

## Gledališki dnevnik



**Matej Bogataj**

Ljudje smo kot  
morje

**Henrik Ibsen: *Gospa z morja*. Režija Tim Grabnar. SNG Drama Ljubljana, ogled marca.**

*Gospa z morja* je Ibsenovo delo iz poznega obdobja, nastalo proti koncu devetnajstega stoletja in slabo desetletje po tem, ko ga je v *Nori* na primer zanimala problematika ženske emancipacije in, v primeru poročene ženske, njena vklenjenost v patriarhalne in tako rekoč lastniške odnose, v teh letih so nastali tudi *Rosmersholm* in *Divja račka*, *Hedda Gabler*, in tudi gospa z morja, Ellida, je na začetku te igre, ki smo jo dobili v novem, posodobljenem in gladko tekočem prevodu Darka Čudna, razdvojena, neznana sila jo goni in preganja in jo zato mož zalaga z zdravili, ki umirjajo njeno razpoloženje, čeprav se izpod maske vsakdanjosti občasno prebija njena trzavičnost in nemirnost, čudaškost in zmedenost. "Jo pa v zadnjem času trgajo živci. Se pravi, tu pa tam. Pravzaprav pa ne vem, kaj ji je. Ampak, glejte, morje ji nekako osmišlja življenje," reče njen mož, doktor Wangel obiskovalcu, učitelju Arnholmu. Za Ellidino neprilagojenost in skoraj odmaknjenost, ločenost od ne prav živahnega družinskega življenja, razen v času kopalne sezone in turistov, je razlog tudi smrt otroka, pred leti, v starosti nekaj mesecev, in pozneje v igri vidimo, da sluti za tem prekletstvo, krivda jo zvija in ji jemlje mir. Nespokojna in nezadovoljna je tudi zato, ker se je gor na severu zaročila z mornarjem, napol iz heca, prstana

sta vrgla v morje in si malo otročje obljubljala zraven vse mogoče, večno ljubezen in kar gre tega patosa k začetkom, in zdaj se ji zdi, da mu pripada, mornarju, obiskuje jo v sanjah in ji jemlje spanec, pa tudi voljo do ljubezenskega življenja z možem; otrok, bolni otrok je imel njegove oči in Ellidi se zdi, da bi bil vsak odnos že v troje, da bi bil mornar zraven, če je bil že pri spočetju otroka, nerazložljivo in popolnoma iracionalno. Gospa z morja, kot ji pravijo domačini v novem okolju zaradi njenega kopanja v vseh vremenskih razmerah in zato, ker ne razumejo njenega muhastega vedenja, je tudi v socialno zapostavljenem položaju, nekako odrinjena je iz družine: dogajanje je postavljeno na rojstni dan moževe pokojne prve žene, čeprav morda tudi pod krinko prihoda učitelja starejše pastorke, vendar vidimo, da gre za rituale, ki pravzaprav ignorirajo novonastalo stanje, dejstvo, da bi morala biti Ellida v hiši glavna odločevalka. Gospodinjstvo ji uhaja iz rok, saj sta ga prva leta po materini smrti prevzeli njeni pastorki, starejša Boletta in mlajša Hilda, Ellida pa ju med svojim strastnim opredeljevanjem za mornarja in proti njemu ni uspela razbremeniti kot tudi ni uspela navezati pristnejših odnosov z dekletoma, čeprav je, kot pove vmes starejša, samo malo starejša od nje.

Očitno imamo opraviti s hrepenenjem v skandinavski različici; Ellida, ženska, rojena v svetilniku in vajena ostrih morskih pogojev in valov, viharjev in podobnega, se hodi v fjordu kopat in zraven jamra, da je morje pretoplo, da je pravzaprav mlaka, kar je, mimogrede, Ibsen trdil za Sredozemsko morje, ob katero je za dolga leta pobegnili; Ellida pravi, da je nekaj bolnega v teh fjordih, da je morje bolno in podobno; te izjave samo kažejo, kako projicira svojo notranjost na stanje sveta nasploh. Pravzaprav poskuša to notranjost naslikati tudi slikar in lokalni turistični vodič, ki so ga v priredbi zgostili in poenotili s kiparjem s pljučnim pokom od čofotanja v mrzlem morju po brodolomu, pa vendar: "Ob čereh tukaj v ospredju bo ležala napol mrtva ženska z morja. /.../ Z morja je zašla, pa ne najde več poti nazaj. Zato pa tukaj umira v polslani vodi." Ta opis nasedlosti in životarjenja v nekakšni polpretočni somornici, samo napol morju, je verjetno ena močnejših primerjav iz te drame in ena tistih, ki dokazujejo Ibsenovo pisateljsko moč.

Ellidino čustveno in mentalno stanje je do te mere razrvano, da njen mož, brez siceršnje ibsenovske ostrine patriarhalnih mož in brez želje po dominaciji, napiše pismo nekdanjemu učitelju starejše hčere iz kraja, kjer je živela pred poroko, prepričan, da je on razlog njenega nemira, da je ostalo še sentimenta iz tistih časov – odloči se, da ju bo soočil, pa bo, kar že bo. Nadučitelj, na daljavo in po desetletju mirovanja sproženi zapeljivec

(z nekaj izpadajočimi lasmi, torej malo prepozno za vse, se zdi) pride na drugo misijo – enkrat mu je pri Ellidi s snubitvijo že spodletelo, zato ne uvidi moževih naporov in se mu zdi, da mu ponujajo starejšo hčer v zakon. Čeprav morda pogleduje tudi proti mlajši, da ga morajo opozoriti, da zanjo še ni čas, kot je jasno, pa je skrajni čas zanj – puncici komentirata, potem ko ga nista videli kakšno desetletje, da to že ne more biti on, ta starejši gospod, ki jih ima že sedemintrideset in je za mlade punce že malo prezrel.

Ibsen svojo zgodbo dodobra zaplete, vmes so stranski liki, ki večinoma govorijo o prepričanjih in govoricah ali pa povedo za samo nadaljevanje pomembne podatke, na primer o ameriškem mornarju, ki je prebiral norveške časopise in ob tem stiskal zobe, saj je tam naletel na novico, da se je njegova zaročenka poročila, in mornar je pri tem izjavil, besno in maščevalno, da bo kljub temu vedno njegova. V tem govorjenju Ellida prepozna svojega zaročenca in se ji stanje še malo poslabša. Zahteva takojšnje ukrepanje in se projekta, potem ko jo obišče Tujec, tudi loti; začne pakirati kovčke in sploh.

Vendar je konec spravljen; po tem, ko ji po le malo upiranja Wangel dovolj oditi, se Ellida odloči ostati. Če je Nora svojemu trdemu in ozkosrčnemu možu morala pobegniti, se gospa z morja odloči za kopno, za privid varnosti in zatočišče pri Wanglu; zdi se, da bo z mlajšo pastorko, ki jo skrivaj občuduje in si želi njene prijaznosti in bližine, stopila v mehkejši in bolj ljubeč odnos. Ellida misli, da mora oditi, ker ni svobodna, ker je ne marajo, vendar se ji postopno razkriva, da ni čisto tako, da je morda premalo pozorna, mož jo ima celo do te mere rad, da priključijo možaka, za katerega misli, da ji je blizu, potem se ruva s Tujcem, ki pride ponjo, in na koncu je pripravljen 'razdreti kupčijo' – da ji svobodo in proste roke, ona pa uvidi, da svobodo že ima in da jo lahko vloži; in jo vloži v družino Wangel in v dom. Ko lahko gre, in če lahko gre kadar koli, ji tega ni več treba.

V zadnjem prizoru, potem ko je starejša pastorka Boletta že pristala na možnost z Nadučiteljem, pod pogojem, da se bo lahko učila tisto, kar jo zanima, in po tem, ko ji on obljubi pri tem podporo in ob tem precejšnjo svobodo ali vsaj obljubo svobode, vidimo pokrpano družino za mizo. Letoviščarji, ki predstavljajo glavno popestritev sicer monotonega življenja v fjordu, odhajajo z zadnjim parnikom, oni pa bodo nekako sobivali v fjordih, ujetih v led, ob večnem mraku zaradi polarne noči, ko bodo plovne poti zamrznile in bo kopenske prekril sneg, vse do naslednjega prihoda letoviščarjev čez slabo leto. Ker je Boletta zdaj v podobnem položaju, kot je bila njena mačeha, se seveda sprašujemo, ali si bo tudi ona morala svobodo

šele izboriti ali bo Arnholm dovolj zrel, da bo dovolj razrahljal njun zakon, da bo slednji lahko zdržal.

Ustvarjalna ekipa, ki je podpisala tudi priredbo besedila, je pod režijskim vodstvom Tima Grabnarja in ob dramaturški podpori Brine Klampfer in Urše Majcen besedilo nekoliko oklestila, zgostila prizore in jih premetala, izpustili so nekdanjega scenografa in zdaj slikarja, ki riše sliko *Smrt gospe z morja* in ki pojasnjuje lastnosti morskih bitij, da se namreč dobro počutijo le v morju, na kopnem pa ne, kar ponudi model za prepoznavanje Ellidine otožnosti in psihične nestabilnosti. Tako v uprizoritvi zalotimo družino na poseben dan, ko se jim bo pridružil Arnholm, nekdanji učitelj starejše hčere, zato je še posebej živahno; da izpeljejo vse preobrate v odnosih, se veliko gibljejo zunaj, hodijo na izlete na razgledne točke, ribnik z okolico postane provizorična obrekovalnica. Odgovor na realizem, na popise parnika, polnega letoviščarjev, ki označi začetek sezone in začetek igre, na popise divjih eksterierjev, kamor se hodijo sprehajati, na divjanje vetrov, ko gredo na bližnji hrib, je tokrat zvočni namesto scenografski: na odru, ki je prazen in interjerji stilizirani s talnimi oznakami, kot na primer v von Trierjevem *Dogvillu*, in ob njem stojijo stojala za mikrofone in je vse dogajanje zelo zvočno in ozvočeno, razširjeno z nasnetimi zvoki, vse zelo globinsko; skladateljica in oblikovalka zvoka je Mateja Starič in avdio del v tej uprizoritvi ni samo nosilec atmosfere in diktator ritmov, temveč tudi nadomešča scenografijo in ustvarja prostorsko iluzijo. Seveda je v takšni konstelaciji tudi vloga kostumografije, podpisuje jo Sara Smrajc Žnidarčič, drugačna: ob nekoliko dvignjenem podeželskem verizmu v kostumih obeh sester in očeta izstopa Ellidina oprava, ki jo oddaljuje od vseh in poudarja njeno skrivnostnost in neulovljivost.

Trodimenzionalnost zvoka v uprizoritvi prevladuje do te mere, da se nam najprej zdi, da je vse skoraj radijska igra, ki jo z markiranimi gestami, ki naj ponazarjajo hišna opravila, na primer jemanje hrane iz pečice ali stepanja že česa, komentirajo in nadgrajujejo igralci, pri čemer so zvočno podloženi: škripanje vrat, drsenje stepalnika po posodi, zapiranje vrat pečice in podobno so bogato zvočno oblikovani, to pa tako, da dajejo globino prostoru. Ko gresta na primer Boletta in Arnholm veslat in potem mečeta kamenčke v vodo, ti pristanejo nekje za hrbti gledalcev, nekje v bližini v zadnje vrste postavljene tonske mize, kot slišimo odvijanje vrvice z ribiške role in pljusk vabe v vodo. In podobno. Pri tem režija tudi potuje, ravno v prizoru čolnarjenja se namreč Boletta zvrne v vodo, kar omogoči večjo bližino med snubcem in njo; da bi pričarali njeno mokroto in nemoč, izročeno bodočemu možu, jo potem na tleh polijejo z vedrom

vode, v hitrem, nenadejanem prihodu s strani, ker šele to omogoči večjo bližino med obema.

Predstava je igralsko dobro artikulirana, čeprav se nam včasih zdi, da mikrofoni in kabli in stojala poberejo kar precej igralske pozornosti, da je precej (hišnih) opraviil nadomeščenih z zlaganjem in prelaganjem kablov. Vendar tak pristop prinese tudi nekaj potujevanja in humorja; Ellida in Tujec se tako, ko ima ona kovčke že pripravljene, glede odhoda ruvata in dajeta okoli zvočnika, in ko Tujec izgine, se začne oder premišljeno in počasi polniti z mizo in stoli, prikaže se svetilka s stropa in ni več zvočne podlage; to so elementi bodočega doma in tudi zvok postane manj pomemben in se nam potem zdi, da je bila zvočnost utemeljena tudi z Ellidinim notranjim svetom, da je bilo vse to bučanje, galebi – tudi vrane – in valovi in vse bolj v njeni glavi, dokler ni razčistila s sabo in s Tujcem.

Predvsem izstopata seveda protagonista in zakonca. Pia Zemljič kot gospa z morja je skrivnostna, njena igra se včasih nasloni na trmoglavost, ki se kaže v glasovnem infantilizmu, je hrepenevsko zazrta nekam čez, onstran horizonta, in deluje hkrati nemočno, izgubljeno, zdi se, da se izgublja v miselnih zankah, ki se potem kažejo v nihanju razpoloženja, v globinski otožnosti, ki jo poskuša prikriti s ponarejeno radoživostjo; tudi zato, ker ji glede korpulence Wangel, kakor ga zastavi Bojan Emeršič, ni ravno v oporo in tudi kakšne resne grožnje ne predstavlja. Zato pa je toliko bolj pragmatičen in razumevajoč mož, on je utelešenje feministične pozicije pred feminizmom, svojega odnosa ne gradi na moči (čeprav malo grozi Tujcu – tega kot skrivnosten, neugnan in neustavljivo privlačen privid odigra Klemen Janežič –, bolj za vsak slučaj in neprepričljivo), temveč na partnerstvu in zaupanju: kdo pa danes, kaj šele v času nastanka igre, pusti žensko, da deluje v skladu s svojimi prepričanji, tudi proti zakonu in možu, ne glede na to, kako fluidna in artikulirana so? (Emeršič je letošnji dobitnik bodeče neže za izjavo, ki je po mojem prepričanju kvečjemu endokrinološka, ne seksistična, in pri kateri, kot tudi pri več kot polovici ostalih, nisem razumel razloga za nominacijo, razen da so /večinoma/ moški govorili o ženskah kot drugačnih – in privlačnih, ampak saj o privlačnosti menda še lahko govorimo tudi za nasprotni spol, če je obratno postalo skoraj pesniška norma? Ali je Žižkova izjava o Greti že seksizem oziroma mačizem in Emeršičeva, izrečena med šopi slabih izjav v zabavljajško rumenjaškem delu televizijskega programa, tako globoko protinabiralniška, da res zahteva ponovni premislek in pozornost?)

Rok Vihar je Nadučitelj Arnholm, njegovo častitljivo starost, ki jo opazata obe sestri, vidimo bolj po drži in zadržanosti; z rokami v žepih,

nekako previdno in tipaje deluje na svoji tajni in veliki življenjski misiji, kar pripisujemo dejstvu, da se je pri Ellidi takrat opekel in je zdaj malo bolj previden. Je pa toliko bolj sproščen prizor na ribniku, ko se odloči njegova in Bolettina usoda; takrat dobi igra Tine Vrbnjak čudno radoživost in na dan pride vsa njena (Bolettina) radovednost in uka žeja: če je bila prej predvsem prehitro in na silo potisnjena v gospodinjske posle ter je v času, ko bi jo morale zanimati druge stvari, prevzela posle pokojne matere, mačeha pa je med vsemi ostalimi stvarmi, ki so ji rojile po glavi, ni uspela razbremeniti, kar se je videlo predvsem kot nekoliko vzvišen in preveč odgovoren odnos do sveta, se v ključnem pogajalskem dialogu o zakonu pokaže vse njeno hotenje po več in drugače. Boletta mora odriniti na odprto morje (znanja in aktivne ženske vloge) in od Arnholma je odvisno, ali jo bo znal pripeljati v luko.

Nekoliko manj ponuja igra najmlajšemu igralskemu paru, Doroteji Nadrah kot Hildi, mlajši sestri in pastorki, vendar ji da nekaj vihravosti, tudi (po)pubertetniškega komentiranja in neposrednosti, ki je verjetno takrat mejila na nevzgojenost in brezsravnost, njena igra je temperamentna, tudi uporna, morda je manj opazna skrivna navezanost na mačeho, ki šele omogoča domačnost; Luka Bokšan je kipar vetrogončič, serijski zaljubljevalec, ki dvori vsem in se treh ne ustraši, vendar je njegovo razumevanje ženske infantilno, potrebuje jo le za umetniški navdih in za krajšanje uric med potovanjem po svetu, kot zapik za tople misli, za kar je pripravljen od njih izsiliti tudi obljubo, da bodo mislile nanj. Narcisek in ozkosrčnež, Bokšan mu da nekaj mladostnega hrepenenja, sicer je vloga skoraj nehvaležna in nastavljena blizu komični osmešenosti, ker mora nihati med telesnim hendikepom in napačno nastavljenim miselnim svetom. Če je Boletta na poti mačeha, gospe z morja, z obetom istih dilem, je mladi kipar v emocionalnem izsiljevanju in cuzanju obljub na sledi Tujca, neodgovoren, nepozoren; zdi se, da je Ibsen z njegovo vlogo želel poudariti, da se moški ne rodiš, temveč moraš to šele postati.

**Oliver Sacks: *Muzikofilija (Zgodbe o glasbi in možganih)*. Režija Ivana Djilas. Anton Podbevšek Teater, ogled marca.**

Sacks je bil eden od zvezdniških nevrologov, deloval je na ameriški kliniki in napisal nekaj zelo inspirativnih knjig, na primer *Mož, ki je zamenjal ženo za klobuk* (1986), ki je spodbudila pisanje Evalda Flisarja pri igri *Kaj pa Leonardo*, njegova izkušnja, ko je negibnim in skoraj neodzivnim pacientom z encefalitisom oziroma spalno boleznijo, ki je razsajala po prvi svetovni

vojni, dajal zdravila proti tresavici, proti Parkinsonovi bolezni, in so ti začasno 'oživeli' in se aktivirali, je spodbudila nastanek nadvse uspešnega filma *Prebujanja* z Robertom de Nirom kot začasno prebujenim pacientom in Robinom Williamsom kot zdravnikom. Sacks pa je napisal tudi knjigo o vplivu glasbe na delovanje in razvoj možganov in na podlagi te in pod delom njenega naslova so se dela lotili ustvarjalci *Muzikofilije* pod režijskim vodstvom Ivane Djilas in ob dramaturškem svetovanju Jere Ivanc.

*Muzikofilija* je niz opažanj in dnevniških zapiskov, ki se začnejo z očetovim neverjetnim glasbenim spominom – po koncertu je zlahka odigral vse slišano in zraven dodajal svoje improvizacije –, z očetovim kognitivnim slabljenjem pa se nekako zaključí. Vmes je vse mogoče, razmišljanja o tem, kako so sicer togi in slabo odzivni nevrološki bolniki oživeli, kadar so poslušali ali igrali glasbo, o primerih, ko so se posamezniki po možganski anevrizmi in klinični smrti oprijeli glasbe, o sociopatih, ki so sposobni v glasbi oponašati emocije, česar pri ostalih početjih zaradi pomanjkanja empatije ne zmorejo; piše o težkih pacientih, ki jih je glasba začasno vrnila v realnost in je pri tem skoraj čudežno oživel tudi njihovo telo. Sacks je v praksi spoznal terapevtsko naravo glasbe in kot otrok iz glasbene družine si je prizadeval, da bi nepričakovanemu učinkovanju prišel do dna ter pri tem razkril poslednje skrivnosti delovanja možganov in naše zavesti sploh.

Uprizoritev je postavljena na oder, ki spominja na koncertnega: na desni dominira klavir z dvema stranskima stoloma, na katerih so naložene klaviature, na drugi strani so notna stojala in stoli, na katere potem sedeta Aleš Valič, ki igra izmodrenega Sacksa (v času pisanja *Muzikofilije* je imel krepko čez sedemdeset let), oboroži se z zaščitnimi smučarskimi očali in oranžno kapo; ta se potem, proti koncu, spremeni v plavalno, ko spregovori o dobrodejnem učinkovanju plavanja na svoja izrabljena kolena, vmes pa pripoveduje o svojih primerih in te odigra večinoma Aljaž Jovanović: poškodovanega športnika, ki odkrije svoj glasbeni talent, žensko, ki je vse življenje trpela, ker ji je glasba povzročala tesnobo in jo je razumela kot hrup brez strukture, pravzaprav ni uspela prepoznati niti najosnovnejših in največkrat slišanih otroških viž, recimo znamenite rojstnodnevne. Že sam nabor tem in portretov tistih, v bolezenska stanja katerih vstopamo skozi glasbo, in delovanje slednje na oslABLJENO in tako ali drugače poškodovano zavest, že to je dovolj zanimivo, predvsem pa ob tem nastaja tvoren dialog med pacienti in nekako distanciranim in zadržanim terapevtom. Aleš Valič je znanstveno natančen, predvsem v dikciji, tudi zadržan, in tudi Aljaž Jovanović ne pretirava, njegove transformacije so natančne in učinkovite, s kakšnim kostumografskim detajlom, ob amuzikalni ženski, na primer, se

sezuje in pokaže gležnje in meča v črnih najlonkah, spet drugič se razkuštra ali pokaže sliko možganov na majici, predvsem pa zdravilni učinek glasbe tudi uspešno odigra ali odpoje.

Vendar *Muzikofilija* ni samo niz opažanj o glasbi, temveč so ta opažanja tudi glasbeno ilustrirana; za klavirjem sedi multiinstrumentalist in glasbeni nadzafirant Boštjan Gombač, tudi avtor glasbe, in za razliko od drugih predstav, v katerih je tako ali drugače igralsko izstopal, recimo v *Patty Diphusa, izpovedi porno dive*, kjer je bila nedvomna in prepoznavna inspiracija delovanje in imidž skupine The Tiger Lillies s prepoznavno masko, s pobeljenim obrazom in cirkusantskimi klobučki in naramnicami, tokrat izrazito minimalističen. Vsaj na začetku, ko preigrava tisto, kar so poslušali in igrali pri Sacksovih doma, v nadaljevanju se nekajkrat razživi in razmahne. Na primer takrat, ko ilustrira razmišljanja o tem, kako delujejo razni džingli in napevi, tisti najpreprostejši, ki se usedejo najgloblje in jih Gombač najde v raznih reklamah, od take za kemikalije, ki poskrbijo za bakteriološko delovanje greznice, do tistih za zobne paste; takrat se seveda sliši njegovo zafrkljivo pretikanje skozi žanre, še bolj pa briljira pri svoji zvočni kreativnosti, ko izrabi (zlorabi?) klavir po svoje: na strune vrže pingpong žogice, tamburin in še nekaj stvari, potem jih napade z vibratorjem, s katerim rije po ohišju in po strunah in vse nekako oživi, pravzaprav naredi iz klavirja nekakšen fliper; predmete animira in zvibrira s tipkami in direktno na strune in nastane rahlo kakofonična, na vsak način pa atraktivna in inovativna zvočna podoba.

Domišljena je scenografija, podpisuje jo Sara Slivnik, ki razgiba dogajanje enkrat s projekcijo skeniranih možganskih režnjev, drugič z dokumentarnimi posnetki s klinike, kjer vidimo čudežno prebujene paciente, ki poplesujejo ali kljub siceršnji otopelosti uspešno lovijo ali podajajo žogico; seveda so posnetki s terena, ki omogočajo vpogled v psihiatrične ustanove v sedemdesetih, pravzaprav v nekakšne hiralnice, saj za uporabnike niso verjeli, da si bodo kdaj opomogli in so bili obsojeni na životarjenje, pretresljivi in v popolnem nasprotju s filmskimi zvezdniki in simuliranimi prostori hipnega in čudežnega prebujenja. Vendar ima ta scenografija tudi svojo vertikalo, po diagonali v prostoru lebdi listi z notnim črtovjem, s partiturami, in ta formacija se 'zapiči' tja med stole s stojali za note, na katerih sedita Sacks in njegov pacient, s tem nakazuje skrivnostno in ne povsem razumljivo odzivanje možganov na glasbo.

Kratka, poučna, zgoščena in mestoma duhovita predstava, ki pa ji humor ni namen in ni v prvem planu, temveč je stranski produkt Gombačevega izvabljanja nenavadnih zvokov ob nenavadni rabi inštrumentov in produktov za vsakdanjo rabo.