



SLOVENSKO LJUDIŠKO DRUŠTVO CELJE
SEZONA 1993-94

Henrik Ibsen

Strahovi

PROJEKCIJA 27. MAJ OB 19.30

19540



GLEDALIŠKI LIST ŠT. 5 - SEZONA 1993/94

Henrik Ibsen

Strahovi

PREMIERA: 27. MAJ OB 19.30

PREVOD

Janko Moder

REŽIJA

Dušan Mlakar

DRAMATURGIJA

Marinka Postrak

SCENOGRAFIJA

Janja Korun

KOSTUMOGRAFIJA

Melita Vovk

LEKTOR

Marijan Pušavec

IZBOR GLASBE

Dušan Mlakar

IGRAJO

HELENE ALVINGOVA

Milada Kalezić

OSVALD ALVING

Tomaz Gubenšek

PASTOR MANDERS

Janez Bermež

MIZAR ENGSTRAND

Miro Podjed

REGINE ENGSTRANDOVA

Darja Reichman

VODJA PREDSTAVE ZVEZDANA ŠTRAKL - KROFLIČ

ŠEPETALKA ERNESTINA DJORDJEVIĆ

RAZSVETLAVA RUDOLF POSINEK

KROJAŠKA DELA ADI ZALOŽNIK, MARJANA PODLUNŠEK

FRIZERSKA DELA MAJA DUŠEJ

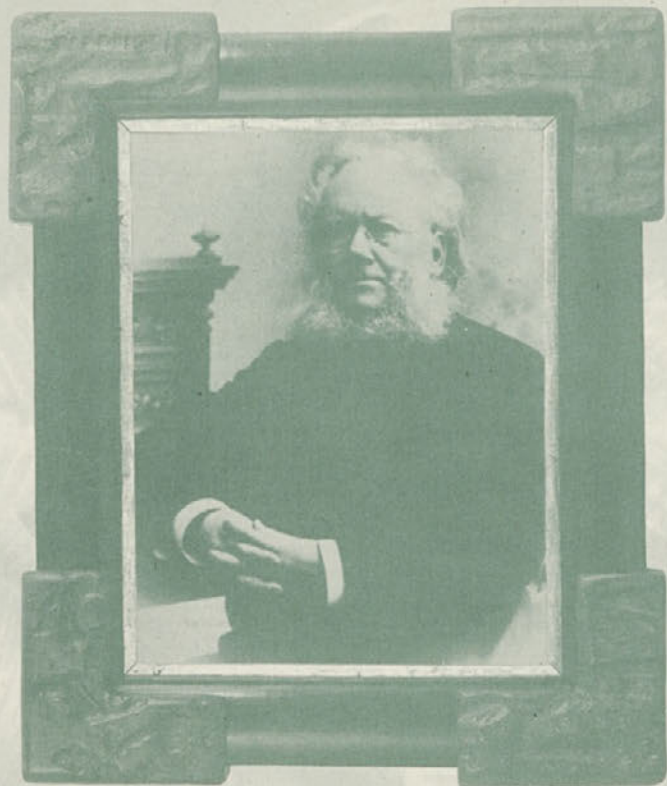
ODERSKI MOJSTER MIRAN PILKO

REKVIZITI FRANC LUKAČ

GARDEROBA AMALIJA BARANOVIĆ, MELITA TROJAR

TON STANKO JOST

TEHNIČNO VODSTVO VILI KOROŠEČ



Marinka Postrak

Hiša strahov

Strnjena falanga ibsenologov vse od Plehanova, Lukacsza, Williamsa, Kotta pa tja do Fergussona, če izpostavim le najoriginalnejše, si je edina v ugotovitvah, da pomenijo Strahovi mejnik v pojmovanju drame. V zvezi s Strahovi opozarjajo na začetke "moderne realizma" (Francis Fergusson), na svojevrsten model "meščanske tragedije" (Jan Kott) ter seveda na avtorjev "moralni nemir", s katerim raziskuje "skrajne meje vesti in etike" (Plehanov). Problem morale in etike, ki ga v svoji največkrat izrazito ideološko obarvani razpravi izpostavlja Plehanov, pa danes paradoksalno, ko vsaj upamo, da so časi ideologij že za nami, zadobiva nov in izrazito sodoben pomen. Seveda gre tudi v tem primeru za Strahove, brane skozi natančno psihološko študijo oseb, ujetih v primež "avtoritarne družbe, ki zahteva potlačitev spolnosti" kot tudi primarne čustvenosti. In prav zaradi tega je jasno, da aprioristično branje subtilno tkivo Strahov lahko samo oropa njegove moči. Šele z natančnim seciranjem odnosov med akterji te tragične družinske freske lahko "obudimo" Strahove v sodobno tragedijo neizživetih strasti in čustev.

Če so torej Strahovi "tezna drama" (kot ugotavlja Francis Fergusson) o

"konvencionalni morali", zamišljeni kot niz razprav med gospo Alving in Pastorjem Mandersom, Pastorjem in Osvaldom in njegovo materjo, ki jim angažirano "asistirata" Engstrand in Regine, potem je naša prva dolžnost, da definiramo njihova stališča, karakterje in seveda tudi odnose, ki privedejo do tragičnih posledic, katerih brezsrčne priče smo. Kajti samo natančna analiza zvez in odnosov med junaki lahko ponudi novo in še kako univerzalno aktualno interpretacijo Strahov, očiščeno naslag historicizma in tolikokrat izpostavljenega naturalizma. Čeprav večina teoretikov ves čas izpostavlja "tragični ritem" Ibsenovih Strahov v analogiji z grško dramo in dednost kot sodobno epifanijo grozljivega fatuma ter s tem v zvezi junaka, ki "brez krivde kriv" tragično propade, se moramo tokrat končno sprijazniti z ugotovitvijo, da so bila ta "branja" Ibsenovih Strahov zgrešena. Ibsenovi Strahovi niso besedilo, ki govori o dednosti kot usodi, ki ji ni mogoče ubežati. Ibsenovi Strahovi niso besedilo o "nečisti krvi", temveč zgolj o Osvaldovi želji, da bi krivdo za svojo bolezen prenesel na drugega, pri čemer mu mati samo pomaga. Osvald sifilisa ni podedoval po očetu, ker je to s stališča medicine enostavno nemogoče. Sifilis se namreč na zarodek prenaša samo preko matere in v tem primeru bi bila Helene

Alvingova v trenutku, ko se drama začne, že mrtva ali vsaj vidno sifilitična, kot seveda tudi Osvaldova polsestra Regine. Teza o tem, da je stotnik Alving okužil Osvalda, je torej z medicinskega stališča zgrešena in naj se sliši še tako paradoksalno, tudi Ibsen sam te teze v besedilu nikjer eksplicitno ne izpostavlja. Edino mesto, kjer namiguje na to, je Osvaldova replika o pariškem zdravniku, ki ga je izpraševal o razmerah v družini in o očetu, kjer pa ni zapisano, da bi se sifilis prenašal genetsko. In natanko na tem mestu naletimo na repliko, ki je bila v interpretacijah očitno spregledana. Osvald namreč izreče usodni stavek, ko pravi: "Potemtakem sem si sam kriv!... Ko bi bilo vsaj kaj podedovanega - kaj takega, za kar sam nič ne moreš. Ne pa tole! Da sem si takole sramotno, lahkomišlno in nespametno zapravlil vso srečo, zdravje, vse na svetu - svojo prihodnost, življenje -!... Nerešljivo uničen za vse življenje, zaradi svoje nepremišljenosti!"

Fatum, o katerem govori Jan Kott v zvezi z Ibsenovimi Strahovi, ni dednost v obliki sifilisa. Kar je Osvald podedoval po očetu, je zgolj karakterna črta, ki jo Ibsen v besedilu opredeli kot "veselje do življenja" in natanko to je po očetu podedovala tudi Regine. Osvald na koncu simbolično sprejme krivdo očeta zgolj zato, da bi se očistil lastne krivde ali kot sam pravi - nepremišljenosti. Bistvo dednosti v Strahovih je nekje drugje in ime ji je usoda kot značaj. Usodno v družini Alving je bilo predvsem to, da zaradi spleta okoliščin in okostenele morale niso sledili svojim primarnim strastem in čustvom. Usodno pa je bilo tudi, če so jim nebrzdano podlegli. To, v kar nas prepričujejo Ibsenovi Strahovi, je skrajno kontroverzna teza. Kajti pravega obrazca preprosto ni in prav zaradi tega si lahko usoda tako šaljivo nadene tisoč obrazov, od katerih je vsak lahko tragičen. In v

Strahovih si usoda največkrat nadene masko boga Erosa.

Prav naelektrenost z erosom ustvarja v Strahovih zmeraj nove zaplete. Z neukrotljivim magnetizmom poveže Osvalda in Regine, mater in sina, ter še zmeraj na tragičen način prepleta usodi Helene Alvingove in Pastorja Mandersa. Na ozemlju diktatorja Erosa, kjer se spopadata v vsej svoji sprevrženosti in tragičnosti moralni mazohizem Helene Alvingove in moralni sadizem Pastorja Mandersa zato niti ne preseneča več Osvaldova ustvarjalna impotenca in podedovani življenjski hedonizem, ki mu je nakoopal bolezen "tega časa". V erotičnem klobčiču strasti je "kazen božja" dobesedno izklicana, da bi se pretrgala agonija. Na tem ozemlju sprevrženih odnosov in zadušeni strasti zato niti ne preseneča več Reginin premočrtni karizem in volja do življenja, kot tudi ne Engstrandova perfidna in vulgarna manipulacija. In prav Engstrand je tisti pretkanec, ki v Strahovih brezkompromisno in s komičnim poudarkom relativizira vsa tragična hotenja, zaplete in končno pripomore tudi k razpletu te zapletene družinske drame. Engstrand namreč s svojim zvitim, preračunljivim in skrajno vulgarnim pogledom ustvarja tisto distanco, ki meče na dogajanje še srhljivejšo senco. Engstrand se namreč kot "poznavalec" situacije še kako dobro zaveda, da lahko na račun tuje nesreče nezadržno prosperira. Njegov račun je skrajno preprost in se glasi: okoristiti se s tragedijo Alvingovih. Engstrand očitno samo čaka na ugodno priložnost in ko se ta pokaže, jo seveda v hipu izkoristi. Inscenira "majhno pobožnost", na katero povabi pastorja samo in zgolj z namenom, da bi ga obtožil požiga, ter nato krivdo ponovno kot "angel odrešenja" prevzel nase. To je preverjena taktika, s katero operira Engstrand in očitno mu je tudi tokrat uspela.

Z zaigrano labilnostjo, samoobtoževanji in kvazi moralno ima aduta, s katerim igra proti Pastorju Mandersu in ve, da v tej igri ne more zgubiti. In če je Pastor Manders (kot ugotavlja Fergusson) Osvaldov duhovni oče, potem je tudi več kot očitno, da je Engstrand še kako posrečeno izbran za Regininega "duhovnega očeta". To, kar počne Engstrand do konca profesionalno ob moralni podpori Pastorja Mandersa, brez sramu na koncu razkrije tudi Regine, ko zapusti hišo strahov, iz katere ne more ničesar več iztržiti zase. Tako Osvald kot tudi Regine sta po dejanskem očetu podeovala "veselje do življenja", ki ju brezkompromisno žene naprej. Razlika je zgolj v dejstvu, da je Osvald vsled okoliščin na koncu te poti, medtem ko je Regine na njenem zmagoslavnem začetku. Regine in Osvald bi lahko bila, če odmislimo "rdečo svetilko incesta", idealen par, saj ju zbližuje identična življenjska filozofija in nezadržan pohlep po življenju. Oba želita predvsem uživati in čim več iztržiti od življenja. V dialogu z materjo Osvald to tudi jasno izpove; Alvingova: Kaj si rekel o veselju do življenja? Osvald: Ja, veselje do življenja, mama - tukaj veste zelo malo o tem. Tukaj tega sploh še nisem občutil." In malce naprej: "Mama, si že kdaj opazila, kako se vse, kar sem naslikal, suče okoli veselja do življenja? Slikam svetlobo in nedeljska jutra - in sijoče zadovoljne obraze. Zato se tako bojim ostati tukaj pri tebi." Skoraj identično na koncu Regine rezimira svoj odnos do življenja, ko pravi: "Revno dekle mora izkoristiti svojo mladost, drugače ostane praznih rok, še preden se dobro zave. In v meni je nekaj veselja do življenja, gospa!"

Tragika odnosa Regine - Osvald ni zgolj v tem, da sta brat in sestra. Takšna kot sta, bi po vsej verjetnosti lahko šla tudi preko tega in pristala na incestuiden odnos ter s tem morda celo razelektrila erotični magnetizem zatrtih

strasti prejšnje generacije. Problem njunega odnosa je prej v tem, da je do srečanja prišlo prepozno. Osvald svojo pot namreč nezadržno zaključuje, zato ga Regine z vso brutalnostjo in cinizmom zapušča, saj ji na njeni pohlepni poti enostavno ne more več slediti. Regine na skrajno brutalen način pretrga z nekim življenjem, da bi se realizirala v skladu s svojimi hotenji, v skladu s svojim nagonom in v skladu s svojimi ambicijami. Stori natanko to, česar Helene Alvingova ni mogla narediti. In natanko na tej točki se je začela tragedija Helene Alvingove. Kajti kot je ugotovil v svojem eseju Moč preteklosti že Mirko Zupančič, je v tej družinski drami v treh aktih edino Helene Alvingova tragičen lik. "Osvald ni tragičen junak, ampak ne zato, ker si je nekdo izmislil, da sifilitik ne more biti tragičen. On omogoči materino tragedijo in še celovitejšo tragedijo strahu, katere del je tudi on sam", ugotavlja Mirko Zupančič. Toda če gremo še dlje, ugotovimo, da je poleg Osvalda, ki si sicer želi postati tragičen lik, in v to ga konec koncev prepriča celo mati, še nekdo, ki je še pred Osvaldom pripravil vse pogoje za tragedijo Helene Alving. In to ni nihče drug kot Pastor Manders. Helene Alving je namreč, prav tako kot Nora in kot Regine, naredila usodni korak - hotela je pretrgati s konvencionalno podrejeno funkcijo matere in žene. Le da je pri tem zagrešila usodno napako. Od napačnega moškega je stopila k drugemu napačnemu moškemu, ki jo je v imenu splošno veljavne morale in puritanske dogmatičnosti zavrnil. Še huje: ožigosal jo je za padlo žensko in "marsičesa krivo mater". V trenutku, ko se je bila Helene Alvingova zaradi Pastorjeve ortodoksne morale primorana vrniti k stotniku Alvingu, se pravzaprav prične ekspozicija tragedije, ki smo ji priče. Ob tem dogodku je namreč Helene Alvingova dokončno zatrla v sebi svoje avtentične libidinalne želje v imenu konvencionalne morale in očitno

preusmerila svoj narcistični libido na sina, ter ga s tem nezavedno spremenila v edini objekt svoje želje in iz njega ustvarila svojo idealno projekcijo. V tej optiki postaja "Osvald dejansko glavni simbol tega, kar išče gospa Alvingova in njegov propad zaključuje njeno hotenje v grozljivo katastrofo." (F. Fergusson) Od tega trenutka lahko o Helene Alvingovi govorimo kot o ženski/materi, katere karakterne črte vse jasneje izražajo tipične in prepoznavne simbole moralnega mazohizma, kot ga je definiral v svoji knjigi ANALIZA KARAKTERJA Wilhelm Reich. Kajti kot le-ta ugotavlja, "mazohizem ni biološko določen nagon; je sekundaren nagon v spolno-ekonomskem smislu in se izkaže kot posledica potlačenih spolnih mazohizmov." Prav tako kot Wilhelm Reich tudi Sigmund Freud v svojih EKONOMSKIH PROBLEMIH MAZOHIZMA jasno definira fenomen moralnega mazohizma, ki tako evidentno izrisuje karakterne črte Helene Alvingove. S tem, ko je bila prisiljena v potlačitev svojih primarnih želja in nagonov, se je pri njej izvršil temeljni preobrat. "Sadizem namreč postane mazohizem, ko se le-ta usmeri proti samemu sebi; super-ego postane tako (kot predstavnik družbenih zahtev v egu) izvrševalec kaznovanja nasproti lastnemu egu". Logična posledica, ki ji sledi, je vest in so občutki krivde, o katerih Alvingova neprestano govori, in ki izhajajo iz nasprotja med težnjo po ljubezni in destruktivno potlačitvijo. Ves njen nadaljnji življenjski projekt je usmerjen v eno samo stvar - v prikrivanje Alvingove seksualnosti in v potlačitev lastne. Iz te optike postaja tudi jasno, zakaj projekt z zavetiščem za reveže, ki naj nosi Alvingovo ime. Iz natančno dveh vzrokov. Ko jo namreč po njeni izpovedi Pastor vpraša, zakaj je torej po vsem tem "temu človeku" postavila spomenik, gospa Alving odgovori s simptomom. Njen odgovor je: "Zdaj vidite, kaj je moč slabe vesti.. Zmeraj se mi je zdelo,

kakor da bo nazadnje resnica le prišla na dan in ji bodo ljudje verjeli. In tako naj tole zavetišče nakako potlači govornice in zabriše vse dvome." Toda pri tem Alvingova zamolči bistveno stvar - da z zavetiščem (ki je konec koncev verska ustanova) postavlja pravzaprav spomenik Pastoru Mandersu in s tem dejanjem končno priznava njegovo zmagoslavje. Helene Alvingova navkljub svoji "prosvetljenosti" in zatrtemu emancipiranemu duhu postavlja spomenik konvencionalni morali, katere zastopnik je prav Pastor. Zavetišče naj zbrisane le Alvingovo razuzdanost, temveč tudi Helenin mladostni eksces z Mandersom. In zato niti slučajno ni naključje, da prepusti prav njemu, ki mu je "spomenik" pravzaprav namenjen, vse posle okoli zavetišča. In zato tudi ni naključje, da zavetišče pogori. Seveda je tu še drug pomemben razlog, ki ga Alvingova tudi pove: "Nisem marala, da bi Osvald, moj sin, kaj podedoval po svojem očetu." Zavetišče je zanjo tudi simbolna gesta, s katero želi izbrisati očeta, ki kot zli duh bdi nad njo in Osvaldom. Kajti ko je doživela razočaranje z možem in zavrnitev s strani Pastora Mandersa, Helene Alving stavi vse zgolj na enega samega človeka - na sina Osvalda. V skladu s svojim mazohističnim značajem in hlepenjem po ljubezni poskuša še zadnjič, tudi s samoobtoževanjem (kar se tiče njenege odnosa z Alvingom), izsiliti nekaj prgišča ljubezni zase. Njena tragedija je zato še toliko večja, saj jo zavrne tudi sin. Osvald se je vrnil domov namreč z eno samo mislijo in s pošastnim načrtom; poiskati žensko, ki ga bo iz ljubezni ubila in ga s tem odrešila trpljenja. Tega, česar ne najde v Regini, najde v svoji materi.

Prav tako kot moralni mazohizem Helene Alvingove triumfira proti svojemu neizbežnemu tragičnemu koncu, tako ostaja tudi moralni sadizem Pastora Mandersa vse do konca zvest svojemu srhljivemu in obenem tako

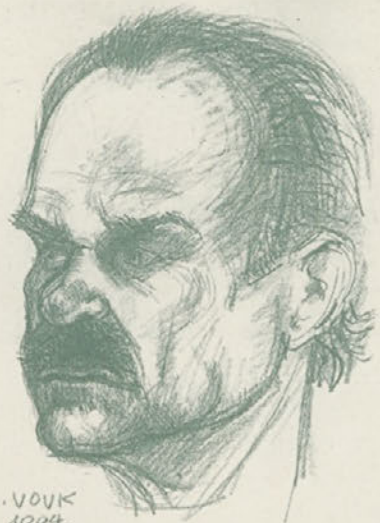
kontroverznemu puritanizmu. Dialektično nasprotje mazohizma Helene Alvingove in sadizma Pastorja Mandrsa, ki ustvarja iz njiju pravzaprav "idealni par", je pravzaprav tiste vrste magnetizem, ki daje osnovno noto celotnemu vzdušju v Strahovih. Več kot značilno za fenomen moralnega sadizma je namreč dejstvo, kot ugotavlja Wilhelm Reich, da moralni sadist v svoji "zahtevi po askezi ni usmerjen le proti sebi, temveč je na sadističen način naravnani proti naravni spolnosti drugih". Reich gre v svoji terminologiji še dlje in govori v zvezi s tem o pojavu "čustvene kuge", s katero so okuženi posamezniki. V nadaljevanju tudi ugotavlja, da je prav za ljudi, ki so okuženi s čustveno kugo, značilna izrazita nestrpnost do vprašanj naravne spolnosti. In Pastor Manders svoje sadistične napade dejansko usmerja natanko proti naravni spolnosti drugih (spomnimo se samo njegovega zgražanja v dialogu z Osvaldom nad t.i. divjimi zakoni), medtem ko je paradoksalno slep za Engstrandov očiten projekt s kurbiščem, kot je bil tudi slep in gluha za sprevržen zakon Helene Alvingove. V zvezi s tem Reich poudarja kontroverznost v tem smislu, ko nadaljuje: "Posebej ostro stališče pa (moralni sadisti) zavzemajo do naravne spolnosti otrok in mladine, medtem ko so, dokaj nerazumljivo, kratkovidni za vsak pojav nena-ravne (perverzne) spolne aktivnosti." Na koncu se Pastor Manders v svoji neizmerni zaslepljenosti pusti Engstrandu zmanipulirati celo do te mere, da mu obljubi finančno pomoč natanko za stvar, proti kateri se je ves čas tako žolčno boril. Namesto spomenika bo pomagal graditi spomenik razvratu. Alvingova dediščina bo tako končno prišla v prave roke in odločilno vlogo pri tem igra ravno Pastor Manders. In natanko v tem obratu je tudi vsa in še danes tako aktualna Ibsenova subverzivnost. Ibsen gre v primeru Pastorja Mandersa do konca v svoji obsodbi kvazi morale in njenih oficialnih zastop-

nikov v družbi. Toda s tem slika Pastorja nikakor še ni zaokrožena. Pastor ni le zaslepljen, temveč v skladu s svojim moralnim sadizmom skrajno perfiden in očitno nesramen. Ko mu namreč Helene Alvingova ponovno odpre svoje srce in ga poskuša spomniti na njuno "preteklost" ter ga s tem opozoriti tudi na krivdo, se Manders nonšalantno in sprenevedavo zateče v nevednost. "Mislila sem, da vam je jasno, kam je takrat zablodilo tisto, čemur pravimo srce," mu poočita Helene Alvingova, nakar Manders sprenevedavo odgovori: "Če bi kaj takega uganil, ne bi bil vsak dan gost v hiši vašega moža." Helene Alvingova se je poročila s stotnikom Alvingom izključno iz ekonomskih razlogov, poročila se je zaradi preživetja, kar tudi sama brez sprenevedanj prizna, čeprav je že pred poroko njeno srce izbralo Mandersa. Okužen s čustveno kugo Manders na njen "izziv" seveda ni mogel odreagirati drugače kot z gesto sadista. Z vso naslodo perverzneža jo je pahnil v naročje tistega, od kogar je zbežala. Identično gesto ponovi 28 let kasneje z Regine. Pozornemu očesu ne more uiti Mandersovo perverzno ogledovanje mladega, v žensko razvitega telesa Regine Engstrand. To z vso žensko intuicijo začuti tudi Regine sama, ko ga prosi za "pomoč" glede službe, če bi se "stvari zasukale kako drugače". In Pastor ji "pomoč" tudi obljubi. Na koncu postaja popolnoma jasno, kam odhaja Regine. Postaja pa tudi jasno, v čigavo naročje bo Manders napotil Regine. Konec koncev potrebuje labilen človek, kot je mizar Engstrand, ob sebi močno osebnost, ki mu bo stala ob strani v njegovih skušnjavah, in kdo je navsezadnje najbolj primeren za tako zamisel kot zdravo in krepko dekle, polno "veselja do življenja". Ali kot pravi Jan Kott: "Če bi Pastor Manders imel dramski talent, bi gotovo napisal Strahove." Toda Pastor Manders je za to zgodbo najel Ibsena, medtem ko sam že snuje scenarij za Wedekindovo Lulu.



Melita Dook

Portreti



Л. ВОУК
1994.

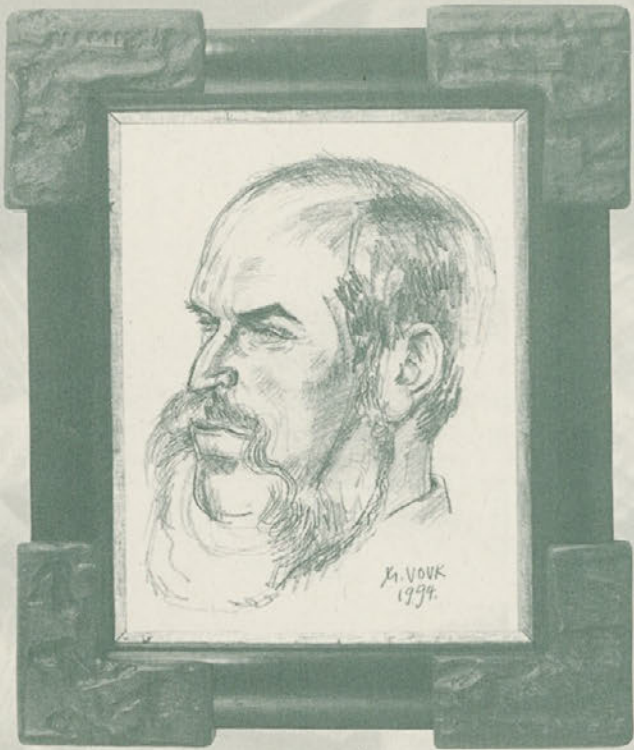


M. VOK
1974.





M. VOVK
1994.



K. VOVK
1994

Berit Erbe

- Igralski problemi ob uprizarjanju - Ibsena

ODLOMKI

Poskušal bom osvetliti nekatere probleme, ki so jih izpostavili igralci, ko so se prvič soočili z Ibsenovim realističnim dramskim besedilom.

•••

Kako naj bi izpolnili zahteve, ki jih je Ibsen izpostavil? So že bili poučeni v stilu, kakršnega je želel Ibsen, ali pa so njegove zahteve postale gonilno kolo novega, realističnega stila igre?

•••

Ko se je švedski igralec Avgust Lindberg, znan po svoji izvrstni interpretaciji Osvalda v Strahovih, prvič srečal z Ibsenovo Divjo račko, je dramatiku pisal o "tej popolnoma nerazčiščeni planjavi" in da so to "popolnoma novi junaki in kako daleč nas bodo ponesli naši ustaljeni gledališki prijemi?" Prijatelju pa je pisal: "Vrti se mi. Tako nenavadne naloge za nas igralce. Še nikoli se nismo srečali s čim podobnim."

•••

To so bile besede gledališkega človeka, ki je stal z Ibsenovim besedilom v

rokah, ki pa je bilo še vedno novo in neutemeljeno, ni še bilo podvrženo tekstualnim analizam in literarnim analizam svojih simbolov. Ibsen je svoje drame pisal za oder in nedvomno si je želel, da bi ga občinstvo nemudoma razumelo. Ko so prvič uprizarjali njegova besedila, so jih označevali kot vsesplošne gledališke dogodke. Toda s stališča kritikov in igralcev je realizem, utelešen v Ibsenovih sodobnih dramah postal nov izziv za gledališče. Za režiserje in igralce je to pomenilo potrebo po novem načinu igranja. Celoten problem realnosti v gledališču je dobil nov temelj in srečal se je z novimi zahtevami. Ibsen je zahteval nekaj novega. Toda ali so bili igralci in režiserji to pripravljeni izpolniti?

•••

Pomembno se je najprej odločiti, ali so te zahteve izhajale s strani literarnega avtorja ali s strani gledališkega človeka. Zgodnji Ibsenovi zapiski iz časa Bergena v petdesetih letih preteklega stoletja nam kažejo njegovo izredno zanimanje za vizualni aspekt gledališča. V časopisnih člankih iz

tega obdobja pa je celo izrazil zahtevo po generalni spremembi igralskega stila. Želel je, da bi bili junaki ustvarjeni iz tesne povezave s samim umetniškim delom in ne kot izolirane figure, ki nastajajo iz vsakega posameznika. Želel je spremeniti tudi govor. Ni dvoma, da gre za komentarje gledališkega praktika, ki je imel vpogled v gledališče svojega časa. V začetku osemdesetih let devetnajstega stoletja so postale Ibsenove težnje po realizmu zmeraj večje in večje in še vedno aktualno vprašanje je, kaj je pognalo tedanji način igre naprej, da se je razvil in izpolnil dane zahteve. So bili igralci dejansko pionirji realističnih reformi ali jih je vodil avtor, v tem primeru Ibsen?

•••

Formalni gledališki jezik je zanimiv študijski objekt - vendar še zdaleč ne tako kot stil igre v Ibsenovih dramah. Ibsen je predpostavljal vrsto realizma, na katerega se morajo igralci, skupaj z režiserji, privaditi, ki pa je še vedno ekspresija znotraj že obstoječega takoimenovanega formalnega gledališkega jezika. Le-ta mora biti vedno razumljiv in sprejemljiv s strani gledališkega občinstva. V realizmu, ki so ga zahtevali igralci, ki naj bi Ibsena igrali, je moral vsak skrbeti, da ni šel predaleč. Sredstva ekspresije, ki jih je gledališče posedovalo, so morala biti nadzorovana v smislu pravega vtisa na publiko.

•••

Včasih so dvomili v to, da je bi Ibsen gledališki človek. V to, ali je imel scensko domišljijo in vizualno dušo in ali je bil sposoben misliti odrsko. Toda takoj ko spoznamo, kako profesionalno se je Ibsen obnašal, ko je dajal nasvete in režijske napotke v zvezi s svojimi dramami, ni nobenega dvoma, da je bil moderen gledališki človek svojega časa in da je imel širok

vpogled v odrske zmožnosti. Ibsen je bil praktični mislec.

•••

Velika večina igralcev je spoznala, kako veliko dolguje Ibsenu, ki jim je pokazal pot k očiščenju in preciznemu igralskemu stilu. Ibsen je igralca naučil, da mora v kratkem trenutku časa in prostora, ki pripada odru, vse podrediti določenemu namenu in ničesar slučajju. Nič nematerialnega ni smelo uničiti iluzije, ker se z odra vse sliši in vse vidi. Vse to pa je slejkoprej pripeljalo do odkritja pomembnosti tišine v realističnem načinu igre. "Tišina, ki je vzdignila besede". Tišina, ki vlada med ljudmi, je pomemben element v komunikaciji med odrskimi figurami. Ibsenovi junaki so morali imeti sposobnost poslušanja, igralci so morali biti sposobni poslušati in reagirati veliko hitreje in veliko bolj intenzivno kot poprej.

•••

Ibsen je igralce napotil nasproti realističnemu stilu igre tudi s svojim stališčem do notranje režije. Počasnost tega procesa je posledica dejstva, da je bila določena medigra izkušenj in konvencij potrebna faza pri vzpostavljanju odnosa med odrom in občinstvom. Zelo pomembno je, da odrsko osmišljanje dramskega dela najde jezik, ki ga razume tudi občinstvo, istočasno pa še vedno obstaja tudi umetniško izražanje avtorjevega ter režiserjevega koncepta.

Izbor, prevod in priredba:
Tatjana Ažman

Michael Meyer

Ibsen - biografski pristop

Nekatere inovacije so tako same po sebi razumljive, na primer ogenj in kolo, da si težko predstavljamo čase, ko jih še ni bilo. To pa ne velja za Ibsenov prispevek k dramatik. Na kratko, bil je prvi, ki je napisal veliko tragedijo v navadni vsakdanji prozi.

•••

Ko je leta 1849 napisal svojo prvo igro, je veljal princip, da mora biti odrska tragedija napisana v verzih. Proza je bila dobra za komedijo, tragedija pa je s svojimi verzi morala spominjati na gibanje Zemlje okoli Sonca. Mnogi so že poskušali s pisanjem tragedije v prozi, še posebej približno sto let prej v Nemčiji, toda nobenemu ni zares uspelo s čimer se je pravilo samo še potrjevalo. Navkljub temu pa je bilo nekaj izjem. V tridesetih letih devetnajstega stoletja je Georg Buechner, preden je v starosti trindvajset let umrl za tifusom, napisal dve veličastni tragediji v izredno visokem proznem jeziku, ki je bil zelo blizu poeziji: Woyzeck in Dantonova smrt. Nihče pa tega ni vedel, kajti rokopis Woyzecka je bil odkrit šele leta 1879 (istega leta je Ibsen napisal Hišo lutk) Dantonova smrt pa je bila objavljena

samo v zelo spačeni verziji. Strahovi, napisani 1881, pa so bili nesporno prva velika tragedija, ki je bila napisana v navadni vsakdanji prozi in ima za nadaljni razvoj dramatike brez dvoma velik pomen.

•••

Obenem pa so bili Strahovi tudi prva velika tragedija (ponovno brez upoštevanja Buechnerja) o navadnih ljudeh srednjega sloja. Pred Ibsenom so odrske tragedije obravnavale življenja kraljev in kraljic ali princev in princes, v skrajnem primeru so segle tako "nizko", da so pripovedovale o Montegih in Capuletih. Ko so, precej pozno, v osemdesetih letih preteklega stoletja pričeli v Londonu uprizarjati Ibsenova besedila, se je dramski kritik Daily Telegrapha, W.L. Courtney, pritoževal, da so:presenetljivo borne, banalne, omejene...kot bi Apolonu, ki je nekoč stopil v Admetusovo hišo, zdaj rekli, naj se preseli v zakotno sprejemnico v South Hampsteadu. V Sout Hampsteadu se lahko godijo tragedije, čeprav nam izkušnje tega ne morejo natančno potrditi; toda s stališča zgodovinskih dogodkov in tradicije sodi tragedija veliko bolj v okolje Glamis Castla, v

Melrose Abbey, Carisbrook in celo v Carlton House Terrace....

•••

Z drugimi besedami, že William Archer je komentiral, da Ibsenovi junaki niso tisto, kar so viktorijanci poimenovali "ljudje z držo". Ibsen je v Strahovih in v ostalih besedilih, ki so sledila, pokazal, da se godi visoka tragedija prav tako lahko in prav tako pogosto v zakotnih sprejemnicah kot na gradovih in v palačah. Celó bolj pogosto, kajti zakotnih sprejemnic je vsekakor več kot palač. Seveda ni bil prvi dramatik, ki se je lotil česa takega, kot tudi bratje Wright niso bili prvi ljudje, ki so poskušali sestaviti letalo. Bili pa so prvi, ki so uspeli sestaviti takšno letalo, ki je tudi poletelo, in Strahovi, po Woyzecku, so bili prav tako prva tragedija, ki se ji je uspelo skupaj z ljudmi iz zakotne sprejemnice dvigniti v zrak.

•••

Ibsenov tretji veliki prispevek k dramatikí je bil tehnične narave. Zavrgel je zastarelo izumetničenost zgodbe, ki so jo pogosto povezovali z imenom Eugene Scribe, ki pa sta jo zakrivila tudi Shakespeare in Schiller: zmotne identitete, prisluskovani pogovori, prestrežena pisma in podobno. Pred Ibsenom je bil počasen in mukotrpen posel čiščenja; nekaj stare mašinerije pa je še ostalo vse do Hiše lutk; toda njegovih zadnjih deset iger je že popolnoma brez nepotrebnih primesi. In, kot je A.B. Walkley zabeležil že leta 1891: "Česarakoli se naučimo, se v prvi vrsti naučimo od karakterjev samih, ne pa od Dumasianskih komentatorjev ali rezonerjev." Obenem pa je Ibsen izpopolnil umetnost proznega dialoga do stopnje uglajenosti, ki ni bila nikoli presežena; posebej še tisti dvojni - posebno težki dialog, ki je njegova svojska zapuščina, podtekst, pomen skrit za pomenom. S pomočjo tega je lahko ustvarjal karakterje, ki so bili po svoji kompleksnosti blizu

Flaubertu in Henryju Jamesu. Posledica tega pa je bila zahteva po novem načinu igre - analitičen, samopokončujoč in senzitiven tip, ki sta se mu svojčas najbolj približala Stanislavski in Dusejeva. V Ibsenovih igráh ni bilo prostora za staro operetnost.

•••

Nobeden od teh tehničnih prispevkov pa ne pojasnjuje kontinuiranega in večno razmahnjenežega življenja Ibsenovih dram na današnjem odru. Nihče, razen univerzitetnežev, ne izpostavlja njihovih kvalitet zaradi zgodovinskega pomena. Edini razlog, zaradi katerega živijo še danes in zaradi katerega živijo tudi vsa ostala resna besedila, je njihova globina in avtorjevo razumevanje človeških karakterjev, in (kar je redkeje) človeških relacij; in zaradi njegovega mojstrstva v naraciji in pripovedovanju zgodb. Koliko bralcev ali obiskovalcev gledališč lahko na začetku končnega prizora kateregakoli Ibsenovega besedila, če ga seveda niso prej poznali, predvidi konec? In tudi ko se zgodi, kako neizogiben se zdi ta konec. Švedski kritik Martin Lamm je za Ibsena rekel, da je Rim moderne drame. In končno, vse poti vodijo od njega in nazaj k njemu.

•••

Ibsen se je rodil 1828., istega leta kot Tolstoj, v majhnem pristaniškem mestu Skien, sto milj južneje od prestolnice Christiana (zdaj Oslo). Njegov oče je bil trgovec, ki je uvažal in prodajal najrazličnejše blago. Toda ostali predniki, kolikor daleč jim lahko sledimo, so bili več kot dve stoletji pomorščaki. Za Henrika Ibsena je veljalo, da je bil iz leta v leto bolj tudi sam podoben tem "morskim levom"; morje pa je mogočen in ponavljajoč element v njegovih delih, ponavadi simbolizira grozeče neznano, ki se ga bojimo in obenem po njem hrepenimo. (Divja račka, Gospa z morja, Mali

Eyolf). Ko je bil star sedem let, je njegov oče izgubil premoženje in družina se je morala iz svoje dostojne hiše v mestu preseliti v skromnejše prebivališče nekaj milj stran. Bankrot je tako postal fantom, ki je Ibsena priganjal celo življenje in ga spemljal iz ene igre v drugo.

•••

Druga prikazen, ki ga je obiskala zgodaj in je ostala z njim do konca, je bila nezakonskost. Ohol človek iz Skienu, imenovan Tormund Knudsen (ki je, tako kot mnogi ošabneži, končal kot član parlamenta), je dvoril njegovi materi še preden se je poročila in je trdil, da je Ibsenov oče. Ta trditev je bila skoraj zagotovo laž, kajti Ibsen je z leti postajal vse bolj podoben svojemu legalnemu očetu in ga ni bilo mogoče primerjati z veliko bolj privlačnim Knudsenom; toda otroci, ki prezirajo svoje očete tako, kot je svojega preziral Ibsen, slišijo govornice o nezakonskosti in jim takoj verjamejo, kot je to verjetno storil tudi Ibsen. Njegove igre so bile polne nezakonskih, pogojno zakonskih otrok in bankrotov: Haakon Haajonson v Pretendentih na prestol, Brat v Peeru Gyntu, Regine v Strahovih, Hedvig v Dviji rački, Rebecca West v Rosmersholmu.

•••

Pri petnajstih je Ibsen pustil šolo in začel delati v lekarni v majhnem pristanišču Grimstad nadaljnjih sto milj dol po obali in tam ostal šest let. Posel je bil naporen; poleg vsega dela v trgovini, ker je bil lekarnar len in velikokrat pijan, je moral voditi tudi pošto in podarjati sladkarije. Toda bil je eden tistih, ki lahko shajajo s štirimi urami spanja in nekako je našel čas za čtivo svoje mature, med drugim je študiral grščino in latinščino, pa slikanje in pisanje pesmi. Njegova zgodnja ambicija je bila postati slikar in k sreči je njegov oče izgubil ves denar. Takrat na Norveškem namreč ni

bilo primerne slikarske šole in tako očitno tudi ni mogel v tujino na šolanje. Kasneje je njegov sin Sigurd dejal, da je bil rezultat velik pisatelj na rovaš slabega slikarja. Ustvaril je tudi veliko poezije. Poezija in ne proza je bila na začetku njegova velika ljubezen.

•••

Ko je bil star osemnajst let, je prav on, ki je bil tako ogrožen z nezakonskostjo, postal oče sinu ene od strežnic pri lekarnarju. Dekle se je umaknilo, da bi rodilo in še danes ni jasno, ali je otroka Ibsen sploh kdaj videl, čeprav je zanj plačeval alimente iz svoje za dostojno življenje skoraj premajne plače štirinajst let. Pri enaindvajsetih je v svoji majhni čumnati spisal prvo igro: tragedijo v verzih, Catilina, o uporniku, kakršen je sam že bil in je po svoje tudi vedno ostal.

•••

Uspešno je maturiral in se vpisal na Univerzo Christiania. Še vedno je nameraval postati slikar, v nasprotnem primeru pa zdravnik; o medicini se je veliko naučil v lekarni. Napisal je drugo igro, iz časa vikingov; prijatelj, ki se je dokopal majhnega nasledstva, se je le-temu velikodušno odrekel z namenom, da bo z denarjem pokrtil tiskanje Catiline. Po pričakovanjih pa je izdaja vzpodbudila tako malo zanimanja, da sta končno ostanek knjig prodala krošnjarju v zameno za vsoto, ki naj bi zadostovala za dostojen obrok za oba. Naključje pa ga je privedlo do tega, da je delo v gledališču postalo njegov poklic.

•••

Norveški je vladala Švedska, tako kot Irski vlada Anglija, kulturno pa je bila danska provinca. Dramska besedila so morala biti napisana v danskem jeziku, večina dobrih vlog je pripadla Danceim in tisti

Norvežani, ki so se le pojavili, so se morali prilagajati danskemu govoru. Ogorčeni zaradi takšnega stanja so se Bergenčani, Bergen je drugo mesto na Norveškem, odločili, da bodo ustanovili Narodno gledališče. Prepričali so svojega najuglednejšega meščana, skladatelja in violinista Ola Bulla, naj ga vodi. Ole Bull je zaprosil za državno podporo, da bi lahko gledališče spravil v tek, toda vlada ga je zavrnila. Nikjer se ni o tej podlosti tako vroče debatiralo kot v študentskem združenju v Christianiji, najbolj vehementno pa je proti temu nastopal ravno mladi Ibsen. Bull je slišal zanj in glede na to, da je mladi mož napisal nekaj iger, mu je ponudil mesto v novem gledališču in plačo pet funtov na mesec, kar pa je bilo v tistem času zelo malo. Režiral naj bi igre, nadziral računovodstvo, oblikoval kostume, poučeval igralce in, kar je bilo najpomembnejše, vsako leto naj bi napisal novo besedilo. O vsem tem Ibsen ni vedel kaj dosti, toda enako je veljalo tudi za kateregakoli drugega Norvežana. Dejstvo, da se mu je pravkar ponesrečil njegov pripravljalni izpit iz grščine in matematike, je nedvomno pripomoglo k odločitvi: tako je pri triindvajsetih iz Christianije odšel v Bergen.

•••

Podjetno bergensko gledališče ga je, skupaj z najobetavnejšim igralcem in igralko, takoj poslalo za tri mesece na študij gledališča v Kopenhagen in Dresden, kjer je Ibsen prvič videl Shakespeara: Hamleta, Kralja Leara, Romea in Julijo in Kakor vam drago. Ogledal si je še štiri komedije Ludviga Holberga, nadarjenega norveškega Molierovega učenca iz osemnajstega stoletja. Od njega se je Ibsen naučil umetnosti vzdrževanja dramskega dogajanja in tej izkušnji je bil vedno znova zelo hvaležen. V Dresdenu je videl še eno predstavo Hamleta in zelo gotovo tudi Sen kresne noči. v Bergen se je vrnil poln vznemirjenja in ambicij in v naslednjih

šestih letih vsako leto napisal eno dramo.

•••

Nekateri avtorji so že zelo zgodaj napredovali. Dickens je Pickwicke napisal, ko je bil star šestindvajset let. Ibsen pa je bil "zgrešen" vse do svojega šestintridesetega leta. Njegove zgodnje igre niso bile do sedaj uprizorjene niti na Norveškem, izjemoma se je to zgodilo zaradi velike radovednosti oziroma ob kakšnih izrednih priložnostih. Slabe pa so iz več razlogov; glede na takratno stanje v evropski dramatiki se temu niti ne moremo čuditi. Narodno gledališče v Bergenu je seveda od njega pričakovalo, da bo pisal o slavni norveški preteklosti. Na žalost pa Norveška ni imela kakšne slavne preteklosti vsaj v zadnjih petsto letih, kar je pomenilo, da je moral svoje igre prestaviti ali v srednji vek ali v čase vikingov okrog leta 1000; obstajalo pa je le malo verodostojne literature, ki bi ga navdihovala. Ob Holbergovih igrah so bile na voljo še srednjeveške balade in ljudske zgodbe, starodavne sage, noben vir pa ni bil dovolj dober in uporaben motiv za dramatiko. Obenem pa je bil ubog direktor z dovolj domišljije za odrsko delo, vendar zelo plašen pri delu z igralci. Za nas je pri njegovih prvih dramskih besedilih zanimiva predvsem kompleksnost dramskih karakterjev, ki je najbolj vzenirjala kritike in občinstvo. Ibsenu je bilo že iz literature jasno, da noben značaj ni popolnoma dober oziroma slab, temveč je vsak le mešanica obeh. To dejstvo pa je popolnoma zmedlo njegove razlagalce, ki so vedno želeli vedeti, kdo je dober in kdo slab. (Ta odnos je Ibsena mučil skozi celotno kariero; kritiki so se na enak način pritoževali tudi ob Divji rački leta 1884). Istočasno pa so bile Ibsenove zgodnje igre veliko boljše od ostalih resnih besedil, napisanih v tistem času izven Rusije, kjer sta začejala svojo pot Ostrovski in Turgenjev. Edine

primerljive igre, ki so preživele do danes, pa so farse izpod peresa Eugenea Labicha, ki ga je Ibsen občudoval in dvakrat tudi režiral.

•••

Leta 1857 so mu ponudili službo umetniškega direktorja v novem Narodnem gledališču v Kristijaniji. Delo je takoj sprejel; plača je bila boljša, na ta način pa je tudi ubežal bergenskemu provincializmu. Toda šest let v Christijaniji se je izkazalo za še hujših od tistih šestih v Bergenu. Občinstvo, kritiki in igralci iz glavnega mesta se za njegovo pisanje in režiranje niso zanimali nič bolj kot tisti v Bergenu. Gledališče pa je imelo le redko toliko denarja, da mu je lahko izplačalo polno plačo, tako da se je znašel v še slabšem finančnem položaju. Leto po njegovem prihodu v Christijanijo se je poročil s hčerko bergenskega dekana, Susannah Thoresen, strašansko emancipirano mlado damo, ki naj bi mu celo življenje dokazovala svojo moč, naslednje leto pa se je rodil njun edini otrok Sigurd. To pa je bilo skoraj vse v zvezi z njegovo utrditvijo položaja. Doživel je manjši uspeh z Vikingi iz Helgelanda, wagnerijansko igro; toda bolj značajsko delo, Ljubimčeva komedija, o nezdržljivosti ljubezni in poroke, je zavrnilo celo njegovo lastno gledališče in bil je, kot je sam kasneje razložil, dobesedno "ekskomuniciran". Zaslužiti je moral s pisanjem pisunskih pesmi ob otvoritvi nove šole, obletnicah strelskega kluba in postal je alkoholik. Za christijanjske študente je bil pogled na skrčeno, obraščeno podobo, ki je nemočno ležala v obcestnem jarku, nekaj povsem običajnega. Njegove redne prošnje za pisateljsko pokojnino so bile nenehno zavrnjene, dočakali pa so jih, tudi z njegovo pomočjo, namesto njega že zdavnaj pozabljeni pisatelji.

•••

Potem pa se mu je leta 1864, ko je bil star šestintrideset let, sreča vendarle

nasmehnila. Napisal je svojo prvo veliko igro, Pretendenti na prestol, ki jo je tudi sam režiral (to je bila tudi njegova zadnja režija nasploh) in je bila popoln uspeh. Končno pa je dobil tudi pokojnino, sto funtov za življenje, kar seveda ni bilo veliko, je pa zadostovalo za varčno existenco. V hipu se je odločil, da bo obrnil hrbet dvema stvarima, ki ju je v življenju najbolj sovražil in ki sta ga najbolj ponižali: Norveški in gledališču. Trdno odločen, da ne bo več pisal dram, se je napotil v Rim. V tujini, ki si jo je sam izbral za domovanje, je preživel naslednjih sedemindvajset let in tam napisal svoje najboljše igre - v Italiji, Dresdenu, Muenchenu, ponovno v Italiji in ponovno v Muenchnu - preden se je vrnil in preživel zadnjih petnajst let svojega življenja na Norveškem, star triinšestdeset let.

•••

Italija ga je razveselila, še posebej velike umetniške galerije. Še vedno je imel ambicije na področju slikarstva in v tistem času, ko je bila fotografija še v povojih, ilustracije pa so bile grafike, je moral človek videti tudi originale. Posebej ga je privlačil Michelangelo - takrat je zanj veljalo, da je nadarjen barbar, manj vreden od Rafaela. V Michelangelu pa je Ibsen prepoznal otroško dušo, potrtega in osamljenega umetnika kot so bili Milton, Wordsworth, Caryle, Herman Melville in on sam; Ibsen je s pomočjo te inspiracije ustvarjal v jeziku tisto, kar je Michelangelo naredil v kamnu.

•••

Medtem ko je počival v vasi blizu Rima, je Ibsen začel epsko poemo, v kateri je grajal mnoge vidike norveške družbe. Ko pa je dokončal petdeset strani, najboljše, kar je do takrat sploh napisal, se je ustavil in ni mogel več naprej. Ko je šel v Rim, je vstopil v cerkev Svetega Petra in se zazrl v Michelangelove slikarije na stropu Sikstinske kapele, "Vse, kar sem hotel

reči, se je naenkrat pokazalo pred mano v močni in jasni luči". Nedo-
končano poemo je pustil ob strani in jo ponovno napisal v obliki dramskega
teksta - toda namenjenega branju, ne igranju. Ibsen jo je poimenoval
Brand in ker ni bila pisana za grozno omejeno gledališče, ki ga je bil
izkusil, ampak za gledališče, ki je obstajalo samo v njegovi domišljiji, je
lahko ustvaril značaje in odnose v takšni kompleksnosti, ki bi nedvomno
zmedla igralce in občinstvo na Norveškem. Napisal jo je v izjemnem in
fleksibilnem rimanem verzu. Drama je bila objavljena in je doživela izje-
men uspeh. Prvič v njegovem življenju je celo nekaj malega zaslužil,
zapravil pa je denar med drugim tudi za svojo privatno strast, oblačila.

•••

Danes nas Brand vzemirja kot mogočna tragedija velikega, toda zapeljane-
ga duha, kot je na primer Lear. Vendar kot taka svojemu avtorju v
Skandinaviji ni naredila imena. Na njegove sodobnike so naredile največji
vtis dolge pasaže satire, ki se zdijo danes zastarele. Zanje je bil nov
Kandid, ki je meril prepad med Ibsenovo domišljijo in gledališčem tistega
časa in navkljub uspehu, ki ga je imela igra pri bralcih, se je zgodila devet-
najst let preden jo je sploh kdo poskusil odrsko uprizoriti (pa še takrat se
to ni zgodilo na Norveškem).

•••

Ibsen je po Brandu napisal podobno besedilo, ki naj bi ga ravo tako brali
in ne igrali. Naredil je novega heroja, Brandovo popolno nasprotje. Brand
je bil človek, ki je zavračal vsakršne kompromise in z njegovo zapeljano
enoumnostjo je uničil vse okoli sebe in dosegel nič. Novi heroj, Peer Gynt,
je bil oportunist, čigar življenje je bilo sestavljeno iz kompromisov in
pretvez in ki se je, podobno kot že pred njim Brand, na koncu sam tudi

uničil. Peer Gynt je bil uspešnica, čeprav manjša od Branda. Prav tako so
ga imeli za neuprizorljivega. Na premiero je moralo besedilo čakati sedem
let; Grieg je napisal glasbo, najbolj neprimerno spremljavo, ki jo je kda-
jkoli napisal kak velik skladatelj za gledališko predstavo; več kot stoletje
so jo režiserji, igralci in bralci častili kot prešerno in veselo pravljico,
četudi je bila zgodba o Peeru Gyntu enako kruta kot tista o Brandu. Grieg,
dober Ibsenov prijatelj, že takrat pa tudi pozneje, besedila ni kaj preveč
maral in tudi Ibsenu Griegova glasba ni bila všeč. Lahko samo upamo, da
je ne bomo nikoli več slišali v zvezi z nobeno odrsko postavitvijo.

•••

Ibsen je zdaj štel devetintrideset in v primeru, da bi umrl, bi bil zunaj
Skandinavije popolnoma neznan, tam pa bi se ga spominjali kot propadle-
ga dramatika in gledališkega režiserja, ki je napisal dve dobri satiri v verz-
ih in še to v neuprizorljivi dramski obliki, pozabljeni takoj zatem, ko
njuna satirična ost količkaj popusti. Kdo bi lahko takrat napovedal, da
Ibsen skoraj nikoli več ne bo napisal vrstice poezije in da bo na področju
proze postal najvplivnejši dramatik svojega in današnjega časa?

•••

Iz Rima je odšel v Dresden (zaradi dobrih izobraževalnih pogojev za tujce
in zaradi problemov, ki jih je imel njegov sin pri obiskovanju katoliške šole
v Italiji). Tam je v naslednjih šestih letih napisal Mladostno ligo, iztočnico
za vse moderne prozne drame, ki so sledile, in Imperatorja in Galilejca.
Prva je komedija, skorajda farsa, o levičarju, kakršnemu je Ibsen, takrat
in vedno levičar, najmanj zaupal, Peeru Gyntu v politiki. Druga pa je
epska drama v stilu Branda in Peera Gynta in prav tako prvotno ni bila
namenjena igranju na odru. Zgodba o imperatorju Juliju, ki je krščanstvo

zamenjal s poganstvom. Ko je bila napisana, je Edmund Gosse, Ibsenov prvi angleški oboževalec, v reviji Spectator objavil članek, v katerem je globoko obžaloval, da je Ibsen opustil verz, Ibsen pa mu je odpisal in pojasnil svojo odločitev o spremembi medija. "Iluzija, ki sem jo hotel ustvariti," je izjavil, "izhaja iz realnosti. Na bralca sem hotel napraviti vtis, da bere o nečem, kar se je dejansko zgodilo... Ne živimo več v Shakespearjevi dobi... Moja drama je zdaj nova tragedija v obliki starodavnega doživetja; želel sem naslikati ljudi in jim zato nisem mogel pustiti, da bi govorili v "jeziku bogov"

•••

V Dresdenu je Ibsen v knjigi s približno sto stranmi zbral in objavil tudi svoje pesmi (z izjemo poetičnih dram), kot nekašno slovo od obdobja, ki mu je prineslo slavo. Nato se je preselil v Muenchen in v naslednjih petindvajsetih letih je napisal dvanajst velikih proznih dram, na katerih temelji celotna moderna dramatika.

•••

Prve štiri, Stebri družbe (1877), Hiša lutk (1879), Strahovi (1881) in Sovražnik ljudstva (1882) ponavadi uvrščamo med socialne drame. To pa je Ibsen sovražil, protestiral je proti temu in trdil, da se s socialnimi problemi ukvarjajo samo sekundarno, primarno pa, tako kot vse njegove igre, govorijo o posameznikih in njihovih odnosih. Celo Hiša lutk ni govorila samo o pravicah žensk, pač pa tudi o pravicah ljudi na splošno, o nujnosti obstoja vsakega bitja, pa naj je to ženska ali moški, o iskanju njegove ali njene identitete skozi katero to bitje dejansko lahko postane osebnost. Ibsen ni maral samo in izključno enostranskega gledanja, zato tudi preživetje njegovih besedil vse do danes dokazuje pravilnost njegovih

zahtev. Igramo in gledamo jih ne zaradi problemov, o katerih govorijo, pač pa zaradi človeških dram, ki jih nosijo s sabo.

•••

Tisto, kar je vznemirjalo njegove sodobnike in kar je bilo krivo za to, da se njegove drame niso razširile po Zahodu in da gledališče ni postalo tisto, kar ni bilo že od Grkov dalje, je bilo dejstvo, da so v obliki dramske forme govorile o stvareh, o katerih so se ljudje prerekali po časopisih, na debatnih krožkih in na uličnih vogalih. Od Evripida dalje se tega na tak način ni lotil noben dramatik več. Ljudje, ki so se vzdigovali iz Ibsenovih dram, so povzročili, da je bilo potrebno ponovno premisliti mnoge temeljne koncepte, številni med njimi pa niso bili še nikoli pod vprašajem. Ali namen opravičuje sredstvo? Ima ženska pravico zapustiti moža in otroke? Je lahko incest, v določenih okoliščinah, opravičljiv (eden od motivov v Strahovih, kjer gospa Alvingova misli, da je Osvaldovo edino upanje na rešitev v ljubezenskem razmerju z njegovo polsestro Regine)? Celo Shakespearjeve igre niso nikoli sprožale tako zapletenih vprašanj. Seveda so ostali pisatelji o teh in podobnih problemih pisali v svojih novelah. Toda Ibsenu je bilo jasno, da je človeka lažje prizadeti, ko je v množici, kot pa če sedi sam doma. To dejstvo je naredilo iz njega najvplivnejšega oblikovalca javnega mnenja in za večjega "vzmirjevalca" od Zolaja in Dickensa. Zato ni čudno, da je mladi Bernard Shaw, ki je Ibsena odkril preko Williama Archerja, ta je zanj prevedel Hišo lutk, da je to, kar ni niti novela niti pamflet, medij, skozi katerega lahko mislec najučinkovitejše razširja svojo vero.

•••

Stebri družbe so ponesli Ibsenovo slavo v Nemčijo; samo v Berlinu so bili

v roku štirinajstih dni uprizorjeni na petih različnih odrih. (Samo eno gledališče mu je za besedilo plačalo, ostala so ga brez posledic uprizarjala piratsko. Norveška in Danska namreč še nista podpisali Bernske avtorske konvencije). Hiša lutk je, ne takoj, ampak v naslednjem desetletju, ponesla njegovo ime po zahodnem svetu. Strahovi so se, potem ko so jih sprva v knjigarnah in gledališčih zavračali, proslavili po postavitvi na Švedskem, dve leti po objavi. Sovražnik ljudstva pa je bilo besedilo, ki je želo uspeh.

•••

O glavnem karakterju v igri je Ibsen zapisal: "Mogoče bo v desetih letih večina dosegla točko, na kateri je Dr. Stockmann. Toda v teh desetih letih ne bo pasiven; še vedno bo vsaj deset let pred ostalimi....Tudi sam se počutim podobno." Ibsen je bil mešanica svojih junakov, ni spal na lovorikah in ni ponavljal triumfov. Na enak način kot je opustil uspešno formo Branda in Peera Gynta, da bi jo zamenjal s tisto v Hiši lutk, je zdaj opustil aktualne debate v tekstih, ki so se bolj ali manj izključno ukvarjali z odnosi med ljudmi.

•••

Divja račka (1884) je vsebovala eno od temeljnih dogem, ki jih je pridigal Ibsen: pomembnost idealov in greh kompromisnosti. Gregers Werle v tej igri vstopi v družino, ki, kot velika večina družin, živi v mešanici iluzij. S tem, ko jih prišlek očisti iluzij, jih tudi uniči. Kritiki so bili zaradi tega očitnega samonasprotja s strani Ibsena precej zmedeni, čeprav se bistvo sporočila, ki ga nosi Divja račka, ne razlikuje precej od tistega, ki ga sporoča Brand. Pritoževali so se tudi, da razen Hedvig v igri ni drugega všečnega karaktera, zato se niso vedeli odločiti, s katerim od ostalih naj bi še simpatizirali. Divja račka na splošno ni bila tako dobro sprejeta, kot se

je to dogajalo s takoimenovanimi "sociološkimi" igrami.

•••

Rosmersholm, ki je sledil leta 1886, je bil tako s strani publicistov kot tudi v obliki predstave sprejet še slabše. V tej in v naslednji, Gospa z morja, je Ibsen izpostavil tiste temne sile, ki vodijo naša življenja in spodbudil naša dejanja, raziskoval je, podobno kot Strindberg (Gospodična Julija je bila napisana istega leta kot Gospa z morja), ista prostranstva kot mladi Sigmund Freud. S pomočjo vzporedne poti z intuicijo je dosegel isti namen, kot ga je Freud s pomočjo svoje analize (Ibsen je bil Freudov priljubljeni dramatik, Rosmersholm, o katerem je napisal prediren esej, pa ga je še posebej navdušil).

•••

Gospa z morja, objavljena, ko je bil Ibsen star šestdeset let, je kritičke sodobnike presenetila s svojim krhkim zaključkom. Bila je najbližja optimistični igri od vseh, ki jih je bil napisal. Toda naslednja igra, Hedda Gabler (1890), je bila zares črna, enako pa lahko rečemo tudi za naslednje štiri.

•••

Leto poprej, ko je bil na počitnicah v Gossensassu na Tirolskem, je srečal osemnajstletno dunajčanko Emilie Bardach. Zaljubila sta se in želela je oditi z njim, s čimer se je očitno strinjal. Ko pa se je s Suzannah vrnil v Muenchen (da bi uredil vse potrebno, kot je predvidevala Emilie), se je Ibsen svojega načrta ustrašil. O razlogih lahko samo ugibamo: krivda, če bi zapustil Suzannah, ki mu je bila v veliko pomoč in tolažbo; starčevski dvomi o tem, ali lahko zadovolji in ohranja zadovoljno dekle, ki je štirinrtideset let mlajša od njega; bal pa se je tudi škandala. Štiri mesece

je Emilie pisal topla pisma in potem prekinil z dopisovanjem. Ta dogodek je imel nanj globok vpliv. Dolga leta se je prepričeval, da romantična ljubezen ni zanj. Zdaj, ko je bil star šestdeset let, pa je spoznal, kot je pripomnil tudi gospod Graham Greene, da je slava izredno močan afrodisijak. Zapeljeval je mnoga mlada dekleta, vedno so bile to umetnice, pisateljice in podobno in one so zapeljevale njega, čeprav skoraj gotovo ni spal z nobeno od njih. Na področju seksualnosti je bil zelo zadržan; zdravnik, ki ga je zdravil zadnja leta njegovega življenja, Edvard Bull, je povedal svojemu sinu Francisu, ta pa je povedal meni, da je bil Ibsen nenaravno sramežljiv, če je moral izpostaviti svoj spolni organ zavoljo medicinske preiskave. Doktorja Bulla je avtor Strahov s tem zelo presenetil. In odkritje tistega, po čemer je hrepenel in sklepal, da ni zanj, kar je bilo na razpolago, pa si ni mogel vzeti, je skorajda zagotovo krivo, če že ne v celoti, pa vsaj delno, za ekstremen pesimizem njegovih zadnjih petih iger.

•••

Heddo Gabler lahko podnaslovimo: Potret dramatika kot mlade ženske. Hedda ima veliko Ibsenovih osebnih potez: hrepenenje po seksu in strah pred njim, socialno snobovstvo, strah pred škandalom. Ko je izšla in ko je bila postavljena na oder, je doživela najhujši sprejem med vsemi njegovimi zreliimi igrami. Delno zaradi alarmantnega značaja protagonista, delno pa zaradi tega, ker je Ibsen zreduciral razlago na minimum; vsebuje dolge govore, skozi katere se posamezni junaki razlagajo eden drugemu ali samim sebi. Ibsenovi sovražniki iz Norveške, kjer jih je bilo kar precej, so kaj hitro pripomnili, da so njegove moči upešale.

•••

Na njihovo žalost pa je bilo mednarodno zanimanje za njegove igre zdaj

gromozansko in njegovi rojaki so odkrili, prvič, da je norveški avtor postal svetovna zvezda. V mnogih deželah so se ljudje, med njimi sta bila tudi Thomas Mann in James Joyce, učili norveščine zgolj zaradi tega, da bi lahko prebirali Ibsena v originalu.

•••

Leto potem, ko je napisal Heddo Gabler, se je triinšestdesetletni Ibsen vrnil na Norveško in preživel preostalih petnajst let svojega življenja na domačih tleh. Tri od zadnjih štirih iger, ki jih je tam napisal - Stavbenik Solnes, John Gabriel Borkman in Ko se mi, mrtvi, prebudimo - se ukvarjajo s problemom starcev, ki so v svojih izbranih poklicih postali slavni na račun praznega lista v svojem čustvenem življenju in ki se jim nenadoma pokaže priložnost, da nadoknadijo zamujeno. Vsaka od teh iger je poročni portret, boleče podoben Ibsenovemu, na katerem je vsakršna ljubezen že dolgo umrla. Četrta, Mali Eyolf, je nekaj posebnega; ravno tako se ukvarja z mrtvo poroko, le da se ta zgodi med dvema mladima. Je najbolj seksualno eksplozivna, tehnično verjetno najbolj presenetljiva, v zadnjih treh dejanjih je zunanja akcija popolnoma odsotna.

•••

Potem ko je dokončal Ko se mi, mrtvi, prebudimo, morda pa tudi že medtem, je Ibsen doživel prvo od nekaj kapi, ki so ga za kratek čas onesposobile, zadnjih nekaj let pa je preživel skorajda paraliziran in nesposoben za pisanje. Umrl je leta 1906 v starosti oseminsedemdeset let.

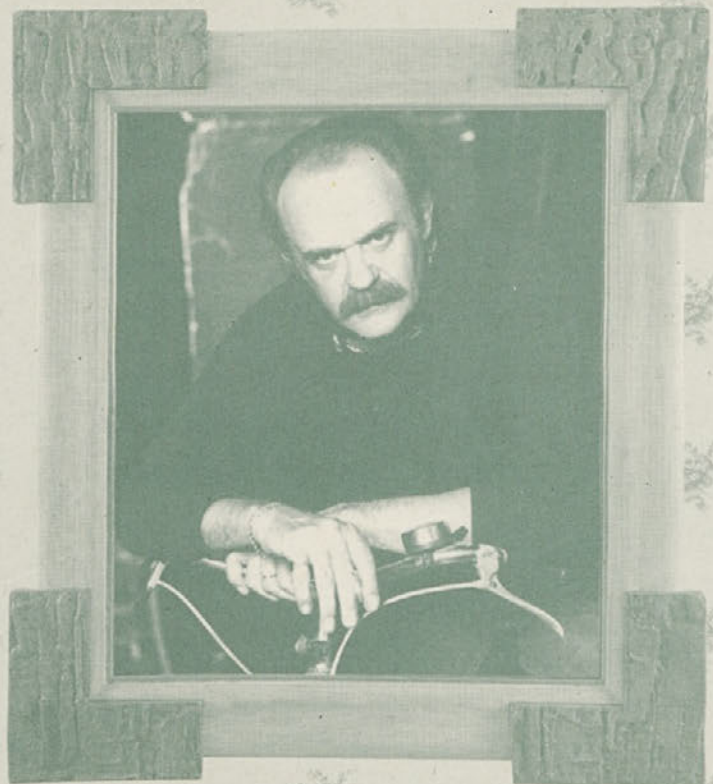


Predstavitve

Dušan Mlakar

Po lanski predstavi Freyevega besedila "Kri in košute", ki se je dogajala v ambientu celjske špitalske kapele, se je režiser in profesor na ljubljanski AGRFT tokrat "spopadel" z mrakobnim in erotično vznemirljivim svetom Strahov Henrika Ibsena.

Dušan Mlakar je avtor več kot 76 gledaliških predstav, nagrajenec Prešernovega sklada in dobitnik več nagrad na Boršntikovem srečanju v Mariboru, celjskemu občinstvu pa je znan po številnih uspešnih predstavah, ki jih je ustvaril prav v tem gledališču. V zadnjem času pa je režiser Dušan Mlakar požel veliko dobre kritike in tudi nagrad s predstavo "Kaj pa Leonardo" Evalda Flisarja (Mestno gledališče ljubljansko), velik uspeh pa je doživela tudi njegova postavitev "Nore" v Prešernovem gledališču Kranj in nedavna uprizoritev Strindbergovega "Očeta" v Primorskem dramskem gledališču v Novi Gorici.



Nagrade

JANEZ BERMEŽ

IZ OBRAZLOŽITVE:

ZLATI CELJSKI GRB prejme gledališki igralec JANEZ BERMEŽ za vrhunske umetniške dosežke v SLG Celje, ki imajo pomen življenjskega dela velikega igralca.

Gledališki igralec g. Janez Bermež je že skoraj 30 let stalni član Slovenskega ljudskega gledališča Celje in dolgoletni nosilec repertoarja.

V svoji izjemno bogati igralski karieri je na celjskem odru predstavil številne vloge, ki so bile deležne posebne pozornosti tako pri kritiki kot pri občinstvu in zato ni zgolj slučaj, da je požel številne pomembne nagrade in priznanja: od Prešernove nagrade občine Celje leta 1975, Borštnikove nagrade za vlogo Poljanca v Cankarjevi Lepi Vidi leta 1980, nagrade Prešernovega sklada leta 1985, Borštnikove diplome za najbolj dognan odrski jezik leta 1985, nagrade Staneta Severja leta 1988, do naslova Žlahtnega komedijanta za vlogo Argana v Molierovem Namišljenem bolniku na Dnevih komedije leta 1993 v Celju.

Vrhunec igralske poti in gledališkega ustvarjanja Janeza Bermeža pa predstavlja upodobitev Hermana II. v nedavni uprizoritvi Novačanovega Hermana Celjskega, kjer je Janez Bermež slavnega Celjana z vso sugestivnostjo in prodornostjo izoblikoval v nepozaben lik, ki je suvereno dominiral nad celotno uprizoritvijo. To je gledališki kritik France Vurnik opisal kot "kvintescenco njegovega igralskega snovanja", njegov kolega Jernej Novak pa označil za "ključnega protagonista boja s svetom in samim seboj". Tudi drugi kritiki so bili edini, da je Bermežev Herman II. izjemna odrska kreacija, ki predstavlja nesporen vrhunec njegove dosedanje umetniške poti, s katero je vtisnil SLG v Celju neizbrisen pečat.

Vsi vemo, da brez Janeza Bermeža ne bi bilo tega Hermana Celjskega, brez tega Hermana Celjskega ne bi bilo veličastnega spektakla na celjskem gradu in brez tega Celje ne bi bilo to, kar danes v teatrskem svetu pomeni.

Zato Skupščina občine Celje g. Janezu Bermežu z veseljem podeljuje ZLATI CELJSKI GRB za vrhunske umetniške dosežke in življenjsko delo.





Nagrade
Darja Reichman

IZ OBRAZLOŽITVE:

SREBRNI CELJSKI GRB prejme gledališka igralka DARJA REICHMAN za uspešno odigrano paleto ženskih likov v SLG Celje

Igralka Darja Reichman je v zadnjem letu odigrala široko paleto ženskih likov različnih zvrsti in žanrov - od Rebeke v Flisarjevem KAJ PA LEONARDO, preko Izabele v Corneillevi ODRSKI UTVARU, do Veronike v HERMANU CELJSKEM. Vrhunec v množici vlog pa pomeni Neznaka v Piradellovi KOT ME TI HOČEŠ.

S to kreacijo je Darja Reichman izpričala izjemno lahkotnost pri oblikovanju transformacij, izogibanje klišejem ter izreden posluš za subtilnost in pravo mero.

Njena Neznanka je devica in demon hkrati, zapeljivka in žrtev, objekt in subjekt v enem, zlita v kompleksno celoto, ki nas fascinira in pretresa hkrati. Igralka je z njo odigrala lik, ki se razpira v neulovljivo podobo "večno ženskega".

Lahkotna in subtilna igra Darje Reichman ni doživela priznanja le v Celju, ampak tudi v širšem slovenskem prostoru, zato ji Izvršni svet Skupščine občine Celje podeljuje SREBRNI CELJSKI GRB.



ANTON TOMAZ LINHART

— *La veselí dan allí Matiček se ženi* —

REŽIJA: VITO TAUFER



Tako besedilo iz prvega berila slovenske dramatike je režiser zapopadel v roke, napol ponarodelo pesem in dirigentska palica gledališka je zatrepetala v slasti. Veselje je Veseli dan postavljat in kdor zna poženet igralce med seboj in njih z ostalo gledališko scenarijo gledališki duh jim vdahnit, kar Vito Taufer zna - pristno veselje je tudi gledalčevo in Celjski teater postane Veselja dom, kajti ni igralca niti drugega gledališnika, ki bi podvomil v iskrenost publike, ki se zabava hrupno in glasno in hrupnost slednjic v bogato ploskanje in vzklikanje prelije. Marinka Poštrak je gotovo pomagala režiserski nalivnik voditi skozi čeri snovanja uprizoritve s svojo izkušeno dramaturško ročico, kajti tisti dramaturg je pravi, ki svetovati zna, kadar srce omaga, ki duh potlačen vzdigne, kadar se le-ta povesi. Tudi očesu gledalca ni bilo veselje odvzeto, scenarija je mala čarovnija bila včasih, s slikarskim ateljejem v prvem dejanju, z baročno freskantno dragoceno barvitostjo v drugem. V tretjem je z žlahtnim lesom sodnija zidana in luč je čarobna kakor odsev Šubičeve slike Pred lovom, kjer baron kakor polit komisar v zavzetem gradu partijskem naglem sodišču predseduje. Četrti akt je muriljovska španska vaška svatba, v belem zavoljo prtov in v rdečem zavoljo vina, v petem dejanju pa se scena v boršt doldaje in razigra in gozd gre, vzklikajo makbetovsko tidti, ki ga premikajo, brezštevilne smrečice in borčki z iglicami svojimi drobnimi skušajo hosti igralke in cipresice po polnagih zadnjicah švrkajo. Ta vesela sezona, ki se je omožila z Matičkom bo veselo in dolgo svetovala, z groba Linhartovega je zrasla ena roža in mojster Linhart, ki je svoj čas vodil meščansko igralsko družino. Prijateljev gledališča jo je svojim prijateljem gledališnikom za premiero tudi iz srca namenil.

RADIO ŠTUDENT

Uprizoritev Matička v režiji Vita Tauferja je potemtakem vsekakor eden izmed večjih uspehov Slovenskega ljudskega gledališča v Celju tudi v konkurenčno /tekmovalnem/ smislu v kontekstu sodobnega slovenskega gledališkega snovanja.

FRANCE VURNIK /NT-RC/

Predstava, ki zabava.

BARBARA LEMEŽ/Radio Slovenia/

Predstava bo prav gotovo mnogim povšeči se pa utegnejo najti tudi ljudje, ki ji bodo očitali to in ono, erotični naboj, sodobno in drugačno branje dramskega besedila, vendar pa brez tega se tudi gledališki svet ne bi več vrtel naprej.

Dnevnik Radia Maribor





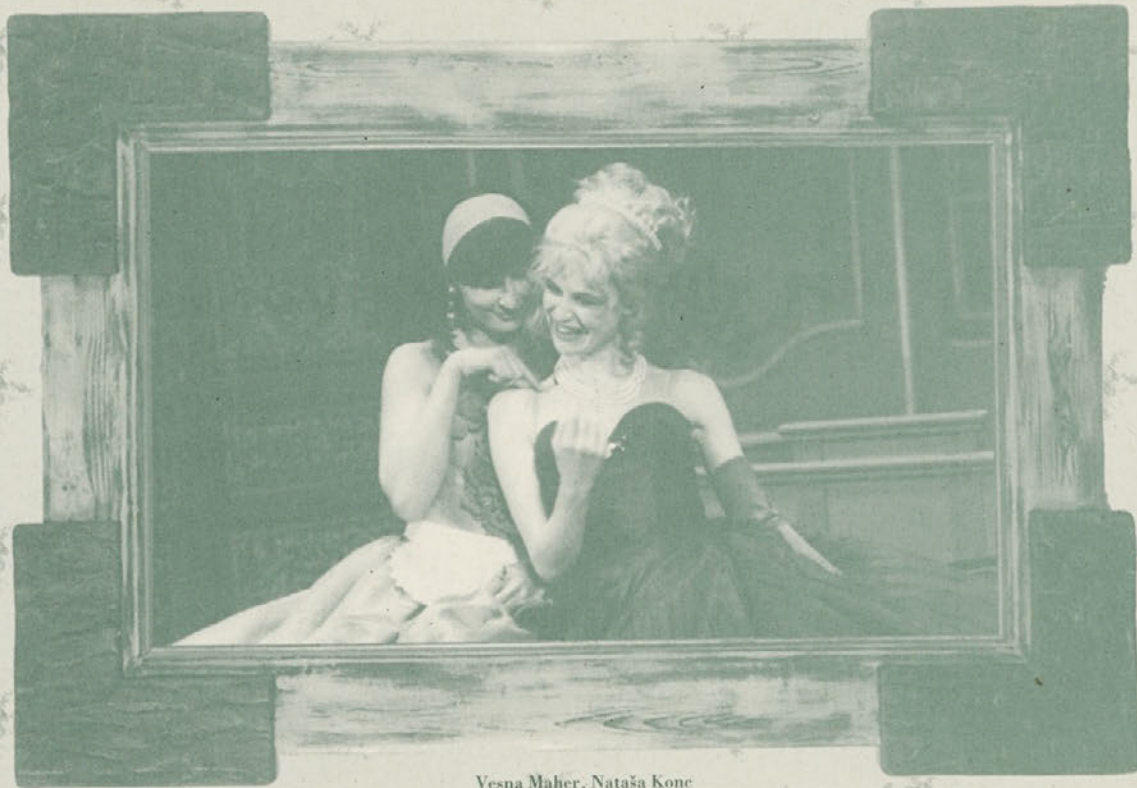
Peter Boštjančič





Peter Boštjančič, Vlado Novak k.g.





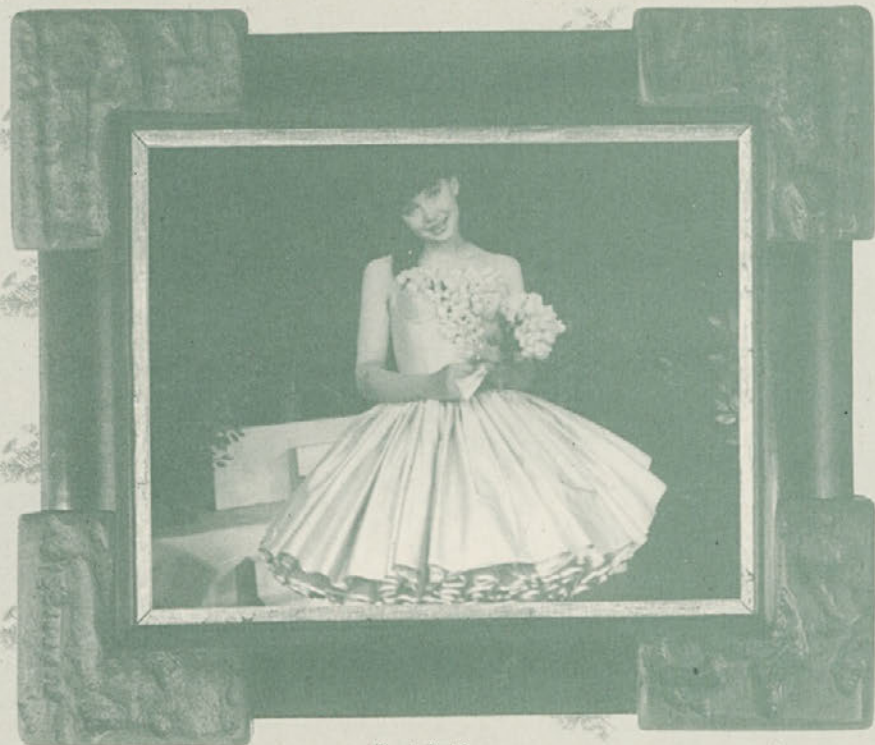
Vesna Maher, Nataša Kone





Tomaž Gubensek, Vesna Maher





Darja Reichman





Marjan Bačko, Peter Boštjančič



HOWARD BARKER

NEPREDVIDLJIVE POSLEDICE

REŽIJA: BOJAN JABLANOVEC

Nepredvidljive posledice " so izvrsten dosežek...

MAJDA KNAP ŠEMBERA /Večer/

..."nepredvidljive posledice" so predstava, ki gre do živega, ki prizadane, kot se v gledališču redko zgodi. Ob obilici bleščečih režijskih rešitev so to dosegli predvsem igralci Jana Šmid, Vesna Jevnikar in Milada Kalezić v ženskih vlogah in Valter Dragan kot predstavnik moškega nasilja. Nepredvidljive posledice so velika predstava na malem odru.

METOD PEVEC /Radio Slovenija/

Ne, nič naturalističnega ni v tem ritualu teles, nasilja, strasti, spolnosti in smrti. Je kvečjemu krik in tožba, sodba in kazen. Kakor da bi nas Barker in celjski odrski ustvarjalci, kajpada brez vsakršnega moraliziranja, svarili in ozaveščali; zgolj in samo na bridek, neposreden gledališki način, ki ga spričo avtorjeve angažiranosti ter globoke človeške zavzetosti vseh nastopajočih in sodelujočih v predstavi ni mogoče enako avtentično in pretresljivo prevesti v nobeno drugo umetniško izreko, razen v gledališko. Živo in sugestivno, kakršno udejanja celjska uprizoritev.

VASJA PREDAN /Razgledi/





Jana Šmid, Valter Dragan, Vesna Jevnikar



Oddelek za študij

19540/1993/1994

792(497.12 Celje)



5000004281.5

COBISS

OSREDNJA KNJ. CELJE