

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

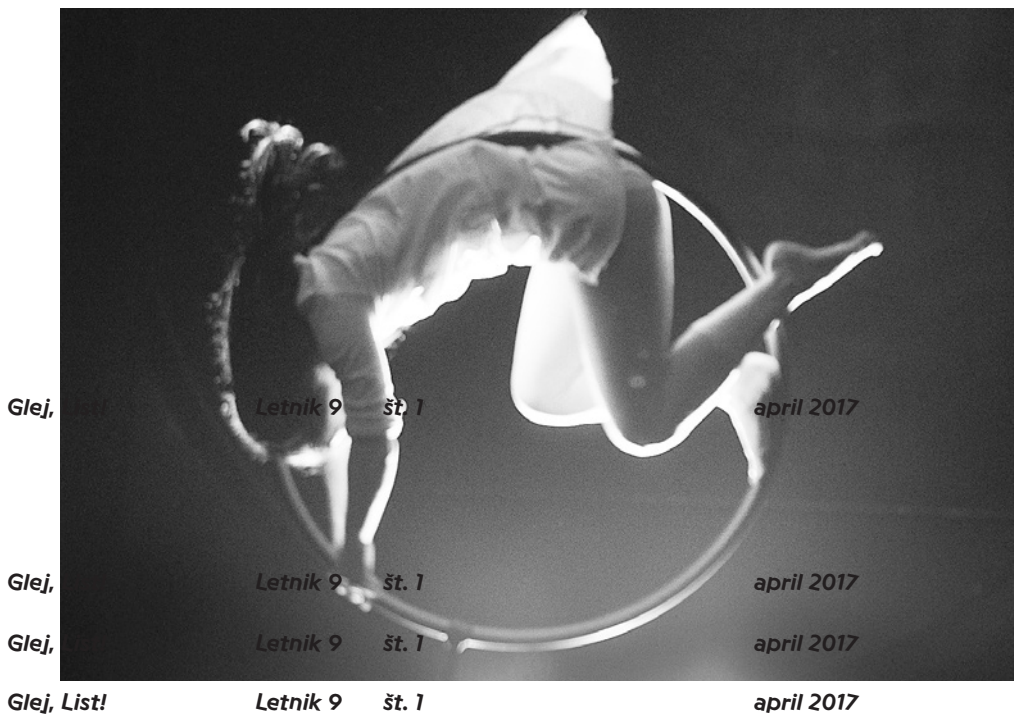
*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, Miniaturke*



- 5 1. **Uvodnik.** Alja Lobnik.
- 12 2. **Glej K.G.L.** (kronotopično gledališče ljubljansko) ? Alja Lobnik.
- 23 3. **Posamezne predstave**
- 25
- 3a. Miniaturka in ... tekst; Miniaturka in ... miniaturna; Miniaturka in ... infrastruktura. Rok Bozovičar (in Alja Lobnik).
- 3b. 63 **Igrati ali performirati.** Nenad Jelesijević.
- 66 4. **Glej, nova žarišča. Novi umetniški svet.** Inga Remeta, Barbara Poček, Jure Novak, Anja Pirnat.
- 69 5. **Tekstovno podpodje miniaturna.**  
Kaos kontrole. Mitja Lovše. Druge. Brina Klampfer.  
Ringside. Hristina Vasić Tomše.
- 75 6. **Bilo je.** 82 7. **Bo.**
- + 8. **Mini-zin. Mini(aturkin) manifest in minimalni tekstovni drobc.**
- Nika Arhar, Rok Bozovičar, Pia Brezavšček, Katja Čičigoj, Eadfrith iz Lindisfarna, Hunayn ibn Ishaq al-'Ibadi, Brina Klampfer, Srečko Kosovel, Ognjen Kovačević, Alja Lobnik, Mitja Lovše, Jure Novak, Saška Rakef, Hristina Vasić Tomše, Jasmina Založnik.



**4**

Gledališče Glej je leta 2007, ko je Jure Novak nastopil kot umetniški vodja in Šimona Šemenič kot predsednica društva, doživelo kar nekaj programskih premestitev, in sicer na področju odrskega ustvarjanja in izobraževanja. V sklopu izobraževanja je pod mentorstvom Roka Vevarja nastala šola ustvarjalne kritike – ŠUK, koncipirana kot celoletna kritiško-refleksivna platforma, ki slušatelje spodbuja k ostrenju pogleda in (zapisane) misli ob soočanju tako s klasičnimi kot tudi sodobnimi scenskimi umetnostmi.<sup>1</sup> V ta namen so se vzpostavile seveda tudi povezave med to in ostalimi Glejevimi dejavnostmi, zlasti s publikacijo Glej, List! Udeleženci so pomagali vzpostaviti koncept lista in pisati, vselej pa je bila zapletenost stvar lastnih interesov.

Premislek (pisanja) kritike je ponovno v velikem zamahu vzniknil v lanskem letu, sprva v literarni, nato še v gledališki in vizualni sceni. Zvrstila se je serija dogodkov in zapisov, ki so na tak ali drugačen način zasledovali stanje kritike: Teden slovenske drame je v organizaciji Društva gledaliških kritikov in teatrologov priredil okroglo mizo *Bog živi ali vrag vzemi kritiko!?*; svoje mesto v javnem diskurzu je dobil odziv na formacijo »mlade kritičarke« (Pia Brezavšček, Dnevnik: *Kritičarke – krivke krize kritike*; Rok Bozovičar in Alja Lobnik, Radio Študent: *Diskurzivne strategije mladih kritičark*); revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev Adept (letnik II, številka 2, 2016) je v celoti posvečena premenam gledališke kritike; revija

# 5

---

1 »ŠUK si želi pri slušateljih izboljšati analitične spodobnosti branja različnih scenskih praks in formatov predstav, ki v njih nastajajo, prav tako si želi slušatelje seznaniti s konteksti, v katerih nastajajo posamezne predstave ali umetniški fenomeni: umetniško-estetski, produkcijski, kulturni, družbeno-politični, ideološki. Naša želja je, da bi poleg posameznih predstav kritik ali publicist znal prebrati tudi omenjene kontekste, saj je lahko zgolj estetska kritika posameznega dela v nekaterih primerih tudi način, kako se izognemo pravemu problemu. Po drugi strani z vidika umetniško-estetskega polja na primer vidimo, da moramo – zaradi razmeroma širokega spektra scenskih praks in formatov predstav, ki jih te prakse proizvajajo – k različnim umetniškim delom v pisanju problemsko ali kritično pristopati na različne načine. Prav gotovo do tekstovne umetniške interpretacije določene drame (Shakespearov Hamlet, na primer, v režiji Janeza Pipana) pristopamo drugače, kakor do participatornih scenskih praks, pri katerih je naša gledalska gesta odločilno vpisana v sam umetniški dogodek (na primer Življenje v nastajanju avtorja Janeza Janše).« (Iz intervjuja z Rokom Vevarjem Udeleženci morajo biti radovedni, ki ga je za portal Sigledal opravila Lena Gregorčič).

za kritiko sodobne umetnosti Šum pa je svojo zadnjo številko v letu, poleg nujnega prevoda predavanja Michela Foucaulta *Kaj je kritika?*, pospremila še z nekakšno arheologijo kritike (*Umetnost <-> kritika*). Seveda pa pri tem ne gre pozabiti, da se dotikamo referencialnega polja, ki je povsem partikularne narave piske tega uvodnika.

V lanskem letu je tudi novoustanovljeni uredniški odbor gledališča Glej (Inga Remeta, Barbara Poček, Jure Novak, Anja Pirnat) zagnal premislek o mestu kritike in ponovno vzel nase skrb za reflektivni stroj. Tokrat se niso usmerili na pedagoške procese kot leta 2007, saj mesta za proizvodnjo novih kritičkih pisav pravzaprav ni. Iskali so načine, ki bi ustrezali trenutni abruptni politično-ekonomski situaciji medijske krajine in izginjanju prostora kritike. Določeno rešitev na zagatno situacijo so našli v eksperimentu hibridne kritičke prakse, tj. prakse kritičkega pisanja, ki je hkrati notranja in zunanja, gledališka in hkrati medijska. K pisanju so povabili pisca iz Radia študent, Aljo Lobnik in Roka Bozovičarja. In od tu je manjkal samo še korak, da se prepletanje zaplete do nerazpoznavnosti, da torej taista pisca prevzameva urednikovanje Glej, lista! po odhodu dosedanje urednice Urške Brodar.

Hibridna kritika je nastajala ne le na terenu refleksije produkcije Gledališča Glej, marveč tudi na terenu (samo)refleksije kritike. Ob projektu *Nomanland*<sup>2</sup> se v hibridnokritičkem zapisu takole zapiše: »*Gre za zapis, kjer je tudi sam kritik del procesa ustvarjanja predstave, gre za embedded kritiko, v prevodu torej za umeščeno/vključeno kritiko. Prevod je sicer slab približek tega, kar je v anglosaksonskem svetu že utrjen izraz. Kot konstitutivni premislek tovrstne prakse, kakor se mi je odpiralo na internetu, pa naj bi bil zapis Andyja Horwitz: Re-Framing The Critic for the 21st Century: Dramaturgy, Advocacy and Engagement.*« (Bozovičar, Lobnik: *Poskus popisovanja hibridnih kritičkih praks*, 6. 10. 2016.)

Poslužimo se nekakšnega *ready made* postopka in zavoljo doslednosti postopkovni avantgardistični praksi izpustimo citatne narekovaje. Takole Horwitz opredeli umeščeno kritiko: »*Vključena kritika nadalje odmakne pisca od tradicionalnega žurnalističnega modela, s tem ko ga vzpodbudi, da se zaplete v umetniški proces skozi čas, in to v dvojni vlogi, kot dramaturg in*

2 Sledila sta še projekta *Bolj čudno od raja* Marka Požlepa in Jureta Novaka (pospremljen s hibridno kritiko *Bolj čudno od spomina*, 10. 10. 2016, Bozovičar, Lobnik: <http://radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/bolj-%C4%8Dudno-od-spomina>) ter projekt *Potencialna predstava* Glejevih rezidentk leta 2016 Eve Nine Lampič, Urške Brodar in Melisse Krodman (in hibridnokritički zapis: *There is no such thing as a free beer*, 9. 12. 2016, Lobnik, Bozovičar: <http://radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/%C2%BBthere-is-no-such-thing-as-a-free-beer%C2%AB>).

*kot razlagalec.*« V angleščini se je uveljavil izraz *auditurgy*, da bi z njim opisali proces razlaganja konteksta občinstvu, še preden je to videlo predstavo.

Horwitz predlaga nekakšen kritiški horizontalizem, ki »[k]ritištvo jemlje za kreativno prakso, kjer pisec zavzame v odnosu do umetnikovega dela subjektivne relacije. Piščev odgovor je kontinuiran dialog, ki ga je iniciral umetnik. Zapis z umetniškim delom tvori horizontalno polje diskurza.« Pri tem pa skuša naznačiti očitnost, da je tudi zunanja kritika vseskozi vključena/umeščena, torej perspektivična. Tovrstne premike Kraner v zadnji Art-areji razlaga po Rogoffu kot »kritikalčnost«, kjer predmet ni več eksternaliziran, temveč gre za deljenje okoliščin, ki se jih kritizira; za *fellow suffererja*, ki je že vnaprej kriv zaradi perspektivčnosti in neizbežne spodletelosti kritičnega projekta. Fokus je zdaj na mapiranju potencialnih vidikov sedanosti.

Smrt kritike ali kriza kritike je lahko na eni strani predmet določenega (konceptualnega) projekta, lahko pa je tudi rezultat določenega (ekonomskega) avtomatizma. Konkretnije, lahko je predmet konceptualne premestitve, kakršno izvaja Deleuze, ko deklarativno konča z božjo (transcendentno, višjo) sodbo in odpre prakso kritike kot boja sil. Lahko pa je posledica ekonomskega avtomatizma, kakršnega skuša zajeti (obči) izjavljalni topos o politično-ekonomski situaciji, ki ga razvija z Bobničem za revijo *Adept*. V zadnjem času smo v slovenskem prostoru priča trendu znotraj kulturno-umetniškega polja, še posebej znotraj uprizoritvenega kulturno-umetniškega polja, in sicer kreiranju novih inštitucionalnih kritiških diskurzivnosti. Gre za pojav, ko diskurzivno refleksiven moment, kar

7

naj bi kritištvo bilo, ne izhaja več le iz nekega od umetnosti inštitucionalno ločenega zunanjega prostora (prostor medijev), temveč izhaja iz inštitucionalno notranjega prostora, kar je v tem smislu prostor samih inštitucij, ki producirajo to, kar naj bi kritika kritizirala: predstave. Priča smo porastu diskurzivno reflektivnih prostorov, ki jih ustvarjajo same kulturno-umetniške inštitucije, tako da imamo danes plejado pogovorov po predstavah ali drugih pogovorov (posredno ali neposredno vezanih na predstave), organiziranih v inštitucijah, ki te predstave tudi producirajo (Bobnič, Lobnik).

Z novo inštitucionalno kritiško diskurzivnostjo, kakor jo začasno imenujem, ciljам zlasti na pojav hišne kritike kot prakse kritištva, prakse arhiviranja, prakse promocije in prakse ustvarjanja novega javnega diskurzivnega prostora.

Repozicioniranje kritike znotraj prostora skupnega – znotraj inštitucionalnih (umetniških) vozlišč – gre razumeti kot polje proizvodnje družbenosti, ki se razpira





artikulaciji pluralnosti z mestom mnogih teles in glasov paralelnih dejavnih svetov. In če je bila umetnost že zgodaj v 20. stoletju podvržena procesom dematerializacije umetniškega dela kot objekta – artefakta, je temu procesu zdaj podvržena tudi kritika. Ta se od zapisa – objekta premešča v relacijsko skupnostno artikulacijo, ki je fragmentarna, odprta, procesualna in naj bi bila temeljno politična v smislu, da izziva tradicionalne načine razumevanja kritike (Bobnič, Lobnik).

Kot takšna naj bi bila hkrati projekt ustvarjanja javnega diskurzivnega prostora, ki ga gre misliti iz reafirmacije dispozitiva gledališča kot prostora skupnosti, kot (komunikacijske) situacije, ki ustvarja (temporalno) skupnost. Vendar ne moremo preprosto zoperstavljanje ločenega prostora prostoru skupnega oziroma privatnega javnemu, oziroma individualnega družbenemu – če odmislimo pomembno razliko med javnim in skupnim. Pač pa gre prej za to, da (neo)liberalna vladnost šele proizvede določen način družbenosti. Zatorej moramo, preden fetišiziramo skupno nasproti eroziji skupnega, premisliti, kakšen način vladnosti in delovanja se poraja znotraj določenega principa oblikovanja skupnosti (Bobnič, Lobnik).

V lastni zanki samorazkrivanja mej kritikaličnosti začenjam na mestu izmenjave mailov, ki smo si jih podajali Jure Novak, trenutno delujoč kot piar v Gledališču Glej, sicer pa režiser, Rok Bozovičar in jaz. Novak izpostavi nekaj ključnih zadev: Ali so stvari, ki bi jih povedali ustvarjalcem in ne javnosti? Kakšna je narava »kontaminacije«? Konflikta interesov v resnici ne vidi oziroma nič večjega od standardnih razmerij in odnosov na »sceni«.

Na sledi lastnega maila pa zapisujem, da je zavoj skozi javni diskurz smiseln, saj se v nasprotnem primeru briše kritikova umestitev, ki bi jo lahko zreducirali na neformalistično druženje – pri tem pa ni nepomembno, kateri inštituciji kritik odgovarja oziroma pripada. V našem primeru kritiško-diskurzivni rob preči dve inštitucionalni vozlišči, gledališko in medijsko, kar ga dela hkrati za notranjega in zunanjega. Tretji deležnik v razmerju umetnik – kritik – javnost deluje kot očividec vzpostavljenih razmerij, ki šele vzpostavi teren za trasiranje zapletov.

Naj za konec bralce povabim, da ne le postanejo očividci naših incestuoznih razmerij, marveč zlasti bralci in zasledovalci tematskega sklopa, ki ga obdelujemo v pričujoči številki, formata miniaturk, njegove konstitucije, popisovanja delne neučinkovitosti in poskusov predružačenja. Prvo tekstovno maso namenjamo teoretsko-zgodovinskemu poskusu zasledovanja konstitutivne razsežnosti eksperimenta, ki je hkrati estetska in statusna. Ta dvojen značaj imanentno deluje na Glejevo dojetje časa in prostora, aktualnosti pa na programske zastavitve Glejeve politike. Druga tekstovna cona predstavlja štiri intervjuje štirih miniaturk (Mitja Lovše: *Kaos kontrole*, Brina Klampfer: *Druge*, Hristina Vasić Tomše (*Ringside*), Zala Sajko: *Žalostni turi*), ki so nastali prav skozi hibridna kritiška zapletanja v miniaturne procese. Intervjuje sočasno prebadajo puščice hibridne

kritiške investicije in obrobni komentarjev. Tretji del je odmerjen klasični poziciji zunanje kritike, ki jo je ob miniatarki Mitje Lovšeta (*Koas kontrole*) za Radio Študent spisal Nenad Jelesijević. Glej, nova žarišča pa je manifestni zapis novih politik novoustnovljenega umetniškega sveta (Inga Remeta, Barbara Poček, Jure Novak, Anja Pirnat), ki po odhodu umetniškega vodje Marka Bratuša želi tudi na deklarativni ravni zakoličiti dehirerahizirano strukturo razmerij in odločanja. Povsem v izteku smo pritaknili še tekstovno podpodje miniatark, da bi za rep prijeli ne tako zelo zgodovinsko oddaljeni drobec hišne politike, razvoja (nove) dramatike (Preglej), ki je silovito predrugačil krajino dramske pisave (kar pogledjte si zadnji dve Grumovi nagrajenki). Da ne pozabimo in tudi zato, da na ravni geste izjavimo, da boji, ki so enkrat izbojevani, niso za vselej izbojevani. In na koncu še standardni napovednik projektov, ki jih boste, upam, z nami gledali v bodoče.

# 11

## Viri:

Brezavšček Pia. 2016. *Kritičarke – krivke krize kritike*. Dnevnik. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/1042736285>.

Bobnič, Robert in Lobnik, Alja. 2016. *Kritiki, teoretiki, hišniki*. Adept, revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev, letn. 2, št. 2. Dostopno prek: [http://kumba.agrft.uni-lj.si/ZAC/prenosi/ADEPT\\_2\\_2016.pdf](http://kumba.agrft.uni-lj.si/ZAC/prenosi/ADEPT_2_2016.pdf).

Bozovičar, Rok in Lobnik, Alja. 2016. *Diskurzivne strategije mladih kritičark*. Radio Študent. Dostopno prek: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kriti%C4%8Dark>.

--- *Nomansland: poskus popisovanja hibridnih kritičkih praks*. Radio Študent. Dostopno prek: <http://radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/nomansland-poskus-popisovanja-hibridnih-kriti%C5%A1kih-praks>.

--- 2016. *Bolj čudno od spomina*. Radio Študent. Dostopno prek: <http://radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/bolj-%C4%8Dudno-od-spomina>.

--- 2016. »*There is no such thing as a free beer*«. Radio Študent. Dostopno prek: <http://radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/%C2%BBthere-is-no-such-thing-as-a-free-beer%C2%AB>.

Foucault, Michel. 2016. *Kaj je kritika? Umetnost < - > kritika*. Šum, revija za kritiko sodobne umetnosti, letn. 4, št. 6. Dostopno prek: <http://sumrevija.si/about/>.

Gregorčič, Lena. 2010. *Udeleženci morajo biti radovedni*. Intervju z Rokom Vevarjem. Sigledal. Dostopno prek: <http://veza.sigledal.org/prispevki/udelezenci-morajo-biti-radovedni>.

Hortwitz, Andy. 2012. *Re-Framing The Critic for the 21st Century: Dramaturgy, Advocacy and Engagement*. Culturebot. Maximum performance. Dostopno prek: <http://www.culturebot.org/2012/09/13258/re-framing-the-critic-for-the-21st-century-dramaturgy-advocacy-and-engagement/>.

Kraner, Kaja. 2016. *O premenah umetnostne kritike – prvič*. Radio Študent. Dostopno prek: <http://radiostudent.si/kultura/art-area/o-premenah-umetnostne-kritike-prvi%C4%8D>.

Pezdir, Slavko. 2016. *Okrogla miza: Bog živi ali vrag vzemi kritiko!?* Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije in Teden slovenske drame: Kranj.

*Glej,*

*K. G. L.*

# **(kronotopično gledališče ljubljansko)?**

Alja Lobnik

Začnimo *in medias res* in ponovimo citat Matjaža Zupančiča (1990: 5) ob 20. jubileju delovanja Gledališča Glej: »**Glej ni nikoli imel prihodnosti, in v tem je bila njegova prednost. Vedno je imel samo sedanjost. Če jo je intenzivno izkoriščal, je prihodnost ustvarjal sproti.**« Zvone Šedlbauer (1990: 11) ob taisti obletnici zapiše, da si gledališča sploh ne predstavlja kot neko obstojno reč. K temu moramo nujno primakniti še posebno namero tega gledališča, in sicer da je bilo to ob svoji konstituciji izrazito antiinštitucionalno in eksperimentalno, kar vsekakor imanentno določa njegovo podvrženost nomadskosti, bodisi prostorski, estetski ali politični.<sup>1</sup>

Njegova eksperimentalna razsežnost ima dvojni značaj: statusni in estetski, kjer prvi določi drugega in drugi prvega, kot da bi se vseskozi gibali po möbiusovem traku. Hrvatini (1990: 14–16) v svojem zapisu **Zbogom, eksperiment!** minimalno definicijo eksperimenta določi kot »**podajanje v neznano**«, kot nekaj, kar lahko opredelimo šele nato, ko se dovrši. Na ravni statusnega eksperimenta lahko to orientacijo razberemo že iz Predloga za ustanovitev eksperimentalnega gledališča z (začasnim) delovnim naslovom »Glej« (Hrvatini 1990: 15): »**Normalna gledališka situacija potrebuje eksperimentalno gledališče iz dveh razlogov. Prvič: v njem se preverjajo in preizkušajo nova gledališka stremljenja, ki jim zaradi njihove tveganosti ni mesta v trdnejši organizacijski strukturi inštitucionalnih gledališč. Drugič: najuspešnejše realizacije teh stremljenj najdejo slejkoprej pot do inštitucionalnih gledališč in se integrirajo vanje kot del splošne gledališke kulture.**« V ustanovitvenem aktu lahko torej beremo izrazito antiinštitucionalno namero, ki pa se konča z integracijo določenega spektra estetskih politik in postopkov **off** prostora v inštitucije in z maršem skozi inštitucije dotične ustanovne skupine, ki jo Jovanović (1990: 5–10) pojasnjuje kot poskus, »**da bi inštitucije in uradniški temperament ljudi v njih spremenil**«. Prednja plat tega zgodovinskega izreka pa

13

1

---

1970. Formalnoppravno še neobstoječe Gledališče Glej uprizori svojo prvo premiero 25. junija v Viteški dvorani Križank. Peter Handke: Kaspar, v režiji Iztoka Toryja. Teden dni kasneje je uradno ustanovljeno Eksperimentalno gledališče Glej: s statusom društva, ki ga ima še danes. Člani upravnega odbora so Lado Kralj, Zvone Šedlbauer, Dušan Jovanović, Samo Simčič, Iztok Tory, Lučka Simonič in Matjaž Vipotnik. »Sledi obdobje razcveta izvirne dramatike. EG Glej se v tem pogledu spogleduje s tradicijo Odra 57 in išče stik z izvirnim dramskim pisanjem. Preboju Rudija Šeliga s Kdor skak, tisti hlap sledi nekdanji Pupilček Milan Jesih, ki leta 1973 sodeluje pri nastajanju predstave Limite, že slabo leto za tem pa so uprizorjeni Grenki sadeži pravice, avtorsko monolitno besedilo, kjer Jesih z uglajeno razbremenjenim jezikovnim stampeodom preda tabuje blago ironični igri, pretikljivosti značajev, poklicev, spolov. Subverzivnost Sadežev je navidezna in ne napada, zafrkava se, provocira; k družbenim temam pristopa z distancirano relativizacijo. Leta 1974, ko zavest o pomenih uporabljenega izrazoslovja še ni pretopljena v površnost, se Marko Slodnjak zavzame za pridevnik »eksperimentalno« v imenu Gleja, ker se nam zdi, da se tako po načinu dela kot po končnih podobah predstav vendarle ločimo od drugih gledališč: gre za gledališče brez stalnih igralcev, predvsem s svobodnimi dramskimi umetniki, z metodo nenehnega podrejanja razporedom vaj in predstav posameznih gledališč, tako da z veliko težavo uspemo organizirati po dve do tri predstave na teden.« (Jesenko 2011: 31.)

je dejstvo, da taista skupina v temeljnih črtah opredeli pojem gledališke alternative, ki postane normativen in na katerem vztraja dobršen del (**off**) gledališke produkcije še danes.<sup>2</sup>

Ta izrazita antiinstitucionalna poteza – ki ima seveda svoje slepe pege, te se simptomatično iztečejo v marš skozi inštitucije – na svojih začetkih požene določeno Glejevo politiko, in sicer da Glej kot fizični prostor<sup>3</sup> in kot preizkusna platforma vseskozi začenja znova, vseskozi začenja v točki nič. Srž ideje Gleja je fleksibilnost in hitrost realizacij idej, težnja po večji avtonomnosti in prestopanje mej repertoarnih rigidnosti. Diskontinuiteta programskih zastavitev in estetskih ideologij nujno predpostavi določeno nezanesljivost spomina in fluidno menjavanje vodstev. Gre za logiko, ki jo vselej preči omejenost lastnega trajanja, ki se upeha in sama od sebe ugasne. Deluje po načelu sektaštva in bratovščine<sup>4</sup>, polnijo jo domneve in avtorske biografije.

Preči jo aktualnost, ki ni pretirano obremenjena z lastno zgodovino, saj je ob svojih začetkih pravzaprav še nima, niti s prihodnostjo, ker jo v osnovi preči politično delovanje v sedanosti: **»[P]otrebo po EG Glej začutijo mlajši profesionalno izšolani gledališčniki, ki jim je bil kreativni eksperiment po načelu demokratičnega pluralizma v zgodovinskem intervalu začetka sedemdesetih let nujno potreben za izoblikovanje svojega gledališkega izraza.«** (Jesenko 2011: 32.) Priključi se antipolitiki in študentskemu gibanju sedemdesetih let in izpolni gesto, ki preseže gole estetske odločitve mikrokozmosa gledališke scene. Heterotopičen prostor vzpostavi na prakticiranju svobode in pluralnosti. Ne vztraja v opoziciji do

---

2 Jesenko (2015) v svoji publikaciji *Rob v središču* pozornost nameni estetskim značilnostim eksperimentalnega gledališča, na nekem mestu pa vzpostavi bistvene konture treh pojmov: eksperimenta, avantgarde in alternative. Na sledi Pavisa opredeli eksperiment kot sinonim za držo umetnikov do tradicije, inštitucije, komercialne eksploatacije in poudarja, da ne gre toliko za vrsto gledališča ali zgodovinsko kategorijo. In dodaja, da se eksperimentalno gledališče ne peha za presežki, v temelju pa ga določa nenapovedljivost izida. Odpor proti naturalizmu je eden prvih sprožilcev eksperimenta, ki se približuje pristopom modernizma. V odporu do meščanskega gledališča se eksperiment priklopi še na zgodovinske avantgarde, ki so bolj zgodovinsko določene kot eksperiment. Po vzoru Gregorja Tomca eksperiment razdvoji še od sodobnejšega kvalifikatorja alternativnega, saj slednji vzpostavlja paralelni svet umetniškega delovanja glede na klasično, inštitucionalno kulturo, eksperiment pa ima do klasične kulture kritično distanco, a se še vedno čuti kot njen sestavni del (Jesenko 2015: 39).

3 Leta 1971 zaprosijo za stalne prostore in se iz Viteške dvorane Križank preselijo na Poljansko cesto 22a. Prostor sonajemajo s Krajevno skupnostjo Poljane, ki pa ni bil predviden za gledališko dejavnost, v njem ni bilo mogoče pričvrstiti niti reflektorjev. Skupina se konec leta 1975 zaradi adaptacije prostorov poda v »nomadsko eksperimentiranje s prostori po Ljubljani (kopališče Tivoli, klet Moderne galerije, Gospodarsko razstavišče, Mala drama SNG)« (Jesenko 2011: 34).

4 Raba izraza napotuje tudi na določeno izključevalno prakso, na izrazito spolno delitev in pretežno vzpostavljanje moških avtorskih imen. Zgovoren primer je citat iz Jovanovičevega intervjuja ob 20. obletnici (1990: 5): **»S Pupilijo so bile težave. Osnovni problem je bil v tem, da so skupino sestavljali zelo močni posamezniki: Tomaž Kralj, Matjaž Kocbek, Denis Poniž, Ivo Svetina, Milan Jesih, brata Miklavc in cel kup ženskih osebic.«**

dominantnih inštitucionalnih modelov, temveč skuša tvoriti avtonomne modele, ki bi jih bilo težko apropririrati in povzeti.

Že leta 1990 pa Hrvatini opozori na določene probleme, ki kažejo, da gledališče Glej izgublja mesto patološkega borca zoper normalizacijo in postaja čakalnica brezposelnih režiserjev. Zato na neki ravni niti ne preseneča, da se v osemdesetih Glej znebi tudi svoje oznake »eksperimentalno«: **»Takrat (v začetku osemdesetih, op. ur.) smo začeli zavestno opuščati besedo eksperimentalno. Eksperimentalno gledališče Glej je postalo Gledališče Glej. In to tudi v vsebinskem smislu. Kajti takrat se je eksperiment že vztrajno selil na odre inštitucionalnih hiš, zdelo pa se mi je tudi, da so se vse formalne rešitve eksperimentalnega gledališkega izraza že izčrpale.«** (Möderndorfer 1990: 13.). Četudi so se eksperimenti do določene mere res preselili v inštitucionalno življe, so se pohodi končali z osamljenimi primeri prevetrenih inštitucionalnih politik in le občasnimi medijsko atraktivnimi ekskurzi v drzne postopkovne prakse.<sup>5</sup>

Spremembe pa niso zadele le javnih zavodov, marveč so rekonfigurirale tudi nevladne organizacije, ki so vse od devetdesetih let naprej začele izgubljati antiinštitucionalno držo, ki je artikulirala stare kulturne boje (državna vs. neodvisna scena, elitna vs. alternativna kultura, verbalno vs. neverbalno gledališče). Avtorji so začeli sklepati nenačelna zavezništva, kjer so eno nogo držali skozi vrata inštitucionalnih gledališč, z drugo nogo pa ostajali v neodvisni kulturi, običajno preko zasebnih zavodov (Breznik 2011: 57–58).<sup>6</sup> Prav s temi avtorji so se nacionalna gledališča osvežila, ne da bi bila potrebna kakšna radikalna inštitucionalna reforma. Nacionalne kulturne inštitucije so se brez posebnega navora po spletu okoliščin znašle v središču družbenopolitičnih bojev za ohranitev javnih prostorov pred privatizacijo in komercializacijo, pri tem pa je neodvisna kultura zdrsnila še globlje na nevidni rob (Breznik 2011: 59).<sup>7</sup>

---

5

Slovensko mladinsko gledališče ima prav poseben značaj. O njegovem statusu Rok Vevar na pogovoru o repertoarni politiki SMG razvija, da je ta nekako liminalen, po svoji statusni strukturi je zaradi zgodovinske pozicije formalno inštitucionalen, nastal je s porivom mestnih oblasti. Po svojih estetskih politikah pa je bližje neinštitucionalni sceni in ima zanjo prepustne robove. Sicer pa danes ni videti, da bi se inštitucionalno gledališče uspelo reformirati od znotraj, še vedno ohranja razmeroma tradicionalističen koncept gledališke inštitucije, ki se spogleduje z nacionalno reprezentativnostjo in dominantno ideologijo liberalizma in je ena trdovratnejših »konzerv« v umetnosti.

6

Leta 1991 se je ves dotedanji slovenski družbeni sektor z Zakonom o zavodih preoblikoval v javni sektor, vse inštitucije znotraj javnega sektorja so postali javni zavodi, s čimer je podružbljenje iz časa socializma nadomestilo poddržavljenje. Hkrati je prav ta zakon v 90. letih omogočil širok porast ustanavljanja zasebnih zavodov, ki so po eksploziji neoavantgardnih dogodkov v 60. letih zagotovili ustoličenje novih umetniških praks. Kot zanimivost dodajmo, da je Skupnost slovenskih gledališč leta 1990 podprla zahtevo po profesionalizaciji Gledališča Glej, vendar do realizacije zahtevka ni nikoli prišlo, in tako ima še danes status društva.

7

S stališča kulturne politike je praktična ideologija nacionalnih gledališč nacionalizem in ne liberalizem,

Ta zelo splošen shematičen oris stanja vzpostavlja določena obča mesta nateklega stanja nevladne krajine, kar je zvezano z njeno produkcijsko logiko in njeno estetsko (eksperimentalno) kondicijo. Če v splošnem še kar vztraja progresistična doksa, ki predvideva trk med generacijami, utemeljen na jasni opozicijski logiki med mladimi, progresivnimi, vstopajočimi akterji in starimi, ki so od kakršnegakoli eksperimenta in tveganja odrezani, ta preprosto (več) ne drži vode.<sup>8</sup> Mlajši avtorji so v javnih zavodih pogosto izpostavljeni močnim pritiskom in t. i. velikim preizkusom (**»Večinoma se iz vseh strani čuti pritisk, torej potreba po uspehu. Dober rezultat je postal tako rekoč zapoved.«**)<sup>9</sup>, ki

---

kot bi utegnili misliti. Sčasoma so te paradokse inštitucije reševale tako, da so križale ali povezovala nacionalizem kot vladajočo ideologijo z liberalizmom kot ideologijo vladajočega razreda. To je proizvedlo specifičen učinek na moderniziranje upravljaljskih strategij: menedžerski odnos (marketing in prodaja); hiperprodukcija, očetnjava (nekritično prevzemanje in reproduciranje, naslanjanje na tradicijo, bodisi »progresivno« ali kakšno drugo); zaveznitvo z medijskim spektaklom in publiciteto; prekarizacija zaposlovanja; gospodarska preračunljivost (strah pred tveganjem, ki se izteče v estetsko predvidljivost in politični oportunitizem) (Breznik 2011: 59–64).

**8** Mnogi režiserji so se po šolanju mnogokrat ukvarjali z eksperimentalno dejavnostjo v sedemdesetih in osemdesetih tudi zato, ker delovanje absolventov v inštitucijah ni bilo tako »samoumevno« kot danes (Jesenko 2011: 32).

**9** Citati so kolaž anonimnih odgovorov vstopajočih akterjev (režiserjev in režiserk) na sceno (inštitucionalno in neodvisno), ki smo ga sodelavci Radia Študent, natančneje Teritorija teatra (Rok Bozovičar, Zala Dobovšek, Nenad Jelesijević in jaz), zbirali preko vprašalnika (1. Kakšni so materialni pogoji (prostor, računalnik, knjige, kopiranje itn.) in sredstva (tudi v primerjavi s »starejšimi«, uveljavljenimi režiserji)? 2. Ali poleg pričakovanih zadolžitvev opravljaš dodatno delo (izven predvidenega opisa dela, zadolžitvev)? Kakšno? V kakšnem obsegu (v odnosu na celoto)? 3. Navedi projekte v zadnjih treh letih: koliko v JZ in NVO? Kakšni so budgeti v enem in drugem? 4. Kakšna so »tveganja« pri delu: npr. izpad iz mreženja, izguba kontaktov, izgorelost itn.? 5. Se ob vstopanju v inštitucije in pri delu s stalnim ansamblom pojavljajo kakšne težave? Kakšne so v primerjavi z delom v NVO (podobnosti in razlike)? 6. Kakšen status imaš (samozaposlen v kulturi), kako potekajo izplačila (zamude, primerjava višine honorarjev)? Kakšno je vaše mnenje o statusu samozaposlenega – kriteriji

skrčijo prostor nepredvidljivosti. Hkrati so **»v primerjavi z uveljavljenimi režiserji termin dela, razpoložljivost prostorov in budgeti precej slabši«** (Anonimni odgovor na vprašalnik Radia Študent). Tudi pri vzpostavljanju zasedb so mlajši režiserji podvrženi logiki »kar ostane«, ne prav daleč stran od te metode pa je tudi izbor tekstov: **»Tveganja oz. pritisk, ki ga sam doživljam kot frustrirajočega, je predvsem v tem, da je odnos producentov do nas precej neizprosen – v izhodišču nam ponujajo tekste, ki so se jim drugi/uveljavljeni režiserji izognili (sami izbiramo torej med »ostanki«), ali pa takšne tekste, ki se producentom zdijo »varni« v kombinaciji z mladimi režiserji – torej neke preizkušene tekste s klasično dramsko strukturo ...«** (Anonimni odgovor na vprašalnik Radia Študent.)

Nevladno stanje pa je ob izrazitem manjšanju proračunskih sredstev postalo prostor prostovoljnega »avtomobinga« in določene »samocenzure«, nenehne borbe za kontinuiteto dela in za preživetje: **»[P]rojekti in večletni programi nevladnega sektorja niso v celoti financirani niti s strani državnih (Ministrstvo za kulturo, JAK) niti s strani lokalnih (mestne občine) skladov, ampak vselej z vsakokratnimi spremenljivimi finančnimi deleži, ki so odstopno usklajeni z lastnimi in koprodukcijskimi vložki.«** (Vevar v odgovoru Mojci Kranjc.)

Progresistično dokso bi lahko nekako po analogiji vezali tudi na razmerje med ne-

---

za pridobitev pravice itn.? 7. Občutite pri svojem delu določeno stopnjo tveganja, kolikšna je avtonomija vašega dela, kako so projekti že vnaprej omejeni, zakoličeni, kolikšna je odprtost za raziskovanje in spodsrljaj, časovna prilagodljivost (JZ in NVO)? za dogodek *Sive cone scene: medgeneracijska razmerja moči v gledališču* (Trubarjeva hiša literature, 14. 2. 2017).



vladnim in javnim sektorjem, kjer se za slednjega predpostavlja nek zajedavski odnos v razmerju do prvega (kakor to naznači že ustanovitveni akt gledališča Glej), od katerega apropiira določene strategije in postopke uprizarjanja. Ilustracij takšnega razmerja je ogromno, komorni oder *Male Drame* je nastal kot direktn podaljšek *Odra 57*, nevladni sektor pa (je) vztrajno hrani(l) zlakoteni javni sektor, mnogokrat preko koprodukcijskih projektov. Ti imajo včasih že kar perverzno logiko sodelovalnih razmerij: pogosto se sodelovanje zgodi samo na ravni »izposoje« prostora in tehničnih sredstev, redkeje s finančnimi injekcijami; zadnje čase se poraja nov trend, ko delavci v javnih zavodih ustvarijo »popoldanska« društva, ta pa kandidirajo z ostalimi deležniki nevladnega sektorja na razpisih in v tekmi za koprodukcijami. Tovrstna društva pristanejo v incestuoznem razmerju, ko javni sektor hrani samega sebe itn.

Problem pa je treba postaviti še na glavo: eksperimentalne prakse in platforme, ki so nekdanj poganjale tisto, kar bi lahko imenovali eksperiment, zdaj v osiromašenih produkcijskih razmerah zapirajo tudi lastne produkcijske procese. Ti vse bolj ličijo na celostno zapakirane produkte, ki skušajo soobstajati na nekakšnem »umetniškem trgu« znotraj opešane postprodukcijske umetniške krajine: **»Inštitucije vstopajo v proces z določenimi pričakovanji in predpostavko svojega občinstva, kar se mi ne zdi nujno narobe. Prej vidim neko paradoksalno samoomejevanje v radikalni odprtosti neodvisne scene, kjer so projekti često slabi v nekih povsem banalnih ozirih (za razliko od slabih predstav v JZ, ki so, če so slabe, večinoma strukturno slabe), ki bi se jih dalo zlahka odpraviti, če bi ne mešali [negativne] svobode, eksperimenta in obrata**

**proti konvenciji.**« (Anonimni odgovor na vprašalnik Radia Študent.)

Tovrstne obrate h konzervativizmu lahko po eni strani razumemo v odnosu do sprememb nevladnega sektorja, ki ne vztraja več preprosto na opozicijski logiki in se spreminja v prostor čakanja za vstop v inštitucije. Umetniški postopki in produkti v veliki meri opravljajo delo promocije, krpanja (ne)kontinuitete dela in investicije za prihodnost. Projektna logika, ki se je široko razmahnila po nevladnem sektorju, pa se je dogodila na premenah razumevanja in pospeševanja časa ter na nekakšni deaktivaciji sedanjosti za prihodnost: **»Umetniki, kreativni delavci in tako ali drugače ustvarjalni ljudje so danes neprestano vpleteni v projekte, pravzaprav v kar nekaj projektov naenkrat, prehajajo iz implementacije enega v dokončanje drugega, delo obstaja skozi neskončno nizanje projektov, od začenjanja do dokončanja projekta v prihodnosti, globoko smo vpleteni v dokončanje projektov in pričetek novih. [...] Skratka, zdi se, da v umetnosti in kreativnih poklicih še nikoli ni bilo toliko poudarka na zamišljanju, na eksperimentiranju, izmišljanju in oblikovanju predlogov prihodnosti.**« (Kunst 2012: 127.)

Mlada sila naj bi bila v funkciji razkrievanja potencialnih vrednosti, ki jih trg še ni prepoznal, jih pa vseskozi išče. Ob tem gre pogosto za cenovno nižjo delovno silo, ki jo je treba karseda dolgo držati v »eksperimentalni prekarnosti« (Kunst 2012: 129), mladost pa se kar ne sme končati. Kljub poskusom drugačne dinamike dela se ta izteče v navidezno odprtost, ki je podrejena navezi med delom in prihodnostjo, ki ne proizvaja sprememb v načinih ustvarjanja, pač pa je predvsem **»povezana z administriranjem kontekstov**

**prihodnosti in prepoznavanjem bodočih vrednosti na umetniškem trgu**» (Kunst 2012: 129). Poteza današnje projektne logike vstopa v umetnost kot poimenovanje odprtih, procesualnih in interdisciplinarnih praks umetnosti, ki naj bi bile usmerjene v materialne procese sedanjosti, v **»inherentno časovnost trajanja življenja**» (Kunst 2012: 137). Toda, kot piše Groys (v: Kunst 2012: 137), je projekt vedno zaveza paralelni časovnosti oziroma časovni izločitvi iz vsakdanjega toka življenja, to pomeni, da smo ločeni od časa, kot ga izkušata družba in skupnost.

Časovna politika danes pa bi bila lahko hkrati ena od bistvenih odporniških kategorij umetnosti, ki bi kazala na drugačno razumevanje produkcije in potrošnje (Kunst 2012: 133). Glej je z zavestno politiko premišljevanja upočasnjevanja procesov, s politiko boja zoper hiperprodukcijo in s hitrimi intervencijskimi **ad hoc** dogodki skušal naznačiti, da je dedič lastne **zgodovine**. Določena mesta so bolj ali manj uspešno intervenirala v razmerje sedanjost–prihodnost. Ta mesta so sedanjost poskusila odpreti samo sebi in opustiti investicijsko logiko v prihodnost, prav tako so skušala razbiti oportunistične učinke prihodnosti in estetsko predvidljivost.

Miniatarka je eden takšnih poskusov, ki ponudi raziskovalni tedenski program kot serijo javnih miniaturnih po sistemu **work in progress**. Deluje kot **open coaching**, ki naj razgrne **»gledališki proces širšim javnostim, hkrati pa ustvarja(jo) novo, ozaveščeno publiko, ki bo morebitnim kasnejšim rezultatom procesov gotovo z zanimanjem sledila**» (Novak 2010: 1).

Da bi lahko mislili format in politiko miniaturnih ter preverjali njihovo empirično stanje onkraj deklarativnih manifestnih gesel, smo se naslonili na določeno minimalno raziskovalno gesto in z vprašalnikom naslovili tiste, ki so v tem formatu v Gleju že delovali.<sup>10</sup> Ob tem se je pojavila zadrega s tem, da je format pogosto izbran naključno in je v funkciji **»birokratske**» kategorizacije, znotraj njega pa se potem odvije klasičen proces ustvarjanja celovečerne predstave: **»Velikokrat se je tudi pripeti-**

10

Vprašalnik: Je Glejeva politika, ki se osredotoča zlasti na mlade in premišljuje o pogojih dela ter metodah (z odprto formo miniaturne), delovala spodbudno na prehod iz akademskega v profesionalni ustroj? Ali je omogočila določeno vidnost in varnost v smislu raziskovanja (eksperimentiranja)? In kakšni so bili pogoji dela?

lo, da smo v miniaturo pač strpali, karkoli nam je prišlo na pot (takrat so bile zastavljene kot mesečni dogodki); sicer smo se zelo trudili pri nagovarjanju ustvarjalcev, ampak ni vladalo ravno pretirano povpraševanje.« (Hamer, Vprašalnik 2017.)<sup>11</sup> Do določene mere se je sicer izkazalo, da je težava s standardizacijo dela imanentni problem formata miniaturo, kar se odraža tudi v tem, da skuša Gledališče Glej format nekoliko prevetriti, ga na novo kalibrirati.

Gledališče Glej izpelje format miniaturo iz PreGlejevih *ad hoc* intervencijskih akcij.<sup>12</sup> Te so skupini piscev omogočile krajši reaktivni čas za odzive na družbeno-politično dogajanje: **»Meni najbolj ljubi so bili ad hoc projekti; npr. Čas razcveta ali kakšne druge krajše bralke (bralne vaje, op. ur.), kjer je bil princip enotedenskih vaj (ali manj) izziv in ne omejitev (na večini pogovorov se je namreč izkazovalo, da je »če bi imeli več časa« najbolj pogosto izrečen stavek). Tako so nastajale prave pravcate predstave, z izjemno inovativnimi formati (verjetno ni treba posebej poudarjati, da so tovrstne stvari najprej zrasle na zelniku Semeničeve (takratne direktorice Gleja) in da so bile izjemno dobro zastavljene (vznikale so iz vsakokratne potrebe).«** (Hamer, Vprašalnik 2017.)

Pri tem se pojavi zadrega, ali mora gledališče danes svoje procese še pospeševati, jih reducirati in zgotstiti. Ali tovrstna *ad hoc* intervencijska akceleratoristična akcija lahko nastopi kot določena časovna politika ali gre prej za simptomatično logiko hiperprodukcije: **»Je možno eno od nič za delovanje »najbolj žive« med umetnostmi iskati prav v hitri odzivnosti, pripravljenosti na reakcijo? Kaj se spremeni, če med**

---

**11**

Simona Hamer, dramatičarka in dramaturginja, je svoje odgovore usmerila zlasti v čas, ko je sama delovala v Gledališču Glej med letoma 2008–2010. Njena avtorska predstava *Kladivo ali pinceta* (2011) je sicer uradno kategorizirana pod miniaturo, vendar je bil proces precej daljši in z jasnimi ciljem priti do končnega produkta. Tudi to je mnogokrat stalni sopotnik miniaturnih procesov.

**12**

Leta 2005 se je pod vodstvom Simone Semenič kot celoletna delavnica dramskega pisanja vzpostavil PreGlejev Laboratorij, namenjen delu na lastnem dramskem pisanju. Skupina PreGlej je organizirala več *ad hoc* dogodkov: uprizorjanje *ready-made* tekstov, poimenovano *Devet lahkih komadov*; *Čas razcveta* Mihe Mareka (Dobovšek 2011: 161). Kot podaljšek PreGlejevega Laboratorija je bil leta 2006 ustanovljen festival dramske pisave PreGlej na glas!, ki se je tekom let širil skozi mednarodna sodelovanja in širjenja tematskih sklopov (Dobovšek 2011: 162).

**konceptijo in izvedbo mine teden namesto leto (kot se sestavljajo repertoarji poklicnih gledališč)?**« (Novak 2010: 2.)

Miniaturne poleg časovne premestitve potencirajo raziskovalno za-vezo, ki naj bi bila v svoji nameri miniatura, minorna, skratka majhna raziskovalna potenca, ki istočasno preizkuša še druge principe avtorstev. Kot **work in progress** so funkcionirale tiste miniaturne, **»ki so imele zagotovljena sredstva za nadaljnji razvoj (in plačilo sodelavcev!) in so imele postajo vmesne prezentacije in debate s publiko že integrirano v sam načrt dela (spomnim se miniatruke Leje Jurišič in Teje Reba), [...] in seveda tiste, kjer so bili ustvarjalci toliko ambiciozni, da so že v miniatruki nakazali potencial »tazaresne« predstave in potem entuziastično nadaljevali [...] če nimaš čisto nič ali pa zelo malo budgeta ti še kako prav pride tudi par dni zastoj dvorane in tehnik.**« (Hamer, Vprašalnik 2017.) Tiste miniaturne, ki se vzpostavijo kot klasične predstave in ne vkalkulirajo pojasnjevalnih postopkov, pristanejo same zase in za publiko v pojmovni zmedi: **»Publika pride, pogleda predstavo in gre. Večinoma niti ni uvodnih nagovorov, ki bi razložili, da je to delo v nastajanju. Tudi ni diskusij ali pogovorov z ustvarjalci, ki bi razkrili uspeh/neuspeh zastavljenega poizkusa miniatruke. Manjka torej pogovor, ki bi evalvirali izhodiščno misel raziskave in poizkušal razumeti proces ter njegov rezultat.**« (Grabnar, Vprašalnik 2017.)<sup>13</sup> Grabnar opozori še na temeljno zadrego v razmerju do publike: **»Gledalci ne pridejo gledat dela v nastajanju, ampak pridejo na »predstavo«. Tudi cena, ki jo za vstopnice pobira gledališče, ni adekvatna in dviguje pričakovanja. V smislu: če sem plačal, želim tudi kaj videti [...]»**

Po drugi strani je miniatruka pogosto postala nekakšna nadomestna platforma, eno redkejših mest potencialnega delovanja za tiste, ki bodisi pristanejo v čakanju na večje projekte bodisi se skušajo šele predstaviti. In predstavijo se lahko samo brez tveganja, da iz njih ne nastane prav dosti: **»Problem, ki se izpostavlja kot najočitnejši, so pričakovanja. Pričakovanja, ki si jih sami zgradimo, in pričakovanja s strani organizacije, gledališkega kroga, družbe. Pričakovanja, da ne želimo pokazati polizdelka. Ne želimo razkriti svojih šibkosti in neuspehov. Zato se v večini primerov znotraj formata miniatruke poizkuša izoblikovati celostno »zapakirano« predstavo, ki bi fascinirala in navdušila občinstvo. Pri tem se pozablja, da , prvič, format ni namenjen**

**temu in da, drugič, večinoma ni dovolj sredstev za takšno obliko predstave ter, tretjič, časovne razsežnosti dopuščajo vse prej kaj drugega kot izdelano predstavo. [...] V želji po uspehu in serviranju dobrega rezultata pa se ne izkoristijo vse pozitivne možnosti, ki jih format miniatirke dopušča in ki so v konceptu danes še kako pomembni: praktičen preizkus določene ideje, možnost spodletelega eksperimenta (ker je miniatirka!), usmerjeno kratko študijsko raziskavo ipd.»** (Grabnar, Vprašalnik 2017.) »Še največje je pričakovanje, da bo nekaj nastalo, kar hočeš nočeš potem tudi proces nežno napotuje k dokaj konvencionalnemu. Paleta nastalih predstav je široka, ne spomnim pa se nobenega primera, kjer bi bilo osrednje raziskovanje procesa (nekaj poskusov je bilo, kjer so se posluževali zadržiranega antiprocesa, ampak to se mi zdi dokaj hermetičen primer, ki nikamor ne pripelje in na nek način deluje performativno že sam po sebi).« (Belak, Vprašalnik 2017.)<sup>14</sup>

Miniatirke bi najbrž z jasnejšim detektiranjem problemov in z ožanjem svojih ciljev uspele regenerirati lasten format za raziskovanje. Belak (Vprašalnik 2017) pre-

dlaga predružačenje formata bodisi skozi mini profesionalno gledališče, »kjer je sicer prostor za raziskovanje, ampak z jasno ambicijo, da ustvarjalci zrastejo v inštitucionalne gledališčne, bodisi popolnoma načrten odfuk. [...] Moje doživljanje je bilo, da so (miniatirke, op. ur.) po duši na strani inštitucionalnega ustvarjanja, ki pa se samocenzurira v dobro eksperimenta«.

## Viri:

Breznik, Maja. 2011. *Posebni skeptični zem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia.  
Dobovšek, Zala. 2011. Glej, novo tisočletje. V *Glej, 40 let*, ur. Ana Perne. Ljubljana: EG Glej.

Jesenko, Primož. 2011. Glej, sedemdeseta. V *Glej, 40 let*, ur. Ana Perne. Ljubljana: EG Glej.

--- 2015. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut.

Jovanović, Dušan. 1990. Vsi ti eksperimenti so blažev žegen. V *20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej.

Kunst, Bojana. 2012. Umentik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma. Ljubljana: Maska.

Möderndorfer, Vinko. 1990. Citati. V *20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej.

Novak, Jure. 2010. *Miniaturke*. Ljubljana: EG Glej.

Šedlbauer, Zvone. 1990. »S prstom u oko« teatra. V *20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej. Vprašalnik Radia Študent za dogodek *Sive cone scene: medgeneracijska razmerja moči v gledališču*. Trubarjeva hiša literature, 14. 2. 2017.

Vprašalnik za gledališki list *Glej, list!* 28. 4. 2017.

Vevar, Rok. 2016. Odgovor Mojci Kranjc. Facebook.

Zupančič, Matjaž. 1990. Citati. V *20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej.

**MINI-  
ATURKA  
IN ...**

**+**

**IGRATI  
ALI PER-  
FORMI-  
RATI.**

**Rok Bozovičar (in Alja  
Lobnik)**

**24**



### MINIATURKA IN ... TEKST

V miniatürkah je mogoče opaziti različne pristope k uporabi (in vlogi) teksta v gledališču: nekateri ste adaptirali že obstoječe tekste, drugi ste se pisanja lotili sami, tretji skupinsko. Kako je nastal tekst in kako ste ga nato uporabljali v procesu in končni podobi miniatürke?

**Mitja Lovše** (Kaos kontrole) Naredil sem nekakšno izhodišče, napisal sem tekst, nato pa smo ga skupaj z ekipo (dramaturginjo in igralci) oblikovali naprej. Dosti teksta, ki sem ga napisal, je ostalo, smo pa vključili še pobude ostalih. Ker gre za miniatürko, sem si postavil izziv, da tekst ne bi bil povsem dokončan, vseboval je nekaj odprtih mest, ki smo jih skupaj poskusili zapolniti – tekst na primer ni imel konca. Največ dela je bilo z uskladitvijo besedila. Želel sem namreč, da skupaj pridemo do tega, kaj hočemo povedati. Tako je konec določal linijo celotne predstave, saj smo delali na *long conu* s sklepnim preobratom.

Ponavadi delam z dokončanim tekstom, v tem pogledu sem velik klasicist. *Devised theatre*<sup>1</sup> se je tako izkazal za precej večji zalogaj, kot sem mislil. Če teorije zarote, tj. naše izhodišče, v resničnosti ne držijo vode, jo v gledališču morajo. To je bil en takšen problem, proces je bil precej fluiden, na koncu vse skupaj spominja na kakšno epizodo *Območja somraka*: pripovedovalec govori nenavadno zgodbo enega od likov, ki vstopi v skrivno družbo, ki obvladuje svet. Filmskih referenc je v predstavi kar veliko.

# 25

**Hristina Vasić Tomše** (Ringside) Tekst sem izbrala jaz, v angleščino pa je prevajala Natália (igralka). Tudi začetno adaptacijo je napravila ona, vendar smo jo kasneje skupinsko prilagodili. Čeprav je besedilo

1 V slovenski teatrologiji se poskuša uveljaviti poslovenjeni termin »snovalno gledališče«. Več o tem glej: Šorli in Dobovšek: *Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji*. *Amfiteater*, let. 4 (2016). št. 2, str. 14–35. Op. ur.

Gre za obliko gledališča, kjer besedilo ni niti izvorno delo dramatika, niti predhodnik začetka procesa, ampak je »plod ekipe ljudi, ki novo delo izumlja, prireja in ustvarja – snuje v skupinskem sodelovanju (lahko pa ga ustvarja tudi posameznica\_ik sam\_a). Tako obliko gledališča nujno definirajo proces (iskanje poti in sredstev umetniškega podjetja), sodelovanje (z drugimi), multivizija (vključevanje različnih občutij, izkušenj in stališč do sveta) in stvaritev novega gledališkega dela. Poudarek je na eklektičnem procesu, ki zahteva inovacijo, domišljijo, tveganje in predvsem skupinsko predanost delu, ki nastaja.« (Šorli, Dobovšek 2016: 15)

kratko in smo ga še skrajšali, odpira pomembna vprašanja o manipulaciji občinstva na nivoju sedanjosti in preteklosti ter o uporabi preteklosti, da bi razložili sedanost. Borba, ki se dogaja in je glavna akcija v tekstu, je razložena z zgodbami iz preteklosti protagonistov. In včasih so to zelo fiktivne zgodbe.

**Brina Klampfer** (Druge) Besedilo za miniaturo smo pisale skupaj z ekipo. Sama tema *Ženska*, ki smo se jo skozi proces dotaknile preko različnih gledaliških metod, zahteva in kliče po nekem daljšem formatu, po več časa raziskovanja, da bi lahko vse podteme, ki so nas zanimale, premelele. Za avtorski projekt z ekipo šestih nastopajočih (ter ostalih) potrebuješ res dosti časa. V začetni fazi vaj (novembra in decembra) smo si zastavile, da se dobivamo enkrat na teden in vzpostavimo bazo, ki jo bomo v tednu miniaturo dokončale. Na teh vajah smo se predvsem pogovarjale, razpirale smo različne teme, vse zelo osebne: rojstvo, vpliv vzgoje in družine, vloga očeta in matere, sorojencev; pa izobraževanje, študij, vstop na trg dela, tudi vprašanja glede pričakovanj družbe do ženske, kaj je to ženstvenost.



Nato smo iz tega materiala začele pripravljati prizore na temo, ki nas je nagovarjala in smo jih potem tudi predstavile: ženska v odnosu, kot objekt, avtoriteta itd. Nekatere teme smo potem skupinsko pilile.

**26** Ko smo odpirale različne teme in izpolnjevale številne naloge, je ostalo ogromno nekega materiala, uporabile pa smo res le en drobec. Potencialnih tem je bilo več, pomembno se mi je zdelo predstaviti tiste, o katerih bi se dalo pogovarjati.

**Zala Sajko** (Tragični turi: Utrinki iz Trojzema) Čisto iskreno, tekst smo izbrali arbitrarno. Pričakovali smo, da bomo, ko se bomo vanj poglobili, našli svojo agendo znotraj njega. Našli pa smo veliko različnih, s tem smo se ukvarjali pol leta, pozorni smo bili na detajle – kako se spremeni poanta situacije, če spremeniš kontekst. Tako da se je bilo potem težko odločiti za eno besedilo. Začeli smo s tremi različnimi teksti: poleg Evripida še Racin in Sarah Kane. Racin je hitro odpadel, ker sta jezik in diskurz v Evripidu in Kane diametralno nasprotna in smo ju sprva želeli sopostaviti. Nato pa smo se zapičili v muzikalnost Evripida, nekako smo videli vzporednico s tem, da smo vzeli celotno aktualnost kot nekaj, s čimer se da komponirati in ustvarjati ritme.

miniaturka

/

avtorska

predstava

Premiera:

29.

januar

2017.

Ime z več obrazi. Jože Kovač: slovenski slehernik (sinonim za Johna Smitha ali Johna Doeja); nekdanji najboljši branilec jugoslovanske hokejske lige, ki je nosil jugoslovanski dres na zimskih olimpijskih igrah v Sarajevu (1984) in na svetovnem prvenstvu na Danskem (1987); Plečnikov občudovalec; nosilec številnih profilov na facebooku; tajni agent ... Morda pa so vsi ti obrazi last ene osebe, ki v globalnem podtalju izpolnjuje svoj skrivni načrt. *Kaos kontrole* je v prvi vrsti uprizoritev zgodbe o slovenske gore listu, ki želi izpolniti Plečnikov načrt parlamenta in pri tem monumentalno propade. Gledališka kratka pripoved o povprečnejši, ki ga Metropolis sprejme, a ko postane preveč samosvoj in se s ciljem (svetovni mir = očiščenje sveta) radikalno poistoveti, je kot posledica lastne doslednosti zradiran. Po drugi strani pa tudi ta načrt prikriva nekaj ključnega, ime, ki povezuje tako vsebino gledališke teorije zarote kot njen procesualni okvir. Miniaturka je poskus kreativnega procesa brez prikritega načrta – kaos kot (edina) učinkovita oblika reda. Ime česa je torej Mitja Lovše? In koliko obrazov ima?

# K A O S KONTROLE

Avtor,	izbor	videa	in	režiser:	Mitja	Lovše					
Dramaturgija:			Tjaša			Mislej					
Glasba:			Peter			Žargi					
Koreografija:			Anja			Mejač					
Igrajo:	Mitja	Lovše,	Voranc	Boh,	Sara	Horžen,	Nataša	Keser	in	Andraž	Jug
Tehnično			vodstvo:				Grega				Mohorčič
Foto:				Sunčan							Stone
Izvršna			producentka:			Anja					Pirnat
Produkcija:				Gledališče							Glej



















**Justin Durel** (Glej ljudi. Imajo probleme.) Prve vaje za projekt so bile strukturirane kot preigravanje različnih gledaliških stilov in teritorijev. Želela sva najti tistega, ki bi nama kot performerjema in ustvarjalcema dal največ kreativnega zagona. Že zelo kmalu sva ugotovila, da naju polmaske (gre za gledališke maske, s katerimi lahko igralci govorijo, maske, ki imajo izrezan ustni del) s svojo edinstveno sposobnostjo, da iz enega igralca izzovejo množstvo individualnih glasov, v tem trenutku zelo močno nagovarjajo. Nadaljevala sva s preigravanjem štirinajstih polmask, ki sva jih tekom prejšnjih treh let izdelala v svojem ateljeju, ki sva jih nato preko improvizacij in različnih odrskih provokacij spraševala o njihovem življenju, občutkih, prepričanjih. Na podlagi odgovorov, ki so nama bili najbolj zanimivi, sva skrčila set mask na končnih šest. S temi izbranimi liki sva stopila v proces ustvarjanja predstave, kjer se je odrski material še naprej proizvajal skozi igro in preko improvizacije. Za gledališko smer fizičnega gledališča, ki ji slediva in ki izhaja iz zapuščine francoskega pedagoga Jacquesa Lecoqua, ni naključje, da se gledališko delo imenuje igra (ali *play* v angleščini), igralec pa označuje tistega, ki se igra – igra je za nas osnova in ustvarjanje odrskega materiala izhaja v veliki meri prav iz nje. Igra vodi do lika in lik naprej do zgodbe. Sčasoma preko odrskega preigravanja pridemo do *canovaccia* (kot pri *commediji dell'arte*<sup>2</sup>) – povzetka zgodbe, nekakšne dramaturške sheme, niza prizorov.

35

### MINIATURKA IN ... MINIATURKA

Kako razumete format miniaturne, kakšne so omejitve in pogoji, ki vplivajo in določajo proces dela? Glede na to, da je malo priložnosti za delo in so vstopni pogoji mladih režiserjev precej težavni, je verjetno prisotna želja po predstavitvi končnega produkta, s tem pa se zameji eksperimentalni impulz.

---

2 Načeloma se miniaturni poskusi odklikajo od tradicije dramskega gledališča, material uprizoritve pogosto ne izhaja iz tekstualne predloge ali pa je ta v procesu bistveno preoblikovana, adaptirana ali preobrnjena. Če je tekst običajno glavni okvir uprizoritve, pa se pri miniaturnih le-ta izumlja praktično na novo – skupinski so že začetni osnutki in interesi, ki so podlaga raziskovanja. Vzporedno s tem se rahlja tudi moderna paradigma režiserskega gledališča in njena hierarhična ureditev oz. delegiranost pozicij znotraj gledališkega procesa, čigar sidrišče sta običajno centralni vlogi režiserja in dramatika. O dehierarhizaciji odnosov v miniaturnem procesu več v nadaljevanju.

**Mitja Lovše** (Kaos kontrole) Gledališče Glej pri tem ne daje omejitev. Vsak ima neko svojo vizijo miniaturne, pred petimi leti sem prvič delal miniaturno kot projekt brez igralcev, samo s predmeti, ki se ukvarjajo s smrtjo. Tokrat sem poskusil iti izven svojih navad dela. Miniaturno je preprosto prostor, kjer si lahko pripravljen poskusiti nekaj, česar še nisi naredil ali si ne upaš. Na koncu smo sicer še vedno šli na neke svoje že ukoreninjene metode. Vseeno, poskusiš se presenetiti, da vidiš, česa točno si zmožen. Imel sem pa srečo, da sem imel dobre sodelavce, koreografinjo Anjo Mejač, dramaturginjo Tjašo Mislej in celotno igralsko zasedbo.

**Hristina Vasić Tomše** (Ringside) Zdi se mi, da nismo šli zelo globoko v raziskavo, malo mi je žal, da smo bili omejeni. Od začetka sem vztrajala na procesu in ne na končnem produktu. Vendar smo vsi vedeli, da bomo imeli na koncu par ponovitev predstave, nekje zadaj veš, da bo sledila prezentacija, nastop pred publiko. Tudi Barbara nas je usmerjala, da občinstvo pričakuje končni izdelek. Kaj pa mi pričakujemo od publike? Zato bo predstavitvi sledil *talkback*.

Nekako se mi zdi, da je bila naša miniaturno določena z obeh prostoroma: na Križevniški z medsebojnim spoznavanjem in raziskovanjem materiala, v Gleju pa z oblikovanjem in dinamiko dogodka. Tudi delo in odnosi v skupini so se spremenili skladno s tem.

**Brina Klampfer** (Druge) Čez poletje me je najbolj zanimalo in intrigiralo vprašanje ženske – dosti sem brala in raziskovala, nato pa sem sestavila ekipo punc. Že takoj smo imele željo narediti predstavo, končni produkt, da se z nečim dokažeš. Vendar smo hitro ugotovile, potem ko se je začela sezona in plaz drugih projektov, da to ne bo mogoče. Prvič, zaradi stiske s prostorom – Glej ti prostor skupaj s tehnikom nudi točno en teden, če želiš imeti več vaj, to poteka v lastni organizaciji. In drugič, zaradi zasedenosti ostale ekipe. Dovolj drzna se mi zdi že odločitev, da nismo na silo poskušale slediti cilju, temveč procesu – gre res za kolaž, niti ne za celoto razmišljanj. Res smo poskusile biti iskrene pri tem, da si rečemo, dajmo povedati, kje smo zdaj na tej točki. Vsa pričakovanja, ki jih imam od sebe, sem poskusila zavreči. Pri tem se je zelo poznala časovna omejitev,

36

miniaturka  
Premiera:

/  
27.

avtorska  
februar

predstava  
2017.

Miniaturka *Druge* si prvi del naslova sposoja pri feminističnem katekizmu Simone de Beauvoir *Drugi spol*, drugi del pa si postavi kot predmet svoje raziskave. Torej se je ustvarjalna ekipa bolj kot na pozicijo druge – obravnava manjšinskega, marginalnega položaja ženske v razmerjih družbene (in politične patriarhalne) moči – osredotočila na svoje osebne izkušnje in razmišljanja. Ženska sem – kaj je to? Na to izhodiščno vprašanje poskušajo odgovoriti skozi različne metodološke pristope, k produkciji uprizoritvenega materiala pa pristopajo kolektivno in iskreno. Kolažni princip različnih perspektiv izpovedovanja, mišljenja in emocionalnih stanj predstavlja trdno osnovo že prepoznavne režije Brine Klampfer ter potencial, ki jo bodo druge poskušale razviti še naprej.

# DRUGE

Režija:		Brina		Klampfer		
Dramaturgija:	Sandi	Jesenik,	Kaja	Blazinšek		
Koreografinja:		Sanja		Tomšič		
Glasba:		Lea		Čehovin		
Kostumografija	in	scenografija:	Rosana	Knavs		
Igrajo:	Lea Cok, Helena	Fašalek, Sara	Gorše, Sara	Horžen, Katarina	Krapež, Anja	Prusnik
Tehnično		vodstvo:	Grega			Mohorčič
Foto:	Barbara	Poček	in	Sunčan		Stone
Izvršna		producentka:	Barbara			Poček
Produkcija:		Gledališče				Glej















nekatero punce so vzporedno peljale tri projekte, tako da smo šele v soboto zjutraj bile vse skupaj na vaji. Če bi imele še nekaj časa, bi se še bolj poglobile v feminizem, o katerem smo se sicer pogovarjale in se ga dotaknile, nismo pa na njem temeljile. V napovedniku se je znašel feminizem, čeprav ga v opisu projekta nikoli nisem uporabila, ker smo preveč laične, nimamo stališča do te pozicije. Pri nas je bila iztočnica: ženska sem – kaj je to? Zanimala nas je družbena vpetost, za to pa je potrebnega precej časa, da najdemo skupne točke. V tem trenutku je spol za nas pomemben, saj smo šele na začetku raziskave.

Se mi pa zdi, da smo v tem tednu vzpostavile fino bazo, med seboj se super razumemo, spoštujemo, vsaka je popolnoma drugačna, različna in vse smo zelo zainteresirane za nadaljevanje.

43

**Zala Sajko** (Tragični turi: Utrinki iz Trojzena)

Kar se tiče miniaturne – za raziskovanje je to precej slab format. Vse, kar ti daje, je neka potuha. Ponudi ti prostor za napako, ampak v enem tednu ne moreš dosti narediti. Za raziskovanje bi bilo bolj primer-  
za vaje in nikakršnega



Začeli smo nekje fe-  
enkrat na teden z vmesni-  
imeli poleti enotedensko

Koper. Že pred tem smo se ukvarjali z analizo teksta, takrat pa intenzivneje z razmerjem in interakcijo med videom in odrom. Igrali smo se s parametri igre (v smislu fizičnega gledališča), izogibali smo se psihologizma in realizma. Na ta način smo namreč najbolj navajeni prikazovati situacijo, video pa je zgolj ozadje. Zato smo se osredotočili na stik, interakcijo. Rezultat tega je bil nabor prizorov, ki smo jih večkrat preizkušali na različne načine (uprizoritveni kodi). Začeli smo z nekim skupnim dihom, določili smo, kdo začne z gesto, najsibo vizualna, zvočna ali telesna, na katero se ostali priključijo, torej so vsi morali poznati tekst in dogajanje prizora. Prizore smo na koncu fiksirali, da si približno pomensko, predvsem pa na čutni ravni sledijo in se povezujejo.

Zastavljeni smo imeli dve poti, pa nobene nismo do konca izpeljali. To nas še čaka. Ena pot je bila obvladovati material in situacije, da bi lahko prosto improvizirali in prehajali med vlogami.

no, da imaš velik prostor  
končnega produkta.

bruarja, dobivali smo se  
mi premori, potem smo  
delavnico v Gledališču

Druga je pa kompozicija, da bi vsak element bil del partiture, ki jim določamo višino, barve, trajanje, ritme. Sedaj smo nekje vmes: imamo material iz improvizacij in ne čisto natančno določeno partituro, ki pa je natančna v izvedbi. Na tem bomo delali še naprej, morda nastane tudi cela predstava.

Trenutno pa smo v nekakšnem teoretsko-praktičnem intermezzu, za kar nam Glej daje prostor, kjer vsak predstavi eno gledališko metodo in prakso: najprej kot predavanje in nato še skozi delavnico.

**Justin Durel** *(Glej ljudi. Imajo probleme.)* Format miniatrurke je super! Ustvarjalcu dovoljuje, da se lahko posveti kreativnemu procesu, namesto, da se mora ukvarjati s producentskimi praktikalijami – prepogosto smo ustvarjalci namreč primorani delati na ta način, tj. ne v realnem prostoru, ampak na računalniku, na nekem virtualnem predlogu (za štipendije, financiranje, prostor itd.). To je lahko precej omejujoče. Kako lahko nekaj nastane, če moraš imeti izdelan in jasen načrt dela še preden se proces dela začne odvijati v aktualnem, fizičnem prostoru?

44 Miniaturka nama je tako dala prostor za delo, raziskavo odrskega materiala, ki ne izhaja iz predhodne ideje, temveč nastaja iz igre in preko improvizacij. Različne like, ki so se rojevali s preigravanjem različnih polmask, sva spraševala po njihovem mišljenju, življenjskih nazorih in zapisovala njihove odgovore. Ti odgovori so nama dali ideje, v kakšnih zanimivih situacijah bi se ti ljudje lahko znašli in tako se je počasi začela graditi tudi zgodba.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Na prvi pogled ponuja format miniatrurke ustvarjalcem priložnost, da raziščejo različne načine (forme, vsebine, komunikacije ...) in ideje, ki jim v prevladujočem načinu gledališke produkcije (zlasti dramskem repertoarnem uprizoritvenem jeziku na produkcijski pogon) ni tako lahko zagotoviti mesta. Vendar spreminjajoči se (ekonomski in produkcijski) pogoji idealno možnost eksperimenta omejujejo z več strani oz. iz eksperimenta proizvajajo produkt. Kot je razvidno iz pogovorov, so vse ustvarjalne ekipe s procesom samoiniciativno začele občutno pred enotedenskim raziskovalnim obdobjem, prav tako pa zaključna prezentacija (premiera) ni zadnje dejanje projekta, saj se bodo vsi nadaljevali še naprej. Miniatrurko bi torej lahko razumeli kot (vmesno) stopnjo preverjanja stališč tako do izhodiščne zasnove raziskave (teorije zarote, feminizem, zvočna dramaturgija), katere problem dostikrat ostane neraziskan, predvsem pa do končnega gledališkega produkta na splošno. Od tod tudi različna kategoriziranja in poimenovanja: avtorska predstava, delo v nastajanju, po motivih ipd.

Fajdra, kraljica Trojzena, v odsotnosti svojega moža, kralja Tezeja, počasi hira za neznano boleznijo. Sili v gore in v gozd, a čemu? Kaj ji je? Oblivata jo norost in obup, trpljenje kraljice postaja tudi trpljenje in obenem slast publike. Izkaže se, da Fajdra ljubi. Koga? Hipolita, sina amazonke in svojega moža Tezeja. Sram je njen *safr* in časten izhod je le smrt. A vse to je le posledica božjega, Afroditinega *safra*. Nekje med antičnim Trojzenom na eni strani in goro, gozdom ter medsmrečjem na drugi Tragični turi lovimo večer *safr*, ki se kot jelen izmika zdaj po eni zdaj po drugi strani. Zato smo turi nabrali medijsko orožarno; merimo z zvokom, videom, gibom in besedo ter iz enostavnega trpljenja delamo trop *saftrov*, ki so se pojavili med prosto intermedialno improvizacijo ter sedaj tvorijo trojzensko konstelacijo žalosti in tesnobe. Pretrpeti boste morali pet avdiovizualnih komadov (čutnih kompozicij/partitur), med njimi tudi uspešnico *Fajdra lajdra*. Naj bo veseli december malo manj vesel!

# TRAGIČNI TUR I: UTRINKI IZ TROJZENA

## Besedila:

Zvočni	aranžma:	Blaž	Božič	Evripid (SsmKOSK)
Slikovni	aranžma:		Pila	Rusjan
Cvetlični	aranžma:		Zala	Sajko
Svetlobni	aranžma:		Martin	Lovšin
Na telo in njegove	podaljške	igrata Barbara	Ribnikar in Maruša	Majer
Zunanje	uho:		Nina	Šorak
Tretje	oko:		Izidor	Barši
Foto:		Sunčan		Stone
Izvršna	producentka:		Anja	Pirnat
Produkcija:		Gledališče		Glej















### MINIATURKA IN ... INFRASTRUKTURA

Na vaših vajah je bilo mogoče opaziti različne pristope, zlasti nehierarhično komunikacijo in delitev vlog, delo v skupini itd. Režijo torej razumete v širšem smislu, kot subtilno kreiranje vzdušja, koordiniranja, usklajevanja, odzivnosti, z občutkom za skupinsko delo in dinamiko. Hkrati pa ste senzibilni tudi za dogajanje izven teatra, za nekaj, kar zadeva politični in družbeni kontekst, ne le gledališča. Kakšen je bil vaš proces dela, kako ste prehajali med različnimi vlogami znotraj procesa, v katero fazo celotnega projekta se umešča miniatarka?

**Mitja Lovše** (Kaos kontrole) Pri vsakem procesu želim, da me preseneti in da v njem vsi sodelujemo, vseč mi je, da smo bili vsi aktivni v procesu, da ga sooblikujemo. Včasih sem se, ko se je med igralci v katerem od prizorov nekaj dogajalo, samo umaknil in opazoval. Nato pa sem naredil selekcijo. Vendar občasno lahko zaplavaš, kar se je pripetilo tudi nam. Ker imam preveč rad odkrivanje stvari, mi je bilo težko odločiti in izbirati iz vsega materiala, ki ga je še za par miniatark.

Delati smo začeli že pred tem enotedenskim obdobjem, najprej smo brali tekst in ga čistili, začeli smo s postavitvami, glavnilino smo pa dokončali potem. Prostor v Glezju da neko drugo dimenzijo. Tudi to smo morali upoštevati in spremeniti. Časa je hkrati premalo in preveč – ko ti zadeva uspe, je časa še preveč, kadar pa naletiš na mrtvo točko, pa premalo, tako da bi temu rekel demo verzija: imamo neko celoto, če bi jo želeli razvijati naprej, bi jo pa tudi lahko.



Moja pozicija je nastala v odnosu do same teme teorij zarote in njeno igro s perspektivami realnosti. Ko se kot avtor, ustvarjalec in režiser pojavim na odru, se takoj ustvari druga slika. Prehajanje med vsemi temi vlogami je bilo kar težko, a vendarle gre za miniatarko, in sem si rekel, dajmo tvegati.

**Hristina Vasić Tomše** (Ringside) To je naša začetna faza dela, osredotočili smo se na zvočno plat predstave, ki je zares še v embrionalni fazi. Imeli smo dva tedna, kar je zelo malo časa, cela ekipa se je med seboj spoznala šele prvi dan na Križevniški. V resnici pa smo začeli že zelo dolgo nazaj, saj je ena glasbena tema stara že več let. Slobodan (skladatelj in glasbenik) in jaz sva z drugo ekipo začela že pred štirimi leti v Beogradu, vendar je sledila pavza.



## 52

Res smo poskusili ostati le na zvočnem nivoju: kako deluje zvok v odnosu do občinstva in njihovega zaznavanja. Vizualnost in akcijo smo pustili v ozadju oziroma smo ju hoteli skoraj povsem izločiti. Večkrat med procesom sem zgolj poslušala dogajanje. Tudi tiste dele borbe, ki so fizični, smo skrili v ozadje, da se vidijo zgolj serije. Je pa do tega prišlo nekako organsko, tudi nastop in pogovor v *Cirkusarni* nam je pomagal do te odločitve.

Naslednja faza našega projekta, ki se bo gradila na podlagi te prve, zvočne, je koreografska. Tokrat smo koreografijo uporabili le kot orodje, da bi iz giba proizvedli zvoke, ki so bolj organski. Cilj tega je malo bolj odpreti zgodbo, dodati protagoniste, saj se nam priključijo še drugi igralci oz. plesalci. Nato pa bi, v tretji fazi, želeli interaktivno vključiti še publiko, da bi lahko imeli vpliv na potek dogajanja, izid predstave pa bi bil odprt.

Možnosti za nadaljnje delo iščemo v tujini, v podobnih platformah, kakršna je Glejeva, tako da bo na koncu vse skupaj enoletna raziskava, kontinuiran proces, razdeljen na različne etape. Lahko bi se ustavili po vsaki fazi in jo ponujali kot *work-in-progress* za festivale itd., vendar bi še vedno šlo za začetno točko daljšega ustvarjanja.



Ustanovili smo zavod *EX-teater*, s katerim delujemo na relaciji Berlin–Ljubljana. Udeležujemo se festivalov in rezidenc, ki se ukvarjajo z mladimi umetniki in ponujajo možnost, da prideš z delom v nastajanju in preveriš, kako deluje pred občinstvom. Take stvari ti dajo impulz in motivacijo za nadaljnje in bolj konstantno delo, da ti ni treba vsakič znova delati nekaj novega, ampak lahko razvijaš naprej. Naš drugi projekt *#Manifesto*, ki se je prav tako začel par let nazaj kot žonglersko-gledališka točka Andreja Tomšeta, bomo razvili naprej kot celovečerno predstavo. Lani smo bili namreč na festivalu v Birminghamu in točko iz osmih minut podaljšali v kratko dvajsetminutno predstavo, zdaj pa jo razvijamo še naprej v kombinacijo žonglerstva, sintetične glasbe in nenaturalistične igre. Kmalu bomo šli na rezidenco v *Theaterhaus Mitte* v Berlinu in poskušali povezati žonglerstvo in gledališko umetnost skozi tveganje. Nato pa pridemo maja v *Mini teater* za ljubljansko premiero.

miniatúrka / delo v nastajanju  
Premiera: 17. februar 2017.

Miniatúrko *Ringside* bi lahko opisali kot simfonijo boja. Čeprav izhaja iz besedila argentinskega dramatika Daniela Veroneseja, ki govori o borbi žensk za mladeniča, se miniatúrka bolj kot na samo pripoved osredotoča na njeno zvočno plat. In kako povedati zgodbo le z zvokom? Mednarodna ustvarjalna ekipa odrsko dogajanje dramaturško strogo razdeli na osem rund borbe in vmesne, povezovalne epizode, s tem da boje skrrije gledalčevemu očesu. Na ta način se poskuša izogniti usmerjanju pogleda, saj želi pozornost preusmeriti na zvočne učinke. Nastopajoči s številnimi inštrumenti v živo izvajajo v procesu napisano glasbo, ki spremlja celotno uprizoritev, poleg tega pa vključujejo tudi telesne zvoke in glas, a vseeno ne izločijo govorjene besede. Tako ustvarijo zvočno pokrajino, v kateri preteklost vdira in usmerja dogodke sedanjosti in kdor jih hoče videti, mora nanje gledati z ušesi.

# RINGSIDE

Koncept in režija: Hristina Vasić Tomše  
Glasba: Slobodan Ivanović  
Prevod in priredba besedila: Natália da Silva Perez  
Igrajo: Natália da Silva Perez, Slobodan Ivanović, Theresa Seits, Thierno Diallo  
Tehnično vodstvo: Martin Lovšin  
Izvršna producentka: Barbara Poček  
Produkcija: Gledališče Glej  
Koprodukcija: EX-teater













**Brina Klampfer** (Druge) Želela sem poiskati ekipo punc različnih starosti, a vseeno iste generacije. Z nekaterimi sem sodelovala že prej, mi je pa zanimivo kombinirati profesionalno in polprofesionalno, ker gre za različne načine razmišljanja in vidike, ki se med seboj oplajajo. Podobno je bilo pri *5fantkov.si* in se je dobro obneslo – na odru imaš neko naravno spontanost in ne »pravilnega« igranja, hkrati pa je vmes nekdo, ki obvladuje metode, jih deli in pove, za kaj so dobre.

Že na prvi vaji se je izkazalo, da bo med nami vladala sproščena energija. Mogoče smo se ravno zaradi spola počutile še bolj povezane. Vloge, ki smo jih prevzemale, niso bile vnaprej določene – igralka je bila tudi avtorica, režiserka, komentatorica in vsaka je celo vodila delček vaje. Za način dela, ki smo ga ubrale, se mi zdi zelo pomembno, da se zavedamo in prevzamemo del odgovornosti, kar je bilo občasno težko, saj je to drugače, kot v klasičnih procesih gledališča, kjer so igralci večinoma izvajalci neke ideje, koncepta, tukaj pa so bile predvsem soustvarjalke.

59

**Zala Sajko** (Tragični turi: Utrinki iz Trojzena) Me tri smo bile že skupaj na Akademiji (Maruša Majer, Barbara Ribnikar, op. ur.), tudi Blaž in Pila (Blaž Božič, Pila Rusjan, op. ur.) sta se hitro priključila, brez kakršnekoli zadrege npr. na odru. Skupaj smo bili praktično od prve bralke. Le lučkar (Martin Lovšin, op. ur.) se je priključil zadnja dva dneva in je poskušal slediti že postavljenemu. Bilo bi super, če bi bili dlje skupaj in bi lahko kakšen prizor temeljil samo na svetlobi.

Izidor (Izidor Barši, op. ur.) je vstopil dosti bolj zadržano, že pred začetkom se je spraševal o svoji vlogi itd., vendar mu nisem želela dodeljevati mesta, ker se mi je zdelo pomembno oz. sem upala, da sam najde neko novo nišo za teoretika znotraj procesa. Nisem hotela še enega dramaturga, ampak nekoga, ki bi bolj direktno ali celo režijsko aktivno posegal in ne zgolj opazoval. Na začetku je gledal in spremljal proces, pri analizah pa je pomagal s teoretskimi podlagami in sintezami. V praktičnem procesu pa ni točno vedel, kako naj posega, pogosto je po vaji celi ekipi ali meni povedal, kaj je videl in kako je kaj razumel.

Ne bi mogla reči, da sem karkoli zrežirala ali da sem vedela sekundo predstave, preden sem zbrala ekipo, zato se tudi nisem določila za režiserko. Vse se je skupno zgradilo. Seveda sem dala

kakšno idejo, od zunaj tudi vidiš stvari, ki ne funkcionirajo, ampak nato se je cela skupina ukvarjala s tem, kako bi lahko kaj delovalo.

**Justin Durel** *(Glej ljudi. Imajo probleme.)* Težko je reči, kdaj se projekt začne. Ko dobiš idejo? Ko za idejo poveš soigralki? Ko se ta strinja, da bo sodelovala pri projektu? Na prvi vaji? Ali morda, ko je narejena prva maska? Če bi morala določiti, kdaj se je projekt zagotovo začel, se je ta z gotovostjo začel s prvo vajo, ki je bila februarja letos.

Metodološka podlaga, iz katere izhajava, je avtorski proces igralca kot so ga razvili (in ga še vedno razvijajo) na šoli francoskega pedagoga Jacquesa Lecoqa v Parizu od 60-ih let dalje. S to metodo sva se srečala na mednarodni šoli Helikos v Firencah, ki jo je vodil italijanski pedagog Giovanni Fusetti. Ta je metodo fizičnega gledališča oplemenitil s principi psihologije procesnega dela. Seveda je težko reči, do kje sega posamezna metoda – najin način dela zagotovo ne pripada eni osebi, prostoru ali času. Je vrhunec, združitev, ponovitev različnih kreativnih metod. Glede na to, da je osnova najiniga ustvarjanja metoda igre, je pred nama zagotovo uporabilo podobno, če ne celo isto metodo, že veliko ustvarjalcev.<sup>4</sup>



60

4 Prevladuje vtis, da so miniaturre krenile v smeri raziskave bodisi svoje teme, uprizoritvenega koda bodisi odnosa med različnimi gledališkimi elementi, vendar se je nato proces pogosto obrnil v iskanje uprizoritvenih rešitev. To je sicer potekalo v odklonu od uveljavljene ureditve režiserskega teatra (velikega vodje), v premiku od vloge režiserja kot odgovorne osebe za uprizoritev, ki poseduje organizacijsko in estetsko vednost, k demokratizaciji/dehierarhizaciji sprejemanja odločitev. Miniaturre torej niso delo v klasičnem smislu, da bi angažirale specializirane vloge v kratkotrajnem procesu produkcije, temveč bolj osebna zaveza članov skupine, ki so v projektu raziskave od začetka. Osebna nota poznanstev in mrežnih odnosov ni zanemarljiva, gre za skuppek podobnih interesov, ki se srečujejo v izzivu in vse redkejši priložnosti za delo ter oblikujejo kreativni kolektiv – vzpostavitev je delno povezana tudi z odpovedjo lastnih preferenc na račun širše kolektivne dinamike in interesov. Nosilci miniaturre sestopajo s trona in se vključijo v skupinsko komunikacijo, najsibo pri nabiranju materiala (improvizacijah, skupinskemu pisanju itd.) kot tudi pri končnem odrskem postavljanju. Dehierarhizacija procesa in vlog v njem je pri novovzpostavljaljočih se skupinah lahko težavna, ker so pogoji nove situacije še negotovi in se je zato lažje oklepiti struktur hierarhije in reda odgovornosti, s pozicijami določenih zadolžitev in določenih mest/vlog v procesu. Odprtost tega procesa se tako manjša sorazmerno s časom.

miniaturna / avtorska predstava (predstava je delo v nastajanju)  
Premiera: 29. april 2017.

Vrsta likov, domačinov in tujcev, bogatih in revnih, opisuje dogodke, ki so vodili v smrt med turističnim dogodkom v Sloveniji. Predstava z gledališkimi maskami in senčnimi lutkami, kriminalka s spomini, komedija o resnici in lažeh ter orjaško sivim poljem med njima. »Glej ljudi. Imajo probleme.« se poigrava s tem, kaj se zgodi, ko se ljudje znajdejo izven mehurčka, v katerem si gradijo običajno in vsakdanjo realnost.

# GLEJ LJUDI. IMAJTE PROBLEME.

Justin  
Izršna

Produkcija:  
Koprodukcija:

Durel,  
producentka:

Kulturno

Alenka  
Inga

Gledališče

umetniško

društvo

Marinič  
Remeta

Glej  
Hystericus

Globus





# IGRATI ALI PERFORMIRATI<sup>5</sup>

Nenad Jelesije-  
vić

*Kaos kontrole.*

*Avtor in režiser: Mitja Lovše.*

*Gledališče Glej, Ljubljana, 29. jan. 2017.*

Dejstvo, da je represija eden ključnih pojmov današnjega časa, se čedalje bolj odraža v novih avtorskih uprizoritvah. Oliver Frlijić tako stilizira nasilnost aparatusov v čustveno vizualno zmes ter aludira na odgovornost občinstva, Žiga Divjak jih nepretenciozno, a involvirano komentira, Mitja Lovše pa jih kvečjemu dramatizira.

Njegova miniaturna *Kaos kontrole* nudi vpogled v indoktrinacijo posameznika, ki se iz človeka z določenimi ambicijami in željami prelevi v tihega izvrševalca nalog anonimne avtoritete. Izvajalki in izvajalci predstave gradijo gibalno-govorno podobo ujetosti v kremplje sistema, navdihnjeno s teorijami zarote. Režiser v maniri voditelja ameriške televizijske serije *Twilight Zone* povezuje prizore, ki se vrstijo v nekoliko filmski maniri.

»Povprečni Slovenec« Jože Kovač hoče izstopiti iz povprečja in uresničiti ambiciozen načrt: v New Yorku želi postaviti grandiozno stavbo parlamenta, tako imenovano Katedralo svobode, ki jo je nekoč projektiral Plečnik. Vendar njegov ustvarjalni elan preseka fiktivna »tajna služba«, ki mu izpere možgane, ga spreobrne v svojega služabnika in izkoristi za pragmatične namene. »Tajno službo« uteleša trojica, ki skozi koreografijo, ki dobro izkorišča prostor Gledališča Glej, simbolično nakaže vsesplošno ujetost v paradigmo varnosti oziroma biopolitike.

Jože je tako ne le primoran aktivno sodelovati pri rutinskem opravilu, ki utrjuje prevlado Zahoda nad ostankom planeta, temveč tudi povsem spremeniti svoj pogled na svet. Želi ga kar v celoti urediti in odstraniti »parazite«, ki kazijo podobo belega, čistega in uspešnega Zahoda. Da bi preprečil mešanje Nas z Drugimi, ustanovi tudi gibanje z imenom Akropola svobode. A njegov poskus, da bi se medtem osamosvojil in iztrgal nadzoru nevidnih (globalnih) gospodarjev, pričakovano spodsne ...

Še preveč je jasno: padcu v korporativno-pravno-birokratsko brezno se ne da uiti. Tu težava ni toliko v enoplastnosti sporočila, ki bi jo lahko upravičil bolj izluščen performativni naboj, temveč prej v predvidljivosti, ki ne prispeva k avtorjevemu prizadevanju, da bi zgodbo po svoje dramatiziral. Dramatizacija sicer uspe do določene mere, vendar se ne izide v otipljivejšo dramsko potenco. Hkrati poteka poskus

---

5 Prvič objavljeno na Radiu Študent (6.2.2017). Dostopno prek: <http://radio-student.si/kultura/teater-v-eter/igrati-ali-performirati>.

vpeljave performativnih vložkov, predvsem prek gibalne govornice, ki vzpostavi korektno koreografske nastavke. Ravno prek opazovanja tega poskusa sklepamo, da bi manj linearen in bolj filmsko narezan potek dogajanja lahko zvišal želeni učinek.

Zdi se namreč, da je znotraj izhodiščne ideje še veliko prostora za razvoj tega – sicer vedno tveganega – poskusa hibridizacije med bolj in manj tradicionalnimi/kanoniziranimi izraznimi sredstvi. Manjkajoča odločnejša formalna gesta bi uprizoritev lahko naredila bodisi radikalno dramtizirano ali pa radikalno performirano. Sami bi navijali za slednje, saj je videti in čutiti, da se izhodiščni koreografski material kar ponuja za razvoj v tej smeri. Recimo, da bi bilo lahko gibanje bolj oziroma skrajno zvedeno, kar bi blažilo tveganje ilustrativnosti, z redukcijo govorjenja pa bi se obenem dalo ogniti pastem naivnosti uzgodbljenja.

Govorimo pravzaprav o problemu navzkrižja in stika med dvema pristopoma, koreografskim oziroma gibalnim in uprizoritveno-pripovedovalnim. Ta problem smo nazadnje zaznali pri Stekleni menažeriji Matije Ferlina, ki koreografsko predeluje modernistično dramsko besedilo.

Pogled skozi formalno zagato *Kaosa kontrole* – igrati ali performirati – zaznava iskren in tudi inovativen poskus soočanja z utesnjenostjo, ki nas duši znotraj Sistema, v katerega smo ne le pasivno vpeti, temveč ga tako ali drugače soustvarjamo. Pomembno se je spomniti, da medtem nismo le brezupno ujeti v neko superiorno omrežje moči. Distopična razsežnost idejne zasnove projekta je njegova obetavna posebnost, ki bi se jo, ob upoštevanju dejstva, da smo v danih okoliščinah vendarle zmožni odpora, gotovo dalo razviti v pogumneje profilirano akcijo, sploh ker gre za predstavo v pripravi.



MINI-  
ATURKA

IN ...

+

IGRATI  
ALLI PER-  
FORMI-  
RATI.

*Glej,*

Novi  
umetniški  
svet.

Inga Remeta,  
Barbara Poček,  
Jure Novak,  
Anja Pirnat.

*nova žarišča*

V Gledališču Glej smo v sezoni 16/17 temeljito pretresli in premislili svoja poslanstva, vizijo in delo skozi prizmo hitrih in radikalnih kulturnih in družbenih sprememb zadnjega desetletja.

Ugotavljamo, da so se okoliščine ustvarjanja in produkcije od zadnje bistvene prenove programa leta 2007 ključno spremenile. Takrat se je ekipa prenove odzvala na aktualne potrebe scene: manko prostora za ustvarjanje neodvisnih skupin, neobstoječi podporni programi za razvoj slovenske dramatike, vzpostavitev drugega vala slovenske neodvisne gledališke produkcije in s tem zapiranje produkcijskih hiš v formate stalnih ekip in »hišnih« ustvarjalcev.

Zato smo takrat vpeljali nekaj temeljnih oblik produkcije, ki jih je prostor potreboval: prvenec, ki ponuja priložnosti mladim ustvarjalcem; miniaturne, za raziskovanje in razvoj svežih idej; odprti poziv, preko katerega smo omogočali demokratičen in transparenten dostop do možnosti za profesionalno ustvarjanje.

Deset let kasneje je situacija bistveno drugačna. Z obžalovanja vrednimi rezi v financiranje se je ljubljanska, s tem pa slovenska profesionalna neodvisna gledališka ustvarjalnost zdesetkala in skoncentrirala na manjše število aktivnih deležnikov: predvsem neodvisnih igralcev tako rekoč ni več. Hkrati se je odprla vrsta prostorov, v katerih je možno javnostim predstavljati že tako ali tako preveč razdrobljene izdelke »hiperprodukcije«, ob katero se radi obregnejo odločevalci. Skupaj ta faktorja pomenita, da Glej ni več tako krvavo potreben kot edini prostor ustvarjanja. Sito in selektor je namesto producenta postal financer.

Z veseljem pa ugotavljamo, da so nekateri programi, ki so bili pilotsko zasnovani prav pri nas, prešli v

inštitucijo: razvoj dramatike, inštitut prvenca, omogočanje dela mladim diplomantom AGRFT, dostopnost slovenske gledališke produkcije pri nas živečim tujcem ...

Tako je Glej soočen z izzivom, da poišče oziroma ozavešči svoj novonašli prostor pod soncem. Našli smo ga. In ga ozaveštili. Gre za formaliziranje principov, po katerih je Gledališče Glej že delovalo v preteklih nekaj letih. Strnemo jih lahko v dve točki.

Prvič: naši podporni programi so se preusmerili na nova področja, ki jih večinske institucije ne podpirajo. Opolnomočenje raznolikih manj privilegiranih skupin mladih (predvsem najstnikov), ki jim omogočamo glas in razvoj večšin prek mednarodnega programa Generacija generaciji. Osveščanje in spodbujanje kulturne produkcije študentov neakademskih smeri v sodelovanju z JSKD v programu ŠtudenTeater. In omogočanje celostnega in stabilnega razvoja umetnikov v programu Rezident.

V tekoči sezoni smo se v Gleju namerili osvežiti in izčistiti tudi format miniaturne. Produkcijsko kratek format, izvorno namenjen postemu eksperimentiranju in preizkušanju, bomo poskusili zastaviti nekoliko bolj namensko ter vodeno. Z ustvarjalci bomo vsakič znova določili cilje in namene preizkusa, miniaturne pa tudi večkrat uporabili v namen razvoja ali preverjanja izhodišč in materialov za naše večje produkcije in programe.

Drugič: naš umetniški program se z raznolikosti preusmerja v kakovost. To je naš odziv na čedalje slabše pogoje dela na neodvisni sceni, na kritike hiperprodukcije ter na zavedanje pomena preseganja državnih in regionalnih meja. Odločili smo se, da bomo producirali manj, a bolj trajno, zavezujoče in celostno.

V ta namen smo z letom 2017 odpravili inštitut umetniškega vodje in ga nadomestili z aktivnim

umetniškim svetom, ki združuje večine razvoja umetnikov in umetniških praks, produkcije, kritike, stikov z javnostmi, organizacije ter družbene odgovornosti. Tak način vodenja umetniške organizacije, v čemer smo v Sloveniji spet unikum, je prav gotovo pot v prihodnost, saj razbija mit in mistifikacijo umetniškega vodje kot guruja, vsemogočnega strokovnjaka, ki edini zna in ve, ter proces proizvajanja umetniških dobrin demokratizira in odstira v transparenco.

Odločili smo se, da bomo namesto del producirali in razvijali umetnike. To pomeni, da se umetniški svet aktivneje vpleta v ustvarjalne procese. Kustos smo, kurator in producent. Z umetniki sodelujemo od koncepcije do postprodukcije na način razpiranja procesov in deljenja odgovornosti. Zanje iščemo priložnosti izven dometa same produkcije. Na vsebino in potrebe umetnikov vežemo izobraževanja in gostujoče projekte, skupaj z njimi iščemo vezi in stike v mednarodnem prostoru in drugih slovenskih regijah.

Pri tem dosledno skrbimo, da je ustvarjalni prostor Gledališča Glej unikaten. V našem branju sodobnosti to pomeni osredičenje na avtorsko gledališče, gledališče *tukaj in zdaj*, osredotočeno na ustvarjalca in porabnika. Zanimajo nas nove, aktualne vsebine in umetniški izrazi, ki jih lahko jasno posredujejo. Naš odziv na živo jedro ustvarjalne skupnosti je odziv na ključna vprašanja časa in prostora. Podpiramo, česar se drugje ne podpira: mlade, sveže avtorje, performerje.

Obenem pa se lahko v tako kuriranem programu tudi aktivneje in bolj vpleteno odzivamo na potrebe skupnosti: javnostim, ki so tudi

vpisane v naš temeljni mandat in za katere konec koncev produciramo vsebine, lahko ponujamo bolj tarčne in aktualne vsebine. Z analizami javnosti in odločitvami na podlagi teh analiz smo že pričeli in odzivi so zaenkrat odlični.

Tako so nova žarišča Gleja:

- kulturno opolnomočenje skupin, ki prostor za lasten umetniški izraz in zanje prilagojene vsebine najbolj potrebujejo;

- razvoj in podpora umetnikov, ki naj zagotavljata trajnostno kulturno produkcijo in razvoj orodij ter priložnosti za nadaljnje delo;

- osredotočenje na potrebe, zahteve in želje lokalnih skupnosti v smislu zagotavljanja vsebin in pristopov, ki jih prostor in javnosti potrebujejo.

Svoj mandat je Marko Bratuš zaključil 30. novembra 2016. Na občnem zboru smo nato 23. decembra spremenili statut ter izvolili umetniški svet v sestavi: predsednica društva Inga Remeta, predstavnica rednih sodelavcev Barbara Poček ter na predlog predsednice društva Jure Novak in Anja Pirnat.

Svet deluje s konsenzom oziroma s pravico veta in tako zagotavlja kar najbolj dialoški princip odločanja.

**TEKS-  
TOVNO**

**POD-  
PODJE**

# DRUGE

Brina Klampfer

Telo je kot zemlja, pokrajina sama zase. Podobno občutljiva za pretirano rušenje, parceliranje in pozidavanje in kot vsaka pokrajina lahko izgubi svojo moč. Zanj ni pomembno kako oblikovati, ampak kako čutiti.

Zrasla sem kakor cedra na Libanonu,

kakor cipresa na pogorju Hermona.

Zrasla sem kakor palma v En Gediju,

kakor grmi vrtnic v Jerihi,

kakor lepa oljka v ravnini.

# RINGSIDE

Hristina Vasić Tomše

## Second Episode: Shark and Mariner

There is an explanation.  
The mariner mother used to walk along the edge of her ship.

One dark night she walked too much.  
The edge was wet.  
Slippery.  
Slippery, as every boat is slippery.

That night, the mariner mother of the bridegroom slipped into the sea.

*Piano, voices, clarinet, bass, ukulele*

[song]

*Walking on the edge of a ship adrift  
Walking on the edge she used to sing*

*One night she slipped into the sea  
She met a shark who ate her heart*

*I'll spare your life  
And peace was made*

*She bravely fought the giant shark  
He gave his snout to her lips*

*The water cold  
A warm embrace*

The shark devoured something of hers. Something important.  
And never again could she let another man or fish come near her.  
On land or in water.



# KAOS KONTROLE

Mitja Lovše

## ZASLIŠEVANJE

ZASLIŠEVALCI hodijo okoli JOŽETA KOVAČA.

JOŽE KOVAČ: Kaj bi radi od mene?

ZASLIŠEVALEC 1: Preveč veste.

ZASLIŠEVALEC 2: Videli ste eno od naših uresničevanj.

ZASLIŠEVALEC 3: Niste prvi, gotovo tudi ne zadnji, ki ste se po »naključju« znašli tukaj.

ZASLIŠEVALEC 1: Radi bi videli, če je smiselno, da preživite.

JOŽE KOVAČ: Prosim?!

ZASLIŠEVALEC 2: Ne skrbite, smrt ne boli.

ZASLIŠEVALEC 1 si ga ogleduje.

ZASLIŠEVALEC 1: Vendar bi rekel, da....

ZASLIŠEVALEC 1: Vstani!

JOŽE KOVAČ vstane.

ZASLIŠEVALEC 1: Sedi.

JOŽE KOVAČ se usede.

ZASLIŠEVALEC 1: Vstani!

JOŽE KOVAČ izpolni ukaz.

ZASLIŠEVALEC 1: Sedi!

Hm, le kaj je JOŽE KOVAČ storil tokrat?

ZASLIŠEVALEC 1: Vstani, sedi, vstani, sedi, vstani, sedi!

JOŽE KOVAČ mu skuša slediti, a obupa.

ZASLIŠEVALEC 1: Potencial ima.

ZASLIŠEVALEC 3: Že spet?!

ZASLIŠEVALEC 1: On bi bil dober za nas.

ZASLIŠEVALEC 2: Zadnji je bil tudi.

ZASLIŠEVALEC 1: Takrat sem se zmotil.

ZASLIŠEVALEC 3: Čeprav, veš, imaš prav, ni tako napačen. Dokaj neopazen je, tipičen Slovenec...mu damo možnost?

ZASLIŠEVALEC 2: Tokrat še ti?!

ZASLIŠEVALEC 3: Še vedno ga lahko ustavimo po tem.

ZASLIŠEVALEC 1: Ampak ne bo ga treba, verjemi. Resno, Slovenec je.

JOŽE KOVAČ: Ja, ja, Slovenec sem.

JOŽE KOVAČ vstane.

ZASLIŠEVALEC 1: (nežno) Sedi.

JOŽE KOVAČ mu ustreže.

ZASLIŠEVALEC 2: Prav, vseeno svetujem previdnost.

ZASLIŠEVALEC 1: Imanentizirajmo ga.

JOŽE KOVAČ: Oprostite, a to boli?

ZASLIŠEVALEC 2: Niti ne.

ZASLIŠEVALCI se počasi postavijo pred njega.

ZASLIŠEVALCI SKUPAJ: Eshaton, eshaton, es-ha-ton!



*Glej,*

*Bilo je.*

# Glej, Kolot 110

po Samuelu Beckettu / Dejan Spasić

Premiera

17. November 2016 / Gledališče Glej

Kolot 110 je predstava, sestavljena iz dveh Beckettovih enodejank (Krappov zadnji trak, Kos monologa) in tretje, ki je nastajala v okviru ustvarjalnega procesa vaj, tudi kot posledica različnih situacij, ki niso bile predvidene. A ravno ovire so vsakič znova generator ustvarjalnega procesa.

Režija: Dejan Spasić

Igrajo: Manca Dorrer, Aleš Hadalin, Tomislav Tomšič

Prevod: Tina Mahkota

Scenografija: Dejan Spasić

Kostumografija: Neli Štrukelj

Maska: Tina Prpar

Zvok: Aleš Hadalin

Dramaturški sodelavec: Denis Poniž

Lektorica: Kristina Anželj

Montaža besedil na traku: Marko Meglič

Oblikovanje svetlobe in tehnično vodstvo: Martin Lovšin

Enodejanke:

KAJ JE TA BESEDA (Manca Dorrer, Dejan

Spasić, inspirirano po S. Beckettu)

KRAPPOV ZADNJI TRAK (S. Beckett)

KOS MONOLOGA (S. Beckett)

Fotografija: Sunčan Stone

Izvršna producentka: Anja Pirnat

Produkcija: Gledališče Glej

g 2 g

G l e j , G e n e r a c i j a g e n e r a c i j i

V večini evropskih držav gledališki producenti opažajo trend upadanja mladih obiskovalcev. S podobnim primerom se srečujemo tudi v Sloveniji, kjer je kakovostnih kulturnih vsebin za otroke in odrasle mnogo, medtem ko se z mladimi med 12 in 19 letom ukvarja le malokdo. Obiski najstnikov v gledališčih tako prevečkrat ostanejo zgolj predmet obveznih kulturnih dni v njihovih srednjih šolah.

Evropski projekt Generacija generaciji v koordinaciji ljubljanskega Gledališča Glej skuša odgovoriti ravno na tovrsten izziv. Skupaj s partnerji iz Nizozemske, Nemčije, Francije, Belgije in Velike Britanije, so kot poglobitveni razlog neobiskovanja gledališča prepoznali odtujenost najstnikov od vsebin, ki jih pred njihovimi očmi uprizarjajo igralci. Pretirano resne, občasno preotročje in največkrat njim tuje vsebine so glavni razlogi, zaradi katerih se mladi z gledališčem težko povežejo. Zato smo v Gledališču Glej za nasvet pristopili do strokovnjakov za področje najstniškega sveta - najstnikov samih.

Avtorske predstave nastale v projektu Generacija generaciji vsebinsko nastajajo v osnovi iz materiala, ki ga s

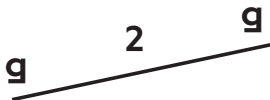
pomočjo mentorjev naberejo sodelujoči najstniki sami in ga nato oblikujejo v dinamične predstave, ki so praviloma zelo dobro sprejete tako med mladimi kot tudi pri strokovni javnosti.

V okviru dvoletnega projekta, ki smo ga pričeli izvajati junija 2015, smo v Gleju ustvarili štiri mladinske predstave: Tako pač je!, Glej, k neki manka, Kamor še ni stopila človeška noga in Prihodnost.

Predstave dosegajo svoje uspehe ne samo na matičnem odru in v Sloveniji (Tako pač je! se je namreč uvrstila v finale mladinskega gledališkega festivala Vizije, Kamor še ni stopila človeška noga je še vedno del selektorskega dela Festivala Vizij, trenutno na Regionalni ravni), temveč tudi na mednarodnih odrih Festivala Generacija generaciji: na Nizozemskem, Amsterdam, organizator Likeminds, 13.04.2016 -17.04.2016, v Franciji, Clermont-Ferrand, organizator Théâtre du Pélican, 19.05.2016 – 21.05.2016, v Nemčiji, Schiffdorf-Geestenseth, Das Letzte Kleinod, 02.11.2016 -06.11.2016.

Več na spletni strani projekta, [g2gproject.eu](http://g2gproject.eu).





# Kamor še ni stopila človeška noga

*avtorska predstava mladih za mlade /  
Marko Bratuš, Laura Antončič, Manca Dečman, Edita Đogić,  
Kaja Savodnik, Nina Žerdin*

*Premieri:*

*4. November 2016 / Geestenseth, Spodnja Saška, Nemčija*

*8. November 2016 / Gledališče Glej*

Where no woman has gone before oziroma po naše Kamor še ni stopila človeška noga, je avtorska predstava, kjer pet deklet občinstvo popelje na duhovito popotovanje po domišljiji.

Predstava, katere osnova so ideje, ki jih prek študijskega procesa prispevajo udeleženske, se bolj kot z natančno dorečenim odrskim dogajanjem ukvarja z gledalčevo domišljijo.

Predstava je bila premierno prikazana na srečanju pri nemškem partnerju projekta Ustvarjalne Evrope Generacija generaciji Das letzte Kleinod v Geestensethu v Nemčiji med 3. in 6. novembrom 2016, kjer so poleg Glejevih mladenk gostovali tudi mladi iz francoskega Théâtre du Pélican iz Clermont-Ferranda ter koprodukcijaska predstava domačinov z mladimi iz nizozemskega gledališča Likeminds iz Amsterdamu. To srečanje je bilo tretje v sklopu projekta Generacija generaciji (prvi dve sta bili v Amsterdamu in Clermont-Ferrandu), zaključno srečanje pa bomo maja 2017 izvedli v Gledališču Glej.

**Idejna zasnova in koncept:**

Marko Bratuš, Laura Antončič, Manca Dečman, Edita Đogić,  
Kaja Savodnik, Nina Žerdin

Režija: Marko Bratuš

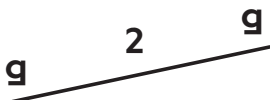
Igrajo: Laura Antončič, Manca Dečman, Edita Đogić,  
Kaja Savodnik, Nina Žerdin

Tehnična podpora: Grega Mohorčič, Martin Lovšin

Fotograf: Sunčan Stone

Izvršna producentka: Inga Remeta

Produkcija: Gledališče Glej



# Prihodnost

*avtorska predstava mladih za mlade /*

*Tina Malenšek, Almedin Kajtazović, Karin Oražem, Nina Žerdin*

**Premiera:**

**17. marec 2017 / Gledališče Glej**

Če kdo večino svojega časa, volje, dela in energije vlaga v prihodnost, je to ravno najstnik. Otroci živijo v sedanjosti, tukaj in zdaj, igri in odraščanju. Odrasli živijo od plače do plače, od dopusta do dopusta. Starejši se radi zatekajo v preteklost. Najstnik pa vse svoje delo vlaga v prihodnost. Šola se za prihodnost. Prijateljstva gradi za prihodnost. Vzgaja se za prihodnost. Nabira izkušnje – za prihodnost. Čigavo? V sedanjem ustroju predvsem prihodnost, kot si jo predstavljamo starši, odločevalci, politiki, odrasli. Prav zato se v pričujočem projektu osredotočamo na prihodnost, kot jo vidi generacija, ki jo bo sooblikovala.

**Mentorstvo: Jure Novak**

**Avtorji predstave in nastopajoči:**

**Tina Malenšek, Almedin Kajtazović, Karin Oražem, Nina Žerdin**

**Oblikovanje svetlobe in tehnična podpora: Martin Lovšin, Grega Mohorčič**

**Fotograf: Borut Bučinel**

**Izvršna producentka: Inga Remeta**

**Produkcija: Gledališče Glej**



Sofinancira program  
Evropske unije  
Ustvarjalna Evropa

Izvedba projektov v sklopu G2G, Generacija generaciji, je financirana s strani Evropske komisije v okviru programa Ustvarjalna Evropa. Vsebina publikacije (komunikacije) je izključno odgovornost avtorja in v nobenem primeru ne predstavlja stališč Evropske komisije.

# Glej, študent- den- teater

2. festival študentskega gledališča  
7./8./9. april

## **Pod uro**

Avtorji predstave, režija in igra:

Brina Fekonja, Domen Blatnik, Jera Krečič, Maja Kelemen,  
Nina Milavec, Lea Cafuta Maček in Domen Novak

Scenografija: Brina Fekonja

Mentorica: Tjaša Černigoj

## **Ventil**

Avtorji predstave, režija in igra:

Ita Weber, Maja Drnovšek, Nika Manevski, Jan Slapar,  
Mariah Stranščak, Laura Krajnc in Sven Horvat

Mentor: Jure Novak

## **Une druge tri sestre**

Režija: Zala Mojca Jerman Kuželički, Tanja  
Srednik, Gaja Vudrag in Katarina Černe

Igrajo: Zala Mojca Jerman Kuželički,  
Tanja Srednik in Gaja Vudrag

Mentorica: Nina Šorak

## **Kopalniška 3**

Režija: Helena Šukljan

Igrajo: Tina Matič, Katarina Rus in Kaja Brina Uršič

Mentor: Vito Weis

Umetniško vodstvo in koordinacija projekta:

Matjaž Šmalc, Inga Remeta

Festivalska tehnika: Martin Lovšin,

Grega Mohorčič, Klemen Švikart

Fotografija: Borut Bučinel

Izvršna produkcija: Inga Remeta

Produkcija: Gledališče Glej in JSKD

*Glej,*

*Bo.*

# Glej, rezident 2017 sz3 (slavoj zizek trio)

sz3 je naziv projekta/skupine/ iniciative, ki ga v okviru Glejevega rezidentskega programa letos vodita Ivan Mijačević in Alež Zorec.

Letošnji rezidenčni koncept se od preteklih nekaj bistveno razlikuje v samem odnosu do pozicije rezidenta: če so Nina Rajič Kranjac, Urška Brodar in Eva Nina Lampič svoje letne rezidence prvenstveno izkoristile za razvoj lastnih poetik, razvoj predstav in znotraj teh okvirjev preizkušanje in eksperiment, sta se sz3 odločila za bolj kuratorsko ali morda iniciatorsko pozicijo. »Rezidenca je za sz3 *Skupnostni priročnik*«, pravita, in da se ne bosta osredotočala nase ali na razvoj predstave, temveč se bosta raje postavila »v pozicijo soorganizatorja situacije v Gleju«. To bosta počela tako, da bosta k (so)delovanju v Glej vabila druge ustvarjalce, skupine, producente, »da delujejo in se družijo v smislu neke skupnosti ter puščajo sledove različnih procesov na drug drugemu«.

Pričakujeta, da bosta s tem ustvarila »nekaj«, nekaj v smislu dobre prakse, priročnika, postopkovnika, modela. sz3 se bosta ukvarjala s pojmi naloge, iniciacije (poleg samih sebe sta iniciirala tudi že *inability crew*, mednarodni kolektiv, ki deluje po sorodnih principih), skupine in skupnosti. »Kako lahko ta skupnost obstaja dlje ali se celo širi? Morda je to oblika postprodukcije, ki je splot še ne poznamo.«

Konkretnje se bosta sz3 lotevala omenjenih tematik skozi raziskovanje različnih medijev, s katerimi se Mijačević in Zorec že ukvarjata (video produkcija (teaserji in trailerji), gledališka glasba in glasbenost gledališča, gib/telo v uprizoritvenih umetnostih) ter

medijev, ki so jima morda manj blizu, zato pa zanje k sodelovanju vabita strokovnjake in entuziaste giba, scenografije, performativnosti publik. Udeležbo so potrdili: Kaja Lorenci in njeni soustvarjalci, Katja Legin in njeni soustvarjalci, Žigan Kranjčan, Vlado Vlaškalič, Jožica Avbelj, Katie Duck, Susan Rethorst, Mira Mijačević, Ma'ayan Danoch, Marja Christians, Rok Vevar, Miha Horvat son:DA, Miha Bezeljak, Liza Marija Grašič in drugi.

Umetniki, produceni in teoretiki, ki jih vabita k sodelovanju, bodo v tej novonastali skupnosti bodisi razvijali procese, na katerih že delajo, bodisi preizkušali nove principe. Svoje pozicije ne razumeta vodstveno, pač pa bolj kot omogočanje delovanja in sovplivanje, sooplajanje.

Rezidenta bosta vse leto svoje delo odpirala javnostim (skozi video, besedila, nastope, delavnice, pogovore), konec leta pa bo proces kulminiral v nečem, čemur za zdaj pravita »Druga etida za slavoj zizek trio«.

Za kaj bo šlo? Kaj sta počela v prvi etidi, uprizorjeni za platforma.hr v Zagrebu?

»Joj, morala bi si pogledat.«

»To, to kar delava zdaj tu.«

»Ja, to kar delava zdaj tu.«

»Samo da nisva govorila. Imela sva prepoved govorenja.«

Aha.

»Jaz pa, recimo, nisem imel stola.«



## Uspehi

Naša predstava *Zborovanje ptič*, v režiji Nine Rajič Kranjac in koprodukciji AGRFT je na sarajevskem MESSu prejela nagrado »Jurislaw Korenić« za najboljšega mladega režiserja/režiserko ter nagrado »Rejhan Demirdžić« za najboljšo mlado igralko/igralca za skupinsko igro vseh nastopajočih.

Naša predstava *Nikita. Rojena 1980.*, pod katero so podpisani Miha Golob, Maruša Majer in Maja Šorli, je bila uvrščena v tekmovalni program festivala Teden slovenske drame 2017. Marušo Majer, je fundacija EFP letos uvrstila med vzhajajoče zvezde evropskega filma.

**Čestitamo!**

## Srečno pot!

Zelo nas veseli, da sta po novih poteh zakorala Marko Bratuš, naš bivši umetniški vodja, ki zdaj umetniško vodi SNG Nova Gorica, ter Urška Brodar, prejšnja urednica tega Lista, ki zdaj liste in dramaturgije ureja za Slovensko mladinsko gledališče.

**Veliko uspehov!**

# *Na svidenje.*

Januarja se je od nas prezgodaj  
poslovia Lidija Jurjevec,  
dolgoletna direktorica Gledališča  
Glej in soustvarjalka vitalnega  
in inovativnega gledališča  
devetdesetih. Ohranili jo bomo v  
toplém spominu.

**Gledališče Glej**

Društvo Gledališče Glej  
Gregorčičeva 3  
1000 Ljubljana  
[www.glej.si](http://www.glej.si)  
[info@glej.si](mailto:info@glej.si)

*Glej, list*  
Letnik 9, št. 1: *Miniaturke*

Urednika: Alja Lobnik, Rok Bozovičar  
Lektorica: Svetlana Jandrič  
Oblikovanje in prelom:  
Grupa Ee / Mina Fina, Ivian K. M.  
Fotografija na naslovnici:  
Barbara Poček

Izdalo Gledališče Glej  
Tisk: Stane Peklaj  
Naklada: 300  
ISSN 1855-6248

Podpirajo nas:  
Ministrstvo za kulturo RS,  
Mestna občina Ljubljana, JSKD,  
ŠOU v Ljubljani, Evropska komisija  
v okviru programa Ustvarjalna  
Evropa, Gooja, Društvo za  
promocijo glasbe, Super Catering

**Glej, ekipa**

*Inga Remeta*  
predsednica društva,  
vodja programa,  
producentka  
[inga@glej.si](mailto:inga@glej.si)

Umetniški svet  
*Jure Novak, Anja Pirnat,*  
*Barbara Poček, Inga Remeta*

*Barbara Poček*  
vodja izobraževalnih in  
reзиденčnih programov,  
mednarodni projekti,  
producentka  
[barbara@glej.si](mailto:barbara@glej.si)

*Anja Pirnat*  
vodja projektov,  
producentka  
[anja@glej.si](mailto:anja@glej.si)

*Jure Novak*  
odnosi z javnostmi,  
vodja projektov  
[jure@glej.si](mailto:jure@glej.si)  
[jurenovak.org](http://jurenovak.org)

*Grega Mohorčič*  
vodja tehnike  
[grega@glej.si](mailto:grega@glej.si)

*Borut Bučinel*  
tehnična podpora  
[bucinel@glej.si](mailto:bucinel@glej.si)

*Martin Lovšin*  
tehnična podpora  
[martin@glej.si](mailto:martin@glej.si)

*Tajništvo*  
[info@glej.si](mailto:info@glej.si)  
[rezervacije@glej.si](mailto:rezervacije@glej.si)

Gostoljubje  
*Domen Urh, Tina Abram,*  
*Ana Marzidovšek*



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina  
Ljubljana



*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Piano, voices, clarinet, bass, ukulele*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*

*Glej, List!*                      *Letnik 9 št. 1*                      *april 2017*