

Iz povedanega lahko morda na kratko nakažem smer odgovora na na začetku zastavljeno vprašanje, čemu se je Ibsen sploh ukvarjal z dramskim pisanjem, kaj ga je pri tem gnalo in kaj »pisanje dramskih pesnitev« pomeni za modernega človeka, za mehanizem njegove subjektivacije nasploh, torej za to, da se sploh vzpostavi živi, dejavni moderni pristni človek, »on sam«. Šele tak manjkajoči označevalec požene dramatični stroj, da po eni strani sploh steče kot dogajanje, ki se ne more končati, po drugi strani pa prav v tej točki generira presežni užitek (gyntovski »jaz sam«), ki se (lahko) zažene samo v tej konstitutivni luknji/vrzeli, *na mestu* te negativnosti kot recimo tista dinamična navzočnost, ki žene in daje težo Ibsenovi moderni dramatici od *Peera Gynta* do *Hedde Gabler*, kar je na primer pred nekaj leti odlično pokazala žal preveč, a v luči temeljne *nevidnosti* uresničenega etičnega načela (Hedde Gabler) razumljivo spregledana predstava Prešernovega gledališča Kranj, prav tako pod dramaturškim vodstvom Žanine Mirčevske in tudi takrat v režiji Eduarda Milerja.

Anja Rošker

GYNTOVSKI TRK PARTIKULARNEGA Z UNIVERZALNIM

Dramsko pesnitev *Peer Gynt* norveškega dramatika Henrika Ibsena, ki nosi naslov po protagonistu, ki potuje skozi svoje življenje, lahko beremo kot trk različnih ravni. Drama *Peer Gynt* je križišče, kjer se srečajo končnost in neskončnost, trenutnost in večnost, mesenost in duhovnost, partikularnost in univerzalnost. Zgodba o sleherniku in o njegovi (ne)zmožnosti subjektivizacije se odvija v prepletu misli in podob, sanj in budnosti ter fikcije in resničnosti.

Henrik Ibsen, ki je nedvomno ena izmed osrednjih postav v zgodovini moderne drame, nam je zapustil obširen in raznolik dramski opus. Norveški dramatik, čigar domena je bila absolutnost in čistost dramske forme, ki jo je tekom pisanja za gledališče nenehno razvijal in tehnično izpopolnjeval, je svojo dramsko naracijo oblikoval po aristoteljanskem načelu treh enotnosti. A oblikovna čistost je terjala svoj davek na račun tukajšnosti in zdajšnosti gledališča uprizarjanja njegovih dram. Peter Szondi je v *Teoriji sodobne drame* na več primerih zahodne naturalistične dramatike s konca 19. in začetka 20. stoletja jasno pokazal, da se je ta prav z obsesijo po enotnosti dejanja iztekla v odmik od sedanjosti – osebe se skozi dialoško konstrukcijo pogovarjajo o preteklosti ali pa v dolgih monoloških pasažah obujajo spomine na nekdanje življenje. Mojster dramske naracije in izčiščene dramske forme je prav s težnjo po absolutnosti drame dogajanje vkljenil v spono preteklosti. Ibsenovi dramski junaki »tukaj in zdaj« razpravljajo o dejanju, ki se je že zgodilo in ga gledalcu razpirajo skozi dialog. »Ibsen je čutil neizprosni kruti pritisk forme, opazoval je izkušnje preteklega in težil k osebni sintezi in izrazu (vrh je najbrž dosegel v *Rosmersholm*). [...] V središču zanimanja [teoretikov] je Ibsenov postopek, ta se kaže v večini njegovih dram, z njim v povezavi pa navzočnost in delovanje preteklosti, ki je tako neizbrisno vgrajena v vsebine posameznih del.« (Zupančič, »Bližanje«, 14)

Prav zaradi intenzivnega pridihja preteklosti, ki je močno zaznamovala sedanjost Ibsenovih junakov, *Peer Gynt* (1867) v njegovem opusu vidno izstopa. Daljši časovni razpon dramskega dogajanja, ki sega od začetka

19. stoletja do »okoli naših dni«, kot je v uvodnih didaskalijah zapisal avtor, ter nenehno menjavanje prizorišč tvorita fragmentirano dramsko strukturo, s čimer se Ibsen približa tako imenovani dramatični postaji. Dramska pesnitev je nedvomno vplivala na kasnejši razvoj ekspresionistične dramatike, zlasti na Strindberga, a pri Ibsenu se je tovrstna dramska struktura pojavila prej kot pri ostalih, saj je *Peer Gynt* ena izmed njegovih zgodnejših dram – ustvarjalna pot naturalističnega dramatika se je začela z dekonstrukcijo dramske forme, ki jo je nato (re)konstruiral, in ne obratno. *Peer Gynt* je drama sedanosti. Dejanje se v vsakem prizoru izvršuje neposredno pred gledalcem in se mu ne razodeva skozi dialoško konstrukcijo sporočanja o preteklem. »Odrsko dejanje ni več absolutna podlaga za celovitost dela. Ta celovitost ne nastaja več dialektično iz medčloveškega dogajanja, temveč je posledica montaže dramskih prizorov, filmskih poročil, ter zborov, projekcij koledarja, napotkov idr.« (Szondi, 2000: 97) Ibsen zgodbo o sleherniku, ki se poda na pot iskanja svojega jaza in se poskuša identificirati kot zapeljivec, povzpetnik, lažni prerok in na neki točki celo morilec, tke kot prosto asociativno mrežo po principu alogičnosti, saj prizori niso celostno zaokroženi in ostro prehajajo drug v drugega. Da bi jih ovil s pridihom pravljčnosti in fantazije, vanje vključuje motiviko in folkloristiko nordijske mitologije. *Peer Gynt* je drama, ki misli v podobah in tako spominja na sanje, v katerih govorico pojmov, kot opaža Freud, nadomesti govorica podob. »Zelo pomembno je tudi, da sanjska fantazija ne slika predmetov v popolnosti, ampak zgolj v obrisih in zelo svobodno. Njene slikarije dajejo zato vtis genialnih skic. Toda sanjski fantaziji ne gre le za slikanje predmeta, ampak zaradi neke svoje notranje nuje z njim bolj ali manj poveže jaz sanj, tako da nastane dejanje.« (Freud, 2000: 93) Ibsen si za slikanje gyntovske dramske misli izposodi čopič sanjske fantazije, zaradi česar struktura podob spominja na freudovska zgoščanja in premeščanja. Zato se lahko vprašamo, kako se skozi montažo prizorov povezuje gyntovski jaz, tako da nastane dejanje?

Dramsko pesnitev *Peer Gynt* lahko povežemo z Badioujevo koncepcijo dogodka. Dogodek je po Badiouju tisto, kar nastopi kot presežek glede na dano situacijo, zareza v prevladujočo množveno bit. Sili nas, »da se odločimo za nov način biti« (1996: 35). A ker dogodek izgine, brž ko se pojavi, je ključno, da se ohrani zvestoba dogodku, kar pomeni, da nadaljnje situacije mislimo glede na dogodek. Tako drama *Peer Gynt* z dekonstrukcijo aristoteljanske dramske forme, ki je prevladovala v obdobju naturalizma, in dejanjem, ki se izvršuje v sedanosti, zarezuje v množveno bit Ibsenovega opusa, zato ga lahko pojmuje kot dogodek – a ker se tovrstno oblikovanje dramskih pesnitev v nadaljevanju ni ohranilo, se je Ibsen odrekel dogodkovni zvestobi. Vsekakor pa drame *Peer Gynt* kot dogodek ne gre obravnavati zgolj s stališča slogovnih posebnosti, se pravi v območju literarne teorije in zgodovine, saj se v vsebini same drame s postaje do postaje prepletajo vzniki dogodkov, dogodkovne zvestobe ter odrekanja le-tej. Peer Gynt zapusti svojo rodno vas, v kateri bi si lahko, če bi bil pripravljen načrtovati svojo prihodnost, ustvaril življenje. Njegova mati Aase v začetnem prizoru objokuje poroko Ingrid Haegstadove, ki bi lahko postala Peerova žena, če bi on pokazal interes zanjo. »Če bi ti bilo to milo, ženin bi lahko bil njen, ne pa strgano strašilo!« okara svojega sina. Vendar Peer ni človek

premišljenih dejanj in načrtovanja prihodnosti. Peer je človek sedanosti, ki se prepušča trenutnemu toku dogajanja, saj je prepričan, da bo v skladu s spontanim ravnanjem, onkraj konvencionalnega življenja, našel svoj gyntovski jaz, svojo dušo, ki je, kot pravi Aristotel, vzrok in počelo živega telesa. »Peer ni človek naravne volje in cilja, spreneveda se, laže in hinavči. Je egoist brez svoje »resnice« in se prilagaja življenjskim situacijam.« (Zupančič, 1980: 268) Peerovo popotovanje se začne z ugrabitvijo neveste, nadaljuje se v planinah, kjer zapelje tri planšarke, nato se zaplete v ljubezensko razmerje z žensko v zelenem in pristane na dvoru starega Dovrejana, kjer se sreča s trolji, škrti in škopniki. Vmes poskuša zaživeti s Solveig, deklico, s katero se seznanil na Ingridini svatbi in mu kasneje priseže večno ljubezen in zvestobo, a se ji zaradi pustolovskih teženj, ki ga ženejo v nenehno gibanje, odreče. Pristane tudi na Bližnjem vzhodu in se kot lažni prerok speča z Anitro, hčerko beduinskega poglavarja, sledi potovanje z ladjo, kjer se kot poslovnež preizkusi v vlogi kapitalista, kasneje med pohajkovanjem še nekajkrat naleti na osebe iz preteklosti ... Sam sebe opisuje takole:

Ta gyntski jaz – plaz poželenj,
želj, nagnjenj, prošenj, koprnenj –
ta gyntski jaz – cel ocean
zahtev, domislekov, dejanj,
sploh vse, s čimer se jaz skoz oplajam,
je vzrok, da jaz kot jaz obstajam.

Potovanje Peera Gynta je iskanje jaza, »počela in vzroka živega telesa«. Ibsenov protagonist se skuša z doslednostjo svojim željam, koprnenjem in nagnjenjem subjektivizirati. Tako lahko rečemo, da vsaka njegova postaja predpostavlja izhodišča za vznik dogodka, a ker se Peer nikoli ne oprime nobene izmed zarez v množveno bit, temveč se neustavljivo prepušča plazu poželenj, si prav z odrekanjem dogodkovni zvestobi onemogoča subjektivizacijo. »Subjekt« je ime za oporo zvestobi, torej za oporo procesu resnice. »Pred« dogodkom ga sploh ni. Subjekt potemtakem ne obstaja pred tem procesom. Rekli bomo, da proces resnice vpelje subjekta« (Badiou, 1996: 35). Peer se torej zaradi odsotnosti procesa resnice v svojem početju ne uspe uresničiti kot subjekt. Čeprav zaradi fluidnosti dogajalnega toka nima pravega antagonist, mu resnični kontrast predstavlja Solveig, ki jo odlikujejo vera, ljubezen in upanje in je za razliko od Peera nenehno podvržena dogodkovni zvestobi. Nikakor ne moremo reči, da je Solveig Peerova nasprotnica, saj ga skuša usmerjati v proces resnice in mu pomagati, da bi se realiziral kot subjekt, a ker njena bit predstavlja popolno nasprotje od protagonistove, jo lahko označimo za idejnega antagonist drame. Solveig je predstavnica tistega univerzalnega, ki ga Badiou prepozna v svetem Pavlu. Apostol, ki se je zavedal, da je resnica indiferentna do običajev, je med pokristjanjevanjem bil prizanesljiv tako do judovskih kot grških ritualov – njegov nauk temelji na tem, da je vera nekaj intimnega in globljega od Zakonov, zato sega onkraj njih – in tako utrl pot resnici, ki je sicer subjektivna, v območje univerzalnega. Solveig se tako kot Pavel osvobodi tiranije Zakona, da bi bila

zvesta ljubezni, ki je po Badiouju eno izmed območij izrekanja resnice. Peera, ki ga je prvič srečala na svatbi Ingrid Haegstad, sprva zavrača, saj jo oče opozarja, da je sin Jona Gynta moralni prestopnik in pridanič. A ko ji Peer po njeni sestrici Helgi pošlje pozdrave s prošnjo, naj ga ne pozabi, se odloči odstreti si tančico zakona Očeta. Sklene poiskati Peera in ko ga najde, mu nameni sledeče besede:

Življenje v dolini je bilo zatrto,
jok zagrenjen mi, veselje zaprto.
Nisem vedela prav, kakšna je tvoja vloga;
vedela sem samo, kaj je moja naloga.

Solveig za razliko od Peera ve, da je njena naloga ohraniti zvestobo dogodku. Procesu resnice je dosledna ne glede na očetovo neodobranje in ne glede na umanjkanje rituala svetega zakona, v katerem bi si s Peerom prisegla pripadnost in zvestobo – zadostujeta ji njeno upanje in vera. Prav v tem je njena univerzalnost – dogodku ostaja zvesta kljub odsotnosti ritualov in običajev, ki bi obeležili njegovo izpolnitev. Sveti Pavel v razcepu subjekta loči dve subjektivni poti, ki ju imenuje meso in duh. Peer nedvomno ubere pot mesenih užitkov, saj se njegovo uživaštvo omejuje zgolj na telesne dražljaje, kajti »zmožnost zaznavanja ne obstaja brez telesa, medtem ko je um ločen in samostojen« (Aristotel, 2002: 205). Ljubezen, vera in upanje, ki jim je zvesta Solveig, živijo onkraj mesenega užitka, podvrženega trenutku, saj obstajajo z enako intenzivnostjo tudi ob propadanju telesa in tako ustrezajo Aristotelovemu pojmovanju uma. »Subjekt je strukturiran po nekem ›ne ... ampak«, ki ga ne gre razumeti kot neko stanje, temveč kot postajanje. Kajti ›ne biti pod zakonom‹ negativno punktuira pot mesa kot suspendirano usodo subjekta, medtem ko ›biti pod milostjo‹ nakazuje pot duha kot zvestobo dogodku.« (Badiou, 1998: 66–67) Solveigino upanje na Peerovo vrnitev predpostavlja njen »ne ... ampak«, saj skozenj stremi v prihodnost in se ji ne odreka zaradi sedanjosti, zapisane mesenim užitkom, ki bi prekinili dogodkovno zvestobo. Njena pot je pot duha, v kateri se uresničuje kot subjekt.

Badioujevo razumevanje dogodka je na konceptualni ravni primerljivo z Deleuzovo zamisljivo *pojma*. Po Deleuzu je *pojem* »ustvarjalno« sredstvo filozofije. Ni diskurziven ali referenčen, temveč kreativen. Je samonanašalen in celosten, a fragmentiran znotraj zaokrožene celote. Tako kot dogodek vznikne iz situacije, množstvene biti, a se od nje oddalji, da bi ustvaril nove možne svetove. »Ne manjka nam komunikacije, nasprotno, preveč je imamo: manjka nam kreacije. *Manjka nam odpora do sedanjosti*. Sama kreacija pojma poziva k prihodnji formi, kliče novo zemljo in ljudstvo, ki še ne obstaja.« (Deleuze, 1991: 112) Tako pojem kot dogodek zahtevata odmik od sedanjosti, da bi v procesu zvestobe, usmerjene v prihodnost, zarezala v množstveno bit in ustvarila novo resničnost, ki omogoča vznik subjekta, odlikovanega z univerzalnostjo in singularnostjo. »Vera bi bila odprtje resničnemu, ljubezen bi bila univerzalizirajoče udejanjenje njegove poti, upanje pa maksima vztrajanja na tej poti.« (Badiou, 1998: 96) Peer na poti mesene subjektivizacije implodira v sedanjost in končnost, medtem ko se Solveig z vero upira sedanjosti, z upanjem poziva k prihodnji, še



Primož Pirnat

neobstoječi formi, z ljubeznijo pa razpira plodna tla kreaciji. Tako je njena zvestoba dogodku celostna, a sestavljajo jo vera, ljubezen in upanje.

Kje se torej dogodi gyntovski trk partikularnega z univerzalnim? Nedvomno ob koncu drame, ob zadnji sodbi tik pred iztekom Peerovega življenja, ko slednji trči ob Gumbarja in ga skuša prepričati o obstoju gyntovskega jaza, da bi se izognil svoji končnosti. A ker je njegovo življenje mozaik fragmentov različnih situacij, strukturiranih iz spleto naključij, mu podaja zgolj nedovršene drobce svoje zgodovine. Peer Gynt se je v toku sedanosti odrekel kreaciji novih možnih svetov in tako predstavlja antitezo deleuzovskemu pojmovanju filozofije. »Filozofija je postajanje, ne zgodovina; je soobstoj ravnin, ne pa zaporedje sistemov.« (Deleuze, 1991: 63) Peer Gynt se v plavanju s tokom sedanosti in odrekanjem dogodkovni zvestobi poistoveti z zgodovino. Solveig nima zgodovine, ker je zvesta dogodku. Ona je *postajanje*, v katerem je pod okriljem univerzalnosti dosegla transcendenco v ravnini imanence. »Singularnost obstaja zgolj, če obstaja univerzalno. Sicer obstaja zgolj partikularno, brez resnice.« (Badiou, 1998: 100) Z osvoboditvijo izpod jarma Zakona si je Solveig utrla duhovno pot in vstopila v območje univerzalnega, v katerem se lahko izreka kot singularni subjekt. Peer Gynt kot popoln antipod dekletca, ki *postaja* po načelih apostola Pavla, pa z neustavljivim tokom sedanosti zabriše sočasnost imanentnih ravnin, zaradi česar mu umanjka jedro čebule, s katere snema plasti zaporedja sistemov svoje zgodovine.

Gyntovski jaz se torej ne povezuje v dejanje, saj se njegovo partikularno bistvo izmika univerzalnemu. Gyntovski jaz je raztreščen in razkosan, zaznamovan z inkoherenco njemu lastnih fragmentov. Gyntovskemu jazu je imanentna sanjska struktura. Peer Gynt je antijunak, ki sanja v budnosti. Sanjske podobe doživlja izven zavetja spanca v budnem kaosu mesenih užitkov. Postaje Peerove zgodovine se ne povezujejo v celosten soobstoj ravnin, temveč se uresničujejo kot popačene sanjske podobe. Sanjač Peer slednjim ne odstre tančice kondenzacij in premestitev ter se tako vklene v okove sedanosti, ki mu zapirajo pot v neskončnost. Šele v trku Peera, Solveig in Gumbarja se na razpotju srečajo končnost in neskončnost, trenutnost in večnost, mesenost in duhovnost ter univerzalnost in partikularnost. »Kje sem bil jaz kot jaz sam, kam me je zavelo?« sprašuje Peer Solveig pred iztekom svoje končnosti. Slednja odgovori: »V moji veri, v mojem upanju, v moji ljubezni vsej.« Gyntovski jaz, razdrobljen v partikularni sedanosti mesenega užitka, naposled vznikne iz dogodkovne zvestobe, skozi katero si je Solveig utrla pot v večnost. »Peera sestavi ljubezen, ki mu jo podarijo drugi. Junak je ljubezen (Solveig, Mati), junak ni Peer Gynt.« (Zupančič, 1980: 270) V trku partikularnega z univerzalnim naposled vznikne lik, ki sovпада z deleuzovsko koncepcijo *pojmovnega lika*. »Pojmovni liki [...] izvajajo gibanja, ki opisujejo avtorjevo ravnino imanence in posegajo v kreacijo pojmov.« (1991: 67) Solveig je ustvarila *pojem* odrešujoče ljubezni, ki ga je zgradila z vero in upanjem ter tako postala *pojmovni lik* drame o sleherniku, saj Ibsen skozi izreka idejo dramske pesnitve. »Posameznik, ki upa na večno življenje, je v določenem smislu v resnici nesrečna individualnost do te mere, da se odpove sedanosti, kljub temu pa v strožjem smislu

ni nesrečen, ker je sam v sebi prisoten v tem upanju in ni prišel v spor s posamičnimi trenutki končnosti.« (Kierkegaard, »Najnesrečnejši«, 160) Tako je Peer tragičen v svoji sedanosti, Solveig pa je odrešena v svoji večnosti. *Peer Gynt* ni drama o Peeru, temveč o odrešiteljici gyntovskega jaza, ki uteleša njegovo nasprotje. Gyntovski trk partikularnega z univerzalnim je trk z vero, ljubeznijo in upanjem.

Viri in literatura:

- Aristotel, *O duši*, prevedel Valentin Kalan. Slovenska matica, Ljubljana, 2002.
 Badiou, Alain, *Etika. Razprava zavesti o Zlu*, prevedla Jelica Šumič-Riha, *Problemi*, XXXIV, Ljubljana, 1996.
 Badiou, Alain, *Sveti Pavel. Utemeljitelj univerzalnosti*, prevedla Alenka Zupančič, *Problemi* XXXVI, 5–6, Analecta, Ljubljana, 1998.
 Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Kaj je filozofija?*, prevedel Stojan Pelko. Študentska založba (Knjižna zbirka Koda), Ljubljana, 1999.
 Freud, Sigmund, *Interpretacija sanj*, prevedla Zdenka Erbežnik. Studia humanitatis, Ljubljana, 2001.
 Ibsen, Henrik, *Peer Gynt*, prevedel Janko Moder, spremna beseda Mirko Zupančič. Slovenska matica, Ljubljana, 1980.
 Kierkegaard, Søren, »Najnesrečnejši«, *Ali-ali*, prevedel Primož Repar. Študentska založba (Knjižna zbirka Claritas, št. 23), Ljubljana, 2003.
 Szondi, Peter, *Teorija sodobne drame 1880–1950*, prevedel Kristof Jacek Kozak. Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, št. 130), Ljubljana, 2000.
 Zupančič, Mirko, »Bližanje Ibsenu«, *Pogledi v dramatiko*. Obzorja, Maribor, 1979.