

LUTKOVNO  
GLEDALIŠČE  
LJUBLJANA

SEZONA  
2019/2020

---

## SEDEM VPRAŠANJ O SREČI

Gledališko potovanje po  
motivih *Modre ptice* Mauricea  
Maeterlincka



# SEDEM VPRAŠANJ O SREČI

Gledališko potovanje po motivih *Modre ptice* Mauricea Maeterlincka

Koprodukcija: Lutkovno gledališče Ljubljana  
in Slovensko mladinsko gledališče

15+

Režiser in dramaturg **Tomi Janežič**

Avtorji besedil **ustvarjalci predstave**

Scenograf in avtor likovne podobe lutk

**Branko Hojnik**

Kostumografka **Marina Sremac**

Asistenti režiserja in dramaturga **Tjaša Črnigoj,**

**Mirjana Medojevič, Daniel Day Škufca**

Asistenti scenografa **Nina Rojc,**

**Aleksander Vujović, Liza Privšek**

Izbor glasbe **ustvarjalci predstave**

Oblikovalci svetlobe **Tomi Janežič,**

**Branko Hojnik, Maša Avsec**

Oblikovalci zvoka **Tomi Janežič, Sven Horvat,**

**Luka Bernetič**

Svetovalka za jezik **Mateja Dermelj**

Oblikovalki maske **Marina Sremac,**

**Nina Jordanovski**

Lutkovno gledališče Ljubljana

Premiera: 10. januar 2020

Sezona 2019/2020

Igrajo

**Lovro Finžgar**

**Tomi Janežič** k. g.

**Nataša Keser** k. g.

**Sonja Kononenko**

**Boris Kos**

**Maja Kunšič**

**Jure Lajovic**

**Iztok Lužar**

**Gašper Malnar**

**Anja Novak**

**Matej Recer**

**Nina Skrbinšek**

**Daniel Day Škufca** k. g.

**Matija Vastl**

Vodje predstave **Sven Horvat, Peter Samotorčan, Luka Bernetič**

Vodja tona in multimedije **Luka Bernetič**

Lučno vodstvo **Maša Avsec, Srečo Brezovar, Gregor Kuhar**

Koordinacija luči po LGL **Niko Štabuc, Danilo Korelec**

Tonski mojster **Aleš Erjavec**

Scenski tehniki **Darko Nedeljković, Alojz Milošič, Izток Vrhovnik, Luka Moškrič,**

**Slobodan Ilić, Jure Popovič, Sašo Kitić, Stanko Božanić, Kemal Vrabac Kordiš,**

**Klemen Sašek**

Rekviziter **Sašo Kitić**

Garderoberki in maskerki **Daša Jordanovski, Nina Jordanovski**

Izdelava scene, lutk, rekvizitov in kostumov **Zoran Srdić, Izток Bobič,**

**Polona Černe, Zala Kalan, Sandra Birjukov, Marjetka Valjavec, David Klemenčič,**

**Milenko Pavlovič, Uroš Mehle, s. p., Mateja Šušteršič, Aleksandra Kovačević,**

**Snežana Janjić Horvat, Danica Čeran, Vesna Sačić, Branko Hojnik, Liza Privšek,**

**Zlatko Djogić, Anja Borsan, Jan Raman, Olga Milić**

Producentka **Alja Cerar Mihajlovič**

**Zahvaljujemo se** Polonci Kores, Primožu Vitezu, Jadranki Pavlovič,

Stanetu Tomazinu, Slavici Janošević, Andreji Kovač, Knjigarni LGL, Zavodu za

gozdove Slovenije, podjetjema Festo in GET inženiring, d. o. o., Igorju Remeti,

Mestnemu gledališču ljubljanskemu, SNG Drama Ljubljana in Cankarjevemu domu.

## SEDEM VPRAŠANJ O SREČI

***Na žalost obstaja modra ptica sreče onkraj meja tega minljivega sveta – vendar je vsi, katerih srca so neomadeževana, ne bodo iskali zaman, kajti na njihovih potovanjih po prostranstvih dežele sanj jih bodo bogatila in (o)čistila njihova čustev in domišljije polna življenja.***

— Iz utemeljitve švedske akademije ob podelitvi Nobelove nagrade za književnost Maeterlincku leta 1911

Uprizoritev *Sedem vprašanj o sreči* ne postavlja vprašanj in ne ponuja odgovorov, omogoča pa, da si na domišljijem potovanju skozi sedem gledaliških dežel vprašanja zastavimo sami in si, če hočemo, nanje sami tudi odgovorimo.

Ustvarjalci so za izhodišče vzeli Maeterlinckovo *Modro ptico*,<sup>1</sup> zgodbo o arhetipskem potovanju v iskanju sreče. Po premieri v Moskovskem umetniškem gledališču v režiji Konstantina Sergejeviča Stanislavskega (1908) in na Broadwayu (1910) je doživela vrsto izvedb, priredb za radio, več filmov in TV-serijo. Po uspehu, ki ga je igra imela, je nastal otroški roman *The Blue Bird for Children*, ki ga je Maurice Maeterlinck napisal z Georgette Leblanc.

V ljubljanskem lutkovnem gledališču – tedaj Mestnem lutkovnem gledališču – je bila uprizoritev *Sinje ptice* (1964) v režiji Jožeta Pengova eden od vrhuncev tedanjega marionetnega odra. Nanjo se je režiser pripravljala tri leta. Maeterlinckovo *Sinjo ptico* je za lutkovno gledališče predelal dramaturg dr. Janko Kos. Likovno podobo predstave je ustvaril slikar France Mihelič, ki je kot prvi lutkovni ustvarjalec za likovni del predstave prejel najvišje slovensko priznanje na področju kulture, Prešernovo nagrado. Prvič v zgodovini Mestnega lutkovnega gledališča se je zgodilo, da je isti slikar zasnoval marionete in scenografijo, zato sta bile ta elementa izjemno usklajena. France Mihelič je bil znan po ekspresionistični fantastiki, s pomočjo katere je obdeloval teme iz mitologije, šeg in vraževerja,

ustvaril je motive, ki so neposredno povezani s slovenskim izročilom ter njegovim trajnim povečevanjem. Svoj slog je prenesel v lutkovno gledališče. Za glasbo je poskrbel skladatelj Uroš Krek. Žal so lutke in scenski elementi tako kot tisti za *Zvezdico Zaspanko* leta 1972 za vedno izginili v plamenih.

Skozi zgodbo o iskanju modre ptice ustvarjalci predstave *Sedem vprašanj o sreči* pišejo lastno, osebno in družbeno zgodbo o družini, nasilju, spominu, sanjah, smrti, radostih, ljubezni, prihodnosti, slovesu, smislu.

*Sedem vprašanj o sreči* je predstava o gledaliških prostorih. V tokratnem vnovičnem sodelovanju režiserja s scenografom Brankom Hojnikom – skupaj sta v zadnjih letih ustvarjala tudi v Rusiji in na Norveškem – je (znova) prav posebna pozornost posvečena prostoru kot mestu domišljije.

*Sedem vprašanj o sreči* je dolgo gledališko potovanje, predstava o predstavi, zgodba o zgodbi, po svoje nadaljevanje ustvarjalnega procesa, ki se je z delom ekipe začel pri uprizoritvi *še ni naslova*. Janežič je sicer v zadnjih letih v različnih državah ustvaril več nenavadno dolgih predstav, ki skušajo z dekonstrukcijo gledališča poudariti njegovo čudežnost ter v ospredje postavljajo skupnost, udeleženo v dogodku.

Glede na sodobno obsedenost s srečo ni odveč omeniti, da otroka modre ptice, takšne, ki preživi na svetlobi dneva, v zgodbi nikoli ne najdeta. Kar pa ne pomeni, da ne doživita in ne preživita ogromno (morda celotno življenje v vseh njegovih razsežnostih) in da se na poti zaradi vsega, kar srečata, ne spremenita – s tem pa se spremeni tudi njun pogled na svet, v katerega se po življenju v sanjah vrmeta. Z drugimi besedami: ni rečeno, da sreče ne najdeta. Vendar ne smemo pozabiti, da se modre ptice nista odpravila iskat zaradi sebe ...

<sup>1</sup> Naslov *L'Oiseau Bleu* so prevajalci v slovenščino prevajali različno – Josip Bernot: *Modra ptica*, 1923; Janko Moder: *Sinja ptica*, 1981; Primož Vitez: *Modra ptica*, SNG Maribor, 2010.



## BLAŽ LUKAN »PRIŽGATI UGASLE OČI«

(OPIS PREDSTAVE)<sup>1</sup>

*Sedem vprašanj o sreči* je gledališki esej o sreči na temo drame *Modra ptica* Mauricea Maeterlincka. – Ali res? Ta uvodni stavek se sliši logično, vendar ga moramo takoj postaviti pod vprašaj, in to vsak njegov člen posebej.

Esej? Esej ni dramski žanr, čeprav je v postdramskem času postal eminenten gledališki žanr; še več, postal je celo privilegirano mesto izjavljanja sodobnih scenskih praks. Esej, ki gradivo črpa iz različnih virov, ki filozofska spoznanja opremlja z literaturo, to zamenjuje z znaki, ki pa ne prihajajo več iz dramske zgodbe, temveč iz prisotnosti izvajalcev ... Esej kot preplet postopkov, perspektiv in učinkov, izraženih kot gledališka uprizoritev.

Gledališki? Gledališče, ki ga gledamo v uprizoritvi *Sedem vprašanj o sreči*, je več kot samo to, je konglomerat različnih estetskih praks, vstopov jezika na polje simbolnega, prenosov dobesednega v znake in prevajanja znakov v govorico besed. Je hkrati pripoved in izpoved, gledalca se dotika od zunaj in od znotraj, ko se dela, da ga ne vidi, je najbolj njegovo, in ko ga neposredno nagovarja, se mu najbolj izmika. Kakšno gledališče je sploh to, da na vprašanja, ki jih zastavlja, ne odgovarja, odgovarja pa na nezastavljena; ki iluzijo, ki jo gradi, nenehno ruši, vendar zgolj zato, da bi postala iluzija, ki se iz teh ruševin dvigne, še močnejša; ki pravljico nadomesti z resničnostjo, resničnost pa odmika vse do pravljичnega; ki se na trenutke zazdi kot samodelujoč stroj, ki sploh ne potrebuje gledalca, čeprav se brez njegove prisotnosti škripajoče ustavi ... Gledališče bi nemara morali preimenovati, razstaviti na oba njegova sestavna dela: gleda-(in)-išče, in to ne samo sreče, temveč tudi samo sebe.

Sreča? Kaj sploh je sreča? Srečanje, dogodek, naključje? O tem več ob koncu, za zdaj samo to: iskanje sreče je zastavljanje vprašanj o sreči, je približevanje temu zagonetnemu filozofsko-poetičnemu pojmu, je pravzaprav manifestacija izvirnega paradoksa: ni sreče, je samo njeno iskanje, vrsta njenih približkov, utemeljevanje njene odsotnosti. Tako *Sedem vprašanj o sreči* ne pomeni uprizarjanja sreče, temveč predstavljanje okoliščin, ki srečo obkrožajo, konteksta, iz katerega lahko v določenem

»Vsako drevo ima arhitekturo, kjer veje in korenine ustrezajo drug drugemu. Če odsekamo njegove korenine, tudi veje odmrejo. Ko se veja zlomi, a se še vedno stika z drevesom, odlomljeni delček odmre, še vedno pa živi tam, kjer je spojena z deblom. Dokler obstaja povezava, obstaja življenje. Da bi veja povsem odmrla, se mora v celoti ločiti od drevesa.«

— Alejandro Jodorowsky: *Cabaret místico*, 2006

trenutku – v neki nedoločljivi prihodnosti – izstopi tekst, dozdevek, dogodek sreče. – *Sedem vprašanj o sreči* je tako predstava »v zraku«, svoja lastna podvojitve, senca, sanja, ki si ne dela iluzij o ničemer, čeprav pri tem proizvede nemalo iluzij(e) ... Predstava, ki to noče biti, saj hoče predvsem zasesti neki čas v življenju gledalca, sestaviti svoj lastni čas z gledalčevim in se zasidrati v njegovem spominu kot nekaj nedoločnega, neoprijemljivega, nedokončanega, a delujočega, morda kot (njegova) usoda ...

Tema? *Sedem vprašanj o sreči* se naslanja na poetično dramo, tako rekoč pravljico Mauricea Maeterlincka. Ta »naslonitev« je kompleksna. Če glagol *nasloniti se* predpostavlja čvrsto oporo, je ta v predstavi ohlapna, a hkrati nedvoumna. Pravljičica sledi skozi vrsto njenih postaj (izvirnik ima šest dejanj in dvanajst slik), izkorišča njene motive, slike, like, hkrati pa pripoveduje neko drugo zgodbo. To je zgodba izvajalcev, igralcev, ki *Modro ptico* uprizarjajo, o njej razmišljajo, jo izkoriščajo kot spodbudo za samopremislek, za spominjanje in invencijo lastnih zgodb. *Sedem vprašanj o sreči* tako prepleta predlogo in njen komentar, dramo in metadramo, fikcijo in resničnost, (dramsko) splošnost in (igralsko) konkretnost. To počne (v glavnem) tako prepričljivo, da vsega omenjenega (denimo elementov dramske zgodbe in »avtobiografskih« pripovedi igralcev, imen v drami in resničnih imen igralcev ipd.) sploh ni več mogoče ločiti med seboj, vse, kar se dogaja pred očmi gledalca, je hkrati predstava in resničnost, obema verjame in o obojem dvomi, kakor nemara verjame v življenje, ki se mu dogaja zunaj gledališča, in dvomi o njem. *Sedem vprašanj o sreči* v nekem pogledu sploh noče biti predstava, temveč resničnost, nova, močnejša od resničnosti same; že takoj nato, če ne kar v istem trenutku, pa hoče to resničnost preseči, jo prenesti na splošno, estetsko, fiksijsko raven, ki praviloma omogoča globlji uvid vanjo, torej v resničnost gledalca. A fikcija v predstavi ni nikdar slepilo ali »laž«, kar fikcija v enem od svojih pomenov tudi je. Ta fikcija je – morda se sliši pretirano – samo nekakšno višje stanje zavesti, v katerem se nas uprizoritev želi dotakniti, saj ji elementarni »fizični« dotik predstave kot gledališkega dogodka očitno ne zadostuje. Vendar, da ne bo nesporazuma: ta fikcija je v resnici samo globlja različica resničnosti, njena poglobitev, ki gledalcu ponuja vrsto nepričakovanih pogledov, še več, vpogledov v življenje izvajalcev ter v njegovo lastno življenje. Vse to pa, in to je najvažnejše, počne z zastavljanjem vprašanj in ne z izrekanjem odgovorov. Vprašanje je vselej najboljši odgovor, to filozofija ve vsaj od Sokrata naprej.

Kakšna sredstva pri tem uporablja? *Sedem vprašanj o sreči* je seveda še vedno gledališka predstava, vendar gledališče uporablja izrazito nedogmatično, o njem pravzaprav vseskozi razmišlja. Njeno osnovno sredstvo je slika, ki pa v uprizoritvi

ni posledica nekakšnega gledališkega »čudeža«, temveč je gledalec praviloma priča njenemu nastanku, njeni konstrukciji. Slika se napove, komentira in odpove – a kljub temu nenavadno močno deluje. Naj opišemo samo enega najmočnejših prizorov, tistega, ko smo gledalci na Odru pod zvezdami pozvani, naj poležemo v krog, pri tem pa na steklenem stropu, nekje »med zvezdami«, zagledamo tudi lastne odseve. Mednje nenadoma zakroži nekakšen »satelit«, svetlobno telo pravokotne oblike, za katero lahko celo vemo – treba je le dvigniti glavo –, da je v resnici samo reflektor, ki ga po krogu premika igralec, a iluzija je kljub temu popolna: po vsemirju, ki ga oklepajo naša stopala, počasi kroži vesoljska ladja in nas – srečne? – seli v nekakšno onostranstvo; prizor, vreden Tarkovskega ... Čeprav tako rekoč hkrati vemo, da je ta iluzija proizvedena z gledališkimi sredstvi, pa ni zato nič manjša, v resnici še večja, saj ob njej nimamo občutka načrtnega gledališkega slepila, temveč pristne gledališke spontanosti, ki pa sebi v prid izkorišča domnevo o naši odprtosti za »čudežno«. Ne gre za to, da bi se pustili preslepiti, saj se v past gledališča preprosto ujamemo povsem proti naši zavestni volji, in tudi predstava ni pri tem niti malo preračunljiva, gre preprosto za zaporedje sredstev, ki računajo na gledalčevo občutljivost in ki v določeni konstelaciji proizvedejo recepcijski presežek; z drugimi besedami: v znakih, ki jih predstava v svojem poteku iznajde, nenadoma prepoznamo več od njih samih, njihov estetski dosežek postane bivanjski presežek, v njem zagledamo same sebe, svojo lastno željo.

Podobno močna je slika z odprtim oknom na Šentjakovskem odru, oknom, skozi katero v prostor vdirajo realni zvoki: slika, ki je ni mogoče v celoti popisati z besedami, saj kljub preprostosti in samoumevnosti vzbuja nešteto asociacij, ki presega vsakršno umetelno gledališkost in se z (našo) resničnostjo povežejo v nerazvozljiv klobčič. Zgovorni so tudi učinki, kakršen je npr. sneženje: čeprav vidimo ventilator, ki razpihava sneg po prizorišču, tehnika, ki z njim upravlja, in drugega, ki v njegov curek, ki ga prav tako čudežno zagledamo, meče kepe kosmov, se v naši predstavi zavesti ustvari slika sneženja, še več, vzdušje zime, noči, ter nekakšen na prvi pogled prijeten občutek nostalgije ali melanholiije, ki pa na svojem ozadju v resnici raz-s-kriva pristno žalost in bolečino. (V oklepaju omenimo še nekaj postopkov, ki jih predstava uporablja in jih sestavlja v učinkovito zmes: gledališke principe *site-specific*, ki izkoriščajo lokacijske značilnosti prizorišč, fizično gledališče, ki tematizira igralčevo telo in njegovo moč oziroma omejitve, in pa lutkovno gledališče, ki ga razume nekonvencionalno in izvorno: lutke so po eni strani nadomestki za živega igralca in izvajajo dejanja, ki jih živ igralec fizično ne zmore (npr. letenje po zraku), po drugi strani so metafore za bitja in stvari, ki v zgoščeni



obliki povejo več kot tisoč igralčevih besed, po tretji pa so na odru tudi zgolj kot one same, kot »živa« bitja z lastno prezenco, lastno ontologijo. Tako jih denimo igralci v nekem trenutku pustijo samevati v kotu, pa jih vendarle vidimo, razbiramo njihove sence, slutimo njihovo živo in dejavno prisotnost; še posebej pomenljiv je zaključni prizor z lutko z gorečimi dlanmi, ki v svoji preprostosti in elementarnosti vse tri omenjene strani združuje, ustvari pa še četrto, recimo ji transcendentno, ali učinek, ki preseže vsak racionalni opis in se zadre v samo bistvo gledalčeve percepcije.)

V to poglavje sodijo tudi pripovedi igralcev o njihovem življenju, katerih osrednje gibalno je zgodba likov Anje in Borisa in pri katerih, kot že rečeno, težko razločimo njihovo resnično in izmišljeno stran, in pa navzočnost režiserja. Borisova zgodba je žalostna, nesrečna, ob njej spoznamo okoliščine, ki v temelju zaznamujejo tako vsak razmislek o sreči kot prepoznanje Borisa kot osebe, s preteklim življenjem, ki je neizbrisno zaznamovalo njegovo sedanjo odrsko in človeško podobo in prepoznavnost. Pogoj za delovanje obeh principov je tako igralčevo kot gledalčevo verjetje v izrečeno in slišano, pa čeprav se oba sklopa pripovedi zdita še tako neverjetna: gledalcu je zagotovo veliko težje verjeti v neprijetne resnične zgodbe kakor v še tako očitno izmišljene pripovedi. Vera je praviloma stvar odločitve ne intuicije, in gledališče to ve.

To ve tudi režiser, ki je v predstavi dejavno prisoten, napoveduje jo, jo komentira, vstopa v odnose z njenimi protagonistami, se z njimi celo prepira, prispeva k ustvarjanju njenih znakov in učinkov, a se ji tudi sam čudi, med njenim potekom spontano čustvuje, je v zadregi, ko ga postavlja pred nepričakovane preizkušnje, in ji na koncu prizna, da ga v nekem temeljnem učinku tudi preseže. Naj se režiser še tako trudi, ob koncu spozna, da predstave v gledališču ni nikdar mogoče do kraja zrežirati, prav kakor ni mogoče dokončno zrežirati gledalca: mogoče ji ali mu je predvsem načrtati pot, po kateri naj hodi.

Je pa v gledališču mogoče režirati čas, pa naj se to sliši še tako – ali najbolj – nemogoče. Tomi Janežič je morda najvidnejši predstavnik »režije časa« v gledališču. Dolžina njegovih uprizoritev je postala že pregovorna; a govoriti zgolj o dolžini je v gledališču premalo. Janežičevo gledališče je preprosto gledališče, ki si za svoj potek vzame čas. Od časa odskrne prostor za predstavo in vanjo vključi tako nastopajoče kot gledalce. V njegovih predstavah smo gledalci v resnici prisotni-v-času skupaj z izvajalci, skupaj z njimi – in režiserjem, ki se nikakor ne odreka tej »prisili« – preživimo del časa, še več, proizvedemo skupni čas, ki lahko postane neizbrisen del našega življenja. V gledališču



**»Sreča ni nekaj, kar lahko najdete, pridobite ali neposredno dosežete. Ustvariti morate prave okoliščine in nato čakati. Nekatere od teh okoliščin so v vas samih, na primer skladnost med deli in ravnmi vaše osebnosti. Druge terjajo odnose do stvari, ki so onkraj vas: tako kot rastline potrebujejo sonce, vodo in dobro prst, da lahko uspevajo, tudi ljudje potrebujejo ljubezen, delo in navezavo na nekaj večjega. Vredno si je prizadevati za vzpostavitev pravih odnosov med vami in drugimi, med vami in vašim delom ter med vami in nečim, kar je večje od vas. Če vam bo uspelo vzpostaviti te odnose, se bo pojavil občutek smisla in pomena.«**

— Jonathan Haidt

se je treba ustaviti, nas uči Janežič, ustaviti čas, kar je seveda absurdna ali vsaj paradokсна misel, ki pa pomeni predvsem to, da mu je treba pustiti, da teče, ne pa ga zgoščati, komprimirati, kar počne tradicionalno gledališče. V gledališču moramo kot gledalci in kot igralci predvsem (za)živeti, si pustiti, da v njem doživljamo, čustvujemo, trpimo, smo srečni. Gledališče je bolj kot (enkratni) dogodek (ponavljajoče se) dogajanje, pri čemer imata obe besedi isti koren, vendar je druga zaznamovana s ključno razliko, s postopnostjo in trajanjem. Gledališče je trajanje, kar so vedeli že ob njegovih začetkih, to pa so vedeli tudi številni njegovi veliki reformatorji; na gledalca mora delovati, tudi ko ta zapusti njegov prostor. A v resnici mora vse, kar v gledališču doživimo, priti v nas iz nas samih, pa čeprav se to zdi zgolj iluzija, saj vsega, kar tam doživimo, v resničnosti ne bi doživeli tako intenzivno. Vendar je ključna spontanost doživetja, ki ga predstava ne izsili, temveč spodbudi s svojim premikom v kombinacijo fikcije in realnosti ter zasidranostjo v postopnosti in trajanju. Predstava, kakršna je *Sedem vprašanj o sreči*, pritegne gledalčevo pozornost šele čez čas, ne s hipno eksplozijo dogodkov, spektakla kot takega, temveč v času, ki teče in na koncu nemara implodira vase, kar v gledalčevi recepciji pomeni: bolj od predstave na odru ali v prostoru je pomembna tista, ki zraste v njegovi glavi, v njegovem telesu.

In sreča? O tej na koncu, saj, kot rečeno, predstava ne ponudi dokončnega odgovora na svojih sedem vprašanj. Morda je prav, da premiera sega čez božični in novoletni čas, ki vprašanja o sreči zastavlja še toliko močneje – in, povejmo po resnici, površneje. Je pa ena od značilnosti »božičnega žanra« v dramatici ravno prikaz nasprotja sreče, torej ne-sreče, ki se najpogosteje kaže v občutjih odrinjenosti, osamljenosti, zapuščenosti. Torej je neizrečeni skupni imenovalec sreče in njenega negativna pojem vključenosti, skupnosti, bližine. To je značilnost te predstave: morda je njeno temeljno osišče družina kot simbol povezanosti in skupnosti, vidnosti in prepoznanosti, potrditve in samozavesti. Družina pa je tudi simbolna točka gledališča; ob tem, da gledališkemu ansamblu pogosto rečemo »gledališka družina«, so zanj pomembni vsi omenjeni pojmi; gledališče težko deluje samo kot »profesionalna« združba, v njem je vselej treba vzpostaviti avtentično skupnost vseh udeležencev, ne samo igralcev, tudi drugih sodelavcev. In seveda gledalcev. Tako v *Sedmih vprašanjih o sreči* poleg režiserja, ki se v tradicionalnem gledališču po premieri iz predstave sebično umakne, nastopajo še asistenti, scenograf in tehniki, vsi prispevajo k občutku skupnosti, v katero, kot rečeno, vključijo tudi gledalce. Njihova (naša) participacija je nenasilna, prijazna, vključujoča, kot bi si zadala nalogo, da iz njih (nas) ne bo črpala, temveč nasprotno, jih (nas) polnila, tako z estetsko kot dejansko hrano. Tudi to je nemara ena od poti do sreče ...

A sreča je izmuzljiv pojem. Njen nerazločljivi par je, kot rečeno, ne-sreča, ali, prav tako, nesreča. Morda je pri vprašanju o sreči, nas podučuje predstava, pomembnejše spraševanje o poteh do sreče, o stanjih pred srečo, ki do nje nemara niti ne privedejo, o tistih, še tako majhnih razlikah, ki ne-srečo ločijo od sreče. Predstava pri spraševanju o sreči ni pretenciozna in visokoleteča. Pravzaprav to vprašanje v njej v izrecni obliki sploh ni zastavljeno! In morda so v njej še močneje kot vprašanja o sreči zastavljena vprašanja o nesreči, in to zlasti ob Borisovi zgodbi. Je torej vprašanje o sreči skrito v vprašanju o ne-sreči, o nesreči? Se sreča skriva v nesreči ali vsaj v odgovedi sreči? Je v človekovem življenju res pomembnejše iskanje sreče kakor to, da jo doseže, saj iskanje implicira dejavnost in napredovanje, doseganje pa statičnost in stagnacijo? Ali je nesreča pri iskanju sreče gonilo ali ovira? Ali ni iskanje sreče v resnici iskanje nekega ideala sreče (»modre ptice«), ki ni sreča sama, temveč njen simbol, njena nedosegljiva inkarnacija, za katero navadno prepozno spoznamo, da je pravzaprav že vseskozi tu, v nas samih? In ali se sreča res kaže kot sreča v nas ali morda kot sreča v drugih, pred drugimi in v Drugem, kot sreča v vsem, kot nekakšna transcendentna sreča? Ali pa je sreča v tem, da preprosto smo, torej v biti, morda v tem, da imamo, v imeti; ali pa je sreča v odgovedi, darovanju, celo žrtvovanju, ki v skrajni konsekvenci pomeni, da nimamo nič več, ali točneje, da imamo samo še nič?

Predstava *Sedem vprašanj o sreči* se, kot rečeno, ne opredeljuje o ničemer dokončnem, kaže se bolj kot dinamičen premislek o različnih manifestacijah sreče in nesreče, slik obup(a)nega iskanja in navidezne izpolnjenosti, potlačenih bolečin in trenutnih zadovoljitev, očaranj in razočaranj, vizij in njihove odsotnosti, svetlobe, ki je najvišja oblika sreče, in teme, ki je njen najgloblji negativ. Pri tem zagovarja tako neprizanesljivo soočenje z resničnostjo, ki pomeni edino možnost za ozdravitev od travm življenja, kot beg v domišljijo, ki je pogosto kompenzacija za neizpolnljivost (resnične) želje. Gledališče v tej predstavi nastopa kot tisti diamant iz *Modre ptice*, ki pomaga »prižgati ugasle oči«, torej resnično videti v prostoru, ki pojem gledanja oziroma očesa nosi v svojem imenu. V njem pa nosi tudi pojem iskanja, kar pomeni, da sreče ne smemo nikdar nehati iskati, saj zdaj že vemo, da je smisel v iskanju in ne v najdenju ...

<sup>1</sup> Zapis je nastal po ogledu vaje za predstavo 30. 12. 2019.

## »DRUG DRUGEMU BITI«

S TOMIJEM JANEŽIČEM SE  
JE POGOVARJALA TJAŠA  
BERTONCELJ.

Tomi Janežič, režiser in pedagog, ki deluje tudi kot psihodramski terapevt, je kot redni profesor zaposlen na AGRFT v Ljubljani. Po mnenju kritikov je eden najzanimivejših evropskih gledaliških režiserjev svoje generacije in mednarodno priznan kot strokovnjak na področju kreativnih igralskih tehnik. Prejel je več kot trideset mednarodnih nagrad in priznanj.

**Maeterlinckova *Modra ptica* je doživela vrsto izvedb in priredb. Uprizorjena je bila tudi v ljubljanskem Mestnem lutkovnem gledališču (1964) in je pomenila vrhunec tedanjega marionetnega odra. Kako predstava *Sedem vprašanj o sreči* vključuje Maeterlinckovo *Modro ptico*?**

Maeterlinckovo besedilo nam je služilo kot iztočnica za razvijanje naših lastnih materialov. V obeh primerih gre za domišljjsko, arhetipsko potovanje, na katerem so prisotna vprašanja smrti in druga tako eksistencialna kot družbena vprašanja (npr. o družbeni neenakosti), za katera bi lahko rekli, da so aktualna. Maeterlinck se v iskanje smisla podaja duhovito, igrivo, hkrati pa odpira različna tehtna vprašanja, npr. o odnosu človeka do narave, minljivosti, ustvarjanju smisla, do projekcije lastne prihodnosti, do fantazije kot take itd.

**Kako ste razvijali gradivo za predstavo?**

Sodelujem z igralci, ki so ustvarjalci, umetniki v pravem pomenu besede. To pomeni, da se na zgodbo, na vsebine odzivajo ustvarjalno. Čutijo potrebo ne (zgolj) govoriti in razpravljati o tem, ampak nekaj narediti. Nekaj napisati, nekaj uprizoriti, nekaj ustvariti. Maeterlinckovo besedilo obravnava številne teme, in igralci so se začeli umetniško odzivati nanje in deliti svoje zgodbe. To so bile

iztočnice za nastajajoče prizore. Vedno znova sem prevzet ob tem, kaj vse se zgodi, če damo prostor ustvarjalnosti.

**Kakšni izzivi spremljajo tako skupinsko ustvarjanje?**

Izziv je že omogočiti tak proces, ga podpirati, vzdrževati in usmerjati. Še večji izziv pa je, kako te niti – vsebine, plasti in prizore – stkati skupaj. Stkati procese, ki bi se zlili v predstavo, kompozicijo, ki bi bila smiselna za vse in bi nam v tem, kar počnemo, omogočila videti smisel. Ustvarjanje celote je ključno. Nekaj materialnega lahko s škarjami režeš in sestavljaš in razstavljaš, kolikor želiš. Pri delu v gledališču, z ljudmi, pa ni ravno tako. Razstavljaš, sestavljaš in povezovati je bistveno bolj občutljivo.

**V predstavi odpirate razpravo, vprašanja o sreči. Sreča kot pomembno filozofsko, družbeno, umetniško vprašanje ponuja raznolike iztočnice. V današnjem času je temeljni življenjski smisel in princip. Kakšna razmišljanja so se v ustvarjalnem procesu porajala iz tega?**

Ko smo govorili o sreči, smo se ves čas zavedali, da ta koncept danes razumemo popolnoma drugače, kot so ga razumeli pred stotimi ali več leti. Doživel je inflacijo, če lahko tako rečem. Po svoje ga je ugrabilo potrošništvo. Sreča je postala v družbenem smislu nekaj prisilnega, skorajda norma. Kar naenkrat so se ljudje začeli spraševati, ali so dovolj srečni, ali bi morali biti bolj srečni. Sreča v družbi prej ni bila tako pomembna, o sreči se ni govorilo na ta način, saj so se zdele druge stvari pomembnejše in zanimivejše. Če in ko se ukvarjamo z vprašanjem sreče, se tega torej zavedamo. Bržkone so tudi zaradi tega v naslovu predstave vprašanja o sreči. Nič enoznačnega nismo odkrili in tega pravzaprav nismo niti nameravali. Mogoče smo se namenili odkrivati, nismo pa imeli namena priti do dokončnih in absolutnih odgovorov.

**Je koncept sreče sploh smiseln?**

Težko je za katerikoli koncept reči, ali je smiseln ali ne. Vprašanje je le, kakšno vlogo v času in družbi ta pojem igra. Bruckner problematizira to, kako je pojem sreče postavljen na piedestal in postane imperativ. Ljudje poskušajo segati po njem na neposreden način. Kar pomeni, da sreča postane smisel in cilj. Pojavijo se težave, saj to ni najbolj funkcionalno. Verjetno je v tem tudi del odgovora na pojav depresije v





»Na izkušnje glejte kot na naložbo v svetle spomine ter v svojo osebno zgodbo in razvoj.«

– Meik Wiking

sodobni družbi. Ne gre za to, da bi bilo kaj narobe s samim pojmom sreče, težava je, ko sreča postane norma.

Ob tem je pri pojmu sreče težava njegova izmuzljivost: o čem sploh govorimo, ko govorimo o sreči? Celo avtorji, ki se ukvarjajo posebej s tem pojmom, ga bodo opredelili in interpretirali na različne načine.

Zanimivo je, da je bil Maeterlinck sam v krizi, ko se je odločil za pisanje *Modre ptice*. Takrat je bila aktualna nevrastenija, razmeroma nova psihološka bolezen. Termin se danes tako rekoč ne uporablja več. Šlo je za nekakšno novo stanje izgorelosti, ki se je pojavilo z urbano družbo, saj je ta tržno in podjetniško postajala vse bolj tekmovalna. Ljudje so se kar naenkrat srečali s stresom, občutkom izčrpanosti, ker niso mogli doseči zastavljenih ciljev in uresničiti želja. Disproporcionalno razmerje med *hoteti* in *móči* pripelje do psihofizične utrujenosti, do tesnobe in depresije, ki jo današnji človek zelo dobro pozna. Porajala se je z novim družbenim sistemom, s tekmovalnostjo, primerjanjem in prizadevanjem – če govorimo o današnjem času – doseči »ameriške sanje«, ki naj bi bile dosegljive vsakomur. Kar je spretna prevara. Bistvo potrošništva je, da ostajaš nezadovoljen. To pomeni, da morajo biti cilji postavljeni nepojmljivo, ekstremno visoko. Ker to drži v »igri« celotno družbo.

#### **Kako pa ste se koncepta sreče »lotili« v predstavi?**

Na to temo in vprašanje o sreči naletiš tako rekoč vsepovsod. Živimo v družbi, ki se s tem ukvarja, lahko bi celo rekli, da je s tem obsedena.

Teme sreče se nismo lotevali neposredno. Ko razmišljamo o svojem otroštvu, odraščanju, svojih odnosih, družinah, ljubeznih, poklicu, družbi, o tem, kar počnemo, imamo ves čas tako ali drugače opravka tudi z vprašanjem sreče v najširšem smislu. Treba je reči, da otroka v Maeterlinckovi zgodbi ne iščeta sreče. Iščeta modro ptico, kar ni nepomembna razlika. Po navodilu vile morata najti modro ptico, in iščeta jo, ker naj bi ta pomagala vilini bolni hčeri. Pri njunem potovanju ne gre za iskanje sreče, ampak za iskanje modre ptice. Na tem potovanju, v iskanju modre ptice, se sprašuješ tudi o sreči. Na tem potovanju se otroka, čeprav ne najdeta modre ptice, spremenita, saj se vsaka od modrih ptic – vsaka od tistih, za katere mislita, da so modre ptice – v bistvu spremeni. To ne pomeni, da modre ptice ni, le onadva je ne najdeta. A tudi to, da je ne najdeta, ne pomeni, da se nista spremenila in da sveta, v katerega se vrneta, ne vidita z drugačnimi očmi.

Njuno potovanje ne more biti nič drugega kot njun lastni psihološki svet. Ne moreta se srečevati z ničimer drugim kot s samima sabo. To je osnova, v predstavi pa se še bolj osebno, še bolj eksplicitno srečujemo z lastnimi biografijami.

**Gre za potovanje po vseh odrih Lutkovnega gledališča Ljubljana. V opisu je navedeno, da je to predstava o gledaliških prostorih. Kakšno vlogo so imeli prostori in kako so zaznamovali ustvarjanje?**

Maeterlinckova zgodba govori o potovanju po različnih deželah. V Lutkovnem gledališču Ljubljana so prostori posebnost. Zato je bila ideja o premikanju po njih jasna že na samem začetku. Rad sodelujem z Brankom Hojnikom; skupaj sva naredila že nekaj ambicioznih predstav, kar zadeva oblikovanje in sploh preizpraševanje prostora v gledališču. Prostor niso le kulise in dekoracija, kot so scenografijo pojmovali nekoč. Prostor omogoča in podpira vse, kar se v gledališču odvija: kaj nam odpira, na kakšen način nas prevzema, kako vse vpliva na nas in kako z njim komuniciramo – to je nekaj, s čimer se v ustvarjalnih procesih vedno znova ukvarjamo. Pri prostoru gre za vrsto kontekstov, v katerih se najdemo. Prostor že sam po sebi ponuja in sporoča. Nanj in vanj hote in nehote projiciramo, v njem vidimo vsebine in mu pripisujemo pomene. S tem se gledališče igra.

**Tak proces poraja tudi določeno radovednost ...**

Gledališče se rodi z radovednostjo. V konkretnem primeru je ta radovednost vsekakor tudi povezana s prostori, skozi katere se premikamo. V *Sedmih vprašanjih o sreči* skušamo prostore in gledališki prostor kot tak obravnavati na mestoma nepričakovan način. V predstavi je npr. govor o rekonstrukciji prostora. Gre za rekonstrukcijo stanovanja, v katerem je nekoč nekdo živel. Živel to, o čemer govorimo v predstavi. Vidimo predmete in stvari, ki so v življenju nekoga igrali določeno vlogo. V tej predstavi se imamo možnost poigravati s prostori naših biografij, prostori domišljije in na splošno z različnimi obravnavami gledališkega prostora.

**V predstavi so uporabljene tudi lutke. Kakšen medij je lutka, kaj vam predstavlja?**

Ta predstava ni tipična, klasična lutkovna predstava, kakršno pričakujemo; v bistvu je to predstava, v kateri imamo tudi lutke. Dve lutki sta otroka. Naša predpostavka je bila, da sta gledališko gledano lahko bolj otroka od dejanskih otrok ali odraslih igralcev, ki bi igrala otroka. Ta predpostavka je bila ključna. Potovanje pa je na neki način izrazito človeško potovanje. Kljub temu da je domišljijsko in da potujejo tudi predmeti oziroma duhovi stvari, kar bi sprva morda

lahko namigovalo na možnost gledališke animacije predmetov, kmalu ugotoviš, da te »stvari« ne le oživijo (kot v lutkovnem gledališču), temveč so »poosebljene«, postanejo osebe. »Stvarem« se zgodi, kar se zgodi človeku – postanejo dvojnost. Niso več samo »stvar« sama na sebi, temveč tudi »duh« te stvari. In z otrokoma se na pot podajo ti »duhovi«, ki niso oživiljeni predmeti (konec koncev imata otroka možnost videti tudi duh nečesa pojmovnega ali povsem nematerialnega), temveč dejansko ravno nasprotno: so tisto, česar prej ni bilo mogoče videti. Duhovi so nevidno, ki postane vidno in ki nenadoma govori s človeškim jezikom in kot oseba. To so seveda lahko zgolj projekcije psiholoških svetov teh dveh otrok. V naši zgodbi »duhovi« nimajo le lastnosti, temveč tudi obraze ljudi iz njihovih življenj. Ko govorimo o udeležbi lutk v predstavi, nas je prej zanimala nekakšna »performativnost« kot klasična animacija lutk. Kaj se zgodi, ko začne lutka delovati tako, kot deluje performer? Ko se lutka »zaveda«, da je tam na voljo gledalcu, da vanjo projicira. Ko se igralec/lutkar ne poslužuje običajne animacije, običajnega posnemanja akcij in nekakšne simulacije kontinuiranega življenja nekega lika, temveč daje lutko kot objekt (tako kot performer/igralec sebe) na voljo, da se vanj projicirajo vsebine, ne da bi jih nujno dramsko insceniral/odigral. Izhajati torej iz nekakšne gledališke dekonstrukcije, ki bi ji verjetno kdo rekel postdramska. Pravzaprav se pri lutkah lahko vzpostavljajo zelo sorodne konvencije kot v dramskem gledališču. Vredno se jim je kdaj izmakniti, odkriti, da deluje kaj, kar je precej drugačno od ustaljene prakse.

**Kaj se vam zdi bistveni potencial gledališča?**

Ko pridemo v teater, smo pripravljeni, da nas nekdo povede in/ali zavede skorajda kakor otroke. Kot kritični, razmišljajoči posamezniki hkrati zelo natančno preverjamo, ali se nam to splača, ali smo v tem procesu varni, ali si nekaj/nekdo zasluži našo investicijo, imaginacijo, razmislek in naše opredeljevanje. Dober teater izhaja iz razumevanja te dvojnosti, da bi ustvarili odnos do nekega problema v zdajšnjosti in da bi se med tem procesom tudi nekam premaknili. Zdi se mi, da sem se kar dolgo ukvarjal z gledališčem, ne da bi ga zares pogledal s strani – kaj se v njem dogaja ali kaj se lahko dogaja. Tako – s strani – lažje vidimo, da v teatru obstajajo redke priložnosti. Redkokje so ljudje na tak način skupaj na enem mestu in redkokje obstaja možnost ali celo določena pripravljenost, odprtost, ranljivost, da bi se soočali s samim seboj. Tudi s samim seboj na ravni družbe – kdo smo in kako smo skupaj. Teater lahko postane aktualen tako, da zadeva vse nas, ki smo prisotni. Vsi skupaj se tukaj in zdaj opredeljujemo do nečesa, kar se je zgodilo,

vsi skupaj smo v odnosu do problema. Z drugimi besedami, v gledališču obstaja možnost za skupinski proces, tako gledališko predstavo tudi razumem. Ko gre za ustvarjalne procese in za gledališke predstave, me pravzaprav navdihujejo izkušnje, ki omogočajo drug drugemu biti na drugačen način. Omogočajo ustvarjalnost.

### **Ne samo z vidika gledalca, ampak tudi ustvarjalca.**

Teater se ne more zares zgoditi, če v njem nismo udeleženi vsi, ki smo tam prisotni. Igralcev/performerjev ne razumem (zgolj) kot izvajalce. Tak odnos se mi zdi problematičen. Igralec je tam, da omogoča proces (ki se odvija v gledališki predstavi in ki se mu reče gledališka predstava), in da bi ga lahko učinkovito omogočal, ga mora razumeti na določen način in se ga v danem trenutku zavedati, zato je seveda tudi sam del tega procesa. Kar pomeni, da si ista vprašanja v zvezi s samo vsebino zastavlja tudi sam. Če igralec odstopi od tovrstne udeležbe in/ali če začne to udeležbo imitirati in/ali če je vse v službi tega, da bo naredil vtis, se odreče bistveno bolj zanimivim stvarjem, ki se v gledališču lahko zgodijo.

## **SKICA NEKEGA KOMENTARJA O SREČI**

Ko govorimo o sreči, ne moremo mimo novodobnih diskurzov o njej, neločljivo povezanih z razvojem duha kapitalizma, diskurzov, pri katerih gre za sodobni konstrukt – za ideologijo sreče, imperativ, ki mu vse prepogosto sledi ves svet. Po Pascalu Brucknerju gre za prisilno srečo – življenjski cilj, ki se je v moderni družbi izoblikoval na podlagi vrednot potrošništva. Michel Houellebecq v romanu *Možnost otoka* pravi: »Dvigniti želje do nevzdržne stopnje ter hkrati narediti njihovo izpolnitev bolj in bolj nedosegljivo: to je osnovni princip, na katerem temelji zahodna družba.«

Bruckner ima srečo za bolezen 20. stoletja. V delu *Nenehna vzhičenost: esej o prisilni sreči* pravi (in v tem ni osamljen, konec koncev je to trdil že Nietzsche), da sreča ne sme biti življenjski cilj, pač pa je, če že, spremljevalni pojav nečesa večjega, pomembnejšega. Obsedenost s srečo, ki obvladuje sodobni svet, je vsiljena, kar naj bi se kazalo tudi v razširjeni depresiji, eni najpogostejših boleznih sodobne družbe, ob tem, da so trpljenje, bolečina in žalost za sodobnež postali tako rekoč prepovedani.

Zaradi imperativa sreče modernega človeka obdajata tesnoba in zaskrbljenost, ali je dovolj srečen in ali je izkoristil vse možnosti, ki jih skriva v sebi in ki se jih pred prebiranjem priročnikov o duhovni rasti ni zavedal. Nenehno izdajanje vrste knjig z recepti o sreči, mōči radosti itd. govori o pomembnosti tega marketinškega področja. Takšna literatura hoče bralca prepričati, da je tudi sam lahko Goethe ali Picasso in da je sreča odvisna le od njegove pozitivno naravnane miselnosti, kar je po Brucknerjevih besedah zavajanje. Nesrečni smo, ker nismo nenehno srečni, in to naj bi bila, kot pravi, bolezen sodobne zahodne družbe.

Bruckner tudi meni, da zapoved o prisilni sreči ni v duhu vere, kajti religija predvideva, da je sreča podrejena veri in zveličanju. Sigmund Freud v delu *Nelagodje v kulturi* prav tako pravi, da v načrtu stvarjenja ni bilo zamišljeno, da bi bil človek

srečen. Sodobna družba pa je sekularizirana, ljudje torej ne čakajo več na zveličanje v posmrtnem življenju, temveč si ga želijo v tuzemskem.

Pravica do iskanja sreče je sicer zapisana v ustavi ZDA, čeprav prizadevanje za srečo tam ni zapovedano. In to je tudi razlika med 18. stoletjem in današnjim časom: za nas je sreča postala dolžnost, nekdaj pa je bila le eden od ciljev, ideal. Sreča ni dobrina, ki jo lahko dobimo ali kupimo, ni obrok, ki ga naročimo v restavraciji. Za pravo srečo sta po Brucknerjevem mnenju potrebna tudi monotonost in dolgčas.

Bruckner recepta za pobeg pred »permanentno srečo« ne pozna, pomagata pa ironija in smeh – življenje je, kot pravi, navsezadnje farsa. Ljubezen je po njegovem veliko bogatejša in kompleksnejša pa tudi bolj zanimiva kot sreča v ožjem pomenu, kajti ljubezenska zveza vključuje tudi negativna stanja. V ljubezni tvegamo trpljenje, zapuščenost in ne nazadnje suženjstvo, kajti tistemu, ki ga ljubimo, predamo vso moč nad samim seboj. Ljubezen je širša kot sreča, saj vključuje stisko, žalost, bolečino in obup, kadar smo zapuščeni.



**»Veš, sanje, ki si jih imela zame, niso bile moje sanje.**

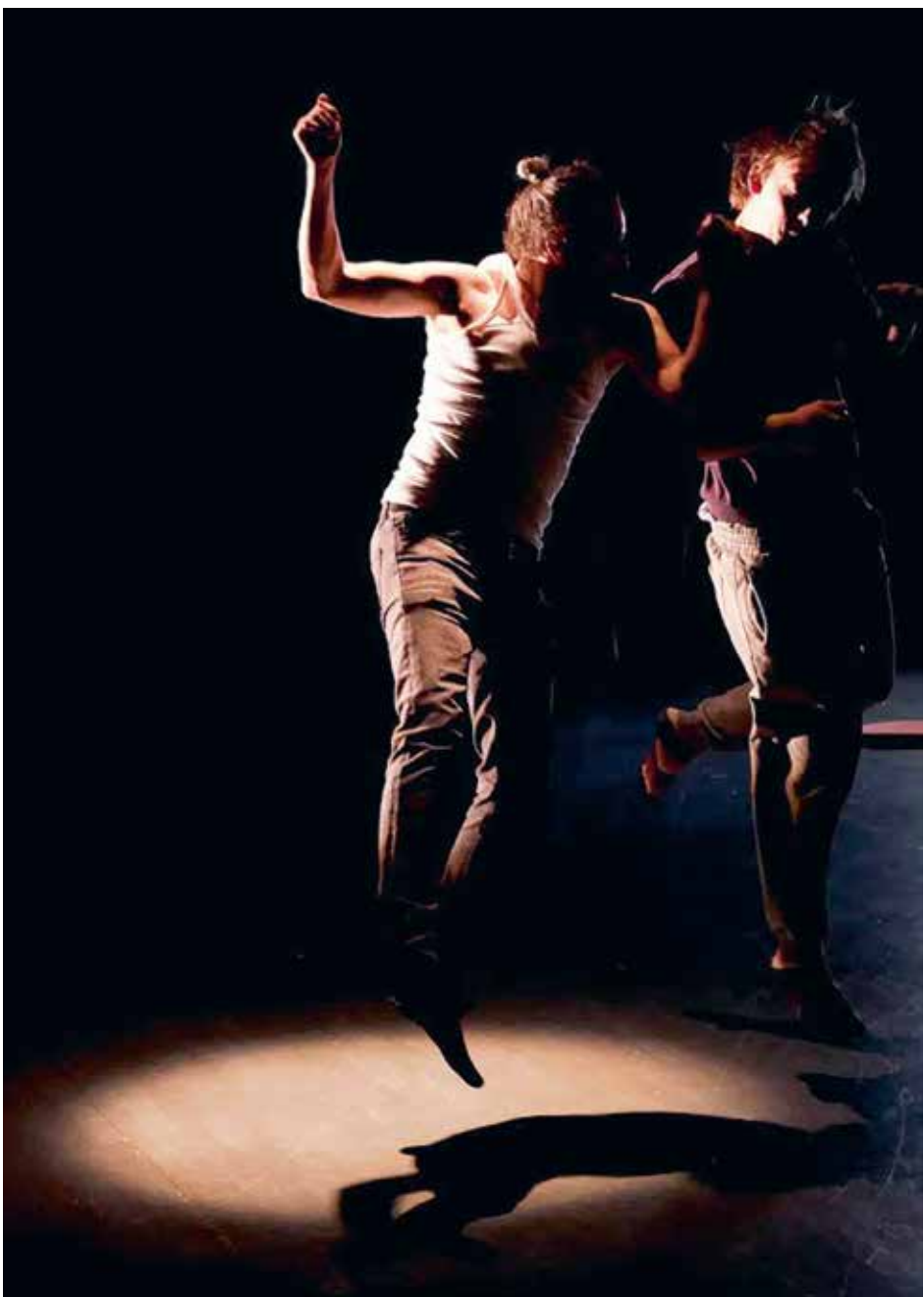
**Morebiti so to sanje, namenjene tebi.«**

— Patti Smith: *Pač mulca*, Modrijan, Ljubljana, 2011,  
prevedel Jure Potokar











**»Imate težave z alkoholom? Ga 'zlorabljate' ali ste, še huje, 'odvisni' od pitja, ki vam pomaga, da se prebijete skozi dan? Ne bo vas presenetilo, če boste ugotovili, da so meje med obvladovanjem pitja, zlorabo alkohola in odvisnostjo od njega vse prej kot jasne.«**

— Martin E. P. Seligman



**»Ljubim te, ker si mi razodel, kaj je človeška sreča.«**

— Antonin Artaud

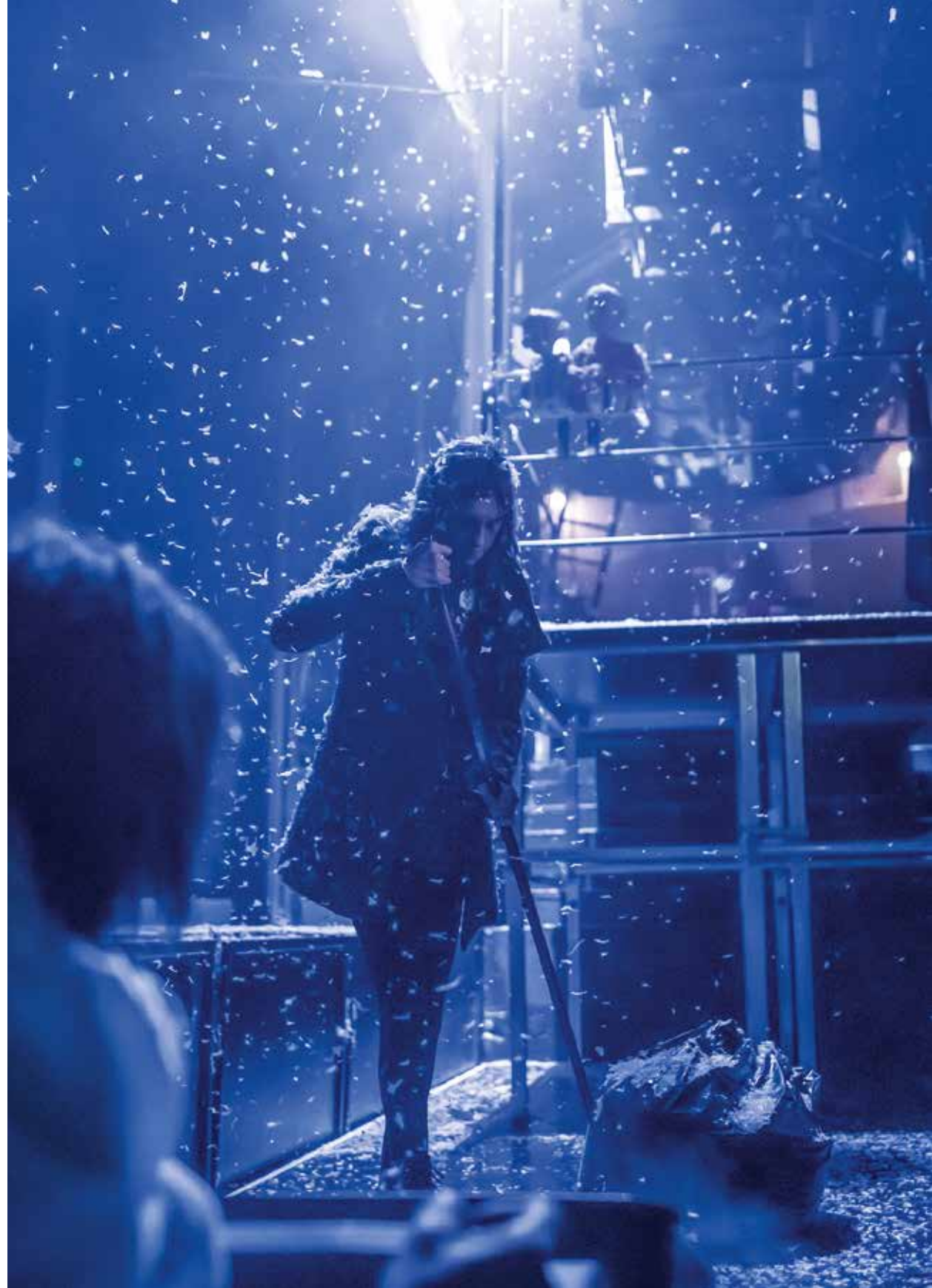






**»Izkaže se, da se večina za doseganje sreče skoraj povsem razlikuje od večine za to, da nismo žalostni, tesnobni ali jezni.«**

— Martin E. P. Seligman





»[D]ojenčki so čustveno neverjetno izrazni, hihitajo se ali jokajo ter se tako močno zdrznejo od groze ali gnusa, da nedvomno veste, kaj čutijo. Prav tako se dojenčki sploh ne zavedajo družbene prisile. Odrasel človek bi najbrž poskušal zadušiti krohot, če se mu zdi humor v videoposnetku infantilni (čeprav je zelo smešen), in ne bi pokazal zgrožene grimase, če meni, da je kazanje gnusa nemožato. Dojenčki pa nosijo čustva na dlani.«

— Richard J. Davidson





»Kot se je najbolje izrazil Benjamin Franklin: 'Sreča sestoji bolj iz drobnih prikladnosti in užitkov, ki se pripetijo vsak dan, kakor iz velikih kosov sreče, ki se zgodijo, a poredko.'«

— Meik Wiking





»Predstavo lahko uvrstimo med najboljše in najizvirnejše, kar jih premore sodobna evropska lutkovna umetnost ... V predstavo so monolitno uglasbene tri velike stvaritve – režijska, likovna in glasbena – v zaokroženo celoto, v kateri monumentalno izstopa Miheličev likovni delež. Glasba ga ubrano ilustrira in razpoložensko dopolnjuje, režija pa ga oživilja z največjo discipliniranostjo, iznajdljivostjo in s tenkim posluhom za oblikovanje odrskega prostora, za podajanje drobnih poetičnih, grotesknih in veselih nians v prevladujočem nadihu irealnosti, se z mojstrsko naštudiranimi svetlobnimi efekti in z najlepšo antologijo Miheličeve figuralike dviga v vizionarnost. Izbrušen občutek za pravo mero je pri vseh treh osrednjih oblikovalcih dal enkratni rezultat: predstavo, ki je za mladega gledalca polna poezije in srhljive, toda nikoli grozljive skrivnostne pravljčnosti, za odraslega pa čisto doživetje odrske, likovne in glasbene estetike.«

— Stanka Godnič o uprizoritvi *Sinja ptica*, Delo, 1964



*SINJA PTICA*, REŽIJA JOŽE PENGOV,

1964, FOTO ARHIV LGL

IZDAJATELJ **LUTKOVNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA**

ZANJ UROŠ KORENČAN, DIREKTOR

UMETNIŠKA VODJA AJDA ROOSS

**SEZONA 2019/2020**

BESEDILA ZBRALE IN PRIPRAVILE **MIRJANA MEDOJEVIČ,**

**TJAŠA ČRNIGOJ, AJDA ROOSS**

AVTORJI BESEDIL **BLAŽ LUKAN, TJAŠA BERTONCELJ, TOMI JANEŽIČ**

CITATE PREVEDLA **TINA MAHKOTA**

AVTORJA FOTOGRAFIJ **JAKA VARMUŽ, ALEŠ NANUT** (STR. 26, 30),

ARHIV LGL IN OSEBNI USTVARJALCEV (STR. 6, 11, 16, 23)

LEKTORICA **MATEJA DERMEJ**

OBLIKOVALKA **MAJA REBOV**

TISK **MATFORMAT**

NAKLADA **500 IZVODOV**

JANUAR 2020

**LUTKOVNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA**

KREKOV TRG 1, 1000 LJUBLJANA

T 01 300 09 82 / 080 20 04

E [BLAGAJNA@LGL.SI](mailto:BLAGAJNA@LGL.SI)

[WWW.LGL.SI](http://WWW.LGL.SI)

SPLETNA PRODAJA VSTOPNIC

[LGL.MOJEKARTE.SI](http://LGL.MOJEKARTE.SI)



*SINJA PTICA*, REŽIJA JOŽE PENGOV, 1964, FOTO ARHIV LGL

**»Če ljudi ne morem naravnost vprašati, kako srečni so, jih vprašam, kako zadovoljni so s svojimi družbenimi odnosi, ter tako dobim odgovor.«**

— Meik Wiking





LUTKOVNO  
GLEDALIŠČE  
LJUBLJANA



SLOVENSKO  
MLADINSKO  
GLEDALIŠČE

