

Iva Katušin
ANATOMIJA
SOČUTJA



TIMON ŠTURBEJ | FOTO OSEBNI ARHIV

Portret igralca
Timona Šturbeja

Petkovo popoldne v Ljubljani bolj spominja na oktober kot na sredino maja. Dež se zliva v gostih zavesah, mimo Moderne galerije pa hitijo ljudje, skriti pod dežniki. S Timonom Šturbejem sva dogovorjena v tamkajšnji kavarni. Ko stopi v živahno vrveč prostor, mu pomaham, on pa takoj vrne prijazen nasmeh. Na prvi pogled ga je težko povezati z nekaterimi njegovimi najbolj intenzivnimi filmskimi vlogami – nasilnimi, nemirnimi, pogosto emocionalno razsutimi liki, ki jih na platnu upodablja z izjemno prepričljivostjo. V živo deluje umirjeno in prizemljeno; nekoliko zadržan, a hkrati prijeten, pozoren in dostopen sogovornik.

Timon Šturbej sodi med najvidnejše predstavnike mlajše generacije slovenskih igralcev, ki se enako suvereno giblje tako na gledališkem odru kot pred filmsko kamero. Je prvak ljubljanske Drame, filmsko občinstvo pa ga pozna predvsem po vlogah v filmih *Posledice* (2018, Darko Štante), *Jezdeca* (2022, Dominik Mencej), *Opazovanje* (2023, Janez Burger) in *Nehvaležna bitja* (Ungrateful Beings, 2025, Olmo Omerzu). Ko je bil leta 2022 na *Berlinalu* izbran med deset evropskih vzhajajočih zvezd (European Shooting Stars), je žirija v utemeljitvi zapisala, da so njegovi nastopi »pravo utelešenje igre [...]. Njegova veličastna in pristna umetniška prezenca je tako močna in prepričljiva, da so oči občinstva uprte vanj, kjerkoli se pojavi. Timon Šturbej se s širokim razponom čustev in podob ustvarjalno in pristno zlije z vsako vlogo. Njegova igra je mnogovrstna. Njegov nastop je s subtilnimi izrazi in sugestivno prisotnostjo razorožujoč, večplasten in zasvajajoč.«

Pogovor začneva z gledališčem – prostorom, ki za občinstvo še vedno ostaja zavit v tančico skrivnosti, vsaj v primerjavi s filmom, kjer smo gledalci vajeni *making-of* dokumentarcev in vpogledov v zakulisje snemanj. Toda za predstavo ni skrit le ustvarjalni proces, temveč tudi poseben življenjski ritem, ki ga gledališče narekuje ustvarjalcem. Ko ga vprašam, ali danes bolje razume svojega očeta, igralca Branka Šturbeja, ki sprva ni bil navdušen nad njegovo odločitvijo za igralsko pot, brez oklevanja pritrdi: »Zagotovo gre za specifičen življenjski slog – tako glede kombiniranja gledaliških urnikov in snemanj kot usklajevanja družinskega in zasebnega življenja, hobijev ... Igralski poklic te resnično posrka in v bistvu terja celega človeka.«

V času najinega pogovora se gledališka sezona 2025/26 že izteka. Pred njim je še nekaj zadnjih ponovitev, med drugim nastop v tekmovalnem programu *Borštnikovega srečanja* v rojstnem Mariboru, hkrati pa se že začenjajo uvodne vaje za prihajajočo sezono. Ustaviva se pri njegovi najnovejši predstavi v ljubljanski Drami, Ibsenovem *Sovražniku ljudstva* (2026), ki v ospredje postavlja vprašanja ekološke odgovornosti in

resnice v primežu političnih in ekonomskih interesov. Resnica po Timonovem mnenju danes izgublja težo, saj »je postala samo še ena od informacij v poplavi drugih. Politika – vedno bolj zlasti desne opcije, ki javno zagovarja interese kapitala – to pač izrablja, da pride do moči ali pa utiša nasprotnike. Resnica kot taka nikogar več ne zanima in je pravzaprav izgubila pomen.« Besedilo drame, ki je v zadnjih letih doživelo številne uprizoritve – od Broadwaya do West Enda – po njegovem mnenju odzvanja prav zato, ker se politični in družbeni vzorci iz Ibsenovega časa vedno znova vračajo: »Ali pa so vseskozi prisotni in so danes morda le bolj izraziti glede neke post-faktičnosti in operiranja z dejstvi.« V času, ko so propaganda, manipulacije in dezinformacije preplavile javni prostor bolj kot kadarkoli prej, predstava učinkuje kot opomin družbi, ki pogosto raje izbere udobje laži kot neprijetnost resnice.

Predstavo *Sovražnik ljudstva* je po priredbi hrvaškega novinarja in pisatelja Viktorja Ivančiča režiral Ivica Buljan, s katerim Timon sodeluje že vrsto let – tako v Drami (*2020* [2020], *Party* [2022]) kot v Mini teatru (*Turingov stroj* [2021], *Angeli v Ameriki* [2022]). Buljan, »prava enciklopedija«, kot ga opiše Timon, zanj ostaja režiser, ki ga je najbolj zaznamoval in s katerim je doslej tudi največkrat sodeloval: »Rekel bi, da je eden najboljših dramaturgov v našem prostoru, čeprav se ne ukvarja izrecno z dramaturgijo, ampak predvsem z režijo. Ima dramaturško ozadje in res neverjeten vpogled, kakršnega pri dramaturških razčlembah redko doživiš. Hkrati je odprt za različne performativne strategije in me je ogromno naučil o performativni umetnosti.¹ Podrobno spremlja sodobno kulturno sceno, poleg tega pa je tudi vrhunski kurator – zna zbrati ljudi, za katere ve, da bodo znali soustvariti njegov koncept. Zato mu jih potem ni treba pretirano usmerjati; vsak prispeva svoje, on pa vse skupaj poveže v celoto.«

Buljanove predstave od igralca pogosto zahtevajo tudi precejšnjo telesno in čustveno izpostavljenost. Ko ga vprašam, ali ga takšen tip gledališča osvobaja ali morda tudi izčrpava, se nasmehne in odkrito prizna: »Z Ivico zna biti tudi zelo izčrpavajoče, sploh v zadnjih fazah procesa, ker resnično živi gledališče oziroma živi za gledališče in to pogosto pričakuje tudi

¹ Performativna umetnost v igralskem smislu poudarja proces ustvarjanja in izkušnjo gledalca, ne le končni produkt – v postmodernem gledališču zlasti z interaktivnimi elementi, ki brišejo mejo med umetnikom in občinstvom. Igra temelji na tukaj in zdaj, predstava je dogodek sam po sebi, umetnost pa ni le objekt opazovanja, ampak izkušnja, ki jo lahko vsak interpretira na svoj način.

od drugih. Kot igralec moraš ogromno vložiti tudi sam – ne zgolj čakati na režiserjeve odločitve, ampak aktivno ponujati svoje ideje. « Primer tega je interaktivni segment v *Sovražniku ljudstva*, ki sta ga razvila skupaj s soigralcem Benjaminom Krnetičem. V njem senzacionalistično stopnjujeta medijsko retoriko in v svojem pohodu skozi dvorano dogajanje odpreta v preddverje gledališča. »To je tudi dragocena lekcija, sploh za mlade igralce,« doda.

Med ustvarjalci, ki so ga med študijem in pozneje najbolj zaznamovali, poleg svojih vrstnikov izpostavi tudi profesorje na AGRFT, kjer je študiral dramsko igro in umetniško besedo: režiserja Jerneja Lorencija, igralca Jerneja Šugmana in igralko Jožico Avbelj. O svoji mentorici in profesorici dramske igre Jožici Avbelj pove: »Od nje sem odnesel res veliko, čeprav se tega nisem vedno zavedal. « Z Lorencijem pa je lani, prvič po študijskih letih, sodeloval pri uprizoritvi Shakespearjevega *Kralja Leara* (2025). Za Timona je bila ta izkušnja nekaj posebnega: »Zagotovo gre za intenzivno predstavo. Traja pet ur in pol ter zahteva zelo specifično igralsko koncentracijo. Se je pa zgodilo nekaj, kar se v gledališču redko zgodi – da smo skozi proces od začetka do konca, kljub ogromni količini zahtevnega materiala, skoraj gladko jadrili. Delovalo je lahkotno, čeprav gre za izjemno kompleksno inscenacijo. Predstava pa omogoča in združuje tako performativen kot bolj klasičen igralski izraz. «

Kako pa je na ansambel in vsakodnevni delovni proces vplivala selitev Drame na Litostrojsko? Občinstvo se je novih prostorov večinoma že navadilo, zaposleni pa že daljši čas opozarjajo na neustrezne pogoje dela in dolgotrajno negotovost glede obnove matične stavbe. Timon se spominja skoraj šokantnega prvega srečanja z začasnimi prostori, ki so jih pričakali v nedokončanem stanju: »Ni bilo garderob in še marsičesa drugega, česar smo bili prej vajeni. « A kot poudari, se je ansambel novim okoliščinam hitro prilagodil – kot se v gledališču pogosto mora. Čeprav so v ansamblu hvaležni začasne prostore, ki zdaj, kot pravi, presegajo marsikateri standard, Timon vidi problem predvsem v delovanju gledališkega organizma, ki ga gledalci praviloma ne opazimo: v tehničnih in podpor-nih ekipah, brez katerih predstava preprosto ne obstaja. »Naenkrat so imeli drugi sektorji veliko več dela, na katerega sploh ne pomislimo. Kostum imaš pred predstavo v garderobi, ampak to pomeni, da ga mora nekdo tja prinesiti, ga prej oprati in pripraviti. Če je vse dislocirano, če so skladišča in garderobe daleč stran, to ustvari povsem drugačne pogoje dela. Tudi rekviziterji morajo zdaj marsikaj nositi po strmih stopnicah ali čez dvorišče – stvari, ki so bile prej tik ob odru. « Ko govori o selitvi Drame, zato ne omenja le nelagodja igralskega ansambla, temveč širšo institucionalno negotovost, ki

zadeva ves kolektiv: »V našem gledališču je prisotna velika negotovost: kaj se bo zgodilo z našo hišo in kdaj se bo projekt prenove sploh začel. «

Le nekaj dni po najinem pogovoru so pred razpadajočo stavbo Drame na Erjavčevi izvedli gverilsko uprizoritev Cankarjeve satire *Za narodov blagor* (2025). Z akcijo so želeli opozoriti na kritično stanje osrednjega nacionalnega gledališča in dolgotrajno stagnacijo njegove prenove. Timon meni, da so v tej fazi takšne geste postale nujne. »Problem se ignorira podobno kot v naši predstavi *Sovražnik ljudstva*. Obstajajo ljudje, ki projekt obstruirajo zaradi lastnih interesov. Toda Drama je institucija nacionalnega pomena in bi moralo biti tudi v interesu države, da deluje v prostorih in gabaritih, kot jih imajo podobne institucije v tujini. Trenutno za obnovo Drame še vedno ni niti gradbenega dovoljenja. Vse stagnira in razpada. «

Geslo prihodnje gledališke sezone je prav *negotovost* – beseda, ki zajema tudi širši občutek sedanjosti: politično nestabilnost, družbeno napetost in eksistencialno tesnobo. Ob tem najin pogovor sam od sebe zaide k vprašanju politične odgovornosti umetnikov. V času, ko skoraj vsak večji mednarodni festival spremljajo razprave o tem, ali bi morali ustvarjalci javno izražati svoja stališča, Timon brez oklevanja pritrdi: »Vsekakor čutim to odgovornost. Zdi se mi, da je, karkoli že narediš, to v bistvu neko politično dejanje. Tudi če si tiho, se s tem ne izločiš iz politike, ampak zavzameš določeno stališče. « Obenem opozori, da je vprašanje vendarle bolj zapleteno, kot se zdi na prvi pogled: »Danes se od umetnikov pogosto pričakuje, da bi bili neke vrste moralne figure, kar pa mislim, da dostikrat nismo. Ali pa o določenih stvareh vemo premalo. Zato se mi zdi velikokrat bolje poslušati strokovnjake, aktiviste in ljudi, ki se s temi vprašanji ukvarjajo že vrsto let. « Tudi gledaliških projektov, ki odpirajo družbeno občutljive tematike, po njegovem prepričanju ni mogoče ustvarjati brez sodelovanja z ljudmi, ki določeno tematiko resnično poznajo.

To se je posebej pokazalo pri predstavi *Anhovo* (2025) avtorjev Žige Divjaka in Katarine Morano v produkciji SNG Nova Gorica, v kateri umetnost neposredno vstopi v prostor okoljske tragedije in kolektivne travme. »Žiga in Katarina delata izrazito politično angažirano gledališče, dostikrat zelo dokumentaristično. Že ko vstopiš v tak projekt, čutiš neko posebno moralno odgovornost. Gre za resnične zgodbe ljudi, ki to živijo še danes. Imaš občutek, da ne smeš ničesar zgrešiti ali zamočiti. Res se želiš maksimalno potruditi zaradi ljudi, ki so to dejansko prestali. « Ustvarjalci so pri projektu sodelovali z društvom Eko Anhovo, novinarji in lokalnimi prebivalci, zbirali intervjuje in preverjali podatke, nato pa material skupaj razvijali v končno besedilo. Takšen proces po



njegovem od igralca zahteva povsem drugačen pristop: »Igralski ego se mora popolnoma umakniti zavoljo teme. Prostor moraš dati besedam in ljudem. Ni prostora za neko igralsko *šmiro*.²«

Nato mu namenoma zastavim skoraj naivno vprašanje: ali lahko gledališče in film danes sploh še spreminjata svet ali pa predvsem odpirata vprašanja in nastavljata ogledalo družbi? Tokrat odgovori manj pesimistično: »Mislim, da zagotovo lahko spreminjata posameznike. Tudi mi, ki se s tem ukvarjamo, zaradi tega lahko postajamo boljši ljudje. In če predstava rezonira, je to že ogromno.« K temu doda: »Mislim, da apolitična umetnost ne obstaja. Že sama izbira teme in način, kako ju obravnavaš, sta politična. Tudi če misliš, da si objektivni, popolna nepristranskost pravzaprav ne obstaja.«

Pogovor o političnosti umetnosti naju naposled pripelje do Timonove izjave iz poetičnega televizijskega dokumentarca **Hrup za kulisami** (2025, Alma Lapajne), v katerem je dejal, da je igra zanj predvsem »brskanje po sebi«, njen temelj pa empatija. Vprašam ga, ali je empatija danes postala tudi politična kategorija. »Zagotovo je politična kategorija, predvsem kadar je govora o hujskaštvu,« odgovori, obenem pa opozori, da je empatija pojem, s katerim je treba ravnati previdno. »Empatija je lahko hitro selektivna in pristranska, zlahka se jo izrabi za trenutne afektirane sodbe in delitve na *naše* in *njihove*.« Zato mu je bližje izraz »racionalno sočutje«. Prav to se zdi ključno tudi za njegov igralski pristop. S sočutjem in razumevanjem razmišlja tudi o svojih nasilnih in moralno spornih filmskih likih, kot sta Žele iz **Posledic** ali Jure iz **Zbudi me** (2022, Marko Šantić): »Mislim, da gre vedno

za to, od kod neka agresija izvira. Ljudje niso nasilni ali zlobni kar sami od sebe. Dostikrat gre za neko poškodbo, za deprivilegiranost, za okolje, v katerem je človek odraščal, za vpliv drugih ljudi. Največkrat so to v bistvu najbolj poškodovani in zlomljeni ljudje.«

Timona bomo lahko kmalu znova videli na velikem platnu v filmu **Izgubljeni sin**, pri katerem je vnovič sodeloval z režiserjem Darkom Štantetom in delom igralske zasedbe **Posledic**, med drugim z Matejem Zemljičem, s katerim sta skupaj vstopila v filmski svet. Ob ponovnem srečanju je bilo prisotne tudi nekaj nostalgije: »Ko delaš nek projekt, se razvijejo zelo intenzivni odnosi. Potem pa po snemanju ali po predstavi čez noč izginejo. Dolgo se ne vidiš, ko prideš spet skupaj, pa se znova vse avtomatsko vzpostavi.« Čeprav gre tokrat za manjšo vlogo, se mu zdi odnos zaupanja pri filmskem delu ključen. »Ko z nekom že vzpostaviš odnos, je naslednje sodelovanje vedno drugačno. Zaupanje je večje. Upaš si iti dlje, razviješ skupen jezik, poskusiš stvari, ki si se jih prej mogoče bal.« Ko ga vprašam, ali bi Darko Štante lahko postal to, kar je zanj Ivica Buljan v gledališču, nekakšen stalni avtorski sopotnik, se nasmehne: »Upam, želel bi si. Je pa to v našem filmskem prostoru precej težje. Projekti se razvijajo počasneje, priložnosti za ustvarjanje so redkejše in že to, da režiser posname en film na pet let, je skoraj privilegij.«

² Izraz igralska šmira je v žargonu gledaliških in filmskih ustvarjalcev sopomenka za površno, ceneno ali prenapeto igro, ki se zanaša na poceni učinke, stereotipe, pretiravanje, patos in igranje »na prvo žogo«.

Podobno je bilo tudi pri drugih filmskih projektih, ki jih bomo lahko kmalu videli – **Hotel Alkohol** (2026, Jan Cvitkovič), **Drobna ptica** (Maja Križnik), **Mila/Marija** (Andrina Mračnikar), **En mesec** (Janez Burger) in **Birma** (Darko Sinko) –, kjer so ga najbolj pritegnili režiserji, ki so ga povabili k sodelovanju. Izpostavi Sinkovo ruralno obarvano komedijo **Birma** in se pošali, da bi lahko delovala skoraj kot nadaljevanje življenjske poti lika Tomaža iz **Jezdecev** – Timon namreč v Sinkovem filmu obleče duhovniško kuto. Nato preusmeri pogovor na mlajše igralce, s katerimi mu je bilo v užitek sodelovati: »Ti trije mladi fantje, ki odigrajo protagoniste, so izjemno opravili svoje delo. Neverjetni so bili, profesionalni.«

Prav pri mlajši generaciji igralcev opaza nekaj, kar se mu zdi pomembno tudi za prihodnost slovenskega filma: vse več je samoiniciativnosti. »Mladim igralcem bi rekel predvsem, da naj ne čakajo samo na priložnosti, ampak naj tudi sami pišejo projekte. V tujini je to že povsem normalno – igralci sodelujejo pri pisanju scenarijev in si tako sami ustvarjajo vloge in priložnosti.« Takšni projekti so pogosto najbolj osebni in tudi največji presežki, ker izhajajo iz tem, ki resnično zanimajo ustvarjalce. Ob tem omeni svojega prijatelja, mladega latvijskega igralca Kārlisa Arnoldsa Avotsa, ki je napisal scenarij za film **Ulya** (2026, Viesturs Kairišsin) in nato v njem odigral glavno vlogo, film pa je bil nedavno predvajan na festivalu v Cannesu. Timonu se zdi, da se tudi slovenski prostor počasi odpira podobnim praksam: manj je zaprtosti, več je kroženja informacij in sodelovanja. »Ko sem začel, nisem imel pojma, kako stvari delujejo. Danes imam občutek, da se ljudje več pogovarjajo, informacije bolj krožijo in so lažje dostopne.«

Kot eno od prednosti slovenskega filmskega prostora, presenetljivo, izpostavi prav njegovo majhnost. Paradoksalno se mu zdi, da igralci ravno zaradi tega nekoliko lažje uidejo rigidnemu tipiziranju, ki je v večjih filmskih industrijah skoraj neizogibno: »Pri nas ni tako močnega *typecasta* kot v tujini. Vsi se nekako poznamo, srečujemo, približno vemo, kako kdo dela. V tujini pa si pogosto samo številka ali pa obraz na avdiciji. Nekdo išče točno določen tip in nima časa, da bi se zares poglobljal vate kot igralca, zato se vloge razdeljujejo bolj na prvo žogo.«

Po Timonovem izboru med *Berlinalovo* deseterico vzhajajočih zvezd se je okoli njega pogosto pojavljalo vprašanje morebitnega »preboja v tujino«. Zanima me, ali ga to še vedno vleče. »Zagotovo me mika,« prizna, »zelo bi si želel delati tudi zunaj. Je pa to veliko težje, kot si predstavljamo.« Po njegovih izkušnjah je pogosto odločilen dejavnik že sama država, iz katere prihajaš: »Nekdo iz Nemčije, Francije ali Italije je že zaradi moči svoje filmske industrije v precej drugačnem položaju in lažje prodre. Slovenija pa za večje evropske produkcije kulturno ali politično ni posebej zanimiva.« Posledica je precej predvidljiv nabor vlog, ki jih lahko igralci iz manjših slovanskih držav sploh dobijo. »Zaradi naglasa hitro pristaneš v nekih *typecastih* kriminalcev določenih slovanskih nacionalnosti ...« V času spletnih avdicij je konkurenca postala še bolj neizprosna. A tudi do »vzhodnoevropskega *typecasta*« ni tako lahko priti: »Na koncu moraš biti ob pravem času na pravem mestu, s pravo vlogo in pravim kasting direktorjem, ki ti zaupa.« Kot poudari, pa se tudi naključje ne zgodi kar tako: »Če delaš na tem, si povečuješ možnosti. Če pa zgolj čakaš, da se bo nekaj zgodilo samo od sebe, se verjetno





ne bo. « Njegov pogled na mednarodno kariero je zato trezen, brez iluzij o glamurju tuje filmske industrije, pa tudi brez posebne grenkobe.

Čeprav je bil film **Nehvaležna bitja** slovenska koprodukcija, je sodelovanje z režiserjem Olmom Omerzujem za Timona pomenilo prvi resnejši stik z izrazito mednarodnim filmskim okoljem. Na setu so se prepletali različni jeziki, igralske tradicije in produkcijski pristopi. Ko ga vprašam, kako je doživiljal večjezično atmosfero, se spomni Omerzujevega neprestanega preskakovanja med jeziki: »Z mano je govoril slovensko, z nekom drugim angleško, potem češko ... Včasih mi je tri minute govoril v češčini, pa sploh ni opazil, da ne govorim češko.« Nato v smehu odigra trenutek zmede: »Stari, nič te ne razumem, *sorry*.« Celotno snemanje opisuje kot »neverjetno izpolnjujočo izkušnjo«, v kateri so se poleg filma spletla tudi številna prijateljstva: »Resnično sem hvaležen in se počutim privilegiranega, da sem lahko sodeloval s takšnim režiserjem in človekom, kot je Olmo.«

Prav v **Nehvaležnih bitjih** je ustvaril enega svojih najbolj izmuzljivih in enigmatičnih likov – Denisa, katerega motivi ostajajo nejasni do samega konca. Gledalec nikoli zares ne ve, koliko manipulacije, krivde ali iskrenosti se skriva za njegovim vedenjem. Ko ga vprašam, kako pristopa k takšnim likom, odgovori zelo analitično. »V konkretnem primeru je ogromno izhajalo iz dolgih pogovorov z Olmom. Že pred snemanjem sva si želela, da določene stvari ostanejo odprte oziroma v presoji gledalca.« Tudi sam si je ustvaril lastne odgovore o Denisovi preteklosti in motivih, a ne da bi jih dokončno »razrešil«, ampak bolj zato, da bi lahko lik odigral z notranjo gotovostjo, četudi za občinstvo ostane dvoumen: »Ni nujno, da so te stvari faktič-

no resnične. Pomembno je predvsem, da si ti ustvariš neko notranjo predstavo in potem lahko samozavestno obstajaš v liku, tudi če stvari za gledalca ostanejo odprte.« Ko omenim, da je Omerzu nekoč dejal, da ga pri filmu zanimajo predvsem »moralne provokacije«, se zdi, da se v tej opredelitvi skriva tudi jedro prenekaterih Timonovih vlog. Denis v **Nehvaležnih bitjih** ali **Žele v Posledicah** gledalca nenehno silita v nelagodje, ker ju ni mogoče preprosto obsoditi in popolnoma razložiti. »Zagotovo me takšni liki bolj zanimajo,« prizna, »ker so bolj kompleksni, bolj zabavni za igranje.«

Timon Šturbej je kljub izraziti prisotnosti v gledališču nase opozoril tudi na filmskem področju. V slovenskem prostoru je to razmeroma redko; igralci sicer pogosto prehajajo med gledališčem in filmom, a le redki razvijejo tako izrazito filmsko prezenco. Še posebej, ker se pri nas pogosto ponavlja očitek, da so gledališki igralci pred kamero ujeti v drugačen način igre, ki se slabo prevede na velike zaslone. Pri Timonu tega občutka ni – na platnu deluje izjemno naravno, kar vedno znova zbujata vtis, da »spremljamo človeka, ne vloge«, kot so zapisali v utemeljitvi nagrade veliki plan, ki jo je prejel leta 2024 za vloge v filmih **Jezdeca**, **Zbudi me** in **Opazovanje** ter za sodelovanje v dokumentarno-igrani seriji **Inhumanum: Umori na Slovenskem** (2023, Boštjan Brezovnik in Igor Zupe).

Dlje ko se pogovarjava, bolj dobivam občutek, da spada med tiste igralce, ki svoj poklic razumejo kot vseživljenjsko raziskovanje. Ne le skozi delo na odru ali pred kamero, temveč tudi skozi spremljanje, branje in premišljevanje umetnosti. Deluje kot človek, ki se zaveda, da lahko dobro umetnost ustvarja samo nekdo, ki jo tudi sam vpija intenzivno in z resnično radovednostjo – od teoretikov igre in gledališča

do velikih filmskih avtorjev. Med svojimi najljubšimi igralci omeni tri oskarjevce: Jessie Buckley, Joaquina Phoenixa in pokojnega Philipa Seymourja Hoffmana. Pri slednjem se povezava zdi skoraj samoumevna: tudi Hoffman je bil igralec, ki je enako suvereno deloval v gledališču in filmu. Ne preseneča, da Timona posebej fascinira postmodernistična drama **Sinekdocha, New York** (Synecdoche, New York, 2008, Charlie Kaufman), v kateri Hoffman igra gledališkega režiserja, ki ga umetnost postopoma povsem posrka vase. »Tudi zaradi tega metafikcijskega momenta – kako gledališče oziroma ukvarjanje z režijo človeku popolnoma konzumira življenje,« pravi. Podobno občuduje tudi Fellinijevo komično dramo **Osem in pol** (8½, 1963), ki po njegovih besedah »umetniško krizo izkoristi za umetniško formo«, pa tudi tragikomedijo o življenju komika Andyja Kaufmana **Človek z lune** (Man on the Moon, 1999, Miloš Forman). Zdi se, da ga nasploh privlačijo dela, ki reflektirajo sam proces ustvarjanja: negotovost, obsesijo, dvom in postopno zabrisovanje ločnice med umetnostjo in življenjem.

Ko proti koncu pogovora beseda nanese na pokojnega Jerneja Šugmana, Timon o njem ne govori le kot o velikem igralcu, ampak predvsem kot o človeku. »V njem je bila neverjetna srčnost,« pove, »na odru in tudi zasebno. Ko sva prej govorila o sočutju – on ga je res poosebljal. Pa neizmerna skromnost, ne glede na njegovo igralsko veličino. Študentom je bil vedno na voljo in to mi je bilo zelo všeč.« Težko je preslišati, kako veliko tega, kar je občudoval pri Šugmanu, se nehote razkriva tudi pri njem samem. Ne le v načinu, kako govori o sodelavcih, režiserjih in mladih igralcih, temveč predvsem v tem, kako razume igralski poklic: kot poklicanost, ki zahteva odprtost, samorefleksijo in sposobnost, da se človek umakne iz lastnega ega. Morda se ravno zato vedno znova vračava k besedi sočutje. Sočutje, brez katerega ni mogoče niti igrati niti zares razumeti ljudi.

Prispevek je nastal v sklopu *Ekranove filmsko-kritične delavnice Do zadnje besede*.



NEHVALEŽNA BITJA | 2025

Tik pred oddajo pričujoče številke *Ekrana* v tisk so bile na 61. Festivalu Borštnikovo srečanje 2026 podeljene nagrade gledališkim ustvarjalkam in ustvarjalcem, med katerimi je bil tudi Timon Šturbej. Nagrado je dobil za vlogo Edgarja v uprizoritvi *Kralj Lear* v produkciji SNG Drama Ljubljana.

Strokovna žirija za tekmovalni program je v utemeljitvi zapisala: »Timon Šturbej v vlogi Edgarja vstopa izrazito telesno, pri čemer notranje pretrese, bolečino izdaje in postopno preobrazbo lika dosledno prevaja v natančno oblikovano odrsko prezenco. Njegovo telo postane primarni nosilec čustvenih stanj, vendar telesna ekspresivnost nikoli ne deluje sama sebi namenjena, temveč jo z enako intenzivnostjo spremljata glasovna interpretacija in psihološka izgradnja lika. Šturbej prepričljivo izriše pot od zaupljivega sina do človeka, ki ga izkušnja krivice in izobčenja spremeni. V njegovi igri se fizična vzdržljivost in tehnična natančnost organsko združujeta s čustveno odprtostjo, zaradi česar se Edgar dvigne nad vlogo spremljevalca dramskega dogajanja in postane eden njegovih bolj pretresljivih likov.«

Timonu in vsem drugim nagrajenkam in nagrajencem od srca čestitamo!

Lesketajoča se gladina Jadranskega morja. Sončna svetloba, ki se lomi na šumečih valovih. Žarki presevajo skozi krošnje borovcev, zrak pa napolnjuje glasno cvrčanje škržatov. Prizori ustvarjajo podobo brezskrbnega poletja, toda spokojna kulisa je varljiva. V drami *Nehvaležna bitja* (Ungrateful Beings, 2025, Olmo Omerzu) se za navidezno idilo poletnega oddiha skriva družina, ujeta v tišino in skrhane odnose.

Spremljamo Davida (Barry Ward), ki s svojima otrokoma preživlja počitnice v kampu na hrvaški obali. Tja ju pripelje v upanju, da bo uspel zaceliti razpoke v svoji razpadajoči dvojezični družini – njegova nekdanja žena Laura (Barbora Bobulová) je Čehinja, na Češkem pa sta odraščala tudi njuna otroka. »Mislim, da bo pomagalo, če bomo šli tja, kjer nam je bilo nekoč lepo,« ji pojasni prek videoklica. Toda kmalu postane jasno, da modrina morja in toplota poletnih dni ne bosta povrnila izgubljene bližine. Njegova hči, mrkogleda najstnica Klara (Dexter Franc), se spopada z motnjo hranjenja. Omerzu njeno stisko razkriva postopoma, skozi drobne, a zgovorne podrobnosti. Ko želi David posneti družinsko fotografijo, Klara pobegne iz kadra. Na plaži tudi v največji vročini nosi razvlečen pullover, njeno telo pa kaže vidne posledice anoreksije. Očetove poskuse zблиževanja vztrajno zavrača in ga pogosto namenoma izziva. Čeprav otroka z očetom večinoma govorita angleško, Klara včasih nenadoma preklopi v češčino, kot bi ga želela opomniti, da nikoli ne bo povsem del njenega sveta. Jezik tako vzpostavi še eno plast družinske odtujenosti.

Klarino razpoloženje se povsem spremeni s prihodom Denisa (Timon Šturbej), skrivnostnega domačina, na prvi pogled še enega od »galebov«, dalmatinskih šarmerjev, ki se v poletni sezoni vrtijo okoli osamljenih turistk. »Videti si jezna in žalostna. Zakaj? Saj imaš tukaj vse: sonce, morje, nebo,« ji reče ob prvem srečanju. Klara – še trenutek prej odmaknjena, odklonilna in depresivna – se vanj zaljubi, čez noč pa se ji povrne tudi apetit. David, sprva previden in nezaupljiv, popusti, ko vidi, da Denisova prisotnost na hčer deluje pozitivno. Toda ravnovesje se poruši, ko Denisa osumijo umora in se znajde na begu pred policijsko preiskavo, David pa otroka odpelje nazaj na Češko.

Čeprav **Nehvaležna bitja** sprva dajejo vtis, da bo lik Denisa postal osrednji katalizator dogajanja, ki bo zgodbo razvil v smer psihološkega trilerja ali celo kriminalke, Omerzu ubere drugačno pot. Denis ni pomemben zaradi vprašanja, ali je v resnici kriv očitane zločina, temveč zaradi vpliva, ki ga ima na dinamiko družine. Kriminalna zgodba tako ostaja v ozadju, v ospredje pa še očitneje stopijo notranje napetosti v družinskih odnosih. Po vrnitvi na Češko se namreč Klarino stanje znova močno poslabša in pri-
stane v bolnišnici. Njena starša, ki se nenehno obto-
žujeta in drug v drugem iščeta krivca, obupano iščeta načine, kako pomagati hčeri. Zdi se, da nič ne zaleže, dokler se Klari ne oglasi Denis – oziroma nekdo, za katerega verjame, da je Denis. Sporočila ji namreč v njegovem imenu pošilja oče.

Omerzu se pri obravnavi anoreksije nevarno približa ideji, da lahko zaljubljenost ali pozornost druge osebe skoraj čudežno pozdravita motnjo hranjenja, vendar se zdi, da film takšno poenostavitev zavestno spodkopava. Anoreksija kljub bolnišnični scenografiji v drugi polovici filma postane predvsem izraz globlje čustvene stiske in simptom širše družinske patologije. Težišče pripovedi se postopoma premakne z bolezni na vse bolj skrajne in manipulativne metode, s katerimi skušata starša hčer ohraniti pri življenju. Kar se začne kot obupan poskus reševanja otroka, se postopoma prelevi v temelj družinske dinamike. Ko Klara znova začne jesti, njeno okrevanje postopoma prepriča tudi mater, da privoli v nadaljevanje prevare.

Če prva polovica filma nekoliko nedinamično sledi ustaljenim vzorcem družinske melodrame, druga



Podobno kot ob Denisovem prihodu se tudi ob njegovi »vrnitvi« – četudi zgolj digitalni – Klarino stanje čudežno izboljša. Simptome anoreksije Omerzu prikaže skoraj učbeniško, vendar ga veliko bolj kot sama diagnoza zanima njena komunikacijska funkcija. Hrana v filmu postane sredstvo pogajanj, nadzora in manipulacije: ko Klara spozna Denisa, začne jesti, ko ga ni več, preneha. V enem pomenljivejših prizorov oče neprikrito fotografira hčer, ko pojé kos kruha, kot da bi se vse družinsko življenje skrčilo na eno samo vprašanje: ali bo jedla ali ne. Zanimiv, a nekoliko premalo razvit motiv je tudi nudistična plaža, kamor Klara vztrajno želi, nato pa tam ostane oblečena. Minimalistična, kompozicijsko izčiščena kamera Kryštofa Melke s skoraj voajerističnim opazovanjem golih teles namiguje na njen zapleten odnos do lastnega telesa, vendar prizor ostane na ravni sugestije.

nenadoma pridobi napetost in pripovedno energijo. Laž ima kratke noge, očitno pa ne v tej družini. Omerzu v scenariju, ki ga je napisal skupaj z Nebojšo Pop-Tasićem in Kasho Jandáčkovo, dogajanje spretno zapleta; vsakič, ko se zdi, da bosta starša razkrinkana, se jima spet uspe izmuzniti razkritju, v tej manipulativni igri pa se tudi sama znova zbližata. Laž postane njun *modus operandi*, večšina preživetja in edina strategija. Vrhunec doseže v bizarnih in moralno provokativnih prizorih, v katerih Klarina sporočila »Denisu« postanejo vse intimnejša, nato pa tudi odkrito seksualna. Starša sta tako prisiljena odgovarjati na erotična sporočila lastne hčere in ji pošiljati replike, kot je: »Tudi jaz se te hočem dotikati in te poljubljati, kjerkoli želiš.« V teh trenutkih **Nehvaležna bitja** presežejo okvire družinske drame in zaplavajo v nekakšno *lanthimosovsko-östlundovsko* absurdnost, ki gledalca vse bolj sili v nelagodje.

Prek ironično odmerjenih dialogov in dolgih opazovalnih kadrov Omerzu motiv laži obrača in sprevrača ter gledalcu skoraj onemogoči zavzetje jasnega moralnega stališča. Laž namreč deluje: Klara okreva, starša se ponovno zbližata, komunikacija, ki je bila prej nemogoča, pa nenadoma steče. Zvončkljanje SMS-sporočil, ki si jih izmenjujeta Klara in »Denis«, preplavi filmsko platno, tehnologija, pogosto simbol odtujenosti, pa se spremeni v prostor prvega resničnega stika med družinskimi člani. David in Laura skrbno sestavljata sporočila, prek katerih hčeri povesta stvari, ki jih prej – vsaj iz njunih ust – nikoli ni bila pripravljena slišati. Prek Denisa ji dopovedujeta, da je lepa, da je vredna ljubezni, da ni sama. Do iskrenosti tako prideta prek laganja, do bližine prek prevare. Ironično pa ravno prek teh sporočil Klara ves čas poudarja, da ima Denisa rada zato, ker je za razliko od njene družine iskren. Od njega celo zahteva obljubo, da ji ne bo lagal niti iz ljubezni, saj je takšna laž zanjo najhujša. Prav v tem se skriva osrednji paradoks filma. Omerzu si prek njega zastavi vprašanje, ali je etično lagati človeku iz ljubezni. Ali lahko prevara postane izraz skrbi, zaščite ali celo način reševanja življenja?

Toda medtem ko laž rešuje Klaro, nekdo drug postopoma izginja iz vidnega polja. Vzporedno z njenim okrevanjem se razvija zgodba mlajšega brata Thea (Antonín Chmela), čedalje bolj pogreznjenega v potlačene frustracije. Bolj ko postaja Klara središče družinske pozornosti, bolj neviden postaja on. Starša ga vztrajno odrivata na rob; kadar pride do konflikta med sorjencema, krivda skoraj samodejno pade nanj. Očetov poziv, da morajo »držati skupaj«, v resnici pomeni predvsem to, da morajo vsi držati s Klaro. Zato ni presenetljivo, da prav Theo na koncu postane nosilec razpoke, ki grozi, da bo porušila lažno družinsko sloglo. Ko Theo odkrije resnico o Denisu, postane edini družinski član, ki noče več sodelovati v kolektivni prevari. Če laž v filmu postane skorajda etični imperativ, ki preprečuje večje zlo, Omerzu hkrati razpre vprašanje cene, ki jo za Klarino okrevanje plačujejo drugi. Medtem ko starša gasita eno travmo, pred našimi očmi nastaja druga.

Nehvaležna bitja se začnejo z idiličnimi posnetki jadranske obale in končajo s prizorom navidezno pomirjene družine. A tako kot so bili sonce, morje in škržati na začetku predvsem kulisa, je tudi sklepna harmonija zgolj privid, zgrajen na lažeh, prikrivanjih in manipulacijah. Paradoksalno družina prvič deluje zares povezana šele tedaj, ko se najbolj oddalji od resnice. Toda gledalec že ve, da bo resnica prej ali slej – dobesedno – potrkala na vrata. Omerzu v učinkovitem (pol) odprtem koncu ne prikaže neizogibnega zloma, temveč film konča trenutek pred njim. Namesto katastrofe nam ponudi njeno slutnjo, namesto razrešitve pa krhko ravnovesje, za katero že vemo, da ne more trajati. Če

je Tolstoj zapisal, da so si vse srečne družine podobne, vsaka nesrečna družina pa je nesrečna po svoje, potem Omerzujeva družina pripada tisti drugi kategoriji.

Veronika Zakonjšek Skrivno življenje rastlin

TIHA PRIJATELJICA | 2025



Leta 1908, 1972 in 2020, v katera se vpenja **Tiha prijateljica** (Silent Friend, 2025) madžarske režiserke Ildikó Enyedi, na prvi pogled nimajo veliko skupnega. Prostor univerzitetnega kampusa v nemškem Marburgu v vsakem časovnem obdobju naseljujejo drugačna družbena pravila, načini razmišljanja in profili ljudi, ki jih zaznamuje specifičen trenutek v prostoru in času: sprejem prve ženske na študij botanike, zasedba univerze in val študentskega političnega aktivizma, pa tudi razmah globalizacije, kroženja informacij in intelektualne misli, ki jih čez noč abrupno zaustavi epidemija. Svet in družba se spreminjata, ljudje prihajajo in zapuščajo univerzitetni prostor, a razvejana krošnja drevesa, dvokrpega ginka, ostaja in v osrčju kampusa spremlja dogajanje okoli sebe.

Tukaj je Grete (Luna Wedler), ki leta 1908, ko se vpis na univerzo prvič odpre tudi za ženske,