

Prebujenje iz uresničljivosti idealov

Henrik Ibsen: *Ko se mrtvi prebudimo*. SNG Nova Gorica, datum ogleda 13. 3. 2024.



Foto: Peter Uhan

Henrik Ibsen je svojo umetniško kariero pričel na zgodovinskem prelomu med romantiko, naturalizmom in esteticizmom, ki so pripeljali do nastanka modernizma. Za Ibsenova dela so značilne teme, kot so problematična meščanska individualnost, dvom o uresničljivosti družbenih, poklicnih in družinskih idealov ter umetniška samorefleksija. Njegova zadnja drama *Ko se mrtvi prebudimo*, podnaslovljena *Epilog*, služi kot povzetek njegovega celotnega dramskega ustvarjanja in je najbližje zahtevam modernistične estetike. Je njegova najbolj samorefleksivna drama, v kateri se prek lika umetnika, ki ga žene romantični ideal povzpetja prek ustvarjanja, Ibsen dokončno spopade z vprašanjem uresničljivosti romantičnega ideala umetnosti, saj pokaže, kako se popolna predanost umetnosti konča z uničenjem umetnika samega. V ospredje pripovedi postavi kiparja Rubeka, ki po izdelavi svoje umetnine izgubi navdih in kipari le še naročena groteskna portretna doprsja kot izmaličeno podobo vsakdana. Njegova edina mojstrovina, *Dnevi vstajenja*, predstavlja idealizirano romantično podobo ženske lepote, od katere zreli Rubek odstopi. Pod vplivom neizpopolnjujočih življenjskih izkušenj opusti svoje ideale in skulpturo predela tako, da v ospredje postavi razpokano zemljo, trpeče obraze in bestialnost. Preoblikovanje skulpture odraža njegovo prebujenje v realnost, zavračanje nebeških idealov in odpiranje bolečini. *Dnevi vstajenja* se kot ključna metafora referirajo na z naslovom besedila skladno idejo prebujenja v sodobno realnost, ki v idealih ne najde samouresničitve, temveč vir samouničenja. Odrska postavitev bolgarskega režiserja **Stilijana Petrova** gradi na besedilu lastni metaforiki in alegoričnosti, pri čemer se sprašuje, koliko je človeku mogoče živeti v skladu z ideali, kot so lepota, resnica, morala, bog, ljubezen in svoboda. Zdi se namreč, da v nasprotju z Ibsenom verjame v človekovo zmožnost njihovega uresničevanja.

Ibsenov metaforični jezik, bogat z idejno, dialoško virtuoznostjo in metaforično večplastnostjo, režiser Stilijan Petrov prezentira kot ekspresiven korpus, ideje, integrirane v besedilo, pa udejanji kot uprizoritvena izhodišča, ki v duhu eksistencialne izpraznjenosti najdejo svojo (onkraj)snovno reprezentacijo. Prepoznaven

po specifični poetičnosti svojih uprizoritev, se v minimalistični, izčiščeni estetiki ustrezno izogne realistični postavitvi in ustvari psihološko, onstransko, mistično in alegorično atmosfero, v kateri osrednje mesto zavzema vseobsegajoča praznina kot posledica medosebne odtujenosti. Natančna, premišljena stilizacija enotno zajame vse aspekte uprizoritve, izhodišče zanjo pa poustvarja scenografija, ki edino Ibsenovo uprizoritev, povsem umeščeno v eksterier, prostorsko tretira tako, da s pridušeno, zastrto svetlobo in s poudarjeno globinsko perspektivo zaostri njeno metaforično razsežnost. Rezultat je občutek nesnovne izpraznjenosti, ki mizanscensko izolirane subjekte zaobjame v ambivalentnem kontrastu med prostranostjo in utesnjenostjo, kot spoj njihovega zunanjega in notranjega življenja. Segajoča iz besedilu lastnega motiva odsotnosti ljubezni, ki določa življenje in odnose med protagonisti, scenografija ustvarja senzorično podobo neizživetosti in duhovne izpraznjenosti, ta pa oder prelevi v prostor na meji med smrtjo, sanjami in življenjem (scenograf **Darjan Mihajlović Cerar**). Poleg arhitekturnih komponent, ki so v formi platformnih kubusov dovolj nedoločljivi, da z nekaj premiki realizirajo katerokoli prostorsko spremembo, najpomembnejši scenski element predstavlja temna stena v globini odra. S spremembo prizorišč, ki se v sklepnem dejanju odvije med gorskimi vrhovi in se tako udejanji kot poskus dvigovanja proti nebu, steno na četrtnine razsekata navzkrižni razpoki, skozi kateri zasije svetloba kot obljuba transcendentalne sprave z ideali, v kateri pa se liki lahko ustoličijo šele po smrti kot simbolični osebni transformaciji.

Igra med liki ves čas ohranja odtujenost in distanco, zasidrana je v resničnost, a hkrati ostaja v korespondenci z globoko zakritim delom njih samih. Kljub samoobvladovanju, ki določa njihove interakcije, praznina proseva skozi njihova nagnjenja k zavestnemu samonadzoru.

Na ozadju zvočnih posnetkov glasov in scenografskega minimalizma, ki se poigrava z utesnjenostjo zatemnjenega, odprtega prostora in omogoča, da mizanscensko usklajeni liki sestopajo v prostor kakor sanjske prikazni ali sence, režija izrazito povzdigne stilizirano, koreografirano igro. Ta štirico nastopajočih (raz)druži v formaliziranem, matričnem gibu in v pomenljivosti nevtralne, brezizrazno statične mimike, ki potencira grotesknost človeških obrazov; niansiranost njihovih notranjih stanj pa prevzame glasovna ekspresivnost. Ansambelski enotnosti sledi tudi kostumografija, na gubah enobarvnih kostumov poigravajoča se z igro svetlobe in senc (kostumografija **Alan Hranitelj**). Igra med liki ves čas ohranja odtujenost in distanco, zasidrana je v resničnost, a hkrati ostaja v korespondenci z globoko zakritim delom njih samih. Kljub samoobvladovanju, ki določa njihove interakcije, praznina proseva skozi njihova nagnjenja k zavestnemu samonadzoru. Živeči pod diktatom visokih vrlin in idealiziranih podob drug drugega, so liki bolj objekti svojih hrepenenjskih ideologij kakor subjekti lastne volje. V tem so igralci (**Gorazd Jakomini** kot Rubek, **Arna Hadžialjević** kot Maja, **Blaž Valič** kot posestnik Ulfhjemina **Helena Peršuh** kot Irene) izvrstno usklajeni in koherentni, predvsem pa so kos zahtevnim določilom igralske estetizacije, ki jih poustvarja v temeljne nosilce režijskega sporočila. Modelarna igra tako učinkovito odraža utelešenje izgub in razočaranj, ki predstavljajo rdečo nit uprizoritve, naslavljačo nasprotje med moškimi ideali in ženskimi pričakovanji. Te preplavljajo tako neizpolnjeno zakonsko življenje med kiparjem Rubekom in njegovo ženo Majo kakor tudi Rubekovo ponovno srečanje z izgubljenim, nekoč navdihujočim, a tudi mučno platonskim odnosom z njegovo muzo Irene, ki se kljub njegovi želji ne more več obnoviti. Irenina vloga, ki jo režija tretira kot ključno nadrealistično in simbolično mesto, predstavlja tudi najspornejši aspekt uprizoritve, saj ne reflektira njene redukcije na objekt moškega navdih in jo tako postavlja na popredmeteno mesto moške vizije, ki manifestira neenakost moči med strmečim moškim in gledano žensko. Čeprav se Irena v drami upre svoji spektakelski funkciji, obstaja za Rubeka predvsem kot podoba, ki služi njegovemu egu in njegovemu občutku vzvišene poklicanosti.

Stiliyanova realizacija drame *Ko se mrtvi prebudimo* prebujenja ne razume kot obračuna z uresničljivostjo romantičnih ideologij, temveč afirmira prepričanje, da se ljudje lahko prebudimo v izvorno resnico kot bitja potenciala in popolnosti; vsekakor navdihujoča misel, ki pa se ujame v prav tisto ideološko past, ki jo izvorna drama skuša preseči.

Vir: <http://veza.sigledal.org/kritika/prebujenje-iz-uresnicljivosti-idealov-r>