

Tajana Gašparović

VJERA U POSTOJANJE I NEPOVIŠIH SVJETOVA

Posljednja Ibsenova drama *Kad se mi mrtvi probudimo* napisana je, možda ne pukom igrom slučaja, 1899. godine, dakle točno na pragu novog stoljeća. Iako je Ibsen podnaslovljuje kao dramski epilog ukazujući time da ona zatvara određeno razdoblje, njegove egzistencije, stvaralaštva ili pak povijesnog trenutka, može se na nju gledati i iz druge perspektive, slijedeći uvjerenje da je kraj starog ujedno i početak novog, dakle kao na svojevrsni prolog koji nas uvodi u jednog novog i drugačijeg Ibsena koji je njome dotad najpotpunije u svom dramskom stvaralaštvu kročio u simbolizam, a u mnogo širem području duhovnosti u istraživanje rijetko pohodeh "planinskih vrhunaca duha". Kroz kipara Rubeka, koji je središnje lice drame, Ibsen propituje stvaralačku i ljudsku krizu umjetnika koji je u svom stvaralaštvu dosegao vrhunac stvorivši svjetski priznato remek-djelo "Dan uskrsnuća", ali se, usprkos tome i lagodnom, ali ispraznom životu s mnogo mlađom suprugom Majom, osjeća neostvarenim. Neočekivani susret s, iz njegovog života odavno nestalom, Irenom koja ga je svojedobno nadahnula za stvaranje "Dana uskrsnuća" i bila i ostala njegova jedina, ali nikad konkretno ostvarena ljubav, pokreće u Rubeku bolna duševna previranja i spoznaje. Na koji način danas pristupiti tekstu koji senzibilitetom karakterističnim za duhovno stanje Europe s kraja devetnaestog stoljeća problematizira univerzalna pitanja maglovitih granica umjetnosti i života, ega i ljubavi, duše i tijela, stvaratelja i stvorenog, smrti i uskrsnuća, ali prije i iznad svega, duhovnog razvoja i samoostvarenja čovjekova? Jesmo li danas, na pragu novog tisućljeća i s teretom dvadesetog stoljeća iza nas, na nekom višem ili nižem ili drugačijem stupnju

duhovnog razvoja? Koliko je u nama ostalo od senzibiliteta Ibsenova vremena, od dekadencije kraja devetnaestog stoljeća?

Redateljica Nenni Delmestre dokazuje da je dodirnih točaka u senzibilitetu između onda i sada, naravno uz određene preobrazbe oznaka i označenog, mnogo. Spomenimo za početak samo neke vrlo očite podudarnosti drame *Kad se mi mrtvi probudimo* i kazališne estetike redateljice Nenni Delmestre: snažno naglašena atmosferičnost, elegična poetičnost i snovitost, simboličnost tekstualnog, odnosno scenskog znakovlja, relativiziranje naoko suprotstavljenih pojmova kao što su primjerice život i smrt, propitivanje oniričkih duševnih stanja, "pounutranjenje" vanjskoga, težnja ka višim stanjima duha... Delmestrino nagnuće ka spomenutoj estetici odvodi je još korak dalje od Ibsenova simbolizma. Naime, s obzirom da veliki dio Ibsenova stvaralačkog opusa čine uglavnom realističke drame i s obzirom da je Ibsen uvijek nastojao pronaći spojnice između realizma i simbolizma, kao i između realnog i idealnog, i u njegovoj posljednjoj drami, iako s najvećim iskorakom ka simboličkom i poetičnom, vrlo su uočljivi realni kodeksi klasične građanske drame, od scenografsko-kostimografskih naznaka u didaskalijama do ostataka realističke psihologizacije u gradnji dramskih lica i situacija. Korak od realizma ka simbolizmu koji je u odnosu na većinu svojih ranijih drama Ibsen učinio u *Kad se mi mrtvi probudimo* slijedila je Delmestre, pa zakoračila još dalje u simbolizam, pročitivši tekst i predstavu od svih realističkih detalja svakodnevnice. Ona se, iako vjerno slijedeći Ibsena, odlučila pozabaviti isključivo najdubljim slojevima njegove drame, *otići u prostore onog "drugog"*,

neobjašnjivog, neostvarenog, tek naslućenog u nama... Pokušali smo slikati u velikim potezima, bez dnevnog sitniša...¹ Kod takvog pristupa uvijek prijeti opasnost da se zaglavi u beživotnom carstvu apstraktnih ideja i simbola čemu se na neki način upravo Ibsen suprotstavljao što je naročito prisutno u njegovoj ranoj drami *Brand*, a primjerenije je likovnim umjetnostima negoli kazalištu čiji su ipak esencijalni segment glumci, dakle ljudi od krvi i mesa. Iako je u Delmestrinoj predstavi najdijmljivija upravo njena vizualna strana, ona ipak uspijeva ostvariti cjelovitost kazališnog čina, a ne izgubiti se u širokim apstraktnim potezima. Upravo suprotno, ti potezi pridaju ovoj predstavi snagu originalnog umjetničkog djela čineći je ne samo iznimnim uprizorenjem Ibsenove drame, nego i svojevrsnim odbljeskom našeg vremena na nju. Taj odbljesak, međutim, nije naprasno nametnut, već posve spontano proizlazi iz samog teksta.

Thomas Mann nazvao je ovu Ibsenovu dramu "nebeskim djelom starog doba". S obzirom da su nebesa uvijek ista, ali naši se pogledi na njih mijenjaju, predstava iz teksta izvlači jednu njegovu dimenziju koja se u kontekstu Ibsenova vremena ne bi mogla iščitavati kao što se to može danas - predstava, naime, odiše duhom današnjeg *new agea* ili, preciznije i usprkos naglašenoj simbolici, duhom u zapadnom svijetu sve popularnije haiku poezije. Dok je u drami prisutan spoj naročito dvije duhovne tradicije - kršćanske i skandinavsko poganske, predstava možda i nehotice dobiva i duhovnu dimenziju Dalekog Istoka koja je jednu od svojih mnogobrojnih renesansi u zapadnom svijetu doživjela u još uvijek vrlo raširenoj pojavi *new agea*. Ibsenov je tekst sveden na mnogo kraće i jezgrovitije replike, baš kao da je Delmestre (uz pomoć dramaturginje Magdalene Lupi) željela na njemu primijeniti jedno od pravila haikua koje kaže: *...između tebe i istine ne bi trebala pasti nijedna riječ, nijedna suvišna riječ koja dodatno otežava sadržaj budući da je... hitri život i bez toga dosta težak.*² Osim toga, kraćenjem teksta duhovna je superiornost života-u-ljubavi naspram čak i najsuperiornije umjetnosti još snažnije naglašena. Jedina i prava umjetnost jest umjetnost

življenja, a samoostvarenje nije plod ničega drugoga, čak niti umjetničkog stvaranja, doli učenja čistog davanja i primanja ljubavi koja predstavlja središnju energiju što prožima više oblike postojanja i jedina može voditi, preko života, ka transcendentnosti. *...muškarcu se - preko žene - približava svemir... Neka muškarac uoči opću stvarnost koja duhovno zrači preko tijela... Pred njim je žena kao zov i simbol svijeta. Moći će je zagrliti samo onda kad i on dosegne mjeru svijeta. A budući da je svijet uvijek sve veći, i uvijek nedovršen, i uvijek ispred nas - čovjek je, da bi dosegao svoju ljubav, uključen u bezgranično osvajanje svemira i sebe sama.*³ Finale predstave koje je ponešto drugačije negoli u tekstu poantira ovakav stav, priklanjajući se, između Ibsenove vjere i sumnje u uzvišenije stanje postojanja - vjerovanju. U finalu predstave, naime, Rubek i Irena zagrljeni ulaze u golemi prostor plavetnila što se otvara u dnu scene. Snježna oluja i smrtonosna snježna lavina naznačene su u dijalogu prethodnog prizora između Maje i njenog udvarača lovca Ulfhajma i auditivnim efektima. Međutim, mnogo su potisnutiji negoli u tekstu, a posljednji ih prizor posve nadvladava. Dok je finale drame dvosmislen, te se može tumačiti kao pobjeda uskrsnuća u višem životu i ljubavi, ali i kao pobjeda smrti i ništavila, Delmestre se posve odlučuje za tumačenje smrti kao višeg života, slijedeći romantičarske modele prihvaćanja života kao smrti, a smrti kao života. Iako bi se ulazak Rubeka i Irene u prostor plavetnila mogao također tumačiti kao ulazak u prostor ništavila, onda to ništavilo nikako nije apsolutna negacija života, nego njegovo najpotpunije ostvarenje u kojem se lišavamo vlastitog ega i postajemo sjedinjeni sa sveopćim bitkom. Ovakvo tumačenje prostora plavetnila poantirano je i velikom prozirnom koprenom koja odjeljuje dva scenska prostora, a

¹ Nenni Delmestre u programskoj knjižici

² Adolf Muschg, "Viseći most", prikaz o japanskom haikurostihu, iz glasila Društva hrvatskih haiku pjesnika "Haiku"

³ P. Teilhard de Chardin, *Ljudska snaga*

na kojoj se neprekidno, pod utjecajem kretanja glumaca, uobličuje onirična igra svjetla i sjena. Koprena odražava obrise ljudi, u prvom je prizoru Rubekova ogromna sjena u njegovoj pozadini, a Irenu već i u samoj drami poput sjene prati Opatiča. Delmestre igrom sjenki naglašava Ibsenovo poimanje svakodnevnog života kao polutame, da bi na samom kraju, tik pred ulazak u prostor plavetnila, sjenke nestale, a koprena se podigla. *Veo evocira skrivenost tajnih stvari; skidanje je vela otkrivenje, spoznaja, posvećenje...*⁴ Takvom igrom Delmestre asocira i na Platonovu idealističku filozofiju u kojoj je ovaj pojavni život samo sjena svijeta ideja, polumračna spilja u kojoj ljudi mogu vidjeti samo sjene što ih stvara svjetlost koja dolazi izvana. U finalu Rubek i Irena izlaze iz Platonove spilje na svjetlost.

Sjajna scenografija Dalibora Laginje na vizualnom planu posve ilustrira navedena usmjerenja predstave, a čije smo neke od elemenata već dotakli. Scenografija estetikom podsjeća na suvremeni minimalizam u arhitekturi, a podijeljena je na tri scenska prostora - ispred koprene, iza nje, te prostor beskrajna plavetnila koji se u finalu otvara na dnu scene. Naravno da u kontekstu predstave tri razine scenskog prostora označavaju tri razine unutarnjeg prostora duše - prizemnu dimenziju realnog postojanja u kojoj se pojavljuje Maja, dimenziju u kojoj se prisjećanja na prošlost miješaju sa čežnjom za višim oblicima postojanja i u kojoj se susreću Rubek i Irena, te ona predstavlja svojevrsno čistilište, te dimenziju ostvarene čežnje, odnosno vječnih prostranstava viših oblika postojanja. U prednjem dijelu dominiraju dva scenska objekta nalik na prozirne krevete, čija funkcija seže od one posve pragmatične (krevet za ležanje) do simbolične (lijes). Time je ponovno naglašeno izokretanje odnosa život-smrt, kao i važna karakteristika Ibsenova stvaralaštva - znakovi imaju kontradiktorne funkcije od kojih jedna funkcionira u prostoru realnog, a druga simboličkog. Osim kreveta-ljesova, na sredini proscenija nalazi se, poput isječka beskrajnog plavetnila u prizemnoj dimenziji realnog postojanja, odnosno kao dinamička slika dijalektike

između transcendentnog nebeskog kojemu čovjek teži i zemaljskog u kojem se nalazi, jedan veliki plavi četverokut koji će tijekom predstave poprimiti karakteristike svojevrsnog oltara. Banjski inspektor (u interpretaciji Asima Bukve, koji u predstavi poprima posve simbolično značenje figure koja služi u prostorima čistilišta duša, te se pojavljuje ne samo kao u tekstu u prvom prizoru) donosi u taj četverokut zdjelu s uskršnjim jajima, zatim zdjelu s pijeskom (prahom), crveno cvijeće i na samom kraju mnoštvo upaljenih svijeća. Svi ti scenski rekviziti na simboličkoj razini označuju središnji motiv Ibsenove drame (čiji je prvobitni naslov *Dan uskrsnuća*) na kojeg se Delmestre prvenstveno usredotočuje - motiv uskrsnuća. Jaje je jedan od simbola periodičke obnove prirode, simbol ponovnog rođenja koji potvrđuje i potiče uskrsnuće. Osim toga, sveti simbol nordijske božice jutarnjeg svjetla i proljeća Ostere (od čijeg imena potječe engleska riječ za Uskrs - *Easter*) jest jaje. Od prosutog praha (*...Zemlja i prah samo su prividno svršetak čovjekov; u velikome kozmičkom, apokaliptičkom preokretu koji će Bog ostvariti... oživjet će i stanovnici praha zemaljskoga...*)⁵ Rubek u jednom trenutku pokušava modelirati kip, ali čovjek samo svojim snagama, pa čak i ako je vrhunski umjetnik, ne može uskrsnuti umrlo, a kasnije se, zajedno s Irenom, igra ružinim laticama (ruža je također, kao i jaje, simbol mističnog ponovnog rođenja, ali i davanja čiste ljubavi). Na samom kraju - slika transcendencije - svijeće što označuju duhovno očišćenje, prosvjetljenje i ljubav. Čini se da Inspektor slaže prošlost, sadašnjost i budućnost negdje onkraj vremena.

Bjelina scenskog prostora, kao i kreveti-ljesovi, funkcionira na razini realnog (nordijski pejzaži u kojima se odvija radnja drame), mitskog (predočuje prostor skandinavskih mitova usko povezanih s motivom uskrsnuća) i simboličkog - *... bijelo je boja prijelaza... boja obreda kojima se... mijenja bice: smrću i ponovnim rođenjem...*⁶ U tu se bjelinu utapa i kostimografija Irene Sušac, elegantnih, ravnih i čistih linija. Da bi ostvarila što čišću i cjelovitiju predstavu, Delmestre mijenja i neke od detalja u samoj drami, primjerice u prizoru

pokušaja ubojstva Irena ne vadi nož nego dugu iglu iz kosè koju Ibsen u tekstu spominje, ali ne koristi. Duga igla u uskoj je vezi s takozvanim Bijelim ženama - bićima iz skandinavske mitologije koja su usko povezana s motivom smrti i uskrsnuća. Irenu neki teoretičari i izjednačuju sa zlokobnom Bijelom ženom, iako mi se čini da bi je se, naročito u navedenom diskursu predstave, prije moglo sagledati kao svojevrsnu nasljednicu Danteove Beatrice, doduše uz primjese destruktivne energije Bijele žene. Olivera Baljak uspjela je u liku Irene izbalansirati njezinu simboličnu dimenziju s konkretnom punokrvnom ženom, te joj udahnuti pravu mjeru poezije i proze.

Iako u riječkoj predstavi najviše oduševljava njena vizualna strana, ni glumci nisu zakazali. Uspjeli su balansirati na opasnu rubu likova simbola koji uvijek prijete zagušenjem i umrtvljenjem glumačke igre, a da ipak nisu posve izgubili vlastitu autentičnost. Iako se ponekad ipak gube u apstraktnim prostorima simbolike, uspijevaju barem donekle ostvariti punokrvnost dramskih lica. Odveć široki potezi najviše bodu oči u kreaciji Josipa Gende, koji bi Rubeku trebao podariti malo više raznolikosti u izražajnosti duševnih previranja. Pa ipak, Genda je nesumnjivo karizmatička glumačka osobnost tako da i uz navedenu zamjerku uspijeva izgraditi svojevrsnu aureolu. S tako plemenitim licem i glasom mogao bi i samo recitirati, pa da nas se dojmi. Alen Liverić (Ulfheim) igra posve širokim potezima, s mnogo sirove snage, ali to ne smeta s obzirom da je dramski lik kojeg tumači ionako pisan na taj način. Andrea Blagojević Mangano (Maja) u prvom je prizoru prilično neuvjerljiva, ali kako predstava napreduje, a Maja postaje sve koketnijom i razuzdanijom, Andrea se sve bolje snalazi. Pa ipak, čini se da bi za predstavu bilo mnogo bolje da Andreina Maja funkcionira i na slojevitijoj ljudskoj dimenziji, a ne samo kao simbol strasti za životom. Ivana Savić Čagljević pojavljuje se u ulozi Opatice, odnosno Irenine sjene koja je u predstavi zadobila prvenstveno negativna značenja poluživota sjena iz Hada. Nezaboravan je prizor u kojem se penje ljestvama, dok se Irena zajedno s Rubekom uspi-



Josip Genda i
Olivera Baljak

nje na vrh planine, u sumanutom strahu da će "i ona u crnome doći i ščepati je".

Izbor glazbe (Grieg i Wagner) koja uvelike pridonosi atmosferičnosti predstave, podsjećajući nas najizrazitije na povijesno razdoblje nastanka teksta, načinila je Lina Vengoechea, a izuzetno oblikovanje svjetla čiju je važnost u kontekstu predstave uvelike naglašavao i sam Ibsen, potpisuje Zoran Mihanović.

U današnjem ubrzanu vremenu prepunu stresa ova predstava djeluje poput haiku poezije - pročišćava nas i napaja ljepotom viših svjetova na koje počesto i na vlastitu štetu zaboravljamo.

⁴ J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*

⁵ A. Rebić, "Vjera u uskrsnuće u Starom zavjetu"

⁶ J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*

“... Inverzija u strukturi predstave u tome je što na vrlo blag, ali jasan način “onostranim” zapravo smatra “mali život običnog čovjeka” u kojem je zadovoljenje tjelesnih impulsa - ljubav shvaćena kao seksualni odnos i bjesomučna potraga za zabavom i zadovoljstvom - predmet čežnje svih likova... Nordijsko lječilište zapravo je čistilište, neka vrsta čekaonice sljedećeg poteza sudbine... predstava iskazuje dosljednost jedne redateljske poetike koja se pročišćenošću i jednostavnošću, uspješno “spojila” s dramskim predloškom...”

**Lidija Zozoli, “Slobodna dalmacija”,
5. listopada 2001.**

“... rezultirali su pomalo elitističkom i larpurlartističkom predstavom za odabranu publiku rafiniranijeg senzibiliteta... Osnovna zamisao da se postigne što veći kontrast između vanjskog i unutarnjeg, odnosno ledom i hladnoćom okovane površine i dubokih psiholoških previranja unutar likova zanimljiva je redateljska intervencija, ali ne i glumački do kraja provedena. Rijetke su, naime, one scene u kojima se osjeća istinski kontakt glumaca s tekstem koji izgovaraju. Poštujući Ibsenov predložak u kojem su metafora i simbol nadišli stvarni život, redateljica se uglavnom i zadržava na toj literarnoj razini, čime likovi nerijetko djeluju “papirnato” i beskrvno... izgovaranje dijaloga nerijetko dolazi do ruba recitativnosti. Najbolji su oni prizori u kojima je Nenni Delmestre uspjela izvući poetski sloj Ibsenove drame... Unatoč relativno kratkom tajmingu predstave, prizori teku presporo i gledateljska koncentracija do kraja predstave sve više pada...”

**Kim Cuculić, “Novi list”,
5. listopada 2001.**

“... Općem dojmu misaone jednostavnosti, irealnosti, udaljenom od simboličkoga hermetizma, koji bi mogao biti i samom sebi svrhom, pridonijelo je i vrlo dobro kraćenje teksta (dramaturginja Magdalena Lupi)... Time je ujedno pojačan intezitet i tempo drame, a da ništa od njezine biti nije izgubljeno... Josip Genda, u jednoj od svojih najzrelijih i najpromišljenijih kreacija, nordijski je melankoličan umjetnik obuzet sumnjom i tjeskobom...”

**Boris B. Hrovat, “Vjesnik”,
5. listopada 2001.**

“... taj je prostor omogućio u punoj mjeri redateljici da izvede i kroz cijelu predstavu provede fine prijelaze i pretapanja protagonista koji se kreću u točno ritmiziranom slow-motionu. Ritam je spor, mjestimice i preražvučen, ali on jednostavno takvim mora biti. Kad bi se jače potencirao kontrapunkt između dvaju suprotstavljenih parova... došlo bi nužno do narušavanja sklada cjeline, a to je Delmestrinoj kazališnoj poetici i njezinu nervu nešto posve strano... ona žrtvuje svaki izvanjski dinamizam u korist apsolutno harmonizirane ljepote... Glumci agiraju, ali na jedan suspregnut, pounutren i stoga ne samo nerealističan nego antirealističan način... Nisu beživotni, prije su bačeni u stanje koje precizno iskazuje naslov: kad se mrtvi bude iz duga sna na putu u konačnu fizičku smrt, odnosno uskrснуće. Ne treba reći koliko je to teško glumiti, jer se mora doživjeti i pokazati impresijom, a ne ekspresijom. Protagonistički je kvartet dobro, iako ne i vrhunski, odgovorio toj zadaći...”

**Darko Gašparović, “Hrvatsko slovo”,
12. listopada 2001.**