



Iztok Osojnik

## NEZAVEDNO IBSEN

*Absolutni um je umrl sinoči ob enajstih*

Zakaj je Henrik Ibsen pisal (za gledališče)? Kako se odgovor na to vprašanje kaže v dramski pesnitvi *Peer Gynt*? Njegovi interpreti običajno svojo pozornost usmerijo na Peera Gynta in poskušajo pojasniti, kakšne vrste junak je, vzporejajo ga na primer z Byronovim Don Juanom ali Goethejevim Faustom, prikazujejo ga kot izvirnega dramskega junaka in podobno. Ampak gre za precej več. Tako dramska oseba kakor tudi sama »drama« *Peer Gynt* sta stvaritvi precej celovitejšega delovanja, za začetek recimo pisanja dramske igre kot scenarija za gledališko uprizoritev. Toda tudi ta je v umetniški funkciji človeškega soočenja s sabo in z družbeno realnostjo ali celo kar s svetom scela, torej aparat, s pomočjo katerega človek sebi ne le zastavi bistvena življenjska vprašanja o svojem obstoju in delanju, ampak s pomočjo katerega sploh omogoči, izvede, izpostavi, napiše, uresniči dejavne odgovore nanje. Mojca Kranjc pravi: »V *Peeru Gyntu* zastavljena vprašanja so vprašanja, ki se kot v grških tragedijah tičejo tako imenovanih »poslednjih reči«, nagovarjajo pa nas tako, da jih občutimo kot izrazito današnja.« Temu pritrjuje von Eberkorpff v 4. dejanju z repliko, ki natančno označi držo in pomen Peera Gynta. »Prav poživilja slišati za uresničen življenjski princip,« (v prevodu Milana Jesiha) pravi. Torej gre za uresničeni življenjski princip.

Zato menim, da *Peer Gynt* ni samo ena najpomembnejših »dram« Henrika Ibsena, ampak je pomembna za celotno moderno dramatiko nasploh, saj z *Gyntom* Ibsen izoblikuje poseben dramski mehanizem in s tem modernega evropskega človeka kot subjekt osvetli v njegovi povsem novi izvirnosti, kakor je to veljalo pred *Gyntom* in kakor se le-ta v vsej očitnosti do konca razkrije v *Heddi Gabler*. To v svoji avtobiografiji izpostavi tudi Rade Šerbedžija in zapiše: »Pravo čutenje vloge se mi je zgodilo samo nekajkrat [...] recimo, ko sem igral Peera Gynta ali morda ... Hamleta.«

Ibsenovo gledališče je torej ustvarjalni dramski mehanizem, ki omogoči privedi na plan, zgraditi, odpreti, razkriti določene za modernega človeka usodne reči. Šele z ustvarjanjem dramske pesnitve (kakor je sam Ibsen označil *Peera Gynta*) je bilo mogoče priti ne samo do tistih očitnosti, ki jih je mogoče izreči, ampak tudi do tistih, ki jih zgolj z govorico ni mogoče. V tem ustvarjalnem postopku Ibsen ni že vnaprej vedel, kaj je hotel uresničiti in potem to mojstrsko ubesedit v dramo, ampak je šele ob njenem pisanju privrelo na dan tudi tisto, česar ni vedel in je po svoji naravi izmuzljivo, neizrekljivo, tisto, česar ni mogoče vnaprej označiti, a je avtorja vseeno nekako »usodno« gnal, da ga uresniči. »Gyntov uresničen življenjski princip« ni edini Ibsenov ustvarjalni agregat, ki ga je »izumil«. Mirko Zupančič piše o razliki med *Brandom* in *Peerom Gyntom*: »Brandu je Ibsen določil zelo vidne potomce, tiste, ki iščejo »resnico« in so navzoči vsaj do Gregersa Werleja v *Divji rački*. Peerova navzočnost je manj glasna, a je podtalna in seže vsaj do *Hedde Gabler*.« V tem loku razbiram usodno prepoznavnost tako *Peera Gynta*, ki stoji nekako na začetku Ibsenove tozadevne okupacije, kakor tudi *Hedde Gabler*, v kateri je po mojem mnenju ta do konca uresničena v izčiščeni (etični) očitnosti.

Za jasno razumevanje etičnosti je treba v nadaljevanju poudariti razliko med etiko in moralo. Morala je normativni vrednostni sistem, ki pogojuje človekovo ravnanje z vrsto pravil in zapovedi, ki naj bi jih človek bolj ali manj uspešno uresničeval, a jih običajno ne (neizpolnjevanje norm morala predpostavlja). Etika pa pomeni uresničene, izvedene vrednote in držo, ki jo izkazuje vsakokratno človekovo dejanje, torej ne kot zapoved (ali kršitev), ki naj bi jo realizirali, ampak kot uresničen življenjski princip (onkraj moralnega dobrega ali zla). V *Gyntu* to jasno poudari Dovrejski starina, ko Peeru pravi: »Odvreči moraš oblačilo krščanskega človeka.« Torej ko v zvezi s Peerom govorim o njegovi etični držji, mislim na njegovo vsakokrat izkazano naravnost, uresničen življenjski princip onkraj tradicionalno moralistično pojmovanega dobrega ali zla. Na etiko kot delovanje z *brez* morale. Ali še več, prav z oblikovanjem lika Peera Gynta je Ibsen uspel uresničiti takšno (svoje) etično načelo kot očitno človeško zmožnost kot zadevo, glede katere se ne popušča. V nadaljevanju bom poskušal ugotoviti, kaj žene takšen ibsenovski etični agregat, ki ga je v *Gyntu* označil s formulo »biti jaz sam«.

Tako o Ibsenovi dramatici kakor o samem *Peeru Gyntu* je bilo veliko napisanega. Sam se bom osredotočil na Gyntov »etični« mehanizem. Ibsen je tekst *Peer Gynt* imenoval dramsko pesnitev, »neobremenjeno s tedanjimi tehničnimi omejitvami in namenjeno zgolj v spodbujeni domišljiji bralcev«. Toda že prva uprizoritev v režiji Ludviga Josephsona je natančno prepoznala njeno naravo. *Peer Gynt* je spektakel, dramska slikanica, muzikal, scenarij za film, nekakšen wagnerjanski *gesamtkunstwerk*, vključno z malce patetičnim koncem, zato ni čudno, da je bil uprizorjen v povezavi z glasbo Edvarda Griega. Polnega pravljličnih prizorov, eksotičnih lokacij, dramatičnih zapletov, pisanih slik in vzorcev, nordijskih prikazni iz Valpurgine noči ali celo pretresljivih čustvenih scen povezuje predvsem Gyntov lik, manj pa kakšna globlja

dramaturgija, celoviti lok, v katerem bi avtorju uspelo povzeti usodno celovitost sveta, skozi katerega se prebija značajsko precej neenotno oblikovan glavni junak. Kljub temu se skozi posamezne prizore počasi izkristalizira neko neulovljivo, prazno jedro tega, kar je na več mestih označeno kot gyntovski »jaz sam«. Prav v »biti jaz sam« se skriva tisto, kar v celotni pesnitvi počasi »zaokroži« pretresljivi lok, usodno očitnost tega z vseh vetrov skupaj zmetanega epskega lika. Ni mogoče zgrešiti, da se Ibsen ob oblikovanju Gyntovega »uresničenega principa« (v Jesihovem prevodu; v Modrovem prevodu se isto mesto namreč glasi takole: »Princip življenjski res živi / in rešen temnih teorij / ne meni se za vnanje pene«) približa nemogočemu: v dramskem eposu oblikovati neizgovorljivi onkraj kot nevidno živo značajnost v Gyntovi etični držji »biti sam sebi zadosten«.

Razčleniti to držjo nikakor ni preprosto, toliko bolj, ker se v dejanju, s katerim se Gynt z Gumbarjem pogaja za svojo »dušo«, izkaže, da je Gynt »svoje« načelo prevzel od trolov: »Škopnik, sam sebi zadostuj« (kot pravi Dovrejanovo vodilo), torej da ne gre za njegov »jaz sam«, ampak za tuj, prevzeti princip. Potemtakem pod izrečenim, opredeljenim življenjskim načelom obstaja še nevidna, izmikajoča raven, še en nezavedni Gyntov »jaz sam«, ki ga ni mogoče kar počez nagovoriti, ga zapisati, enoznačno reprezentirati. Gynt sicer protestira, da temu ni tako, a Gumbar, čigar naloga je, da vse brezoblične, nepomembne ljudi, ki nimajo svoje »duše«, svojega »jaz sam«, pretopi, »kot pravimo, znova v kašo« (tako kot slabe, od dolge rabe zlizane kovance), tudi Gynta obravnava kot enega izmed njih. Namreč to, kar Gynt prikazuje kot »biti jaz sam«, pomeni, kakor pojasni Gumbar, »sebe ubiti [...] v vsem se zliči / z načrti, ki jih ima Gospodar« (Zlodej). Pa tudi po drugi, moralni, krščanski strani po mnenju samega Zlodeja Gynt ni storil nič takega, da ga zaradi tega ne bi mogel pretaliti nazaj v kašo, njegovi grehi so zanemarljivi in premalo jih je, da bi ga zaradi njih vtaknili v pekel in bi tako ohranil vsaj delček samega sebe. Tako za Gynta ne velja ne krščansko (moralno) ne pogansko (trolovsko) načelo »biti jaz sam«. V obeh primerih se znajde v položaju z *brez* tako prvega kakor drugega Drugega, s katerim bi opravičil svoj navidezni »jaz sam« in se osvobodil tako obsodbe o brezdušnosti kakor dejstva, da sploh ni svoj »jaz sam«. Zdi se, da se resnični Gyntov jaz izmika tudi v vase prepričanemu Gyntu. Ampak Gynt se kljub vsemu ne vda kar tako, slutiti da je nekaj več, namreč »nihče«, kar je nekaj »manj« ali nekaj z *brez* trolovskega principa ali krščanske morale, vendar zadeva njegovo obstojnost, zaradi česar ga ni mogoče kar tako odpraviti z brezdušnostjo. Znameniti prizor, ko lušči čebulo svojega bitja in z vsako plastjo seže globlje v njegovo »srce«, se konča takole:

Z nešteto plastmi je vsak obdan!

Kaj srce sploh ne pride na plan?

(*Razlušči ves por!*)

<sup>1</sup> Navedek je iz prevoda Janka Modra, kjer Peer Gynt namesto čebule lupi por.

Saj sploh ni konca! Do same sredine  
Luska za lusko – čedalje bolj fine. –  
Narava se ti spomni!

(*Vrže ostanke stran.*)

Se pravi, da potem ko človek plast za plastjo olupl svojo sredico, svoj gyntovski jaz, na koncu na prvi pogled ne ostane nič. Prav zaradi tega naj bi bil Gynt zrel za to, da se ga pretali v kašo, iz katere bodo vlili kakšno novo bitje z dušo.

Toda Gynt ne trdi, da ob koncu lupljenja čebule ne ostane nič, saj mu v roki nekaj ostane – luske za lusko – čedalje bolj fine, ostanek. Se pravi, da tem luskam ni mogoče priti do konca, ker vedno vsaj še ena luska ostane do dokončnosti, končne olupljenosti. Nihče ni nič, ampak nekaj manj, neki ostanek, nekaj izmikajočega. Ta še vedno ena luska manj onemogoči, da bi prišli do končnega nič. Ali to ne spomni na slavni Zenonov izrek, da puščica nikoli ne prileti v tarčo, ker ji vedno ostane vsaj še delček, pa če še tako neznamen, poti, ki jo mora preleteti, preden se zadre vanjo. To obudi tudi spomin na Leibnizovo razumevanje limite, ki pomeni abstrahiranje vsaj ene manjkajoče količine pri zaokroženju količnika v celo število. Zaokroženo celo število torej predpostavlja vsaj en element manj, na čemer temelji tudi logika Zenonovega paradoksa. Si je mogoče s tem pojmovanjem pomagati tudi pri razumevanju »uresničenega načela«, ki po Ibsenu karakterizira Gyntov »biti jaz sam«, torej s pomočjo logike izmikajočega označevalca izpostaviti, označiti tisto, kar manjka, česar ni (v močnem, ontološkem smislu), a kljub temu »ukrivlja, strukturira, vodi tisto, kar je »on sam« (Gynt), in kar se v primeru »Peerove, manj glasne, a podtalne navzočnosti vleče vse do *Hedde Gabler*«. Sam sem to opredelil kot uresničeno etično realnost v navezavi na znamenito psihoanalitično vednost, da sta »nezavedno in označevalec neločljiva koncepta, da sta označevalni red in konstitucija (zanke) nezavednega ena in ista stvar« (o tem sem več pisal drugje). Iz tega bo morda lažje razumeti »nevidnost« življenjskega principa, Gyntovo »nezavedno zadovoljitev«, prazno bit, njegov »jaz sam«.

Stvari v zvezi s Peerom Gyntom se torej v tej perspektivi malce zakomplicirajo, a vredno se je potruditi in jih razvozlati, da scela dojamemo »modernost« Ibsenove dramatik v *Peeru Gyntu*.

Zanimivo je, da v gledaliških listih ob uprizoritvah *Peera Gynta* pri nas redno naletimo na odlomke iz dela Sigmunda Freuda, kar potrjuje določeno potrebo po psihoanalitični dopolnitvi interpretativnega polja in poglobljenega dojetja Ibsenove dramatik. Tudi sam se navezujem na omenjeno orientacijo, saj menim, da prav psihoanaliza omogoči pojasniti vrzel ali umanjkanje označevalca, ki žene ta nenavadni materialni učinek »jaza, ki ga nik« in ga ne smemo enačiti s praznim ničem, saj gre za živ, »uresničen princip«, ki Gynta vodi skozi spektakularne življenjske peripetije na tradicionalni označevalsko »neulovljivi« način.

Ni težko uvideti, da Peera nobena od situacij, vlog ali okolij v *Peeru Gyntu* ne uspe posrkati vase ali ga kako drugače prizadeti/načeti. »Nobenih strahov; / skoraj pri vsaki stvari začetek je nov,« pojasni Begrif.

Gynt kot »on sam« iz vsake srečne ali nesrečne scene izplava povsem nedotaknjen, brez obžalovanja zaradi svojih dejanj, izgub ali novonastale bede, v kateri se znajde. Njegov »jaz sam« torej kaže na neko navzočnost, ki je ni mogoče ujeti, tista ena luska manj čebule »ničeta«, ki jo pri iskanju duše abstrahiramo, torej ni samo nevtralna, prazna označevalna luknja, ampak proizvaja učinke, ki se zdijo nadvse stvarni in polni življenja/užitka. Prav zaradi te luknje namreč Peer Gynt ni samo seznam pasivnih vlog, ampak subjekt, »on sam«.

Podrobnejše razumevanje Gyntove subjektivacije omogoči naslonitev na (Lacanova) psihoanalizo. Alenka Zupančič Žerdin v navdihujoči miniaturni z naslovom *Dame in gospodje* precizno razčleni psihoanalitični mehanizem, ki poganja takšno paradoksalno »gyntovsko« navzočnost. Imenuje ga »realizem neobstoja« in ga pojasni z malce zahtevnejšo lacanovsko formulo »eden-manj-plus-a«. Takole jo pojasni: »Eden-manj se nanaša na ontološki minus [Gyntovo bit/nihče], s katerim nastopi označevalski red: en (t. i. binarni) označevalec v njem po definiciji manjka, s čimer je povezana konstitutivna luknja/vrzel v označevalski strukturi, njena ne-celost [v našem primeru je to ona luska manj, ki jo abstrahiramo/izbrišemo pri koncu lupljenja pora, zavrženi ostanek]. Plus-a pa se nanaša na presežni učinek, ki se pojavi natanko na mestu te negativnosti.« Torej Gyntov živi »on sam«.

Ampak tu ne gre samo za »subjektivacijo« dramske osebe Peera Gynta, temveč za celovitejši, usodnejši, ustvarjalni (*poietični*) pomen, ki ga ima ta mehanizem za samo dramsko pesnitev/uprizoritev. Ključno dejstvo tega mehanizma »realizma neobstoja« je, da govornica, rečeno preprosto, »v tej perspektivi in v tem smislu ni nič drugega kot odgovor na manjkajoči označevalec, na označevalec, ki ga ni [...] Človek je bitje, ki ga umanjkanje označevalca zbudi iz indiference in ga prisili govoriti (in uživati – kot rečeno, se presežni užitek umešča prav na točko tega minusa)«. To po domače pomeni, da se tu nenadoma prikaže izvorni mehanizem vsake moderne ustvarjalne (dramske) produkcije/govorice. Gyntov »jaz sam« je agregat/motor Ibsenovega dramskega pisanja.

Z jasnim razumevanjem zgoraj navedenega koncepta se torej približamo odgovoru na vprašanje, kaj pomeni Gyntov »jaz sam«, mesto manjkajočega označevalca, ki locira mesto presežnih učinkov oziroma subjekt vsega tistega, kar Peer Gynt našteje kot svoj jaz sam, torej kot »vsebinsko« – »sploh vse« – praznega mesta lastne subjektivacije in brezna biti.

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.

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