

Prečkati Rubekon oziroma e(ste)tika prebujanja

Zapis ob uprizoritvi *Ko se mrtvi prebudimo* v režiji bolgarskega režiserja Stilijana Petrova (SNG Nova Gorica, marec 2024).

DELITE NA



NATISNI



Predstava je izjemna z več kulturnozgodovinskih in poetičnih vidikov. To je Ibsenova zadnja in ne najpogostejša drama na repertoarju svetovnih gledališč. Vsekakor ostaja v senci drugih njegovih besedil, ki so pogosteje deležna klišejskih literarnih analiz in uprizoritev, a so z njimi tudi neizogibno obremenjena (na primer *Nora [Hiša lutk]*, *Strahovi*, *Hedda Gabler*, *Peer Gynt*). Omenjeno velja tudi za slovensko gledališko sceno, kjer ta Ibsenova drama prav tako ni prav pogosta. Njeno interpretacijo pred pričujočo uprizoritvijo je (če sem prav obveščen) leta 1984 v Mariboru izvedel Želimir Mesarić, torej jo od zdajšnje interpretacije loči natanko 40 let in spomin nanjo ne živi več niti med starejšimi niti med mladimi gledalci. Ne nazadnje pa je uprizoritev v Novi Gorici nenavadna tudi zaradi dejstva, da gre za delo bolgarskega režiserja. Zame je uresničitev tega dolgo odlašane prepletanja bolgarskega in slovenskega gledališča izjemnega pomena, ne le zato, ker smo si blizu, pa vendar neznanci in že desetletja umetno oddaljeni, ampak tudi zato, ker lahko drug drugemu kaj povemo, pokažemo, smo drug drugemu koristni. Ker ni dovolj ogled gostujočih predstav na festivalih pri nas ali drugod po Evropi in svetu; neposredno moramo sodelovati pri izmenjavi idej in praks, ki ni samo plodna in produktivna, temveč je sama po sebi preizkušnja, ki vodi do posebne vrste zaupanja, všečnosti, navezanosti, zaljubljenosti. Žal ni skrivnost, da so bili z leti naši

dvostranski stiki v gledališču močno okrnjeni.

Kratek preblisk. Prisotnost bolgarske dramatike v Sloveniji in slovenske v Bolgariji je šibka, mimogredna, razvlečena čez približno stoletje z mnogimi prazninami in belimi polji, nedosledna in kot da bi še nejeverno tipala tla. Začelo se je 7. junija 1934, ko so v ljubljanski Drami uprizorili komedijo Stefana L. Kostova *Golemanov* v prevodu Rasta Pustoslemška; režiser je bil Osip Šest. 21. januarja 1936 je bila v Mariboru premierno uprizorjena še ena drama istega avtorja, *Zlati rudnik*, v prevodu Jana Šedivija in režiji Jožeta Koviča. Krstjo Mirski je 27. oktobra 1948 v Narodnem gledališču v Sofiji premierno uprizoril *Kralja na Betajnovi* Ivana Cankarja v prevodu Elisavete Bagrjane. Po še eni nerazumno dolgi prekinitvi (več kot štiri desetletja) je bil *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja v prevodu Evgenija Fabianija leta 1990 uprizorjen v učnem gledališču Akademije gledališke in filmske umetnosti pod vodstvom Zdravka Mitkova, leta 1991 pa je sledila druga produkcija v gledališču v Burgasu. 21. marca 2007 je Matjaž Latin v Novi Gorici uprizoril *Orkester Titanik* Hrista Bojčeva v prevodu Boruta Omerzela. Do zdaj je bila na bolgarskih odrih le ena premiera slovenskega režiserja – avtorski projekt Jerneja Lorencija *Orfej* v Narodnem gledališču Ivan Vazov v Sofiji leta 2022. Uprizorjena pa so bila tudi naslednja besedila slovenskih dramatikov (vsa v mojem prevodu): *Vladimir* Matjaža Zupančiča v Sofiji (2011, režija Valerij Prlikov), *Plovdivu* (2018, režija Alexandra Petrova) in *Varni* (2020, režija Nikolaj Kenarov), *Zalezujoč Godota* Draga Jančarja (2018, režija Desislava Boeva) ter *5fantkov.si* Simone Semenič (2013, režija Elena Baeva) v Sofiji.

Glede na povedano posebej veseli dejstvo, da je bil k uprizoritvi Ibsena povabljen Stilijan Petrov (1980), vidno in uveljavljeno ime bolgarskega gledališča. Leta 2004 je diplomiral iz režije na Gledališki akademiji v Sofiji in že kot študent začel nastopati na poklicnih odrih. V njegovi ustvarjalni biografiji srečamo resne in težke avtorje, med njimi Jordana Radičkova, Teodoro Dimovo, Konstantina Ilieva, Marguerite Duras, Ivana Turgenjeva, Antona Čehova, Jordija Galserana, Ingmarja Bergmana, Piotra Gladilina, Pierra Cornaya, Luigija Pirandella ... Režira tudi radijske igre. Je profesor za režijo na Gledališki akademiji. Leta 2022 je zagovarjal doktorsko disertacijo na temo *Tišina kot dejanje: gledališke razsežnosti in prakse*. Prejel je številne nagrade, med drugim za prvenec in za najboljšo gledališko režijo, njegove predstave pa so gostovale na prestižnih domačih in mednarodnih festivalih.

Značilnost režijskega modela in sloga Stilijana Petrova je poglobljena študija besedila in konteksta njegovega nastanka, gre za izjemno samokritičen in konceptualen pristop k uprizoritvi, ki vedno ponudi presenetljivo temo, razpeto med globokimi problemi, ki jih subtilno predstavlja dramatik. V njegovih uprizoritvah ne

bomo našli ilustrativnega zdrsa na površini pripovedi, saj v njegovem razmišljanju nikoli ni vodilna fabula. Nasprotno, njegova umetniška zavest je zaposlena z iskanjem neizpodbitnih razlogov za to, da je zgodba taka, kot nam jo pripoveduje dramatik, ali kot sam trdi: »Sem režiser, ki želi raziskovati in odkrivati v teritoriju samega avtorja, ne pa zunaj njega.« In vedno se zaveda, zakaj se v določenem trenutku, tukaj in zdaj, loti danega dela, kaj nam ima – bodisi klasično bodisi nedavno napisano – povedati danes, zakaj je njegov nastop na odru ne le upravičen, ampak tudi opredeljuje gledališče kot umetnost, ki modelira najbolj pristen, samokritičen in streznitven (avto)portret družbe.

Režiser se je prvič lotil Ibsena in v tej gesti je nekaj res tveganega, a očarljivega. Najmanj zato, ker skozi ideje globalnega, torej nadnacionalnega avtorja, kot je Ibsen, prav mi – Slovenci in Bolgari – razumemo, razpravljamo, se razhajamo in navsezadnje strinjamo v več temeljnih, globokih eksistencialnih vprašanjih, ki se na odru vzpostavljajo in predstavljajo v večsmernih prizorih, ki združujejo gibanje, sliko in zvok. Glavne sugestije v predstavi so izražene z govorico telesa v izjemno čisti estetski liniji. Pred nami najprej oživi večpomenskost naslova drame. Dogajanje se začne kot nenadno prebujenje po dolgi tišini in se prav tako nenadoma konča – a ne kot (novo) spanje, temveč kot tišina, pogrezanje, izginotje, smrt, ki nakazuje možnost ponovnega rojstva/vstajenja. V samem bistvu uprizoritve (po Ibsenovih besedah) se razkriva življenje duše, ki ni razumljena ali poskuša kritično, ostro interpretirati in ovreči/premisliti krščanski postulat, ki povezuje podobo in podobnost, soočiti izkušnjo z naravo, braniti ustvarjalnost kot posnemanje Stvarstva, kot njegovo poustvarjanje. In paradoks je v tem, da medtem ko dialog teče v naglem ritmu in s posebnim izlivanjem – recitativom, zgodbo izčrpa v uri in četrt (epilog, kot dramatik definira svojo igro, je vedno *post factum* zamenjava nečesa, kar je minilo, za pomen, ki v avtentičnem procesu dogajanja ni dosegel ontološkega časa), duša meditira počasi, potrpežljivo, letargično, kot v »počasni kadenci«. In omogoča, da se jo »od znotraj« preuči veliko natančneje in spretneje ter posledično – razumljeno ali (še) nerazumljeno, upravičeno ali obtoženo/razkrinkano.

Ta časovna vektorja posredno ne kažeta le na razhajanje med individualno doseženo eksistencialno ravno vsakega od likov v njunem prostoru pokoja (pokojnika) – eden (Rubek) je v svojem samospoznanju šel daleč, druga (Irene) je zamrznila v svojem zametku mirujočega modela, iz katerega se je rodil virtuozen kip v kamnu, veliko bolj živ od nje – opozicija med statiko in dinamiko namreč kaže na krizo zaradi nemogoče sinhronizacije med njima, označeno z optiko vertikale, vzpona, dviga, medtem ko si izmenjujeta vrvi ob vznožju obljubljenega, a nedoseženega vrha, zasidrana v vodoravnem utripu. Ko se sanje, zaobljuba besedi v kakršnemkoli materialnem izrazu, končajo – torej nekaj pričakovanega in prihajajočega – pride do

propada. Rubeka varuje njegova umetnost, v kateri je razumel svoje meje in se zaveda, da se je po mojstrovini *Dan ustajenja* začel spuščati do živalskega, ki dominira božanskemu; Irene je oborožena z zamero, grenkobo, zahtevki in žejo po maščevanju. Če je kiparjeva osebnost vsajena/vdelana v njegova dela, potem je vanje vložil celega sebe in so zahteve Irene do njega neutemeljene in sebične. Ker mu očita, da je ne opazi kot žensko, ona noče opaziti njegove ustvarjalne androgine narave in v njem instinktivno išče moškega; išče zunanje in ga ima za bistvo. Tu Stilijan Petrov izkazuje kategorično zavračanje sentimentalizacije, »razvijanja« njunih odnosov v banalni perspektivi – že dolgo sta stalnica, mrtvi so se prebujali, ne da bi oživel, in vsega, kar se je dogajalo med njima v diskurzni čas uspešnosti, ni mogoče popraviti ali spremeniti. Psihološki teater Stanislavskega v tej predstavi je (končno!) mrtev.



**ZAME JE URESNIČITEV TEGA DOLGO
ODLAŠANEGA PREPLETANJA BOLGARSKEGA
IN SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA IZJEMNEGA
POMENA, NE LE ZATO, KER SMO SI BLIZU, PA
VENDAR NEZNANCI IN ŽE DESETLETJA
UMETNO ODDALJENI, AMPAK TUDI ZATO,
KER LAHKO DRUG DRUGEMU KAJ POVEMO,
POKAŽEMO, SMO DRUG DRUGEMU KORISTNI.**



Z Majo in Ulfhejmom je drugače. Vsak od njiju je (dis)lociran na svojem otoku, v scenografski različici – ploščadi/podiju (stilizirani praktikabel), sprva celota, kasneje razdeljena, razpolovljena preide na nasprotno obalo, ozemlje drugega – pod strogim nadzorom s pomočjo vzgoje/obvladovanja čustev. Ko strastnima zaljubljenca začnejo pokati tla pod nogami, se režiser odloči za prehod z vlečenjem desk kot rečnega plovila (barke – galeje) – z vrvmi, liki sami pa postanejo »krmarji«, kar spominja na mitskega Harona, ki vodi duše mrtvih iz te začasnosti onkraj večnosti. Ulfhejm, močnejši in aktivnejši od obeh, potegne eno plovilo; Maja, šibkejša, omedli pod težo drugega in lovec na medvede ji priskoči na pomoč. Obrnjena drug proti drugemu, napol osvetljena, zapletena, ovita v vrvi-vajeti-povodec, postaneta sokrivca za brezbesedno erotično etudo (posedovanje) in ne razkrivata čustev; strast zaradi medsebojne privlačnosti, tistega, kar je v zavestni, objektivizirani resničnosti, pa dosejata s težavo in ovirana s predsodki, obotavljanji, mukami, zavračanja. Z vstopom v nezavedno, osvobodjena kastracijskega kompleksa razumnega človeka, premagata razpršeno ozemlje vsiljene abstinence. Ta trenutek je eden od presenetljivih vrhuncev predstave, relevantnih za osvajanje vrhov kot

metafora za njuno žrtvovanje.

Dogajanje je minimalistično, reducirano, selekcionirano, z natančno prebranimi, celo grafično avtomatiziranimi gestami – gre za konceptualizacijo in vizualizacijo nove estetike, tudi če nanjo gledamo skozi maksimalno čisto in stilsko linijo zelo udarnih kostumov. Gre za subtilno, za Ibsena tako rekoč neznačilno, a očarljivo in utemeljeno komičnost. Dejansko plezanje Ulfhejma in Maje je prikazano kot ritmično linearno gibanje, vzporedni ples, somnambulno tavanje v različnih smereh, previdno sledenje korakom drugega zaradi strahu pred spodrsnjajem, hoja skoraj na mestu in etuda (kar vidimo), izražena z njihovim počasnim premikanjem po prosceniju. Formalno sicer ne plezata nikamor, vendar že sama raztegnjenost – dolgotrajnost njunega prečenja – ustvarja nedvoumen občutek dvodimenzionalnega paralelizma, v katerem teče dogajanje. V globini se oba para izmenjujeta in ločujeta: sedanja zakonca Rubek in Maja sta »po dogovoru« ločena od preostalih dveh, ki sta se »po naključju« spoznala v gorskem zdravilišču – nekdanji model Irene (zanj) in slastni privlačni lovec (zanjo). Tukaj moram opozoriti na eno najdrznejših odločitev in odkritij režiserja. Stilijan Petrov skrajša seznam *dramatis personae* s šestih na štiri: podobi diakonice in inšpektorja zdravilnih kopeli sta »raztopljeni« v drugih, ne da bi se njuna odsotnost občutila ali škodila zgodbi. Tako razporedi dogajanje med glavnima junakoma, pri čemer simboliko štirih izkorišča do skrajne meje – kot četverica, prvi elementi, ki sestavljajo svet (zemlja, voda, zrak in ogenj), kvadrat, križ, razpotje, vendar tudi kot zemeljsko znamenje živalskega človekovega stanja. Spominjam se, da je središče, okoli katerega gravitira glavno sporočilo branja, naslednje: Rubek opazi skrb vzbujajoč in neškodljiv trend – v človeški obraz, ki opredeljuje njegovo pojavnost med soljudmi, so začrtani globoki obrisi zveri, gre za involucijo, korak proti apokalipsi, samouničenju, dehumanizaciji, ekshumaciji.

Predstava se, kot rečeno, začne v popolni tišini – v ospredju sta dve ležeči (speči?) telesi; premor je dolg in pričakovan. Nenadoma žensko telo vstane, se nenaravno »zbudi«, hipoma, pretreseno kot po nočni mori. Spokojnost pomiritve, kakršno sugerira zdravilišče, moti tesnoba bivanja, ki odzvanja v vsakem od nas. Če predpostavimo, da epilog zaradi svojega zaključka, povzetka in priklica »oživi« in povzema preteklost ter zdaj, v smrti, reproducira ključne prizore (nekdanjega) družinskega življenja, potem spektakel nezmotljivo preveč izpostavlja erotiko smrti. Prostor mrtvila ima časovno razsežnost, v njem počiva minljivo, a se aktivira nesmrtni spomin, ki v globoki tišini zajema vse, kar se je kdaj zgodilo, ne kot zaplet, temveč kot osnovo, mehanizem povezovanja motivov, ki so predpostavljali eno ali drugo dejanje. S tem predstava postane raziskovanje resnice o tem, kaj se je zgodilo – ne v naši okolici, ne z nami v določenih okoliščinah, ampak v nas.

George Steiner je že v svoji znameniti študiji *Smrt tragedije* (1961) Ibsenovi zadnji drami posvetil pozornost s stališča, ki je blizu mojemu razmišljanju: »Ta drama očitno pripada realistični tradiciji in spoštuje konvencije odra s tremi stenami. A v resnici ni tako. Postavitev je redka, temačno prozorna in razkriva nenavadno pokrajino, ki ustreza Ibsenovi mitologiji smrti in vstajenja. Tu se avtor najbolj približa tragediji. Toda to je tragedija posebne, omejene narave. Gre za zgodbe o mrtvih, položenih v hladne vice.« In svojo tezo pojasnjuje takole: »V *Ko se mrtvi prebudimo* je tema vic eksplicitna. V nori sebičnosti svoje umetnosti je Rubek uničil Irene in je noče obravnavati kot živo bitje. Toda v takem uničenju je vedno prisoten element samomora in veliki kipar – kipar življenja – se je skrčil na groteskno senco. Vendar ostaja možnost za čudež; ob smrtni nevarnosti se mrtvi lahko prebudijo. Rubek in Irene nadaljujeta naprej, navzgor, dokler ju ne odnese gorska nevihta« (Steiner, *The Death* 295–296).

Po klasični definiciji v katoliški teologiji so vice (iz latinskega izraza *purgatorium*) vmesno stanje po fizični smrti, v katerem se morajo tisti, ki so namenjeni v nebesa, najprej očistiti, da bi dosegli popolno svetost. Samo tisti, ki so umrli v stanju milosti, vendar še niso bili kaznovani za svoj greh, lahko bivajo v vicah, tako da nihče ne ostane tam za vedno. Ta prostor, ki v pravoslavni razlagi posmrtnega življenja manjka, po besedah svete Katarine Genovske kaže notranjo izkušnjo človeka na poti v večnost. Vice imajo eno »pomankljivost«: v njih čas ne teče nikamor – implicira bilanco stanja, razpletanje nepojasnjenih stvari in dejanj, zanašanje na spomin, torej stavi na preteklost, izpeljano v abstrakciji, realni čas predstave pa se vrtil v posebnem ciklu, začaranem krogu, slepi ulici. Režiser preseže prenos likov s pomočjo transcendentnega, ki ga vsaj jaz tako razumem in se nagibam k temu, da bi ga izrazil z besedno zvezo »e(ste)tika prebujenja«. Sporočilo, naslovljeno na gledalce, se skriva v kriptogramu »ste«: to je tisto, kar povezuje moralo in lepoto, bolj znano kot *kalokagatija*: mi mrtvi STE pravzaprav vi.

Razen štirih prevodov – iz nemščine, ruščine in dveh iz norveščine (prvi je iz leta 1906, zadnji iz leta 2010) – tudi v Bolgariji ni bilo skoraj nobene odrske priredbe te igre. V stodvajsetletni zgodovini Narodnega gledališča v Sofiji je bila uprizorjena le enkrat, leta 1907, odigrana pa le štirikrat. Tu je vizitka predstave: *Ko se mrtvi prebudijo*, dramski epilog v treh dejanjih Henrika Ibsena. Iz ruščine prevedel Ivan G. Klinčarov. Uprizoril Josef Schmaha. Scenografija in kostumi Aleksander Milenkov. Igrajo: Irena – Adriana Budevskaja; Prof. Arnold Rubek – Atanas Kirčev; Maja Rubek – Teodorina Stoycheva; Ulfhejm – Nedelčo Štarbanov; Inšpektor letovišča – Peter K. Stoychev; Diakonica – Zlatina Nedeva; služabniki, otroci,

potniki – umetniki pripravniki. Premiera: 17. marec 1907.

Obstajajo tudi podatki o drugi uprizoritvi. Gledališče Dialog, na novo ustanovljeno v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja, je dramo postavilo v salonu sofijskega kulturnega doma Slavjanska beseda; premiera je bila 8. novembra 1994. Režija in scenografija: Rumén Tomov; glasbena priredba: Valya Boyadžieva. Igralci: Profesor Arnold Rubek – Ivan Nalbantov; Maja Rubek – Jordanka Ljubénova; Irene – Madelen Čolakova; Ulfhejm – Ivo Ognyanov; Inšpektor zdravilišč – Kiril Delev. To dokazuje, da predstava nima bolgarskega občinstva.

V Novi Gorici se ponavlja to, kar se je zgodilo pri nas: režiser J. Schmaha je tujec (Čeh), za slovenski gledališki prostor je tudi Stilijan Petrov tujec, a po tej produkciji tam ni več tuji režiser. V tem smislu se ne meri z merilom, določenem v lastnem kulturnem izročilu, temveč svojo izkušnjo umešča v kontekst svetovnih trendov posodabljanja oz. adaptacije dramske klasike, ki nujno potrebuje premislek. S to svojo uprizoritvijo je prek »pretvornika«, skandinavskega avtorja, postal posrednik med slovenskim in bolgarskim gledališčem ter dosegel skoraj nedosegljivega Ibsena: osvobojen težkega dekorja, ki dolgo ni deloval prepričljivo na nobeni ravni, od vabljivo sentimentalnih – solznih, nadležnih in samovšečnih – družinskih razčiščevanj med ljudmi, ki nikoli niso živeli v harmoniji, do stroge porazdelitve značajev v »tabore« dobrih fantov in zlobnežev. Gledamo živahen, dinamičen, lep in notranje napet dialog, v katerem se razjasni ideja vzvišenega in večnega, spektakel, v katerem element ne uničuje, ampak deluje kot katarza.

V članku »Poslednja tišina« v gledališkem listu uprizoritve režiser podaja izjemne misli o tišini kot ozemlju zaupanja, odkrivanja, poglobljenega (samo)spoznavanja. Kajti pred človeško znanostjo, kot pravi znani kliše, bi moralo gledališče spodbujati samopreizkušanje, samoiskanje, samoodkrivanje.

Končno zvok, ki je doslej prešel različne vibracije, ki nakazujejo pokanje skal in curljanje kapljic talečega se ledu, nenadoma odmeva kot intoniranje kardiograma v trenutku, ko se srce ustavi – monoton zvok, črta smrti, ki izniči utripanje (in ritem) življenja.

Še posebej zgovoren je finale. Irene in Rubek po besedah avtorja napredujeta navzgor, proti gorskemu robu, kjer ju nenadoma, a povsem naravno odnese snežni plaz. V predstavi Stilijana Petrova tu naredita korak naprej – v vrzel raztopljenega sveta kamna in zemlje in, da, umreta, a vstopita v dolg in neskončen hodnik svetlobe, ki sta ga dosegla in si ga zaslužila. Zapuščata prostor teme, v katerem sta bivala vse svoje fizično zavestno življenje, prečkata – vsak posebej in oba skupaj – svoj – in naš – *Rubekon*.

Literatura:

Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Yale University Press, 1980.