



AGRFT

UNIVERZA V LJUBLJANI

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Prvostopenjski univerzitetni študijski program Gledališka režija

LUCIJA TROBEC

OD ANALIZE DO UPRIZORITVE

Analiza režijskega ustvarjalnega procesa na primeru diplomske produkcije *Gospa z morja*

Diplomsko delo

Ljubljana, 2025



AGRFT

UNIVERZA V LJUBLJANI

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Prvostopenjski univerzitetni študijski program Gledališka režija

LUCIJA TROBEC

OD ANALIZE DO UPRIZORITVE

Analiza režijskega ustvarjalnega procesa na primeru diplomske produkcije *Gospa z morja*

Diplomsko delo

Mentorica: doc. Nina Rajić Kranjac

Ljubljana, 2025

PODATKI O DIPLOMSKEM DELU

Ime in priimek: Lucija Trobec

Naslov diplomskega dela: Od analize do uprizoritve; Analiza režijskega ustvarjalnega procesa na primeru diplomske produkcije *Gospa z morja*

Kraj: Ljubljana

Leto: 2025

Število strani: 71

Naziv visokošolske ustanove: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Program in smer študija: Gledališka režija

Mentorica: doc. Nina Rajić Kranjac

Jezikovni pregled: Nika Priteržnik

ZAHVALA

Hvala, mami, ati, Simon, Tadej, Žan in Jernej, da ste vedno ob meni, da me spodbujate, podpirate in verjamete vame, še posebno v časih, ko sama ne zmorem. Hvala za vašo pomoč in spodbudo pri uresničevanju mojih sanj.

Hvala vam, člani gledališke skupine Theatro Šentjošt, da ste z mano že pred vstopom na akademijo na čisto svojstven način odkrivali gledališče in me bogatili.

Hvala, vsi prijatelji in širša družina, da ste moji navijači v dobrih in slabih časih.

Hvala, Luna, da si bila ob meni na celotni akademijski poti, še posebno v težkih trenutkih. Hvala, da si skupaj z mano odkrivala zakonitosti in obzorja gledališke umetnosti.

Hvala, Lucija, Sara, Dea in Domen, da ste skupaj z mano raziskovali in me dopolnjevali.

Hvala ostalim sošolcem, da smo se skupaj učili, igrali in kreirali.

Hvala mentorja doc. Nina Rajić Kranjac in prof. Branko Šturbej ter bivša mentorja prof. Jernej Lorenci in doc. Branko Jordan za mentorstvo in učenje. Hvala za vse redne in individualne ure. Hvala, da ste mi pomagali odpirati vrata, širiti obzorja, bogatiti domišljijo ter me spodbujali k čuječnosti in opreznosti.

Hvala tudi vsem ostalim profesorjem Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, za vso predano znanje, spodbude in pomoč pri kreiranju produkcij.

Povzetek

Diplomsko delo skuša analizirati faze ustvarjalnega procesa skozi prizmo gledališke režije. Gre za poskus artikulacije in natančnejše osvetlitve posameznih sekvenc znotraj režijskega dela med ustvarjanjem predstave, ki od začetne ideje vodijo do končne realizacije uprizoritve. Znotraj tega delo stopa v dialog z vprašanji in dilemami, ki se pojavljajo med posameznimi fazami. V nadaljevanju pa ozavešča ter formulira metode in strategije dela, ki se kažejo kot primeri dobre prakse pri razreševanju le teh. Delo temelji na uprizoritvi diplomske produkcije, ki je nastala na podlagi dramskega teksta Susan Sontag *Gospa z morja* in je bila premierno uprizorjena 7. junija 2025 v Veliki gledališki dvorani Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Temo obdela predvsem s pomočjo zapiskov, nastalih tekom ustvarjanja produkcije. S tem ozavešča lastno gledališko prakso, pridobljeno v štirih letih izobraževanja gledališke režije.

Ključne besede

Gledališka režija, ustvarjalni proces, vaje, soustvarjalci, uprizoritev, Susan Sontag, *Gospa z morja*

Abstract

From analysis to staging; Analysis of the creative process of directing using the example of the diploma production *Lady from the Sea*

This thesis attempts to analyze the phases of the creative process through the lens of theater directing. It is an attempt to articulate and shed light on individual sequences within the director's work during the creation of a performance, from the initial idea to the final realization of the production. Within this, the thesis enters into a dialogue with the questions and dilemmas that arise during the individual phases. It then raises awareness and formulates methods and strategies that prove to be examples of good practice in resolving these issues. The work is based on the staging of a diploma production, which was created on the basis of Susan Sontag's play *Lady from the Sea* and premiered on June 7, 2025, in The Grand Theater Hall of the Academy of Theater, Radio, Film, and Television at the University of Ljubljana. He deals with the topic primarily with the help of notes made during the creation of the production. In this way, it raises awareness of the author's own theater practice acquired during four years of theater directing education.

Keywords

Theater directing, creative process, rehearsals, co-creators, staging, Susan Sontag, *Lady from the Sea*

KAZALO

1	Uvod.....	6
1.1	Podatki o uprizoritvi.....	7
2	Od analize do uprizoritve.....	9
2.1	Prva izbira	9
2.2	Sodelovanje z avtorsko ekipo.....	12
2.2.1	Dramaturgija.....	12
2.2.2	Scenografija.....	17
2.2.3	Kostumografija.....	19
2.2.4	Zvok	20
2.2.5	Luč	23
2.3	Igralec in oder.....	25
2.3.1	Bralne vaje.....	25
2.3.2	Režija je režija vaj	27
2.3.3	Showingi.....	29
3	<i>Gospa z morja</i>	32
3.1	Scenosled.....	32
3.2	Tehnična dokumentacija	56
3.3	Avdiovizualna dokumentacija predstave	65
4	Zaključek.....	66
5	Literatura in viri	67

1 Uvod

Spomnim se vprašanja na sprejemnem izpitu, kdo je po mojem mnenju režiser? Takrat sem odgovorila, nekaj v smislu, da je zame to oseba, ki koordinira ideje in doprinese vseh ustvarjalcev predstave in jih sklada s svojo vizijo. V svojem *Gledališkem slovarju* Patrice Pavis ponudi naslednjo definicijo:

Režiser

Franc. Metteur en scene; *angl.* director; *nem.* Regisseur; *šp.* director de teatro

Oseba, ki je zadolžena za postavitve igre in prevzame estetsko in organizacijsko odgovornost za uprizoritev z izborom igralcev in interpretacijo besedila, ob uporabi odskih možnosti, ki jih ima na voljo. (Pavice, 641)

Toda vprašanje, ki ga skušam zasledovati med pisanjem naloge, se po mojem mnenju skriva za definicijo poklica. Vprašanje, ki sledi in sem ga odkrivala med študijem ter ga še vedno, je bilo, kako, na kakšne načine, s katerimi postopki in v katerem času vzpostavljati pogoje za določene kreacije na eni strani in po drugi razreševati probleme, ki se pojavljajo med procesom, da pridemo bližje zastavljenemu cilju, tj. uprizoritvi. Dejstvo je, da je odgovorov na zastavljeno vprašanje več, kot je ustvarjalcev na svetu, ter da se z vsakim novim projektom rodijo novi odgovori. Vendar v pričujoči nalogi kljub temu skušam ozavestiti osnovne temelje, ki omogočajo realizacijo predstave.

Kot že naslov diplomske produkcije nakazuje, se bom pri tem opirala na postopke, pridobljene pri predmetu *Praktična režija*, ter na diplomsko produkcijo *Gospa z morja*. V prvem delu naloge bom skušala opredeliti glavne faze procesa, kot so izbira teksta, analiza besedila, postavljanje konceptov v sodelovanju z avtorsko ekipo ter delo z igralci in vaje. Pri vsakem naštetem področju bom iskala bistvene fokuse in metode, ki so potrebni za nadaljevanje. Ob tem bom ubesedeno podkrepila s primeri nalog in postopkov, pridobljenih med procesom. Drugi del naloge pa zajema končni scenosled ter tehnično dokumentacijo produkcije, ki služita kot dokumenta realiziranega v prostoru in času. Tovrstna dokumenta se kažeta kot izjemno dragocena še posebej v postpremierskem obdobju. Služita namreč kot pomembno oporno gradivo za celotno ekipo. Režiserju predstavljata pomoč pri pripravi obnovitvenih vaj, saj omogočata hitro osvežitev režijskih odločitev, igralcem ponujata pregled nad glavnimi mizanscenskimi premiki, tehnični službi pa natančno rekonstrukcijo izvedbe, saj vsebujeta vse

tehnične iztočnice (glasba, luč, video ...) ter podatke o potrebni scenografiji, kostumih in drugih rekvizitih.

1.1 Podatki o uprizoritvi

SUSAN SONTAG

GOSPA Z MORJA

Produkcija VIII. semestra DI, GLR, DSU

Premiera: 7. junij 2025, Velika gledališka dvorna AGRFT

Prevod:

ALJA PREDAN

Režija:

LUCIJA TROBEC

Dramaturgija:

LUNA PENTEK

Igra:

Elida Wangel

KAJA PETROVIČ

Hartwig Wangel

ROK LIČEN

Boleta Wangel

ALJA KRHIN

Hilda Wangel

MAJA KUNAVER

Gospod Arnholm

LUKA SERAŽIN

Oblikovanje zvoka:

LUCIJA LORENZUTTI

Svetovalec za zvok:

DRAGO IVANUŠA

Kostumografija:

SARA GRIŽON

Scenografija:

DEA BEATOVIKJ

Oblikovanje luči:
DOMEN LUŠIN

Mentorji:
za dramsko igro in gledališko režijo
PROF. BRANKO ŠTURBEJ
DOC. NINA RAJIĆ KRANJAC

za dramaturgijo
PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ
DOC. DR. BLAŽ LUKAN

za scenografijo
PROF. MAG. JASNA VASTL

za kostumografijo
DOC. MAG. TINA KOLENIK
ASIST. NINA ČEHOVIN

za jezik in govor
ASIST. MARTIN VRTAČNIK
asistentka lektorja (študijsko)
NIKA PRITERŽNIK

za gledališko produkcijo
DOC. MIJA ŠPILER

Produkcija:
Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2024/2025

2 Od analize do uprizoritve

2.1 Prva izbira

Prva leta študija na akademiji sta prvo izbiro pravzaprav opravila profesorja, ki sta nas na začetku semestra seznani, s čim se bomo ukvarjali naslednjih nekaj mesecev. Prva produkcija je tako nastala na podlagi improvizacij, naslednji dve po dramski predlogi, nato je sledil avtorski projekt, na koncu pa sva si s sošolcem režiserjem lahko sama izbrala dramski tekst. Diplomski naloga je bila v primerjavi s tem še bolj odprta, saj sem se lahko odločila za karkoli. In to je bilo res ogromno polje izbir, od dramske predloge, adaptacije romana, do avtorskega projekta.

Na podlagi dosedanjih izkušenj sem se zavedala, da je od te faze odvisno vse nadaljnje delo. Izkušnja z delom avtorske produkcije je bila nekaj popolnoma drugega kot izkušnja ustvarjanja produkcije na podlagi že zapisane dramske predloge. Proces vaj in način dela sta bila drugačna.

Proces, ki je imel za izhodišče zaključen dramski tekst, je v samem začetku zahteval mnogo več zasledovanja in poglobljanja v vsebine in motive, ki so vanj vpisani že s strani pisca. Na podlagi odkrivanja slednjega pa se je začelo luščenje; kaj od tega nas najbolj vznemirja, čemu bi radi namenili največ pozornosti in kaj se nam zdi nujno potisniti v ospredje. Na sledi temu je bilo zavezano nadaljnje delo; od postavljanja scenografskih, kostumografskih, zvočnih in lučnih konceptov, bralnih vaj za mizo ter različnih vaj in improvizacij na odru. Če je proces dela s tekstom vsebinska jedra že vseboval in jih narekoval skozi besedilo, smo slednje pri ustvarjanju avtorskega projekta morali šele poiskati. Pri kreiranju avtorskega projekta smo v prvi fazi ta jedra iskali s pomočjo nešteti avtorskih prizorov, ki smo jih v nadaljevanju postavljali v dramaturško smiselno celoto. Pri tem smo se marsikateri kreaciji odpovedali, mnoge pa je bilo potrebno domisliti glede na načrtane vsebinske premise. Enako je bilo s postavljanjem konceptov in odkrivanjem načina igre oz. izreke na odru. Pri avtorskem projektu so bile naše vloge, ki smo jih do sedaj zasedali med procesi, manj zavezujoče, kar nam je na eni strani povzročalo težave, na drugi pa omogočalo, da so se koncepti drugih sektorjev sproti ustvarjali in niso bili predvideni vnaprej. Po mojem mnenju je bila najbolj ključna razlika pri ustvarjanju avtorskega projekta od ustvarjanja po besedilni predlogi v izhodiščni poziciji ustvarjalcev. Medtem ko je avtorski projekt zahteval, da smo bili ustvarjalci v središču procesa in smo skozi raziskovanje lastne notranjosti in intime vstopali v dialog z zunanjim svetom, je bil pri ustvarjanju s tekstom ta proces bolj posreden. V ospredju je bila konstrukcija drugega – lika in njegovega sveta – kar je omogočalo posredno naslavljanje tem, vprašanj in vsebin. S

tem pa je bil ustvarjalni proces manj vezan na neposredno subjektivno izkušnjo ter bolj na raziskovanje občega in gradnjo "fiktivnega" univerzuma.

Ravno ta razlika je bila ključna, da sem se pri ustvarjanju diplomske produkcije odločila za dramski tekst. Avtorski projekt, ki je bil v mojih očeh bolj vezan na osebno izkušnjo in lastno izpostavljenost, mi je predstavljal manjšo možnost za raziskovanje občih problematik in vprašanj. Poleg tega pa sem, po izkušnjah sodeč, menila, da je ustvarjanje na podlagi že zapisanega teksta bolj oprijemljivo. Besedilo mi predstavlja bogato vsebinsko jedro, h kateremu se lahko neprestano vračam, od njega se lahko napajam pri snovanju prej omenjenih konceptov, predstavlja pa mi tudi oporo pri mišljenju igralčevega delovanja na odru.

Prvi temelj oz. prva izbira pri produkciji *Gospa z morja* je bil pravzaprav odgovor na vprašanje: O čem bi rada spregovorila skozi predstavo? Kaj me najbolj vznemirja? V drugem letniku je profesor Lorenci mojemu sošolcu in meni v roke potisnil listek, na katerem je pisalo Osebna mitologija in pod tem alineje: vsebina (motivi, teme), ključne reference (predstave, filmi, knjige ... v smislu principov oz. uprizoritvenih idej), materiali, energije, emocije, atmosfere, inspiratorji (kar te navdušuje), ideali (credo)/ubijalci ter manifest mojega gledališča. Takrat sem na listek za silo nekaj napisala. Toliko, da je bilo zadoščeno nalogi. Ko pa sem začela z izbiranjem teksta za diplomsko nalogo, sem si želela, da bi takrat več zapisala na list oz. še bolje, da bi ga sproti dopisovala. Pa nisem. Lotila sem se branja tekstov avtorjev in avtoric, katerih dela so me pritegnila že prej. Naredila sem ožji izbor del:

M. Atwood: *Deklina zgodba*

M. Atwood: *Penelopina nit*

E. J. Debeljak: *Devica, kraljica, vdova, prasica*

E. Jelinek: *Naslada*

E. Jelinek: *Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža ali Stebri družb*

E. Jelinek: *Smrt in deklica I–V : drame princes*

M. Marković: *Barčica za punčke*

M. Miklavčič: *Ogenj, rit in kače niso za igrače*

S. Sontag: *Gospa z morja*

P. Voranc: *Samorastniki*

Zapisan seznam sem predstavila profesorici Rajić, ki je takoj ugotovila, da je skupni koren izbranemu ženska, ter mi v branje in ogled ponudila še nekaj del s podobnimi tematikami in vsebinami:

B. Brecht: *Mati: [življenje revolucionarke Pelageje Vlasove iz Tvera: (po romanu Maksima Gorkega)]*

B. Brecht: *Mati Korajža in njeni otroci: [kronika iz tridesetletne vojne]*

B. Brecht: *Kavkaški krog s kredo*

H. Ibsen: *Sovražnik ljudstva*

M. Marković: *Šuma blista*

I. Viripajev: *Iluzije : komedija*

Vera Drake, r. Mike Leigh

Liv & Ingmar, r. Dheeraj Akolkar

Potem sva razglabljali, katera etična in moralna vprašanja odpira določeno delo, zakaj se mi zdi ključno določeno vprašanje odpirati danes in v imenu česa. Poleg vsebine in intrigiranega so seveda na plano prihajala tudi produkcijska vprašanja, kot so razmerje med številom zapisane zasedbe in številom sošolcev igralcev, razpoložljivost dvorane, možnosti za zagotavljanje tehničnih zahtev, finančne zmožnosti glede kostumografskih, scenografskih in drugih tehničnih sredstev, finančne zmožnosti glede honorarjev zunanjih sodelavcev ter avtorskih pravic itd. Zastavljena vprašanja so prav tako vplivala na končni izbor.

Po prenekaterih debatah in premislekih sem se na koncu vrnila na začetek in se odločila za tekst Susan Sontag *Gospa z morja*, saj sem v njem najmočnejše začutila in prepoznala teme, ki me osebno in umetniško vznemirjajo. Med njimi so vprašanja svobode, dinamike želje in njenega uresničenja, manipulacije in pasivne agresije; s tem v zvezi pa tudi vprašanje prevzemanja in dožemanja vloge žrtve. Še bolj kot to pa me je nagovorilo, kako besedilo odpira prostor za razmišljanje o neizpolnjenosti v odnosih, osamljenosti in strahu ter posledičnem oklepanju in vračanju v stare vzorce. Besedilo to počne na izrazito poetičen način, ki je mestoma intimen, mestoma pamfleten in mestoma absurden. Poleg tega pa se besedilo preigrava še med ljudskim in sodobnim. Odločitvi sta torej botrovala tako vsebina kot način pisanja, ki sta spodbujala k raziskovanju stiliziranega, delno poetičnega in delno grotesknega na odru. Ne nazadnje pa tudi vpisana petčlanska zasedba.

2.2 Sodelovanje z avtorsko ekipo

Ustvarjalni proces je temeljil na nenehnem dialogu med mojo vizijo in prispevki sodelujočih. Pri tem je seveda treba upoštevati, da so bili v proces vključeni tudi mentorji, ki so me oz. so nas vseskozi usmerjali, nas spodbujali, se mestoma strinjali z nami, mestoma ponujali radikalno nasprotno ideje, nam pomagali ozaveščati, kaj delamo, kako se nastalo bere itd. Po opravljenem prvem koraku, tj. odgovoru na vprašanje, kaj bomo delali, sem začela dialog tudi z ostalimi sodelavci predstave. V spodnjih podpoglavjih podrobneje opišem, kako dojemam polje njihovega delovanja, in analiziram sodelovanje z vsakim posameznim članom s poudarkom na ustvarjalnem procesu, konkretnimi nalogami in odločitvami, ki so botrovale uprizoritvi. Sodelovanje s člani ekipe se močno razlikuje od procesa do procesa, zato naj še enkrat poudarim, da zapisano temelji na podlagi kreiranja produkcije *Gospe z morja*, kjer smo se zavestno odločili, da želimo ohraniti besedilno predlogo na odru.

2.2.1 Dramaturgija

Dramaturg oz. v mojem primeru dramaturginja je zame najtesnejša sodelavka znotraj kreiranja uprizoritve. Na dotični produkciji sem skupaj z njo vstopila v tekst s poglobljenim branjem in interpretacijo besedila. To ni pomenilo zgolj branja besedila, ampak tudi raziskovanje njegovega širšega konteksta, tj. časa in okoliščin, v katerem je besedilo nastalo, ter preučevanje avtorja in vsebin, ki jih je odpiralo besedilo. Pri raziskovanju in analizi teksta so nama v pomoč prišle tako teoretske kot tudi umetniške vsebine (filmi, slike ...). Slednje nama je pomagalo pri naboru referenčnega materiala in luščenju ter podpiranju tematskih in vsebinskih poudarkov. Diskurzi z dramaturginjo so bili stalnica tako pred začetkom procesa kot tudi med samim procesom. Pred začetkom so mi nudili pomoč pri iskanju režijskega koncepta in usmerjanju misli celotne uprizoritve. Med vajami pa je sodelovala tudi kot zunanja opazovalka, zato so mi njeni komentarji omogočali dodatno refleksijo na režijske odločitve.

V nadaljevanju popišem nekaj konkretnih nalog, ki so mi pomagale pri vstopanju v tekst in nadaljnjem dialogu na začetku z dramaturginjo, kasneje pa tudi s preostalo ekipo.

1. Zapisovanje prvih asociacij

V času študija na akademiji sem spoznala, da je izredno dobra praksa, da si po prvem branju besedila izpišem čisto prve asociacije, slike, atmosfere ali misli, ki se mi rodijo med branjem, ko sem še popolnoma sveža in neobremenjena. Tudi v nadaljevanju procesa je izredno koristno, če si misli in ideje zapisujem sproti. Pogosto se mi namreč zgodi, da si težko nekaj na silo izmislim, zato mi je zapisano dragocen material za priprave na vaje.

2. Serija vprašanj po branju:

- O čem govori zgodba?
- Kaj je tema (temeljno, osnovno, gl. tema)?
- Motivi?
- Kaj se zgodi, kateri dogodki (iskanje konkretnosti, razlikovanje dogodek vs. mikrodogodek)?
- Sporočilo zgodbe?
- Moj alternativni naslov?
- Kje se dogaja zgodba (prostor)?
- Kdaj se dogaja zgodba (čas)?
- Koliko časa se dogaja?
- Osebe?
- Kdo ali kaj je glavna oseba zgodbe; kdo so stranske?
- Značilnosti, lastnosti oseb?
- Kdo pripoveduje/kdo bi jo lahko pripovedoval?
- Atmosfera?
- Zvrst zgodbe?
- Kakšne barve je zgodba?
- Kakšna je zvočna podoba/glasba?
- Predmeti, ki so ti ostali v spominu?
- Ali ti je ostal kakšen citat, ki se ga spomniš?
- Kaj te je v zgodbi pritegnilo, kaj je bilo problematično?
- Ali te je kaj v zgodbi na kaj spomnilo?

3. Izpisovanje informacij, ki jih liki o sebi izgovarjajo sami, in stvari, ki jih izgovarjajo drugi. Pri tem se je bilo treba vprašati, ali je vse izgovorjeno resnično? Če ni, kdo laže in kdo govori resnico? Čemu? Slednje pa je pomagalo pri vzpostavljanju dinamike odnosov.

4. Izpisovanje materialne kulture iz teksta, ki je:

- predmetna
- kostumska
- zvočna

5. Raziskovanje medbesedilne referenčnosti in nepoznanega iz teksta

6. Tabela z osnovnimi informacijami:

- Ime prizora
- Čas
- Prostor
- Akterji
- Temeljna atmosfera
- Vsebina

Tabela ni bila zgolj kreativne narave, pomagala je tudi pri postavljanju urnika vaj.

7. Analiza posameznih prizorov:

- V čem je dilema posameznega prizora?
- Kaj se spremeni oz. kaj se zgodi?
- Vsebina
- Situacija
- Odnos
- Kdo vodi prizor ter kakšno strategijo pri tem uporablja?
- Kaj se igra?
- Kaj izvemo iz prizora na ravni odnosa, osebe, zgodbe?
- Kaj je cilj posameznika znotraj prizora, želja, interno?

Analiza posameznih prizorov mi je kasneje pomagala pri postavljanju igralnega polja za igralce in pri vzpostavljanju vzročno-posledičnih situacij.

8. Primerjanje Ibsenove *Gospe z morja* z *Gospo z morja* Susan Sontag

Susan Sontag je napisala besedilo *Gospa z morja* kot sodobno reinterpretacijo Ibsenove drame posebej za Roberta Wilsona. Kot sama zapiše, drame ni spreminjala z namenom, da bi iz zgodbe, ki jo pripoveduje Ibsen, izluščila verzijo, ki bi se ji zdela bolj verjetna in relevantnejša

za današnjo publiko, ampak zato, ker se ji je zdela Ibsenova drama popačena (Sontag, 5)¹. Po primerjavi obeh del sem spoznala, da je Susan Sontag v delo radikalno zarezala in iz meščanskega zakona, kjer je bila žena obsojena na brezdelje in hrepenenje, iztrgala mnogo več. Pokazala je na temnejše plati zgodbe, razprla odnos med Elido in Hartwigom ter močno poglobila njeno notranje doživljanje znotraj okolja, v katerem se je znašla. Dramo je postavila v izrazito izolirano družinsko okolje, ki pa se kmalu izkaže za toksično in fašistoidno. Dilemo Elidinega nenavadnega obnašanja Sontag naslovi skozi družino, ki ji predstavlja edino znano okolje. Totalitarnost, omejenost in brezčutnost, ki vladajo v njem, pa postanejo tisti, ki Elido potiskajo in spreminjajo v bolno. Njeno bolezen torej tvori družina. Ni Elida tista, ki bi jo morali spremeniti, ampak okolje, v katerem se je znašla. Da pa se slednje še bolj potrdi, Sontag v drami ogromno prostora nameni ljudski zgodbi in motivom. Skozi mitsko zgodbo, kjer fant tjuhnjici ukrade njeno kožo in s tem poseduje žensko, se zelo jasno naslovi patriarhalen okvir meščanske družbe, ki ženske ne vidi kot avtonomne in svobodne v odločitvah in dejanjih, ampak jo reducira na nekaj, kar je mogoče lastniniti in s tem opravljati po lastni volji.

Spoznano je vplivalo pri odpiranju vsebin tekom uprizoritve. Spogledovali smo se tudi z vprašanjem, če bi določene motive, okoliščine ali situacije prevzeli od Ibsena in jih stapljali s tekstom Susan Sontag, ne da bi pri tem posegali v tekstovno predlogo. Služili bi zgolj kot možni dogodki ali situacijski okvir.

9. Pregled že uprizorjenih predstav

10. Raziskovanje konteksta:

- 18. stoletje
- Konec šestdesetih let, hihi kultura
- Susan Sontag, Bob Wilson, Henrik Ibsen
- Seksualna revolucija
- Tjuhnja zgodba (ljudska zgodba, balada)

¹ Tisti, ki poznajo Ibsenovo dramo, bodo opazili, da moja *Gospa z morja* sicer sledi izvirni zgodbi in uporabi šest od izvirno osmih glavnih oseb, vendar je v njej več kot polovica besedila nova, dramske osebe so močno spremenjene, bistveni elementi zgodbe (kot je recimo Tujčeva preteklost) so opuščeni, ritem in metoda dramske ekspozicije sta različna in spremenjen je konec. Namen tega precejšnjega spreminjanja ni bil, da bi iz zgodbe, ki jo pripoveduje Ibsen, izluščila verzijo, ki bi se zdela bolj verjetna pa tudi relevantnejša za današnjo publiko. Ibsenovo igro sem se odločila v tolikšni meri spremeniti zato, ker se mi zdi izjemno popačena. (Sontag, 5–6)

11. Raziskovanje tem, ki so se odpirale in me intrigirale znotraj teksta:

- Svoboda – kaj pomeni popolna svoboda?
- Spolna svoboda (ženske)
- Želja, želeli si in na drugi strani sprejeti uresničeno željo; kako živeti potem?
- Pasivna agresija – podrejenost, kako sebe dojemamo kot žrtev?
- Manipulacija
- Depresija – dednost depresije, odnos do depresije in njeno zdravljenje skozi čas, poporodna depresija
- Žalovanje – ob izgubi partnerja, ob izgubi starša, faze žalovanja
- Histerija – skozi čas, zakaj so jo večinoma predpisovali ženskam?
- Konstantno vračanje v stare vzorce/konservativnost, vračanje v občutek tradicije
- Stockholmski sindrom
- Neizpolnjenost znotraj odnosov
- Osamljenost
- Pretvarjanje – nisi to, kar si; biti pod masko

12. Časovnica

Za boljši pregled nad tem, kdaj so se stvari v zgodbi zgodile, kako so vplivale na nadaljevanje in kako še vedno vplivajo na sedanjost, s katero se ukvarjamo.

13. Risanje EKG-ja oz. srčnega utripa predstave

Graf mi je služil pri zasledovanju dramaturgije predstave in posledičnem postavljanju arhitekture dogodkov, saj je nazorno zapisoval aktivnosti predstave, njen ritem, vrhove in padce. Pri tem sta bila pomembna odgovora na vprašanji – kdo najbolj poganja oz. nosi srčni utrip predstave ter katero gledališko sredstvo v določenem trenutku najbolj podpre tisto, kar želimo povedati. Graf je bil tudi dober sopotnik pri dialogu o vprašanju tempa predstave, kot me je večkrat med vajami vprašala prof. Rajić, kdaj čas polnim in kdaj ga puščam, ter mi v

nasvet ponudila, da se čas kroji z dogodki in tempom. Izredno ekscentričen dogodek pohitri čas.

14. Iskanje referenčnega materiala

Referenčni material je zajemal fotografije, slike, filme, glasbene posnetke, članke, eseje, poezijo in drugo literarno gradivo. Nabran material nam je sprva služil kot vstopna točka za vizualno in vsebinsko ponazoritev atmosfere predstave. Pomagal nam je bogatiti kontekst, v katerega smo vstopali. Kmalu pa je postal tudi neke vrste pomoč za lažje sporazumevanje med nami. Med procesom sem spoznala, da je pri referenčnem materialu prav tako izredno pomembno, da ga znam predstaviti in artikulirati ekipi. Da je na primer včasih ključen le delček filma in da je dovolj, če si z ekipo pogledamo zgolj ta del ter se sporazumemo, v čem me oz. nas navdihuje. Včasih gre za kod igre, drugič estetiko, ulovljeno atmosfero ali pa zgolj za dodatno informacijo o neki temi.

Nabran referenčni material je popisan v zadnjem poglavju – Literatura in viri.

Kot je razvidno iz zapisanega, sem že v času vstopa v besedilo opravila mnogo vaj. Vaje so vsekakor pripomogle k boljšemu razumevanju zgodbe, odnosov in vsebin, ki jih je nagovarjalo besedilo. Bi si pa v prihodnosti vsekakor želela, da bi znala vaje, opravljene v času analize, bolje transformirati in pretapljati v kreiranje na odru. To bi pomenilo, da bi izpisan material znala pretvoriti v praktične situacije ali okoliščine. Večkrat se mi je namreč zazdelo, da me mentorica pri opolnomočenju za nadaljnje delo vrača ravno na ta začetek, ki je zame pogosto ostal zgolj informativne narave in ga nisem znala pretvoriti v praktično delo.

2.2.2 Scenografija

Oblikovanje prostora igri pomeni najprej pustiti prostor igri, pravi Meta Hočevar v svoji knjigi *Prostori igre* (Hočevar, 45).² Pustiti prostor igri? Pustiti ali ravno s prostorom manipulirati njeno igro? Seveda gre v obeh primerih za prostor, ki v prvi vrsti omogoča, da se nekje nekaj lahko zgodi. Izkušnje tekom študija so me naučile, da dokler ne vzpostavimo prostora, pravzaprav ne moremo vzpostavljati pravil igre, odnosov, atmosfer in vsega drugega, kar pritiče predstavi.

Vprašanju prostora smo se med ustvarjanjem produkcije veliko posvečali. Že takoj na začetku je bilo na tapeti vprašanje, ali graditi bolj realen ali bolj metaforičen prostor. Sama sem po

² »Oblikovanje prostora igri pomeni najprej pustiti prostor igri« (Hočevar, 45).

prvem branju začutila, da bi prostor rada skrčila in ga omejila. Hkrati pa sem si želela vzpostavljati stiliziran, bolj poetičen prostor, ki bi tekom predstave omogočal različne aspekte in pomene. Na tem mestu me je profesorica Rajić opozorila, da je v gledališču vedno pametno iskati nasprotja. Če me v igri zanima stilizacija, bi bilo morda zanimivo v prostoru poiskati nekaj drugega. Na eni strani polnokrven prostor, na drugi sterilni subjekti. S tem se nekako nisem znala spopasti, zato smo vztrajali pri prvem. S scenografijo sva najprej ustvarili tako imenovan *mood board*³. Ta je temeljil na raziskovanju v prejšnjem poglavju omenjenih zgodovinskih obdobj preko arhitekture in notranjega dizajna. Poleg tega sva predvsem na Pinterestu zbirali fotografije norveške obale, norveških verand in bivalnega ambienta, fotografije svetilnikov, pomolov, naftnih derivatov, morij in oceanov – tako v lepem kot grdem vremenu. To naju je v dialogu z analizo teksta pripeljalo do odločitve, da bi na odru ustvarili neke vrste pomol. Po tej odločitvi pa so se vprašanja kar vrstila: kakšne oblike bo, iz kakšnega materiala, velikosti, kaj sporoča izbran material, kakšno energijo oddaja, kako velikost in oblika vplivata na igro itd. Na neki konzultaciji nama je prof. Vastl pokazala *The infinite bridge* na Danskem. In mislim, da je ravno ta fotografija dokončno potrdila odločitev, da se preizkusimo v igralni površini v obliki obroča. Pri prejšnjih produkcijah sem spoznala, da moram biti pri razmišljanju o prostoru pozorna na vse njegove dimenzije; na tla, strop, stene, zgoraj, spodaj, levo, desno, spredaj, zadaj in na vse diagonale vmes. Dolgo časa smo se tako tudi pri definiranju prostora *Gospe z morja* ukvarjali s tem, kako izkoristiti velikost Velike gledališke dvorane, kaj storiti s stropom in ostalo površino, v kateri je bival zastavljen obroč. Poleg tega sta me profesorici Rajić in Vastl spodbujali tudi k premišljevanju o manipulaciji obroča. Bi se dalo med predstavo obroč razstaviti in ponovno sestaviti, ga lahko približujem ali oddaljujem od publike, mu spreminjam naklon ...? Del igre manipulacije s prostorom je na koncu prevzela luč, ki je spreminjala dožemanje obroča v prostoru. Na sami zastavljeni igralni površini pa smo bili tekom vaj primorani definirati še jasna pravila igre – komu pripada prostor, kdo in kdaj lahko zapušča obroč, kakšne so reakcije drugih ob prekrških, kje znotraj kroga je polje svobode in kje polje nesvobode, kaj vse še lahko predstavlja obroč, kako radikalizirati pozicijo kroga v prostoru, kako razigrati okroglo površino brez kotov, kako na taki površini poiskati mizanscensko nevarne pozicije ...?

Praksa v povezavi s scenografijo, ki sem jo šele letos začela bolj redno prakticirati in bi si jo želela v nadaljevanju še okrepiti, je bila skiciranje prostora in oblikovanje makete. Ti dve stvari

³ Vizualni inspiracijski kolaž slik in fotografij.

sta mi pomagali, da sem si že pred vstopom igralcev lahko stvari boljše predstavljala in zamišljala.

2.2.3 Kostumografija

Ideja uprizoritvenega koncepta je bila iskanje odrskih slik, delno stiliziranih in estetiziranih. Že od samega začetka smo vedeli, da si želimo iskanja podob, kompozicij in gest, ki bi nakazovale odnose in razmerja ter prenašale vsebine in atmosfere. Seveda je pri tem kostum igral pomembno vlogo.

Podobno kot s scenografijo, sva tudi s kostumografijo najprej ustvarili *mood board*. Ta je temeljil na raziskavi obdobj; tj. 19. stoletje, devetdeseta leta in sodobnost, le da skozi oblačilno kulturo in oblačila. Po tej raziskavi sva se dokaj hitro odločili, da bi koncept kostuma temeljil na prepletu teh treh obdobj. Konec 19. stoletja zato, ker je takrat Ibsen napisal dramo in ker tudi v adaptirani različici Susan Sontag čas drame ostaja konec 19. stoletja. Leto 1990, ker je to leto nastanka adaptacije ter sodobnosti, ki ji ne moremo uiti, ker živimo v njej in v njej bo ne nazadnje zaživela tudi uprizoritev. S sodobnimi kostumi s historičnimi elementi sva iskali vizualno brezčasje. S tem pa sva si želeli predvsem podkrepiti vsebino zgodbe ter občutek, da so vprašanja o svobodi in identiteti nikoli končana in večna.

Po raziskavi oblačilne kulture nama je prav prišla analiza likov. Na podlagi izpisanega sva se lažje približali energijam likov, kar pa je vplivalo na zasledovanje krojev, materialov in barv, ki bi podpirali njihove življenjske nazore in pozicijo v družbi. Pred začetkom vaj je kostumografinja predlagala, da bi vsakemu protagonistu zgodbe določili njegovo barvo, kar bi pomagalo pri ustvarjanju slik na odru. Pri iskanju barv sva se najprej zatekli na fotografije norveških fjordov, s čimer sva se želeli približati tradiciji severa, ki je v drami močno zakoreninjena. Pri raziskavi krojev in materialov pa sva si pomagali z iskanjem vizualne podobe preko filmov in predstav.

Pred začetkom vaj sva se pogovarjali tudi o tem, ali bi se igralci na odru preoblačili ali bi ostajali skozi vso predstavo v istih kostumih. Ker sva preoblačenje povezovali s transformacijami, ki jih doživljajo protagonisti, sva menjavo kostuma predvideli samo za Elido ter Boleto.

Med procesom so se nam stvari seveda še spreminjale. Dvema junakoma smo zamenjali barvo kostuma, 19. stoletje je popolnoma izpadlo iz igre, vsi pa so postopoma pridobili še manjše dodatke, ki jih v začetku s kostumografijo nisva predvideli. Naj na tem mestu poudarim, da so ravno ti detajli dodatno poudarili karakterje in da se je to lahko dopolnilo šele s prihodom in doprinosom igralcev. Tekom vaj smo ugotovili, da če želimo poudariti razkroj med fašistoidno

družino ter samosvojo Elido, moramo to storiti tudi na ravni materialnega, kostumskega. V praksi je to pomenilo, da smo družino poenotili v isto barvno skalo ter tudi v kroju dekliskih oblek iskali konservativnost in strogost.

Pri vprašanju kostuma so mi bila vedno zanimiva vprašanja, kdaj je kostum orodje za vaje in na kateri točki procesa postane del vsebine, ki mora biti jasno določen in ne dopušča več svobodnih izbir, do katere točke se to lahko raziskuje in od katere točke dalje ne več, da ga igralec še lahko posvoji. Na letošnji produkciji pa sem spoznala še, da je dobro že v začetku procesa, poleg tehničnega vprašanja, ali bodo kostumske spremembe ali ne, misliti tudi, ali bo kostum individualiziran po vlogah in ali je pomembno, da je kolektiviziran.

2.2.4 Zvok

Pomembna komponenta predstave je vsekakor tudi zvok. Kot luči je tudi njemu treba iskati jasno pripovednost in dramaturgijo. Pri vsaki produkciji znova smo se vprašali, čemu služi zvok, kdaj, zakaj in kako ga uporabljamo. Artaud v svoji knjigi *Gledališče in njegov dvojniki* piše o vibracijski moči in kakovosti zvoka znotraj predstave. Da zvočni efekti, ritmi in melodije lahko posežejo nekam onkraj zavednega ter prevzamejo telo in duha.⁴ V zadnjih dveh produkcijah sva z zvočno oblikovalko skušali zvok umeščati kot soigralca in sokreatorja vsebin. Ne zgolj kot podpornika in ustvarjalca atmosfer, ampak tudi kot manipulatorja časa in prostora. Pri produkciji dela *Gospa z morja* sva sprva k zvoku pristopili precej atmosferično in delno prostorsko. Morje, ki se v tekstu pogosto pojavlja, sva želeli v produkcijo vpeljati preko zvoka. Dve pomembni referenci pri tem sta bili elektroakustična opera *Iden* (Tina Kozin, Saška Rakef, Bojana Šaljić Podešava, Rastlinjak Tivoli, Ljubljana, 2019, 3. program Radia Slovenije – program ARS, društvo Celinka, ŠKUC gledališče; v sodelovanju s: Cona, Umetniška kolonija Nida – Akademija umetnosti v Vilni in Mesto žensk) in Tan Dunov koncert *Water Music* (Tan Dun, Narodni muzej moderne umetnosti Hirshhorn, Washington, 2020, 21. st. Century Consort). V prvem navedenem primeru izvajalci z lastnim glasom posnemajo zvok morja oz. sipin, v drugem pa ritmično manipulirajo z vodo v skledah, ki tako postanejo instrumenti. S podobnimi principi smo se želeli poigravati tudi pri naši produkciji. Ideja je bila, da bi igralci med samo predstavo delovali tudi kot neke vrste zvočni performerji. Med procesom smo zato

⁴ Gledališče je edini kraj na svetu in zadnje sredstvo, ki nam preostaja, da se z njim neposredno dotaknemo organizma in da v razdobjih nervoz in nizke čutnosti, kot je to, v katero se pogrezamo, to nizko čutnost napademo s fizičnimi sredstvi, ki se jih ne bo ubranilo. /.../ Najprej z grobimi sredstvi, ki se bodo sčasoma iztanjšala. Ta neposredna groba sredstva najprej pritegnejo gledalčevo pozornost. Zato je v "gledališču krutosti" gledalec na sredini in ga predstava obkroža. V tej predstavi je ozvočenost neprenehna: zvoke, šume in krike izberemo najprej zaradi njihovih tresljajskih lastnosti, šele potem zaradi tega, kar pomenijo. (Artaud 104)

kar nekaj časa namenili »pevskim« vajah, kjer so igralci eksperimentirali z lastnim glasom in vodo, vendar se je prvotni zvočni koncept precej spremenil. Glasba se med predstavo ni izvajala v živo, pač pa se je posneto predvajalo preko zvočnikov. V praksi se je namreč izkazalo, da glasba v živo, kljub prvotni želji, da bi podkrepila intimnost in mističnost, ne nosi in ne vzpostavlja želenega. Med procesom se je razkrilo, da predstava na zvočni ravni zahteva več kot samo atmosferičnost, saj zahteva tudi vsebino. Poleg omenjenega je svet, ki je nastajal na odru, vseboval tudi grozo, ponarejenost in totalitarnost. Ker je bil zvok pomemben vezni člen, je bilo slednje treba iskati tudi skozenj. Skupaj s tem pa se je razkrilo, da svet, ki ga predstava gradi, zahteva jasne dramske like, ki ne prestopajo v polje performativnega. Glasba v živo s stalno prisotnostjo nastopajočih ni bila v skladu z dramskim svetom, ki se je gradil. Njena vizualnost in navzočnost sta pogosto preusmerjali fokus in motili centralno dogajanje. Nasprotno pa je posneta glasba delovala kot integralni del scenskega prostora, skupaj s tem pa je omogočala tudi večjo dramaturško usklajenost. Kljub vsemu pa je bilo ogromno predvajanega materiala pridobljenega preko zvočnih improvizacij, ki smo jih posneli, izolirali in zvočno obdelali.

Kot rečeno, sva v dojemanje zvočne krajine z zvočno oblikovalko na začetku vstopali precej enostransko preko Elidine linije, tj. skozi norveško tradicionalno glasbo, joik in vodo ter atmosfero. To nas je kmalu pripeljalo do dejstva, da nam manjkata vsebinski aspekt zvočne arhitekture ter nasprotni pol; zvočna krajina, ki pripada družini.

Z raziskovanjem glasbene kulture smo tako naleteli na Joan Baez ter njeno skladbo *Oh Freedom*, ki se nam je tako vsebinsko kot melodično vklopila v produkcijo. Gre za afroameriški spiritual, ki je nastal po ukinitvi suženjstva leta 1865 in izraža temeljno hrepenenje po svobodi in dostojanstvu, hkrati pa v kolektivnem spominu odmeva tudi kot dolgotrajni boj proti zatiranju. V okviru gibanja za državljanske pravice je pesem v šestdesetih letih 20. stoletja znova zaživela. Kantavtorica in aktivistka Joan Baez, ki je svoje glasbeno ustvarjanje dosledno povezovala z mirovnim in aktivističnim delovanjem, je pesem v ta namen večkrat pela na svojih koncertih, med drugim tudi leta 1963 na Velikem pohodu v Washington, ki je zagovarjal državljanske in ekonomske pravice Afroameričanov. Dvojnost reference – zgodovinski izvor pesmi in njena ponovna raba kot himna emancipacije – je bila ključna za našo uprizoritev. Vendar je pesem v naši produkciji dobila novo funkcijo, saj je postala most med zgodovinskim bojem za svobodo in našo raziskavo družbenih hierarhij ter ujetostjo posameznika v togo, patriarhalno strukturo. Pri slednji je zvočna oblikovalka vzela melodijo in jo reharmonizirala. Enostavni ameriški folk melodiji je dodala jazzovsko spremembo in vse skupaj posnela z

godalnim kvartetom, kar je skladbo še dodatno klasično obarvalo. Zvok ameriške folk glasbe je tako predstavila v evropski meščanski prostor. S tem pa smo na eni strani dobili melodijo, preoblečeno v zvok samopostavljene visoke družbe, nasproti ljudski glasbi severa, ki se je najbolj manifestirala skozi ritme in melodije škotske verzije balade *The Great Silkie of Sule Skerry*. Z zgoraj omenjenimi intervencijami mislim, da smo poskrbeli, da je glasba postala skladnejša z dogajanjem na odru, pri tem pa dogajanja ni podprla zgolj v atmosferi, ampak tudi v vsebini.

V zaključnih fazah procesa smo konceptu zvoka dodali še komponento, tj. različnost virov. Glasba nikoli ni prihajala iz enega samega mesta, temveč se je predvajala preko različnih zvočnikov, razporejenih po prostoru, kar je ustvarjalo dodatno zvočno-prostorsko dinamiko. Na začetku se je zvok pojavljal diskretno, iz zadnjih dveh zvočnikov, kot komaj slišen odmev nečesa skoraj pozabljenega. Kasneje se je razširil na vse štiri zvočnike, ki so obdajali oder, in tako postal integralni del scenskega sveta. Proti koncu predstave pa se je zvok iz odra preselil tudi v dvorano, s čimer je obkrožil občinstvo ter prebil mejo med odrom in avditorijem. Cilj premika je bil neposreden poseg v gledalca preko telesne izkušnje. V sklepnem prizoru, ki tematizira smrt oziroma postopno izgubljanje lastne avtentičnosti, je bil dialog predvajan iz zvočnika, nameščenega nad gledalci. Takšen prostorski premik je ustvaril učinek oddaljenosti in neprisotnosti ter s tem podčrtal vsebinsko dimenzijo prizora.

Na podlagi produkcije *Gospa z morja* sem preko prakse ozavestila nekatere tehnične momente, ki zadevajo zvok na odru in lahko bistveno vplivajo na vsebino predstave. To so:

- Že omenjeno, od kod prihaja glasba?

Iz zvočnikov na odru, iz zvočnikov v dvorani ali morda celo iz katerega drugega zvočnega vira.

- Kako pride glasba notri?

Stopnjevanje jakosti, naraščanje tudi v številu virov zvoka.

- Komu pripada glasba?

Kdo glasbo sliši in kdo ne? Na kakšen način glasba zadeva posameznika? Deluje zanj ali proti njemu?

- Končevanje s frazami

Rez sredi fraze uničuje ritem in daje občutek napake.

- Izbira pravega trenutka

Kdaj se pojavi glasba, da ne podvoji že videnega skozi drugo gledališko sredstvo?

2.2.5 Luč

Zame je luč neka posebna dimenzija prostora, ker se giblje med prostorom in poezijo, med tehničnim in abstraktnim. Luč usmerja fokus in ustvarja atmosfero. Od vsega začetka sem čutila, da bo v tej produkciji luč igrala pomemben scenografski element, da ne bo zgolj podpornica atmosfer, ampak bo neke vrste sooblikovalka prostora. Ker je bila scenografija v končnem res precej asketska, je luč postala bogato dinamična.

Oblikovalec luči se nam je aktivno pridružil proti koncu procesa, ko je bila estetska in stilna usmeritev produkcije že precej jasna. To pomeni, da je bil stil igre razviden, zvočna dramaturgija konsistentna, večina scenografskih in kostumografskih rešitev pa že izdelanih. Tako rekoč je manjkala samo še luč. Luč kot povezovalka vseh naštetih elementov, luč kot usmerjevalka fokusa, luč kot sooblikovalka prostora, luč kot ustvarjalka atmosfer.

Pred prihodom na prvi *showing* sva se z lučnim oblikovalcem dobila, da sem mu razložila, s čim se ukvarjamo, kaj nas zanima in kako razumem luč znotraj celote. Kot rečeno sem si želela, da bi luč sooblikovala prostor, predvsem pa podpirala odrske slike ter poglobljala občutja in atmosfere. Po ogledu *showinga* sva začela razvijati lučni koncept. Hitro sva se strinjala, da lučno oblikovanje mora podpreti estetski in poetični del predstave. Svetloba je tako postala imitacija postopnega utapljanja v globino morja. Bolj kot so se rane, strahovi in nemoči protagonistov odpirale, bolj so tonili v globino morja. V praksi je to pomenilo, da se je predstava začela na zelo visoki jakosti svetlobe, pri toplih, razžarjenih lučeh in proti koncu potonila v izredno temno atmosfero, z izjemno hladnimi in temnimi lučmi. Atmosfera prvega prizora je bila primarno osvetljena s toplimi halogenskimi svetili, ki so po tipu bližje sončni svetlobi. Ko pa smo skozi predstavo tonili v globino morja, so se halogenska svetila vse bolj ugašala, namesto njih pa se je prižigalo vse več LED svetil, ki po svojem tipu poudarijo nasprotje sonca in toplote, s tem pa ustvarjajo hlad in prikazujejo temno globino morja. Poleg tega pa je bila modrina podprta še z blagim odtenkom zelene, ki je dajala občutek neprijetnosti, gnusa in odtujenosti.

Ker smo želeli, da se potapljanje v globino morja dogaja počasi in komaj opazno, smo ta koncept podprli s počasnimi prehodi med lučnimi slikami in premišljeno igro z barvno skalo proti na drugi strani zgoščenim odrskim dogajanjem. Takšno komaj zaznavno vizualno prehajanje med lučnimi slikami pa ni bila zgolj estetska odločitev, temveč je bila tesno

povezana tudi z vsebinsko zasnovo predstave. Junaki zgodbe so s svojimi dejanji, ne da bi se tega zavedali, prav tako počasi tonili in se izgubljali v temini morja. Izbran pristop je tako vzpostavljajal vzporednico med estetskim izrazom in vsebinskim lokom dogajanja.

Predstava se je začela in končala z isto lučno sliko, tj. toplo, razžarjeno svetlobo tako na odru kot v avditoriju. Lučna slika je gledalca jasno umestila v gledališki okvir ter ga spomnila, da se nahaja na specifičnem mestu – gledališču. Po tako imenovani predstavitvi junakov pa se je luč začela zapirati sama vase. Luči v dvorani so se ugasnile in s tem na subtilen način vzpostavile četrto steno. Če so bili do te točke gledalci na nek način aktivno vpleteni v dogajanje, so v tem momentu postali neme priče predstave in njenega dogajanja. Temu je sledilo nizanje lučnih transformacij, ki so spremljale dramaturški lok predstave, podpirale atmosfere in usmerjale fokus. Zaključek predstave je prinesel povratek k začetni lučni sliki. In čeprav je bila lučna slika enaka, sta bila glavna akterja predstave povsem spremenjena. V prvi sliki smo ju videli vitalna in polna zagona, v zadnji pa sta bila samo še izničeni in eksistencialno izpraznjeni bitji. S tem smo na eni strani želeli vzpostaviti vprašanje, kaj stori cikličnost, v katero se ujame posameznik znotraj vzpostavljenega družbenega reda in odnosov, v katere vstopa, na drugi strani pa ponovno vzpostaviti začetno idejo, da smo v gledališču.

Kot rečeno smo z aktivnim poigravanjem z lučjo pričeli zadnjih štirinajst dni pred koncem procesa. Pred tem smo oblikovalca luči večkrat povabili na vaje, da je dobil občutek, v katero smer se razvija predstava. Čeprav smo na vajah z igralci veliko delali na odnosih med liki in lovili atmosfere, se je slednje resnično poglobilo šele s prihodom luči. Luč je zame namreč delovala kot neke vrste katalizator, ki je dokončno umestil igralčevo telo v prostor, potenciral čustvene krajine in atmosfere, po katerih smo želeli potovati, usmerjal fokus in dajal občutek celovitosti in povezanosti predstave.

Oblikovanje svetlobe je bilo zame od vseh sektorjev najbolj tehnično delo. Z oblikovalcem luči sva se po videnem pogosto zgolj samo pogovorila, on pa je potem v praksi pripravil na novo oblikovane snope, barve itd.

V procesu nastajanja predstave omenjeni elementi – luč, zvok, kostum in scenografija zame nimajo zgolj estetske funkcije, ampak so aktivni gradniki celote in igralčevi soustvarjalci. V naslednjem poglavju se bom natančneje posvetila delu z igralcem. Naj pa že na tem mestu poudarim, da se mi pri usmerjanju igralca na vajah zdi ključno, da postopno ozavešča, kdaj ti elementi delujejo zanj in kdaj proti njemu. Zanimivo pri tem mi je, kako se na odru s tem odpira

in razkriva večplastnost pomenov ter kako majhne intervencije z različnimi gledališkimi elementi omogočajo razpiranje vzročno-posledičnih pripetljajev in hkratnost različnih dogodkov.

Med vajami me je profesorica večkrat opozorila, naj bom pozorna, katera od omenjenih gledaliških sredstev v določenem trenutku najboljše podpira atmosfero. Pri tem pa sem spoznala, da moram biti pazljiva, da ne vpeljem vsega hkrati, saj se gledališki elementi lahko hitro porazgubijo in izgubijo svojo moč.

Ob pisanju evalvacije sem ugotovila še, da bi si v prihodnosti želela več igranja z omenjenimi elementi, da bi le ti postali oprijemala za vstop v igro, gradniki za pomoč v vstop v določene situacije, atmosfere, ritme in občutja. V kasnejših fazah pa bi se z njimi ukvarjala kot z vsebinskimi elementi, ki jih je treba smiselno umestiti in vsebinsko osmisliti.

2.3 Igralec in oder

Poglavje *Igralec in oder* bi med vsemi izbranimi poglavji najlažje razširila v samostojno nalogo, saj se mi zdi najbolj zagoneten, večplasten in bistven del uprizoritvenega procesa. Delo z igralcem mi predstavlja najobsežnejši del režijskega delovanja, saj igralca razumem kot najbolj zgovoren in živ člen uprizoritve. To delo je sestavljeno iz več različnih faz – od začetnega raziskovanja materiala na bralnih vajah, pogovorov, postopnega prehoda na oder in improvizacij, vse do oblikovanja mizanscene ter natančnega režijskega usmerjanja v zadnjih fazah. Delo na odru se mi zdi na eni strani najbolj vznemirljivo in kreativno, na drugi strani pa tudi najbolj zahtevno, ker je najdlje trajajoče in terja veliko mero organizacije, priprav, spodbujanja ekipe, prilagajanja, odzivanja, pozornega poslušanja, odprtosti, komunikacije in sprejemanja odločitev. Čeprav je znotraj celotne študije predstave ogromno dela postorjenega že pred vstopom na oder, se šele v stiku z njim stvari zares začnejo dogajati in ustvarjati.

Ker je namen naloge evalvacija in analiza dela z vsemi ustvarjalci uprizoritve, bom poglavje zavestno skrčila in se osredotočila na glavna spoznanja, pridobljena med študijo predstave.

2.3.1 Bralne vaje

Po uvodni vaji, kjer smo igralcem razložili koncept predstave in vsebine, ki bi nas zanimalo, smo začeli z bralnimi vajami. Na bralnih vajah smo se podrobno ukvarjali s tekstom. Ob glasnem branju smo se pogovarjali o temah in vsebinah, iskali podtekste in misli, ki se skrivajo za zapisanimi besedami, premišljevali o potencialnih situacijah in okoliščinah, v katerih bi se lahko odvijali dialogi ter tipali karakteristike likov. Pri tem smo slovenski prevod besedila primerjali z angleškim originalom, kar nam je pomagalo osmisliti določene pomene in nianse,

ki so se zgodile s prevajalkinimi prilagoditvami in odstopanji. Poleg dešifriranja mreže, ki se skriva pod tekstom, je bilo pomembno delo, ki smo ga opravili za mizo, tudi postavljanje koncepta jezika. Pri tokratni produkciji smo se odločili za enotno jezikovno podobo – vsi protagonisti so skozi celotno predstavo obdržali knjižni pogovorni jezik, saj so bili vsi predstavniki istega družbenega reda. Odločitev pa ni bila posledica družbenega položaja likov, temveč predvsem pisave teksta, ki smo jo na eni strani razumeli kot alegorično-realistično, na drugi pa kot psihološko-politično. Izredno minimalističen in fragmentaren slog, s kratkimi in odrezavimi stavki, je ustvarjal občutek hladu in distanciranosti, a je v tem ekonomičnem zapisu tičalo veliko sporočilnosti in čustvenega doživljanja. Če je govorna podoba v zborni različici jezika delovala preveč izumetničeno, je pogovorni jezik rušil sterilnost, ki smo jo zasledovali skozi telo in sliko. Delo na odru je pokazalo, da univerzum, ki nastaja tudi na jezikovni ravni, zahteva jasen in enoten izraz, ki se je najbolje manifestiral prav skozi knjižno pogovorno izreko.

Poleg navedenega pa nas je v času bralnih vaj obiskal tudi prof. dr. Borut Škodlar, s katerim smo v odnose vstopili s pomočjo psihoanalize.

Na podlagi praktične izkušnje bi izpostavila, da se mi zdijo bralne vaje dober vstop v začetek dela. Služijo predvsem pri razjasnjevanju konteksta in pomena besedila ter nudijo vpogled v individualne interpretacije. Pogovori razkrivajo, kako različno posamezniki razumemo isto besedilo, in tako postopno omogočajo vzpostavljanje skupnega razumevanja izhodiščnega besedila. So pa bralne vaje še vedno zgolj vstop v tekst in predstavljajo skupinsko začetno odkrivanje ter tipanje materiala. Večina podtekstov, odnosov in situacij pa se ima kljub pogovorom resnično moč razviti in preizkusiti šele z delom na odru, tj. v praksi ob soprisotnosti igralcev, materialne kulture in fizične akcije. Tudi tokratna izkušnja je namreč pokazala, da so se stvari lahko začele izgrajevati šele ob stiku vseh elementov predstave. Različne vaje na odru, preizkušanje različnih stilov in žanrov igre, odkrivanje prostora, vživljanje v situacije itd. so se izkazali za bistveno bolj plodovite od pogovorov za mizo. Igralci so skozi fizično igro lažje dostopali do psiholoških in čustvenih plasti njihovih likov ter se pristneje in bolj instinktivno odzivali na situacije. Meni pa se je z opazovanjem in preizkušanjem slednjega jasneje kazalo, kako zapisano učinkuje in deluje skozi različne odrske jezike. Preizkušeno je seveda v nadaljevanju odpiralo nove asociacije in sprožalo nov val energije za delo. Prej zgolj ubesedene misli so začele pridobivati tridimenzionalno obliko v prostoru in času, ki je počasi začel vzpostavljati lasten univerzum z unikatnimi pravili in zakonitostmi, kar pa je za gledališko predstavo nujno.

2.3.2 Režija je režija vaj

»Režija je režija vaj in predstava je skupek teh vaj,« mi je v prejšnjih letih večkrat rekel prof. Lorenci. Profesorica Rajić pa mi je v tem letu pogosto svetovala, da se na vajah lotevamo različnih pristopov, saj šele slednje omogoča odkrivanje vseh možnih plasti nekega prizora kot tudi vseh pasti, v katere se kot ustvarjalci lahko ujamemo. Če sta živost in pretočnost predpogoja za kakršnokoli ustvarjanje in vstop v delo, je takoj za tem prvi pogoj, da si na vajah vzamemo prostor, da neko skušnjo oblikujemo na nešteto načinov. Tem bolj raznolike vaje in čim bolj eklektični pristopi šele nudijo odkrivanje nepričakovanih vsebin, onkraj predsodkov in vnaprej zapečatenih predstav, kaj naj bi določen prizor predstavljal, odslikaval ali povzročal. Raznovrstni principi in postopki so se izkazali za izredno dobrodošle, še posebno v trenutkih blokad in zavor. Takrat nam je profesorica običajno pomagala odpreti diagnozo, da smo skupaj odkrili, kaj smo v navalu dela spregledali ali kje smo na poti izbir zgrešili.

V nadaljevanju je seznam praktičnih vaj, ki smo jih delali v ta namen:

- Vizualizacija potopa v morje
- Pisanje spisa: »Oblekel/Oblekla sem svojo tjulnjo kožo in se pognal/pognala v morje«
- Pisanje asociacij: barva, rastlina, žival, tekstura, predmet lika
- Fantazijsko postavljanje modela predstave: zasedba, režija, prostor, produkcijski model
- Zvočno ustvarjanje morja in drugi eksperimenti z glasom
- Gibalne vaje: točka na telesu (jo kažem, jo skrivam, diametralno nasprotna točka)
- Pripovedovanje predzgodbe
- Izgovarjanje: sram, strah, stiske, napake, nevralgične točke in dolgoročni cilji likov – preko intervjuja
- Pripovedovanje o drugem liku
- Opis hiše
- Kako bi oblekel svojega protagonista
- »Jaz sem ...« – iskanje ključnih točk trpljenja
- »Predstavljajte si ta absurd ...« – iskanje absurdov znotraj izrečenega teksta Susan Sontag in močna izpostavitve tega absurda

- Govorjenje teksta skozi različna narečja in gibriš
- Neverbalni prizori
- Improvizacije:
 - Onkraj teksta: kar bi se potencialno lahko zgodilo in ni zapisano ali pa se ne sme zgoditi
 - Odpiljen ritual
 - Nevralgične točke (npr. Boletino videnje prihoda nove mame)
 - Kako se družijo (npr. na plaži, prvo kosilo z Arnholmom ...)
 - Absolutna svoboda

Tovrstne improvizacije so omogočale, da so igralci lahko spoznali svoje like. Šlo je za čisto igro in raziskovanje odnosov med njimi. Tu velja posebej opozoriti, da je bilo pri omenjenih improvizacijah izredno zaželeno, da smo imeli v zaodrju različne rekvizite ter da smo v improvizacije in zgodbe vstopali skozi to, česar liki ne smejo narediti. Improvizacije so tako omogočale detekcijo občutljivih točk protagonistov in njihovo ventilacijo. To je igralcem skozi fizično akcijo omogočalo telesno izkušnjo odkrivanja in pokrivanja določenih vsebin.

Zapisane vaje so mi izredno zanimive in ustvarjalno spodbudne. Med delom navadno nimam težav z izmišljanjem le teh ali odzivanjem na tovrstne predloge mentorjev. Večji izziv mi predstavlja komponiranje tovrstnih vaj v celotno uprizoritev. Težko najdem vezaj, ki bi spoznano preko analize ter pridobljeno tekom improvizacij, iger in drugih vadbenih tehnik povezal s končno uprizoritvijo ali jo na drug način narekoval. Ob sprotnem pregledovanju materiala se je pokazalo, da so bili nastavljeni prizori pogosto precej eklektični. Vendar pa ta eklekticism ni bil stvar vsebinske poteze, ampak zgolj produkt vaj. Včasih težko opazim in sprejem, da so mnoge vaje resnično potrebne samo za telesno izkušnjo. Da pa je potem za spoznano potrebno še dodatno vsebinsko in uprizoritveno preizkušanje ter nastavljanje zgovorne situacije in pravega mesta. Pridobljeno z analizo pa prepogosto jemljem, da na odru nosi že igralčevo telo kot tako, in ne nastavim dodatne okoliščine, ki bi to tudi materialno razprla.

2.3.3 *Showingi*

Pomemben del ustvarjalnega procesa so nam predstavljali tako imenovani *showingi*⁵. Na teh smo mentorjem pokazali, katere prizore smo raziskovali ter kam se produkcija vsebinsko in estetsko razvija. Tovrstne predstavitve so nam omogočale dragocen vpogled od zunaj, saj so nam mentorji podali povratne informacije, nas opozorili na nejasnosti in nedoslednosti ter nas spodbujali k dodatnim uprizoritvenim možnostim in rešitvam. Skupaj s tem pa so *showingi* omogočali tudi sprotno preverjanje razvoja uprizoritve.

Komentarji, ki sem jih dobila po *showingih*, so mi predstavljali najbolj neposredno povezavo s tem, kaj režija pravzaprav je. Skoznje sem začela najbolj jasno dojemati, da režija ni samo v postavljanju konceptov in v usmerjanju igralcev, temveč je neprestano opazovanje in poslušanje, kaj deluje in kaj ne, kaj sporoča in kaj ne, kje ritem pada in kje narašča, kaj podpira želeno atmosfero in kje prihaja do vsebinskih lukenj ... Prav ti odzivi so me usmerjali k bolj zavestnemu razmišljanju o tem, skozi katera izrazna sredstva in na kakšne načine usmerjam fokuse znotraj predstave, narekujem tempo in skozi kaj peljem gledalca na drugi strani. Spoznala sem, da moram imeti kot režiserka zelo jasno vizijo, kam se predstava razvija, ob tem pa ohranjati občutljivost za to, kako se material dejansko razvija in bere.

Slednje sem prepoznala ob pregledu vseh zapisanih komentarjev. Komentarji se v večini primerov dotikajo vseh plasti uprizoritve in pogosto kličejo po natančnejšem spoju in bolj konsistentni rabi zastavljenih principov in izmislekov. V nadaljevanju zato povzemam prejete komentarje, ki so me najbolj spodbudili k premisleku in jih prepoznavam kot pomenljive za nadaljnje ustvarjanje:

- Kaj si želiš videti v prizoru in ali to resnično vidiš?
- Ustvarjanje napetosti: napeta je lahko situacija, ne dialog, poišči zanimiv prostor, nekdo ve nekaj, česar drugi ne ... prevratnost situacije
- Kako postaviti mitološko na realna tla (operiranje s slikami in simbolizmom)?
- Uporaba kontrapunkta:
 - intimno/spektakel
 - norost/melanholija

⁵ Prikaz in predstavitve materiala, ki nastaja.

- znotraj lika pozitivno/negativno
 - izjavljati nekaj, delovati drugače (telo govori drugo kot besede, igrati proti tekstu)
 - igra je v konfliktu
 - resno/ironično
 - vsaka dobra situacija ima neko vrsto konflikta
- Jasno vzpostavljanje pravil igre – frontalnost, slike, pogledi, odnos do prostora, rituala
 - Razvijanje in vztrajanje na potencialnih momentih (npr. odnos do telesa in premika, prisilni jopič)
 - Artikulacija koreografije, da je ta tudi vsebinsko osmišljena in ne gre zgolj za ritmizirane in stilizirane korake
 - Kakšno energijo prinese igralec na oder in kaj se s tem spremeni?
 - Raziskovanje trikotnikov – kaj predstavlja prisotnost človeka, ki v tekstu ni zapisan?
 - pozornost na podvajanje znakov (če Boleta brusi nože, jih ne rabi tudi Hilda, čeprav sta si lahko v nekem kodu obnašanja sorodni)
 - Menjavanje žanrov – ko že pristanemo na kod, ga obrnemo
 - V gledališču ne moreš delati rezov, stvari vplivajo ena na drugo
 - Prehodi – ne delaš prehodov, ampak pomagaš vzpostavljati vsebino, situacije, ki pomagajo odpirati značajske lastnosti, protislovja, prepovedano ..., tudi prehod je neke vrste prizor; je moment v predstavi, ki se ga v nobenem primeru ne sme zanemarjati, ampak mu je prav tako potrebno nameniti pozornost, čas in prostor
 - Kaj je material – kdo vodi misel – igralec, slika, zvok ...?
 - Izumljanje dogodkov na podlagi psihološkega delovanja človeka
 - Kdaj se stvari zares razkrijejo (odnosi, tisto nekaj, kar posameznik skriva ...)?
 - Kdo poganja spremembo?
 - Izberi kod uprizarjanja, način izreke (tudi telo/gib je lahko način izreke)

- Ozaveščanje in razlikovanje med tem, kaj je osnovna akcija prizora, kaj se dogaja, kaj je cilj, kaj hočejo liki, kaj so njihove motivacije, kaj lahko dobijo oz. izgubijo, kakšni odnosi vladajo med njimi, kdo ima moč, kdo je ranljiv, kakšno strategijo pri tem uporabljajo (NAPETOSTI!); ločevanje med akcijo, dejanjem, situacijo, ciljem ter strategijo, ki jo protagonist uporablja
- Poudarke, teme, vsebine, atmosfere in spremembe lahko gradiš z igralcem, lučjo, zvokom, scenografijo, rekviziti, kostumom – zasleduj, katera od teh stvari v določeni situaciji najbolj deluje, podaja sporočilo, kaj od naštetega podpira prizor
- Iskanje popolnoma vsakdanjih situacij in gest ter šele nato iti mimo realizma, stilizirati
- Situacija, v kateri se znajdejo liki, lahko raziskovan odnos potrjuje; to pomeni, da tudi na akcijski ravni utrjuje zapisano besedilo, lahko pa (in to se v gledališču kaže kot veliko bolj vznemirljivo) odnos preobrača; to pomeni, da je delovanje v nasprotju z zapisanim, kar omogoča, da se tekom predstave izpostavljajo latentni pomeni besedila in subverzivne strategije likov (npr. Hartwig je noro uslužen Elidi)
- Mikrofaze znotraj določene situacije, odnosa, replik ... (npr. razhajanje, Hartwig prinese Elidi kovčke)
- Stvari niso črno-bele (Elida ni vedno sama na plaži, iskanje razlik, ko je sama in ko je z drugimi)
- Vzpostavljanje dveh svetov – kaj so zakonitosti enega in kaj drugega, v kakšen svet vstopa Elida, v čem je drugačna in proti čemu se bori?
- Vprašanje pravega mesta – ista stvar samo v drugem času, na drugem mestu
- Natančnost – vsak premik, pogled, vstop luči, zvoka, minimalen detajl ob pravem času
- Zavedanje, zakaj v določenih momentih uporabljam publiko, kaj potiskam v javni prostor

V okviru *showingov* in vaj je bilo obravnavanih in preizkušenih še mnogo drugih vidikov, ki so se dotikali tako uprizoritvenih kot vsebinskih ravni. Poglobljanje v nianse materiala ter razmisleki o režijskih principih, mehanizmi in ustvarjalnih oprijemalnih so mi bili v času študija zelo dragoceni. Predstavljala so mi pomembno orientacijo pri oblikovanju lastne režijske prakse in delovanja. Kljub temu pa ostaja dejstvo, da je na začetku pogosto zahtevno prenesti

pridobljeno znanje in orodja v konkretno prakso. Prenos ni samoumeven, temveč terja čas, izkušnje in postopno notranjo integracijo ustvarjalnih principov.

3 Gospa z morja

3.1 Scenosled

Kot sem uvodoma omenila, se scenosled kaže kot izjemno dragocen dokument, še posebno v postpremierskem času. Omogoča namreč strukturni pregled predstave, saj so znotraj besedila predstave natančno popisane vse tehnične iztočnice za luč, zvok, video, mizansceno, igralske in scenske premike. Zapis predstavlja pomembno oporno gradivo za celotno ekipo. Režiserju predstavlja pomoč pri pripravi obnovitvenih vaj, saj omogoča hitro osvežitev režijskih odločitev, igralcem ponuja pregled nad glavnimi mizanscenskimi premiki, tehnični službi pa natančen popis iztočnic. Poleg tega se je kontinuirano beleženje scenosleda izkazalo za dobro prakso tudi že tekom procesa, tj. med samimi vajami. Še posebej v zadnji fazi je zapisovanje scenosleda služilo kot orodje, ki je pomagalo motriti občutek, kaj se v določenem momentu predstave dogaja. Zapisano je ponujalo dialog z vprašanji, kot so, kateri element predstave – zvok, gib, svetloba, telo, beseda – prevzema prostor v določenem momentu uprizoritve, je morda na določenem mestu vsega preveč, se stvari med sabo požirajo ali podpirajo, kako se nalagajo ena na drugo, kje se kažejo praznine, so le te osmišljene itd. Vprašanja pa so bila sopotnica za pripravo za nadaljnje vaje. Med popisovanjem scenosleda sem ozavestila, da pri iskanju »pravega« momenta za določen gradnik predstave občasno gre za izjemno male nianse, spet drugič pa za korenite spremembe, celo za menjavo celotne situacije. Opomba še tako drobne akcije ali iztočnice po koncu vaj je marsikdaj omogočala hitrejše in bolj tekoče delo na naslednji vaji, sočasno pa tudi preprečila morebiten konflikt.

Scenosled *Gospa z morja*

Ob vstopu publike Elida poležava na pomolu ob skledi. Je v svojem svetu. Ko se publika zbere, prične čofotat po vodi. Takoj zatem na oder stopi Hartwig in nas nagovori.

LUČ: C0: Prihod publike

C1: Iztočnica: Ko se publika usede. Fade in: 5 s

HARTWIG: Hartwig Wangel, okrajni zdravnik v majhen letoviškem mestu ob norveški obali. Rad bi vam predstavil svoji hčerki.

Pokaže proti Hildi in Boleti, ki pridno čakata v zaodruju. Z roko v roki prideta na oder in stopita na pomol. Hartwig jima ob pomoči glasbene vilice poda intonacijo. Začneta peti balado (na m/bocca ciusa). Ob predstavitvi Hilde Hilda začne peti višje (Hilda na u, Boleta na m). Elida ostaja v svojem svetu.

Boleta Wangel, starejša hči iz prvega zakona, 22 let.

Hilda Wangel, mlajša hči iz prvega zakona, 17 let.

Hilda in Boleta zaključita pesem, se rahlo priklonita in se vrneta na svoje mesto v zaodruje.

Hartwig se ozre proti Elidi in gre po hladilno torbo, nato iz nje vzame kopalno brisačo in jo razgrne na sredinski sprednji del pomola. Ko strese brisačo, ga Elida opazi in se ga razveseli. Zraven brisače položi še kopalno kapo in sončno kremo. Elida prihiti na mesto, si sleče haljo in se začne mazati s sončno kremo. Hartwig jo medtem opazuje, zapre hladilno torbo in zapusti pomol. Spet nas nagovori:

HARTWIG: Elida Wangel. Ime je dobila po neki stari ladji. Elida. To ni ime, primerno za kristjanko. Odraščala je divje, brez nadzora, v svetilniku na morju. Hči svetilničarja. Mati je bila ... melanholična. Končala je v azilu za duševne bolnike. Oče je potem utonil. Tudi on je bil čudak. Kot okrajni zdravnik sem podpisal njegov mrliški list. Potem je ostala sama.

Saj veste, kakšna so mlada dekleta, polna pričakovanj in sanj ... Tudi tista, ki so imela dobro vzgojo.

To deklet pa ... z vso svojo preteklostjo!

Postajala je na obali ... Zagledana v valove ... In sanjala.

Jaz nisem bil njena sanja, moški, toliko starejši od nje. *(Naredi gesto z rokami, ki nakazuje primerjanje med njima.)* Vdovec z dvema otrokoma. In vendar je prišla živeti k meni.

Da me je sprejela po svoji lastni svobodni volji, je rekla. Vedel sem, ni imela veliko izbire. Ampak hotel sem jo.

Hartwig se preigra do vedra z vodo ob levi steni. Elida si na glavo povezne kapico.

Moja gospa z morja. Obljubil sem, da bom prevzel skrb zanjo. Jo vzel. Skrbel. Prišla je živeti z mano. Daleč od vode. Privolila je, da bo moja žena. Ampak njenih sanj nisem mogel ustaviti.

GLASBA: fade in -Kvartet 1 (plain)-

Hartwig stopi na pomol. Elida je v pričakovanju. Postavita se na svoja mesta – drug nasproti drugega. Hartwig zapiska. Elida skoči. Hartwig počasi vlija vodo iz vedra. Elida je vedno bolj evforična. Sleče si zgornji del kopalk. Po nekaj trenutkih gre Hartwig po kopalni plašč. Elida ga noče sprejeti in se izmika Hartwigu, ki jo skuša obleči. Nenadoma Hartwig jezno brcne vedro iz pomola. Elida se prestraši in se pusti obleči (prisilni jopič). Začne se mu opravičevati:

ELIDA: Tjulnji so pravzaprav ljudje, ki so se po svoji lastni svobodni volji pognali v ocean in se potopili. Enkrat na leto, na svete tri kralje, lahko pridejo na kopno in odložijo tjulnje kože. In takrat so videti kakor vsi drugi.

HARTWIG: Tej zgodbi ne verjamem.

ELIDA: Pred zoro se morajo vrniti v svojo tjulnjo obliko. Dotlej pa plešejo in uganjajo norčije po skalah in v votlinah blizu obale. Se igrajo, da so spet ljudje. Kako uživajo.

HARTWIG: Nečistujejo. Kakor živali.

Hartwig stopi iz pomola in jo usmeri na publiko. Nato kot senca počasi hodi za njenim hrbtom. Hkrati pospravi Elidine kopalke in haljo.

GLASBA VEN (s koncem fraze)

ELIDA: Tam na kmetiji v Mikladalurju je živel fant. Slišal je praviti ljudi, da se tjulnji na svete tri kralje zberejo na obali, nedaleč od vasi. Tisti večer se je nameril tja, da bi videl, če je res. Skrije se za skalo pred votlino. In kadar sonce zatone, jih ugleda, tjulnje. Z vseh smeri se zgrinjajo proti njegovemu skrivališču. In prispejo do brega in slečejo kože in jih na ploske skale položijo. Očem ne verjame. Res so videti prav kakor navadni ljudje!

HARTWIG: Oslarija! Folklor!

ELIDA: Navadni ljudje! Debeli in suhi. Stari in mladi. Visoki in majhni. Navadni, vsi razen enega.

HARTWIG: No, vidiš ...

ELIDA: Zakaj tedaj uzre najlepšo žensko, kar jih je kdaj videl, kako izstopi iz tjulnje kože. S pogledom oceni, kam je odložila svojo kožo, tja na bližnjo skalo. Fant se splazi tja, jo vzame in se vrne v skrivališče.

HARTWIG: Kar naprej pripoveduje to zgodbo.

ELIDA: Tjulnji ljudje so vso noč preplesali. Ko pa se je jelo svitati, so se vrnili h kožam. Prelepa tjulnja žena svoje ni našla, roké je vila in tožila, kajti sonce je že skoraj vzšlo. Nato, še ravno pravi čas ujame vonj po svoji koži. Fanta moleduje, naj ji kožo vrne. On pa se obrne in odide. Mora mu slediti. Vso pot, vse do kmetije.

HARTWIG: Vidiš, kaj se je zgodilo.

ELIDA: V hišo. V njegovo posteljo! Da bi jo spremenil v navadno žensko! Da bi sebe naredil v moža!

Vzel si jo je za ženo. Ljubila ga je. Otroke sta imela. Rada je imela njune otroke. Posebej prvorojenca, pobiča s čudnimi plavkasto belimi očmi. A mož je skrbno pazil, da ni prišla do tjulnje kože. Zaklenil jo je v skrinjo, ključ pa je zmerom nosil s sabo.

HARTWIG: Zgodilo se bo nekaj žalostnega. Moški iz Mikladalurja je bil srečen s svojo tjulnjo ženo. Sreča se mora končati.

ELIDA: Nekega dne je s sovaščani odšel na ribolov; medtem ko je sedel pri morju in vleke ribe ven, je z roko šel za pas, kjer je navadno visel ključ.

GLASBA: počasen fade in -Balada_zgodba-. Postopno narašča. (SAMO ZADAJ)

Sapo mu je vzelo, ko je ugotovil, da je bržčas ključ doma pozabil. Dušeč se od bolečine, krikne: »Nocoj ostanem brez soproge!« Odvesla proti domu, kakor naglo mu nese, steče v hišo in ... res je, poglej - soproge ni več. Otroci so mirno sedeli. Žena je bila ugasila ogenj in umaknila vse nože in ostre predmete. Da si ne bi kaj naredili, medtem ko so bili sami doma.

HARTWIG: Kako preiščeno!

ELIDA: Res je našla ključ. In je odprla skrinjo in je uzrla tjulnjo kožo in jo je morala vzeti; stekla je k obali, si jo nadela in planila v morje. Od tod tisti stari pregovor: »Nič bolj se ni mogel obvladati kakor tjulenj, ki najde svojo kožo.«

HARTWIG: Da se ni mogla obvladati? Ni ga zares ljubila, to je.

Elido vedno bolj boli njegovo prekinjanje.

ELIDA: Skočila je v morje in našel jo je njen tjulnji samec. In sta odplavala. Skupaj in daleč. Vsa ta leta jo je čakal, da se vrne k njemu.

HARTWIG: Vidiš! Nikoli ni imela rada svojega moža!

ELIDA: Ko so otroci, ki jih je imela z moškim iz Mikladalurja, prihajali dol k morju, so videli nedaleč od obale tjulnja, kako jih je motril. In so verjeli, da je to njihova mama.

HARTWIG: Tudi svojih otrok ni imela nikdar rada!

Se obrne k njemu in ga ostro in prizadeto nagovori.

ELIDA: Zakaj oporekaš legendi?!!

HARTWIG: Hladna. Kakor morje.

LUČ: C2: Iztočnica: »Hladna kot morje.« Fade in: 20 s

Hartwig sunkovito vzame brisačo in sončno kremo, nam namigne, naj uživamo z Elido, in se umakne dol iz odra. Elida ostane sama v fjordu. Najprej misli usmerja proti nam, nato se vedno bolj zapira vase, misli jo prehitevajo. Hodi po sredini kroga. Emocije naraščajo.

ELIDA: Zdaj pravi, da sem hladna. Prej ... je mislil, da sem izgubljena.

GLASBA VEN: počasen fade out

Ali nora, kakor moja mama. Zdaj pa, ker ga ne pripuščam k sebi, pravi, da sem hladna.

Mi očita, potem pa pravi, da mi ne očita, ne, kje pa, samo iskren je z mano!

Pove pač to, kar čuti. To pa si menda želim od njega, ne? Ja. Ker je iskrenost temelj zdravega odnosa. Seveda - jaz se strinjam. Ker je moški, je starejši, je moj mož in je zdravnik. Kaj pa jaz vem o tem, kako je biti zdrav?

Hartwig vstopi v dvorano, na vrhu stopnic opazuje Elido. Tvori trikotnik med njo, publiko in njim.

Ali o odnosih med ljudmi? Nič. Nič. Nič. Mi očita, da mu ne pustim do sebe. Mi očita, da se z njim ne pogovarjam. Ampak moje zgodbe, se mi zdi, mu niso všeč. Vidim ga, kako me gleda in si misli: Ali ni vse bolj podobna svoji mami? Potem mi reče, čas je za tablete. Predpisovat tablete na pol mrtvi morski deklici! Lepo prosim! Ni mu všeč, če sem iskrena. Če mu rečem, da se včasih izgubim. Zaskrbljen postane. Tega pa ne maram. Ampak kadar ga samo poslušam, pozabi, da je zaskrbljen. Govori o medicini in o pacientih in o drugih ljudeh v mestu. Dovolim mu, da govori o mrtvi ženski pred menoj. O materi njegovih hčerk. Nisem ljubosumna nanjo. Rada ga poslušam. Ampak včasih ga pozabim poslušati.

Razmišljam o viharjih in o bonaci. O temnih nočeh na morju. In o morju o bleščavih sončnih dneh. Ni pa, da bi se z njim pogovarjala o tjušnjih. Ki v opoldanski vročini poležavajo tam na skalah. Pa o kitih in delfinih. O galebih in orlih in vseh drugih morskih pticah ... Poskušala sem. Ampak potem pomisli ... Oh, ona vidi podobe, privide ima, to mora biti Umetnost. Odločil je, da se moram za svoj hobi lotiti slikanja. In za zadnji rojstni dan mi je podaril štafelaj in nekaj čopičev in oljnih barv in napetih platen in paleto. Odšla sem ven na rt, takoj naslednji dan. In vse skupaj vrgla v morje.

Se zave, da je preveč ponorela. Se umiri.

Naplavina. Naplavina. Naplavina.

Elida se uleže na pomol, objame skledo in začne opazovati vodo. Zelo stvarno pove:

Bedno naplavljen morsko bitje. Ujeto zunaj svojega elementa. V človeško družino. Poročeno s človeškim moškim. Seveda bom videti, kot da sem nora! Ali pa kot da sem – ali bi vsaj lahko bila – umetnica. Ali bom kot kdo, ki se drogira. (*Hartwigu.*) In mi daje zdravila. Da me pomiri.

Med monologom Hartwig hodi po stopnicah proti odru. Ves čas nas nagovarja, prepričuje. Elida se poskuša zamotiti z vodo, občasno reagira na njegove besede.

HARTWIG: Kaj pričakovati od mene? Pravljič najbrž ne. Jaz sem zdravnik. Elida je bolna. (*Elida potopi glavo v skledo.*) Ampak to ni navadna bolezen. In tudi nobeno navadno zdravilo ji ne more pomagati. Jaz sem znanstvenik. Za evolucijo ste že slišali, kaj?

Zadnje teorije govorijo: v evolucijski verigi je prvi člen, ki vodi k človeškemu bitju, riba. (*Z roko pljuskne vodo.*) Zdaj se pa vprašajte, jaz se vprašujem: So v človeškem duhu še zmerom te sledi? V nekaterih človeških duhovih? Če bi bil pesimist, bi rekel, da je človeška rasa že na začetku razvoja skrenila s poti. Ker bi se človeška bitja morala razvijati kakor morska bitja. Pa se nismo, ne? Otožne kopenske živali, kakršne smo ...

Ste opazili, da tukajšnji ljudje, ki odraščajo ob odprtem morju, niso kakor drugi ljudje? Kakor da bi živeli življenje morja. Njihove misli, njihova čustva prihajajo v valovih. Kakor plima in oseka. Res. Mogoče je bil greh pripeljati Elido z otoka na kopno.

Elida se na sprednjem delu pomola pojavi v tjujni pozi.

Tako je muhasta. Včasih sem mislil, da po materi. Zaradi divjega otroštva. Morbidnih misli. Ne. To je prirojeno.

Elida se iz protesta uleže kot riba na suhem.

Mi niti ne pomislimo, da je kaj čudnega, če pripadamo zemlji. Kako se je to zgodilo? Zakaj smo prišli do tega, da pripadamo suhi zemlji? Zakaj ne zraku? Zakaj ne morju? Hrepenenje po krilih. Čudne sanje: znaš leteti in te sploh ne preseneča – ali ni to znak nečesa? In tako so tudi ljudje, ki mislijo, da pripadajo morju. Ampak ona bi rada proč. Ona hoče pripadati meni. Biti popolnoma človeška. Ona ni samo morska deklica.

Morska deklica je hladnokrvna, brez človeškega čustva ali sočutja. Moja Elida!

Elida pogleda publiko.

Jaz jo lahko ozdravim. Če si želi biti ozdravljena.

Boleta udari z brisačo. Začne prihajati na pomol. Hip za tem na oder začne prihajati tudi Hilda. Hartwig ju zazna in se začne umikati, nakar se zaustavi:

GLASBA: fade in -Kvartet 1(1.a)-

Oh, ko bi vedeli, kako težko je zdravniku postaviti pravo diagnozo za pacienta, ki mu je tako zelo drag!

Hartwig odide v zaodrje. Boleta iz hladilne torbe vzame sokec, si obriše noge na Elidini zadnjici. Elida reagira, pogleda publiko. Boleta si pripravi brisačo za sončenje in se začne sončiti.

Hilda iz hladilne torbe vzame sokec. In zavpije. Nato si prav tako obriše noge ob Elidino zadnjico. Elida spet reagira.

HILDA: Nikoli ne bo naša.

BOLETA: Bolna je.

HILDA: Nora je.

BOLETA: Kako lahko to rečeš?

HILDA: Oče je nor.

Hilda pride za Boleta in ji pred obraz udari z brisačo.

Pardon. Samo nanjo misli.

BOLETA: Bolna je.

HILDA: Nikoli ne bo moja mama.

Zašepeta Boleti na uho.

BOLETA: Seveda. Ali pa moja. Ampak Oče ima pravico biti srečen.

HILDA: Kje je zdaj?

Po repliki Hilda vstane in gleda v fjord, sočasno vstane tudi Elida, pogleda v publiko na način tukaj sem.

BOLETA: Plavat je šla. Saj veš, da gre vsak dan plavat. Saj to veš.

HILDA: Dobro.

Elida in Hilda se gledata, obstajata v različnih prostorih in časih.

Mogoče bo odplavala stran. Predaleč ven. Mogoče bo lepega dne utonila.

Elida se po repliki iz protesta sleče in se odpravi na mesto za vstop v vodo, gleda v publiko, reflektira bedo, v kateri živi in se dogaja okoli nje.

GLASBA: fade out -Kvartet 1-

BOLETA: Hilda!

HILDA: Sam ljubi bog ve, zakaj jo je Oče privlekel domov.

Hilda si zapre usta in gre nazaj na svojo brisačo.

Nikoli ne bo naša.

BOLETA: Hudobna si, veš. Zakaj si tako hudobna?

HILDA: Ona je nora.

BOLETA: Žalostna je.

HILDA: Blazna.

Elida glavo potunka v skledo.

Njena mati je zblaznela, veš.

BOLETA: Oh, prosim te, bodi dobra, Hilda. Prosim. Zaradi Očeta.

HILDA: Zakaj ne morem biti žleht?

Hilda drgne sokec, kot da masturbira. Boleta umakne pogled, ker ji gre Hilda na živce.

Všeč mi je, kadar sem žleht.

BOLETA: Zato ker ni prav. In zato ... ker ne boš nikoli srečna.

HILDA: Če sem dobra, pa bom srečna? Tako kot ti. Ti si dobra. Si srečna?

Hilda med repliko Boleta polije s sokcem. Boleta sunkovito vstane. Zakriči. Nato udari Hildo po licu.

BOLETA: Zase mi je vseeno. Skrbi me za Očeta. In zate, ti grozni pamž.

HILDA: Preden je prišla, sem bila srečna. Mogoče bo umrla in takrat bo tako kot prej.

GLASBA: fade in, preliv v -Balada_1-

Elida zdrsne v fjord.

Samo ti in jaz in Oče. Oče bi zlahka shajal brez druge žene. Saj ima naju. Boleta, (*Boleta pogleda Hildo*) po pravici mi povej, a si ti ne bi želela, da bi ona umrla?

Boleta zapre Hildi usta.

LUČ: C3: Iztočnica: »Si ne bi želela, da bi ona umrla.« Fade in: 15 s

GLASBA: se za nekaj trenutkov ojača, nato se delno stiša, da lahko slišimo Elidino molitev

Ko je Elida v sredini kroga, moment za sliko. Elida začne počasi dvigovati skledo nad glavo, skupaj s tem se jačata luč in glasba. Ko se glasba ojača, Hilda in Boleta začneta gledati Elido. Elida nad glavo drži skledo z vodo in jo opazuje. Po nekaj trenutkih začne svetlo molitev:

ELIDA: Kot ko se morje skodra in lahen valček vleče galeba s sabo, tako naj svobodna poletim. Gor in globoko dol. Ubije tistega, ki mu svobodo brani. Kapitan reče: ne, ne. In on ga oškropi s krvjo. Nakopičen severni somrak. Luči lijejo čez fjord. Mrki dnevi. Sušni dnevi. Krap v ribniku. Umira v slankasti vodi.

Hartwig in Arnholm stopita na pozicije za začetek badmintona. Začneta igrati badminton – brez dejanske žogice.

Zataval je sem iz morja, iz svobodnega odprtega morja. Biti mokra.

LUČ: C4: Iztočnica: »Biti mokra.« Fade in: 2 s

Elida se ozre na svoje telo, nato v publiko:

Iskal je moj rep.

GLASBA: fade out z Elidinim potopom

Boleta ponovno Hildi zapre usta. Elida se potopi v sredino kroga (baby pozicija, gleda v skledo).

BOLETA: Tam je Oče.

HILDA: Z njo. Nočem videti.

Hilda se nastavi v pozicijo za sončenje. Boleta ji nato glavo obrne proti Arnholmu.

BOLETA: Ne, z gospodom Arnholmom.

HILDA: S tistim dolgočasnim starcem. Zakaj nas je sploh prišel obiskat?

Hilda s pogledom od glave do pet premeri Arnholma.

Pred petimi leti je odšel, zdaj se ti pa predvčerajšnjim namala na čolnu in niti ne zine, kdaj se misli spokat.

Boleta se presede v smer Arnholma.

BOLETA: Hilda, pa saj veš, da smo ga pričakovali. Očetov prijatelj je. Obisk pač.

HILDA: Ti si ga pričakovala. Tebi je vseč, ta grdi starček.

BOLETA: Seveda mi je vseč. Moj učitelj je bil. Spoštujem ga. Toliko knjig je prebral. Od njega ne moreš pričakovati, da bo vse življenje zabil v taki vasi, kot je naša. Hotel je videti svet. Zakaj naj bi tak človek živel življenje, kot ga živimo mi? Zunaj vsega, kar se dogaja? Hotel je svobodno zaplavati. In tudi je. A ti veš, kje je vsa ta leta bil? V Italiji! Si predstavljaš? V Italiji!

HILDA: Dolgočasen. Grd. Star.

BOLETA: Ne, pa ni. Komaj ... osemtrideset.

Hilda vstane.

HILDA: Veš kaj sem včeraj pri večerji opazila? Da mu izpadajo lasje. Točno na vrhu glave.

BOLETA: Ne verjamem. To ni res.

HILDA: Ti tega ne opaziš. Ti na njem ne opaziš ničesar. Zaljubljena si bila vanj, ko je bil tvoj učitelj!

BOLETA. *(Se zasmije.)* V gospoda Arnholma! *(Hartwig in Arnholm se zdrzneta.)*

HILDA: In tudi gube ima okrog oči. Okrog obeh. In zakaj hodi s palico, če ni star?

BOLETA: Nisem bila zaljubljena vanj. Česa si ne izmisliš! Kako lahko to rečeš? Otrok sem bila. Občudovala sem ga. To je naravno. Tako kot obe občudujeva Očeta.

Hilda počepne k Boleti.

HILDA: Ja, saj mu je malo podoben. Samo da ni tako čeden kot Oče.

Boleta zapre usta Hildi.

BOLETA: Zdajle prihajata.

HILDA: Poslušaj.

ARNHOLM: Vaše žene danes ni doma?

LUČ: C5: Iztočnica: "Vaše žene ni doma." Fade in: 2 s

HILDA: Vedela sem!

Boleta se prestavi v pozicijo za sončenje. Hilda butne z brisačo.

Pardon. Pogovarjata se o njej, Boleta.

Tudi Hilda se postavi v pozicijo za sončenje. Med dialogom Boleta in Hilda s pogledi spremljata navidezno žogico, ki leti po zraku.

HARTWIG: Seveda je doma. Kam pa naj bi šla?

Nabije žogico Arnholmu, da le ta pade na tla. Arnholm konstantno vzema nove žogice iz žepa.

Gotovo bo kmalu nazaj. Spodaj se kopa. Vsak sleherni dan se potopi v morje; ne gleda na vreme. Gotovo bo kmalu nazaj.

ARNHOLM: Potem pa ni bolna.

Mu vrne žogico, ta spet pade na tla.

HARTWIG: Ne bolna. Ne ravno bolna. Ampak ... čudna. Tu in tam.

ARNHOLM: Včeraj pri večerji je bila videti precej mirna.

HARTWIG: Ja, to je to.

Mu vrne žogico, ta spet pade na tla.

Tako spremenljiva je. Ljudje v vasi je sploh ne razumejo.

ARNHOLM: In vi, moj dragi doktor?

Arnholm ugotovi, da nima več žogic v žepu. Preneha igrati badminton in se usede/ulež na rob pomola. Hartwig mu iz hladilne torbe ponudi sokec, nato gre pobirat navidezne žogice.

Vi se mi zdite pa povsem nespremenjeni. Ampak vaši hčerki! Kako očarljivi, obe. Tako odrasli. Preprosto osupljivo je, kako je gospodična Boleta (*Boleta si popravi očala. ... Hilda počisti čigumi*). In Hilda tudi.

HARTWIG: Ja, srečo imam s svojo družino. Vem, da nista nikoli prenehali žalovati za angelom, ki nas je zapustil. Obenem pa vesta, kako mi je draga moja gospa z morja in kako pomembno je harmonično družinsko življenje. In razen tega, kakor ste že opazili, težko bi rekel, da sta še otroka. Boleta

Oba pogledata Boleta.

je že prava mlada dama, Hilda

Oba pogledata Hilda.

pa, čeprav včasih še prav otročja, tudi ne zaostaja.

ARNHOLM: Ja, gospodična Boleta je zdaj mlada dama. Ne bo dolgo, pa se bo omožila, domnevam.

HARTWIG: Upam. Čeprav tod okrog ni prav mnogo godnih mladeničev, ki bi je bili vredni ... Naše majhno letovišče (*Pogleda proti publiki, kot da smo mi to letovišče.*) je precej prazno, razen poleti.

ARNHOLM: Pa razmišljate, da boste še naprej ostali tukaj ...?

HARTWIG: Ja. Zakaj pa ne? Tukaj sem bil rojen.

ARNHOLM: Si v drugem zakonu niste želeli otrok?

HARTWIG: Imela sva fantička, pred tremi leti. A ni ostal dolgo. Od tedaj pa ... Govorila je, da ni pravi dojenček. Da bo umrl, če ga bova obdržala. Da bi ga morala vreč nazaj v morje. In potem je res umrl.

ARNHOLM: Pa saj lahko še imata otroke.

HARTWIG: *(Se za hip zdrzne, zaustavi.)* Ne! Pravi, da otrok ne bo imela nikoli več. Nikoli.

ARNHOLM: Popolnoma nenaravno! Se da kaj ukreniti?

HARTWIG: Predlagal sem ji, da bi za nekaj časa skupaj odpotovala v tujino. Na izlet, sem rekel. Na dolgo popotovanje po morju. Nikoli nikjer ni bila, razen kratkih izletov po fjordu. Pa pravi, da ne mara potovati. Da vidi morje tukaj, pravi, in ji to zadošča. Kakor da bi bila z morjem omožena, ne z mano! Iztrgal sem jo morju. Nekaterih bitij ni lahko presaditi v novo okolje. Obnemorejo ... ali pa se prilagodijo. Elida se je poskušala prilagoditi.

Elida potunka glavo v skledo. Začne brbotati, najprej nežno, nato vedno bolj glasno.

Pa ne gre.

Veste, kaj mi je rekla? Mnogokrat. Če bi se ljudje od vsega začetka privadili življenju na morju ali v morju, bi bili skoraj popolni. Boljši. In srečnejši.

Hartwig zamahne z loparjem.

ARNHOLM: Pa res tako misli?

HARTWIG: Ja. Pogosto mi je govorila o tem.

ARNHOLM: Kaj pa mislite vi?

HARTWIG: Da je mogoče nekaj resnice na tem.

ARNHOLM: No, morda.

Odide na svoje mesto za igranje badmintona. S Hartwigom nadaljujeta igro.

Ampak kaj moremo? Namesto morskih smo postali kopenske živali. Recimo, da smo se vsi skupaj narobe odločili, ampak zdaj je, kar je. Enkrat za vselej.

LUČ: C7: Iztočnica: Elida dvigne glavo iz vode. Fade in: 45 s

Elida dvigne glavo iz vode, vstane. Vsi se zdrznejo in jo začnejo opazovati. Hartwig se oprezajoče približuje Elidi, vmes si v roko pripravi tableto.

ELIDA: Ja, izrekli ste žalostno resnico! Vsak od nas, mislim, nekaj tega nagonsko občuti in v sebi skrivaj obžaluje in trpi. Gospod Arnholm, to je najgloblji vzrok za človeško žalost. Verjemite mi. Verjemite mi, da je tako.

ARNHOLM: *(Počasi se približuje pomolu, da bi nanj odložil lopar.)* Ampak draga moja gospa Wangel, nisem opazil, da so človeška bitja tako žalostna. Prav nasprotno. Zdi se mi, da ljudje

večinoma sprejemajo življenje lahkotno in prijetno. Saj je čisto preprosto. Življenje. Ko veš, kaj hočeš.

Elida z vodo zalije Arnholma. Vsi pogledajo Arnholma. Trenutek zaustavitve. Nič se ne gane. (5 s)

Arnholm iznenada začne pljuvati (P kot pri badmintonu).

Po prvem P se pljuvanju pridruži Hilda, po drugem še Boleta. Elida se počasi umika, Hartwig ji v usta porine tableto. Nato jo posadi ob hladilno torbo. Tam jo začne preoblačiti. Potem ko Hartwig Elidi v usta porine tableto, gresta Boleta in Hilda z brisačama proti Arnholmu. Boleta prehití Hildo.

GLASBA: z Boletinim premikom -Kvartet_1(+solo čelo)-

Ko Hartwig obleče Elido, vzame hladilno torbo in plašč na tleh ter se umakne v zaodrje. Elida opazuje dialog med Arnholmom in Boletom, hkrati postaja vedno bolj otrpla.

Boleta pospremi Arnholma na rob pomola, Arnholm še vedno ponavlja P, kot da bi bil v okvari.

GLASBA: počasen fade out tekom dialoga

BOLETA: (*Vstran.*) Nikoli nisem nikjer bila. (*Arnholmu.*) Kakšen je resnični svet?

ARNHOLM: (*Proti Boleti*) P. (*Nato zavest nad situacijo.*) To je resnični svet.

BOLETA: (*Vstran.*) Ne, ni. (*Arnholmu.*) Kako lahko to rečete? Tukaj živimo popolnoma odrezani od vsega, kar se dogaja. Kot tisti krap spodaj v ribniku. Tako blizu je fjord ... jate divjih rib se podijo not in ven. (*Vstran.*) Uboga ukročena domača riba pa nikoli ne more z njimi. (*Arnholmu.*) Jaz sem ena teh. En tak krap. (*Poudari P.*)

ARNHOLM: Zame ste ljubka mlada dama. P. Gospodična Boleta. (*Si začne odpenjati srajco.*)

BOLETA: (*Vstran.*) Ni me treba klicati gospodična Boleta samo zato, ker sem odrasla.

ARNHOLM: Ampak gospodična Boleta, jaz-

BOLETA: Kličite me gospodična Krap. (*Poudari P.*)

ARNHOLM: Ste res tako zelo nemirni?

BOLETA: Se vam zdim drugačna? Pet let je. Nisem bila že takrat taka? Polna sanj in pričakovanj.

ARNHOLM: Ni na meni, moškem, starejšem moškem, vašem učitelju, da poskušam razumeti sanje mladega dekleta.

BOLETA: Kakšna škoda.

Boleta se nagne nazaj, pogleda rože, vstane in odide do njih. Prime šopek v roke.

So te rože zame?

ARNHOLM: Seveda.

BOLETA: Niso, ne. Za mojo ...

Zagrize v šopek in pljune odtrgan cvet iz ust.

ARNHOLM: Za vas so, roko na srce. Za vašo mater sem prinesel-

BOLETA: Nikoli. (*Elidi.*) Nikoli je ne bom sprejela kot svojo mater. Ne morem gledati, kako se oče smeši zaradi nje.

Se obrne proti publiki in si iz zob potegne travno bilko.

ARNHOLM: To je resnični svet.

Arnholm si začne odpenjati pas.

BOLETA: Dolgočasim se. Rada bi šla proč.

ARNHOLM: Častna beseda.

BOLETA: Seveda.

Arnholm si začne slačiti hlače.

ARNHOLM: Kje je vaš oče?

BOLETA: Niste videli njegovega čolnika, kako drsi gor po fjordu?

ARNHOLM: Videl sem majhen zelen čoln z jadri, ja.

BOLETA: To je Očetov. Paciente na otokih je šel obiskat.

ARNHOLM: (*Samo v spodnjicah. Pogleda proti svojemu penisu.*) Poglejte ta razgled. Veličasten, menim.

BOLETA: (*V neprijetnem položaju.*) Tamle, pri Pilotski gori, je še veličastnejši kot tukaj.

ARNHOLM: Rad bi ga videl. Je kakšna potka?

Arnholm stopi pred Boleto in si sleče spodnjice. Boleta si prekrije usta.

Hilda reče P.

LUČ: C8: Iztočnica: Hilda »pljune« Boleto. Fade in: 1.30 s

BOLETA: Kakšna škoda.

Arnholm pogleda Hildo, nato Boleto, ki ji nameni P. Pobere svoja oblačila in šopek. Skupaj s Hildo odideta v zaodrje. Vmes pljuvata Boleto.

BOLETA: Nikoli je ne bom sprejela kot svojo mater.

Boleta se sesede na rob pomola. Elida se dvigne in začne opazovati Boleto.

BOLETA: Kakšna škoda.

Dolgočasim se.

Rada bi šla proč.

Veličasten, menim.

Nikoli nisem nikjer bila.

Kakšen je resnični svet?

Paciente na otokih je šel obiskat.

GLASBA: fade in -Večerja-

Jaz sem krap.

ELIDA: Noter zaprta med visoke, strme gore.

Boleta opazi Elido, se obrne proti njej.

LUČ: C9: Iztočnica: »Noter zaprta med visoke, strme gore.« Fade in: 1.30 s

ELIDA: Svobodno odprto morje se ne vidi, samo vijoči se fjord.

BOLETA: Krap. (*Pojasnjuje Elidi.*)

ELIDA: Rečem mu morje, čeprav ni morje. Svobodno odprto morje.

BOLETA: Jaz sem krap! To je resnični svet! (*Naredi piko. Zaključi.*)

Boleta odide. Elida še kar za njo:

Vsak dan se kopam v postani slankasti vodi v fjordu. In ji rečem morje.

Vstopi Hartwig. Njemu:

Konec poletja. Prihaja temna zima.

Hartwig jo ignorira. Elida reflektira slike, ki jih vidi. Vedno bolj je izgubljena.

Svetal poleten dan, za njim pa vélika tema. Mrtva žena.

Vstopita Boleta in Hilda. Odneseta sklede na mizo.

Druga žena. Novo življenje.

Vstopi Arnholm, položi rože na rob pomola/mizo.

Mrtvo življenje. Temna zima prihaja.

Bitja podrsavajo, se umikajo.

Hilda položi skledo pred Elido. Nato gre po pribor.

Nekaj širnega in globokega, ki me bo prekrilo vso. Nekaj, v čemer lahko plavam. Plavam daleč, daleč stran. Mati v vodi?! Morje. Je v meni.

Hilda prinese pribor, z Boletom ga začneta postavljati ob skledo.

BOLETA: Pogrni mizo.

HILDA: Prevrni mizo.

ELIDA: Naj pomagam. Vedve itak postorita vse po hiši. Tudi jaz lahko pomagam. Dajta, pogovarjajta se z mano.

Elida se vrine med Boleto in Hildo.

Vem, nikoli ne bom mogla nadomestiti vajine mame.

Agresivno postavita pribor, s telesi jo stisneta in izrineta.

BOLETA: Pogrni mizo.

HILDA: Prevrni mizo.

Elida se umakne.

ELIDA: Imamo toliko skupnega. Vedve ljubita svojega očeta. *(Do mize stopi Hartwig.)* Jaz tudi. Bodimo prijateljice. *(Do mize stopi Arnholm.)*

BOLETA: Pogrni.

HILDA: Prevrni.

HARTWIG: Moj dom.

GLASBA: cut -Večerja-

LUČ: C10: Iztočnica: »Moj dom.« Fade in: 0 s

Moja družina.

Boleta, Arnholm, Hartwig in Hilda stojijo za mizo. Po repliki se »usedejo« – na kolena.

ELIDA: Dom. Želela sem si, da bi bil to moj dom. V tvoji hiši nimam korenin, Hartwig.

HARTWIG: Moji hčerki.

ELIDA: Tvoja otroka me nista nikoli sprejela.

BOLETA: Pogrni.

HILDA: Prevrni.

ELIDA: Zdaj sta odrasli. Celotno gospodinjstvo vodita. Če bi jaz jutri odšla, ne bi mogla nikomur ničesar naročiti.

HILDA: Prevrni.

ELIDA: V tej hiši nikoli nisem imela kaj početi.

HARTWIG: Sama si hotela, da je tako.

ELIDA: Ne. Ne. Nisem niti hotela niti ne hotela. Stvari sem pustila takšne, kakršne sem zatekla tisti dan, ko sem prišla. Ti si to hotel.

HARTWIG: Trudil sem se, da bi bilo zate najboljše.

ELIDA: Ja, to vem! Ampak tudi to se maščuje. Ker zdaj ni tukaj nič, kar bi me vezalo.

Arnholm vstane, stopi na pomol in nanj povabi tudi Boleto.

GLASBA: fade in -Balada-

LUČ: C11: Iztočnica: Arnholm stopi na pomol. Fade in: 3 min

Kar bi me vzpodbujalo. Mi pomagalo. Pomagalo meni. O, ko bi znala pomagati njima, biti mati.

BOLETA: Pogrni.

HILDA: Prevrni.

ELIDA: Kaj si mati želi? Da njene hčerke ne bi delale istih napak, kakor jih je sama. Tvoj prijatelj, gospod Arnholm ... Hartwig!

Harwig odide. Elida kriči za njim. Nato se obrne in pred njo se »odprejo vrata v pekel.« Opazuje situacijo in se odziva nanjo. Proti koncu si sleče obleko in se začne vleči po krožnici pomola.

Hilda zadaj na sredini pomola:

HILDA: »O, kod si hodil, ljubi moj, zgubljen sedmero let?«

»Izpolnit sem prišel obljubo, iz mladih let obet.«

»O tej obljubi raje molči, zdrahe izzoveš z njo,

o tej obljubi raje molči, jaz žena sem, veš to?«

Se proč in stran možak obrne, pogled se mu zmegli;

»Na Norveško se ne bi vrnil, vedoč, da tebe ni.

Kraljično bi lahko oženil, za morjem daleč stran.

Kraljično bi lahko oženil, a sem ostal ti vdan.«

Hilda komentira. Boleta in Arnholm obrnjena drug proti drugemu.

ARNHOLM: Odkrito mi povejte. Povsem odkrito. Je kaj takega – kakšna vez, ki vas drži tukaj?

BOLETA: Ki me drži? Ne, ničesar takega ni.

ARNHOLM: Ničesar?

BOLETA: Ničesar. Seveda je tu Oče. Oče je vez. Pa tudi Hilda. Ampak-

ARNHOLM: No, od očeta se boste morali prej ali slej ločiti. In prej ali slej bo tudi Hilda odšla svojo pot. Ampak razen tega ni ničesar, kar bi vas vezalo, Boleta?

BOLETA: Prav ničesar. (*V publiko:*) Kar se tiče tega, bi lahko vsak trenutek odšla. Samo ne morem. (*Arnholmu:*) Kam pa naj grem? Oče mi ne bi dal denarja, da bi odšla živet na svoje ...

HILDA: »Če bi lahko dobil kraljično, zakaj je nisi vzel?

Saj z njo nagrado bolj odlično kot z mano bi zadel.«

»Nič mi ni žal kraljeve hčerke, po tebi hrepenim,

nič mi ni žal kraljeve hčerke, če tebe poročim.«

»Če zapustim naj zdaj moža in svoja otročiča dva,

O, kam me boš odpeljal ti, če naj bi s tabo šla?«

ARNHOLM: No, draga moja Boleta, z mano boste odšli!

BOLETA: Z vami, gospod Arnholm! (*V publiko:*) O ljuba nebesa, kako čudovito.

ARNHOLM: Mi povsem zaupate?

BOLETA: Povsem!

ARNHOLM: In imate pogum, da sebe in svojo prihodnost popolnoma in brez strahu zaupate meni, Boleta? Imate pogum za to?

BOLETA: Seveda. Zakaj vam ne bi zaupala? Vam, moj stari učitelj - (*V publiko:*) mislim učitelj iz starih časov.

ARNHOLM: Ne zaradi tega. Ampak- no, to se pravi, ste zares svobodni, Boleta! Nič vas ne veže. Torej vas vprašam, če bi se ... zvezali z mano za vse življenje?

Arnholm razpre poročno obleko.

BOLETA: Kaj pravite?

Boleta odide na drugo stran kroga.

HILDA: "Sedmero ladij imam na morju- in osma je v pristanu-

dva ducata mornarjev smelih, pojočih in veselih.«

Je vzela svoja otročička in poljubila ju na lička:

»Otroka mila, zdaj adijo, rosne oči, solza spolzi.«

Stojita vsak na svoji strani kroga in se gledata.

ARNHOLM: Za vse svoje življenje, Boleta.

ARNHOLM: Je res tako nemogoče, da bi vam ...

BOLETA: Tega zagotovo ne mislite resno, gospod Arnholm!

Boleta se začne histerično smejati, hip za tem se udari po licu.

ARNHOLM: Mislim, seveda mislim. Veste, ko moški, kot jaz, ne več rosno mlad, ugotovi, da mladenka, ki jo je nekoč poznal, goji do njega več kot samo običajno naklonjene spomine, ga ta misel ali fantazija tako zelo prevzame ... no, in tako ... se je v meni razvilo pristno in hvaležno čustvo do vas ... In sem pomislil, da vas moram ponovno videti in vam povedati, da delim z vami enaka čustva, kot sem si domišljal, da jih do mene gojite vi.

BOLETA: Ampak zdaj veste, da ni tako. Da je bila strahotna pomota.

HILDA: Se je vkrcala na ladjo, nobenega mornarja;

iz rožnatega tafta jadro iz suhega zlata jamborja.

Še nista prejadrala milje al' dveh, milje, mogoče treh,

ko se je njemu zmračil obraz, je zrasel visok kot hrast.

Arnholm in Boleta se postavita na sprednji sredinski del, pridruži se jima Hilda.

ARNHOLM: Ni pomembno, Boleta. Vaša podoba, kakor jo nosim v sebi, bo zmeraj ožarjena z vtisom, ki ga je v meni vzbudila ta pomota.

BOLETA: Kako je to mogoče?

ARNHOLM: Tako pač je. Kaj pravite zdaj, ko sem se vam zaupal? Si ne bi mogli premisliti in privoliti v to – ja – da postanete moja žena?

BOLETA: Ne, ne. To ni mogoče, gospod Arnholm. Zame ste moj učitelj. Drugače si vas sploh ne znam predstavljati.

HILDA: Še nista prejadrala milje al' dveh, milje, mogoče treh,

ko je spazila njegovo kopito in zajokala prav pobito.

ARNHOLM: Torej boste raje ostali doma in dopustili, da življenje spolzi mimo vas? In se odrekli vsemu, po čemer hrepenite? Vedoč, kako brezmejno veliko je vsega, vi pa od vsega tega ne boste nikoli ničesar spoznali? Dobro premislite, Boleta. In boste potem nekega dne, ko vašega očeta ne bo več, ostali nemočni in sami na tem svetu. Ali se prepustili drugemu moškemu – do katerega mogoče tudi ne boste ničesar čutili ...

GLASBA: fade out

HILDA: »Oj, dêkle cmerit se prenehaj, jaz ti bom v uteho;

pokazal ti bom rasti lilije na sončnih obalah Italije.«

BOLETA: Ja.

ARNHOLM: Ja?

BOLETA: Mogoče pa ne bi bilo tako ... nemogoče.

ARNHOLM: Kaj, Boleta?

BOLETA: Sprejeti ... kar mi predlagate.

ARNHOLM: Torej boste moja žena!

Boleta prikima. Arnholm jo začne oblačiti v poročno obleko.

HILDA: »Oj, kaj so ti griči, griči prijazni, ki s soncem obliti se pnejo?«

»Ah, tisto so griči nebesni, je rekel, tja naj oči ti ne zrejo.«

»Kakšna je tistole gora,« je rekla,

»od nje gresta led in mraz?«

»Ah, tisto je gora peklenska, je rekel, tja pojdeva ti in jaz.«

ARNHOLM: O, hvala vam, hvala, Boleta. Boste videli, razvajal vas bom od jutra do noči.

BOLETA: Pa bom potem videla svet? Mi obljubite to? In spoznala vse, kar si želim?

ARNHOLM: Obljubim.

BOLETA: Predstavljate si. Biti svoboden, oditi v neznani svet, brez skrbi za prihodnost. Ne da bi ga mučila skrb za preživetje!

HILDA: Je v prednji jambor butnil z roko, v zadnjega s kolenom,

je lepotica šla na dvoje, zalilo ju je morje.

Arnholm stopi iz pomola.

GLASBA: velik fade in -Tujec- (PROTI KONCU FRONTA)

LUČ: C12: Iztočnica: Ko Arnholm in Boleta začneta odhajati v zaodrje. Fade in: 5 s

ARNHOLM: Ne, nikoli vam ne bo treba niti za trenutek razmišljati o teh stvareh. In to bo tudi lepo, a ne, Boleta? A ne?

Arnholm ponudi roko Boleti. Boleta jo sprejme.

BOLETA: Ja, gospod Arnholm. Bo, resnično bo.

Boleta in Arnholm odideta v »smrt«/zaodrje.

Hilda opazi Elido.

ELIDA: On reče: Dober večer, Elida.

O moj dragi, si končno le prišel?

On reče: Končno.

Hilda vzame skledo:

HILDA: Morje zna hipnotizirati.

To bi rada bila.

Zanalašč.

Zalije Elido.

Kdo si?

Gotovo veš, kdo sem, Elida.

Kaj iščeš tukaj? Zakaj govoriš z menoj tako? Koga iščeš?

Tebe iščem.

Tvoje oči! Take so kot ...

Torej si me prepoznala.

Tvoje oči! Ne glej me tako! Na pomoč bom zavpila.

Psss, psss.

Hilda počasi zliva vodo na Elido (do "Čas je za bitji, kot sva midva, brez pomena.").

Nikar se ne boj. Kako, da se me bojiš?

Kaj hočeš?

On reče: Prispel sem danes z angleškim parnikom. Obljubil sem ti, da se bom vrnil kar najbolj urno.

Deset let je že. Nisi se vrnil!

Rad bi se vrnil prej, a nisem mogel.

Pojdi, oj, pojdi stran! Zdaj je prepozno!

Ni prepozno. Kako prepozno? Čas je za bitji, kot sva midva, brez pomena.

Stran pojdi! In se nikdar, nikdar več ne vrni!

On reče, kot bi ne slišal, kar sem rekla jaz: Končno sem prispel do tebe. Tukaj sem, Elida.

Hilda poškropi Elido.

Kaj je? Kaj bi rad? Oh, ne glej me s tem pogledom!

Prišel sem pote.

Hilda polije Elido.

Kaj misliš s tem?

Oh, predobro veš, da sem prišel po tebe.

Me boš odpeljal stran?

Ja.

Hilda zalije Elido. Vstopi Hartwig.

On reče.

Ti pa predobro veš, da sem omožena.

Je za naju to pomembno? Kopenski soprog! Nato pa reče: Se bojiš z menoj?

Hilda zagleda očeta, brezsramno odide.

Oh, to je grozno, grozno! In potlej reče: Ali nemara nočeš iti z mano?

Glas ima tako otožen.

Ne, ne, nočem.

Nikoli. Nikoli in na veke vekov. Ne bom šla, ne! Tudi si ne upam.

On se približa.

Ne se me dotikati! Ne hodi mi blizu! Ne dotikaj se me!

Ne boj se me, Elida.

Ne glej me, no, tako.

Ne boj se, mi reče. Ne boj se, Elida. Elida. Ne boj se. Ne boj se ti mene.

Hartwig brcne vedro v steno. Z Elido se spogledata.

GLASBA: CUT -Tujec-

HARTWIG: Kdo je ta moški?

Elida, kdo je bil ta moški?

Elida, kaj je ta človek tebi?

ELIDA: Ne vem.

ELIDA: Morati se odločiti! Odločiti za vse čase! On pravi, da moram izbrati. Zdaj. Jaz sem rekla: Počakaj. Po garderobo za na pot moram ... po popotno torbo. Pravi, da je najel kabino na parniku in že vkrcal vse, kar potrebujem za na pot. Parnik odpluje opolnoči. Vprašam ga, zakaj se me tako oklepa. Deset let je že. Vpraša me, ali ne čutim, da midva drug drugemu pripadava? Oh, kaj je to, kar me skuša in mami, kar me vleče v neznano? Čutim, kot da je to vsa mogočnost morja.

HARTWIG: Zdaj razumem. Razumem. Korak za korakom se odmikaš od mene.

ELIDA: Če ga odslovim, če ostanem tu s tabo, Hartwig, obljubiš, da mi ne bo nikoli žal?

HARTWIG: Žal ...?

ELIDA: Ja, ja, ker potem ni več poti nazaj! Obljubiš, da mi ne bo nikoli žal?

HARTWIG: Ne, Elida ... tega ne morem.

ELIDA: Torej grem z njim.

HARTWIG: Vedel sem.

ELIDA: A v tem ni nobene izbire. Z njim grem, ker moram. Moram. Ker drugače ne morem. Nikakor.

HARTWIG: Ljubiš tega človeka?

ELIDA: Ne vem. A čutim, da k njemu spadam.

Hartwig gre po brisačo.

Ti najbrž misliš, da spadam k tebi.

HARTWIG: Saj. Saj tudi spadaš k meni!

Hartwig ji ljubeče briše glavo. Elida mu iztrga brisačo iz rok, se z njo ogrne in se usede na mesto za terapijo. Hartwig se postavi na nasprotno stran.

ELIDA: Ja, to je res, ti si me kupil.

HARTWIG: Elida, kako lahko rečeš kaj tako groznega!

ELIDA: Me nisi kupil? Dve leti je minilo, ko ti je umrla žena in te pustila z dvema punčkama. Potreboval si novo ženo. Jaz sem bila sama. Moja mama je bila ... in moj ubogi oče je utonil. Sirota brez prebite pare. V svetilnik se je selila nova družina. Skrajni čas za deložacijo. Ponudil si mi zavetišče! Varnost!

HARTWIG: Dom. Ljubezen.

ELIDA: Ja, dragi Hartwig, ljubezen. To ti zagotavljam. A kakšno izbiro sem imela? Da rečem ja. Ali se vržem v morje.

HARTWIG: Sprejela si me po svoji lastni svobodni volji.

ELIDA: Kakšni svobodni volji!

HARTWIG: Res je tako. Nisi me pa ljubila!

ELIDA: Poročila sem se s tabo. Nisem te pa ljubila, res. Ampak bil si prijazen. In si še, sčasoma sem te vzljubila. Toda to nič ne pomeni. Si me ti kdaj hotel takó, kakor me hoče on?

HARTWIG: Elida! Te ni sram besed, ki jih govoriš? Mož in žena sva!

ELIDA: Nikoli me nisi. Hartwig, jaz ne morem biti to, kar potrebuješ ti. In to ni ... zakon.

HARTWIG: Nič več.

ELIDA: Nikoli ni bil! Naj te zapustim, Hartwig.

HARTWIG: Se zavedaš, česa me prosiš?

ELIDA: O, Hartwig ... ko bi te vsaj mogla ljubiti, kakor bi hotela! Ampak zdaj vem. To se ne bo zgodilo.

HARTWIG: In potem kaj, Elida? Si pomislila, kaj se nama obeta potem? Kako se nama utegne življenje zavrteti, tebi in meni?

ELIDA: Življenje bo že poskrbelo zase! Hočem biti svobodna! Daj mi mojo svobodo! Pusti me, da grem!

HARTWIG: Kaj to pomeni? Kako lahko človek, kot ti, nemočna, histerična ženska, popolnoma neizkušena v življenjskih stvareh, govori o svobodi? Svoboda je samo preblisk luči, ki izgine, še preden krikneš: »Preblisk luči!« Je samo trenutek tvoje izjave, da zavračaš mene in izbiraš njega ... in potem je mimo. Trenutek. V hipu, ko jo začutiš, je že preteklost. Začne se nova nesvoboda. Svoboda! Kam bi pa šla? Človek kar tako ne gre! Gre kam?

ELIDA: Gre?

HARTWIG: Kam te bo odpeljal? Kako bo skrbel zate? Tvoj novi lastnik. Si ga to vprašala?

ELIDA: Pravi ... pravi ...

HARTWIG: Kaj pravi?

ELIDA: Krut si, Hartwig.

HARTWIG: Samo direkten.

ELIDA: Ah, ja. Človeški odnosi.

HARTWIG: Ti si ženska. Moja žena. Moja dolžnost je, da te ščitim in branim pred samo sabo. Ne bom se skliceval na to, da sem tudi tvoj zdravnik.

ELIDA: Nisem bolna. Nič več.

HARTWIG: Še enkrat: kam pravi, bosta šla?

ELIDA: Pravi ... pravi, da me bo odpeljal domov. Domov. »Končno sem prispel do tebe. Domov te bom odpeljal.« Pravi.

HARTWIG: Kje je njegov dom? Tujec je. Kje?

ELIDA: Pravi: Povsod po malem. Razkropljen po vsem svetu. In tudi po vseh morjih. V ta širni dom me hoče pripeljati.

HARTWIG: In ti mu verjameš? Temu tujcu, ki prihaja od nikoder in od povsod?

ELIDA: Tisto, kar me vleče, je neznano. Ali pozabljeno. Mogoče sem v drugem življenju že bila njegova žena. Preden sem prišla na kopno. Njegova morska žena ... Oh, zakaj sem sploh ... ne bi smela ...

HARTWIG: Čakaj, čakaj. Olajšal ti bom tole. Svobodna si. (*Razpre roke.*) Dajem ti tvojo svobodo.

ELIDA: Se mi je zdelo ... A nisi rekel, da ne morem bit svobodna? Človek kot jaz.

HARTWIG: Govoril sem v jezi in v ihti. In v žalosti, da te bom izgubil. Ampak ljubim te, Elida.

Hartwig začne nositi kovčke k Elidi.

Zdaj ti pokažem, da te ljubim. Odidi z njim. S tem svojim ... tujcem. Vrne se v morje. Izmiš iz glave vse obžalovanje in skrb zaradi mene. Pojdi.

ELIDA: Res misliš to, kar govoriš?

HARTWIG: Res.

Elida opazuje kovčke ob sebi.

ELIDA: Svobodna sem.

HARTWIG: Ja. Dajem ti jo. To tvojo svobodo.

ELIDA: Kar me osvobaja.

HARTWIG: Kako bi bila sicer svobodna?

ELIDA: In to počneš, da mi pokažeš, da me ljubiš.

HARTWIG: Ja.

ELIDA: No, zdaj ko sem svobodna in lahko izbiram, lahko izberem tudi tebe.

HARTWIG: Ja!

ELIDA: Pa bom še svobodna, Hartwig, če izberem tebe?

HARTWIG: V svobodi ni gotovosti. Zato je tako lepa. Zato vsak sanja, da bi bil svoboden.

ELIDA: Nisem vedela ... da je to tisto, o čemer sem sanjala ... Da je nekaj širnega in globokega, kar bi me prekrilo vso ... Samo to sem vedela.

Torej ostanem s tabo. Kopensko bitje bom. Samo kopensko bitje. Zate. Zate, ki me ne – kakor morje – privlačiš ... In mi jemlješ svobodo izbire.

Hartwig in Elida skleneta pakt. Pogled. Rahlo pokimata z glavo. Hartwig ji gre po obleko.

LUČ: C13: Iztočnica: Elida vstane. Fade in: 3 min

Elida se obleče, nato se nerodno sprehodi po krogu. Hartwig ji prinese stol in se postavi za njim. Tik preden se Elida usede, izreče:

To je torej svoboda.

GLASBA: Zvočni posnetek zadnjega prizora. (FRONTA)

Med posnetkom Elida in Hartwig počasi kamnita. Spogledi ostajata v dialogu s publiko, na notri sta vedno bolj mrtva. Elida znotraj maščevanja, Hartwig znotraj groze.

HARTWIG: Celo popoldne že sedi tukaj. Bojim se, da se premalo giba. Mislim, da ji ne bi škodilo, če bi šla tu in tam v vodo.

ELIDA: Nočem več plavati. Razumljivo, ne?

HARTWIG: Zdaj pripada meni. Kakor nekdanj, kakor v prvih letih najinega zakona. Mirna je. A zdaj ni več moja gospa z morja.

ELIDA: Mirna sem. Kot ribnik. Negibna. Z njim sem ostala.

HARTWIG: Morju se je odpovedala. Kamor se je že utapljala. Meni na ljubo.

ELIDA: Saj si to hotel, a ne res? Hotel si, da ostanem s tabo. Da ti bom prava žena. Da bom mati tvojih hčerk. Povej, saj si to hotel? Ne spomnim se, kaj sem hotela jaz. Da bom žena in mati tvojih hčerk.

HARTWIG: Ja, da boš moja žena. Mati pa ti ni treba biti. Dekleti bosta kmalu proč. Boleta se moži za Arnholma. Hilda bi šla rada nekam v šolo. Ostala bova samo midva.

ELIDA: Lahko bi skočila v morje. Lahko bi plavala in plavala. Se nikdar ne vrnila. Mislim, da bom to storila. Takoj zdaj. Samo ta zadnji vez končam, potem bom vstala in šla k morju in skočila noter. Ali še bolje: Hartwiga bom vzela s sabo na obalo, mu pokazala horizont, da ga zamotim, ga s plosko skalo lopnila po glavi, potem skočila v morje in plavala, plavala ...

HARTWIG: Predraga, čudovito je, ko te takole gledam. Pomirjeno z menoj. Pomirjeno s seboj.

ELIDA: Hartwig? Dragi Hartwig. Saj se nisem zmotila?

HARTWIG: Kakšno vprašanje, moja ljuba. Žena moja. Moje življenje.

Prav nasprotno. Ne, naučila si se prilagajanja. Storila si ... korak naprej.

LUČ: C14: Iztočnica: »Storila si korak naprej.« Fade in: 5 s

C14: Poklon

KONEC

3.2 Tehnična dokumentacija

Tehnična dokumentacija predstave običajno vsebuje nabor informacij, ki omogočajo natančno in ponovljivo tehnično izvedbo gledališke produkcije. Njena vsebina se lahko nekoliko razlikuje glede na specifikko predstave in prakso posameznega gledališča, vendar praviloma vključuje naslednje elemente:

- Kontaktne informacije odgovornih oseb (npr. tehnični vodja ...)
- Osnovne tehnične podatke o predstavi (trajanje, število oseb, posebne zahteve)

- Seznam vseh scenografskih elementov + tloris scene z označenimi pozicijami elementov
- Seznam vseh rekvizitov
- Seznam kostumov po likih, z opombami glede menjav, dodatkov ipd.
- Seznam tehnične opreme (luč, zvok, video, mikrofoni, predvajalniki ...)
- Tloris lučnega načrta (pozicije reflektorjev z legendami in barvnimi filtri)
- Tehnični potek predstave (cue list), natančen seznam tehničnih iztočnic (luč, zvok, video, premiki scene)
- Časovni načrt (čas postavitve scenografije in luči, tonske vaje, generalke)
- Dodatni podatki, kot so transportne informacije (velikost el., pakiranje, št. kosov), navodila za montažo/demontažo, varstveni ukrepi (pri uporabi ognja, megle ...)

Dokončna verzija tehnične dokumentacije za produkcijo *Gospa z morja* je nastala na zadnji dan vaj in vsebuje kontaktne informacije, zapis osnovnih informacij predstave z njenimi posebnostmi, opisom igralne površine, seznamom rekvizitov in kostumov ter informacijami glede zvoka in osvetlitve. Časovnega načrta ni, saj smo se glede tega dogovarjali posebej z gledališčem, v katerem smo gostovali. Tehnični potek predstave pa je zapisan v scenosledu v prejšnjem poglavju. Tudi tega nismo nikoli pošiljali gledališčem, saj smo predstavo vedno vodili sami.

Tehnična dokumentacija produkcije VII. semestra; *GOSPA Z MORJA*

Junij, 2025

Kontakti:

Lucija (režija): 040 231 702

Dea (scenografija): 06 813 5917

Domen (tehnika, lučno oblikovanje): 051 393 020

Produkcija traja eno uro, brez odmora.

Uprizoritev je bila postavljena na Velikem odru na AGRFT (mere 1038,18 x 1162,1 cm). Število sedišč 108.

Eden od nastopajočih se v enem delu predstave sprehodi ob stranskem prehodu publike.

Med predstavo so igralci v zaodrju.

Med predstavo po tleh polijemo manjšo količino vode (cca. 10 l).

Pri postavljanju luči in zvoka potrebujemo tehnika, ki bo pomagal pri postavljanju.

IGRALNA POVRŠINA:

Na sprednjem sredinskem delu odra je postavljen lesen krog.

Lesen krog (platforma) fi 4 m:

- razdeljen na šest enakih kosov
- podprt z lesenimi nogami višine 0,78 m in štirimi praktikabli:
 - 2 x 2 m x 0,5 m
 - 2 x 1 m x 0,5 m

Priloga 1: Tloris scenografije

POPIS SCENOGRAFIJE:

- Stojalo za kostume
- Dvakrat stol
- Črna škatla s priborom
- Sedem plastičnih skled
- Trikrat brisača
- Dvakrat badminton lopar
- Prenosna hladilna torba za na plažo
- Trikrat kovinsko vedro
- Trikrat mini tetrapak soka
- Krema za sončenje

- Škatlica z zdravili (tik tak bomboni)
- Šopek rož

POPIS KOSTUMOV:

- Elida Wangel:
 - modre kopalke
 - halja
 - plavalna kapica
 - kopalni plašč
 - kombineža
 - modra obleka
 - moder kostim
 - čevlji
- Hartwig Wangel:
 - rdeča moška obleka
 - rdeča srajca
 - telovnik
 - kravata
 - črni škornji
 - ura
- Boleta Wangel:
 - roza obleka
 - čevlji
 - očala
 - uhani
 - poročna obleka
- Hilda Wangel:
 - rdeča obleka
 - čevlji
 - uhani
- Gospod Arnholm:
 - zelena moška obleka
 - srajca
 - telovnik
 - čevlji
 - spodnjice

ZVOK:

- Mešalna miza za ton
- Šest zvočnikov:
 - štirje postavljeni na odru (dva zadaj, dva na sredini na obeh straneh)
 - dve fronti nad publiko

OSVETLITEV:

- Lučna miza
- 80 reflektorjev (PC, fresneli, profili, led profili, led pari)
- Dve koriti na tleh

Priloga 2: Tloris lučnega načrta

Priloga 3: Tehnični popis lučnih iztočnic

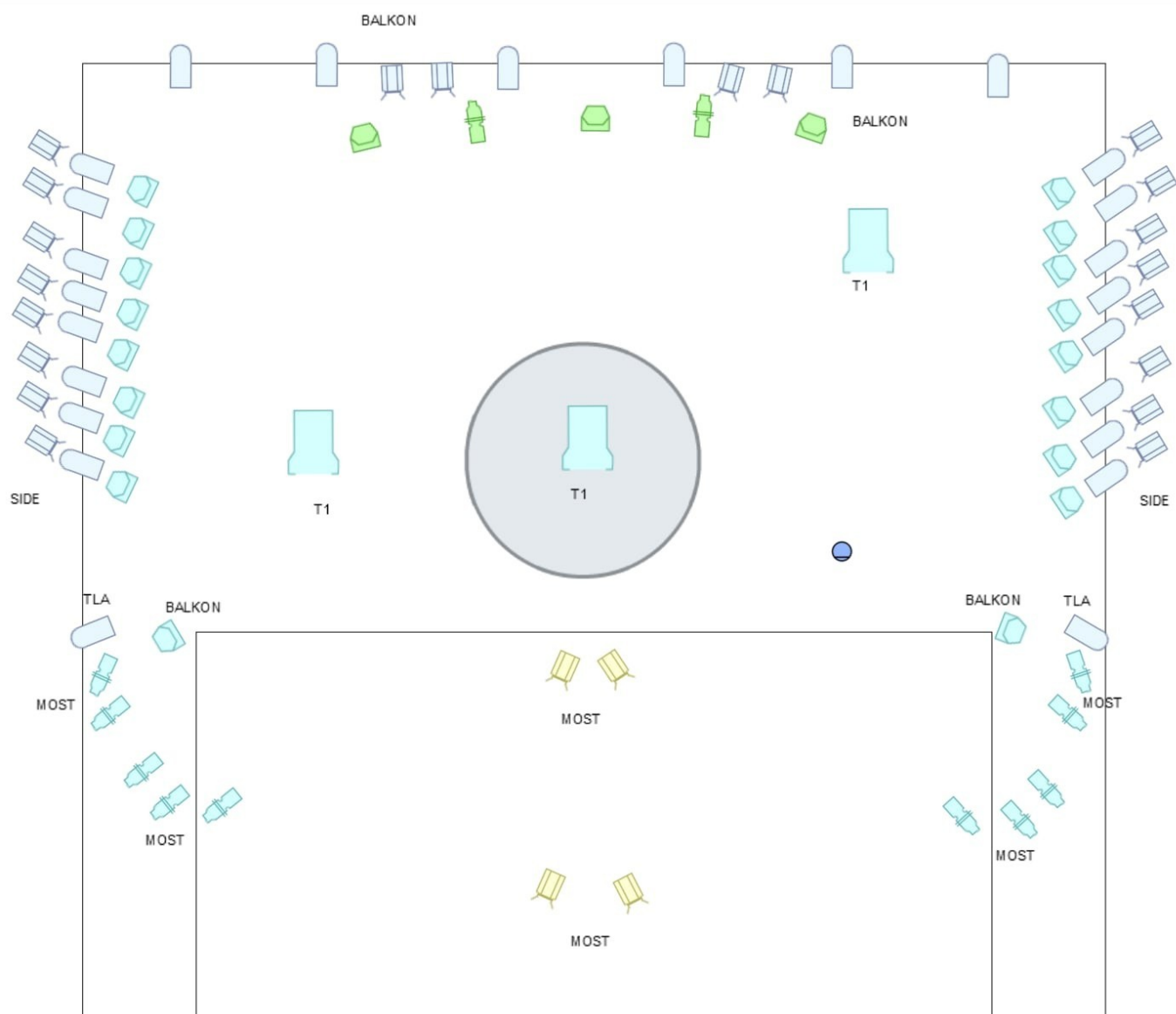
GARDEROBE:

Potrebovali bi garderobo za pet igralcev (ali pa dve garderobi: za tri igralke in drugo za dva igralca). Garderobe bi potrebovali na dan predstave in dan vaje.

This architectural floor plan depicts a large hall with a grid of tables and chairs. The hall is flanked by two side rooms, 'Salles 3' and 'Salles 4', which contain circular tables and chairs. A large circular feature, possibly a fountain or a large table, is located in the center of the hall. The plan includes detailed wall lines, furniture placement, and a scale bar at the bottom.



Priloga 2: Tloris lučnega načrta



Priloga 3: Tehnični popis lučnih iztočnic

C1: 20 x 1 kW fresnel 201 filter SIDE IN KONTRA, 22 x par64 201 filter SIDE IN KONTRA, 10 x led profil na 90 % SIDE IN FRONTA, 4 x 1 kW PC na 60 % za luč v publiki

C2: 20 x 1 kW fresnel SIDE IN KONTRA, 22 x par64 SIDE IN KONTRA, 10 x led profil SIDE IN FRONTA na 45 %, 4 x 1 kW PC na 30 % za luč v publiki

C3: 1 x T1 Robe moving head spot nad Elido v sredini kroga/OVERHEAD na 70 %

C4: 16 x par64 201 filter SIDE 30 %, 12 x led profil SIDE IN FRONTA IN KONTRA na 45 %, 3 x led par KONTRA na 45 %

C5: 16 x par64 201 filter SIDE 30 %, 12 x led profil SIDE IN FRONTA IN KONTRA na 60 %, 3 x led pari KONTRA na 45 %

C6: 16 x par64 201 filter SIDE 30 %, 12 x led profil SIDE IN FRONTA IN KONTRA na 45 %, 3 x led pari KONTRA na 45 %, 16 x led parov SIDE na 30 %

C7: 10 x led profil SIDE IN FRONTA IN KONTRA na 55 %, 3 x led pari KONTRA na 55 %, 16 x led parov SIDE na 40 % (stranski desni profili osvetljujejo Boletto, levi stranski so ugasnjeni, stranski led pari svetijo z 200 filtrom)

C8: 12 x led profil SIDE IN FRONTA IN KONTRA na 35 %, 3 x led pari KONTRA na 55 %, 16 x led parov SIDE na 50 % (led luči svetijo z 200 filtrom)

C9: 12 x led profil SIDE IN FRONTA IN KONTRA na 50 %, 3 x led pari KONTRA na 55 %, 16 x led parov SIDE na 50 % (led luči svetijo z 201 filtrom, cijan odtenek) + 3 x T1 Robe moving headi – svetijo na družino, Elido in sredino pomola (zadnji desni na Elido, sprednji levi na družino) vsi na 50 %

C10: 12 x led profil SIDE IN FRONTA IN KONTRA na 25 %, 3 x led pari KONTRA na 55 %, 16 x led parov SIDE na 35 %, 2 x par64 SIDE stojita skrajno desno in levo, da svetita v diagonalno prostora (»fus rampa«) 50 %, 1 x T1 Robe sveti v sredino pomola 200 filter

C11: 3 x led pari KONTRA na 40 %, 6 x led profil KONTRA 40 % fronta 20 %, 1 x T1 Robe center pomola 40 %

C12: 20 x 1 kW fresnel 201 filter SIDE IN KONTRA, 22 x par64 201 filter SIDE IN KONTRA, 10 x led profil na 90 % SIDE IN FRONTA+ 4 x 1 kW PC na 60 % za luč v publiki

C13: Tema

C14: 20 x 1 kW fresnel 201 filter SIDE IN KONTRA, 22 x par64 201 filter SIDE IN KONTRA, 10 x led profil na 90 % SIDE IN FRONTA, 4 x 1 kW PC na 60 % za luč v publiki

3.3 Avdiovizualna dokumentacija predstave

Produkcija *Gospa z morja* je bila dokumentirana tudi s pomočjo avdiovizualnih medijev. Avdiovizualna dokumentacija je pomembna za arhivske, promocijske in postproduksijske namene.

Dan pred premiero, 6. junija 2025, je predstavo med vajo fotografiral Željko Stevanić. Na dan premiere, 7. junija 2025, pa jo je posnel Miha Grum.

Gradivo je shranjeno in dostopno na CTF UL AGRFT.

4 Zaključek

S samotami

Zaključek nalašč podnaslavljam *S samotami*. Med študijem mi je postalo jasno, da je večji del ustvarjanja predstave v komunikaciji. V komunikaciji med vsemi sodelujočimi. Da je pravzaprav nikoli končano zasledovanje neke misli. Pri tem zasledovanju pa spajanje in stapljanje kreacij vseh vpletenih akterjev. Na eni strani gre za sledenje zastavljenim okvirjem, na drugi pa za odpiranje neskončne igrivosti. Iskanje pravega preseka med enim in drugim. Pravzaprav je to omogočanje prostora – peskovnika. Peskovnika, kjer se domišljija začne rojevati. In rojeva ideje. Ideje pa pretaplja v tridimenzionalno arhitekturo misli časa. Pa vendar je pri tem še ena dimenzija, ki je do zdaj še nisem omenila. In to so samote, ki bivajo okoli tebe ter znotraj tega vrvež. Samote. Biti s temi samotami. Včasih je to neskončno dragocen in čaroben čas. Ostaneš sam z vsem, kar te obdaja. Tega je ogromno in prihajajo nove premise. Spet drugič pa so te samote zastrašujoče. Dušijo in jemljejo dih. Ko nisi prepričan, ko ne veš, kam in kako naprej. Vsi nasveti mentorjev in pobude soustvarjalcev ti nič ne pomenijo. Te nikamor ne premaknejo. Vsaka odločitev se zdi neprava. Od tebe pa se seveda pričakuje, da injiciraš premik. Zdržati v tem. Odločiti se za nekaj in takoj naslednji dan reči nekaj diametralno nasprotnega. Sprejemati končne odločitve. Komponenta režije, ki je kot morje. Navdihujoča in zastrašujoča ob enem. Ravno zato je verjetno tako privlačna in lepa, ker združuje dva tako nasprotujoča si pola. Temo, luč in vse odtenke vmes.

5 Literatura in viri

V poglavju *Literatura in viri* je zapisano glavno referenčno gradivo, ki smo ga uporabljali med izdelovanjem produkcije, čeprav znotraj zapisane naloge ni izrecno citirano.

Naj pri tem izpostavim še, da smo med procesom s pomočjo mentorjev razširili začetni seznam ter ugotovili, da je koristno sproti preverjati referenčni material – kaj vse je še aktualno in kaj ni več.

FILMI:

Andaluzijski pes (Un chien andalou). Režija Luis Buñuel in Salvador Dalí, 1929.

Diskretni šarm buržoazije (Le Charme discret de la bourgeoisie). Režija Luis Buñuel, 1972.

Fantom svobode (Le Fantôme de la liberté). Režija Luis Buñuel, 1974.

Interesno območje (The zone of Interest). Režija Jonathan Glazer, 2023.

Liv and Ingmar. Režija Dheeraj Akolkar, 2012.

Nesrečna bitja (Poor things). Režija Yorgos Lanthimos, 2023.

O neskončnosti (Om det oändliga). Režija Roy Andersson, 2019.

Pesem morja (Song of the Sea). Režija Tomm Moore, 2014.

Posnetek predstave *Gospa z morja*. Mestno gledališče ljubljansko, 2002.

Ta mračni objekt poželenja (Cet obscur objet du désir). Režija Luis Buñuel, 1977.

Undine (Undine). Režija Christian Petzold, 2020.

KNJIGE:

Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Mestno gledališče ljubljansko, 1994.

Estés, Clarissa Pinkola. *Ženske, ki tečejo z volkovi: miti in zgodbe o arhetipu Divje ženske*. Eno, 2024.

Hočevár, Meta. *Prostori igre. 2., Dopolnjena izd., let. 174*. Mestno gledališče ljubljansko, 2020.

Ibsen, Henrik. *Gospa z morja*. SNG Drama, 2019, str. 74 f.

Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

Sontag, Susan. *Alice v postelji: igra v osmih prizorih*. SNG Drama, 2019.

Sontag, Susan. *Bolezen kot metafora*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.

Sontag, Susan. *Gospa z morja*. Mestno gledališče ljubljansko, 2002.

Sontag, Susan. *On women. First edition*. Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2023.

Sontag, Susan. „Na novo napisati *Gospo z morja*“. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, let. 53, št. 4, 2002, str. 5–9.

Sontag, Susan. „*Tujka*“. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, let. 53, št. 4, 2002, str. 35–47.

Tjulnica, ljudska zgodba.

GLASBA

“Tan Dun: Water Music | 21st Century Consort.” YouTube, www.youtube.com/watch?v=nmtRoZ8pgrs.

IDEN. 2019. Kozin, Tina, Saška Rakef, in Bojana Šaljić Podešva, 365 – RTV Slovenija, <https://365.rtv slo.si/arhiv/ars/174624930>.

Oh, Freedom. Joan Baez. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mdaHb4oG24A&list=RDmdaHb4oG24A&start_radio=1.

The Great Silkie of Sule Skerry, YouTube različni posnetki

UMETNIKI:

Bausch, Pina

Cie Mossoux Bonté

Koležnik, Mateja

Marin, Maguy

Wilson, Robert

IZJAVA O AVTORSTVU

diplomskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko delo Od analize do uprizoritve; Analiza režijskega ustvarjalnega procesa na primeru diplomske produkcije *Gospa z morja*
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: