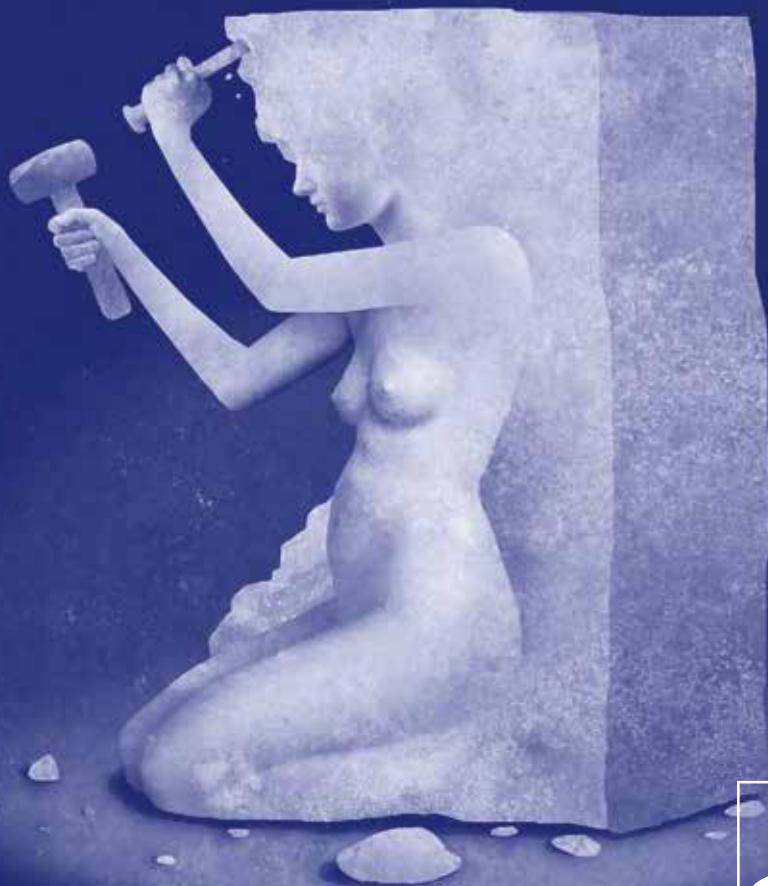


Henrik Ibsen

# Ko se mrtvi prebudimo



30 let nove hiše  
20 let narodnega gledališča

**4 Zasedba**

Ana Kržišnik Blažica

**6 Henrik Ibsen in njegova  
zadnja drama**

Ljudmil Dimitrov

**14 Preden se svet znova začne**

Stiliyan Petrov

**26 Poslednja tišina**

**30 Kontakti**

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica

Sezona 2023/2024, uprizoritev 7

Premiera 13. in 14. marca 2024 na malem odru SNG Nova Gorica

Henrik Ibsen

# Ko se mrtvi prebudimo

*Når vi døde vågner*, 1899

Prevajalec **Darko Čuden** in ustvarjalci uprizoritve

Režiser **Stiliyan Petrov**

Dramaturginja **Ana Kržišnik Blažica**

Lektorica **Anja Pišot**

Scenograf **Darjan Mihajlović Cerar**

Kostumograf **Alan Hranitelj**

Avtor glasbe **Branko Rožman**

Svetovalka za gib **Lada Petrovski Ternovšek**

Oblikovalec svetlobe **Marko Vrkljan**

Oblikovalec zvoka **Gašper Torkar**

Tolmači na vajah **Ljudmil Dimitrov**, **Eva Šprager** in **Matej Tratnik**

Vodja predstave **Marino Conti**, šepetalka **Maja Dvoršek**

Vodja tehničnih služb **Davorin Kodrič**, producent **Aleksander Blažica**, oblikovalec svetlobe

**Marko Vrkljan**, oblikovalca luči **Nik Kranjc Gregorič** in **Renato Stergulc**, oblikovalci zvoka

in videa **Vladimir Hmeljak**, **Stojan Nemeč** in **Gašper Torkar**, odrska mojstra **Damir Ipavec**

in **Ambrož Jakopič**, odrski tehnik **Janij Murovec**, **Dean Petrović**, **Bogdan Repič** in

**Dominik Špacapan**, odrska delavca **Blaž Kovač** in **Jurij Modic**, oblikovalec scenske opreme

**Gorazd Prinčič**, rekviziter **Damijan Klanjšček**, frizerki in maskerki **Hermina Kokaš** in

**Katarina Laharnar**, garderoberki **Jana Jakopič** in **Mojca Makarovič**, scenska mizarja mojstra

**Mark Mattiazzi** in **Marko Mladovan**, mojster krojač **Robert Žikovič**, šivilja **Marinka Colja**,

skrbnica fundusa **Tatjana Kolenc**

Predstava nima odmora.

Profesor Arnold Rubek, kipar  
Gospa Maja Rubek, njegova žena  
Posestnik Ulfhejm  
Irene

**Gorazd Jakomini**  
**Arna Hadžialjević**  
**Blaž Valič**  
**Helena Peršuh**

Igralci so tudi izvajalci  
posnetih pevskih glasov.

Ana Kržišnik Blažica  
**Henrik Ibsen**  
**in njegova zadnja**  
**drama**

Velikan svetovne dramatike Henrik Ibsen se je leta 1828 rodil v Skienu, manjšem industrijskem, pristaniškem in trgovskem mestu na vzhodni obali Norveške. Ibsenovim, potomcem najimenoitnejših in najstarejših norveških družin, je najprej šlo dobro. Njegov oče, ki je bil bogat trgovec in uvoznik, je kupil večjo hišo v mestu, potem pa po nekaj letih bankrotiral in družina se je odselila na vaško posest, kjer je Henrik s svojimi starši in štirimi mlajšimi sorojenci živel odtrgan od meščanskega življenja. Razširile so se tudi govorice, da Henrik ni zakonski sin in tako je postal ugled družine v viktorijanski družbi do kraja omajan. Henrika so te razmere razjedale (kar se kaže tudi v kasnejših dramah), vendar je v hiši našel kup starih knjig, iz katerih se je naučil raznih rokohitrstev in se tudi za vedno naselil v kraljestvo literature. Kot šestnajstletnik je nastopil službo lekarniškega pomočnika in ko mu je bilo osemnajst let, je imel z eno od tamkajšnjih dekel sina. Da bi lahko plačeval preživnino zanj in ker je bil zaslužek premajhen, je pisal še pesmi in risal karikature. Ker je imel tudi veliko časa za branje, se je seznanil s knjigo danskega filozofa, prvega eksistencialista, Sorena Kierkegaarda, *Ali – ali (Enter – eller)* iz leta 1843, ki je v marsičem vplivala na njegovo kasnejše literarno delo.

Mladi Ibsen je slovel po radikalnih republikanskih nazorih, kar je bilo razumljivo ne le zaradi večnih norveško-danskih politično-upravnih trenj, temveč tudi splošnih evropskih duhovnih tokov, ki so pripeljali do revolucionarnega leta 1848. Neposredna posledica teh dogodkov je bila njegova prva drama *Catilina* (1849) s starorimsko vsebino. Leta 1850 se je odločil za študij medicine, se star dvaindvajset let odselil v takrat majhno Kristijanijo (danes Oslo), vendar pogorel na sprejemnih izpiti. Zaradi tega se ni preveč obremenjeval, saj je bil že uveljavljen kot pesnik in osebnost z drznimi nazori. Delal je v tovarni in se soočil z delavskim gibanjem, ki ga je vodil utopični socialist Marcus Thrane. Kot pisec in urednik je z drugimi mladimi revolucionarji sodeloval pri več listih, kjer so imeli ves čas težave s cenzuro, zaplembami in celo aretacijami.

Leta 1850 je napisal romantično, narodno obarvano enodejanko *Junakov grob*, ki je njegova prva uprizorjena drama in je v Oslu doživela lep uspeh. Njegovo prvo, zelo dolgo ustvarjalno obdobje, je bilo zgodovinsko-narodno oz. domovinsko romantično obdobje (1850–1877), s poetičnim jezikom, v katerem je tudi zbiral narodopisno gradivo na norveškem podeželju. V tem obdobju je med drugim napisal dramo *Kresna noč* (1853), s katero se je prvič ponorčeval iz tedaj modernega prizadevanja po deželnem jeziku (landsmål), za razliko od njemu ljubše prvotne različice knjižnega jezika (riksmål). Sledile so *Gospa Inger z Ostrata* (1855), *Slavje na Solhaugu* (1856), *Olaf Liljekrans* (1857), *Junaki na Helgelandu* (1858), *Na širjavah* (1859), *Terje Vigen* (1862), *Komedija ljubezni* (1862) – v kateri najde prvi stik z novimi snovmi in z novo obdelavo motivov, vendar je tudi ta igra še napisana v verzih. *Komedija ljubezni* je satira na takratno družbo, za idejo pa ima samosvoje ibsenovsko sporočilo (ki ga kasneje še zasledimo), da sta zakon in ljubezen nezdržljiva. Nadaljeval je z igrami *Pretendenti na prestol* (1863), *Brand* (1865), *Peer Gynt* (1867), *Zveza mladih* (1869) – ki je prva njegova igra, napisana v popolnoma realističnem jeziku, ter *Cesar in Galilejec* (1873). V tem dolgem obdobju je vodil tudi tri norveška gledališča: Norske Theater v Bergenu, Kristiania Norske Theater in Dansko gledališče v Oslu. Ves čas je veliko delal, vendar za slabo plačilo (kasneje mu je državni zbor odobril skromno pisateljsko rento), se soočal z zaostalostjo takratne Norveške in pri tem večkrat obupal. Ko je leta 1863 umrl danski kralj Friderik VII. in se je vnela nasledstvena vojna med Danci in Prusi, se je Ibsen odločno postavil na dansko stran ter se razočarano zgražal nad Norveško in Švedsko ter preostalo Evropo, ki ni priskočila neznatni Danski na pomoč. To ga je še dodatno spodbudilo v načrtu, da zapusti državo. Leta 1864 je zapustil domovino s prvo ladjo, ki je lahko odplula iz zaledenelega pristanišča in se odpravil v Rim. Kmalu sta za njim prišla še žena Suzannah Thoresen, s katero se je poročil leta 1858, in sin. V Rimu je ostal več let, nato se je nekaj časa potikal po Evropi in se zatem preselil v Dresden in München, kjer je zaradi bližine Alp laže dihal.

Leta 1877 je dokončal dramo *Stebri družbe*, s katero je končno stopil na popolnoma realna tla in s katero se je začelo njegovo drugo, realistično, naturalistično, družbenokritično obdobje (1877–1886) s poudarkom na psihološki problematiki oseb. Od svetovnih nerešljivih problemov (npr. ali je človeštvo lahko svobodno ali se mora ravnati po nekakšni nepredvidljivi



usodnosti) je prešel k povsem rešljivim, odvisnim od nas samih, a v praksi prav tako težkim in večinoma nerešenim. *Stebri družbe* so bili zato nemudoma na repertoarju tridesetih nemških gledališč. Ta uspeh je Ibsenu odprl pot k novi ustvarjalnosti. Ponovno se je odpravil v Rim in tam napisal dramo *Nora ali Hiša lutk* (1879). Tako odkrito postavljen dvom o zakonu kot božji ustanovi je po Evropi sprožil vihar ugovorov in debat, čeprav je Ibsen povzel problem po resnični osebi. Z *Noro* je bila v ospredje postavljena tudi ženska enakopravnost. V nesrečnih zakonih je deloma izrisoval lastno izkušnjo. Isto snov je nadalje izrisoval tudi v nekaj nadaljnjih dramah, zaradi realističnega sloga veliko natančneje in preprosteje. Tu je Ibsen našel sebe, svojo tehniko, problematiko, jezik in z njimi dokončno osvojil svet. Sledili so *Strahovi* (1881), v katerih se je dotaknil najnovejših odkritij dednosti, *Sovražnik ljudstva* (1882), v katerem obravnava oportunitizem večine, ki je največji sovražnik resnice in svobode, ter *Divja račka* (1884), v kateri se je odmaknil od svetovnih, splošnočloveških (socialnih, psiholoških, političnih) problemov in se približal povsem individualnim. V tej drami je vzpostavil simbol in iskal nove smeri psihologije: oboje je bilo za Ibsena presenetljivo in prav tako novo za literaturo, za dramatiko.

Kot ustanovitelj moderne drame je dal dramatiki veliko vsebinskih in formalno dramaturških novosti. Njegova dela so bila v nasprotju s takratnimi splošno sprejetimi puritanskimi načeli viktorijanskega obdobja, saj niso prikrivala ničesar. Pozornost je usmeril na zamolčane družbene probleme, kot so podrejenost žensk, ločitve, porast sifilisa, evtanazija, koruptivnost lokalnih oblasti in novinarstva, onesnaženost okolja ter generacijski konflikt. Tudi nenavadni, celo patološki odnosi med zakonci, starši in otroki, bolehanje za različnimi paranoidnimi idejami in drugimi psihološkimi motnjami so bile teme, o katerih se Ibsen ni bal spregovoriti in je tako postal eden prvih, ki so pisali o teh stvareh. Z realistično prozno igro je naredil gledališče za forum debate. Njegovo ekstremistično naravnost lahko razlagamo z dejstvom, da je moral kot pisatelj zaradi ozkosrčne, neumne in preživele meščanske družbe v drug ekstrem – v individualizem, v kult močne in ustvarjalne osebnosti, v iskanje osebne svobode in svobodnih odločitev, v anarhizem, aristokratsko, elitno osamitev, tudi v fatalizem. Ibsenova dramaturgija je skoraj zmeraj vdor preteklosti v sedanost. Predzgodba in njene posledice dozorevajo postopoma in so povečini uničujoče za ljudi, ki so vpleteni v

dogodke. Drama se razvije kot povzetek in nadaljevanje preteklosti, njegov dramaturški jezik pa sestavljajo govori, ugovori, samogovori. Njegov »beg pred zgodbo« je zanikal romantično in klasično gledališče.

Z *Rosmersholmom* (1886), v katerem je želel svoječasne svetovne sanje o idealnem kraljestvu resnice in pravice izoblikovati v manjši skupnosti, a so bile tudi v tem obsegu nujno obsojene na polom in razočaranje, je vstopil v svoje tretje ustvarjalno obdobje (1886–1899) in se približal simbolizmu ter novi romantiki. Zaljubljen v morje in kot potomec pomorščakov je nadaljeval z *Gospo z morja* (1888) in z močnim ženskim likom *Heddo Gabler* (1890). Junakinje imajo v Ibsenovih delih posebno mesto, najsiho kot zakonske žene, matere ali ljubice. Večinoma so vse obdarjene z močnim čustvovanjem, povzdignjene v oboževane ideale ali celo simbole. Ob njih so se formirale tudi nekatere tedanje vrhunske igralko, kot sta Eleonora Duse in Greta Garbo.

Ibsen je v poznih letih doživel tako slavo, da so se evropska in ameriška gledališča tepla za njegova dela. Skoraj vsak večer je bil igran na svetovnih odrih, vendar je še vedno ostal samotar in izseljenec, ki se ni želel vrniti na Norveško. Leta 1891 se je po sedemindvajsetih letih le vrnil iz inozemstva, kjer je napisal svoje najpomembnejše drame. Doma je takoj postal predmet domačih strankarskih ribarij, kljub temu pa je končal *Stavbenika Solnesa* (1892), ki ga je prav zaradi tega precej politično obarval. Delo je vsebovalo tudi popis njegove zaljubljenosti na stara leta, in ko je že načrtoval ločitev od žene, se je zaljubil v drugo mlado žensko. Delo ni doživelo dobrih ocen, za kar je bil, poleg dramatikove starosti, kriv tudi čas, ki je že nosil nove literarne tokove z novimi smermi in slogi, ki so prejšnjim močno nasprotovali – recimo Strindberg in Maeterlinck. Kljub temu je leta 1894 izšla tridejanka *Mali Eylof* in doživela velik uspeh. Leto 1895 je Ibsen preživel v Ameriki, kjer je napisal *Johna Gabriela Borkmana* (1896), ki pa ni doživel posebnega uspeha.

Zadnje, poslovilno delo, ki je epilog celotnega Ibsenovega opusa, posebej pa njegovih zadnjih štirih iger, je *Ko se mrtvi prebudimo* (1899). Te štiri igre so štirje portreti ambicioznih moških, njihov smoter je doseči veličino, pri čemer so ženske inštrumenti za dosego njihovih ciljev. Kipar Arnold Rubek najprej izrabi model Irene za svojo umetnost, za muzo, nato pa si kupi ženo Majo za življenje. Ko se ta izkaže za neuporabno, jo želi zamenjati z nekdanjim

modelom, ki se prikaže kot vstala od mrtvih, da bi v dramatični akciji poravnala račune z njim. Irene Rubeka sooči z njegovimi preteklimi zločini zoper njo ter ga moralno poduči, in sicer na mnogo bolj ekspliciten način, kot to storijo ženske v predhodnih treh igrah. Irenin upor Rubeku predstavlja direkten upor instrumentalizaciji ženske v službi moškega.

Iskanje resnice, Ibsenova velika tema, v tej drami za razliko od njenih predhodnic pride do razrešitve, saj je radikalna. Končnost njenega »harmoničnega« zaključka je v velikem nasprotju z odprtim koncem njenih predhodnic. Irenino ime tudi pomeni mir, kar je poudarjeno z zadnjo repliko drame: »Pax Vobiscum!« (Mir s teboj!). Ibsen svojo zadnjo dramo o modernem življenju torej konča z besedami ozdravljenja in blagoslova. Ko je pisal to delo, je bil prvič v življenju zares bolan, imel je vročino in bal se je, da bo še bolj zbolel. Težko je ne predpostavljati, da je igro pisal z zavestjo, da je zadnja in je zato želel opus zaključiti harmonično. Poleg tega je leto pred tem praznoval svojo sedemdesetletnico, ki so jo spremljala številna praznovanja na Norveškem, Danskem in Švedskem ter priprava njegovih norveških in nemških zbranih del. Njegova kariera je dosegla vrhunec. Z značilno ironijo je zaključil svoj opus z dramo, ki se konča s spravo, in kritično pogledal na umetnikovo naravo, ki je ta opus omogočila. Ta umetnik je poleg Falka v *Komediji ljubezni* edini umetnik, s katerim Ibsen neusmiljeno preuči zaverovanost vase in egoizem človeka, ki so mu svet in ljudje na prosto uporabo. Rubek je Ibsenu podoben tudi po razvoju od romantičnega k realističnemu in celo k ekspresionističnemu umetniku. In kljub temu da je Rubek kipar, je največja zmerljivka, ki jo Ibsen lahko najde zanj, prav *poet*. To, da je Rubek ubil Irenino dušo, potem pa se upodobil kot figuro kesanja, ni samo obsodba Ibsenovega poklica, temveč tudi posmehljiv komentar na njegovo lastno definicijo, da je pisanje že samoobtožba. Drama je torej ekstremna in ostra samoobtožba. Vendar bi bilo premalo, če bi generalne avtobiografske poteze v drami – portretu umetnika kot izkoriščevalca življenja – zožili na alegorično meditacijo o konfliktu med ljubeznijo in umetnostjo, pri čemer je Rubekova nemodra izbira umetnosti Ibsenova, kljub temu da ima drama še nekatere skupne poteze z Ibsenovim življenjem: starajoči se umetnik, domnevno nemiren v svojem zakonskem življenju, domovini, v katero se je vrnil po dolgi odsotnosti, nemiren v svoji umetnosti in ki spozna, da zavriniti ljubezen pomeni zavriniti življenje.

Irenina lekcija Rubeku torej ni, da bi moral drugače izbrati, ko je izbiral med življenjem–ljubeznijo in umetnostjo–poklicem, pač pa, da tega ne bi smel ločevati in narediti ljubezni za sovražnico svojega dela. Rubekov zločin proti Irene ni bil, da je bil umetnik, temveč da je bil samo umetnik, da ni bil moški. Drama torej ne dramtizira avtorjevega razodetja o superiornosti ljubezni nad umetnostjo, ampak nasprotno, govori o povezanosti ljubezni in umetnosti, kar je tema več Ibsenovih del. Veselje do življenja in veselje do dela gresta z roko v roki od začetka do konca njegovega kanona.

Po drami *Ko se mrtvi prebudimo* je Ibsen imel namen napisati še eno dramo z naslovom *Dan vstajenja*, ki naj bi bila krona njegovega ustvarjanja, vendar ga je leta 1900 prvič zadela kap, zaradi katere ni mogel več pisati, prihodnje leto pa je zaradi vnovične kapi ostal hrom v desni polovici telesa. 23. maja 1906 je umrl v svojem stanovanju v Oslu.



Henrik Ibsen



Ljudmil Dimitrov  
**Preden se svet  
znova začne**

Nov naslov na repertoarju SNG Nova Gorica je zadnja Ibsenova drama *Ko se mrtvi prebudimo*. Ena od prednosti te programske izbire je, da za razliko od *Nore*, *Hedde Gabler* ali *Strahov* ni med najpogosteje uprizarjanimi in zato ni obremenjena s stereotipnimi interpretacijami in ustaljenimi klišeji, ki jih je gledalec vajen in ki jih ekipa uprizoritve bodisi nehote ponavlja ali pa se jim zavestno izogiba. Zahtevnost uprizoritve v tem primeru prihaja od drugod. Dvanajst Ibsenovih dram, ki so oblikovale njegov kanonski korpus in ga naredile svetovnega dramatika, ima običajno izrazito socialno zasnovo, postavljeno v družinsko okolje. Njegove drame razkrivajo sedanje probleme družinskih članov kot posledico nerazrešenih travm iz preteklosti, ki se ob neki domnevno naključni in nepričakovani priložnosti ponovno odigrajo ter se tragično razrešijo v odrskem času predstave. Taki konci sploh niso ekvivalent izhoda, temveč dodatno poudarjanje eksistencialne slepe ulice. A onkraj zunanje zgodbe – ne glede na to, kako fascinantna (sentimentalna in melodramatična) je – ostaja druga, skrita globinska plast, ki ustvarja pravo provokacijo za uprizoritev oziroma gledalca.

Na tem mestu lahko citiram stavek iz analize drame, ki jo je napisal James Joyce in jo objavil v reviji *Fortnightly Review* 1. aprila 1900, leto po njenem nastanku: »Začeti analizo Ibsenove drame zagotovo ni lahka naloga.« Od kod torej ta težava?

Dramo *Ko se mrtvi prebudimo*, napisano leta 1899, zaznamuje več prepletajočih se kontekstov. Prvi je gledališki. Istega leta je namreč tudi Oscar Wilde ustvaril svoje znamenito delo *Pomembno je biti Ernest*, Konstantin Stanislavski in Vladimir Ivanovič Nemirovič – Dančenko pa sta zmagoslavno uprizorila Čehovo *Utvo*, s čimer je Ibsenovo delo naletelo na resno konkurenco. Norveški dramatik je bil že na koncu svojega življenja ter dela in mlajši od njega so začeli ustvarjati dela, ki so napovedovala nadaljnji razvoj dramatike in gledališča. Drugi kontekst je družbeno-kulturni in še posebej pomemben za interpretacijo arhetipa življenje–smrt, k čemur je še posebej prispeval pojav in hitro širjenje psihoanalize, ki je omogočila ontološko prodreti v skrivnosti človeškega sveta, prodreti onkraj vidnega. V večini komentarjev in analiz

drame prevladuje obravnava dualizmov življenje–umetnost, resničnost–iluzija, ljubezen–smrt, duša–telo. Zato lahko kot začetni pristop k besedilu ponovim vprašanje norveškega zgodovinarja, kritika in raziskovalca zgodnjega modernizma, Erlinga Sandeta: »O čem pravzaprav govori drama *Ko se mrtvi prebudimo*?«

Pri oblikovanju koncepta uprizoritve, da bi prodrli v skrite razsežnosti besedila, je bistveno razumeti Ibsenovo pojmovanje te žanrsko zahtevne drame kot epilog. *Epilog* običajno predhodno besedilo reflektira, parazitira na njem, da bi poudaril podrobnosti, ki so ostale nejasne in nepopolne. Poleg vsega je še parabesedilo v postpoziciji, torej *sledi* neki zaključeni celoti – je njen postskriptum, pojasnilo, metakomentar. S tem odkrivamo še dve aktivni ravni drame – epiloga: kot zadnja Ibsenova drama in nasploh zadnja drama, napisana v 19. stoletju, povzema ter hkrati zaključuje celotno stoletje in celoten Ibsenov opus. V šestih letih novega stoletja, ki so sledila njegovi zadnji drami, avtor namreč ni napisal ničesar več.

Toda kaj bi se zgodilo, če bi prebrali dramo – epilog *Ko se mrtvi prebudimo* povsem neodvisno, samostojno? In ali lahko s tem rekonstruiramo zgodbo – Ibsenov opus, ki deluje glede na mesto epiloga in njegov namen pravzaprav kot predzgodba? Prva pomembna razlika med zadnjo Ibsenovo igro in ostalimi je, da dramatik šele tu opazi zunanji svet, in to dobesedno – kot naravo, eksterier. Do sedaj se dogajanje njegovih dram vedno odvija v zaprtem prostoru, omejenem s stenami hiše, v sobi. Edina izjema sta *Gradbenik Solness* (1892) in *John Gabriel Borkman* (1896), katerih finale poteka na prostem. Zdaj pa nobeno od treh dejanj dramskega besedila ni postavljeno v interier. In bolj ko se bližamo koncu, bolj se prostor širi in više se dvigujemo: na začetku je prizorišče park obmorskega zdravilišča z lepim pogledom na morje, nato gorski travnik, čez katerega teče potok, in končno – visoki gorski vrhovi. To pomeni, da se perspektiva postopoma dviguje navzgor, navpično, do človeku možne meje.

Na kratko obnovimo zgodbo. Kipar profesor Arnold Rubek in njegova žena Maja sta poročena nekaj let, a drug do drugega ne čutita prave naklonjenosti. Živita dolgočasno življenje, ki si ga skušata popestriti s potovanjem z ladjo ob morski obali. Profesor je svoji ženi nekoč obljubil, da jo bo odpeljal na vrh





gore in ji od tam pokazal vse veličastje sveta, a se to ni nikoli zgodilo. Njuno življenje se postavi na glavo, ko v poletnem letovišču, kjer čakata na odhod ladje, Maja spozna ekscentričnega lovca na medvede, posestnika Ulfhejma, profesor pa sreča svoj nekdanji model, Irene, ki mu je nekoč davno pozirala za njegovo kiparsko mojstrovino *Dan vstajenja*. V tistem času sta se profesor in Irene močno zbližala, vendar je Irene profesorja, tik preden je bilo delo končano, nepričakovano in nepojasnjeno zapustila. Zdaj profesorju pove, da je »mrtva«, in ga obtožuje, da ji je iztrgal dušo in jo vdelal v svojo mojstrovino, pri čemer je ni upošteval kot ženske. Nato se vsi štirje odpravijo više v hribe, kjer Ulfhejm odpelje Majo v gozd na lov in jo poskuša zapeljati, Arnold pa Maji prizna, da želi živeti z Irene, ki je edina ključ do njegovega navdiha. Irene pove, da je po razhodu z Rubekom, z nožem, ki ga vedno nosi s seboj, ubila vse svoje ljubimce in tudi vse svoje nerojene otroke; pripravljena je ubiti tudi njega, vendar se v zadnjem trenutku premisli. Oba se zavedata, da svoje ljubezni ne bosta mogla obnoviti in skušata izvesti obupano simbolično dejanje – povzpeti se na vrh gore, a ju medtem odnese snežni plaz.

Že iz tako na kratko povedane zgodbe je razvidno, da se Ibsen zavestno odmika od realizma, ki mu ga tradicionalno pripisujejo, in se ne toliko in samo zateka k simboličnim podobam in figuram, temveč se previdno približuje transcendentnemu. V kombinaciji obojega – simbolike in transcendence – se rojeva njegova zaskrbljujoča slutnja prihodnosti človeštva: téma, ki jo tokratna uprizoritev skuša obravnavati in jo postaviti v center svojega zanimanja.

Po dokončanju svoje alegorične kiparske mojstrovine *Dan vstajenja*, ki ga je najprej modeliral v glini, nato pa v obstojnejšem marmorju in tako v »laboratorijski« različici oblikoval ter ponovil samo stvarjenje kot Bog, ki je ustvaril človeka po svoji podobi iz blata, mu vdahnil življenje in tako iz nizke primarne snovi ustvaril meso in kri, je zaradi odsotnosti svoje muze začel izdelovati preprostejše človeške dopsne kipe. Kipar, ki je v umetnosti dosegel vrhunec, je kot vsak genialni umetnik ostal nezadovoljen s svojim dosežkom v dopsnih kipih, hkrati pa je vanje vklesal zaskrbljujočo in nevarno tendenco: v globino človeškega obraza, ki ostaja skrita za poglede soljudmi, je vdelal obrise zveri, kar je korak proti apokalipsi in samouničenju. Od časa, ko je bil človek ustvarjen kot podoben Bogu, je prestal involucijo in se približal



Gorazd Jakomini



Blaž Valič, Arna Hadžialjević

živalim, bitjem petega dne. To pomeni, da je v urejenem svetu nastala razpoka, ki je umetnost ne more zapolniti, lahko pa vsaj obupano poskuša spodbuditi človeka k temu, da sprevidi in se ustavi, pa čeprav na robu prepada. V smrti Irene in Rubeka, ki metaforično predstavljata človeštvo, ki ga je odnesel plaz, je globalna napoved propada tega izpraznjenega in nemogočega sveta, hkrati pa tudi nekaj optimističnega. Šele po (našem) popolnem propadu obstaja možnost nastanka novega sveta, čistega, ali možnost, da se stari svet na novo ustvari in začne znova, da torej nastane nekaj boljšega, svetlejšega in trajnejšega. Paradoks je v tem, da Ibsen z dobesednim, realnim plazom uniči to metaforo, uprizoritev pa jo »obnovi« prav v njeni alegorični in bistveno udarnejši razsežnosti.

Prebujenje mrtvih, vsaj glede na perspektivo, v katero ga je postavil dramatik, ni nujno vstajenje, ponovno rojstvo, reinkarnacija. Je šele prebujenje. In kje in zakaj se prebujajo mrtvi, je drugo veliko vprašanje, na katerega ta uprizoritev išče odgovor. Mrtvi se prebudijo v svojem svetu in spoznajo, da niso nikoli živeli. Irene, izgubljena v sebi in v preteklosti, ohranja tisto nevidno težo, ki jo vleče navzdol, čeprav se z Rubekom na koncu vzpenjata na vrh gore. Irene je *rubikon*, ki ga kipar – in z njim naš današnji svet – prestopi.

Spet bi se skliceval na Jamesa Joycea, ki v citiranem besedilu trdi, da se *Ko se mrtvi prebudimo* uvršča med avtorjeva največja dela – če ne kar največje: »Ko je dramatikova umetnost popolna, je kritika odveč.«

Ponovna stvaritev namreč ni le božje dejanje, ponovna stvaritev je tudi vsaka odrska interpretacija dramskega dela. To besedilo je torej namenjeno temu, da ga preberemo pred predstavo ali – če ga preberemo po tem, ko smo si predstavo že ogledali – da si predstavljamo, da smo ga prebrali že prej.



Helena Peršuh, Gorazd Jakomini



Arna Hadžialjević, Gorazd Jakomini



Arna Hadžialjević, Blaž Valič



Gorazd Jakomini, Helena Peršuh







Arna Hadžialjević, Gorazd Jakomini, Helena Peršuh



Blaž Valič, Arna Hadžialjević, Helena Peršuh, Gorazd Jakomini



Stiliyan Petrov  
**Poslednja tišina**

Besedam ne verjamem toliko, kot verjamem v tišino.

Vsako besedilo, ki ga napišem za gledališki list, mi je dvomljivo, ker se mi vedno zdi, da se moram skozi njega zagovarjati. Gledališče (ali vsaj tisto, v katerega verjamem in me zanima) pa je priložnost za nezagovarjanje. Nekaj minut skupnega časa, ko ne tebi ne meni ni treba ničesar zagovarjati. To je gledališče, ki ljubi resnico. Gledališče, kjer je resnica odločilna. In ona, resnica, ni vedno samo lepa in žal je človek vedno manj resnica Boga. Tudi zlo ima svojo resnico. Najprej uniči duha, nato vpliva na dušo in nazadnje iznakaže obraz. In v tistem trenutku človekov božanski obraz umre in se rodi njegov novi obraz. Obraz z navidez pravilnimi, celo občudovanja vrednimi potezami, za katerimi pa je nekaj skritega, nekaj pritajenega, nekaj skrivnega, kar je skoraj ali v večini primerov sploh nevidno. Tam so »vse živali, ki jih je človek izmaličil po svoji podobi. In ki so v zameno izpridile človeka«.

Danes bolj kot kadarkoli prej grozi ta epidemija iznakaženosti. Epidemija iznakaženosti z najvišjo stopnjo smrtno nevarnosti.

Zase sem vedno mislil, da Ibsena ne berem toliko, kot ga slišim. Slišim kot krik.

*Ko se mrtvi prebudimo* je krik, ki nas želi prebuditi za izvorno resnico človeka – bitje potenciala popolnosti –, ustvarjenega z ljubeznijo po božji podobi, ustvarjenega za ustvarjanje ljubezni in smisla, ljubezni in sveta (tukaj na Zemlji) – kot On.

Veliki, ključni vzkliki se slišijo šele pred koncem ali tik pred začetkom nečesa znatnega in pomembnega. Osupljajoči vzkliki so vedno pred ali vedno za besedami (zato dvomim vanje – s tem sem začel).

Moje najgloblje razodetje je »zapisano« v zadnji tišini uprizoritve.

Prevedel Ljudmil Dimitrov

Blaž Valič, Arna Hadžialjević, Helena Peršuh, Gorazd Jakomini





# Kontakti

## **Slovensko narodno gledališče Nova Gorica** */ Slovene National Theatre Nova Gorica*

Trg Edvarda Kardelja 5  
5000 Nova Gorica, Slovenija / *Slovenia*  
**T** +386 5 335 22 00,  
**E** info@sng-ng.si, **W** www.sng-ng.si

Direktorica / *General Manager*

### **Mirjam Drnovšček**

**E** mirjam.drnovscek@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 10

Umetniški vodja / *Artistic Director*

### **Marko Bratuš**

**E** marko.bratus@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 10

Poslovna sekretarka / *Business Secretary*

### **Barbara Skorjanc**

**E** barbara.skorjanc@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 10

Dramaturginji / *Dramaturgs*

mag. **Ana Kržišnik Blažica**

**E** ana.krzisnik@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 00

in / and

### **Martina Mrhar**

**E** martina.mrhar@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 00

Lektorica / *Language Consultant*

### **Anja Pišot**

**E** anja.pisot@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 00

Vodja Mladega odra Amo, dramaturginja  
*/ Programme Manager of Young Stage Amo,*  
*Dramaturg*

### **Tereza Gregorič**

**E** tereza.gregoric@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 00

Vodja odnosov z javnostjo / *Publicity Manager*

### **Metka Sulič**

**E** odnosizjavnostjo@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 50

Vodja programa / *Program Manager*

mag. **Barbara Simčič Veličkov**

**E** organizacija@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 04

Vodja računovodstva / *Accounting Manager*

### **Neža Lango**

**E** neza.lango@sng-ng.si  
**T** 386 5 335 22 07

Vodja tehničnih služb

*/ Manager of Technical Services*

### **Davorin Kodrič**

**E** davorin.kodric@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 14

Producent / *Producer*

### **Aleksander Blažica**

**E** aleksander.blazica@sng-ng.si  
**T** +386 5 335 22 14

### **Blagajna / Box Office**

**E** blagajna@sng-ng.si

**T** +386 5 335 22 47

vsak delavnik / *workdays*

10.00–12.00 in / *and* 15.00–17.00

ter uro pred pričetkom predstave

*/ and an hour before each performance*

### **Spletna prodaja / Online ticket purchase**

**W** sng-ng.kupikarto.si

## **Svet SNG Nova Gorica / Council SNT Nova Gorica**

Robert Gajser (predsednik / *president*), Klavdija Figelj (podpredsednica / *vice president*),  
Martina Mrhar, Damjana Pavlica, Marjan Zahar

## **Strokovni svet SNG Nova Gorica / Expert Council SNT Nova Gorica**

Andrejka Markočič Šušmelj (predsednica / *president*), Tereza Gregorič (podpredsednica / *vice president*),  
mag. Alida Bevk, Igor Komel, Matija Rupel, Aleš Valič

Dejavnost SNG Nova Gorica financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.  
Del spremljevalnega programa sofinancira Mestna občina Nova Gorica.

Zahvaljujemo se Veleposlaništvu Republike Bolgarije v Republiki Sloveniji za sofinanciranje uprizoritve.

---

Partnerji



---

Sponzor



Medijska sponzorja



---

## **Gledališki list SNG Nova Gorica**

**Sezona 2023/2024, številka 7**

**Izdajatelj** SNG Nova Gorica

**Predstavnica** Mirjam Drnovšček

**Urednica** Ana Kržišnik Blažica

**Uredništvo** Martina Mrhar, Anja Pišot

**Lektorica** Anja Pišot

**Fotograf** Peter Uhan

**Prelom** Idejološka Ordinacija

**Ilustrator** Luka Seme

Naklada 200, Tisk A-media  
SNG Nova Gorica ISSN 1581-9884

**Cena publikacije je 2 evra.**

