gradivo, ki ponuja iztočnice za nadaljnje iskanje rešitev za vse izzive in vprašanja, s katerimi se spopadam in se bomo spopadali tudi v prihodnje.

Ali ste imeli posebne težave na samem začetku mandata?

Ja, seveda. Banalno, največje težave nam je povzročil FIORI; to je sistem za evidentiranje delovnega časa, ki ga je uvedla UL in čigar namen so nekateri kolegi razumeli povsem narobe. Žal mi je, da nekateri menijo, da s tem sistemom izvajamo nepotrebni »nadzor« nad prisotnostjo pedagogov pri opravljanju pedagoških obveznosti. Slišala sem tudi pripombo, da je zdaj naša akademija postala policijska akademija. Smešno. Vse, kar počnem, je samo dosledno upoštevanje *Navodil za evidentiranje in vodenje evidence o izrabi delovnega časa na Univerzi*



v *Ljubljani*. V dokumentu je jasno zapisano, da »je ta evidenca podlaga za izplačilo povračil stroškov prevoza na delo in z dela in dokazuje izvedbo pedagoškega dela na podlagi urnika«. Nekateri profesorji menijo, da je treba prilagajati izvedbo načrtovanih ur po urniku. Se strinjam. Fleksibilnost glede izvedbe urnika je možna in pri tem ni nobenih težav, vendar moramo imeti evidenco, da so bile načrtovane obveznosti po urniku tudi izvedene. Vse, kar potrebujemo, je natančna evidenca o opravljenem delu. To je vse. In to od nas pričakuje tudi UL, ki je sistem uvedla. Profesorji sami organiziramo študijski proces pri predmetih, ki jih izvajamo, in če smo pri tem načrtovali določeno število ur, mora biti to tudi opravljeno. Strah pred »nadzorom« verjetno izhaja iz drugih razlogov. Upam si na glas spregovoriti, da nekateri zaposleni prilagajajo učni proces lastnim potrebam, ker delajo drugje, zunaj UL. Seveda je jasno, da moramo pedagoški delati na različnih umetniških projektih zunaj UL, saj s tem ohranjamo strokovnost in kakovost, kljub temu pa to ne pomeni, da lahko obveznosti na UL AGRFT v tem času postavimo na stranski tir. Če je profesor odsoten, naj se pouk organizira tako, da študijski proces poteka nemoteno. In verjamem, da v veliki meri študijski proces tako tudi poteka, čeprav hkrati ne moremo mimo dejstva, da imamo nekaj primerov tudi »poljubne« izvedbe študijskega procesa. To se mi ne zdi prav.

Podobno je sprožilo nezadovoljstvo tudi moje nepodpisovanje pogodb z zunanjimi nehabilitiranimi izvajalci, ki so bili s kadrovskim načrtom predvideni kot izvajalci predmetov za več kot 25 % ur. Pri tem moram omeniti še to, da kadrovski načrti za 2023/2024 niso bili potrjeni na Senatu UL AGRFT, kar pomeni, da imam kot dekanja s svojim podpisom absolutno odgovornost glede vključevanja nehabilitiranih profesorjev v učni proces. Očitki, da zagovarjam birokracijo in ne skrbim za kakovost študija, so bili pričakovani. Žal pa za vključitev nehabilitiranega kadra v študijski proces ni zakonske podlage. Kot dekanja sem odgovorna za zakonito delovanje akademije. Izgovori, da gre za deficitarne kadre, niso

utemeljeni. Svoje specifične moramo zagovarjati sistemsko in ne prilagajati pravil, kot nam ustreza od primera do primera. Akademska svoboda ne pomeni prilagajanja sistema lastnim potrebam.

Tudi za to »nezadovoljstvo« sem poiskala sistemsko rešitev, ki je hkrati tudi v skladu z univerzitetnimi predpisi. Vsi tisti izvajalci, ki ne morejo pridobiti priznanja umetniških del in s tem ne habilitacije v naziv asistenta ali docenta itd., se lahko habilitirajo v naziv učitelj večšin. Habilitirani izvajalec s tem nazivom lahko izvaja več kot 25 % ur pouka, če je seveda učni načrt tako tudi prilagojen. Nekateri menijo, da je to zgolj formalnost. Ni res. O tem, kdo je vključen v izvedbo študijskega procesa, mora odločati in s tem prevzeti odgovornost Habilitacijska oz. Študijska komisija UL AGRFT, in kadrovski načrti morajo biti potrjeni na Senatu. Ne gre za formalnost. Zdi se mi, da premalo analitično pristopamo do vprašanja, koga vabimo v študijski proces in zakaj.

Mislím, da sem v tem kratkem obdobju jasno pokazala, da bomo za vsa vprašanja iskali sistemске rešitve in da ne bomo delali v sivi coni, mimo univerzitetnih pravil. To ne pomeni, da ne bom zagovarjala naših specifik, vendar bom za vse iskala sistemске rešitve. To je morda četrti premik, ki se je zgodil od začetka mojega mandata. Če nekdo meni, da je treba univerzitetna pravila brati med vrsticami, naj sam prevzame odgovornost za to.

To, kar je najpomembnejše na UL AGRFT, so študijski programi. Kako lahko izboljšamo njihovo kakovost? Kdo sploh skrbi za kakovost na tem področju? Kot kaže, Komisija za kakovost sama tega ne more rešiti, gre za problem, ki jo v resnici presega.

Od vseh tem, ki sem jih prej omenila, se mi zdi najbolj ključno študijsko področje. Na UL AGRFT izvajamo okrog 380 predmetov. To je študijski korpus vseh programov, ki jih izvajamo na akademiji. Za vsak predmet obstaja učni načrt, v katerem je zapisano, kaj predmet ponuja, kakšne so kompetence, ki jih študent dobi s predmetom, kako se predmet

izvaja in ocenjuje znanje, navedeni so cilji predmeta, navedena je osnovna priporočena literatura itd. Ko sem bila skrbnica prvostopenjskega programa DSU, sem pogosto brala učne načrte drugih programov. Kot skrbnica sem iskala predmete, ki bi jih lahko vključili kot izbirne v program DSU. Presenetilo me je, da pri nekaterih učnih načrtih sploh ni bilo možno razbrati, kaj je bistvo predmeta. Da ne omenjam, da obstaja velika diskrepanca med tem, kaj je napisano in kaj se dejansko izvaja v praksi. Urejanje vsebin pri učnih načrtih je prvi korak, ki ga mora vsak nosilec predmeta opraviti za doseganje kakovosti. Učni načrt je uvod v predmet za vsakega študenta. To je okvirni plan študijskega procesa. Žal pa imam občutek, da študenti niti ne pogledate učnih načrtov.

Ker jih ne dobimo.

To je vaša pravica. Študenti morate dobiti učne načrte, da vidite, kaj je vsebina predmeta, koliko in kakšne kontaktne ure imate pri predmetu, koliko samostojnega dela je predvidenega pri predmetu, kaj se pričakuje od vas in kaj lahko pričakujete od predmeta.

Kar se tiče praktičnih predmetov, predvsem igre in režije, ki je štirikrat na teden, smo študenti opazili nekaj sivih con, v smislu, da morajo študenti delati tudi sami. Torej nas morajo profesorji včasih na vajah pustiti tudi same, hkrati pa morajo svoje ure kljub temu opraviti.

V četrtem letniku menda 70 % ur opravite sami, to omenjam na podlagi izjav študentov. Samostojno delo proti koncu študija se mi zdi dobro, saj je diplomsko delo v veliki meri samostojno študentsko delo, ki je med drugim izkaz pridobljene profesionalnosti.

Rešitev bi bila, da profesorji ure opravijo tako, da sedijo v 10. vrsti in vajo samo gledajo, ne vem pa, če je kateri od profesorjev to pripravljen ali sposoben delati. Torej, če so na vaji, so na vaji glavni.

Lahko imate več samostojnega študentskega dela, profesor pa v 4. letniku skrči ure, če ni treba, da ima štirikrat po štiri ure na teden. Učne načrte je treba

obnavljati v skladu z realno izvedbo. Na UL priporočajo temeljito obnovo oz. dopolnitev učnih načrtov na tri leta. Žal to na AGRFT redkokdaj naredimo.

Ko sva že pri temi kakovosti študijskih programov: to, kar nam manjka, je tudi aktivno sodelovanje med skrbniki programov. Ne spomnim se, kdaj smo imeli skrbniki skupni sestanek in kdaj smo skupaj usklajevali študijske vsebine pri programih. Kaj šele, da bi naredili strukturirano analizo vseh programov. Študenti ste večkrat izpostavili, da nekatere vsebine pri dveh ali več predmetih podvajajo, da nekateri profesorji s svojim načinom dela posegajo v vsebino in kompetence, ki jih pokrivajo drugi predmeti. To je jasen znak, da moramo na tem področju še veliko narediti.

Mislím, da imamo v primerjavi z akademijami in fakultetami v tujini precej zastarel program. Ni eksperimentalne gledališke režije, eksperimentalnih filmov, performans je prisoten kot en predmet za dramaturge na drugi stopnji. Opre, baleta ni, plesa in lutk je zelo malo, če govorimo samo o gledališkem področju. Obstaja celo področje bolj eksperimentalnih, sodobnih praks, s katerimi se sploh ne ukvarjamo.

To je večplasten problem: kar se učite na prvi stopnji, so osnove, ki so nujne. Druga stvar je to, da zaradi kadrovske obremenitve nimamo možnosti izvajati toliko novih programov. Je volja in tudi načrti so na vsakem področju. Želimo izvajati nove programe, kot so program oblikovanje zvoka, oblikovanje luči, sonorično gledališče, snovalno gledališče, na Katedri za dramsko pisanje hočem razviti poseben program aplikativnega gledališča, tu je še načrt za gledališko pedagogiko in tudi pedagoško smer za filmske in televizijske študije. So ideje, ampak najprej moramo dobiti finance in tudi kadre. Delno se lahko strinjам, da imamo sistem, ki je obstajal že takrat, ko sem študirala jaz. In zdi se mi ključno, da študenti opozarjate na to. Veliko sem razmišljala, kaj lahko naredimo, da ne bi čakali na univerzo še ne vem koliko let, da dobimo nove zaposlitve, nova sredstva. Ena možnost je, da se programi izvajajo ciklično. Drugi ukrep, ki se mi zdi

še bolj izvedljiv, je, da se nove vsebine izvajajo kot moduli. Študent sam oblikuje svoj program s tem, da izbira različne module. Vendar je tudi za to treba veliko volje in usklajevanja med skrbniki in nosilci predmetov, ki so tako ali tako preobremenjeni z izvedbo osnovnih programov.

Iz UL dobivamo navodila, da je treba načrtovati nove interdisciplinarne programe; priporočajo tudi povezovanje med članicami. Da ne omenjam, da premalo izkoristimo možnost za gostujoče predavatelje iz tujine. Plačani bi bili preko programa Erasmus ali iz drugih fondacij. Možna so tudi dvomesečna gostovanja iz tujine. V svojem programu na prvem mestu izpostavljam, da imamo premalo analitičnega in sistematičnega pristopa pri prenovi in dopolnitvi študijskih programov. Razvoj študijskih programov bi moral biti v skladu z mednarodno aktualnimi trendi v umetnosti in v skladu s potrebami družbe.

Še ena pomembna stvar, za katero mislim, da še ni zares rešena, je odnos do spolnega nadlegovanja oz. kako se s tem ravna. Največji problem je to, kar je bilo izpostavljeno že lani na odprti katedri, na kateri smo se pogovarjali o tem, da je edina konkretna stvar, ki ste jo na univerzi uvedli, zaupne osebe. Zaupne osebe pa so v resnici kurativna, ne preventivna stvar. V bistvu se je vse zvalilo na študente in na njihovo »odgovornost«, da morajo o tem poročati, ko se zgodi, brez ozira na to, kaj se psihološko zgodi. Obstaja tukaj kakšen plan za naprej?

Ne samo kot dekanja, tudi osebno imam res ničelno toleranco do kakršnega koli nasilja, nadlegovanja ali zlorabe položaja. Zame je to odraz primitivizma in skrajne neetičnosti. Eden od mehanizmov poleg zaupnih oseb, ki so, kot pravite, samo kurativa, je tudi *Priporočeni protokol komunikacije med študenti in pristojnimi za upravljanje izvajanja in spremljanje kakovosti študijskega procesa*. Namen protokola je redno komuniciranje z mentorji med semestrom. Če zaznate nekaj, kar ni v redu v učilnici, je treba na to opozoriti takoj. Kot dekanja ne morem vedeti, kaj

se dogaja v vsaki učilnici. Mislim, da imate študenti vseeno več kanalov, skozi katere lahko komunicirate zaznane nepravilnosti: študentski svet, zaupne osebe, protokol, imate tudi vodstvo na univerzi, če slučajno nimate zaupanja v to, kar se dogaja tukaj. Vse, kar univerza ponuja za zaščito nedotakljivosti posameznika, izvajamo tudi na AGRFT. Še več. Imeli smo tudi zelo uspešne produkcije in raziskovalno umetniške projekte na to temo.

Osebno mislim, da je po vsem tem, kar se je dogajalo okrog AGRFT, prišlo pri profesorjih do posebne senzibilizacije glede te problematike. Če mislite, da je to premalo, je treba spet organizirati kakšno srečanje na forumu, kot je odprta katedra, in se o tem pogovoriti.

Problem glede neprimerne obnašanja je zdaj drugačen in ni povezan s spolnim nadlegovanjem, ampak s psihičnim in s čustvenimi izpadi profesorjev. Psihično nadlegovanje je bistveno lažje »vključiti« kot del študijskega procesa, ker »te moramo izzivati, moramo te postavljati v neprijetne situacije« itn.

Profesorjeva dolžnost je, da ustvari prostor zaupanja in sproščeno delovno atmosfero. Če ne drugega, mora najprej predstaviti metodologijo dela. Če se natančno predstavi, zakaj je neka vaja potrebna, zaradi česa oz. katero kompetenco pridobimo skozi to vajo ali metodo, in če se to podkrepi konec koncev z neko literaturo, potem mislim, da bo ustvarjena atmosfera zaupanja. Seveda težava nastane, če se nekaj izvaja, študent pa enostavno ne ve, zakaj, in se počuti ogroženo. Ampak to je spet odgovornost profesorja, da razloži, zakaj je taka metodologija koristna. Mislim, da prihaja do tovrstnih zadreg in zmot prav zaradi pomanjkanja poglobljene metodologije pri izvedbi nekaterih predmetov.

Tukaj je potem tudi vprašanje okrog tega, da se je akademija v zadnjih letih precej spremenila in postala nekak podaljšek slovenskega institucionalnega gledališča ... Ravnatelji gledališč že namreč zelo zgodaj prihajajo gledat, kdo dela

kaj v redu, da ga potem povabijo, da se vključuje v njihove procese. Mislim, da je ta specifičnost študija na akademiji neka stvar, ki je zelo priročen izgovor. Mi smo v študijskem procesu zelo občutljivi in ranljivi, hkrati pa profesorji nimajo nobene pedagoške izobrazbe. Ne vem, koliko je to mogoče spremeniti. Velika razlika je med tem, če je nekdo strokovnjak na svojem področju in to predava, in med tem, če je nekdo profesor z umetniško habilitacijo. Ta inačica dober umetnik dober pedagog absolutno ne obstaja.

Vse to je problematika, ki se nanaša na kakovost. Študenti morate opozarjati na vse, za kar menite, da se lahko izboljša. Zavedam se, kako kompleksna in občutljiva je ta problematika. Na AGRFT smo se dolga leta spopadali s prostorsko stisko. Zdaj smo dobili vrhunsko tehnologijo in pogoje za delo. Zdaj je čas, ko se moramo posvetiti vsebinskim vprašanjem. Zagotavljanje kakovostnega študija je primarna naloga naše šole.

Na koncu še vprašanje glede potencialov, ki jih AGRFT lahko ima, pri tem mislim na AGRFTeater, AKTV, AGRFTKino in RUL. Kaj se načrtuje s tem?

AGRFT ni več majhna članica UL. Zdaj smo lahko kulturno središče Univerze v Ljubljani. Vsi ti projekti so lahko univerzitetni, in ne samo akademski, in nekateri naši projekti že kažejo odličen razvoj, na primer AGRFTKino, ki je programsko zelo aktiven skozi vse leto. Na univerzi je prepoznana naša aktivnost na tem področju. Realizacija vseh AGRFT projektov je dolgoročna, vendar v prvi vrsti odvisna od vseh zaposlenih in študentov UL AGRFT. V tem vidim odskočno desko za razvoj in širjenje naših dejavnosti. Ti projekti bi našim študentom omogočali različna projektna dela in vstop na poklicno pot. V njih vidim poligon za umetniški in raziskovalni razvoj, pa tudi dodatni vir zaslužka za UL AGRFT. Seveda morajo za vse to obstajati volja, jasen načrt ter konsenz. Vsi moramo biti aktivni gradniki pri vzpostavljanju nove, sodobnejše UL AGRFT. Ena ali dve ptici ne naredita pomladi.

Foto: RONJA MATIJEVEC JERMAN



»Pri ustvarjanju me najbolj zanima to, kako lahko pri samem procesu ustvariš model delovanja, kakršnega si želiš videti v družbi«

INTERVJU Z JURETOM SRDINŠKOM JE PRIPRAVIL LUCAS CARBONI KOPŠE.

Si študent četrtega letnika gledališke režije. Kako je prišlo do odločitve za študij gledališkega ustvarjanja in zakaj prav režija?

Na neki način je bil zame prva vstopna točka v teater moj brat. Ko sva bila še v osnovni šoli, je ustvarjal z osnovnošolsko gledališko skupino, in meni se je zdelo, da se imajo zelo fino in da so zelo v redu ekipa, kar mi je bilo takrat pomembnejše od samega gledališča. Kmalu sem se tudi sam priključil skupini in v njej igral. Takrat sploh nisem vedel, da je naša učiteljica na neki način režiserka, in se s tem tudi nisem ubadal, sem pač igral. Ne vem, če sem kaj posebej užival v igri, ker sem bil kar živčen, ampak proces nastajanja predstave in sama skupina sta mi bila zelo všeč. Kasneje so nas v srednji šoli peljali gledat Lorencijevo *Iliado*, kar je predstavljalo moje prvo spoznavanje z režijo. Takrat sem šel prvič v večje gledališče. Na šoli, kamor sem hodil, so nam zadevo zelo dobro predstavili. Dali so nam nekaj konteksta, povezanega s snovjo, in povedali nekaj o režiserju. Spomnim se, da so nam rekli, da ima on nek svoj stil, neko svojo poetiko. Takrat sem se v bistvu začel zavedati vloge režije in njenega pomena. Ta predstava je bila popolnoma drugačna od vsega, kar sem videl pred tem, in vznemirilo me je dejstvo, da je mogoče ustvarjati tudi povsem drugače od meni poznanege teatra. Počasi me je začela zanimati režija. Ker sem hodil na Waldorfsko gimnazijo, sem moral v četrtem letniku opraviti projekt po lastni izbiri. Takrat sem se odločil, da bi rad delal predstave, da vidim, kako to izgleda. Režirala sva skupaj s sošolko. Ne spomnim se prav veliko. Prva predstava *Ne zapusti me nikdar* (po romanu Kazua Ishigura) je bila preveč filmska, ker smo delali po filmskem scenariju. Ne spomnim se niti, s čim sem se režijsko ukvarjal. Naredili smo še

Beckettovega *Čakajoč Godota*, za katerega se nisem niti približno zavedal, kako veliko in zahtevno delo je. Pri tej predstavi je prišlo do neke čudne situacije, ki me je precej vrgla iz tira. Zaradi tega sem se malo oddaljil od želje po resnem ustvarjanju v teatru ter se vpisal na študij prava. Še zdaj ne vem, od kod je prišla ta odločitev. Tisto leto, ko sem študiral pravo, sem šel en dan na Drama Festival poslušat režijski dialog med Jernejem Lorencijem in Sebastijanom Horvatom. Takrat sem se znova zavedel, kako zelo me režija v bistvu zanima. Vzel sem si eno prosto leto in poleti šel na sprejemni izpit na akademijo.

Zaradi turbulentnega tehnološkega napredka in digitalizacije, ki na vseh možnih področjih radikalno spreminjata način življenja sodobnega človeka, dobiva gledališče znotraj družbenega sistema neko novo dimenzijo. Kako razumeš funkcijo in pomen gledališča v današnji družbi?

Kar se tiče tehnologizacije in s tem povezanega tempa oz. zmožnosti fokusa pri ljudeh, ki se nekako oži oz. krajša, se mi zdi, da je lahko teater v tem smislu nekakšna opozicija. S tem se navezujem na misel, ki sem jo v nekem režijskem dialogu slišal od Sebastijana Horvata – ko greš v teater, moraš biti ob določenem času na določenem mestu, izklopiti moraš telefon in se v skupini za kakšno uro posvetiti dogodku. Kar pa me trenutno v zvezi s tem v teatru daleč najbolj zanima, je, da ima gledališče veliko možnosti oz. moči, da vpliva na družbeno realnost preko samega procesa. Seveda je super, če publika od predstave lahko nekaj odnese, če da komu misliti (in posledično preko tega posameznika sovpliva na spremembe v družbi). Ampak enako pomembno se mi zdi tudi, kako lahko preko procesa zelo neposredno vzpostaviš neko skupnost, ki je lahko s svojim

delovanjem opozicija tistemu, kar problematiziraš. Če v procesu najdeš somišljenike, na določenem nivoju vzpostaviš skupnost, ki deluje po zelenih principih. S tega vidika me skrbi, da je vedno več procesov precej problematičnih. Govorim o raznih idealizacijah tega, da mora biti umetnik zdelan, delati cele dneve, vaditi po deset ur ipd. To se včasih prodaja s tem, da »to ni delo, ampak način življenja«. Zame je to nevarna, sporna izjava. Čeprav gotovo do neke mere drži: ko greš z vaje, se ne izklopiš popolnoma, še razmišljaš o tem, kar ustvarjaš, dobivaš ideje ob naključnih momentih, se pogovarjaš o vajah ipd. Ko pa postane teater način življenja, ko imaš vaje brez premora od jutra do večera, nisi dosti drugačen od vseh ostalih služb, ki do skrajnih zmognosti izmučijo delavce in se zažirajo v tisto, kar bi moral biti prosti čas. To je en problem, na katerega se da s procesom v gledališču odgovoriti. Še en pomemben vidik pa so odnosi med vsemi, ki delajo pri predstavi. Mislim na to, da ne ustvarimo neke a priori hierarhije, sploh v povezavi z manj opaznimi, a izredno pomembnimi sektorji, kot so npr. tehnična ekipa, garderoberji, čistilci, uprava, šepetalci itd. Pa tudi znotraj ožje ekipe se mi zdi pomembno paziti, da se odločitve sprejemajo z argumentacijami, da si nekdo ne privzame pozicije odločevalca, ki se ga ne sme preizpraševati, tudi to, da se lahko v proces odločanja aktivno in enakopravno vključijo vsi.

Bi rekel, da se ti je v času študija izoblikoval nek individualen umetniški pečat oz. interes? S tem mislim na forme, teme ali žanre, ki so ti še posebej pri srcu in ki jim posvečaš največ pozornosti.

Večino časa na akademiji sem se ukvarjal prav s tem vprašanjem. Ali imam svojo režijsko poetiko in ali jo moram imeti? Čutil sem, da jo moram imeti in da bi jo tudi rad imel. Pri tem sem čutil precejšen pritisk. Z njim sem se spet ukvarjal preko vprašanja hierarhije v procesu – režijska poetika je poetika cele ustvarjalne ekipe, ne pa samo režiserjeva poetika. Če bi bila samo režiserjeva, bi se mi to zdelo problematično. Do te osebne »poetike«, ki je bila, kot sem že omenil, zame iniciacija v režijo in teater, ko sem videl *Iliado* ali pa Pandurjevega *Fausta*, sem

postal malo previden, in nujo, da razvijem lastno poetiko, je zamenjala želja, da najdem ekipo, s katero se bom ujel do te mere, da bomo morda skupaj soavtorji nečesa, kar bi lahko imenovali režijska poetika (tako kot je pri avtorjih prej omenjenih predstav). Strah me je tudi tega, da na silo iščeš estetiko in vse prilagajaš temu. V prejšnjem letniku, ko smo se lotevali Sarah Kane, sva z dramaturginjo Ulo govorila prav o tem. Takrat sem se po *Učni uri* spraševal ravno to, ali se je v tisti predstavi začela kazati neka določena režijska poetika, in ona je to problematizirala, češ da bi se morala morda estetika prilagajati konceptu. Sarah Kane verjetno zahteva popolnoma drugačno formo in poetiko kot Ionesco; konec koncev se je prav s tem vplivom vsebine na formo ukvarjala Sarah Kane. Predvsem se mi zdi, da so ti principi lahko zelo različni, da ni enega odgovora na ta vprašanja. Po svoje »stalno« poetiko razumem tudi kot prizmo, skozi katero spuščaš različne teme, kar je čisto legitimno ter zanimivo. Me je pa začelo čedalje bolj zanimati, ali ni morda res koncept tisto, kar je v jedru tega, kar me zanima in kar lahko poetiko odpelje marsikam. Na koncu se je super izšlo, ker sem pri Sarah Kane ugotovil, da mi je bila predstava po tej plati absolutno bližje kot *Učna ura*. Zdaj, ko delamo novo produkcijo, se mi zdi, da sploh ne vem, kakšna uprizoritvena poetika nastaja, vem samo, da se poskušamo odločati za stvari preko koncepta. Kar se tiče specifičnih tem, me trenutno najbolj zanima obračunavanje z vsemi problemi, ki izvirajo iz patriarhata. V prihodnjih projektih bi me zanimalo nadaljevati v tej smeri, rad bi se ukvarjal z idejami, ki vzpostavljajo pravičnejšo družbo, alternativo temu, v kar smo zdaj ujeti. To se mi zdi zelo pomembna tema, želim si, da bi se lahko ukvarjal z njo bolj poglobljeno, kot mi je uspelo do zdaj. Kar se tiče forme, nisem prepričan, ali gre tu za isto stvar, ampak pri ustvarjanju me najbolj zanima to, kako lahko pri procesu ustvariš model delovanja, kakršnega si želiš na primer videti v družbi. Prav v tem mikrokozmosu procesa lahko začneš te stvari implementirati in to je nekaj, kar me do te mere zanima, da bi morda lahko rekel, da gre za neko formo, saj se določene odločitve sprejemajo na podlagi tega. Če se mi na primer zdi, da nekdo ne dela tako,



kot bi moral, mi je na tej točki zoprno biti tisti, ki dela red. Rečem si: očitno se moramo pogovoriti in se vprašati, zakaj sploh sodelujemo. To se seveda pozna tudi na predstavah. Predvsem pa slutim, da so vse to stvari, ki jih moram še zelo raziskati, in ne vem, do katerih vseh odgovorov bom še prišel.

Kaj pripravljáš za diplomsko predstavo, zakaj si si to izbral in kako poteka proces nastajanja?

Delamo po tekstu Simone Semenič *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. Iskreno mi je bilo zelo pomembno, da najdem besedilo za sedem nastopajočih. Lahko bi jih sicer imel več, manj pa ne. Izhodišče je bilo štiri ženske in tri moške vloge. Ker nimam takšnega pregleda nad dramatikom, kot bi si želel, sem tekst iskal v seznamu obnov. Zelo me je zanimal Thomas Bernhard in sem si ga tudi želel delati za diplomsko nalogo. Ko sem začel z branjem, sem bil nad temami in načinom pisanja zelo navdušen, ampak nismo našli smiselnih rešitev, kako na primer prirediti igro *Komedijant* tako, da bi bila za zasedbo bolj vključujoča in da za priredbo ne bi porabili preveč časa. Z Ulo sva poleti brala vse možne tekste in takrat me je tudi seznanila z besedilom Simone Semenič, ki ga prej nisem poznal. Zasedba se je izšla, in zdelo se nama je, da je morda Simona Semenič za nas logično nadaljevanje po Sarah Kane. Pri Sarah Kane smo sicer delali njeno prvo dramo, ki (s formalnega vidika) še ni tako izzivalna kot njena kasnejša dela, je pa vseeno korak naprej od tega, kar smo delali prej. Ko sem kdaj prej bral dela Semenič, sem si rekel, da bi rad nekoč poskusil, kako to izgleda v režijski praksi. Ta tekst se je pokazal kot super priložnost, da se mi ta želja uresniči, mentorja pa sta predlog sprejela. Težava je bila le v tem, da so bile tri ženske vloge zelo majhne, kar se tiče replik in vpletenosti v zgodbo, ampak smo našli rešitev, kako vse igralce in igralke enakomerneje vključiti v predstavo. Tekst zame odpira prav teme, ki sem jih prej omenjal. Drama zelo močno določi nek »moški princip«, ki ga reprezentira dvor. Ta s svojimi patriarhalnimi hierarhičnimi sistemi vlada po znanih mehanizmih izkoriščanja moči in je vzrok velike bede v deželi,

ki ji vlada. Vzpostavlja pa tudi kontra »ženski princip«, ki ga nosijo trije ženski liki, ki se temu sistemu uprejo. Upornice so sestre, ki v odnosu med seboj nimajo vzpostavljene stalne hierarhije, ampak se dinamika med njimi spontano menjava in vzpostavlja glede na situacijo. Že pri tem gre za nek kontra princip moškemu patriarhatu. S fokusom na ta dva principa smo predstavo, kar se tiče vključenosti vseh, precej uravnotežili. Kar se tiče vseh drugih tem, s katerimi se ukvarjamo pri produkciji, pa jih prepuščam sami predstavi in njeni recepciji.

Kako biti v današnji poplavi informacij še sploh originalen?

To vprašanje me najprej spomni na idejo, da je bilo že vse narejeno. Nekako imam občutek, da tako morda misli vsaka generacija, dokler ne pride do preboja. Občutek imam, da se takšna spoznanja za nazaj zdijo samoumevna in neizogibna, ampak dokler do njih ne pride, jih pač ne zaznavamo. Verjetno je z originalnostjo v umetnosti nasploh in v uprizoritvenih umetnostih isto. Nikoli ne veš, kdaj se bo zgodil nek nepričakovan preboj, nekaj popolnoma novega. Super se mi zdi to, da pri svojem delu v gledališču čim bolj širimo obzorja, da gremo izven ustaljenih tokov razmišljanja in onkraj tega, kar v danem trenutku razumemo kot gledališče. Malo ciljamo na to, kar se na primer v tem letu načenja pri Odprti katedri – povezovanje z drugimi umetniškimi področji, tokrat z vizualno umetnostjo. Morda je prav v tem povezovanju možnost, da vidimo, da se da še marsikaj narediti. Hkrati pa bi se tudi vprašal, ali je sploh nujno, da se išče originalnost. Mogoče je tudi to kdaj precenjena vrednota. Če se navežem na poetike, o katerih sva prej debatirala, se velikokrat govori, da se nekdo zaplete v lastno poetiko – ko naredi prvih nekaj predstav v tej poetiki je originalen, potem pa se mu začne očitati ponavljanje. Po svoje je lahko to, da nekdo nenehno deluje skozi svojo estetiko, čisto v redu in produktivno, ne zdi pa se mi nič narobe, če se pri ustvarjanju navežeš tudi na kakšno tradicijo.

Kaj bi izpostavil kot najpomembnejše, kar ti je v času študija dala akademija?

Največ mi je verjetno dala z vpogledom v to, kaj pri nas pravzaprav pomeni gledališče. Spoznavanje »gledaliških krogov« (čeprav se prav ta aspekt gotovo najbolj realno odkrije šele po akademiji). Nekaj tega sem dobil od akademije, nekaj pa od krogov, v katere sem padel preko študija. Mislim, da je to precej močno vplivalo name, in pogosto čutim precejšnjo stisko znotraj tega okolja. Imam veliko želja po spremembah določenih stvari v tem okolju. Ključne so tiste, ki sem jih načel zgoraj, glede načinov sodelovanja in dela v gledališču. Sicer pa imam občutek, da se na akademiji pomembne stvari učim iz napak ter od vseh kolegov iz svoje in drugih generacij. Hkrati pa kot zelo pomembne čutim vse smernice, ki sem jih dobil na teoretičnih predavanjih – pravim smernice, ker moram preštudirati še toliko reči, so mi pa usmeritve glede literature zelo važne. Vesel sem tudi, da mi je uspelo pogosto obiskovati predavanja na dramaturškem oddelku, ki mi je zelo ljub, in da jih nisem zaradi produkcij »rezal«. Prav ta predavanja so sprožila neka prevpraševanja o širših kontekstih, ki so mi zelo pomembna in ustvarjajo neko ravnotežje, preprečujejo, da se bi oprl samo na prakso. Obžalujem pa predvsem, da v štirih letih nisem uspel prebrati in videti več.

Če bi lahko na akademiji kar koli spremenil, kaj bi to bilo?

Mislim, da bi bilo zelo dobro, če bi se ustvarila ena splošna študentska debata med generacijami. Spomnim se enega srečanja Odprte katedre, kjer smo govorili prav o tem neoliberalnem dojemljanju umetniškega dela in mistifikaciji umetnika, ki ves čas dela in hkrati sploh ne dela, ker je to njegovo življenje. To je tema, ki bi jo po mojem bilo treba na akademiji spet odpreti. Rad bi omenil še kolobarjenje. To se mi zdi res super ideja. Ko smo bili v prvem letniku brez profesorja za igro, je naš mentor za režijo k nam vabil različne mentorje. Takrat se spomnim, da so k nam prišli Branko Šturbej, Nataša Barbara Gračner in Sebastijan Horvat, kar se nam

je vsem zdelo res koristno. Nekatere lekcije, ki so nam jih povedali takrat v tistih nekaj urah, so se mi za vsa štiri leta vtisnile v spomin. Zadnjič sem prosil Jerneja Lorencija, če lahko greva na kavo, ker bi rad – kljub temu da ni moj mentor – kaj izvedel tudi od njega. Bil je seveda pripravljen (kot so, se mi zdi, vsi). Super je bilo dobiti več perspektiv. Res je, da se po štirih letih precej navadiš drug na drugega in mogoče s tega vidika neke stvari vseeno lažje stečejo, kljub temu pa menim, da je kolobarjenje boljša opcija. In prav tak način, kot je zastavljen, se mi zdi najboljši. Prvi dve leti ista mentorja za nek uvod, nato pa v naslednjih dveh letih še nekaj drugih perspektiv. Dobro bi se mi zdelo tudi razbiti ločenost med gledališkim in filmskim oddelkom. Verjetno smo tudi študentje sami do neke mere krivi, da se bolj ne povežemo, ampak že to, da prideš v stavbo, ki ločuje filmski in gledališki oddelek na desno in levo, se mi zdi zelo omejujoče (čeprav razumem, da je praktično). Ampak to je nekaj, kar moramo res presegati tudi študentje sami; meni je glede tega do zdaj žal precej spodletelo. Nasploh se mi zdi pomembno, da se študentje povežemo iz čim več različnih sfer (tudi z drugih fakultet), da se spoznamo in med seboj tudi čim več sodelujemo.

In še nekaj moram nujno moram dodati v ta odgovor: nikakor ne smemo pozabiti na nevarnosti izkoriščanja pozicij moči, ki vodijo v takšne ali drugačne zlorabe. Mislim, da je to ena od teh bitk, ki ni nikoli do konca dobljena. Ves čas moramo biti pozorni na to, paziti, da so mehanizmi, ki zlorabe preprečujejo, učinkoviti in delujoči.

GA



FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA



FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA

FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA



SLOVENS
VAL DEL C

GA



FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA

FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA

Zoomanje s Kristianom Bernardom Irglom

EMANUEL KRAJNC, EMA PAŠ, VUK STEPANČIČ.

Petega decembra smo se napotili v FTV-vadnico na sestanek z režiserjem letošnjega prejemnika *vesne za najboljši študijski film*. Izbrali bi prijetnejši kotichek, po možnosti ob topli skodelici čaja nekje izven zidov Aškerčeve, a smo se morali zadovoljiti s kavo iz avtomata. Kristian je bil namreč sredi potovanja po Švici, namerno oddaljen od okvirov in pritiskov študijskega procesa, vendar si je kljub okoliščinam vzel čas, da se o nedavnem uspehu *Alenke* in izzivih, s katerimi se je soočal v svojem času na akademiji, pogovori na daljavo. »Joining Meeting ...«

E: Zdravo, Kristian! Kako si, kako se imaš na potovanju?

K: V redu, hvala! Zanimiv čas zame po koncu faksa, tko osebno. Velik stvari se dogaja.

V: Si se odločil za oddih po napornem zadnjem letniku?

K: Ja, v bistvu so take intenzivne počitnice. Tud s ciljem za neko osebno rast. Mal samo-raziskovanje. Na faksu se predvsem posvečaš sam delu, zdaj pa sem želel več časa zase. Da se lahko posvetim še drugim stvarim.

E: Pa bi rekel, da ti uspeva?

K: Po mojem mi, ja. Na nek način je bolj naporno – dojemaš stvari, ki jih je težje dojet. Ampak v dobri smeri. Ni lahko it globoko vase, ampak ko te »lajf zadane«, se moraš s tem na neki točki soočit. Na tej točki sem trenutno.

E: Takšna poglobitev vase gotovo ni enostavna, obljubim, da ti ne bomo vzeli preveč časa! Verjetno delno tudi še zmeraj procesiraš *Alenko* in uspeh, ki ga je film doživel na FSF-ju. Najprej seveda iskrene čestitke tebi in vsem sodelujočim, v prvi vrsti že zato, ker ste se lotili tako zahtevne teme. Začel pa bi z bolj obsežnim vprašanjem: kakšen je bil proces ustvarjanja tega filma?

K: Ni problema, res, z veseljem si vzamem ta čas. In hvala! Vsekakor ni blo lahko, že proces pisanja

scenarija je bil zelo zahteven in dolg. Nenormalno dolg, ker sem vmes pavziral. V drugem letniku sem predstavil več idej, ta za *Alenko* je bla zasnovana na mojem dokumentarnem filmu. Ampak tema je bila težka, depresivna; poleg tega je temeljila na nečem, kar sem že delal. Zato sem se je izogibal, iskal sem nekaj svežega ... Mentorjem pa je bla všeč, zanimiva. Skratka, na koncu sem se odločil, da bom delal na tem. Scenarij je zahteval veliko muke in, kako bi reku, pripravljenosti z moje strani. Sem pač delal, pisal. Proces ni bil takšen, kot bi si ga predstavljal, ko zgodba kar pridrvi iz tebe. Na trenutke je bilo zelo mukotrpno.

Mentorji so sicer govorili, da ima scenarij potencial, ampak da so replike slabo spisane, da ne stoji. Zupanič je na primer ves čas bil proti in vsakič skritiziral to, kar sem napisal. Potem sem tudi sam postal prepričan, da je scenarij res zanič. Želel sem se ga znebit in za vsako ceno iskal načine, da napišem nekaj novega.

Na koncu sem se odločil vzeti frej leto. Prvo kot prvo sem zgubil voljo do scenarija, poleg tega pa sem osebno šel čez zahtevno obdobje. To je bla tud zgodba zase, da sem si to eno leto izbral. Veliko profesorjev je menilo, da je zame boljše, da nadaljujem. Jurij me je v bistvu edini v tem smislu podprl, tko da sem njemu res hvaležen.

E: V takšni situaciji se mi zdi vloga nasveta in podpore toliko pomembnejša. Kako si v povezavi z mislijo o absolventu in o svojem individualnem procesu doživljal mentorstvo?

K: Vedno ni bilo produktivno, sigurno, da ne. Prekomeren pritisk nikoli ni potreben; ko zadeva postane preveč osebna, proces ni več konstruktiven. Še posebej, če je oseba na drugi strani bolj občutljiva. Vse se začne prepletat, čustva, identiteta, film. Film pa je v osnovi delo, ne. Nekaj, kar pač *delas* na faksu.

V: Pa si pritisk doživljal tudi v smislu vsebine in usmeritve scenarija? Kako je pravzaprav zgledala pot do zadnje verzije scenarija?

K: Ja, proces pisanja scenarijev na tem faksu mi je nasploh zanimiv. Težko je, pri scenariju s težavo rečeš, kaj je dobro in kaj ni. Vsak ima svoje mnenje. Ko nekaj posnameš je lažje presoditi, če zadeva deluje ali ne. Prepoznaš dobro igro, prepoznaš, če kader neki sporoča ... Nekaj čutiš, tudi če tega ne znaš razložiti. Pri scenariju je drugače.

Med pisanjem sem mel ful svojih idej, na neki točki sem tud hotu delat bolj atmosferski film. Ampak nisem vedel, kako to spisat in potisnit v pravo smer. Mentorji so to smer tudi odsvetovali, ker se jim je zdelo, da nima zares prave teže. Mogoče so meli prav, ker nisem uspel doseči globine, ki sem jo želel. Delno tudi zato, ker v okviru procesa nisem bil dovolj vztrajen. Ne vem, no, več razlogov je za tem.

Ampak sem zadovoljen – zdi se mi, da ima ta scenarij neko globino, ki jo šele zdaj zares prepoznavam. Ko poveš, da je to dejansko na pol resnična zgodba, se vzdušje v ekipi spremeni. Privede dodatno težo, nekako se jo čuti. Sam sem sicer čustven, verjetno zato, ker sem že pri dokumentarcu tolko časa obravnaval tako težko in depresivno temo. Nisem mogel uživati. V glavnem, glede poti imam mešane občutke. Na trenutke se mi je zdelo, da je ogromno nekih omejitev in da ne morem zares delat tega, kar hočem. Ampak po drugi strani pa ne vem, če sem sploh vedel, kaj hočem.

E: Kaj ti je v tem obdobju oz. delu razvoja projekta najbolj pomagal?

K: Med prostim letom sva jaz in Timotej, ki je montiral film, delala na scenariju. Skupaj sva bla v Pragi in sva želela napisat novo verzijo, čist spremenjeno, ki je na koncu bla dost daljša in obsežnejša kot prej. Mentorji nove verzije sicer niso najboljše sprejeli, ampak proces pisanja in raziskovanja mi je neverjetno pomagal. S Timotejem sva se lahko poglobila v like, jih predebatirala, se o njih tud z drugimi ljudmi pogovarjala, tko da sva jih na koncu res *začutila*. Že v osnovi se nama je bilo težko poistovetiti s 50-letno mamo, kaj šele v taki situaciji, zato sva potrebovala ta čas in svobodo, da sva lahko šla v neke situacije, tud če je na koncu blo preobsežno. Ampak brez tega nisem siguran, kako bi naredili film.

E: Je bila odločitev, da boste spremljali Alenkino perspektivo, prisotna že na začetku ali ste do nje prispeli kasneje?

K: Najprej nismo šli v to smer, ne. Enkrat v drugem letniku, ne vem točno, kdaj, je Luzar predlagal, da moramo sledit mami, ker ima ona to unikatno dilemo. Mene ni takoj prepričal, predvsem zato, ker je tok težko pisat s perspektive mame. To je izkušnja, ki si je sploh ne delim in že tako mam problem z identifikacijo. Bližje mi je bla perspektiva sina, nekaj časa sem celo hotu njegovo izgubo spomina postaviti v ospredje. Ampak predlog je bil dober, čez čas sem dojel, zakaj je pri tem tako vztrajal. V situaciji je ona tisti aktiven lik, njena večdimenzionalna dilema poganja zgodbo; to materinsko stisko smo lahko tud ful raziskovali.

V: Glede na to, da *Alenka* v osnovi izvira iz tvojega dokumentarnega projekta iz drugega letnika, me zanima, koliko se filmska zgodba razlikuje od resnične?

K: V bistvu sem večinoma izhajal iz Andrejeve zgodbe. On je sodeloval pri mojem dokumentarnem filmu, ko sem obravnaval izkušnje udeležencev v prometnih nesrečah. Zaradi nesreče ma invalidski status, težko hodi in težko govori, tud dolgotrajni spomin je zgubu. Del njegove zgodbe je to, da mu starša nista povedala za smrt najboljšega prijatelja.



Andrej je vozu, Franci je umrl. To sta mu prikivala dost dlje kot v našem filmu [*Alenka*], več tednov ali celo dva meseca. Ko se je [Andrej] zbudil, se ga [Francija] sploh ni spomnil, ni vedu, da je umrl. Andrejevi starši pa so se zmenil s Francijevimi, da mu tega ne bodo povedali. Mislim, da je blo celo tako, da je šel do Francijeve hiše in starše spraševal, kje je ... Nikoli ga nisem več spraševal o tem, ker je vedno reku, da se ne spomni, poleg tega pa je to grozno težka stvar zanjga. Tko da ja, njegova situacija je bila celo bolj ekstremna, ampak je zaradi dramaturških potreb nismo mogli na ta način predstaviti. Enostavno ni bilo verjetno, da tok časa ni zvedel.

V: Verjetno je to eden redkih primerov, kjer ste morali situacijo omiliti, ker bi sicer bila manj verjetna. Pove tudi veliko o moči in intenzivnosti tega dogodka in zgodbe nasploh. Oprosti, ampak moram te vprašati – ko si gledal film v dvorani na FSF-ju, a si slutil, da bi mogoče lahko dobil nagrado?

K: Sploh ne. Mislim, upaš na najboljše, ampak na začetku res nisem pričakoval tega. Pravim na začetku, ker sem dejansko zvedel dva dni prej. Jožica mi je povedala. Poklicala me je in mi na dvoumen, ampak zelo očiten način namignila na zmago. »Ti bom potem čestitala«, na to foro. In potem sem narodu napako, ker sem povedu preveč ljudem. Mislim sem, da je to nekaj, kar folk ve, ampak v bistvu nihče ni vedel.

E: Če smo že pri Jožici, kako pa je zgedala produkcijska plat filma? Nedvomno je vsaj lokacija predstavljala velik izziv.

K: Tko bom reku – mislim, da je ona zdaj veliko bolj odprta do bolnišnic. Res smo imeli srečo, tko da je celo rekla, da bomo zdaj vse filme snemali v bolnicah. Ne vem, na začetku smo si ponavljali »bolnica, bolnica, bolnica«. Zavedali smo se, da moramo hitro začet z iskanjem lokacije, in res pazit, da dobimo pravo. Vsi smo razmišljali o tem – kje, kdaj, kako, hodili na ogleda in pošiljali maile. Nasploh smo zlo aktivno začeli ta proces. Velika prednost je bla, da je Jožica večkrat prišla z nami

na ogleda. Ona je točno vedla, kaj deluje, na kaj moramo pazit, in se tud znala zmenit z osebami, že na lokaciji. Poleg otroške in univerzitetne bolnice so nam predlagali bolnico v Šiški, ki je taka starinska, kar sva s Karin tudi iskala. Nismo želeli te moderne klinične izčiščenosti, poleg tega čist bele stene niso najboljše za kamero. Na koncu sem jaz poklical enega naključnega doktorja na njihovi spletni strani, ki mi je dal kontakt glavne osebe za odnose z javnostjo od UKC-ja, Tine Rož. Bila je neverjetno prijazna, vse nam je ponudila in celo uredila, da smo lokacijo dobili mal da ne zastonj.

E: Kristian, počasi se bližamo koncu intervjuja, zato se bomo na tej točki umaknili od *Alenke*. Glede na to, da si pred kratkim zaključil s svojimi leti na akademiji, naju zanima, če imaš kakšne nasvete za tiste, ki smo še zmeraj v tej »stresni zmedi«?

K: Hjoj, ne vem ... Če si želita vzeti fraj leto, si ga vzemita! To bo zvenelo čist klišejsko, ampak bodite samozavestni na poti, ki si jo ustvarite, za katero čutite, da je prava za vas. Pa ne se preveč sekirajte glede profoksov. To dvojce.

E: Hvala! Počasi to usvajamo (upam), ampak sploh v prvem letniku ves zmeden in stresiran težko *hendlaš* vse pritiske in hkrati ohranjaš stik s sabo. Kakšno je tvoje mnenje o sistemu in pristopu, ki ga ima akademija do ustvarjalnega delovanja?

K: Predvsem se mi zdi, da bi potrebovali več časa, da se sami razvijamo. Še posebej tisti, ki prihajajo takoj iz srednje šole. Potrebovali bi bolj izoblikovane glasove, da bi lahko bolj učinkovito delali. Zdaj pa jih nimamo in jih moramo najti, ampak – kdaj! Nimaš časa, ves čas delaš, kar naredi proces toliko zahtevnejši. Po mojem bi bil bolj odprt urnik primernejši, dajal bi več prostora, da bi lahko to [svoj glas] raziskoval in *se našel*, preden se resno lotiš projektov. Obstajajo faksi, ki delujejo na ta način. Recimo ta v Berlinu, DFFB – verjetno ga poznata? Zdi se mi, da imajo tam zelo odprt, tekoč pristop do ustvarjanja. Nimajo bolonjskega sistema in ni jim treba sledit tem ECTS točkam. Zato si lahko tudi

vzameš čas. Če film potrebuje dve leti, ga pač dve leti delaš, ni ti treba sledit bolonjskemu sistemu in ga posnet v enem letu. Ne vem, nisem sto procenten, ampak se mi zdi, da je tako. Sploh umetniški faksi bi potrebovali bolj odprt pristop.

E: A potem o Berlinu tudi sam razmišljaš kot o potencialni poti v prihodnosti ..., ali še nimaš tako jasno zastavljenih ciljev?

K: Razmišljam o tem, ja. Ampak tja se prijavi tolko folka ... Najprej se moram nemško naučit, potem se moram prijavit, posnet še kakšen film in potem me morajo še sprejet! Ampak že dalj časa gledam ta faks in se o njem pogovarjam s kolegi. Zdi se mi, da je res *legit* no. Poleg tega so še Ludvigsburg, Hamburg, Koeln – Špela Čadež je šla na Koeln. Ampak tam sprejmejo koliko, sedem ljudi vsaki dve leti? Nekaj takega, čisto krejzi v glavnem. Definitivno se splača probat, ampak za zdaj še v ozadju razmišljam o tem.

E: Vso srečo na kateri koli poti, ki si jo izbereš – gotovo ti bo uspelo! Predvsem pa uživaj na potovanju in v zasluženem oddihu. Z najine strani je to vse, hvala, da si si vzel čas, sploh v tako nenadnih okoliščinah. Imaš še kakšno sklepno misel ali nasvet?

K: Ne vem, ne vem ... Hvala vama, res. Lepo, da dela ta to za Akademski list. Všeč mi je, da se stvari razvijajo v tej smeri, da študentske zgodbe krožijo tudi na ta način. Pa vso srečo pri dokumentarcih, mate to!

Foto: KARIN PETRIČ



»Vem samo, kaj in zakaj sem delal ter kako sem se počutil«

INTERVJU S TOMAŽEM GROMOM STA PRIPRAVILI MARIJANA KULJANAC IN KARIN PETRIČ.

Tomaž Grom je slovenski filmski in glasbeni avtor, kontrabasist in splošni glasbeni ustvarjalec. Z glasbo komunicira na koncertih, performansih, uličnih nastopih in tudi v svojih filmih, v katerih glasba predstavlja pomemben element. Prvo projekcijo filma *Ne misli, da bo kdaj mimo* (2023) je v Kinoteki spremljal z glasbo v živo. Kot improvizator raziskuje tehnike igranja kontrabasa tudi v povezavi z elektronikom. Nastopal je v različnih glasbenih zasedbah in gostoval na festivalih po Evropi in v Kanadi. Ustvaril je avtorsko glasbo za več gledaliških, plesnih in lutkovnih predstav ter filmov. Med drugim je tudi vodja Zavoda Sploh, ki se ukvarja s produkcijo glasbenih in uprizoritvenih umetnosti ter z izobraževanjem in založništvom.

Kot filmski ustvarjalec je Grom letos ustvaril svoj tretji film *Ne misli, da bo kdaj mimo* (2023), za katerega je na Festivalu slovenskega filma prejel nagrado vesna za najboljši celovečerni film. Avtor s snemanjem začne 25. aprila leta 2022, na obletnico smrti svojega sina Nuke, konča pa letos 26. januarja, ko nato s projekcijo v Slovenski kinoteki obeleži Nukin rojstni dan ter na ta način nadaljuje tradicijo, skozi katero ohranja lastne spomine. Datacija brez pojasnila se pojavi v uvodni sekvenci filma.

Avtorjeva filmska podoba se prenaša skozi nevsakdanjo perspektivo. Kamera je med filmom večinsko v spodnjem rakurzu ter v konstantnem toku, kar lahko vzbudi občutke hitenja, teka in bega skozi vsakdan. Ciklično ponavljanje prostorov in načina gibanja kamere film podpre tudi z glasbo, v kateri prevladuje molovsko odzvanjanje klavirskih tonov z vinilske plošče, katerih melodija se prav tako ponavlja ter s tem nikoli ne pride v glasbeno »razrešitev«. Na samem koncu filma se pojavi posvetilo Nuki.

Avtorjeva primarna potreba po izražanju skozi medij zvoka se kaže v zvočni strani filma, ki je nastala pred snemanjem. Avtor je zvoke klavirja računalniško raztegnil tako, da tako toni kot tudi njihovi alikvotni toni popolnoma odzvenijo.

Prva projekcija filma (26. januar, Slovenska kinoteka) je bila opremljena z Gromovim performansom. Grom je namreč kombinacijo raztegnjenega mola in domačih posnetkov posnel na ploščo, s katero je neposredno upravljal med samo projekcijo. Pavze so nastale, ko je gramofonska igla prišla do sredine plošče. Tako je dolžino prestankov in posledično tišino odredil avtor.

Projekt *Ne misli, da bo kdaj mimo* si je umetnik zamislil v obliki pretakajočega se vizualnega. Z zvokom ter tudi na splošno v uprizoritveni umetnosti najraje reagira na določena naključja in sprejema odločitve, ki se zgodijo v samem trenutku uprizarjanja.

Za prihodnje projekcije filma se je avtor odločil, da združi podobo in zvok, kar se je izrazilo v »večnem življenju« naključij, ki so se zgodila med projekcijo 26. januarja. Hkrati pa to ustvari tudi začetek nenaključnosti zvočne spremljave filma ob prihodnjim projekcijah, na katerih Grom na odru ni bil več prisoten.

Z enostavnostjo klavirskih tonov, ponavljanjem in domačimi zvočnimi posnetki, ki so nastali na družinskem druženju, film subtilno dopusti vstop v osebno. Na ta način deli tesnobno občutje v praznini ljubljanskih in berlinskih ulic, na morju in bolj domačih prostorih, kot so dom, glasbeni studio, Španski borci, Kinoteka, Metelkova, ter hkrati mestih, iz katerih je bila domačnost iztrgana (film namreč na trenutke prikaže tudi prenovu Roga).

Vaš film *Ne misli, da bo kdaj mimo* je podoben glasbi, ki eksplicitno ničesar ne razlaga, njeni vtisi se v poslušalcih združijo z njihovimi sanjami, osebnimi izkušnjami in asociacijami. Hkrati pa se zdi, da smo gledalci naravnani na način, da iščemo smisel in se ne predajamo občutku. Morda je tu na delu izginjajoča domišljija, ki upada s tem, ko odraščamo. Kako gledate na to?

Zdi se mi, da se osebno že desetletja bojim nekaj fiksirati oziroma zadeve neposredno in eksplicitno povedati. Mogoče tudi ne vem, kaj točno bi povedal, in zato moji izdelki, predvsem glasbeni, od poslušalca in gledalca zahtevajo, da sam zapolni praznino. Poskušam si predstavljati, da gre za neko ogrodje oziroma prostor, ki sam po sebi ni samoumeven, vendar je na nek način strukturiran. In zato vsak, ki tava skozi ta prostor, konzumira, hkrati pa ga polni.

Ne vem, če bi se strinjal s tem, da imamo manj domišljije, mislim, da si ne vzamemo dovolj časa, da bi se prepustili oziroma da bi zadeve raziskali, vstopili v njih. Ta, bolj abstrakten svet ni jasen in ni na pladnju prinesen, mi smo pa navajeni, da so stvari narejene po vzorcih, pričakovanjih, predalih. Če ni tako, lahko hitro nehamo. Sam na primer ne neham hitro, poskušam se poglobiti, in zdi se mi, da če se potrudim, lahko vedno vstopim. Zmeraj imam polno glavo vprašanj, od tega, kakšen je moj odnos s samim seboj ob gledanju, kot tudi odnos z vsebino, ki jo gledam. Se pa seveda dogaja tudi, da zadeve preučujem z distance.

Velikokrat se mi zdi, da se v film lahko vstopa tudi po gledanju filma. Lahko se spominjamo in se nekatere stvari lahko sestavimo.

Nerad razlagam, menim, da ne znam razlagati. Rekel bi, da ne fiksiram. Nimam natančne ideje, kako naj bi gledalci in poslušalci spremljali vsebino. Ne vem, vsak mora najti svoj način. V zadnjih letih iščem načine, s katerimi bi gledalci lažje vstopili v moj film. Rad bi, da lahko vstopijo in da se potem skupaj nekam odpeljejo. Pri dvajsetih sem to možnost popolnoma ignoriral in o publiko sploh nisem razmišljal. Zdaj je drugače.

Koliko ste med ustvarjanjem dovolili, da zvok in slika vodita vas? Ne glede na to, da vi upravljate z njima ...

Mogoče sem pri *Ne misli, da bo kdaj mimo* res spoznaval film skozi vsakodnevno rutino in se ji hkrati iracionalno prilagajal. Skozi ustvarjanje sem počasi odkrival, kaj se z medijem sploh dogaja, in zdaj, ko vidim rezultate, opažam, da gre za drugačne predstave, ki sem jih imel, preden sem sploh začel preučevati posneti material. Načinu snemanja sem se prilagodil zaradi montaže, kar pomeni, da bi se lahko strinjal – definitivno sta me zvok in slika vodila, vendar sem vseeno jaz stvar general, se nekam spustil in – potem se je začelo dogajati.

V kontekstu uprizoritvenih umetnosti sem velikokrat v situacijah, ki se jim moram prilagajati. Vedno se odzivam glede na dogajanje v prostoru. Zato me ne zanimajo jasno začrtane forme, ki jih je treba

ponavljati. Iz tega razloga sem vedno imel težave z igranjem v nekih zasedbah, ki so glasbo izvajale brez kakršne koli improvizacije. S ponavljanjem se začnem dolgočasiti. Po drugi strani ne morem trditi, da nikoli nisem bil del nobenega tovrstnega sodelovanja, a načeloma me to ne zanima. Raje ne vem točno, kaj me čaka in kaj je narediti, pa se moram na to odzvati. Zgoditi so se znale grozne situacije, ko sem bil čisto izgubljen, a so se na koncu izkazale za lepe in kakovostne izkušnje. V takšnih situacijah sem se vprašal, kaj zares čutim in kaj me je pripeljalo do tega. Večinoma pridem do istega zaključka, saj je isto tudi v življenju – moramo se prilagoditi.

Pustite, da se odločijo okoliščine namesto vas. A vsak kader se v nekem trenutku konča, to je neizbežno. Po katerih algoritmih so se porajale te odločitve, kdaj zbežati v drugi kader?

Največ je kadrov, ki se začnejo z nekim jasnim hitrim premikom z leve na desno. Znotraj premika ti ne vidiš, kaj gledaš, in ko ugotoviš, da nekaj gledaš, kamera že teče naprej. Načeloma sem se odločil, da bom uporabil posnetke v celoti, ker vmes nisem mogel rezati. Dolžinam snemanja pa se med snemanji nisem prilagajal in na dan sem posnel od enega do največ pet posnetkov. Čisto naključje. Odločitev ni bila moja vse do trenutkov, ko sem v montaži moral rezati. Pri nekaterih posnetkih, recimo tistih, ki sledijo določeni poti, je jasno, da bo kamera šla naravnost. Pri drugih, ko kamera zavija, pa je težje.

Kje rezati, sem se odločil po občutku, racionalno se je težko zanašati na ritem. Želel sem, da bi bila vsaka dolžina nekoliko drugačna, da se ustvari organizirano naključje. Skratka, vse se je določilo v montaži, med snemanjem pa sem funkcioniral in ustvarjal po občutku.

26. januar je bil dan prve projekcije, ampak hkrati tudi snemalni dan. Kako je potekal ta dan in kako ste se počutili, ko je naenkrat prišel naslednji dan in z njim konec rituala vsakodnevnega snemanja, ter kako se je kasneje nadaljevala pot filma?

Sneg je začel kopneti. Ko ni več padal, je bilo vse razmočeno, zdelo pa se mi je, da rabim daljši posnetek snega. Iskal sem raven prostor, kjer bi lahko to posnel. Ko sem posnel, sem se vrnil sem, dodal ta posnetek in se odločil, kje bo konec, saj sem posnel daljši posnetek snega, takrat pa sem že imel težave s hrbtom, sneg se je udiral, mraz je bil ... Ko sem to končal, sem podvomil, ali bo to sploh lahko kdo gledal, ali bom jaz to lahko gledal. Naslednji dan sem še veliko razmišljal o tem, hkrati pa sem moral popraviti še par tehničnih stvari. Bil sem vesel, da mi ni bilo treba več nositi kamere, saj sem zaradi nje obležal – s kamero na stabilizatorju sem namreč vsak dan tekal v sključeni drži, ki je zagotovila spodnji rakurz, ki sem ga hotel. Malo pa sem ta ritual tudi pogrešal – snemanje, skrb za opremo, sortiranje materiala ... Kar naenkrat vsega tega ni bilo več. Glavno je bilo, da sem imel projekcijo 26. januarja, potem pa se je naenkrat pojavilo zanimanje za

ponovne projekcije, za prijavo na festival, o čemer sem dvomil. S Špelo (Špela Trošt – vodja produkcije in umetniška vodja za uprizoritvene umetnosti pri zavodu Sploh ter Gromova partnerica; v filmu se velikokrat pojavi, kamera jo v svojem teku ošine tudi v intimnih trenutkih, op. a.) nisva vedela, kako reagirati na te interese, saj nismo imeli producenta ali pa distributorja. Da je bil tako nekonvencionalen film sprejet na program Festivala slovenskega filma, me je presenetilo, kaj šele kasnejša nagrada. Zdi se mi, da v glasbi tako nekonvencionalne kategorije ni. Po rahlo neprijetnih občutkih okoli festivala me je sprejetost filma pozitivno presenetila.

Gibanje filma, ki ga spajajo glasba in njena odsotnost ter premikanje kamere, daje občutek neizbežnosti. Neizbežnosti minevanja časa, neizbežnosti vpetosti telesa v ta čas in sprememb, ki jih s sabo prinaša. Kako gledate na to?

Ne vem, kaj sem s tem filmom želel doseči, vem samo, kaj sem delal in kako sem se počutil. Drugače povedano, vem, kako se počutim v odnosu do svojega pokojnega sina Nuke, in zame osebno se ta film tiče tega. Jaz živim naprej, njega pa ni. Medtem se spopadam s spominom nanj, ki se konstantno spreminja ali izginja. Predvsem je prisoten strah pred izginjanjem spomina. Določene stvari recimo prikličejo spomine. To so fotografije ali neke nerazložljive situacije, presenečenja. Moj starejši film *Komaj čakam, da prideš* (2021) je ustvarjen izključno iz posnetkov, spominov in trenutkov, ki sem jih hotel vključiti. Sčasoma nisem

več vedel, kaj je spomin, kaj pa spomin na fotografijo oziroma posnetek. Vse skupaj se je začelo brisati in spreminjati. *Ne misli, da bo kdaj mimo* in še dve drugi predstavi so v bistvu nadaljevanje tega, kar se dogaja vsako leto 26. januarja oziroma na Nukov rojstni dan. Ta dan vedno nekako obeležim, kdaj naredim tudi zabavo, čeprav gre vedno za javni dogodek, ki mi omo-goča, da si vse zapomnim. Važno mi je, da skozi celo leto nekaj ustvarjam in predelujem, to je moje gonilo.

Zdelo se je, da to gibanje skriva v sebi tudi neko prepustitev toku časa, ki je včasih lažja kot zaustavitev in pogled nazaj. Hkrati pa tudi neko iskanje zavetja, ki nikoli zares ne pride. Trenutek v filmu, ko se kamera zares za trenutek ustavi in se čas obrne nazaj. Zdelo se mi je, kot da je to ta trenutek, ki te v vsakdanu očara, vendar je hkrati boleč, saj se kot sneg odvijje nazaj v tvoj spomin. Hkrati pa je tam skrita neka melanholija, ki je pravzaprav na nek način domača in strahovito lepa.

Ob izkušnji z boleznijo bližnjega in spoznavanju ljudi, ki so imeli podobne izkušnje – to vse je namreč grozno, mislim na diagnozo, zdravljenje, skrb ljudi, neznanje ljudi pri pristopanju k ljudem, ki izkušajo takšno situacijo – vse to je težko. Hkrati pa je to v najinem odnosu in širši družini prineslo tudi nekaj zelo lepega. To je nekako čudno izreči, ampak ja, nekaj zelo intenzivnega. Nekaj, kar starši s svojimi otroki mogoče sploh ne doživijo. Neko posebno povezanost – kot si rekla – nekaj tako bolečega, melanholičnega, ampak hkrati tako lepega. V bistvu

je to res. Ne mislim ta posnetek, temveč ta občutek, to dejstvo. Ta dvojnost se mi zgodi pri več stvareh, pri projektu, ki ga pripravljam za 26. januar, pri tem filmu, vsakič na nekem drugem mestu. Ko ljudje slišijo, da je otrok zbolel za rakom, se to že nekako konča. Tega si ne predstavljamo, ker si ne moremo. To zdravljenje, ta bolezen ne pomeni, da si stalno v postelji, v bolnici. Imel je zelo lepo življenje. Šest let se je zdravil, 18 let je bil star, ko je umrl. Veliko smo potovali, imel je intenzivno, lepo življenje. Mogoče še bolj intenzivno. Kolikor je to čudno reči, se mu je veliko lepih stvari zgodilo prav zaradi te bolezni. Ta dvojnost, ki se izključuje, ampak zares paše skupaj.

Pogled: Erasmus

Iva Radić

Izkušnja na AGRFT

196

Viktorija Pavličkova

Simona Semenič skozi oči češke študentke na izmenjavi

198

IVA RADIĆ

Izkušnja na AGRFT

Prihajam iz Hrvaške, kjer sem študentka tretjega letnika Akademije za umetnost in kulturo v Osijeku. Tam študiram dramsko igro in lutkarstvo, na AGRFT pa sem prišla na izmenjavo Erasmus. Tu sem se za en semester pridružila tretjemu letniku dramske igre. Moram priznati, da sem bila ob prihodu v Ljubljano rahlo prestrašena, saj nisem vedela, kako se bodo kolegi_ce odzvali_e na dejstvo, da bom z njimi preživela zimski semester. Bilo me je strah, da ne bom nič razumela slovensko in da oni ne bodo razumeli hrvaščine. Moje skrbi pa so bile zaman, saj je bil že prvi dan prečudovit. Vsi so me sprejeli veseli in vzhičeni, da sem z njimi. Toplo dobrodošlico sem dobila tako od kolegov kot od profesorjev. Ob prihodu na akademijo sem bila prijetno presenečena nad opremljenostjo stavbe in njenih prostorov, ki nudijo zelo dobre

pogoje za delo. Roko na srce – pričakovala sem, da bo AGRFT zelo drugačna od moje akademije v Osijeku, pa sem kmalu ugotovila, da sta si akademiji zelo podobni, vseeno pa obstaja nekaj razlik med njima. Tu sem se na primer soočila s tehniko govora, ki je čisto drugačna od naše. Naučila sem se, da ni vse v diafragmi in da sapa pride iz reber, zato je premikanje diafragme posledica tega. Delala sem tudi zelo zanimive in nove vaje iz »tremorja« govora, *slow-walka* pri butu in celo odkrila svojega tigra in orla! Edino, kar mi je manj všeč in me je presenetilo, je, da ni toliko prostih dni okrog božiča in novega leta kot pri nas. To se mi zdi škoda, saj mislim, da je odmor ključen za delovni proces. Sicer pa me to, da se vsak dan prihajam učiti nove stvari, o katerih prej nisem niti sanjala, navdaja z neizmernim veseljem. Učim se, kako potenci-

rati sproščenost na odru in kako je lahko kaos popolnoma sprejemljiv na odru. Udeležujem se tudi izbirnih predmetov, ki so mi odkrili malo veselje ostalih umetniških smeri, kot sta film in dramaturgija. Vesela sem, da lahko nekatere predmete obiskujem tudi z ostalimi letniki, saj sem tako spoznala širok spekter ljudi, ki so mi bivanje tu polepšali do neba. Moja izkušnja na AGRFT-ju je za zdaj lepša, kot sem pričakovala, vsi so me lepo sprejeli in bili pripravljeni delati z mano. Imam občutek, da se vsak dan eden od drugega naučimo nekaj novega ter da nas to bogati kot bodoče igralce in kot ljudi. Vem, kako je tri leta študirati z istimi ljudmi. Po tolikšnem času že dodobra poznamo njihove vzorce obnašanja na odru in od tega se ni lahko oddaljiti. Zato je prihod nekoga novega v skupino velika osvežitev, za njih in zame. Priložnost se imamo

učiti eden od drugega in se premakniti iz cone udobja ter izkusiti nekaj novega. Kolegi, tako iz mojega letnika kot iz ostalih, tudi profesorji, so mi omogočili, da se na AGRFT-ju počutim prijetno, zato si jih bom zapomnila do konca življenja. Hvaležna sem, da imam priložnost študirati tukaj, in prepričana sem, da se bom v Osijek vrnila srečnejša in izpopolnjena študentka igre, hkrati pa tudi boljša oseba.

VIKTORIA PAVLIČKOVA

Simona Semenič skozi oči češke študentke na izmenjavi

IZ ANGLEŠČINE PREVEDLA NASTJA URŠULA VIRK

V prvi stik z deli Simone Semenič sem stopila med letošnjo Erasmus+ izmenjavo na ljubljanski AGR-FT. Prebrala sem več njenih dram – nekaj za študij, nekaj pa za lasten užitek. Prevzel me je njen slog, saj se njeni teksti berejo kot poezija, večino njenih besedil berem kot dolge pesmi.

Menim, da je treba veliko umetniške nadarjenosti, da napišemo besedilo z lastnim ritmom in melodijo, ki sta tako občutni že samo, ko ga beremo kot bralke (ne da bi sploh videle uprizoritev). To bi opisala kot »dolgo pesem z zapletom«, in zdi se mi posebej posrečena v avtobiografskem besedilu *Jaz, žrtev*. Najzanimivejši aspekt tega *besednega sola* je avtoričina sposobnost lahkotno govoriti o življenjskih tegobah. O največjih izzivih govori z distance, za katero bi lahko dejali, da pride z leti. Šele za nazaj, ko nismo več v *središču viharja*, lahko namreč na svoje izzive gledamo z distance in jih popolnoma doumemo. Glavno sporočilo, ki sem ga iz drame povlekla kot mlada bralka, je, da je življenje brezkončno potovanje.

V drami *Jaz, žrtev* vidim vzporednice z britansko monodramo *Fleabag*. Ne želim enačiti teh dram; vsaka ima svoje specifične. To, o čemur želim pisati v tem članku, tudi skozi branje drugih dram Simone Semenič, je podobnost njenega dela z dramami, serijami ali predstavami, ki sem jih videla do sedaj.

Fleabag je izvorno monodrama, ki jo je ustvarila Phoebe Waller-Bridge. Ob svoji premieri leta 2013 je bila kritično dobro sprejeta, in posledično je bila leta 2016 v sodelovanju z BBC ustvarjena zelo

uspešna televizijska adaptacija. Britansko narodno gledališče (The British National Theatre) je *Fleabag* opisal kot »razburljiv pogled na določeno vrsto ženske in njen način življenja«¹. *Fleabag* je tragična izpoved, ki pa je predana humorno in neposredno. Razlog za povezavo med *Fleabagom* in *Jaz, žrtev* je kontrast v tonih obeh del. Obe zgodbi sta podani s perspektive protagonistke, čeprav je *Jaz, žrtev* pripoved iz prve roke, *Fleabag* pa ni (povsem) avtobiografska. In vendar sta obe deli prepleteni s humorjem, ki vznika iz nepredvidljivosti življenja in stvari, ki se lahko zalomijo. Humor v *Jaz, žrtev* se razlikuje od tistega v *Fleabag*. *Jaz, žrtev* je doživeta izkušnja, predelana v izpoved o tem, kako življenje ne gre vedno v smer, v katero hočemo. *Fleabag* pa je prej zgodba o ženski, ki skuša pobegniti od življenja in je na točki, ko nima več ničesar izgubiti. Glavna razlika med *Fleabag* in *Jaz, žrtev* je v njuni časovnosti. *Fleabag* je postavljena v sedanost, protagonistka je v negotovosti, ne ve, kam jo bo zgodba odpeljala. Nasprotno pa je protagonistka *Jaz, žrtev* avtorica sama in pripoveduje o tem, kar se ji je pripetilo v preteklosti – v času, ko je bila majhna deklica. Na oddaljene dogodke tako gleda z drugimi občutki kot v trenutkih, o katerih pripoveduje. Po mojem mnenju tako *Fleabag* občinstvu ponudi lik, s katerim se gledalke lahko poistovetijo, medtem ko *Jaz, žrtev* ponuja občutek upanja, da bodo *slabi časi* prešli in da še obstaja prihodnost, ki se je lahko veselimo.

Na tem mestu bi omenila še sodobno produkcijo mojih sošolcev z Janáček Academy of Music and Performing Arts – *Fiky (Fige)*. Predstavo so ustvarili

¹Izvorni citat: *A rip-roaring look at some sort of woman living her sort of life.*

takratni študenti prvega letnika magistrskega programa. To je bilo v študijskem letu 2022/2023, predstava je doživela premiero marca 2023. Avtorica teksta, ki je nastal po predlogi del Sylvie Plath in govori o raznoraznih mentalnih motnjah in boleznih, je Bára Vicieníková. Drama prav tako raziskuje medosebne odnose in odnos posameznice do same sebe.

Razlog, da omenjam ta sodobni tekst, je očiten – snov drame *Jaz, žrtev* je univerzalna tema, ki rezonira z mnogimi sodobnimi deli, vključno s *Fleabag*. Življenje nas postavlja pred težke izzive, ki niso nujno nenavadni: tudi najbolj vsakdanje situacije se lahko izkažejo za pretresljive in težavne (*troublesome*). To je morda eden od razlogov, da so nam vseč drame o (ne)navadnih ljudeh, ki nam pokažejo, da stvari niso vedno tako brezizhodne (ali pa, da včasih pač so).

Predstavo *Fiky* je režiral Václav Alexa, scenografijo je ustvarila Ester Hradilová, kostume pa je oblikovala Magdaléna Černá. Ta predstava je zanimiva zaradi upodobitve protagonistke, ki jo odigrajo tri igralke. Vsaka uteleša eno plat njene osebnosti: depresijo, prilagodljivost in neumorno notranje hrepenenje. Moški protagonist je bolj kot ne prazen list, ki ga protagonistka oblikuje glede na svoje želje. Sčasoma pa on najde lasten glas in jo pusti tam, kjer je začela: osamljeno in izgubljeno. To me spomni na dramo Simone Semenič *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. Tu soldati upodabljajo določene moške iz življenjskih zgodb vsake Sofije. Drama *ti si čudež* se prav tako vsebinsko približa *Figam* in lahko si predstavljam, da bi

lahko adaptacije teh njenih dram imele podobno osnovno strukturo – različne igralce in igralke, ki bi upodabljali en in isti lik ali pa različne aspekte tega lika. Naslov *ti si čudež* se mi zdi zelo duhovit. Ženski liki vsi govorijo o enigmatičnem, skrivnostnem ljubljenem moškem kot o svojem lastnem osebnem čudežu. Hkrati pa mislim, da se naslov navezuje tudi na samo protagonistko, ki v drami umre. V drami je naslovna poved vseskozi izrekana, tako da njen ton postaja čedalje bolj ironičen. Protagonistkino preživetje bi bilo čudežno in, navsezadnje, je (vsaj zanjo) čudež to, da je spoznala Janeza. Sčasoma se zdi poved »*Ti si čudež*«¹ bolj tragična sodba kot pa upanje na odrešenje. Na tem mestu bi omenila vzporednico med *Fiky* in *ti si čudež*, ki se mi zdi najpomembnejša. Med predstavo *Fiky* se verzi »*Prikazen v mislih si, se mi zazdi*«² projicirajo na majico glavnega (in edinega) moškega protagonista.

Ta protagonist in moški objekt ljubezni iz *ti si čudež* sta si na nek način zelo podobna: v glavnem sta tisto, kar ženska protagonistka od njiju zahteva, dokler njena rožnata očala ne odpadejo in ju ugledamo v njuni pravi luči. Uzremo tisti del njiju, ki negira vse, kar junakinji mislita o njiju – oziroma izgineta tako nenadno, kot sta se pojavila.

Zelo cenim pravljичne motive, ki so prisotni v besedilih Simone Semenič. Tako je denimo *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* drama z mnogimi zgodovinskimi elementi, prežeta s pravljичno atmosfero.

¹V izvorniku: *I think I made you up inside my head*. Prevod prevzet iz: Plath, Sylvia, Ljubezenska pesem norega dekleta, prev. Andreja Udovč, Ljubljana: Sanje, 2019. Opomba prevajalke.

Podobno je tudi *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* nekakšna novodobna pravljica. Je kritika fundamentalne družbene esence, ki je brezčasna; drama prikaže, kako zanemarljive so spremembe v družbeni miselnosti – čeprav se *igralci* menjujejo, ostaja *igra* enaka. Tako ta drama kot tudi *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* se osredotočata na absurdnost konservativnih mehanizmov in konvencij, ki jim slepo sledimo, hkrati pa poudarjata težavnost, da se kar koli spremeni, ko pa je tistim na pozicijah moči preveč udobno, da bi dopustili spremembe. *medtem ko skoraj rečem še* kritizira pretirano osredotočenost na ločene aspekte družbe, *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* pa govori o predsodkih in izzivih, s katerimi se srečujejo ženske, ki izstopajo v družbi. Drama poudarja dejstvo, da so ženske marsikdaj prezrte prav zaradi svojega spola. Njunim razlikam navkljub pa obe drami prikazeta, koliko prostora še ostaja za izboljšave sodobne družbe.

medtem ko skoraj rečem še preda pomembno zgodbo o protagonistkah, ki stremijo k temu, da bi spremenile družbo, a jim je to preprečeno. To je kruta zgodba o treh hčerah, ki sploh še niso zares začele spreminjati nepravilnih mehanizmov v družbi, a se temu približujejo s tem, ko skrbijo za reveže. Te sestre utelešajo ljubezen, upanje in vero – vrline, ki naj bi jih idealno posedoval vsak posameznik. V tej drami pa je ljudstvo obupano, saj se zgleduje po vladarju Vladimirju, ki teh vrlin nima. Ne da bi se tega zavedali, jim to povzroča trpljenje. Vladimir jih bo naposled *požrl*: če jih ne more zlomiti, jim bo pa vzel življenja – nadnje bo šel s silo in njihove smrti izkoristil v svojo korist. Vladimir se približuje vsemu, kar naj bi bil, in vsem vrlinam, ki bi jih moral imeti, pa vendarle sprevrača vse te aspekte v njihove antiteze, kljub temu pa se še vedno izkaže za manj *slabega* kot Bogomir, saj se izogiba mazanju rok.

Na tem mestu bi omenila vzporednice med tema dramama in dvema predstavama, ki sem ju videla na Češkem. Eno od njiju, starejšo, sem videla lani na gledališkem festivalu v Brnu (Divadelní Svět Brno). Drama se imenuje *Šašek a královna* (*Norček in kraljica*) in prvič je bila uprizorjena leta 1984. Je rezultat sodelovanja med Boleslavom Polívko in njegovo tedanjo ženo Chantal Poullain, ki odigrata glavni vloge. Dogajanje je postavljeno v srednji vek in prikaže zgodbo dvornega norčka na kraljevem dvoru. Norček, ki ga igra Boleslav Polívka, je zaposlen z zabavanjem kraljice, ki jo upodobi Chantal Poullain. Kraljica je zdolgočasena despotka, za katero mora dvorni norček izumljati vedno nove načine, da jo zamoti in prepreči njeno jezo, ki izhaja iz dolgočasje.

Drama skozi metaforo kritizira komunistični režim, ki je tedaj vladal na Češkoslovaškem, prav tako pa se v njej odražajo odnos tedaj poročenega igralskega para in tudi izzivi, s katerimi se je soočala Chantal Poullain, Francozinja, ki se je iz relativno liberalne Francije preselila v bolj represivno okolje. Leta 1987 je češka režiserka Věra Chytilová besedilo adaptirala v istoimenski film. Med filmom in dramo obstajajo številne razlike, največja pa je po mojem mnenju ta, da v filmu v ospredje pride motiv medosebnega razmerja – v tem primeru konkretno razmerja med moškim in žensko.

Avtorja izvirnega besedila in predstave Boleslav Polívka in Chantal Poullain uporabita pravljico kot sredstvo za kritiko države in njenega režima. To je dokument nekega specifičnega zgodovinskega konteksta. Čeprav sta mi blizu tako film kot drama, mi je bilo kot osebi, rojeni po letu 2000, nekatere metafore težko doumeti. Kar pa je po mojem mnenju tej češki drami omogočilo ohraniti svežino pa je to, da uspe kritizirati oblast na univerzalen način,

brez specifičnih subjektivnih vložkov. Tako se lahko z njo poistovetimo tudi tiste, ki smo rojene dolgo po koncu komunističnega režima. Poleg tega je tu še element medčloveških odnosov, ki je brezčasen motiv. Problematika kulturnih in jezikovnih prepek je utelešena v liku Kraljice in je analogna z življenjsko izkušnjo Poullainove. Težko se je vključiti v skupnost, ki je zelo drugačna od okolja naše domovine.

Tudi snov *medtem ko skoraj rečem še* je pomembna prav zaradi univerzalne kritike oblasti. Simona Semenič preučuje specifikke nacionalne države in njenih vladarjev, ki ostajajo nespremenjene. Tako njena drama ponuja vsesplošno kritiko stanja tistega, kar je bilo (preteklosti), tega, kar je (sedanjosti), in tega, kar bo (prihodnosti).

Zadnja asociacija, ki jo želim izpostaviti, je poljska predstava *Edukacija Seksualna (Spolna vzgoja)*, ki jo je režiral Michał Buszewicz in sem si jo ogledala na gledališkem festivalu Theater World Brno. Predstava ponuja kritičen pogled na trenutno situacijo na Poljskem, hkrati pa – kot nakazuje njen naslov – prav tako vključuje pedagoški element. Ta vizualno razburljiv kabaret združuje skeče, improvizacijo in pravljичne elemente z namenom izobraževanja občinstva o spolnosti. Prikazuje teme, kot so menstruacija, menopavza, oploditev, in poudari ključno vlogo komunikacije v spolnih odnosih. Igralci odkrijejo svoje lastne trenutke spolnega prebujenja in pot do sprejemanje svoje spolne usmerjenosti. Drama preko metafore preda različne aspekte spolnosti, vključno z neprijetnimi – tako denimo prek metafore pitja čaja spregovorijo o privolitvi v spolnost. Predstava se sklene s pravljичnim prizorom, kjer se liki znajdejo na zapuščenem otoku s čarobno knjigo, ki obljublja, da jim bo izpolnila želje. Liki se

želijo soočiti s svojimi neprijetnimi spolnimi izkušnjami, potovati v preteklost in jih izboljšati. Kot pa je to pričakovano, seveda njihovo sobivanje vodi v hierarhizacijo skupnosti – to je prizor, ki je kritičen do stanja na Poljskem, pa tudi nasploh do delovanja večine družb. Osvetli izzive izgradnje idealne družbe, ko pa se posameznice soočajo s preseganjem lastnih predsodkov ter so sočloveku nesposobne izkazati prijaznost ali spoštovanje. To me spominja na rabo metafor v *medtem ko skoraj rečem še*.

Prav tako ima *Spolna vzgoja* podobno temo kot *ti si čudež*, saj se obe ukvarjata s spolnostjo in ljubeznijo, pa čeprav na različne načine. *Spolna vzgoja* se osredotoča na poljski kontekst in si želi občinstvo izobraziti, jim predati sporočilo, naj prevzamejo vajeti nad svojim spolnim življenjem, medtem ko *ti si čudež* preučuje različne načine ljubezni in odnosov ter poudarja, kako pogosto romantiziramo in opravičujemo dejanja bližnjih. *ti si čudež* tematizira naše strahove v ljubezni, predvsem pa prikaže, kako hitro lahko nekdo sprejme zelo nenadno odločitev in kako hitro prevlada nasilje, ko nekdo začuti, da izgublja nadzor.

Dogodki

AGRFT Festival

Animatka

AGRFT Festival

Med 9. in 15. oktobrom 2023 je v prostorih akademije (na Aškerčevi 5 in Trubarjevi 3) potekala druga edicija *AGRFT Festivala*. Prvotni namen festivala je predstavitev umetniškega dela študentk in študentov AGRFT širši javnosti, seveda pa tudi zaposlenim in kolegicam ter kolegom, ki si produkcij med letom niso uspeli ogledati. Dvorane, tako gledališke kot filmske, so polnili eni in drugi, kar govori o tem, da festival dosega svoje cilje.

Program je bil tudi tokrat večinsko sestavljen iz gledaliških produkciji in študentskih filmov prejšnjega študijskega leta. Ogledali smo si *Zločin na Kozjem otoku*, *Razdejani*, *Astrov: študija*, *Amerikanci* (gledališke produkcije) ter pripravili tri filmske večere, na katerih smo predvajali kratke dokumentarne filme, igrane TV-drame in kratke igrane filme.

Na festivalu je premiero doživela predstava *Kaj pa z Rdečo kapico?* v režiji študentke gledališke režije Maruše Sirc. Predstava je nastala okviru projekta *Soočimo se z diskriminacijo* in s financiranjem iz evropskih sredstev iz Programa EU za državljane, enakost, pravice in vrednote. Premierno uprizoritev si je ogledal tudi predsednik Vlade Republike Slovenije Robert Golob.

Tudi predstava *KRIK: VRZELI*, ki je nastala v koprodukciji Kolektiva Reaktor in AGRFT, je bila prvič izvedena v Ljubljani v sklopu festivala.

Festival je letos prvič gostil akademijo iz tujine, in sicer Akademijo dramske umetnosti Zagreb, ki so odigrali avtorsko produkcijo *Posljednji Čehov u Hrvatskoj*.

Poleg gledaliških predstav in filmskih projekcij so program soustvarjali še: razstava *Metamorfoze: Prerokbe 2* Claudija Sovreta, postavitev instalacij *Festivalski performativ*, ki je nastal pri predmetu Performans, razstava *Imitacija vitražev s podobami hudičev*, po kateri je obiskovalke in obiskovalce vodila doc. mag. Tina Kolenik, prav tako je potekalo vodstvo po prostorih AGRFT, ki ga je izvedel prof. Tomaž Gubenšek, ogledali pa smo si lahko tudi bralno uprizoritev *Pišem ti*, ki so jo ustvarile študentke dramske igre ter je prvotno nastala v sklopu festivala angažiranega pisanja Itn.









CIRIL ZUPAN, LARA ŠIFRER

Animateka

Kmalu po Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu (Liffe) in malo pred Festivalom LGBT filma je v Slovenski kinoteki ter Kinodvoru (pa tudi v Menzi pri koritu!) svojo dvajseto obletnico proslavil Mednarodni festival animiranega filma – Animateka. Priznan festival avtorskega animiranega filma je ponovno na filmska platna pripeljal izvrstne kratke in celovečerne animirane film. Poleg tekmovalnih, med katerimi se je letos prvič znašel tudi VR@ Animateka, in preglednih programov je bil festival tudi letos obogaten s številnimi različnimi posebnimi programi, kot so Zgodovina kolažne animacije, Creepy Animation Night, That's What She Said (skrbno izbran nabor ženskih ustvarjalk) in drugi. Za celostno festivalsko dogajanje so poskrbeli tudi pogovori z avtorji, predavanja, okrogle mize, regionalni *pitchingi*, delavnice, razstave, koncerti in neformalna druženja (predvsem karaoke). Tokrat smo bili k soustvarjanju tega čudovitega festivala povabljeni tudi študenti AGRFT!

Študentsko žirijo (po dva predstavnika oziroma predstavnici) smo pod mentorstvom doc. mag. Andreja Kamnika in Leona Vidmarja predstavljali Brina Fekonja in Dragana Stanković z Akademije umetnosti Univerze v Novi Gorici, Strahinja Jovanović in Luka Vesel z Akademije za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani ter Ciril Zupan in Lara Šifer z Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Skupaj smo podelili posebno omembo in glavno nagrado v sklopu tekmovalnega programa Mladi talenti Evrope.

OBRAZLOŽITEV ŽIRIJE

»V petih dneh smo si ogledali preko petdeset kratkih animiranih filmov, s projekcij pa smo prihajali polni razmisleka o njihovi tehniki in zgodbi. Avtorice in avtorji so pokazali izjemno zrelost.

Med nenagrajenimi so nas še posebej navdušili *Taki čudeži se dogajajo/Such Miracles Do Happen* (Barbara Rupik – Polish National Film School in Lodz), čigar kompleksnost je videti v zelo specifični tehniki in zvočni podobi, ki prese- nečata, *Človeški viri/Human Resources* (Trinidad Plass Caussade, Titouan Tillier, Isaac Wenzek – EMCA Angoulême), ki inovativno izpostavlja tabuizirano tematiko in jo predstavi na vsakdanji način, s čimer odpira aktualna družbena vprašanja, ne da bi pri tem izgubljal resnost ali prestopil mejo dobrega okusa, ter *Dan rakovice/Crab Day* (Ross Stringer – National Film & Television School), ki preko navidezno preproste animacije izpostavlja pritisk družbenih pričakovanj in ponudi možnost oblikovanja novega človeka.

Posebno omembo smo podelili filmu *Eastern Rain*, avtorice Milly Jencken (Estonian Academy of Arts), ki z grobstvo poteze in surrealistično abstraktnostjo kadra povede opazovalca v novo dimenzijo. Tridimenzionalno potovanje vsakomur omogoča iskanje sebe. Elementi z vsako ponovitvijo dobijo nov pomen. Eksperimentalnost filma sproža znane dogodke, ki se še bolje izrazijo skozi mešano tehniko oglja in barve. Med

njima se vzpostavi kontrast, ki podpre vizualno podobo in ustvari kinestetično dinamiko. Zvok je osredotočen in deluje skladno z vizualnim delom. Zvonec je pri tem izjemno pomemben.

Glavno nagrado pa je prejel film *It's Just a Whole* Bianca Scali (Filmakademie Baden-Württemberg). Vzdušje celotnega filma prikazuje na prvi pogled preprost problem, s katerim se soočamo vsak dan. Občutek iracionalnega strahu, ki se v zgodbi izraža skozi papirne elemente in gostoto/rahlost linije in forme. Sentiment celega prostora gradi kontrast belega papirja in črne linije, ki se kombinira s slepim tiskom. Celotna zgodba se odraža skozi mehko in grobsto odnosa med glavno protagonistko in družbo, s katero se sooča v primeru rutinskega zdravniškega pregleda. Povezavo gradi tudi fluidno prepletanje materiala in kože skozi celotno zgodbo, ki dodaja težo filmu kot celoti. Avtorica pokaže obvladovanje izraznih sredstev, ki jih mojstrsko kombinira v dobro zgodbe. Strah, ki ga doživlja protagonistka, sproža univerzalnost, s katero se lahko poistoveti vsak. «

Med poglobljenimi pogovori o videnih filmih smo ozavestili tudi priložnost ustvarjalnega sodelovanja med študentkami in študenti AGRFT, ALUO in UNG tudi izven festivala, predvsem na različnih nivojih priprave in obdelave študentskih filmov tako tehnično kot tudi teoretično. Upamo, da se bo sodelovanje v prihodnosti le še krepilo.





res je lepo povedal