MGL
Ivana Sajko
NEKOČ SE BOVA
TEMU SMEJALA

**Mestno gledališče ljubljansko**, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija
Hišna centrala **+386 (0)1 4258 222**
Tajništvo **+386 (0)1 4257 148**, faks **+386 (0)1 2517 044**
Blagajna **+386 (0)1 2510 852**, odprto vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo, e-naslov **blagajna@mgl.si**
E-naslov **info@mgl.si**
Spletno mesto **www.mgl.si**

**Barbara Hieng Samobor** direktorica in umetniška vodja
**Petra Bizjak** direktoričina pomočnica – poslovna vodja
**Janez Koleša** direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

**Alenka Klabus Vesel** dramaturginja in arhivarka
**Eva Mahkovic** dramaturginja in vodja mednarodnega oddelka
**Petra Pogorevc** dramaturginja in urednica Knjižnice MGL
**Ira Ratej** dramaturginja in vodja izobraževalnega programa
**Maja Cerar, Martin Vrtačnik** lektorja

**Simona Belle** vodja službe za odnose z javnostmi in trženja
tel. +386 (0)1 4255 000
**Branka Lepšina** koordinatorka in planerka programa
tel. +386 (0)1 2514 167
**Katarina Koprivnikar** vodja projektov
tel. +386 (0)1 4258 222
**Petra Setničar** koordinatorka obiska
tel. +386 (0)1 4258 222
**Zdenka Kristan** in **Rok Špacapan** blagajničarja in informatorja
tel. +386 (0)1 2510 852

Javni zavod Mestno gledališče ljubljansko, ustanoviteljica Mestna občina Ljubljana
Program gledališča financirata Ministrstvo za kulturo (iz proračuna Republike Slovenije) in MOL.

Svet Mestnega gledališča ljubljanskega
**mag. Mojca Jan Zoran** (predsednica), **Ira Ratej** (namestnica predsednice), **Špela Knol, mag. Kim Komljanec, Ksenija Sever**

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega
**Eva Mahkovic** (predsednica), **Alen Jelen, Tone Peršak, izr. prof. dr. Katarina Podbevšek, Matej Puc, Nina Valič**

**Ustanoviteljica**

Mestna občina Ljubljana

REPUBLIKA SLOVENIJA
**MINISTRSTVO ZA KULTURO**

# VSEBINA


7 Petra Pogorevc **ZANKA IZ NIČLE**
11 Nika Korenjak **NEUSMILJENOST NEVEDNOSTI**
15 Varja Hrvatin **ZGODBA, KI JE UMETNOST SPLOH NE POTREBUJE**
19 Nenad Jelesijević **VEDNO JE ODGOVOR LJUBEZEN**
23 Agata Juniku **KON-TI-NU-I-TE-TA**

Ivana Sajko

# NEKOČ SE BOVA TEMU SMEJALA

*Jednom ćemo se ovom smijati*, 2019

Dramatizacija romana Ivane Sajko *Ljubezenski roman (Ljubavni roman*, 2015)

Krstna uprizoritev

Premiera 28. septembra 2021

Prevajalka **POLONA GLAVAN**
Režiserka in scenografka **ANJA SUŠA**
Dramaturginja **PETRA POGOREVC**
Kostumografka **MAJA MIRKOVIĆ**
Svetovalec za gib **DAMJAN KECOJEVIĆ**
Lektor **MARTIN VRTAČNIK**
Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**
Oblikovalec zvoka **TOMAŽ BOŽIČ**
Asistentka dramaturginje **NIKA KORENJAK**
Asistent scenografke **JANEZ KOLEŠA**
Asistentka kostumografke **NINA ČEHOVIN**

Vodja predstave in šepetalka **Lejla Žorž**
Tehnični vodja **Janez Koleša**
Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**
Vodji tehničnih ekip **Branko Tica** in **Boris Britovšek**
Tonski tehnik **Tomaž Božič**
Osvetljevalca **Janez Vencelj** in **Bogdan Pirjevec**
Frizerki in maskerki **Anja Blagonja** in **Sara Dolinar**
Garderoberka **Urška Picelj**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo
Ona **AJDA SMREKAR**
On **FILIP SAMOBOR**
Otrok **VORANC BOH**
Dobri ljudje **TANJA DIMITRIEVSKA**
**LENA HRIBAR ŠKRLEC**
**GAŠPER JARNI**
**JAKA LAH**

Filip Samobor, Ajda Smrekar, Voranc Boh

Ajda Smrekar

Petra Pogorevc

# ZANKA IZ NIČLE

V Shakespearovi *Ukročeni trmoglavki*, ki je bila v režiji Anje Suša premierno uprizorjena februarja 2013 na Mali sceni MGL, je bil tudi prizor, v katerem so med privzdignjene renesančne replike nenadoma vdrli vulgarni komentarji uporabnikov spletnih strani različnih medijev. Igralci so jih z odra posredovali v surovi obliki in brez naknadnih lektorskih popravkov, usmerjeni pa so bili proti umetnikom in njihovemu položaju v sodobni slovenski družbi. Že takrat je bilo očitno, da do slednjih niso kritični samo politiki na oblasti, temveč tudi povsem navadni državljani, naveličani lastnih eksistenčnih težav in zato vse manj pripravljeni imeti kar koli opraviti z umetnostjo ter ljudmi, ki se z njo ukvarjajo.

Tarča teh anonimnih žaljivk v uprizoritvi je bila Katarina. To je tista uporna mladenka, ki jo oče v Shakespearovi predlogi proti njeni volji poroči s premožnim snubcem, ta pa jo nato z maltretiranjem vseh vrst uspešno prevzgoji. Tako zelo, da mu v zaključnem monologu pove slavospev, zaradi katerega se je *Ukročene trmoglavke* oprijel status enega najbolj mizoginih dramskih besedil vseh časov. V uprizoritvi, ki smo jo v skladu s konvencijo elizabetinskega gledališča odigrali z izključno moško zasedbo, smo se ukvarjali ne samo z zgodbo zakoncev, ampak tudi z njenim širšim kontekstom, zato smo postavili enačaj med zatirano Katarino in vse bolj marginalizirano družbeno skupino umetnikov. Kot novodobne glasnice renesančne upornice smo ustoličili tri avtorice, ki smo jih povabili k pisanju neukročenih različic njenega zaključnega monologa. Poleg Simone Semenič iz Slovenije in Maje Pelević iz Srbije je enega izmed tako nastalih besedil prispevala tudi hrvaška pisateljica in dramatičarka Ivana Sajko.

Kako je mogoče, da velik del javnosti tako zlahka označuje umetnike kot parazite in lenuhe, smo se spraševali, ko smo analizirali premike v razumevanju umetnosti in kulture, ki so se v preteklih desetletjih izvršili v številnih evropskih državah. Odkar se od umetnosti zahteva, da bila razumljiva in dobičkonosna, je v očeh ljudi izgubila pravi smisel in vrednost ter se začela nevarno izgubljati v generičnem in zamegljenem pojmu kulture. Med nastajanjem *Ukročene trmoglavke* so se na slovenskih ulicah vrstili protesti, ki so se jih z zahtevami po odpravi neoliberalne

politike v kulturi in družbi udeležili tudi umetniki, na kar so se številni državljani odzvali s stališči, kakršna so izražali spletni komentarji, ki smo jih vključili v uprizoritev.

Osem let pozneje, ko na istem prizorišču ponovno nastaja uprizoritev, pri kateri sodelujeta režiserka Anja Suša in dramatičarka Ivana Sajko, na vsebino teh komentarjev spomnijo replike, ki jih izrekajo Dobri ljudje. To so radovedni sosedje, ki se ne obotavljajo vtikati nosu v tuje zadeve ter imajo izdelano mnenje o težavah drugih, čeprav jih poznajo le s hodnikov in parkirišč svojih stanovanjskih zgradb. Vsevedni potrošniki umetnosti, ki bi radi narekovali repertoarje gledališč, čeprav svoje abonmajske kartice komaj ločijo od tistih, s katerimi se potegujejo za popuste v nakupovalnih središčih. Zavedni državljani, ki vedo povedati, da se *bo človek brez dela že kako znašel, brez duha in tradicije pa ne,* ter da je *dela dovolj za vsakogar, ki hoče delati*.

Protagonista igre, na katera letijo vse te opazke, sta Ona in On. Profesionalna igralka brez službe, ki se, namesto da bi igrala Ofelijo, preživlja s snemanjem oglasov in nastopanjem na komercialnih prireditvah, ter univerzitetno izobražen pisatelj, ki sanja o tem, da bo ustvaril uspešnico, medtem ko piše kolumne in članke, za katere zasluži komaj kakšen drobiž. Njuni honorarji ne zadoščajo za preživetje, sanje o rednem delu in uspešni karieri pa postajajo vse manj uresničljive. Ko se jima rodi še Otrok, ki ga nista načrtovala in si ga v bistvu ne moreta privoščiti, se odnos med njima še dodatno zaostri. Čeprav sta se v težavah znašla skupaj, se ne strinjata glede tega, kako bi se iz njih izvlekla. Da bi zaslužila za hrano, najemnino in položnice, je Ona pripravljena požreti ponižanje, *se znajti* in *hoteti delati*. Njemu to brani ponos, toda medtem ko se razburja nad televizijskimi poročili in udeležuje uličnih protestov, tone v obup in podlega alkoholizmu, zaradi česar življenje družine postane pravi pekel.

Usihajoča ljubezen, katere pogubo v izhodišču zakrivijo materialna beda ter z njo povezani občutki ponižanja in manjvrednosti, ki jih dramski liki ponotranjijo tako zelo, da vplivajo na vse plati njihovih življenj, spomni na igro *Kazimir in Karolina* avstrijsko-madžarskega avtorja Ödöna von Horvátha. *Včeraj so me zabrisali na cesto, jutri moram na borzo dela, danes naj se pa zabavam, in to po možnosti še ves nasmejan in dobre volje*, odpuščeni šofer tovornjaka na začetku igre očita svoji dragi, ki bi se rada z njim sprostila in poveselila med stojnicami na Oktoberfestu.[1] Na videz nedolžen prepir, ki je zaradi ekonomsko in družbeno pogojenih okoliščin vse prej kot to, se do konca igre izteče v razpad odnosa, ki ga ni mogoče preprečiti.

Pri vsem skupaj na žalost ni zanemarljivo, da je Ödön von Horváth napisal *Kazimirja in Karolino* na začetku tridesetih let 20. stoletja, torej v času, ki ga radi primerjamo s tem, v katerem trenutno živimo. Razpad avstro-ogrske monarhije, gospodarska kriza in izkušnja svetovne vojne so samo najbolj očitne zgodovinske okoliščine, ki so bile glavni vzrok za to, da so se po vsej Evropi okrepile nacionalistične težnje in je ločevanje na podlagi etnične,

[1] Ödön von Horváth: *Kazimir in Karolina*. [Iz nemščine prevedel Borut Trekman.] Ljubljana: MGL, tipkopis, str. 4–5.

verske ali katere koli druge pripadnosti postalo uzakonjena stalnica. Družbeno razpoloženje je počasi in zanesljivo tlakovalo vzpon fašizma in nacizma, vse to pa so dopustili preprosti mali ljudje, naveličani lastnih eksistenčnih težav in pripravljeni zanje kriviti koga drugega.

Ti so pravzaprav zelo podobni tistim, ki so med preobrazbo *Ljubezenskega romana* v odrsko priredbo z naslovom *Nekoč se bova temu smejala* prešteli vrste ter se izborili za prostor pod reflektorji. Pa tudi vsem pametnjakom, ki se za zasloni svojih računalnikov lotevajo pisanja sovražnih komentarjev, s katerimi na družbenih omrežjih, denimo Facebooku in Twitterju, razširjajo nestrpnost do ciljanih družbenih skupin. Za umetnike, sploh tiste v vrstah samostojnih ustvarjalk in ustvarjalcev v kulturi, so se razmere v času, ki je minil od uprizoritve *Ukročene trmoglavke*, kljub nenehnim protestom in opozarjanju vseh vrst žal zaostrile do skrajnosti. Podplačani in stigmatizirani so tako zelo, da jih o odhodu iz kulturno-kreativnega sektorja po zadnjih podatkih razmišlja 57 odstotkov.[2] Bo njihov odhod kar koli razrešil? Bodo njihovi kritiki zaradi tega morda živeli bolje? Kaj pa, če se pravzaprav samo obešajo na tisto isto *zanko iz ničle*, s katero v igri pred Njo in Otrokom grozeče maha On? In vendar ključ do razumevanja Dobrih ljudi iz igre Ivane Sajko ni toliko v tem, da jih uzremo v svoji okolici, temveč v prepoznavanju tega, kako hitro smo jim lahko podobni sami. V senci pandemije, podnebne krize in množic brezpravnih migrantov se moramo tega zavedati ter dejavno prispevati k družbeni strpnosti.

O vsem tem se je vredno zmeraj znova spraševati, v prvi vrsti zaradi odraščajočih generacij otrok, ki že lep čas *stanujejo v posledicah* napak svojih staršev. Njihov predstavnik v romanu in dramatizaciji pokaže, da jim dolgujemo vsaj poskus odgovora na vprašanje, ali ni nastopil čas za drugačno ureditev sveta. Kaj jim sploh vemo povedati o njihovi prihodnosti? Otrok iz nje izrine ekonomijo, jo nadomesti z umetnostjo in si jo utopično zamišlja po svoje: *To ne bi bil več majhen zadušljiv prostor, v katerem so potrošene vse ideje in ni nobene alternative, temveč ponorel scenarij neustrašnih preobratov, spremenjenih vlog in nepričakovanih izidov, popolnoma odprt za vsako naključje, ki bi ga lahko v čisto vsakem trenutku na novo odpeljalo tudi nekam drugam. Samo da tega prostora ne bi več imenovali gledališče, temveč družba.*

[2] Poligon kreativnega centra in Center za kreativnost sta maja 2021 opravila tretji del širše zasnovane raziskave o vplivu epidemije covida-19 na življenje in delo slovenskih ustvarjalk in ustvarjalcev v kulturi. V tem delu raziskave je sodelovalo 1517 anketiranih, izsledke pa so javnosti predstavili 16. 9. 2021.

Filip Samobor

Nika Korenjak

# NEUSMILJENOST NEVEDNOSTI

Ivana Sajko je roman s pomenljivim naslovom *Ljubezenski roman*, ki bralca lahko kaj hitro in namerno zmotno popelje na področje klasičnih ljubezenskih zapletov dveh nekompatibilnih duš, začela pisati iz »niča«. In prav s tem »ničem« nas je zgrabila v kombinacijo petih motivov ženske, moškega, otroka, družbe in neusmiljenega časa, ki se prepletajo v nepričakovanih rezultatih iz eksistencialne potrebe, da bi ta »nič« vsebinsko napolnili, četudi samo s problemi in tegobami.

Na eni strani nanje pritiska družba, ki je sestavljena iz ekonomsko nestabilnih, lačnih posameznikov v pomanjkanju, na drugi strani pa prazni širokoustni politiki, ki kljub besedičenju stojijo za elito, ki si neusmiljeno polni žepe in povečuje ekonomsko – gospodarsko razpoko v družbi. Roman je subtilen prerez družbenega trenutka in prostora, ki ga je prehitra tranzicija, sestavljena iz neusmiljenega razvoja kapitalizma in znanosti, pustila popolnoma razklanega ter tako tlakovala pot do njegovega propada, vsakodnevnega pekla v majhnih količinah.

V središču se znajdeta brezposelna igralka in visoko izobraženi družboslovec, ki svojo nezaposljivost opravičuje z alkoholom in navidezno filantropijo, ki jo izrablja le za neizbežno potrebo po tem, da bi bil slišan, da bi njegova stiska in nezmožnost enakovrednega prostora v družbi ugledala svetle razumevajoče obraze in ga vključila v kapitalistični sistem, v katerem denar kroži in v katerem bi kot posameznik s svojim težko pridobljenim znanjem lahko deloval kapitalistično in dobičkonosno. Ona, s svojo neustavljivo potrebo po ustvarjanju, svoje mladostniške vehementne kreativne fantazije zamenja za poziranje na komercialnih dogodkih, oblečena v karikature iz risanih filmov in stripov.

Otrok, ki je rezultat poletne vročine, opitosti in mladostniškega občutka, da je svet še kako obvladljiv, tiho in neopazno stoji nekje na robu njihovega hladnega stanovanja popolnoma zapostavljen. Čeprav se mati in oče trudita proizvesti drobtine brezmejne starševske ljubezni, ki je na mestih samo še navidezna (ne iz zanemarljivosti, ampak iz svoje tragične, gole nezmožnosti), ostaja sam in utišan. Vse globlje toneta v svoje probleme in tako

postajata nezmožna prepoznati rešitev. Čeprav se rešitev njihovega položaja skriva v otrokovih zakritih potencialih, v njegovem poglobljenem razumevanju družbe in progresivnem obstoju, polnem zavedajoče se prednosti rastočega kapitalizma, ostaja pozabljen nekje ob strani.

Alenka Zupančič v filozofski razpravi z naslovom *What IS Sex?*[1] raziskuje status medsebojnih, predvsem spolnih odnosov med posamezniki, med diskrepanco o pop kulturni izjavi, kako so ženske z Venere, moški pa z Marsa, tako kot se Sajko sprašuje o odnosih v beletristično-romaneskni formi. V romanu prikaže vse ravni partnerstva in jih predstavi skozi notranji pogled, prepoln subjektivnih pogledov in čustvenih trditev. Zupančič zapiše: »[B]ut, what about sex? Is there and Idea, a pure form, of sex? The answer seems to be negative. And this is not because sex would be situated even *lower* on the chain of being mud or dirt, but for some other reason. Presenting sex as low and *dirty* is already a response, a *solution* to its more fundamental scandal – namely, that we don't know what is it«.[2]

Sajko skozi celoten roman transparentno prikaže, da morda prav nikoli ne bomo povsem prepričani, kaj partnerski odnos sploh je, kako je neizpodbitno povezan z okoljem, družbo in politiko, v katere je postavljen, kako je lahko preteklost prav tako meglena kot prihodnost in kako je tisto, kar se zgodi med dvema, ambivalentno in popolnoma nepredvidljivo.

Ganljiva je človekova neustavljiva želja po združevanju, grajenju, zlaganju in skupnosti, zaradi katere je pripravljen zanemariti in pozabiti na vse dosedanje izkušnje ter tukaj in zdaj zamrzniti v času, upajoč, da je ultimativna predaja v združitvi še mogoča. Če ga to vodi v neizpodbiten konec, mu ostane vsaj upajoči začetek spomina, ob morju, nekje na plaži ob steklenici rdečega vina z nekom, ki mu je nekoč govoril *ljubim te*.

---

1 Alenka Zupančič, 2017: *What Is Sex?* Massachusetts: The MIT Press.

2 »Ampak, kaj pa seks? Obstaja neka ideja, čista oblika seksa? Odgovor je videti negativen. In to ne zato, ker lahko seks uvrstimo *nižje* na lestvici obstoja kot blato ali prst, pač pa zaradi nekega drugega razloga. Predstaviti seks kot nizkega in *umazanega* je že samo po sebi odziv, je *rešitev* njegovega še bolj fundamentalnega škandala – torej dejstvo, da sploh ne vemo, kaj je to« (Zupančič 2017: 22) (prevedla N. K.).

Voranc Boh

Tanja Dimitrievska, Gašper Jarni, Jaka Lah, Lena Hribar Škrlec

Varja Hrvatin

# ZGODBA, KI JE UMETNOST SPLOH NE POTREBUJE

Kako ugledališčiti ljubezen, ki je ne prepovedujejo Capuleti ali Montegi, ne ovirajo ne rasna ali verska neenakost, ne ekonomski razmah, niti daljava? Ljubezen, ki *ubije takoj, ko dobi priložnost*, saj jo ogrožajo neoprijemljive banalnosti praznih obljub in zavisti in zamer in očitkov in krivde in anksioznosti in nesigurnosti in depresije? *Ljubezenski roman* prepleta globine raznovrstnih, dolgoletno stkanih in nakopičenih internaliziranih stanj znotraj kolektivne dinamike partnerskega odnosa. Njuna zgodba je skupna, vendar individualizirana. V tej zgodbi ni dogodkov, ki prelomijo, vznemirjajo ali determinirajo, to je zgodba o trajnostnem *performansu* konfliktov, ki nikakor ne pridobijo vokaliziranega glasu in dialoga, saj so zadušeni z neizbežnostjo omejujočega vsakdana, s terorjem pravil, pričakovanj in državljanskih dolžnosti. Kdo še verjame v ljubezen in zakaj jo danes sploh uprizarjati? Če, po Dolarju, gledališče, kot dogodek, zareže v državo kot pojem stanja, kako z umetnostjo zarezati v pojem ljubezni? Kaj je tista zgodba, ki jo umetnost danes potrebuje?

Če bi to zgodbo pisala Ona, bi to bila zgodba, ki je umetnost sploh ne potrebuje. Bila bi še ena zgodba o še eni poraženi prekarni igralki, ki je verjela, da umetnost ni privilegij. Če bi to zgodbo pisala Ona, ne bi seksala brez kondoma, ne bi podlegla šarmom sebi namenskega intelektualizma, predvsem pa bi se odločila drugače – odločila bi se zase. Če bi to zgodbo pisala Ona, bi to bila zgodba o borbi, opeharjeni vsakršnega upanja, o borbi, ki se kot ruski hrček na tekalnem kolesu z enakim zanosom vrti v prazno naprej in naprej, iz dneva v dan. Če bi to zgodbo pisala Ona, bi vso mržnjo do krivic patriarhata artikulirala preko koreografije zlaganja loncev, matematike poravnanih prtov in žaluzij, kolažiranj (ne)koristnih odpadkov, začinjenih s teatralizacijo samomora. Če bi to zgodbo pisala Ona, bi njeno mučeniško trpljenje, ki ni nič bolj zanimivo, kaj šele radikalnejše od Jezusovega, igrala še ena privilegirana zaposlena igralka, ki bi njeno globino izžela vsakršne feministične misli in jo na nemilost njene večkrat pohvaljene organske ženskosti *odforšpilala* kot žrtev. Če bi to zgodbo pisala Ona, bi *vrgla trnek in čakala, nekaj se bo zagotovo ujelo*.

Besede, besede, besede – so orožje, s katerim se vojskujeta Ona in On. Besede, besede, besede – so njuna umetnost, ki jima še preostane, ko se z umetnostjo ne moreta preživljati več. So monodramsko gledališče, ki ga preigravata drug z drugim, v scenografiji svojega izpraznjenega razprodanega doma, z rekvizitom otroka, v kostumografiji rabljenih oblek iz druge roke in v režiji razmer, ki jih kuje sodobni kapitalizem. Domena njune realnosti so besede, čeprav jih drug drugemu nikoli ne izrečeta. Vsaj ne zares, ne tako, da bi bile (u)slišane. Besede razmetavata kot umazane lonce, mečeta jih kot plesnive smeti in izpraznjene steklenice vina, cuzata kot izčrpane bančne račune in vpijata kot potne kapljice sramu izparelega dostojanstva. Drug v drugega, mimo drugega, brez drugega. Besede bruhata in razdajata do točke brez povratka, kjer ostajajo le še tišine, tišine, tišine.

»Ja, ljubezen je neizrekljiv zanos, ki se upira gravitaciji, recesiji in življenjskim udarcem in nas dviga nad blato na cesti.«

Če bi to zgodbo pisal On, bi to bila zgodba, ki je umetnost sploh ne potrebuje. Bila bi še ena zgodba o še enem moralističnem levičarskem pisatelju, ki je verjel, da umetnost lahko spremeni svet. Če bi to zgodbo pisal On, ne bi bil taka pička, tak umetniški kliše, ki zapija svoje neuspehe, se napaja z užitki lastne krivde in utaplja vsakršno odgovornost za lenoben idealizem lastnih utopij. Če bi to zgodbo pisal On, bi kompleksno komparativistično poznavanje Dantejevega opusa služilo kot nuklearno vojaško orožje za razredni boj. Če bi to zgodbo pisal On, bi bilo vsakršno pobalinsko kljubovanje zakonom, pravilom in bontonu nagrajeno z vsesplošnim pripoznanjem statusa alternative in uporništva ter posledično umetniškega in družbenega uspeha. Če bi to zgodbo pisal On, bi o njegovi neusahljivi želji po moralnem zmagoslavju teoretiziral še en pisec – prežvečen in pozabljen v času –, ki bi stisko njegove strahopetne moškosti, obubožane vsakršnega dejanja ali stališča z realnimi produktivnimi učinki, zavil v tančice stoletij družbene potrebe po seciranju problemov belega moškega, ki že dolgo ne zanimajo nikogar več. Če bi to zgodbo pisal On, bi ga *nežno stiskala za roko in mu govorila, da nas lahko reši samo pisanje*.

»[N]i jasno, ali se bosta pofukala ali poklala, kot tudi ni jasno, zakaj to sploh počneta«.

Če bi to zgodbo pisal Otrok, bi to bila igra. Otroška igra, v kateri pravila niso pretirano drugačna od pravil družbe. Pravila obnašanja, pravila bontona, pravila zakonov in pravila ustave. Kje in kdaj se lahko giblješ, s koliko cekinčki razpolagaš in kaj si z njimi lahko privoščiš, predvsem pa, kako si jih z žrtvovanjem prostega časa, psihične stabilnosti in primarnega dostojanstva lahko dodatno nagrabiš. Več cekinčkov, večje igralno polje. Ona in On igrata igro premagovanja ovir, ki jih nastavljajo služba in obrazci in davki in stanarine in stroški in hrana in pohištvo in sosedje

in družba in država in svet. Če bi to igro pisal Otrok, bi *supermoč* njegovih staršev, glavnih junakov, bila recimo umetnost. Umetnost kot orožje, ki ne poškoduje, uničuje ali ubija, temveč orožje, ki polni, razpira, oživlja in predvsem osmišlja. Izmišlja novo realnost, konstrukte alternativnih idej, ki se ne opirajo na pasivno moraliziranje, temveč na potencialnost dejanj in spremembe. Na misiji kritične misli, vzpostavljanja skupnosti in kolektivne pozicije, vse do cilja s porazom diktata birokracije, neoliberalne demokratičnosti, stanovanjske problematike, samoizčrpavajočega prekariata in anksiozne izgorelosti. Če bi to zgodbo pisal Otrok, bi to bila igra, *kako zložiti lonce, manjše vtakniti v večje, lažje postaviti na težje, kako stisniti imetje na prostornino prtljažnika in med sedeže poriniti deske*.

Vendar te zgodbe ne pišejo ne Otrok, ne Ona, ne On. To zgodbo pišejo sosedje, novinarji in znani politiki; zgodbo o levih kaviar socialistih, ki se kot pijavke prisesavajo na davkoplačevalski denar; zgodbo o nezaposljivosti prekvalificiranih humanistov, ki ne morejo konkurirati na trgu dela; zgodbo o lenih boemih, ki jim zjutraj ni treba vstati in lahko spijo do poldneva, namesto da bi si poiskali pravo delo, ne pa hobi. To zgodbo piše Ivana Sajko sosedom, novinarjem in znanim politikom navkljub. Ker to zgodbo živimo bolj ali manj vsi in ker to igro igramo po neskončnih *levelih* vse do smrti. Dokler nas ne izčrpa, zmanjka, porabi. Ampak če bi vsi ti – bolj ali manj vsi – pisali to zgodbo, bi to vseeno zmeraj bila ljubezenska zgodba. Ker se z zagonetnostjo ljubezni srečujemo prav vsi in ker ljubezen *ponuja molčeče odgovore na vsa vprašanja*. Ker je ljubezen v svetu, kjer se da kupiti prav vse, za zdaj še brezplačna in ker kljub cinizmu in patetiki *ljubezen sestavi, kar se razbije*.

Otrok v *Ljubezenskem romanu* je brez imena, tako kot njegova mama in oče – Ona in On. Vsi brezimni, *fizično živi in ekonomsko mrtvi*. Edini imeni, ki se pojavljata, sta Jezus in Dante. Obe imeni in osebnosti kot reprezentacija nečesa plemenitejšega, svetega, celo nadnaravnega. Jezus in Dante, kot epitoma človeškega trpljenja in umetniške stvaritve. Otrok je v romanu brezimen, nem in skoraj neprisoten. Kot izmišljen rekvizit, na katerega se opira in materializira vsa ta frustracija, ki nima odleteti kam drugam, naleteti ali pristati na Njo, na Njega. Dramatizacija uprizoritve si lik otroka izmisli, ga oživi in mu podari telo in glas. Otrokov glas postane hkrati izvir in obenem zadnji izdihljaj upanja, ki svoje starše vidi onkraj davčne številke, ki v svoje starše verjame, da zmoreta, če ne zase, pa vsaj zanj. Ker Otrok verjame v ljubezen, saj je ljubezen. Ker Otrok ve, da se bosta *nekoč vsemu temu smejala* in da se bomo *še danes kopali*.

Ko to zgodbo piše Varja Hrvatin, je to zgodba o otroku, ki ga razbitine rojstva in črepinje odraščanja v kolateralni škodi prekariata niso opeharile borbe. To je zgodba o otroku, ki ni izgubil upanja, vere, igrivosti in radovednosti. To je zgodba o otroku, ki je zgodbo doživel, preživel in jo zdaj živi ter jo bije naprej tudi sam. In teh otrok in zgodb je iz leta v leto čedalje več. In te zgodbe so življenje, realnost, prihodnost. Te zgodbe smo mi. In to so zgodbe, ki jih umetnost še kako potrebuje.

Ajda Smrekar, Filip Samobor

Nenad Jelesijević

# VEDNO JE ODGOVOR LJUBEZEN

Generične osebe, Ona, On in Otrok, zgodba brezkompromisno intimna, bolj filmska kot gledališka. Črno-bel imaginarij se kakor da navezuje na črnovalovsko poetiko zgodnjih sedemdesetih.

Dramatizacija Ivane Sajko z naslovom *Nekoč se bova temu smejala* zoži pripoved njene knjige *Ljubezenski roman* tako, da poudari *fenomen izginotja*: izginja potreba po poglabljanju v kar koli, kar se kaže kot vsesplošna plehkost (ki jo ponazarja korporativni rek *keep it simple and stupid*); trgajo se medčloveške vezi, nadomeščajo se z medaplikacijskimi komunikacijami; tanjša se socialna varnost; bledi podoba sveta, ki jo je na (v sebi) protisloven način zarisalo pozno 20. stoletje, v katerem je le bila vpeljana vrsta standardov, ki so sodobne družbe do neke mere varovali pred smrtonosnimi kapitalskimi vplivi (javnost šolstva, zdravstva, izobraževanja, umetnosti, naravnih resursov itd.).

Fenomen izginotja oprijemal, ki nam dajo vedeti in čutiti, da smo del neke skupnosti, beremo z vidika umika ljubezni. Med vrsticami se namreč plete avtoričina slutnja, da bo tudi ljubezen nekoč izginila.

Kmalu po izidu *Ljubezenskega romana* so upravljavci globalnih kapitalskih utrdb, skupaj z državnimi vodstvi, sprožili aktualno recesijo, da bi za vsako ceno obvarovali *status quo*, na katerem temelji družbeni ustroj. Recesija je tokrat sprožena kar z medikalizacijo skoraj vseh vedenjskih vzorcev. Vsiljuje se nam jo – kot že velikokrat videno – z ukazi in *ausweisi*, ki si jih izmišljujejo administratorji resničnosti pod predpostavko, da je bolan vsak, ki ne dokaže nasprotnega. Svojo potrebo po bolezni (oziroma hrepenenje po umiranju) so ponovno globalizirali, da bi na ta način poskušali odmisliti lastne globoke duševne poškodbe med iskanjem ljubezni tam, kjer je ni. Naslov filma Karpa Godine *Zdravi ljudje za razvedrilo* iz leta 1971 lepo opisuje trenutne razmere, v katerih naj bi bila le zdravim (kar koli to že pomeni) dovoljena udeležba v javnem/skupnem življenju; razmere, v katerih smo prav vsi in povsod po svetu pacienti Foucaultove *klinike*.

Ubijanje že tako zamejene socializacije v času prohibicije ni nič drugega kot zatiranje potencialne ljubezni na njenem izvoru (ljubezen je stvar psihofizične interakcije v skupnosti, je nekaj političnega in je onkraj

policijskega estetskega režima). Tako se načelo medsebojnega zaupanja poskuša zamenjati s stalnim sumom v vse in vsakogar (fašizem); namesto soodločanja in s(am)oupravljanja se vsiljuje upravljanje t. i. človeških resursov (korporativizem); ločevanje (rasizem) namesto združevanja; slavljenje smrti (bolezni, procedure, statistike, štetja) namesto proslavljanja življenja (ki se prej ali slej tiče skupnega prostora in resursov); nadzor (telesa, misli, prostora) namesto svobode (gibanja fizisa in vsakovrstnega izražanja v nezamejenem prostoru). Nekrokapitalizem je drugo ime ukinitve ljubezni. [On: »Ali verjameš v polom civilizacije in globalno vojno kapitala, med katero bo izginilo še to malo negotovih ljubezni?«]

A vse to ni nič novega, po svoje je že dolgočasno. In vse to še ne pomeni, da ni ničesar drugega, da ni zunanjosti, niti da je *matrix* vsemogoč, neprepusten in večen. Vse to še ne pomeni, da ljubezen nima svojih adutov niti da bo zares izginila.

Občasno defetističen in izrazito pesimističen ton besedila *Nekoč se bova temu smejala* ne zmoti občutka, da je v središču drame vendarle ljubezen – kot takšna, neulovljiva, kratkotrajna, nepojmljiva, neizgovorljiva, vsemogoča –, četudi v nekem prostoru, ki ga zaznamuje težavnost preživetja, in v času, ko »neuspeh ljudi odvrača«, kot uvodoma pove Ona, ter v mikrosituacijah, ko »bi lahko umrl od ljubezni«, kot ji nekega večera na neki plaži pove On.

A če pomislimo, da so Ona, On in Otrok lahko Eno, eno bitje, »sestavljeno« iz vseh treh karakterjev, ki jih vsi nosimo v sebi, in če to metaforo enosti postavimo ob bok razcepljenosti (shizofrenosti) sveta, ki ga avtorica skicira predvsem z očmi taistih treh osrednjih akterjev – skoraj družine (družine v nastajanju, a vnaprej obsojene na propad) –, bomo morda priplavali na površje iz pesimističnih (predapokaliptičnih) globin njene zgodbe.

Tovrstna geneza karakterjev je nujna zato, ker nas ravno razdeljenost naših osebnosti – v smislu sprejetja in ponotranjenja klasifikacij (spolnih, družbenospolnih, razrednih in mnogih drugih), ki utrjujejo nadaljnje delitve (na odrasle in majhne, tebe in mene, njega in njo, črne in bele, človeka in žival itd.) – oddaljuje od ljubezni kot takšne in napeljuje k ljubezni kot kanonu oziroma njenemu praznemu nadomestku (ki se verificira z zakonsko zvezo, utemeljuje s prepovedmi, kot je npr. prepoved poligamije, ter raznovrstnimi omejitvami, ki zavirajo tudi nadspolno perspektivo in skupnostno dimenzijo ljubezenske povezave med dvema ali več ljudmi, oziroma preprečujejo dejansko političnost).

Zgodba o »zadnjih Mohikancih« nedvomno poudarja omejitve, ki jih družba vsiljuje posameznikom in tako pravzaprav in tudi pogosto vpliva na posamične ljubezenske situacije. Ljubezni pogosto ugašajo zaradi nezmožnosti plačevanja računov in najemnin, v konkretnem primeru tudi zaradi bedne karierne perspektive ozko profiliranih intelektualcev v okoliščinah, v katerih *misliti* ni preveč priljubljena dejavnost. [Ona: »Dobra izobrazba mu ne dopušča delati kar koli, saj za to preprosto ni usposobljen«.] Socialna negotovost prispeva k disfunkcionalnosti družine (otrok ostane prikrajšan za najpomembnejši prispevek svojih staršev – njuno ljubezen).

Nesojena družina na koncu dobesedno izgine, saj po smrti staršev Otrok nenadoma ostane sam na svetu. Fenomen izginotja je tako simbolično okronan z dobesednim izginotjem neprilagojenih (nemočnih, nestorilnih, utrujenih od življenja, ponižanih, manjvrednih, prepametnih, izbrisanih). Ta pomembna avtoričina gesta je močan znak, ki se vtisne v spomin in tudi odpre neko drugo perspektivo: ali s sprejemanjem pesimizma nekrokapitalizma (oziroma brezizhodnosti v obstoječih razmerah) pravzaprav sami sebe delamo nemočne?

Mar se torej opolnomočenje ne začne na nekem ponotranjenem presečišču, na katerem ni ločitve med Njim, Njo in Otrokom (oziroma notranjim otrokom)? Iskanje tega presečišča je holistična vadba, ki zahteva odmik od naučenih vedenjskih vzorcev, ki nas med odraščanjem pogosto pahnejo v rutino, v kateri se ne zavedamo pomena in možnosti osebne avtonomije, zanemarjamo ljubezen v pomenu nenehno razvijajoče se prakse in raje verjamemo v potrošniška nadomestila medosebnih interakcij in predstavništvo (podrejanje hierarhijam) kot nadomestilo samoorganizacije.

*Srce je lomljivo kakor steklo in nevarno vnetljivo, kot vžigalica*, so verzi pesmi *Recept za ljubezen* umetnice Slađane Milošević. Krhkost ljubezni ni njena šibkost, je njena največja dragocenost. V tej krhkosti je slutnja in možnost tako rekoč vsega, kar se lahko zgodi in kar je popolno in vsevključujoče (*omnia*). Krhkost je druga plat neskončnega potenciala, čarovnije, nemogočega, ki je mogoče. Ranljivost ni slabost, temveč znak življenja, ki niti ne kljubuje moči smrti, temveč jo zgolj sprejema kot nevtralen pojav.

Ni recepta za ljubezen, vsaka je unikum, a je tudi delček univerzalne. Posamezna ljubezen je plod raziskave, ki se jo loteva *anima*, eksperimenta, ki je hkrati ples, ekstaza, *trip*, dvom, pogum, korak v neznano, izziv za ego, tveganje, prelom, pesem, magija, eksplozija in implozija. Transcendenca tega eksperimenta nastaja na stičišču animalnega (telesnega, čutnega) in abstraktnega (projekcije želje), njen »smoter« pa je odpraviti željo med njenim performiranjem. Želeti ne želeti pomeni brezpogojno ljubiti. Ljubiti tako pomeni stalno se približevati univerzalnemu in s tem revolucionirati obstoječe, temelječe na prepovedi (kontrastu ideje o ljubezni).

Ona in On se nista več mogla spopadati z izzivi fizične realnosti, izgubila sta upanje in se zelo oddaljila od ideala miru, ki si ga vsi želimo. Njuna pretrgana (poškodovana, nepopolno razvita, travmatična) ljubezen pa se, po zaslugi zapisa (ne glede na to, ali gre za opis izmišljenega ali resničnega razmerja), prek bralcev oziroma gledalcev vseeno in še kako navezuje na univerzalno. Njene sledi so del nam vsem domačega konteksta.

Avtoričino lucidno premetavanje ostankov nekega razmerja in njegov na prvi pogled tragičen konec le poudarjata, da je ljubezen vedno pravi odgovor, ki razrešuje vse naše boje, frustracije, bolečine, egoizme, predsodke in izzive nasploh. To (nagonsko) ve tudi Otrok, ko soočen s smrtjo staršev čaka, da se njuni telesi premakneta, in močno verjame, da se bodo že kmalu vsi trije srečni kopali v imaginarnem morju. Ta vera v nesmrtnost ljubezni mu daje moč in zagotavlja preživetje. Tako kot vsem nam, otrokom nekih ljubezni in revolucij.

Ajda Smrekar, Filip Samobor, Lena Hribar Škrlec, Voranc Boh, Jaka Lah, Tanja Dimitrievska, Gašper Jarni

Agata Juniku

# KON-TI-NU-I-TE-TA

*Število mrtvih? Število izginulih? Število ranjenih?*
*Lažje? Težje? V kritičnem stanju?*
*Materialna škoda? Politična škoda? Diplomatski odnosi?*
*Predhodne volitve? Kdo je kriv? Kdo bo odgovarjal?*
*Vlada? Alianse? Tajne službe? Teroristi?*
*Kdo je komu rekel svinja?*
*Kdo je komu jebal boga?*
*Kdo je komu pobil družino?*
*Kdo je komu razgnal hišo?*
*Nogo?*
*Glavo?*
*Pamet?*
*Kdo je začel prvi?*
*Kdo se sploh še spominja začetka?*[1]

Le kakšno zvezo ima zdaj *Ženska bomba* z *Ljubezenskim romanom*?

Prvič, »prigodno« se je zgodilo, da premiera dramatizacije *Ljubezenskega romana* sovpada z 20. obletnico padca newyorških Dvojčkov in nedavnim padcem Kabula. Prvega od obeh Dogodkov je Fredric Jameson svojčas pospremil z izjavo, da gre pravzaprav za dogodke, o katerih samo (napačno) menimo, da so se zgodili enega in edinega dne

[1] Ivana Sajko, 2005: Ženska bomba. [Iz hrvaščine prevedel Tone Škrjanec.] *Apokalipsa*, št. 94/95, str. 83–106.

v septembru. Seveda enako velja za drugega od omenjenih Dogodkov, ki ravno tako ni bil en sam, temveč jih je bilo več in se niso zgodili samo enega in edinega dne v letošnjem avgustu. Med obema datumoma, kot tudi pred in za njima, je bilo izgubljenih na tisoče in tisoče in tisoče človeških življenj.

Drugič, in to je pomembnejše, *Ženska bomba* – eden od treh monologov iz istoimenske trilogije (*Medeja, Ženska bomba, Evropa*) – je bila neposredno navdihnjena z anti-islamsko paranojo, v katero se je nemudoma po 11. septembru sprevrgel realno utemeljeni strah pred terorističnimi napadi. Ko se je odzvala na črno-belo refleksijo stanja stvari oziroma sliko sveta, ki ji je akutno in kronično primanjkovalo nians, je Sajko poskušala prevrteti film, vstopiti v glavo neke *ženske bombe* – enako verjetno »njihove« in »naše« – ki v prvi vrsti stopa v dialog sama s sabo, Sokrat bi rekel z demonom. To je tisti *kolega*, tisti *črv*, s katerim se pogovarjamo, kadar izstopimo iz sveta, se vrnemo domov in ostanemo z njim na samem. Po Hannah Arendt je prav tovrstni dialog definicija mišljenja. Izvedba mišljenja. V filmu ženske bombe se vrtijo sličice, ki se med seboj pogovarjajo o nepravičnosti, korupciji, neenakosti, razrednih razlikah, patriarhatu, feminizmu, disfunkcionalnih parih, od revščine načetih družinah, intimnih tragedijah in trans-generacijskem nasilju – ki je vtkano v zgodovino vseh naših družin. V imenu družine, kajpada. Te iste teme se pojavljajo, difuzno in transverzalno, po vsem opusu Ivane Sajko. Nit, s katero vse te sličice povezuje, je upor. Upor zoper dano stanje in odnose, tako v zasebni kot tudi v javni sferi. Kajti avtorici Sajko je v nasprotju z likom *Nje* jasno, da med bojem za kruh in bojem za pregledno urbanistično načrtovanje NE obstaja bistvena razlika v prioriteti.

Upor se, logično, razširja tudi na formalni vidik: zoper žanrske rigidnosti kanona. Forme se pri Sajko ponavljajo in pretapljajo, meje med *dramskim* in *proznim* delom so v njenem opusu zabrisane. Njena proza je »dramatična«, saj v glavnem sestoji iz pripovednih monologov, tu in tam pa najdemo v njej tudi kakšen stih. Drame so »monološke«. Tudi v dramatizaciji *Ljubezenskega romana* je dialog pravzaprav fingiran, saj liki vozijo paralelni slalom monologov, ki mestoma povzemajo (kot v prozi), mestoma pa se pogovarjajo (kot v drami). Ti monologi so strukturirani kot »pravi« dialogi. Potem pa je tu še tisti *črv*. Ki koplje. Liki Ivane Sajko se pogovarjajo sami s sabo. V njihovi notranjosti poteka najživahnejši dialog. In tudi najbolj napet. Tisto, kar je predmet izmenjave med liki, je prazen hod, odpadni material, ki ga je izkopal *črv*. Z drugimi besedami, dialog je dekonstruiran. Replike se berejo kot zasebni stavki simfonije, ki se od časa do časa povežejo v neko artificielno sinhronijo. Časovno gledano, dogodki v dramatizaciji pričakovano ne sovpadajo z romanom kot njenim izvirnikom. Obstaja nekaj büchnerjevskega v neutolažljivi samoti, bedi in obupu *Nje* in *Njega* (obkroženih z *Otrokom* in zborom *Dobrih ljudi*), kakor tudi v prebojih dokumentarnosti. *Ona* in *On* se prepirata, med drugim zaradi *Njegovega* odhoda na protest, ki ga bo vsaj minimalno informirani hrvaški bralec brez težav prepoznal kot enega v vrsti spopadov za Varšavsko ulico in Cvetni trg, toposov, na katerih je vzniknila iniciativa *Pravo na grad*, ki je kasneje prerasla v platformo *Zagreb je naš!* in zatem še v *Možemo!*.

Tanja Dimitrievska, Gašper Jarni, Jaka Lah, Lena Hribar Škrlec

Fragment fikcijskega monologa z začetka tega besedila bi lahko danes prebrali kot polnokrvni dokument aktualnosti. Ampak pravzaprav je bilo tako tudi leta 2003, ko je bil napisan v odziv na novi val orientalizma, ki ga je Edward W. Said takrat poimenoval kot *trk nevednosti*. Eden od simptomov tovrstne *nevednosti* je bila prekvalifikacija Osame Bin Ladna v simbol vsega zla na tem svetu, ki je dobilo prave mitološke razsežnosti. Še malo, pa si bo lahko pripisal zasluge za naravne katastrofe, je nekoč duhovito pripomnil Jean Baudrillard. Toda ko mit vzame zalet, je menil Said, napoči čas za to, da svetovna odgovornost naredi vse za to, da bi se v javnosti slišal tudi njen glas. Bin Ladna ni več, mi pa še zmeraj stopicamo na mestu.

Profitiramo na bedi, ne le orientalizma, mi vsi. *Padec* Dvojčkov (in njegov pripadajoči domino efekt) je porodil *Žensko bombo* Ivane Sajko, *padec* Kabula pa je kot iztočnica za to besedilo služil meni. Kako si šele manejo ročice in brusijo peresa v Hollywoodu! Cinizem iz nemoči, ki ga pravkar izvajam – članek pišem na letnem dopustu, nekaj dni po uničujoči razstrelitvi samomorilskega napadalca na kabulskem letališču –, me ne odvezuje pravice in dolžnosti, da me skrbi in se sprašujem: kaj lahko naredimo? Za vse, ki nas preganja to vprašanje, sta Nancy Lindisfarne in Jonathan Neale nedavno napisala dolgo in izčrpno besedilo, v katerem sta podala zgoščen odgovor: »Kaj lahko naredite izven Afganistana? Udeležite se protestov za odprte meje in voščite dobrodošlico beguncem.«[2] Ali kot je Chomsky predlagal neposredno po 11. septembru: morda bi morali prisluhniti temu, kar naj bi odgovoril Gandi, ko so ga vprašali, kaj si misli o *zahodni civilizaciji*: rekel je, da bi to lahko bila dobra ideja.

Kot vsako idejo si bo treba tudi to izboriti. In se boriti naprej.

*Cilj boja ni dati rezultate, ampak ohranjati kontinuiteto.*

Kakor v politiki, tako v ljubezni. Sajko kontinuirano piše o tem.

Prevedla **Petra Pogorevc**

[2] Nancy Lindisfarne in Jonathan Neale, 2021: *Afghanistan: The End of the Occupation*. Dostopno prek: https://annebonnypirate.org/2021/08/17/afghanistan-the-end-of-the-occupation/?fbclid=IwAR1bJxxwE4eM5vRQGjd5Xpn9LJCljDTN-bCquaHNVjL_1rCxkqczYcFoIa4.

Ajda Smrekar, Voranc Boh, Tanja Dimitrievska, Gašper Jarni, Lerna Hribar Škrlec, Jaka Lah, Filip Samobor, v dvorani Anja Suša

Gašper Jarni, Jaka Lah, Ajda Smrekar, Filip Samobor, Voranc Boh, Lena Hribar Škrlec, Tanja Dimitrievska

Ivana Sajko

# AT SOME POINT WE'LL LAUGH ABOUT THIS

*Jednom ćemo se ovom smijati*, 2019

Stage adaptation of Ivana Sajko's *Romance Novel (Ljubavni roman*, 2015)

World premiere

Opening 28th September 2021

Translator **POLONA GLAVAN**
Director and set designer **ANJA SUŠA**
Dramaturg **PETRA POGOREVC**
Costume designer **MAJA MIRKOVIĆ**
Choreographer **DAMJAN KECOJEVIĆ**
Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**
Lighting designer **BOŠTJAN KOS**
Sound designer **TOMAŽ BOŽIČ**
Assistant to dramaturg **NIKA KORENJAK**
Assistant to set designer **JANEZ KOLEŠA**
Assistant to costume designer **NINA ČEHOVIN**

Stage manager and prompter **Lejla Žorž**
Technical director **Janez Koleša**
Stage foreman **Matej Sinjur**
Heads of technical coordinators **Branko Tica** and **Boris Britovšek**
Sound master **Tomaž Božič**
Lighting masters **Janez Vencelj** and **Bogdan Pirjevec**
Hairstylists **Anja Blagonja** and **Sara Dolinar**
Wardrobe mistress **Urška Picelj**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

Cast
She **AJDA SMREKAR**
He **FILIP SAMOBOR**
Child **VORANC BOH**
Good people **TANJA DIMITRIEVSKA**
**LENA HRIBAR ŠKRLEC**
**GAŠPER JARNI**
**JAKA LAH**

She is a talented actress without a regular employment, so she supports herself doing humiliating occasional jobs. He is a promising writer, dreaming of penning a bestseller, while writing articles and columns for peanuts. Their fees do not cover even their monthly rent costs, and their dream of a full-time job and a successful career is becoming increasingly unrealistic. When they have an unplanned baby whom they cannot afford, their relationship becomes even more strained.

*At Some Point We'll Laugh About This* is a stage adaptation of the bestselling *Romance Novel* (2015) by the Berlin-based contemporary Croatian writer, dramaturg, performer and director Ivana Sajko, commissioned for the Ljubljana City Theatre. The play is a subtle portrayal of the existential plight of young, well-educated people in contemporary post-communist transition society. The impossibility of finding employment and the precarious struggle for survival prevent young people from becoming financially independent and enjoy living a decent life.

Not only does Sajko analyse the relationship between Her and Him, which is getting increasingly alienated, strained, mutually unforgiving and sometimes openly hostile due to the increasing pressures, she also lucidly portrays the character of the Child, who feels the consequences of parental problems and frustrations. Sajko depicts a society in which the few well-off do not understand the hosts of the poor, while also examining whether the present moment might be the right one for a social revolution and a fairer world order.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega

Energija za življenje

# 2021»2022

www.mgl.si
info@mgl.si
01 4258 222

**Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega**
**Letnik LXXII, sezona 2021/2022, številka 2**
**Izdaja Mestno gledališče ljubljansko**
**© 2021 Mestno gledališče ljubljansko**

Za izdajatelja **Barbara Hieng Samobor**
Urednice **Alenka Klabus Vesel, Eva Mahkovic, Petra Pogorevc, Ira Ratej**
To številko je uredila **Petra Pogorevc**
Lektor **Martin Vrtačnik**
Avtor fotografij **Peter Giodani**
Oblikovalka **Mojca Višner**

Tisk **MatFormat**
Naklada **200 izvodov**
**Ljubljana, Slovenija, september 2021**

Po 13. točki prvega odstavka 42. člena ZDDV-1 davek ni obračunan.