



AVTORSKI PROJEKT

HIŠA
Hiša
MARIJE
Marije
POMOČNICE
Pomočnice

DEKLIŠKI HOROR



PO MOTIVIH IZ ROMANA IVANA CANKARJA *HIŠA MARIJE POMOČNICE*
REŽISERKA ŽIVA BIZOVIČAR

SLG Celje

Slovensko ljudsko gledališče Celje

Gledališki trg 5
3000 Celje

direktor
MIHA GOLOB

dramaturginja
TATJANA DOMA

lektorica
dr. ŽIVA ČEBULJ

tehnična vodja
ALEKSANDRA ŠTERN

vodja programa
DAŠA SKRT

+386 (0)3 4264 214
dasa.skrt@slg-ce.si

vodja odnosov z javnostmi in marketinga
KATARINA PLANTOSAR

+386 (0)3 4264 205
+386 (0)51 651 821
katarina.plantosar@slg-ce.si

koordinatorka in organizatorka
kulturnega programa
URŠKA VOUK

+386 (0)31 670 957
urska.vouk@slg-ce.si

producentka
MOJCA REDJKO

+386 (0)51 241 173
mojca.redjko@slg-ce.si

vodja pravne službe
TJAŠA ŠULIGOJ

+386 (0)40 815 110
tjasa.suligoj@slg-ce.si

blagajna

informatorka-organizatorka
URŠKA ZIMŠEK

strokovna delavka
URŠKA PLANINC

+386 (0)3 4264 208
blagajna@slg-ce.si

Blagajna je odprta vsak delavnik
od 9. do 12., ob sredah tudi
od 15. do 18. ure, ter uro pred
začetkom predstave.

tajništvo

vodja uprave
LEA TOMAN

telefon
+386 (0)3 4264 202

centrala
+386 (0)3 4264 200

e-naslov
lea.toman@slg-ce.si

svet SLG Celje

dr. ŽIVA ČEBULJ
SIMONA POSINEK

BRIGITA TRATNIK

mag. MAJA VOGLAR
predsednica

dr. MARKO ZEBEC KOREN
namestnik predsednice

strokovni svet SLG Celje

ALEŠ BROD

LUCIJA HARUM

URBAN KUNTARIČ
predsednik

MOJCA MAJCEN

ŽIGA MEDVEŠEK
namestnik predsednika

dr. ANTON ŠEPETAVC

www.slg-ce.si

Slovensko ljudsko
gledališče Celje

SEZONA
2025/26

IVAN CANKAR UMETNIK

Gledališki list



Maša Grošelj, Ivana Percan Kodarin, Jagoda Tovirac, Eva Stražar, Lucija Harum, Lovro Zafred, Mojka Končar

Zasedba

4

Nik Žnidaršič

**Hiša Brigite, Lojzke,
Malči, Tine in Tončke**

6

Matjaž Zorec

Skupnost preživi smrt

18

Prvič v SLG Celje

28

**Nagrade
34. Dnevov komedije**

34

Pripravljamo

44

**Zasedba in vsebina
predstave v angleščini**

48

avtorski projekt

Hiša Marije Pomočnice

po motivih romana

Hiša Marije Pomočnice Ivana Cankarja

dekliški horor

krstna uprizoritev

REŽISERKA

Živa Bizovičar

AVTORJA KONCEPTA

Živa Bizovičar

Nik Žnidaršič

DRAMATURG

Nik Žnidaršič

SCENOGRAFKA

Karolina Kotrbová

KOSTUMOGRAFKA

Nina Čehovin

AVTOR GLASBE

Gašper Lovrec

KOREOGRAFKA

Bojana Robinson

OBLIKOVALEC SVETLOBE

Juš A. Zidar

SVETOVALKA ZA PETJE

Melani Popit De Bock

PREMIERA

23. aprila 2026

IGRAJO

Maša Grošelj

Lucija Harum

Mojka Končar

Ivana Percan Kodarin, k. g.

Eva Stražar

Jagoda Tovirac

Lovro Zafred

VODJA PREDSTAVE

Breda Dekleva

LUČNI MOJSTER

Žiga Besal

TONSKI MOJSTER

Adrian Drago Poprijan

REKVIZITERKA

Ivana Matuzović

DEŽURNI TEHNIKE

Simon Koštric

OBLIKOVALECA MASKE IN FRIZERKA

Andreja Veselak Pavlič

FRIZER

Jan Herček

GARDEROBERKI

Nika Fartelj

Maja Zimšek

KROJAČICA

Anita Kragelj

ŠIVILJA

Ivica Vodovnik

ODRSKI MOJSTER

Gregor Prah

TEHNIČNA VODJA

Aleksandra Štern

POMOČNIK TEHNIČNE VODJE

Rajnhold Jelen

Lutke in hišice je izdelala Karolina Kotrbová.

Scenografijo sta izdelala Martin Lovšin in Bert Prelec.

Hiša Brigitte, Lojzke, Malči, Tine in Tončke

Roman *Hiša Marije Pomočnice* je Ivan Cankar izdal leta 1904. Dogajanje je umestil v hiralnico, v kateri skupina štirinajstih deklet čaka na smrt, med tem čakanjem pa se spominjajo svojih travm, ki so jih povzročili starši in so jih privedle v prostor, ki ga doživljajo kot grobnico, kot oklep hladnih sten, ki šepečejo neznosne obsodbe.

Hiralnice so se v 19. stoletju rodile iz smrti špitalov, ki so jih vodile cerkve. Njihovi ustanovitvi je na območju sedanje Slovenije in Avstrije botroval dekret Jožefa II., s katerim so za berače in ljudi, ki so bili neozdravljivo bolni, a niso imeli nikogar, ki bi zanje skrbel, ali tako stari, da niso več mogli delati, postale odgovorne občine. Beračenje je bilo zakonsko prepovedano, s tem pa tudi možnost »zaslužka« za ljudi, ki niso mogli opravljati običajnih služb. V Vojniku, kjer je bila hiralnica ustanovljena kmalu za Das Haus der Barmherzigkeit – Hišo milosti na Dunaju (1892 in 1875), po kateri je Cankar zasnoval svoj roman, so bili tako otroci in mladostniki le manjšina stanovalcev, večinoma pa je šlo za ostarele hlapce in deklet (ter druge podobne poklice), ki so jih zaradi nezmožnosti dela odgnali od hiš. Obe hiralnici (kakor tudi večino drugih) so vodile sestre reda svetega Vincencija Pavelskega, včasih imenovane tudi hčere krščanske ljubezni. Njihov pečat je srce v plamenih, v njem pa je podoba križanega Jezusa z geslom »Ljubezen križanega Jezusa nas priganja«. Med drugo svetovno vojno so hiralnice nacisti izkoristili za izvajanje genocida nad ljudmi z motnjami v razvoju, po njej pa sta jih novi oblasti (avstrijska in jugoslovanska) razpustili ali spremenili v psihiatrične bolnišnice ali domove za upokojence.



Eva Stražar, Lovro Zafred

Das Haus der Barmherzigkeit danes še vedno obstaja kot neprofitna organizacija, ki se ukvarja s skrbjo za upokojece, ljudi s posebnimi potrebami in dojenčki, vojniška hiralnica pa je danes ena največjih psihiatričnih bolnišnic v Sloveniji. Preobrazba teh institucij kaže predvsem na dojemanje njihove družbene funkcije. Njihovo delovanje je z leti postalo prijaznejše, tudi oskrba oskrbovancev je postala drugačna, bolj človeška, o čemer v primeru hiralnic bolj težko govorimo. Družba je stanovalce hiralnic dojemala kot izmečke družbe, kot ljudi, ki jih je bilo treba iz družbe odstraniti, jih pred njo skriti. Povojna transformacija je precej foucaultevska, sorodna je spremembi iz institucij za gobavce v norišnice. Temu primerno so se do njih obnašali tudi oskrbovalci.

Dekleta, o katerih piše Cankar (Malči, Lojzka, Tina, Tončka, Brigita, Katica, Pavla, Rezika, Francka, Minka in še štiri brez imena), imajo skoraj vse poškodovane noge in so hudo bolne. Takšne poškodbe nog so bile na začetku 20. stoletja posledica nesreč in pogostih obolenj: rahitisa (posledica pomanjkanja vitamina D, kalcija in fosforja), otroške paralize (ki se prenaša fekalno-oralno, najpogosteje prek umazanih rok) in stafilokokov (posledica nepravilno shranjene hrane). Te okvare nog so predvsem jasen pokazatelj okolja, v kakršnem so sploh dekleta iz revnejših družin (ekonomski položaj deklet v romanu je izrazito raznolik) odraščala: v prenatrpanih stanovanjih, ki včasih niso imela niti oken, ki so bila polna plesni, v katerih so jih obdajali nevarni odrasli, ki so ves čas predstavljali grožnjo spolnega nadlegovanja in posilstva, v stanovanjih, kjer je bila hrana nepravilno shranjena, kjer gnile hrane niso zavrgli, temveč so jo pojedli do plesni, v stanovanjih brez minimalnih standardov higiene, kjer so se morda umili nekajkrat na leto. Takšni grozljivi bivalni standardi so bili seveda prej pravilo kot izjema. Alenka Puhar v knjigi *Prvotno besedilo življenja*, ki se sicer ukvarja z otroštvom v 19. stoletju in se je izkazala kot izjemno uporabno gradivo za razumevanje Cankarjevega romana, navaja ideološki boj, ki se je odvijal okrog vsakršne higiene, ne samo otroške: k umivanju so morali izobraženci (vključno z duhovniki) skoraj celo stoletje vztrajno spodbujati, pa se kljub temu ni prijelo še dolgo v 20. stoletje.

Vsi ti realni podatki ne spremenijo, na kakšen način Cankar opiše in napiše dekleta. Obravnava jih skorajda izključno kot simptome družbe, kot simbole in ne kot potencialno realno živeče osebe. Popredmeti jih. S tem ciljам predvsem na to, da jim odvzame skoraj vsakršno subjektiviteto, potencial samovoljnega (četudi naivno domišljjskega) izhoda iz sistema, kot ga začrta. Nekateri cankarologi to pripisujejo njegovemu

popisovanju »Realnega«, sveta. Sveta, kot je bil. Argumentirajo skoraj nekakšno faktografskost (ki v nekaterih diletantskih analizah seveda že spominja na avtobiografskost), nikakor pa se ne spotaknejo ob dejstvo, da je v *Hišo Marije Pomočnice* vpisal tudi samega sebe.

Ta prizor je prizor Malčinega spominjanja na svojo mamo in neznanega gospoda, ki jo je za nekaj časa odtrgal od nočnega šivanja, s katerim je mama zaslužila nekaj prepotrebnega dejanja, potem pa odšel z obljubo, da se bo vrnil. Vrnil se ni nikoli. Malči je jasno (o tem piše tudi Cankar sam) napisana po Amaliji Löffler, ki jo je Cankar na Dunaju leta 1901 odnesel v že omenjeno hiralnico Haus der Barmherzigkeit, in jo do njene smrti julija 1902 redno obiskoval. Ti obiski in seznanitev s še drugimi oskrbovankami so v naslednjih letih postali osnova za roman. Na Dunaju je Cankar živel v kabinetu pri Amalijini mami Albini Löffler, ki je delala kot šivilja, da je lahko sama preživljala sebe in svoje otroke. Z eno od njih, s Štefko Löffler, je bil Cankar kasneje zaročen. Ko je odšel v Ljubljano leta 1907, je na Dunaj še vedno pošiljal strgane obleke, da mu jih je Albina popravljala in mu jih z upanjem, da se bo vrnil in poročil z njeno hčerko, pošiljala nazaj. Podoba, kjer se mama odtrga od svojega dela in se k njemu z ugašajočo iskro upanja v srcu vrne, ko možnost za lepše, mirnejše, lažje življenje odide, je torej precej resnična. Zanimivo je, da se je je neimenovani gospod zavedal, le da je romantični odnos s hčerko spremenil v romantični odnos z mamo.

Zanimivo je tudi, kako se je poškodovala resnična Amalija: po navedbah njene sestre Štefke jo je, ko je bila stara sedem mesecev, dekla vrgla na tla, zaradi česar si je zlomila hrbtenico. Po drugih navedbah je pri osmih letih padla po stopnicah in zbolela za kostno tuberkulozo. Albina je trdila, da trajne poškodbe ni povzročil padec, temveč neka neozdravljiva bolezen. Amir Muratović predvideva, »da je poškodbo deklice nehote povzročil eden izmed družinskih članov in so ga z različnimi interpretacijami želeli razbremeniti krivde«. V romanu razloga za Malčino poškodbo ne moremo najti. Enako velja za večino drugih deklet. Tudi zgornja interpretacija mogočih bolezni je izpeljana iz Cankarjevih opisov njihovih poškodb. Izjemoma je Tinina zgodba jasno izpisana: že tako šepajoča je na stopnicah razbila flašo žganja, po katero jo je poslal oče, zato jo je tako brutalno pretepel, da po tem dogodku ni mogla več hoditi brez opore. Edina, ki v hiralnico ni prišla zaradi odločitve svojih staršev, je Lojzka, ki je v hiralnico prišla po predlogu zdravnika, ko je videl, v kakšnem sta(nova)nju živi. Zanimivo je tudi, da je Lojzka edina, ki je iz jasno premožne, meščanske družine.



Mojka Končar, Ivana Percan Kodarin, Jagoda Tovirac, Maša Grošelj, Eva Stražar, Lucija Harum, Lovro Zafred

Nasploh lahko v tistih knjigah cankarologov, ki ponavljajo ene in iste misli, opazimo, da to »Realno« velja samo do neke mere. Do tiste, ki se je Cankar še drži. Ostalo pa je vendarle umetniška svoboda. In kaj je tisto, kar izostane med »Realnim« in »Imaginarnim«? Subjektiviteta deklet. Z odvzemom tega je Cankar vse prej kot naš sodobnik, vse prej kot večno aktualen. Je predstavnik svojega časa. Sicer napreden predstavnik svojega časa, ampak vendarle predstavnik svojega časa. Predvsem so zanimivi poskusi Cankarja vzpostaviti kot feminističnega pisatelja za današnji čas – Alojzija Zupan Sosič na primer poudarja, da so večina naslovnih junakov Cankarjevih romanov ženske in da je bil zato feminist. Čemu so namenjene takšne posplošitve?

Od sodobnosti je roman najbolj oddaljen v kritiki krščanstva: trpljenje je prikazano kot nujno potrebno za rajsko onstranstvo, kot trnova pot, po kateri se morajo dekleta prebiti, nikoli pa ni kritizirana sama ideja tuzemskega življenja kot trpljenja. Cankar kritiko usmerja v fejk katolike, karitativne meščane, ki z obiskovanjem in obdarovanjem deklet gladijo svoje grehe, svoj napuh. Dekleta prosijo, naj zanje molijo, dokler ne umrejo, naj naredijo še nekaj dobrega, preden zapustijo ta svet. V tem je Cankar zastarel, za sodobnost anahronističen. In zato ni naš sodobnik.

Priznam, da sem v teh kritikah nekoliko radikalen. Z namernim pretiravanjem želim poudariti samoumevno kanonizacijo umetniških del in posledično kanonizacijo njihovega branja in analize. Pogledamo lahko že samo nekaj monografij, ki so izšle v zadnjem času, in njihove naslove, ki poskušajo v literarno teorijo vrniti pojme, ki se jih poskušamo znebiti skorajda od renesanse. (Čeprav so napisane poljudno, berljivo in seveda temu v resnici niso namenjene.) Igor Grdina je natipkal knjigo *Ivan Cankar – Portret genija*. Marcel Štefančič napisal *Eseje o največjem*. Z vsem tem nočem namigovati na pomanjkanje Cankarjeve kritičnosti do družbe tistega časa, temveč na današnje razumevanje neizpodbitno absolutne Cankarjeve aktualnosti. Preprosto ni tako. In to velja za absolutno vse pisatelje, ki so umrli pred več kot sto leti. Trditi, da so sploh lahko »večno aktualni«, je pač nekoliko diletantsko.

Literarnozgodovinskega in zgodovinskega konteksta ne razdelujem, ker bi bila za razumevanje predstave ključna, temveč ravno zato, ker ju v predstavi namerno ni. Prav tako je v celotni predstavi uporabljenih le nekaj Cankarjevih besed (npr. »novo življenje« in »Daj, Malči, umri,«), drugače pa je nema. Z Živo Bizovičar sva želela radikalno odstopiti od Cankarja, vendar ne



Eva Stražar, Lovro Zafred, Lucija Harum, Ivana Percan Kodarin, Mojka Končar

z namenom, da bi se z njim kritično ukvarjali, temveč ravno zato, da se nam z njim (in vsem balastom, renomejem in kanonskim branjem) ni bilo treba ukvarjati. Želela sva s »Cankarjem« neobremenjeno uprizoritev.

Nasploh je bila naša prvotna želja uprizoriti necankarjanskega Cankarja, povrnitev političnega naboja besedilu, ki ga je morda skozi čas in številne črno-bele uprizoritve Cankar izgubil. Odgovor je ponudilo besedilo samo. Liki besedila so ujeti v starostno dobo, iz katere se ne morejo izviti, ki je ne bodo nikoli prerastli. Najstništvo, natančneje deklinštvo, v Cankarjevem besedilu postane večno, za tisti čas pa ga radikalno poveže s seksualnostjo, senzualnostjo. Ta seksualnost ni izključno travmatična, temveč je odrešena lažne predstave o brezspolnem odraščanju deklet, ki o ljubezenskih odnosih sanjarijo, menda pa jih niso sposobne/pripravljene povezati s seksom. Danes upodabljanje seksualnosti deklet ni nič novega, vsak dan ga lahko opazimo na televiziji, romani, ki se ukvarjajo s podobnimi tematikami, pa so že davno prešli celo na sezname kanonskega branja v šolah. Obtožbe o pornografski noti romana so danes izključno zgodovinske.

Kot posebno pomembna referenca s tem izstopijo *Deviški samomori* Jeffreyja Eugenidesa in istoimenski film Sofie Coppola, ne kljub nezanesljivosti pripovedovalcev romana, temveč ravno zaradi nje. Ravno ta nezanesljivost je lastna tudi Cankarju. V obeh primerih gre za idealizirano, popredmeteno gledanje na dekleta, kjer vsako uporno, »nedekliško« dejanje postane novo vprašanje o tem, kaj se dekletom v resnici dogaja v glavi. Hkrati pa *Deviški samomori* in *Piknik pri Hanging Rocku* (ter kopica drugih sodobnejših umetniških del, ki se ukvarjajo z deklinštvom) s seboj prinesejo specifično materialnost, senzibilitet za barve, oblike, texture, majhne predmete in igrače, želje, sanje ...

Da bi lahko sledili tem idejam, je predstava na neki način posodobljena, preči Cankarjev roman. Prepleta se sakralnost romana in sodobnejša senzibiliteta deklinštva. Igralke in igralci na odru pojejo (večinoma verske pesmi) ali ne govorijo, v enem od prizorov pa igralka govori in popeva v nerazumljivi papajščini. V drugih prizorih pojejo in plešejo na komade izpred petnajstih let. Govorjenega, razumljivega govora v predstavi ni.

Zanimale so nas predvsem travme in podobe, s katerimi jih Cankar opiše, atmosfere, v katere jih umesti. To se nama je že v predpripravi in pri oblikovanju koncepta zdelo tisto, kar je pri romanu najbolj zanimivo, najbolj sodobno in uprizorljivo. Alenka Puhar zgodovino otroštva označi za evolucijo empatije, odnos do otrok pa kot moro, iz katere smo se ravno začeli

zbujati – knjigo je napisala leta 1982. Za vzporednico dekletom iz Cankarjevega romana smo na vajah precej časa posvetili pogovorom, predstavitev in pregledovanju materialov iz otroštva igralk in režiserke. Zanimala nas je specifična izkušnja njihovega (torej specifično deklinškega) odraščanja pred približno dvajsetimi leti.

S pogledom nazaj postane deklinštvo (vsakršno najstništvo) *cringe*. Je lahko ta *cringe* pozitiven? Topel? Se lahko časovni samokritiki upremo in jo uporabimo pozitivno, kot pokazatelj časa? V uprizoritvi se *cringe* tega obdobja izraža predvsem v izbiri glasbe: uporabili smo komade, ki smo jih poslušali, ko smo začeli glasbo poslušati sami, si jo sami izbirati. Ti komadi so za nas izrazito nostalgčni. V kombinaciji s serijo slik osamljenosti, kot lahko beremo roman, lahko te komade včasih zaslišimo kot prvič. Predvsem pa lahko ti komadi ponudijo tisto, česar Cankar ne omogoči: tuzemsko odrešitev, to je razrešitev travm. Spremembo družinskega prekletstva (kot so zapisane travme v romanu, kot nekaj nespremenljivega, celostnega in dokončnega) v nekaj, skozi kar se je mogoče prebiti, kar je mogoče predelati.



Eva Stražar, Mojka Končar, Maša Grošelj, Lucija Harum, Ivana Percan Kodarin, Lovro Zafred

Skupnost preživi smrt

Ena od dominantnih razsežnosti moderne etike ter njenega imaginarija je aktivna skrb za ranljive in marginalizirane družbene skupine. Že ta preprosta trditev postane problematična takoj, ko čisto bežno pregledamo prakso; ne le novi vali političnega šovinizma, ki prav z brezsravnim demoniziranjem najranljivejših gradijo svoje neofašistične projekte – tudi liberalistični altruizem je prevečkrat zgolj sredstvo za utrjevanje oblastniške moči, namesto dejanskega, celovitejšega dela za izboljšanje razmer pa v najboljšem primeru izvaja le lepote popravke, medtem ko beda na strukturni ravni ostaja in vztraja nedotaknjena. Če pomislimo na vznik še povečanega represivnega nadzovanja pri nas v zadnjih mesecih, tudi jasno vidimo, da nihče ne postane šovinističen tako hitro kot liberalni politik ... A kakorkoli že, vzemimo prvi stavek v njegovi preprosti abstraktni resnici, ki ne nazadnje funkcionira v intimi vsakega izmed nas: povsem naravno čutimo, da je treba za kakorkoli prizadete in prikrajšane ljudi poskrbeti, jim omogočiti ne le dostojno bivanje, temveč jih emancipirati ter družbeno opolnomočiti. Tako stremimo k ustvarjanju pogojev, v katerih na primer invalidna oseba postane destigmatizirana in ima onstran svojih fizičnih omejenosti vse možnosti živeti aktivno, kreativno in polno življenje. Človek na vozičku ni nič manj človek od človeka, ki hodi.

Fokus moderne literature je z velikih in vseobsegajočih tem med drugim prešel na navadne, torej bolj ali manj bedne ljudi. Zato nas seveda ne preseneča, da je Ivan Cankar, najbrž eden najlepših piscev človeške bede – in ta protislovna sintagma ni brez temeljnega nelagodja – v *Hiši Marije Pomočnice* izpisal poemo o skupini najbednejših ljudi. Ti resda prihajajo iz različnih okolij, premoženjskih in družinskih situacij, a vendarle je njihova skupna obrobnost nedvoumna: gre za štirinajst žensk v zgodnjem najstništvu s tako hudimi pohabljenostmi, gibalnimi oviranostmi in boleznimi, da jih več umre kot zapusti belo sobo hiralnice. Redkokateri tekst se na tako ekskluzivni ravni ukvarja z neko tako ranljivo skupino, posebej v, recimo temu, standardni, meščansko kanonizirani književnosti. Cankar v tem kratkem romanu oziroma dolgi noveli vsaj literarno doseže to, v čemer znajo naše tako imenovane socialne države še dandanes zatajiti; Malči, Tončko, Tino, Pavlo (Židovko), Lojzko, Reziko, Brigito in druge tretira kot avtonomne subjekte najprej individualno, potem pa še v širšem, skupnostnem smislu. Tekst je v temelju namreč kolektiven, protagonistka je skupnost štirinajstih mladoletnih kroničnih bolnic, in prav ta kolektivni moment je poglobljena literarna realnost, v kateri funkcionira knjiga. Preden se ji posvetimo, pa preglejmo še nekaj njenih idejno fundamentalnih razsežnosti.

Ideologijo univerzalnega altruizma, iz katere v svojem senzibilnem socializmu izhaja tudi Cankar, je gotovo začelo krščanstvo; Jezus je ne nazadnje patron, pardon, bog prav najranljivejših in najmarginalnejših; poleg seveda mrtvih so to grešni, revni, izobčeni, perverzni, slepi, pohabljeni, gobavi. Jezus je zavetnik morilcev in vlačug. Ta univerzalizacija bede in njen moment egalitarnosti, ponotranjen v masi zgodovine in milijardah ljudi, sta krščanstvu omogočila ideološki triumf in globalno hegemonijo; abstraktni altruizem pa je hkrati brez, recimo temu, dejanske socialne prakse večkrat precej kontraproduktiven ter sprevržen v svoje nasprotje, konstantno slabo vest, resentment, žrtveni egoizem in tako naprej. Cankarjeva politična realnost je dovolj jasna in raziskana; bil je razredno zaveden socialist in obenem prepričan katoličan, četudi oster nasprotnik in konstantna tarča svojih klerikalnih sodobnikov, kljub temu pa je njegova kreativna praksa vseskozi prepredena s specifičnim pečatom katolicizma. Ne le v smislu biblične stilistike, paralelizma členov, neprestane katoliške mitologije, svetništva, praznikov, Marije in tako dalje, temveč tudi v strukturnih postopkih. Katolicizmu, posebej malim zabačenim cerkvam, kakršna je slovenska, lahko in tudi moramo očitati

marsikaj, a hkrati moramo priznati, da so idejne postavke, zgodovinske okoliščine in bogata mitologija omogočile eno od najdominantnejših linij evropskega ustvarjanja: razvoj mimetičnega realizma. Najboljši primer za to so vizualne umetnosti, ki brutalno razkazujejo na primer Jezusove muke in nezemeljska obličja neskončnega usmiljenja; slednja ne bi mogla funkcionirati, če jih ne bi vzpostavljala realizem pozemskega.

Ta postopek je, kot lahko beremo na prvih straneh *Hiše Marije Pomočnice*, zelo ponotranjil tudi Cankar; ne v smislu mehanskega posnemanja posnemanja, temveč kot literarizacijo vzdušja in učinkov, ki tiščijo na konzuma sakralnih slik in njihovih postavitev. Precizen popis svetih podob, pred katerimi se za kratek čas ustavi Malči v materinem naročju ter visoka, zamolkla, odmevajoča dunajska arhitektura so tako rekoč cerkveni portal v njeno poslednje zemeljsko bivališče. Dualizem na slikah – trpljenje, rane, odurje v spodnji polovici ter Marijin ali Jezusov čisti, nebeški obraz v zgornji, polni miline – Cankar podvoji tudi v realnem literarnem prostoru in času, ko pred oltarjem za hip uzremo kontrast naslikanega obraza Marije ter deformiranega, od brazgotin spačenega obraza brez nosa in lic ženske, ki se odpravlja molit ... Krščanstvo – naj se nam zaradi zgodovinsko regresivnega delovanja cerkve v zadnjih sto, dvesto letih pri nas to zdi še tako kontraintuitivno – Cankarju ni dalo le velike ideološke afinitete do obrobni ljudi na dnu, temveč tudi eno od njegovih najznačilnejših umetnostnih struktur.

Katoliško obzorje knjige se seveda odraža tudi na realnejši, pragmatični ravni literarnega sveta; bolnišnični zavod je pač cerkven, upravljajo ga nune, ki izvršujejo standardno poslanstvo dobrodelne skrbi za šibke, bolne, umirajoče. To hvalevredno funkcijo deloma opravlja še dandanes, kar pa je treba zreti predvsem v globlji, manj očitni oblastniški razsežnosti – da je takrat cerkev upravljala s številnimi šolskimi, dobrodelnimi, zdravstvenimi, gospodarskimi in političnimi ustanovami, ni le znak dobrodušnosti in nedolžne poklicanosti, temveč predvsem velike politične moči. Vemo, da so vse nove velike ideološke formacije, kot je altruizem, kasneje sekulariziran v univerzalne človekove pravice in humanejše metode nadzora in kaznovanja, prek naturalizacije svojih osnovnih postavk – pred bogom smo vsi enaki, ne stori drugemu, kar ne želiš, da drugi stori tebi, mučenje ne pritiče človeškemu bitju, pred zakonom so enaki vsi in tako dalje; kar da je vse dano od boga in zapisano v zvezdah –, s svojim napredkom tudi in predvsem konsolidirale nove oblike gospodstva. In prav prek nereligijskih razsežnosti, kakršne so zdravstvo, dobrodelnost, vzgoja, je tudi cerkev



Maša Grošelj, Mojka Končar, Ivana Percan Kodarin, Lucija Harum



Mojka Končar, Lucija Harum, Maša Grošelj, Eva Stražar, Jagoda Tovirac, Lovro Zafred



Mojka Končar, Ivana Percan Kodarin, Eva Stražar, Maša Grošelj, Lucija Harum, Lovro Zafred

masovno vzpostavljala družbeno moč, kjer jo je pač lahko. V tem smislu je treba brati to skrivnostno, visoko, temačno in nikoli povsem jasno razkrito ustanovo, hišo Marije Pomočnice, ki je dekleta seveda ne vidijo kot gosposko strukturo, temveč dobrodošlo, trdno mejo pred nesnažnostjo dejanskega sveta tam zunaj, za oknom, pod soncem.

Hkrati je še en osnoven, makro nivo knjige čisto očitno podan kot matrika socialističnega altruizma; najlažje ga razumemo v nasprotju z individualističnim egoizmom, katerega vse šibkejša neoliberalna varianta nas še danes skuša prepričati, kako izjemno logična je. Strne jo preprost izrek: kar je dobro za vrhnjega, je dobro za vse – od najmočnejšega sloja na vrhu družbene piramide se navzdol cedijo sadovi njegovega ogromnega premoženja, zaradi česar naj bi potem prav vsi živeli bolje; če družba poskrbi za najbogatejše, imajo od tega korist tako srednji sloji kot najrevnejši. Kar je seveda, kot lahko to danes v živo spremljamo, absurd in faktična netočnost, kolikor perverzno bogati in njihove strukture dobesedno uničujejo človeštvo in planet, revnih pa ni nič manj, temveč čedalje več. Cankarjev literarni svet to piramido socialistično obrne na glavo; najboljši vpogled v družbeno delovanje poda z obravnavo najranljivejših, hendikepiranih, smrti in pozabi zapisanih najstnic. In res – pregled njihovih življenj izrisuje širok spekter tedanjega dunajskega življenja, od revnih proletarskih naselij do bogatih buržujskih domovanj, življenj političnih veljakov, malomeščanskega dvoličja in tako dalje. Ravnanje s šibkimi in neopolnomočenimi je pokazatelj vrednot in stanja neke družbe, iz formacije katere ne nazadnje vznikne sam koncept individuuma.

V zadnji instanci je Cankarjev roman skica majhne skupnosti, sobe s štirinajstimi težkimi bolnicami, ki ni kakšno idealiziranje, temveč prej nasprotno; na jezikovni ravni gre seveda za sladko in biblično cankarjansko dikcijo, polno otroškega čudenja nad življenjskimi in nebeškimi čudesi, ki pa paradoksalno popisujejo svoje nasprotje, brutalne razmere, umiranje, hiranje življenja – zaradi te dvojnosti je tako kot številni drugi Cankarjevi teksti tudi *Hiša Marije Pomočnice* tako privlačno ambivalentna. Dekliška skupnost je sicer polna običajnega nelagodja, kakršnega tudi sicer najdemo v podobno majhnih skupinah, na primer pri zaposlenih na delovnem mestu, v razredu šolarjev, med potniki na dolgi poti in tako dalje; polna malih nesnažnosti, drobnih žlehtnob, zavidanja, zbadanj, pričkanj, konstantne dramtizacije; Malči je ob prihodu preplašena, čuti se odtujeno, komaj zadržuje jok. A hkrati v sobi

vlada nekaj, kar je močnejše od vseh teh posameznih pičkarijic – neizrečena povezanost primerljivih, sorodnih, enakovrednih posameznic, ki v skupni, danes komaj predstavljeni bivanjski bedi čutijo pripadnost preprostemu bazičnemu dejstvu – skupnemu življenju, ločenemu od hostile zunanosti, polne nestanovitnosti, družinskega zla, spolnega nasilja ... kot bi jim šele njihovo skromno, asketsko, skupno hiranje omogočilo živeti svobodno, kolikor je v njihovih razmerah to mogoče. In to skupnostno moč imajo rade, še več, same male razprtijice in hudobije so njen integralni del; ne da nikoli ne ogrožajo, če smemo tako reči, hiralne skupnostne pogodbe, temveč jo omogočajo. Zaradi nje je na primer Lojzki dopuščeno, da je žleht, a nikoli do mere, da bi ogrozila vitalnost pripadnosti v tem umirajočem življenju vseh; nasploh so tudi glede temeljnega in vseprisotnega vprašanja smrti zelo direktne in neapologetične – smrt lahko vzame to ali ono, a ostale bodo obstale in vzdrževale skupinsko živost sobe. Prav ta skupnostni veliki Drugi je vedno močnejši od vsakokratnega posameznega hiranja – dekleta prihajajo in odhajajo oziroma odmirajo, roman se začne z Malčinim prihodom in konča z njenim smrtnim izhodom, a deklinacija navihanost, varnost te v sobo zaprte osvobojenosti, digniteta tudi najbednejšega življenja v skupnosti ostaja.

Tekst pa je zelo pomemben še na ravni emancipatornega potenciala. Na začetku smo rekli, da naše družbe ne stremijo le k ohranjanju življenj šibkejših in ranljivih, temveč k njihovemu opolnomočenju. Tako *Hiša Marije Pomočnice* prav s popisom nekaterih brutalnih resnic v ženskem življenju – podrejenost, spolno nasilje, brezperspektivnost onstran funkcije v patriarhalnem podružbljenju – svojim subjektom daje polno literarno avtonomijo. Še dandanes je na primer gibalno ovirano ali kakorkoli hendikepirano življenje dostikrat tabuizirano, kaj šele, če želimo govoriti o vseh njegovih razsežnosti, željah, intimi, da ne omenjamo žensk, mladih in otrok kot seksualnih bitij. Ta avtonomija seveda ni politična, participativna ali aktivistična – na primer neka mlada ženska si v skladu z abstraktnimi vrednotami emancipacije vzame, kar želi; to bi bilo seveda umetnostno neučinkovito in, če kaj, zgolj karikatura dejanske emancipacije –, temveč predvsem razumevajočno človeška. Poleg najintimnejših upov in strahov spremljamo vpetost deklet v seksualno življenje in moralo oziroma nemoralo; zmedo, nedorečenost, ambivalenco nelagodja in neubranljive privlačnosti, kako so nezadržno postale ujete v strukture poželenj in nasladnih praks, preden jih je hirajoča skupnost v Marijini hiši odrešila dokončnega padca v običajne matrike spolnih vlog ... prikazi teh Cankarjevih



Lucija Harum, Eva Stražar



Maša Grošelj, Jagoda Tovirac, Eva Stražar, Ivana Percan Kodarin, Lovro Zafred

fukscen segajo celo onstran normativnih odnosov, saj beremo tudi enega redkih lezbičnih ljubezenskih odnosov v naši klasično kanonizirani literaturi pretežno moških avtorjev.

Hiša Marije Pomočnice torej z nič manjšo močjo funkcionira na najmanj treh dominirajočih ravneh – umetnostna obdelava krščanskega altruizma in njegovih manifestacij, marginalizirana skupnost kot raven, v kateri se prikaže delovanje temeljnih socialnih struktur ter človeško opolnomočenje odrinjenih, hendikepiranih, umirajočih subjektov. Tako avtonomija umetniškega dela razodeva večplastno kompleksnost družbenih funkcij; Malčin srce parajoč pohod k smrti na koncu knjige pa ni le sladkobno sprevrženje gnitja pri živem telesu v zlato poroko z Jezusom Kristusom, temveč vsa krutost nepotrpežljivosti, s katero ostala dekleta čakajo na njeno umrtje – kajti šele potem bodo lahko šle ven na majsko sonce dihat svež spomladanski zrak –, priča, da se da umreti lepo, da je konec življenja vedno le individualen, kajti njena postelja ne bo dolgo prazna; da skupnost preživi smrt.

Matjaž Zorec je pesnik, pisatelj, avtor radijskih iger, kritik in recenzent, avtor knjig *Troheji* (KUD Samosvoj, 2015), *Fukscene* (KUD Police Dubove, 2023), *Večerna zora* (Književno društvo Hiša poezije, 2023) in *Lastna hvala se po blatu vala* (Črna skrinjica, 2025), ter številnih esejev, člankov, kritik in recenzij. Prejemnik prvič podeljene nagrade kritiška ost za najboljše literarnokritično besedilo v letu 2025. Od leta 2018 je avtor radijske oddaje *Literarni incest* (Radio Študent). Bil je odgovorni urednik Radia Študent in urednik njegove redakcije za kulturo in humanistične vede.



Maša Grošelj, Lucija Harum, Eva Stražar, Ivana Percan, Kodarin, Lovro Zafred, Mojka Končar

Karolína Kotrbová

scenografka ter izdelovalka lutk in hišic



Foto Matěj Kotrba

Karolína Kotrbová (1994) je magistrirala iz scenografije na Oddelku za alternativno in lutkovno gledališče na DAMU v Pragi. Poleg tega je opravila polletno študijsko izmenjavo na AGRFT v Ljubljani in eno leto diplomskega študija ilustracije na FDULS v Plznu. Je ustanovna in stalna članica češkega neodvisnega gledališkega kolektiva 8lidí in redna sodelavka slovenskega gledališkega kolektiva Počemučka. Scenografsko, kostumografsko in dramaturško sodeluje pri različnih gledaliških projektih na Češkem in v Sloveniji, med drugim pri *410 kilometrov* (Lutkovno gledališče Ljubljana), *Spaghetti Futurista!* (Malé divadlo, Češke Budějovice), *Balada o trobenti in oblaku* (Mini Teater) ter s Počemučko *Under Construction* (Glej) in *150 BPM* (Glej in APT). Predstava

Under Construction je gostovala na domačih in tujih festivalih in prejela nagrado žirije na 53. Tednu slovenske drame (TSD) ter grand prix na 12. bienalu lutkovnih ustvarjalcev Slovenije v Mariboru. Predstava *410 kilometrov* je bila uvrščena v tekmovalni program na 53. Tednu slovenske drame. Predstava *Balada o trobenti in oblaku* je bila leta 2025 uvrščena v tekmovalni program TSD, na 60. Borštnikovem srečanju pa je prejela nagrado za posebni dosežek po presoji žirije.

Scenografije Karolíne Kotrbove dajejo predstavam tako situacijski kot formalni gledališki okvir. Zanje sta značilna tako pozornost do detajlov kot poseben posluš za materiale in objekte. Kotrbová oblikuje tudi scenografijo za filme in se ukvarja z ilustracijo.

Melani Popit De Bock

svetovalka za petje



Foto Leo De Bock

Melani Popit De Bock, rojena v Ljubljani, je svojo umetniško pot začela na Glasbenem centru Edgar Willems. Šolanje je nadaljevala na Konservatoriju za glasbo in balet Ljubljana v razredu prof. Črta Sojarja Voglarja. Leta 2024 je z odliko zaključila študij kompozicije in glasbeno-teoretske pedagogike na Akademiji za glasbo v Ljubljani pod mentorstvom prof. Uroša Rojka in mentorice prof. Urške Pompe.

Kot skladateljico jo posebej zanima sodobna glasba, ki jo posveča predvsem mlajšim generacijam in jim jo želi tudi približati. Svoja dela je predstavila na številnih koncertih in projektih, med drugim na Mednarodnem bienalu sodobne glasbe Koper (s skladbama *4L13N5* in *Vezi*), v okviru mednarodnega projekta Musick für Ravensbrück (s skladbo *Das Ende* v izvedbi vokalne skupine Gallina v Nemčiji), na festivalu Zvokotok (s skladbo *Naknadno 2* v izvedbi ansambla Neofonia), na Forumu nove glasbe (s ciklom skladb *Štrped*) ter na tekmovanju TEMSIG (s skladbo *Pojedla sem polža*, pri kateri je Trio GCEW prejel posebno nagrado za najboljšo izvedbo slovenskega skladatelja, in s skladbo *Kaj pa če bi rajši imeli počitnice*).

Kot komponistka in oblikovalka zvoka je sodelovala pri gledaliških predstavah studentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo (*Roberto Zucco*, *Jagababa* in *Kvartet* v režiji Žive Bizovičar) ter pri predstavi *Sonce ima krono* v režiji Filipa Mramorja v Mini teatru. Kot svetovalka za petje je sodelovala pri predstavah *Žene v testu* in *Voranc* v režiji Žive Bizovičar v SNG Drama Ljubljana.

Ukvarja se tudi s poučevanjem: trenutno poučuje solfeggio na umetniški smeri Gimnazije Koper ter glasbeno uvajanje in solfeggio na Glasbenem centru Edgar Willems. Leta 2022 je pridobila pedagoško diplomu Willems. Njeni učenci dosegajo vidne uspehe, med drugim zlato plaketo in 2. mesto na državnem tekmovanju TEMSIG 2021.

Ivana Percan Kodarin

dramska igralka



Foto Peter Uhan/SNG Nova Gorica

Ivana Percan Kodarin je študirala igro na AGRFT v Ljubljani pod mentorstvom Jerneja Lorencija in Branka Jordana in diplomirala z vlogo Deklce v *Jagababi* Daneta Zajca, za katero je prejela študentsko Prešernovo nagrado. Študirala je tudi violino na Akademiji za glasbo. Med letoma 2023 in 2025 je bila članica igralskega ansambla SNG Nova Gorica, kjer je med drugim ustvarila vlogo Deklice v uprizoritvi *52 herzov*, za katero je prejela nagrado za najboljšo mlado igralko na 68. festivalu Sterijevo pozorje v Novem Sadu in Borštnikovo nagrado za mlado igralko, slednjo tudi za vlogo Tapoletne v uprizoritvi *Žene v testu* v SNG Drama. Od leta 2025 deluje kot svobodna ustvarjalka.

NAGRADE 34. DNEVOV KOMEDIJE

Žlahtna komedijantka

Patrizia Jurinčič Finžgar

za vlogo Pine v predstavi *Usje se je dalu* v produkciji
SNG Nova Gorica, Zavoda Scaramouche in GO! 2025 –
Evropska prestolnica kulture, Nova Gorica



Foto Katja Kodba/SLG Celje

Patrizia Jurinčič Finžgar precizno in suvereno gradi lik Pine in spretno preizkuša meje komičnega žanra. Z neposrednimi nagovori mojstrsko briše četrto steno, gledalce subtilno potegne v dogajanje in jih postavi v središče odrske dinamike. Vsak trenutek interakcije ustvarja občutek domačnosti, gledalci pa se subtilno znajdejo sredi dogajanja, kot bi bili soudeleženi v življenju likov na odru.

Jurinčič Finžgar artikulira širok razpon čustvenih stanj in intenzivnost posameznih čustev, pri čemer v liku ohranja notranjo logiko in celovitost. Lik ženske je (v primerjavi z drugimi predstavami) izjemno opolnomočen: kljub srečni zaljubljenosti odlaša s poroko, prevzame

iniciativo in nadzor nad dogajanjem ter usmerja moške, pri čemer iz njenega značaja izhajata naravna avtoriteta in humor. Arhetip verbalno ekspresivnega lika izpelje z natančnim nadzorom nad besedo, ritmom izrekanja in telesno mimiko. Premišljeno sodeluje s situacijsko komiko, odmerja nivoje svojega nastopa in tako ohranja uravnotežen ritem in komični utrip predstave. Dominantni ženski lik je zgrajen verodostojno in v nasprotju s konvencionalnimi ženskimi vlogami, kar hkrati dokazuje, da humor ženskih likov ne potrebuje stereotipov, da bi bil učinkovit. Hkrati pa to dominantnost uravnava z občutkom za soigralce in soigralke, kar krepi skupno igralsko sokreacijo predstave.

Žlahtni komedijant

Matija Rupel

za vloge Jovanija, Uršule in Nika v komediji *Usje se je dalu*
v produkciji SNG Nova Gorica, Zavoda Scaramouche in
GO! 2025 – Evropska prestolnica kulture, Nova Gorica



Foto Katja Kodba/SLG Celje

Matija Rupel je v predstavi *Usje se je dalu* izoblikoval več epizodnih likov, s katerimi raziskuje širok razpon komičnega. Vloge gradi natančno in razločno, z dobrim občutkom za njihovo komplementarnost. Pomemben del njegovega nastopa je tudi prehajanje med vlogami. Rupel se poleg jasno sestavljenih likov, ki omogočajo poligon za preigravanje komičnega, poigrava še z metaravnijo preobrazb, z namernimi zamiki in prehodi.

Gradnja vlog praviloma temelji na poudarjanju določene karakterne ali fizične lastnosti, izbor teh lastnosti pa gledalca pogosto preseneča in ga odmakne s polja stereotipnega, v čemer se s soigralko Patrizio Jurinčič Finžgar odlično dopolnjujeta.

Po zgradbi so osnovni skeleti likov Matije Rupla v dialogu s tradicijo *commedia dell'arte*. Z jasnimi vsebinskimi in formalnimi specifikami, ki jih vnese avtor vloge, pa osnovne arhetipe te zvrsti polnokrvno umesti v 21. stoletje. Rupel briljira v različnih tipih komike, iz katerih izpeljuje in gradi svoje like. Tako enega utemelji na značajski, drugega na telesni, tretjega pa na besedni in situacijski komiki. Zato so njegove vloge različne tako po vsebini kot po formalnih zakonitostih. Gledalec ima mestoma občutek, da na odru opaža tri različne igralce, komika, ki izhaja iz izvajanja Matije Rupla, pa nikoli ne odstopa od osnovne teme predstave. Smeh je ves čas v službi vsebine.

Žlahtni režiser

Ivan Plazibat

za režijo komedije *Pokojnik*
v produkciji MGL



Foto Katja Kodba/SLG Celje

Ivan Plazibat v predstavi *Pokojnik* izgradi koherenten univerzum, ki jasno izhaja iz vsebine uprizoritvenega materiala in jo tudi nadgrajuje. Režijska izpeljava povezuje vse elemente predstave v svet, v katerem se mešata komično in dramsko in se včasih zmešata do nerazločljivosti. Plazibat spretno prehaja iz komedijskega žanra v resnobnejše lege in pri tem ohranja organsko celoto. Izkaže se v široki paleti komičnih kodov, ki segajo od karakterjev do situacij in ne nazadnje do stiliziranih koreografskih prizorov, ki se ne izogibajo simboliki. Plazibat zavestno dozira stopnjo komike, glede na zahteve vsebine predstave, in se v tem ne obremenjuje s strogimi zakonitostmi žanra.

Predstava *Pokojnik* deluje kot dobro naoljen stroj, ki ves čas deluje v taktu in usklajeno povezuje vse skrbno dodelane aspekte predstave v celoto. V režijsko-dramaturških odločitvah se poigrava z arhetipskimi komičnimi postopki, kot so repeticija, stopnjevanje, stilizacija, pretiravanje, ritem in aparteji.

Uprizoritev gradita dva plana, ki ju Plazibat tudi žanrsko in vsebinsko jasno loči (notranjost in zunanost hiše) in z njunim spojem pripoveduje pronicljivo in ostro komedijo. Tako komika kot vsebina izhajata z vseh uprizoritvenih ravni, ki so skrbno dodelane, režija Ivana Plazibata pa jih sestavlja v koherenten in organski svet, ki deluje kot jasna uprizoritvena gesta.

Žlahtna komedija

Usje se je dalu

v režiji Tereze Gregorič v produkciji SNG Nova Gorica,
Zavoda Scaramouche in GO! 2025 – Evropska
prestonica kulture, Nova Gorica

Žlahtna komedija po izboru občinstva

Usje se je dalu

v režiji Tereze Gregorič v produkciji SNG Nova Gorica,
Zavoda Scaramouche in GO! 2025 – Evropska
prestonica kulture, Nova Gorica z oceno **4,9290**

Predstava perečo tematiko meje in z njo povezanih družbenih pojavov – ločevanja, oblikovanja skupnosti in iznajdljivosti – razvija s pripovedjo, ki temelji na komiki, pri kateri so liki gonilna sila dogajanja. Izhaja iz renesančnega modela srečevanj in ga uporabi kot osnovo za sodoben odrski jezik. Ton predstave določa premišljena mera komičnega, ki dopušča, da humor vznikne iz situacij, značajev, telesnega in besednega izraza. Preigrava konflikte, napetosti in absurdne situacije, hkrati pa ohranja verodostojnost likov brez karikatur, kar omogoča, da so odnosi in situacije prepričljivi in človeški.

Jasno speljan narativni lok, natančen ritem dialogov in preigravanje, ki temelji na prisotnosti in interakciji igralcev, gradijo enoten komični utrip in zgoščeno vzdušje. Predstava dramaturško ne zaide od osrednje tematske linije, iz katere vznikajo številni razmisleki in plasti, kar ponazarja močen pomenski naboj. Ob tem navidezna lahkotnost prikazovanja teme vseeno ne zmanjšuje kompleksnosti ali resnosti osrednje ideje. Umešča jo v časovni kontekst linearne kronike, pri čemer pokaže na ponavljajoče se zgodovinske absurde, aktualne še danes. *Usje se je dalu* temelji na izčiščeni esenci komičnega duha ter s premišljeno, inteligentno dozirano komiko ohranja integriteto izhodišča.



Foto Katja Kodba/SLG Celje



Foto Peter Uhan/SNG Nova Gorica

Posebna nagrada za premikanje mej komedijskega žanra

Zakaj sva se ločila

v režiji Žige Divjaka v produkciji MGL



Foto Katja Kodba/SLG Celje

Predstava *Zakaj sva se ločila* v režiji Žige Divjaka ter v interpretaciji Mateja Puca in Jane Zupančič razširja konceptualne okvire komedijskega izraza. Uprizoritev ne sledi shematiki komedije, temveč se vzpostavi kot življenjska drama z izrazitimi primesmi komedije in tragedije. Njena moč je v gabaritu vsakdana: v banalnih opravilih, ritmu skupnega življenja, vprašanju otrok, staršev, ki niso izpostavljeni kot domisljice, temveč kot prepoznaven del intimne resničnosti. Komika se ne izigrava na odru, temveč se zgodi v gledalcu – v trenutku prepoznavanja lastnih situacij, tudi ko prizor učinkuje kot drama ali absurd. Predstava *Zakaj sva se ločila* zadene, ne da bi ranila. Z dokumentarno primesjo in rušenjem konvencij realizma režija Žige Divjaka gradi žanrsko zanimivo fluidno formo. Na praznem odru se postopoma gradi dom – kot metafora kopičenja življenja – in se na koncu razgradi skupaj z odnosom.

Igralca Matej Puc in Jana Zupančič delujeta kot koherentna celota; v medsebojnem dopolnjevanju in natančnem prehajanju med nevrotičnostjo, depresijo in srečo ustvarjata organsko, življenjsko dinamiko para. Predstava ni skupek učinkov, temveč enotna razvojna linija – surova, prepoznavna in žanrsko pogumna. Zato predstava Mestnega gledališča ljubljanskega *Zakaj sva se ločila* na letošnjih dnevih komedije prejme posebno nagrado strokovne žirije za premikanje mej komedijskega žanra.

Žlahtno komedijsko pero 2026



Foto Katja Kodba/SLG Celje

Na natečaj za žlahtno komedijsko pero 2026 je prispelo 16 besedil. Strokovna žirija v sestavi Katja Gorečan, Urban Kuntarič in Mojca Redjko je v skladu z dostopnimi podatki ugotovila, da vsa prispela besedila ustrezajo formalnim pogojem natečaja. Žirija je soglasno odločila, da nagrado žlahtno komedijsko pero 2026 prejme Iva Štefanija Slosar za izvirno komedijo *Prvič so demokracijo izumili v antični Grčiji, drugič pa v gasilskem domu*.

Besedilo *Prvič so demokracijo izumili v antični Grčiji, drugič pa v gasilskem domu* skupaj s *Predigro: Prireditev ob dnevu samostojnosti in enotnosti v gasilskem domu* spretno preigrava značilnosti aristofanske ekonomske in socialne komedije v specifično sodobnem in aktualnem slogu. Vključuje elemente magičnega realizma, karnevala, absurda, folklore in poganskih ritualov, tradicije antične komedije v vzporednem svetu novodobnega turbokapitalizma ter specifik izpostavljanja družbenih omrežij in obsedenosti z individualizmom, kjer se v ospredje postavljajo zgolj potrebe in interesi posameznikov, ne glede na posledice njihovih brezkompromisnih intervencij za določene družbene skupine.

V komediji smo priča ekonomskim, socialnim in bivanjskim raznolikostim, od lastnikov fitnesa Ahiles s sloganom *On je imel*

peto, vi izgovorov nimate! do gorečih zagovornikov ljudske skupnosti, ki želi ohraniti svoj gasilski dom. Gasilski dom pa ni le stavba, je zadnje zatočišče in zbirališče ljudi te male skupnosti, kjer mogoče res počnejo na videz banalne stvari, a vendar so zanje ta srečanja pomembna, združevalna in predvsem zabavna. Skupnost v kraju izgublja osnovne servisne prostore, kot so trgovina, pošta, banka, bencinska črpalka, tudi prevozne povezave z drugimi kraji – prebivalcem večjih mest precej samoumevno infrastrukturo.

Besedilo na sporočilni ravni prikazuje, kako hiperkapitalizem, obseden s konceptom individualizma in hlepenja po zaslužku, uničuje manjše tradicionalne skupnosti, ki še gojijo skupnostne običaje, v tem primeru pustovanje, star ljudski praznik, temelječ med drugim tudi na domišljiji, ustvarjalnosti in veselju. Po besedah etnologa Janeza Bogataja je pustovanje ena najstarejših manifestacij človeka, njegove osnove pa naj bi bile družbenokritične, saj so ljudje lahko enkrat v letu nekaznovano udarili po vseh družbenopolitičnih negativnostih. Pustovanje vključuje tudi norčavost in šemljenje, s čimer neguje povezanost, solidarnost in radost.

Avtorica jezik komedije *Prvič so demokracijo izumili v antični Grčiji, drugič pa v gasilskem domu* domiselno in bistroumno uporablja za preigravanje različnih nivojev – od privzdignjenega sloga filozofskih misli starih Grkov do nizkega, vulgarnega jezika s kletvicami; hkrati pa z nekaterimi ponovitvami, npr. besed tič (v replikah) in falus (v didaskalijah), bistva maskote pusta, razbija načela njihove pogoste komedijsko obscene rabe, pomene inovativno preobrača ter se z dejanjem postavljanja pusta nanaša na dionizične procesije, v katerih so udeleženci v povorkah nosili falus, hlebce kruha in druge daritve. Tudi nepredvidljivi, bizarni in neulovljivi dramski liki, npr. Medved, Dojenček, Pika Nogavička, Čarovnica, Ciganka, Španka, Policistka, Samorog, Ninja, Potapljač, Duhovnik, Turek in drugi, se pogosto izražajo komično s strahom pred novim in neznanim, ki prihaja od drugih. V besedilu dobrodošlo zaznamo tudi preizpraševanje položaja ženske na podeželju.

Bizarno posodobljeno pročelje gasilskega doma, ki ima po novem vhod zaklenjen, v večjem delu besedila ponazarja odsotnega antagonista; protest proti prevzetju gasilskega doma pa se v dogajalnem vrhuncu sprevrže v finalni masovni pretep, ki domačine združi, s katarzičnim učinkom, zažig pusta pa se razraste v neusmiljen prikaz možnih posledic brezkompromisnih intervencij.

Dramsko besedilo motivike pustovanja in z njim povezanih običajev ne uporabi zgolj za dramsko kuliso, temveč s tem

poganskim motivom ustvari poglobljeno in kompleksno študijo mehanizmov v medosebnih odnosih ter odnosov in pozicij moči v širši družbi, na globalni ravni v smislu okupacije ozemlja in družbenega prostora, s tem pa prilaščanja in prisilne asimilacije domačinov. V tem kontekstu izpostavljam tudi izvirno kritiko koncepta pobarvanega obraza, ki so ga v preteklosti uporabljali za karikirano upodabljanje temnopoltih ljudi, kar je igralo pomembno vlogo pri utrjevanju in širjenju rasističnih stališč.

Komedija *Prvič so demokracijo izumili v antični Grčiji, drugič pa v gasilskem domu* z domiselnimi akcijami in v prodornem, inovativnem in fleksibilnem dramskem jeziku odpira raznovrstne bistvene tematike z večplastnim humorjem in iskrenim sočutjem ter se spretno poigrava s presenetljivimi uprizoritvenimi in literarnimi postopki.

Ivan Cankar in avtorska ekipa

NA KLANCU

(45.9652° N, 14.2959° E)

po motivih iz romana Ivana Cankarja *Na klanecu*

dokumentarno-zgodovinska fikcija
krstna uprizoritev

REŽISER
Tin Grabnar

PREMIERA
10. junija 2026, na poti

Cankarjev roman *Na klanecu* (1902) je eno izmed ključnih del slovenske moderne. Je pretresljiv portret družbene realnosti iz začetka dvajsetega stoletja in hkrati subtilna analiza posameznikove intimne. Gre za socialnorealistični roman, ki tematizira revščino in družbeno nepravilnost; izpostavlja trpljenje žensk ter ponuja temeljito zgodovinsko analizo podeželskega življenja. Cankar v Franckini usodi izriše brezizhoden položaj dekleta iz siromašne družine. Njen vsakdanjik zaznamuje nenehno odrekanje, skrb za družinske člane ter nemoč, da bi se izvila iz začaranega kroga revščine. Podeželje je tako rekoč vtakano v vse pore njenega obstoja. S kontekstom, v katerega se je rodila, je bila determinirana. Kako pa je na podeželju danes? Kakšen je vsakdanjik kmetov, ki se morajo spopadati z drastičnimi spremembami vremenskih vzorcev, uničujočo konkurenco multinacionalk, družbeno stigmatizacijo in vse večjimi ekonomskimi pritiski? Da bi poiskali odgovore na ta kompleksna vprašanja, se v tej neobičajni gledališki izkušnji odpravimo v samo središče Cankarjevega romana. Sedemo v avtobus in se odpeljemo vse do Vrhnike, na Klanec.

Družbeni napredek, tehnološki razvoj in neverjetna hitrost globalizacije ustvarjajo iluzijo, da smo med seboj vse bolj povezani. Hkrati pa nam ekonomsko razslojevanje, naraščajoče psihološke stiske, vse bolj agresivne oblike javnega izražanja in ekstremna politična polarizacija pričajo o tem, da pravzaprav živimo v razhajajočih se svetovih. In prav zaradi teh razhajanj je danes ključnega pomena razvijati občutljivost za različne kontekste; vzpostavljati dialog s tistim, kar nam je neznano. Gledališče, ki je v svojem bistvu srečanje različnih ljudi, različnih miselnosti in različnih pogledov na svet, lahko tukaj opravi ključno vlogo. V tem neobičajnem gledališkem doživetju, ki smo ga poimenovali *Na klanecu* (45.9652° N, 14.2959° E), scela izkoristimo ta uprizoritveni potencial ter se skupaj z občinstvom iz udobnega mestnega središča odpeljemo na podeželje. Sprehajamo se po poteh Cankarjevega romana: stopamo po neobdelani njivi, srečamo se z okoliškimi kmeti in obiščemo hišo, kjer se je Francka borila za dostojnejše življenje. Danes je tam avtocesta. Danes je tam bencinska črpalka. Danes je tam kavarna, kjer se lahko okrepcamo. Pokrajina iz izvornega romana je popolnoma predrugačena. Vanjo je vklesan neustavljiv tok časa, ki je skoraj dokončno pomendral preteklost. Z raziskovanjem prostorov, kjer se dogaja izhodiščna zgodba, pogledamo v razmerje med sedanjostjo in zgodovino. Kje se je potikala Francka? Kako je živela? In kako je njen čas drugačen od našega?

Cankar s Franckino usodo izriše brezizhodni položaj malega človeka, pri čemer ne pozabi na globoko etično in človeško sporočilo – na moč sočutja, dostojanstva in tihega kljubovanja. S tem ko sestopimo iz svojega lagodnega meščanskega okolja in se odpravimo v srce slovenskega podeželskega življenja, se vsaj malo približamo Cankarjevim željam: v družbi spodbujati medsebojno razumevanje, konformiste soočiti z nepredvidljivim, raziskovati, širiti obzorja svojega znanja in upoštevati razum. »Gledališče ni le prostor za pripovedovanje zgodb, temveč tudi kraj, kjer lahko skupaj razmišljamo o svetu, ki nas obdaja. Skupaj lahko razmišljamo o prihodnosti, ki si jo želimo. V trenutku globalnih kriz si gledališče preprosto ne more več privoščiti tišine. Če želi ostati relevantno, mora znova in znova iskati načine, kako se odzvati, sodelovati in spodbujati k razumevanju ter solidarnosti,« je prepričan režiser.

»In Francki se je zazdelo mahoma vse tako umazano, grdo, žalostno, da bi sedla v kot pri durih in bi zaspala in bi se ne zbudila nikoli več.« (*Na klanecu*)

original project

The Ward of Our Lady of Mercy

after the novel *The Ward of Our Lady
of Mercy* by Ivan Cankar

girls' horror
world premiere

DIRECTOR

Živa Bizovičar

CONCEPT CREATORS

**Živa Bizovičar
Nik Žnidaršič**

DRAMATURG

Nik Žnidaršič

SET DESIGNER

Karolina Kotrbová

COSTUME DESIGNER

Nina Čehovin

COMPOSER

Gašper Lovrec

CHOREOGRAPHER

Bojana Robinson

LIGHTING DESIGNER

Juš A. Zidar

VOCAL COACH

Melani Popit De Bock

OPENING

23 April 2026

CAST

Maša Grošelj

Lucija Harum

Mojka Končar

Ivana Percan Kodarin, as guest

Eva Stražar

Jagoda Tovirac

Lovro Zafred

STAGE MANAGER

Breda Dekleva

LIGHTING MASTER

Žiga Besal

SOUND MASTER

Adrian Drago Poprijan

PROPERTY MASTER

Ivana Matuzović

FRONT-OF-HOUSE

Simon Koštric

MAKE-UP ARTIST AND HAIRDRESSER

Andreja Veselak Pavlič

HAIRDRESSER

Jan Herček

WARDROBE MASTERS

Nika Fartelj

Maja Zimšek

TAILOR

Anita Kragelj

SEAMSTRESS

Ivica Vodovnik

HEAD OF CONSTRUCTION

Gregor Prah

TECHNICAL MANAGER

Aleksandra Štern

ASSISTANT TECHNICAL MANAGER

Rajnhold Jelen

The puppets and tiny houses were created by Karolina Kotrbová.

The set design was created by Martin Lovšin and Bert Prelec.

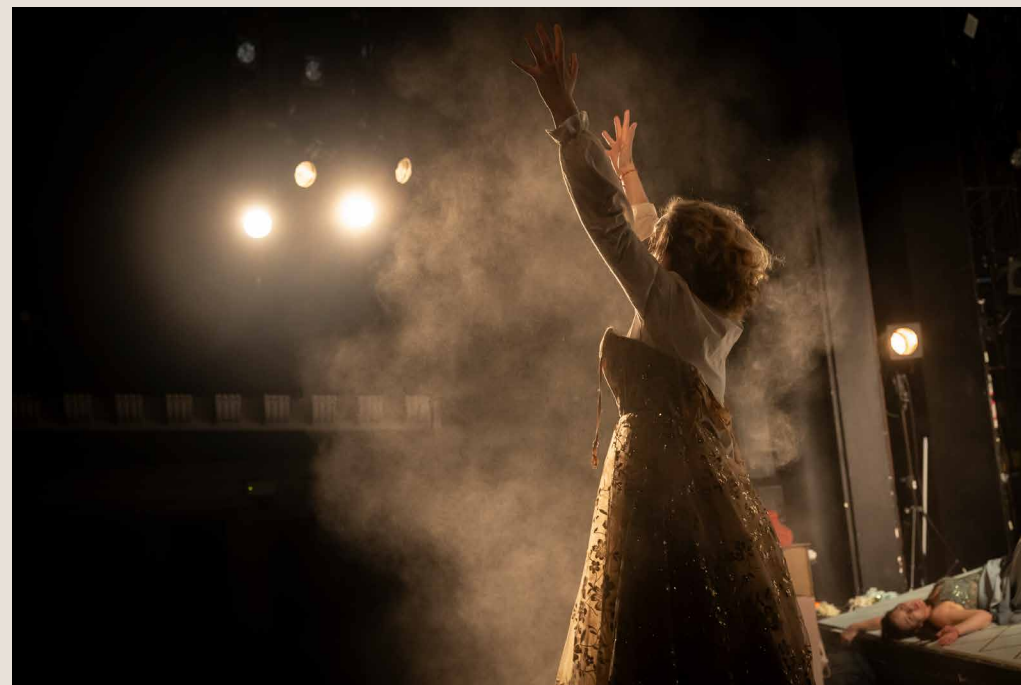
The Ward of Our Lady of Mercy is an original project that takes Cankar's text as its point of departure and reshapes it into a manifesto of girlhood.

At the centre of the performance is a community of teenage girls confined to a hospice, an institution where they are expected to await death. Yet this waiting is neither passive nor empty. It is filled with daily rituals, memories of early childhood trauma, as well as moments of shared joy, play, and role-playing. Within this transitional, liminal space, the liminality of girlhood itself becomes even more pronounced: a state suspended between childhood and adulthood, between naivety and responsibility, between innocence and a more lucid, sometimes harsher, understanding of the world. And yet this is only part of the story: childhood is never entirely innocent or free.

In the performance, childhood emerges not simply as a realm of ideals, but as a space profoundly shaped by adults. Encounters with them are rarely tender or nurturing; instead, they often give rise to wounds that the girls process together, forming a fragile, temporary sisterhood. Alongside the physical maturation of their bodies, their sense of self deepens, as does their capacity for intimacy, trust, and resistance. Their inner worlds are staged using distinctly expressionist and symbolist processes. Using contemporary theatrical language, these are rendered as vivid, living images that grow out of reality and slip into the terrifying. Yet the girls are never alone, they support and help one another.

Within this community, a special role is played by figures who exist at its margins: Sister Cecilia, who cares for the girls, imposes structure, and embodies the only maternal presence; and Jesus Christ, who transforms from a statue on the wall into a companion, someone the girls can play with, speak to, and even fall in love with.

The Ward of Our Lady of Mercy does not present this community as merely a symptom of a particular historical moment, but as a landscape that stretches across centuries, a space in which, despite violence and impermanence, life, hope, and the possibility of emancipation persist.



Ivana Percan Kodarin, Maša Grošelj

Sponzorji in partnerji v sezoni 2025/26

GLAVNI
MEDIJSKI
POKROVITELJ

VEČER

GLAVNI
RADIJSKI
POKROVITELJ

ŠTAJERSKIVAL 
radio molega srca

MEDIJSKI
POKROVITELJ

novi tednik radio celje

PARTNERJI

city center
Vse najboljše


Glavač


CANKARJEVA
KAVARNA • SLAŠIČARNA • RESTAVRACIJA


FABRIKA PIVA

 SVET KNJIGE

 nTer

Artoptika, Broadway NYC Fashion

Celjski mladinski center

Lekarna Apoteka pri teatru

Mladinska knjiga Celje

Oaza 2.0

Osrednja knjižnica Celje

Turistično informacijski center Celje

Grofina Premium

Z vašo pomočjo smo še uspešnejši. Hvala!

Gledališki list SLG Celje

letnik 75, sezona 2025/26
številka 6

izdajatelj
SLOVENSKO LJUDSKO
GLEDALIŠČE CELJE

za izdajatelja
MIHA GOLOB

urednica
TATJANA DOMA

lektorica
dr. ŽIVA ČEBULJ

fotograf predstave
UROŠ HOČEVAR

oblikovalci
Studio Ljudje

Vse pravice pridržane.

Celje, Slovenija
april 2026

Ustanoviteljica gledališča je Mestna občina Celje.

Program finančno omogoča
Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

