

GLEDALIŠČE CELJE 夾



Mike Bartlett
KLINC

**Slovensko ljudsko
gledališče Celje**

upravnica
MAG. TINA KOSI

svetovalec upravnice
DR. BORUT SMREKAR
dramaturginji
TATJANA DOMA
ALJA PREDAN

lektorica
ŽIVA ČEBULJ
tehnična vodja
ALEKSANDRA ŠTERN

vodja programa
JERNEJA VOLFAND

telefon
+386 (0)3 4264 214

telefaks
+386 (0)3 4264 206

e-naslov
jerneja.volfand@slg-ce.si

vodja marketinga
in odnosov z javnostmi
MAG. BARBARA PETROVIČ

telefon
+386 (0)3 4264 205
+386 (0)51 651 821

e-naslov
barbara.petrovic@slg-ce.si

koordinatorka in organizatorka
kulturnega programa
URŠKA VOUK

telefon
+386 (0)31 670 957

e-naslov
urska.vouk@slg-ce.si

blagajna

informatorka-organizatorka
URŠKA ZIMŠEK

strokovni
administrativni delavki
KLAVDIJA KOMERIČKI
JERICA VITEZ

telefon
+386 (0)3 4264 208

e-naslov
blagajna@slg-ce.si

Blagajna je odprta
vsak delavnik od 9.00 do 12.00
in od 15.00 do 18.00 ter
uro pred začetkom predstav.

tajništvo

vodja uprave
LEA TOMAN

telefon
+386 (0)3 4264 202

telefaks
+386 (0)3 4264 220

centrala
+386 (0)3 4264 200

e-naslov
tajnistvo@slg-ce.si

Ustanovitelj gledališča
je Mestna občina Celje.

Program finančno omogoča
Ministrstvo za kulturo
Republike Slovenije.

svet Gledališča Celje
BRIGITA ČOKL
(namestnica predsednice)
NATAŠA MILOHNOJA
ANITA OVČAR
JERNEJ REPINŠEK
DUŠANKA SAFRAN (predsednica)

strokovni svet Gledališča Celje
MATIJA GOLNER
DENIS KRESNIK
URBAN KUNTARIČ
MOJCA MAJČEN
SIMON MLAKAR (predsednik)
DR. ANTON ŠEPETAVC
(namestnik predsednika)

www.slg-ce.si

Gledališče Celje

sezona 2021/22

Zasedba	4
Urban Zorko Klinc – umetnost neodločnega	8
Intervju z režiserjem Petrom Petkovškom Nezmožnost odločitve je upor proti kategorizaciji	21
Mike Bartlett	36
Prvič v Gledališču Celje	42
Pripravljamo	46
Zasedba in vsebina predstave v angleščini	48

Mike Bartlett

KLINC

Cock

drama

prva slovenska uprizoritev

premiera

3. decembra 2021

prevajalka
TINA MAHKOTA

režiser
PETER PETKOVŠEK

dramaturg
URBAN ZORKO

scenografka
SARA SLIVNIK

kostumografka
TINA BONČA

avtor glasbe
PETER ŽARGI

lektorica
ŽIVA ČEBULJ

oblikovalec svetlobe
ANDREJ HAJDINJAK

igrajo
John
URBAN KUNTARIČ

M
ALJOŠA KOLTAK

Ž
MAŠA GROŠELJ

O
BRANKO ZAVRŠAN

vodja predstave
ANŽE ČATER
šepetalka
BREDA DEKLEVA

lučni mojster
IAN A. BROOKS

tonski mojster
MITJA ŠVENER

dežurni tehnike
MATEJ KARLOVŠEK

rekviziterka
MANJA VADLA

oblikovalki maske
MARJANA SUMRAK
ANDREJA VESELAK PAVLIČ

garderoberki
MOJCA PANIČ
SUZANA PUČNIK

krojačica
MARIJA ŽIBRET

šivilja
IVICA VODOVNIK

odrski mojster
GREGOR PRAH

tehnična vodja
ALEKSANDRA ŠTERN

pomočnik tehnične vodje
RAJNHOLD JELEN



Urban Kuntarič

6

GLEDALIŠČE CELJE

7

KLINC

Urban Zorko KLINC – UMETNOST NEODLOČNEGA

»There is a crack,
A crack in everything,
that's how the light gets in«
– Anthem (L. Cohen)

Mike Bartlett (1980) se je v zadnjem desetletju in pol trdno zasedel v anglofonem (in evropskem) prostoru. Je izredno plodovit dramatik, ki ustvarja že od najstniških let in je od razpisa New Voices leta 2005 v londonskem Old Vicu (kjer je ustvaril dramo *Comfort – Udobje*) nanizal vrsto dramskih tekstov, ki jih gledališča na Otoku pogosto igrajo in naročajo. V zadnjem času se s precejšnjim uspehom uveljavlja tudi na avdiovizualnih področjih, je avtor nagrajene BBC-jeve serije *Doctor Foster* (2015) in TV filma (prej tudi drame) *King Charles III* (2017).

Na slovenskih odrih smo Bartletta že videli, in to prav v celjskem gledališču: v sezoni 2013 je njegov tekst *Krči* na oder postavil Jure Novak. *Klinc* (v izvorniku *Cock*) je po času nastanka celo starejši od *Krčev*, Bartlett ga je ustvaril na rezidenci v Ciudadu de México, vzporedno s tekstom *Bull*. Avtor, takrat stanujoč v Zoni Rosi, gejevske četrti mehiške prestolnice, je navdih za oba teksta črpal v neposredni okolici – ter iz tradicije bikoborb in petelinjih bojev, ki so del življenja v metropoli. Krvavi ritual do smrti bojujočih se petelinov ga je napeljal na zgodbo o protagonistu Johnu, za čigar ljubezen se borita M (on) in Ž (ona).

S *Klincem*, ki je bil leta 2009 krstno uprizorjen v podstrešnem eksperimentalnem prostoru londonskega gledališča Royal Court Theatre (v režiji Jamesa MacDonalda), se je Bartlett spektakularno izstrelil na globalno dramsko sceno. Predstava je leta 2010 prejela nagrado Laurence Olivier, dramo so postavili tudi čez lužo, kjer jo je *New York Times* moralistično prekrstil v *Cockfight Play* (Igro o petelinjem boju). Natisniti besedo

Krvavi ritual do smrti bojujočih se petelinov je avtorja napeljal na zgodbo o protagonistu Johnu.

»cock« (kar bi v slovenščino prevedeli kot kurec, tič ali, kot je to prevedla Tina Mahkota, klinc), se jim je zdelo prevulgarno za dnevni tisk.

O temah

Na prvi, najočitnejši pogled je *Klinc* zgodba o zmešnjava seksualnih preferenc, o usodnih posledicah etiketiranja seksualne usmerjenosti. O vplivu teh etiket na naša življenja in življenja ljudi okoli nas. Ko med »pavzo« dolgoletnega razmerja s partnerjem M-jem protagonist John »pade« v seksualno in ljubezensko razmerje z ljubimko Ž, se s tem sproži boleč plaz dogodkov. Naslovnika njegove ljubezni se spremenita v bojavnika, ki se v drugi polovici drame krvavo spopadeta zanj: pri tem nobeno

orožje ni prepovedano, M-ju v nekem trenutku na pomoč priskoči celo njegov oče ... John, ki je s prekinitvijo dolgoletnega odnosa z M-jem odprl Pandorino skrinjico križev in težav, pa se pod vedno hujšimi pritiski z vseh strani kar drobi. Med ambicioznim nekdanjim partnerjem in nežno ljubimko se ne more odločiti, obema obljublja odločitev zanj ali zanj, ju vleče za nos. In obenem doživlja hudo krizo identitete: ugotavlja, da sploh ne ve, kdo je.

Na tekst je mogoče zreti s fascinantnega množstva perspektiv. Res, tu so dileme spolne identitete: John izbira med Ž(ensko) in M(oškimi) ... Je »homo« ali »hetero«, morda »bi«? Toda *Klinc* predvsem ponuja zgodbo o Johnovi popolni paralizi, nezmožnosti odločitve in o bolečih posledicah vsakršne izbire. Morda protagonist trpi za duševno motnjo, abulijo (nezmožnostjo izbire)? Lahko pa v njem vidimo kritiko konzumerizma in iluzije izbire. Je John ultimativni potrošnik? Se ne more odločiti, ker si je dovolil preveč opcij in se zataknil v vicah razdrte identitete med dvema enakovrednima izbirama? Nekateri avtorji v *Klincu* vidijo študijo metroseksualnosti. Samo pomislimo na dizajnerskega plastičnega psa, enega redkih konkretnih predmetov v tekstu, h kateremu John postavlja M-ja, ko želi med njima prikazati razdaljo. Ta dizajnerski kos je ultimativni indikator njenega družbenega »metrostatusa« ...

Tekst lahko beremo tudi z izrazito ideološko-aktivističnega vidika: se pred nami, poleg vprašanja spolnih etiket, odvija obračun z monogamijo? Se na tem petelinjem bojišču godi tisočletna bitka, ki si jo je človeštvo naprtilo s prehodom od lovsko-nabiralniške skupnosti v agrarno, ko naj bi zemlja, živali in ljudje postali lastnina? Prav

John ugotavlja, da sploh ne ve, kdo je.

na koncept lastnine se že najmanj od sedemdesetih naprej veže eden pogostejših argumentov polipraks. Avtorja (C. Ryan in C. Jethá) duhovite poljudno-znanstvene monografije *Seks ob zori* (2010) začetek človeškega pekla vidita v kolateralni škodi tega prehoda: v nastanku *ekonomije pomanjkanja* namesto *ekonomije obilja*. Na primeru *Klinca* bi bila ekonomija pomanjkanja predpostavka, da Johnove ljubezni ni dovolj za oba. Kot družba še vedno podpiramo argument M-ja in Ž, torej da John lahko zares ljubi le *enega* ... In bitka med M-jem in Ž je tudi zares bitka o tem, čigav naj bo John – je bitka za teritorij, za trofejo.

Nenavadno pa je, da v dialogu vsakršna tovrstna misel ostane neizgovorjena. John nikoli ne poseže po ideološkem protiargumentu, ne poskuša si izpogajati »odprte zveze« ali drugih partnerskih praks. Bartlett danes pravi, da se je diskurz



Urban Kuntarič, Aljoša Koltak



Maša Grošelj, Urban Kuntarič

o fluidnosti in spolnih identitetah še posebej izrazito razvil od objave teksta dalje, torej v zadnjih letih, medtem ko je sam v tistem trenutku videl in čutil predvsem *nezadostnost obstoječih oznak* (lezbijka, gej, hetero). No, predvsem pa je John bistveno preokoren, da bi se v tem smislu postavil zase. Zdi se, kot da ves čas le preži na *znamenje*, ko se bo odločitev zgodila namesto njega. Bodisi jo bosta napravila M ali Ž bodisi kakšna višja sila.

Tudi zato je bilo izjemno zanimivo opazovati, kako je John med ustvarjanjem predstave odmeval med ekipo na celjskem odru ... V protagonistu, ki iritira s svojo neodločnostjo, so se nekateri soustvarjalci uzrli v njem kot v zrcalu, medtem ko s(m)o ga drugi gledali postrani. A lik je skozi študij doživel presenetljivo preobrazbo. Na odru se je odrazila Bartlettova natančnost: videli smo, kako je John v resnici gospodar tega petelinjega boja (saj ga je nevede sam sprožil), gospodar, ki ironično postane žrtev svoje »igre«. Vidimo, kako je s to svojo naivno, grobo obdelano željo šibek proti trem nasprotnikom. In ko ga pred seboj uzremo v tej šibkosti, ko uzremo ta njegov krhek, deprivilegiran položaj, v katerega se je spravil zgolj s hrepenenjem, ga vsaj bolje razumemo, če se z njim že ne strinjamo.

¹ In tudi John je seveda *John Doe*, slehernik.

Kakor koli obračamo *Klinc*, zadanemo ob načete robove kolektivne fantazije o monogamiji. Ali pa danes, ko so etikete še nekoliko bolj razrahljane, lahko razmišljamo o fluidnosti spolne identitete in orientacije.

Morda njegova neodločnost sama po sebi postaja upor.

Bartlett dramo danes razume kot zgodbo o ljubezni: ljubezni do obeh, ki je enako močna.

Obenem Johnova neodločnost začrta temo, ki je širša od samega vidika seksualne orientacije – gre namreč za »odločitev o tem, kdo si«. Ali še več – morda njegova neodločnost sama po sebi postaja upor.

O imenu – brez junaka

Res, John je razorožujoče nedodelan lik. Je edina oseba z dejanskim imenom,¹ o njem pa, ironično, vemo najmanj. A niti sam ne ve dosti več o sebi – in o tem celo večkrat potoži. Kot risani junak *La Linee*, ki se mu kdaj pa kdaj posveti, da je narejen le iz črte, in avtorja prepriča, da mu kaj »doriše«. Tudi M in Ž izrekata, opažata to Johnovo nedokončanost ter v njej najdeta celo privlačnost.

Ž Mogoče bi se ti komu zdel koščena ampak meni se pa zdiš kot bi te kdo narisal s svinčnikom. Všeč mi je to. Nisi še pobarvan do konca, cel si tak Iz žice.

JOHN Kaj hočeš reč?

Ž Nimam pojma.

Je Johnova nedokončanost nema-
ra avtorjev as v rokavu, prekanjeni
generator množice interpretacij?

To, česar ne poznamo, pač polnimo
s svojimi projekcijami – podobno kot
to počneta M in Ž, ko v Johnu vidita
svoj sveti gral.

Če lik Johna beremo na ozadju
suhega realizma, deluje čudaško.
Zakaj je nedokončan? Kakšna je nje-
gova preteklost, kakšna njegova služ-
ba? Je vse to posledica avtorjeve
lenobe? Stilne nonšalance? (Očitek
o shematičnosti junakov ni redke
med sicer pozitivnimi anglofonimi
kritikami drame.) Ali pa John vendar
le ne biva v realnem svetu (kot se zdi
na prvi pogled) in je avantgardnega,
tipskega porekla. V to smer interpre-
tacije kaže nekaj indicev. Ko se znaj-
de na odru, oborožen le s svojo
nedefinirano željo in nerodnimi
rokami, spominja na Handkejevega
Kasparja, ki se z listom/pismom
okorno prestopa na odru. Kasparjeva
in Johnova želja sta šele zametka
njune (morebitne) identitete. Oba
bi »nekaj«, a ne razumeta, kaj – vesta
le, da v trenutnem stanju ne želita
ostati. John nerodno maha s rokami
in se okorno izraža: trpi za podobni-
mi govorno-motoričnimi motnjami
kot resnični zgodovinski Kaspar Ha-
user. In oba s svojim prvim dejanjem
nepovratno ustvarita razpoko, skozi
katero nanju za trenutek posije žarek

svetlobe in ju pošlje na pot. Enako

»kasparjevsko« je John podvržen

John je torej nekakšen aktivist svoje praznine.

brutalnemu procesu socializacije:
ko ga ljubimca skozi igro obdelujeta
s svojimi zahtevami po »odločitvi«.
Ne nazadnje sta v prav »handke-
jevski« maniri tudi M in Ž bolj tipska
označevalca kot imeni.

Kasparjevstvo protagonista
nedvomno poudarja eno. John
je šele na začetku samega sebe.
Je, resnično, *tabula rasa*. Tukaj
je na mestu vprašanje (z obzorja
realizma): ali se vedno znova znajde
tam? Smo priča zgolj eni od cikličnih
ponovitev v njegovem večletnem
odnosu z M-jem? Ali pa je to začetek
neke individualizacije? Morda smo
priča arhetipskemu procesu rojstva
neke identitete, posameznika.

Johnova neizdelanost in »neod-
ločnost« dražita tako nas, gledalce,
kot njegova ljubimca. John deluje
kot arena, kot prazno bojno polje,
kjer se godi boj med M-jem in Ž.
Bojno polje, pod katerim vseeno
slutimo argument. Zgodi se nenava-
dno ravnotežje: na eni strani M in Ž,
ki postavljata svoje (razumljive?)
zahteve, *gradita* argumente. Na drugi
napol »narisani« John, s svojo
praznino, z odprtim poljem neime-
novane, nedefinirane, slabo artiku-
lirane »ljubeznik«. Bartlett uspešno

protipostavlja argumente in s tem
gradi dramsko situacijo.

A avtor se v klestenju teksta
na minimalistično/arhetipsko osnovo
ne ustavi le pri Johnu – iz besedila
pobira ločila in pušča le najosnovnej-
še besedno ogrodje, ki kot moderna
partitura čaka na poudarke igre
in režije. V vsej svoji gostobesednos-
ti ne navaja, kaj se zgodi, ko pride
do kakšnega dogodka, v tekstu
ostane samo verbalna sled. Ko na pri-
mer razjarjena Ž v tretjem dejanju
nekaj stori O-ju, to slutimo samo
po medmetih.

In tu so še avtorjeva navodila,
naj se predstava odvija brez posebnih
rekvizitov, brez giba, v praznem
prostoru. Spet obuja atmosfero
arene: »Gledalci sedijo na poševnini,
ki se spušča proti igralcem.« (str. 2)

Poleg teh elementov je *Klinc*
najbolj eksperimentalen v petelinjem
boju kot strukturnem in tematskem
navdihu ter v časovni nelinearnosti
scen (prijem, ki ga Bartlett v ka-
snejših teksih še razvija), medtem
ko sta situacija in zgodba dokaj
tradicionalni, premočrtni.

O uporu v praznini

Naposled ne moremo mimo vpraša-
nja odgovornosti oz. bežanja pred njo:
aktualen vidik, sploh v času, ko se ve-
liko sprašujemo o vlogi posameznika
v skupnosti, npr.: o cepljenju pri za-
mejitvi aktualne epidemije. O prizna-
vanju posledic lastnih odločitev v po-
litičnih vrhovih. Tudi sicer Bartlettu

tematika odgovornosti ni tuja: morda
pa John le beži pred odgovornostjo
in jo prepušča drugim? Ga je preveč
strah, da bi zakorakal v življenje?

Vedno bolj se zdi, da je ravno
obratno: ne drži torej, da se John
ne more odločiti, *ker ne bi vedel, kdo
je* (kot meni ena od kritik predsta-
ve). Temveč se ne more odločiti, *ker
se noče odločiti!* Je agent neče-
sa, česar (še) ne zna dovolj dobro
ubesediti. Njegova »argumenta« sta
oklevanje in tišina, s katerima sicer
stoji povsem gol pred artilerijo bolj
artikuliranih, ideološko oblikovanih
argumentov. A nuja, »da enači iden-
titeto s seksualnostjo, da potegne
obvezno, imanentno povezavo med
njima, je nekaj, čemur se John noče
podrediti«. (Mark O'Thomas v sprem-
ni besedi k angleški izdaji teksta).

John je torej nekakšen aktivist
svoje praznine. Vztraja pri tistem ira-
cionalnem žarku svetlobe iz razpoke,
ki si jo je odprl s tem, ko je na začetku
pustil M-ja. In v tem uporu vztra-
ja do konca, četudi stisnjen v kot.
Njegova želja je zmečkana in poha-
bljena, a nikoli ubita. Zanj vendar
plača ceno.

O klincu, krogu in špranji

Bartlettovo domiselno druženje
intimnega prepira oz. romantičnega
trojčka s popolnoma specifičnim sve-
tom petelinjega boja vabi k ustvarjal-
nim rešitvam v postavljanju na oder.

V tem procesu smo se zazrli
tako v petelinje boje kot v naslov

sam. Petelinji boji, danes prepovedani v večini držav, v praksi še vedno živijo na nekaterih področjih, denimo na indonezijskem Baliu, v Mehiki itd. To je brutalen boj do smrti – a obenem izredno ritualiziran proces s številnimi simbolnimi ravnmi, definiranimi do podrobnosti. Od priprave in skrbi za peteline do strukture samega boja, socialne razslojenosti igralcev itd. Na Baliu ob prvi poškodbi prekinejo boj in nato peteline pripravijo na drugo dejanje, kjer se sreča lahko še obrne ... O M-ju in Ž smo razmišljali kot o petelinih, ki se borita za zmago, a se na koncu svojemu gospodarju upreta: scenografija evocira visok amfiteater tovrstnih bojev. Ring kot praznina, bojišče, Johnova notranjost ...

Drugo vodilo pri snovanju koncepta je bil naslov. V originalu poleg moškega spolnega organa beseda cock evocira tudi kurjega samca, petelina (enako kot izraza »kurec«, »tič«). Tako se Bartlett igrivo veže na petelinjo tematiko. A o naslovu smo razmišljali tudi po drugi plati: klinc kot nekaj trdnega, pokončnega. Klinc kot moški princip proti ženskemu, kar se v boju med M-jem in Ž že tako preigrava v drami. Borilni krog – ženski princip; os/steber/stolp – moški ... Oba se neposredno navezujeta na hindujski koncept »lingama«. V borbenem ringu (ki evocira odprtino, razpoko, »joni«), kjer se godi ritualno preigravanje obeh elementov, smo si zamislili os,

ki s svojo trdnostjo na Johna deluje neznosno. Klinc je tam, kjer njega ni, klinc je, kjer si on želi in obenem ne želi biti.

**

John s svojim začetnim dejanjem odpre tisto cohenovsko razpoko, skozi katero posije svetloba. Luč življenja, luč individualizacije – a zdaj se mora (ritualno) dogoditi boj.

Bartlettovo spajanje romantičnega trojčka s petelinjimi boji vabi k ustvarjalnim rešitvam v postavljanju na oder.

Proces, v katerem enost po inerciji prevlada, in špranja se zapre – za zdaj. Morda pa je bil ta petelinji boj le prvi izmed mnogih na Johnovi poti do samega sebe.

Aljoša Koltak, Maša Grošelj





Urban Kuntarič

18

GLEDALIŠČE OELJE

19

KLINC



intervju z režiserjem
Petrom Petkovškom

NEZMOŽNOST ODLOČITVE JE UPOR PROTI KATEGORIZACIJI

Tatjana Doma

Z režijo prve slovenske uprizoritve drame *Klinc* Mika Bartletta se na slovenskem odru predstavlja gledališki režiser Peter Petkovšek, ki je svojo profesionalno pot začel na odrih v tujini. Režija *Klinca* je njegova prva režija v slovenskem repertoarnem gledališču.

Študiral si primerjalno književnost in francoščino, pisal literarne kritike in prevajal. Kako te je pot zapeljala v gledališče?

Odločitev za gledališče se je zgodila nekako sproti. Ob koncu gimnazije sem imel več možnih izbir. Odločil sem se za bolj humanistično smer, za književnost in jezike, že takrat pa sem razmišljal tudi o matematiki in gledališču. Matematiko sem v času absolventa na književnosti tudi vpisal in potem hitro ugotovil, da mi je sicer zelo všeč, ampak da vseeno nimam zares dovolj strasti in talenta zanjo. Ljubezen do gledališča pa se je začela že v gimnaziji, kjer sem skrbel za kulturne vsebine v okviru dijaške skupnosti. Takoj po gimnaziji smo v okviru društva nekdanjih dijakov Škofijske klasične gimnazije ustanovili

dramsko skupino in začeli ustvarjati predstave. Jaz sem bil organizator in režiser, naredili smo eno predstavo na leto. Začeli smo s priredbo pravljice Oscarja Wilda *Cantervilski duh*, vsem nam je bilo všeč in odločili smo se, da nadaljujemo. S predstavami smo gostovali po Sloveniji in celo v Belgiji. Med mojo študijsko izmenjavo je dramsko skupino prevzel Gregor Čušin. Naša gledališka skupina se je vmes preimenovala v Teater Megaron in naš najbolj ambiciozen projekt je bila Sofoklejeva *Elektra*. V teh predstavah sem ponavadi tudi igral manjše vloge.

Prevajalstvo je samoten posel in hkrati si pri tem delu dokaj neodvisen od drugih ljudi, v gledališču pa sam ne moreš narediti ničesar, vedno smo soodvisni. Kako se znajdeš v enem in drugem svetu?

V resnici mi je oboje ljubo. Po značaju sem verjetno bolj samotar kot ne. Veliko sem živel po tujini in sem bil zato veliko sam, stran od doma, družine in prijateljev. Všeč mi je bila anonimnost tujine, še posebej v velikih mestih. Rad pišem in prevajam, rad berem in razmišljam, to je res samotno, ampak lepo delo. Gledališče pa je čisto nasprotje. V tem smislu mi je gledališče verjetno izziv. Kako iz individualnega dela preiti v skupinsko. Zelo sem zadovoljen, da se je tako obrnilo.

Iz gledališke režije si diplomiral na Univerzi Columbia v New Yorku.

Zakaj si se odločil za Združene države Amerike?

Vedno me je mikal študij v tujini, predvsem na podiplomski ravni. Eden od povodov, ki so me pripeljali do študija v Združenih državah, je bilo tudi dejstvo, da smo se, ko sem bil še otrok, preselili v Pittsburgh zaradi očetovega doktorata. Takoj po diplomu na Filozofski fakulteti sem najprej odšel v London na enoletni master na Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Že takrat sem hotel študirati režijo. Za ta študij pa so zahtevali študente s profesionalnimi izkušnjami, ki jih jaz nisem imel. Zato so mi predlagali drug master, in sicer Text and Performance, kar je bila neke vrste dramaturgija oziroma poglobljen uvod v gledališče. Malo smo igrali, režirali, brali, pisali, malo vsega smo delali. Tam sem pridobil zelo bogate izkušnje, saj do takrat še nisem študiral gledališča. Že tam sem se usmerjal bolj v režijsko smer.

Kako je potekal študij režije na Univerzi Columbia?

Oddelek režije na Columbii spada med najboljše tri oddelke v Ameriki. V glavnem se študentje vpisujejo tja zaradi Anne Bogart, ki vodi ta oddelek in je zelo znana v ameriškem gledališču. Njihova filozofija je predvsem, da se čim več dela. V prvem semestru prvega letnika je princip dela študente preobremeniti. Morali smo zrežirati dva prizora na teden. Vsak si je moral najti



Branko Završan, Aljoša Koltak, Maša Grošelj



Aljoša Koltak, Urban Kuntarič, Branko Završan

igralce, kostume, scenografijo, narediti luč, skratka vse potrebno za prizor. Sicer vse zelo preprosto, ampak vseeno je bilo veliko dela. Za vsak prizor si imel tri do štiri vaje in vse je moralo biti brezhibno. V drugem semestru smo režirali enodejanke, v drugem letniku v vsakem semestru predstavo, v tretjem pa magistrsko, ki je bila večja predstava že z nekaj sredstvi.

S tem načinom dela, da te preobremenijo, te želijo pripraviti do tega, da ti zmanjka trikov. Vsi smo prišli tja z nekaj predznanja, z nekaj izkušnjami, z nekaj rešitvami, na katere smo se pri delu opirali. Ko pa nizaš prizor za prizorom v zelo hitrem tempu, ti trikov prej ali slej zmanjka – in takrat se moraš znajti. Do takrat sem h gledališču pristopal zelo razumno in konceptualno in še zdaj veliko razmišljam o konceptih in strukturah. To pa je bil trenutek, ko sem dojel, da to ni edini princip dela. To je sicer moj osnovni pristop, ki verjetno izhaja še iz študija književnosti. Vedno sem hotel zrežirati že vse na papirju. Takrat pa se mi je prvič v življenju zgodilo, da sem prišel na vajo popolnoma brez načrta, ker nisem imel ne časa, ne idej, ne energije, da bi se zares pripravil. To je bila res dobra lekcija. Delali smo *Antigono*, stopil sem pred igralce in rekel: »Nimam pojma, kaj bomo naredili, dajmo nekaj skupaj.« In ugotovil, da je to možno. Od takrat naprej je tudi zame gledališče postalo timsko delo.

Kakšni so pogoji dela v Združenih državah za mlade gledališke ustvarjalce? Kako hitro režiser začetnik pride do režije? Kakšen je vstop v profesionalni svet?

Zelo težek. Sistem je popolnoma drugačen kot pri nas. Slovenski gledališki prostor je majhen. Si na akademiji, že tam te spoznava in ti nemara ponudijo priložnost za delo. Gotovo tudi tu ni lahko in vsak se spopada s svojimi izzivi, a pot nekega mladega šolanega režiserja ali režiserke je v Sloveniji bolj začrtana. V Ameriki ni takih gledaliških hiš kot pri nas, skoraj ni javnega denarja za kulturo, ogromno je komercialnih gledališč, ki so spet druga zgodba. To pomeni, da se vsak projekt začne z vprašanjem: »A sploh imam budget?« Najprej je treba najti denar. To pa so donatorji, sponzorji, množično financiranje (crowdfunding), če v nekem trenutku projekt postane komercialen, so to investitorji. V resnici si kot mlad režiser, ki se želi nekam prebiti, prepuščen improvizaciji, veliko je samoprodukcije, samoiniciative, prostovoljnega dela, igranja po majhnih luknjah, kar pač lahko najdeš. Kot povsod je zelo pomemben networking, čim več ljudi poskušaš spoznati na delavnicah, poletnih programih, natečajih, asistencah in ob drugih priložnostih. In upaš, da te bo prej ali slej kdo opazil, si zapomnil tvoje ime.

Do zdaj si delal predvsem v tujini. Kakšni so občutki, ko prvič režiraš v enem

izmed slovenskih repertoarnih gledališč? Kako občutiš prestop v drugačen način dela?

Navdušen sem. Slovensko gledališče se mi zdi na visoki ravni, imamo kakovost, ki jo vzdržujemo, in zelo utečen, profesionalen pristop. In zelo podprt s strani države, čeprav se pritožujemo. V primerjavi z Ameriko je izjemen luksuz, da obstaja hiša, da obstaja ansambel. V Ameriki razen nekaj uveljavljenih skupin ali kolektivov ni igalskih ansamblov, vsi igralci so freelancerji, hodijo od avdicije do avdicije, dobijo projekt za dva meseca, potem pa nazaj na avdicije. Z velikim spoštovanjem sem pristopil do svoje prve režije tukaj. Že dolgo sem si želel režirati v Sloveniji in sem hvaležen upravnici Tini Kosi, da mi je dala to priložnost, ne glede na to, da me ljudje tukaj ne poznajo in niso videli mojih predstav.

Včasih je slišati, da se diplomantov iz tujine bojimo. Po drugi strani pa, bodiva iskrena, je gledališki krog skoraj hermetično zaprt za diplomante iz tujine. Kako težek je bil tvoj vstop v slovenski gledališki svet?

Vsekakor je bilo težko. V Slovenijo sem se vrnil pred izbruhom epidemije. In zdaj, ko sem tukaj, vidim, kako pomembna je že sama prisotnost. Že od leta 2015, ko sem magistriral, sem si želel delati v Sloveniji. Prišel sem nazaj, hodil na sestanke z upravniki in ravnatelji, vsi so bili zelo prijazni, jaz sem

predlagal neke tekste, ampak iz tega se zelo dolgo ni nič izcimilo. Razlog je pa popolnoma legitim in jasen – ker me sploh niso poznali. Pokazal sem lahko veliko slik, ne pa videov, in to delno zaradi pogodbenih razlogov. V Ameriki je igalski sindikat zelo močen. Če imaš v predstavi igralce iz sindikata, ne smeš snemati ali pa moraš imeti drugačno, dražjo pogodbo. Tako da recimo nekaj predstav, s katerimi bi se z veseljem pohvalil, nimam posnetih. Prišel sem v Slovenijo za nekaj tednov, hodil na sestanke, potem pa spet odšel za nekaj mesecev. Na ta način je težko vzpostaviti odnos in zaupanje. Za to je potreben čas – in covid mi je ta čas dal.

Kakšno gledališče te zanima?

Zelo rad eksperimentiram s formami in žanri in tako raziskujem meje gledališča, konceptualno pa se najraje ukvarjam z univerzalnimi arhetipskimi, mitološkimi, pravljničnimi strukturami, ki se skrivajo v samih tekstih. Predvsem pa najraje gledam in ustvarjam gledališče, ki uspešno združuje tako »evropski« kot »angloameriški« pristop, se pravi moč podobe in ustvarjalnih rešitev z nabojem teksta samega – najboljši obeh svetov. Ukvarjal sem se že z vsem možnim, od socialno angažiranega gledališča in avtorskega gledališča do predstav za otroke in mjuziklov. Namerno sem delal čim več različnih stvari, da bi videl, kaj mi najbolj leži.

Pogosto se omenja, da se v gledališču prepočasi odzovemo na sodoben trenutek in seveda priprava predstave zahteva svoj čas. Ima gledališče danes sploh še kakšno moč?

Mislím, da jo ima. Mogoče ne splošne, množične. Zaradi ene predstave se ne bo spremenil svet ali zgodila revolucija, kot je bilo to morda možno nekoč v določenih prostorih in kontekstih. Danes lahko to prej povzroči kakšna Netflix serija ali pa TikTok trend. Vsekakor pa ima gledališče moč vplivati na posameznika, in verjetno nas prav to žene, da vztrajamo. Ko si omenila, da se prepočasi odzivamo, sem se spomnil na svoj fiktivni projekt še iz časa študija. Morali smo si izmisliti gledališki startup, neko produkcijsko obliko. Mojemu izmišljenemu gledališču se je reklo Status Quo, kar je zanimivo, saj se o osebnem statusu quo kar naprej pogovarjamo ravno pri *Klincu*. Plan gledališča Status Quo je bil delati predstave po klasičnih besedilih, na primer Shakespearja, Molièra, Sofokla, Čehova itd. Na trenutno politično dogajanje pa se odzovemo tako, da se napiše prizor ali dva, ki se na to neposredno odzivata. Potem pa izberemo kakšen klasični tekst s širšo temo, ki ustreza tej situaciji. In v istem večeru odigramo to skupaj. Najprej prizora, ki neposredno komentirata trenutno dogajanje, ki sta sveža, narejena zdaj, in potem še predstava, ki razmišlja o isti tematiki na globlji način.

Kakšne so največje razlike med načinom dela, ki si ga bil vajen v tujini, in pri nas?

Oba sistema imata prednosti in slabosti. V primerjavi z ameriškim je tukaj časa ogromno. Za režijo *Klinca* bi imel v Ameriki verjetno kakšne štiri tedne, največ pet, tukaj pa devet tednov. Toliko časa dobiš tam le za mjuzikel na Broadwayu ali če imaš zelo bogate sponzorje. Čas je vezan na denar in časa je toliko, kolikor je denarja. Treba je najeti dvorano, plačati igralce in vse ostalo. Pogosto se ljudje ne zavedajo, kako drago je gledališče in koliko ljudi je vpletenih. V Ameriki imaš redkokdaj toliko časa, da res lahko raziskuješ, se igraš, eksperimentiraš. Tam pogosto prideš, postaviš, igraš, in to je to. Druga dobra stvar tukaj so ansambli, ker se ljudje poznajo, tam pa vsakič znova dobiš popolnoma novo zasedbo z različnih vetrov, z različnimi izkušnjami in šolami.

Zakaj ravno *Klinc* Mika Bartletta? In kako dolga je bila pot, da si končno tukaj?

Ja, to je bil kar dolg proces. Z upravnico Tino Kosi sem navezal stik pred kakšnim letom in pol. Takrat sem bil v Nemčiji in sem asistiral Mateji Koležnik, ki mi je pomagala navezati stike v Sloveniji. S Tino sva skoraj pol leta iskala pravi projekt. Podajala sva si tekste. Ob tem sem ugotovil, kako težko je najti primeren tekst, ker se v Sloveniji vse, kar je v tujini vsaj malo poznano, predvsem

v angloameriškem in evropskem prostoru, naredi takoj. Kar težko je najti priznan tekst iz tega prostora, napisan v zadnjih desetih letih, ki še ni bil uprizorjen v Sloveniji. Jaz sem iskal zanimive, ostre sodobne ameriške tekste, kar pa se je izkazalo za drugačne vrste izziv. Večina najbolj relevantnih, zanimivih ali dobrih sodobnih ameriških tekstov namreč govori o rasi, kar pa pri nas nima istega naboja. V Ameriki je vprašanje rase še vedno debata številka ena in ogromno je še bolj ali manj skritega rasizma, česar mi tukaj ne vidimo. To se seveda pozna tudi v gledališču, ki je tam zelo politično, aktivistično, neposredno.

Za Bartlettovega *Klinca* sem se na koncu odločil, ker mi je od vseh predlogov nekako najbolj skočil v oči, ob branju sem doživel največji osebni in čustveni odziv. Spomnil sem se ga, ko so ga postavili v New Yorku z istim režiserjem, Jamesom Macdonaldom, ki je režiral krstno produkcijo v Londonu. Sicer predstave nisem videl, spomnil pa sem se navdušenih odzivov drugih, predvsem sošolca na faksu, ki ga je popolnoma prevzelo to, da je na odru gledal lika, ki seksa ta, ne da bi se drug drugega dotaknila ali se sploh slekla, pa je bilo vseeno električno.

Tekst me je zelo nagovoril predvsem glede vprašanja odločitve, vprašanja osebnosti in identitete. Ker se glavni junak odloča med svojim dolgoletnim fantom in novo žensko, gre tudi za vprašanje

spolne usmerjenosti, najpomembnejši pa je element oblikovanja lastne identitete, ugotavljanja, kdo pravzaprav si, kaj si, kaj hočeš, kakšno življenje hočeš živeti. To je dimenzija, s katero se jaz in, si predstavljam, še marsikdo iz moje generacije, lahko poistoveti v svetu pluralitet, v katerem živimo.

Meni se zdi, da se ta tekst bolj kot z odločitvami ukvarja z nezmožnostjo odločitve. A če povzamem Renato Salecl, ali ni nezmožnost odločitve, ko je naše življenje odvisno od izbire, ko imamo občutek, da identiteta, kariera in odnosi samo čakajo, da jih izberemo, nekaj popolnoma normalnega?

Vsekakor. O razmišljanjih Renate Salecl sva se pogovarjala tudi z dramaturgom Urbanom Zorkom. Absolutno se strinjam. Več ko je možnosti in priložnosti, težje se je odločiti. Gre za nezmožnost odločitve, ampak hkrati za več kot to, kar se nam vedno bolj potrjuje v procesu dela. John se odloča med moškim in žensko, oba ima na voljo, obe odločitvi sta v redu, ampak se ne zna usmeriti ne v eno ne v drugo smer, in to ne samo zato, ker je neodločen, ampak predvsem zato, ker bi rad oboje. To pa znotraj sveta teh treh likov ne gre. Ne more živeti obeh življenj hkrati. To je še druga plat nezmožnosti odločitve. Ne samo, da je možnosti preveč, ampak preveč jih je tudi vsaj navidezno izvedljivih. Toliko ostreje se zaveš, da z odločitvijo



Branko Završan, Aljoša Koltak, Urban Kuntarič, Maša Grošelj



Urban Kuntarič, Aljoša Koltak

za eno možnost pokoplješ vse ostale. Ne glede na to, kako se bo John na koncu odločil, bo nekoga izgubil. Čuti pa enako intenzivno ljubezen do obeh in želi doseči njuno potrditev, da je tudi tak način razumevanja ljubezni in identitete v redu.

John na pobudo »Bodi to, kar si« odgovori: »Ampak nimam niti najmanjše ideje, kdo to je«, in s tem potrди tezo Renate Salecl, da je ravno poznokapitalistična krilatica »Bodi to, kar si« tiranija, ki vodi v stisko.

To je mantra, ki je prazna. To je tako kot ameriške sanje – vse lahko dosežeš, če delaš, delaš, delaš, pogledjte vse, ki so uspešni. Le izjemno majhen odstotek ljudi doseže nekakšne ameriške sanje, ostali pa ne. Gre predvsem za iluzijo, da ta možnost obstaja za vsakogar. »Lahko si vse, kar hočeš.« Da si v današnjem svetu lahko vse, kar si zamisliš, kar pravzaprav ne drži. Druga stran tega, da John ne ve ali noče vedeti, kaj je, pa je upor proti kategorizaciji. Vsi okoli njega ga silijo, naj se odloči, kaj je, naj se že vendar popredalčka. Naj reče: »Jaz sem gej, jaz sem strejt, jaz sem bi, jaz sem tak, jaz sem drugačen, jaz pašem v to kategorijo.« John je neroden v več pogledih. Telesno je neroden in hkrati je neroden tudi z jezikom. Ima pa luciden moment, ko vpraša, zakaj bi bilo kar koli drugega pomembnejše kot to, *kdo* je človek, s katerim spi? In reče še, »njega imam rad, ker mi prinese

toast v posteljo, pa ker se boji plastične folije, njo imam pa rad, ker je nežna in ker se ob njej počutim toliko star, kot sem«. Vseeno je, ali je ta oseba moški ali ženska, on ima rad človeka. To je upor proti kategorizaciji, ki se mi zdi zelo aktualen tudi v smislu, kar se zdaj dogaja z razmislekom o spolni fluidnosti. Začelo se je seveda s kategorizacijo. Najprej so se za svoje pravice borili geji, potem lezbijke, potem so se črke počasi dodajale, LGBT, LGBTQIA+, LGBTTIQ2SA ... in trans in interseksualni in dvojne duše, teh oznak je ogromno. Zdi se mi popolnoma normalno in naravno, da je prišlo do upora do vseh teh oznak. Vse to se potem da pod dežnik termina »queer«, ki lahko pomeni kar koli. In to je namen. Spolna fluidnost pomeni, da so te oznake enakovredne, da te hkrati ne določajo stoodstotno in tudi da preprosto nočeš biti na ta način kategoriziran.

Vrhunec drame je večerja, ko naj bi se John odločil. Kaj se zgodi z njim med večerjo? Se on od začetka do konca igre sploh spremeni?

John se morda navzven ne spremeni toliko, kot pričakujemo ali bi si kot gledalci želeli. Vsekakor pa se mu veliko dogaja. Glavna sprememba v finalu je, da izgubi nadzor. Gre sicer za navidezen nadzor in vprašanje je, koliko se ga sploh zaveda. Zelo dobro zna čustveno manipulirati z obema, z moškim, ki je že sedem let

njegov partner, in z žensko, ki jo spozna in se zaljubita. Ko pride do skupne večerje, se kot gledalci sprašujemo, zakaj se sploh podaja v to, saj se bo očitno moral za nekoga odločiti, odločitev pa se on na vse pretege izogiba, jih prestavlja na kasneje, nikakor se noče odločiti. Verjetno se tako res odloča nekdo, ki se noče ali ne more odločiti. Za tako osebo je včasih rešitev, da se situacija odloči namesto nje. Toliko časa se ne odločiš, da se na koncu nekaj zgodi. Ali se odloči nekdo drug, situacija sama ali svet okoli tebe, pač nekaj se zgodi in ti zgolj sprejmeš to odločitev. In nimaš odgovornosti, da si se sam tako odločil, medtem ko si drugo možnost pokopal. Mislim, da je glavna sprememba v Johnu, da on še vedno upa, da se bo to zgodilo med večerjo. Ve, da bo brutalno, ampak da se bosta moški ali ženska nekaj dogovorila, da bo nekdo odšel ali pa da se nihče ne bo odločil, da bodo ostali v trojčku, to je morda celo njegova idealna izpeljava tega večera, da ga bosta oba hkrati sprejela takega, kot je. Potem pa pride oče njegovega fanta in s svojo avtoritarno prisotnostjo vse spremeni, onemogoči takšno rešitev. Igra, ki jo John igra, se spreobrne in igra njega, igralci se mu uprejo. Na tej točki izgubi nadzor in se zave, da se bo morda res moral odločiti, da ga bodo v to prisilili, česar prej ni pričakoval. To je zanj velika sprememba. Po spletu dogodkov se je uničil status quo, iz katerega se dolgo

ni znal rešiti, a namesto da bi iz tega pridobil nekakšen uvid v samega sebe in zunanjo potrditev svoje identitete, postane žrtev lastne igre.

Ste slab mesec pred premiero. V kateri fazi vaj ste?


Navdušen sem nad zasedbo in ekipo, uživam. Dolgo smo raziskovali tekst in like, veliko improvizirali. Trenutno pa to zelo realistično igranje umeščamo v zelo abstrakten prostor, ki na prvi pogled nima nobene zveze z dogajanjem, v resnici pa je bistven. Ta prostor je kot neka arena za boj, nekakšen obredni prostor, v katerem se dogaja spopad. To je imel Mike Bartlett tudi v mislih, ko je napisal tekst, inspiracijo je dobil, ko je gledal petelinje boje v Mehiki. Ta prostor smo naredili unikatni, svoj in poseben, je pa že tekst napisan z namenom, da se dogaja na minimalističen način.

Kakšni so tvoji načrti za prihodnost?

V bližnji prihodnosti bom precej razpet med Slovenijo in Anglijo. Na univerzi v Leedsu na School of Performance and Cultural Industries je moja tema doktorata povezana s podnebnimi spremembami. Gre za performativne načine, kako procesirati ali reagirati ali prispevati k diskusiji o podnebnih spremembah in k iskanju rešitev. Kako to narediti v medkulturnem dialogu med različnimi skupinami. Moji glavni partnerji so trenutno južnoameriški staroselci,

ki imajo zelo drugačen pogled na naravo in okolje. Raziskujem, kako v dialogu z njimi najti način skupne kreacije novih zgodb, ki bi nas peljale v drugačen način obravnavanja okolja in tako v dolgoročen zasuk vrednot v bolj trajnostno naravnano odnos do življenja in okolja. Gledališko pa upam, da se kmalu spet vidimo na slovenskih odrih!

Veliko uspeha in najlepša hvala za pogovor.



Urban Kuntarič, Aljoša Koltak

34

GLEDALIŠČE CELJE

35

KLINC



MIKE BARTLETT

dramatik in scenarist

Kot eden najbolj nabrušenih in pronicljivih glasov svoje generacije je angleški dramatik, scenarist in producent Mike Bartlett (1980) prejel že vrsto nominacij in nagrad za svoje delo, v katerem se z velikim občutkom za človeške odnose in kompleksnost družbe loteva aktualnih socialnih in političnih tem. Mike Bartlett je avtor več kot dvajsetih dramskih besedil, piše scenarije za televizijske serije in film, pa tudi za radio, preizkusil se je tudi kot režiser.

Po študiju angleščine in gledališča na University of Leeds, kjer je igral, režiral in pisal drame, se je preselil v London. S petimi prijatelji je ustanovil skupino Apathists. Srečevali so se enkrat mesečno, pisali igre in jih uprizarjali v gledališču

Theatre 503. Leta 2005 je sodeloval v programu New Voices gledališča Old Vic, v enem zanimivejših gledaliških dogodkov *24 Hour Plays*, kjer morajo sodelujoči pisci, igralci, režiserji in producenti v 24 urah napisati besedilo in uprizoriti gledališko predstavo. Mike Bartlett je v *24 Hour Play* napisal igro *Comfort*. Za radijsko igro *Not Talking*, ki jo je napisal leta 2006 po naročilu BBC Radio 3, je istega leta prejel kar dve nagradi (Tinniswood Award in Imison Award).

Leta 2007 je deloval kot rezidenčni avtor gledališča Royal Court Theatre, kjer so uprizorili njegovo dramo *My Child*. Tu je v središču dogajanja ločeni oče, ki se bori za svojega sina. Leta 2008 je po naročilu gledališke družbe

Nabokov, ki spodbuja dramske pisce, da se v svojem pisanju nemudoma odzovejo na socialne in politične teme, napisal dramo *Artefacts*, ki je bila krstno uprizorjena v sodelovanju z gledališčem The Bush Theatre v Londonu. Istega leta je za Royal Court Theatre priredil svojo radijsko igro *Love Contract*, ki so jo leta 2007 predvajali na BBC Radio 4, in jo naslovil *Krči (Contractions)*. Igro so uprizorili na malem prizorišču za trideset gledalcev.

Novembra 2009 so v Royal Court Theatre krstno uprizorili njegovo igro *Klinc (Cock)*, ki je bila razprodana že pred premiero, zanjo je leta 2010 prejel nagrado Lawrence Olivier za pomembne dosežke v gledališču. Njegova igra *Love, Love, Love* je prejela nagrado TMA za najboljšo novo dramo (2011), nato pa je to nagrado prejel še za dramo *Bull* leta 2013. Za igro *King Charles III.* (2014) je leta 2015 drugič prejel nagrado Lawrence Olivier, tokrat za najboljšo novo igro, poleg te pa še nagrado Critics' Circle Theatre Awards za najboljšo novo igro in South Bank Sky Arts Award za dosežke na področju britanske umetnosti. Leta 2017 je BBC predvajal televizijsko adaptacijo te igre, ki ji je britanski časopis *The Daily Telegraph* podelil pet zvezdic. Igro je Bartlett predelal tudi v filmski scenarij, film je režiral Rupert Goold in prejel dve nominaciji za nagrado British Academy Television Awards (2018).

Proslavil se je tudi kot scenarist več uspešnih televizijskih serij: *Life* (BBC, 2020), scenarij za serijo *Sticks and Stones* (ITV, 2019) je napisal po svoji igri *Bull*, uspešne pa so bile tudi serije *The Town* (ITV1, 2012), *Press* (BBC One, 2018), *Trauma* (ITV, 2018) ter *Doctor Foster* (2015–2017), ki je prejel več prestižnih nagrad.



Urban Kuntarič, Aljoša Koltak



Maša Grošelj, Urban Kuntarič, Branko Završan, Aljoša Koltak

40

GLEDALIŠČE CELJE

41

KLINC

PRVIČ V GLEDALIŠČU CELJE

PETER PETKOVŠEK

režiser

Po diplomi iz komparativistike in francoščine na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani se je šolal še v Londonu na Royal Academy of Dramatic Art (MA Text and Performance) in v New Yorku na univerzi Columbia, kjer je dokončal magisterij gledališke režije pod mentorstvom priznanih režiserjev Anne Bogart in Briana Kulicka.

Že med šolanjem je v predstavah *Slepici* (Maurice Maeterlinck), *Čudno drevo* (po slovenski pravljici), *Od* (Hannah Bisewski), *Češnjev vrt* (Anton Pavlovič Čehov) in *Gilgamesh: A Musical Epic* (avtorski mjuzikel v sodelovanju s skladateljem Ianom Wehrlejem) raziskoval mitološke strukture, se spraševal o neskončnem, o lepoti, ljubezni, samoti, minljivosti, (ne)smislu, stiski in odločanju ter eksperimentiral z gledališkimi žanri in formati. Nato ga je pot zanesla na vse strani sveta: v Ekvadorju je ob delu z indijansko skupnostjo Šuar nastala predstava *Miracles Are Soft in the*

Jungle, mjuzikel *Lepotica in zver* je v Hongkongu osvojil nagrado Trinity Collegea, socialno angažirana predstava *I Am Not Antigone* (Vivien von Abendorff) je po premieri v Amsterdamu odšla na turnejo po Srbiji, v New Yorku pa je predstava *Scrapland* (Hannah Bisewski) zavzela staro tovarno v brooklynski četrti Bed Stuy in zbrisala meje med nastopajočimi in gledalci.



Poleg tega je Peter Petkovšek režiral še druge klasike, sodobne drame in mjuzikle, predvsem v Ameriki, med epidemijo pa je v okviru korejske produkcijske hiše Yesigong režiral virtualno predstavo *Project, Hong Do*.

Po asistenci režiserki Mateji Koležnik pri operi *Fidelio* v Baden-Badnu, ki ga je pripeljala nazaj v Evropo, se s predstavo *Klinc* prvič predstavlja tudi na slovenskih odrih. Režiser Peter Petkovšek se ukvarja tudi s pisanjem, obenem pa na univerzi v Leedsu v Angliji opravlja doktorski študij o performativnih reakcijah na podnebne spremembe in medkulturnem dialogu kot generatorju novih družbenih paradigem.

PETER ŽARGI

skladatelj

Peter Žargi se ukvarja z gledališko glasbo in arhitekturno fotografijo, kot kritik in član uredništva revije Ekran pa s filmsko glasbo ter ideologijo v filmu. Diplomiral je leta 2011 na Oddelku

za anglistiko in amerikanistiko ljubljanske Filozofske fakultete na temo filmske adaptacije literature; kmalu se je usmeril predvsem v glasbeno ustvarjanje (gledališče, kratki film, eksperimentalna elektronska glasba) ter kasneje v fotografsko raziskovanje arhitekture in urbanizma v Sloveniji, predvsem med drugo svetovno vojno in slovensko samostojnostjo (spletni arhiv Kraj).



URBAN ZORKO

dramaturg



Urban Zorko je publicist, kritik, režiser in scenarist ter eden ključnih članov produkcije EnaBanda. Po diplomski iz primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti je vidneje deloval na raznolikem spektru uprizoritvenih in kreativnih področij: kot radijski voditelj, literarni in filmski kritik, publicist, zadnje desetletje povečini kot scenarist in režiser. Med drugim je predstavil doku-

mentarec *Zelena utopija* (2014), kratki igrani film *Jašek* (2016), plesno-glasbeno predstavo *(Ni)sem* (2016), omnibus *Kratki rezi* (2019) ter dokumentarni film *Betonske sanje* (2020). Trenutno v sodelovanju s produkcijsko hišo Vertigo razvija dva celovečerna filma, igranega in dokumentarnega, ter piše dramski tekst *Frikcija*. Pri svojem ustvarjanju sintetizira poznavanje raznolikih žanrov in pripovednih okolij. Nezadržno ga privlači splet absurda in lepote, ki prežema človeške ambicije. S celjskim gledališčem prvič sodeluje kot dramaturg pri predstavi *Klinc* – pripada tistemu polu ekipe, ki mu je razdvojenost protagonista Johna sumljivo znana.

PRIPRAVLJAMO

Goran Vojnović 14 DNI

režiserka
Ajda Valcl

premiera
januarja 2022

Pisatelj, dramatik, kolumnist, scenarist, filmski in televizijski režiser Goran Vojnović je eno najbolj prepoznavnih imen slovenske umetnosti. Napisal je tri romane – *Čefurji raus!*, *Jugoslavija, moja dežela* in *Figa* – ter za vse prejel

različne nagrade. **navadna drama o nenavadnih časih** Roman *Jugoslavija, moja dežela* je v avtorjevi adaptaciji doživel tudi odrsko

upodobitev. Za gledališče je Vojnović doslej napisal komedijo *Tak si* in *Rajzefiber*, aktualno igro o pojavu sodobnega begunstva, ki jo je ustvaril prav za naše gledališče (v koprodukciji s Prešernovim gledališčem Kranj).

Gledališka igra *14 dni* govori o epidemiji in njenem vplivu na človeške usode. Naslov sam nam pove, da se dogajanje odvije v 14 dneh. Vsak dan se začne s srhljivim poročilom o številu okuženih, hospitaliziranih, težko bolnih in mrtvih. To seveda ni običajnih 14 dni, temveč 14 dni karantenske ujetosti. Mož je mednarodno uveljavljen gledališki režiser in ravno pripravlja novo predstavo v Španiji. Študij predstave prekinejo zaradi epidemije, zato se vrne domov k ženi, mednarodno priznani profesorici komunikologije. Oblasti mu zaradi povratka iz tujine odredijo dvotedensko karanteno in sprva se želi za ta čas osamiti na vikendu v Kranjski Gori. Toda prehajanje med občinami v času razglašene epidemije ni dovoljeno, zato mora ostati doma pri ženi. V tem neusmiljeno ogoljenem času,

ki ga morata zakonca po dolgem času preživeti drug z drugim, se razkrijejo številne razpoke v njunem odnosu. Oba prevevajo strahovi pred prihodnostjo, pred neznanim, pred samoto in končnostjo. A vendar se zdi, da sta njuni življenjski poti kot premici, ki se presekata v trenutku karantene, nato pa se, neizbežno, spet oddaljita daleč vsaksebi.

Preizkušnje, ki smo jim priča v teh časih, so nemara najbolj vidne in usodne prav v medsebojnih odnosih v družini. Vse, kar je ostalo od zakonskih zvez, so le še fasade, ki se v kriznih trenutkih začnejo luščiti od podlage,

Preizkušnje v času epidemije so nemara najusodnejše prav v medsebojnih odnosih v družini.

odtujenost in izpraznjenost odnosov pa se samo še poglobljata. Vojnović lucidno zazna, kako pandemija in njeni spremljevalni pojavi prizadenejo najmanjšo družbeno celico. V aktualnem in duhovitem dialogu spregovori o tem, kakšni smo brez vsakodnevnega stresa in obremenitev, o tem, kako bežimo pred seboj in bližnjimi, kako se zatekamo v cono udobja in kako se pravzaprav marsikatero življenje izteče, ne da bi njegova resnica sploh kdaj prišla na dan. Nemara pa je na epidemijo treba pogledati tudi z optimistične plati kot na pojav, ki razgalja laž in vrača resnici njeno pravo vrednost.

Mike Bartlett

COCK

Drama

First Slovenian production

Opening
3 December 2021

Translator
TINA MAHKOTA

Director
PETER PETKOVŠEK

Dramaturg
URBAN ZORKO

Set Designer
SARA SLIVNIK

Costume Designer
TINA BONČA

Composer
PETER ŽARGI

Language Consultant
ŽIVA ČEBULJ

Lighting Designer
ANDREJ HAJDINJAK

Cast

John
URBAN KUNTARIČ

M
ALJOŠA KOLTAK

Ž
MAŠA GROŠELJ

O
BRANKO ZAVRŠAN

Stage Manager
ANŽE ČATER

Prompter
BREDA DEKLEVA

Lighting Master
IAN A. BROOKS

Sound Master
MITJA ŠVENER

Front-of-house
MATEJ KARLOVŠEK

Property Master
MANJA VADLA

Make-up Artists
MARJANA SUMRAK
ANDREJA VESELAK PAVLIČ

Wardrobe Masters
MOJCA PANIČ
SUZANA PUČNIK

Tailor
MARIJA ŽIBRET

Seamstress
IVICA VODOVNIK

Head of Construction
GREGOR PRAH

Technical Manager
ALEKSANDRA ŠTERN

Assistant Technical Manager
RAJNHOLD JELEN

Hailed as one of the most per-
spicuous and insightful voices of his
generation, English playwright and
screenwriter Mike Bartlett (1980) has
received numerous nominations and
awards for his work in which he tack-
les many topical socio-political
issues with a keen sense of human
relationships and the complexities
of contemporary society. Following
a successful production of *Contra-
ctions* in 2013, Bartlett returns to our
theatre as the author of *Cock* which
originally opened to popular and
critical acclaim at the Royal Court
Theatre in London in 2009. It won
the playwright his first prestigious
Laurence Olivier Award a year
later. In *Cock*, he explores the issues
of one's identity through labels
of sexuality and the inability of mak-
ing a decision. The protagonist John
is torn between his long-term male
partner and a woman he has recently
met. He promises each of them that
he will stay with him or her. The story
culminates in a dinner scene during
which a decision must be made.
John is the unidentified everyman
who is identified only from the
point of view of others. When urged
to "be who you are", he replies, "But
I haven't the faintest idea who that
is." He tries to defy being catego-
rised through his sexuality, refus-
ing to make decisions that would
pigeon-hole him one way or another.
Yet the more he struggles and
desperately seeks his own true self

and the affirmation of it by others, the
more he is pushed by everyone else
to make a firm choice, a clear state-
ment that will keep him trapped in the
status quo of one or another category.

SPONZORJI IN PARTNERJI V SEZONI 2021/22

glavni medijski
pokrovitelj

VEČER

generalni radijski
pokrovitelj

ŠTAJERSKIVAL 
radio melega srca

partnerji

citycenter
Vse najboljše


televizija celje

mediaspeed 

 **SVET KNJIGE**

Alpina
Artoptika
Broadway NYC Fashion
Caffe studio
Lekarna Apoteka pri teatru

Mladinska knjiga Celje
Osrednja knjižnica Celje
Pekarna Geršak
Turistično informacijski
center Celje

Z vašo pomočjo smo še uspešnejši. Hvala!

Gledališki list

letnik 71, sezona 2021/22
številka 4

izdajatelj
SLOVENSKO LJUDSKO
GLEDALIŠČE CELJE

za izdajatelja
MAG. TINA KOSI

urednica
TATJANA DOMA

lektorica
ŽIVA ČEBULJ

fotografi

JAKA BABNIK
(fotografije z vaje)

URBAN ZORKO
(str. 20, 43)

STEPHEN CUMMISKEY
(str. 36)

OSEBNI ARHIV
PETRA ŽARGIJA
(str. 44)

MAŠA PFEIFER
(str. 45)

oblikovalca

ANJA DELBELLO
in ALJAŽ VESEL / AA

avtor črkovnih vrst
FLORIAN RUNGE

Vse pravice pridržane.

Celje, Slovenija
december 2021

