

19/20

Henrik Ibsen

STRAHOVI

(Gengangere)



Henrik Ibsen

STRAHOVI

(Gengangere)

Premiera: 10. oktobra 2019

Prevajalec

Janko Moder

Urejevalka prevoda

Tatjana Stanič

Priredba besedila

Igor Vuk Torbica
in Katarina Pejović

Režiser

Igor Vuk Torbica

Dramaturginja

Katarina Pejović

Scenograf

Branko Hojnik

Kostumografka

Sara Smrajc Žnidarčič

Skladatelj

Vladimir Pejković

Lektorica

Maja Cerar

Oblikovalec svetlobe

Igor Berginc

Oblikovalec maske

Matej Pajntar

Igrajo

Helene Alving,
vdova po stotniku
in komorniku Alvingu

Vesna Jevnikar

Osvald Alving,
njen sin, slikar

Blaž Setnikar

Pastor Manders

Borut Veselko

Mizar Engstrand

Peter Musevski

Regine Engstrand,
služkinja pri Alvingovi

Vesna Pernarčič**Tehnično osebje****Tehnični vodja**

mag. Igor Berginc

Inspicient in rekviziter

Jošt Cvikl

Šepetalka

Judita Polak

Lučni mojster

Igor Berginc

Tonska mojstra

Tim Kosi
Stefan Gladović

Frizer in masker

Matej Pajntar

Garderoberka

Bojana Fornazarič

Odrski tehniki

Robert Rajgelj
Boštjan Marčun
Marko Kranjc Kamberov



Vesna Jevnikar, Blaž Setnikar
(fotografija z vaje)



Henrik Ibsen
(fotografija z Wikipedije)

HENRIK IBSEN DOLGO POTOVANJE V GLOBINO DUŠE

Katarina Pejović

Biografije znamenitih umetnikov skoraj vedno beremo s predsodki – bodisi pozitivnimi bodisi negativnimi –, ki smo si jih o njih ustvarili že pred tem. Najpogostejši predsodek je, da je bila njihova življenjska pot, četudi težka in polna trpljenja, lažja od poti »navadnih« ljudi, ker jih je vodila njihova nedvomna genialnost. Že sam obstoj nečesa tako redkega, kot je genij, izjemen talent, pogojuje občutek, da ti ljudje spadajo v posebno vrsto ali kasto, njihove življenjske zgodbe pa obdaja skorajda pravljica avra. V pravljicah namreč junaki in junakinje tudi trpijo, grejo celo skozi neznansko grozljive skušnjave in izkušnje. Ampak ker so pravljčni junaki in junakinje, se vse konča srečno. Če se slučajno ne, pa so tega prav tako krive neke višje sile.

Blišč zapuščine velikih umetnikov nas seveda lahko zaslepi in nam zamegli resničen vpogled v njihova življenja. S tem pa nas na določen način prikrajša za sočustvovanje z njihovimi krizami, dvomi, bolečinami in nam, mogoče celo paradoksalno, zmanjša dojemanje poguma, ki so ga potrebovali za premagovanje določenih ovir v času, v katerem so živeli. Pogum pa je, poleg talenta in vztrajnosti, lastnost vseh, ki spodbkpujejo in spreminjajo duhovne in intelektualne koordinate svojega časa. Življenjepis Henrika Ibsena je z vseh teh vidikov paradigmatičen. In seveda tudi poseben.

Ibsenovo življenje se začne in konča pravljčno. Rodil se je leta 1828 kot najstarejši otrok Knuda Ibsena in Marichen Altenburg, ki sta pripadala dvema najuglednejšima družinama

norveškega pristaniškega mesteca Skien. Umrle je leta 1906 kot čaščena osebnost norveške kulture, nagrajen z najvišjimi norveškimi, švedskimi in danskimi odlikovanji ter uprizarjan po vsem svetu. Vmes pa je prehodil burno in dramatično pot, ki so jo v njegovem prvem skandinavskem obdobju pogosto zaznamovali šest- ali sedemletnimi cikli radikalnih sprememb.

Čeprav so bili njegovi predniki kapitani in poslovneži, se je Henrikov oče odločil za trgovsko kariero in se je uspešno ukvarjal s prodajo lesa. Ko je imel Henrik sedem let, pa so mu posli začeli propadati in družina je kmalu bankrotirala. Tako se je končalo Henrikovo otroštvo v blaginji. Družina se je iz razkošnega doma v Skienu preselila v hišo na podeželju. Ibsen se je z grenkobo spominjal, kako so družinski prijatelji, ki so prej uživali na pojedinah v hiši uglednega trgovca, po njegovem bankrotu nemudoma izginili.

Čeprav je bil mladi Henrik likovno nadarjen, mu starši niso mogli omogočiti tovrstnega šolanja; prav tako niso premogli stroškov za študij medicine, ki si jo je tudi želel študirati. Ko je napolnil 15 let, ga je oče poslal v Grimstad, malo podeželsko mesto južno od Skiena, kjer je postal lekarniški pomočnik. Prva tri leta tamkajšnjega življenja je preživel popolnoma sam. Ni bil dovolj komunikativen, da bi si našel prijatelje, denarja za zabavo in družabno življenje pa ni imel. Zato je veliko bral, dobesedno požiral je knjige, predvsem sodobno poezijo in teološke razprave. Ščasoma se je priključil majhnemu krogu za literaturo zagretyh mladeničev in začel pisati pesmi.

Še vedno si je želel postati zdravnik, zato se je med drugim učil latinščine in strastno bral Cicerona. Tako se je začel zanimati za lik revolucionarja Katiline. Njemu je posvetil svojo prvo zgodovinsko dramo v verzih, za katere naslov je izbral njegovo ime. Izdal jo je pod psevdonimom Brynjolf Bjarme z denarjem zanesenega prijatelja. Na dramo ni

bilo nobenega javnega odziva, prodali so le nekaj izvodov. Po šestih letih varčevanja in odrekovanja je Ibsen uspel prihraniti dovolj denarja, da je lahko zapustil temačno življenje v Grimstadu in se preselil v prestolnico Kristianio (današnje Oslo). Poskušal se je vpisati na univerzo, a mu ni uspelo. Takrat se je usmeril v pisanje in se trdno odločil posvetiti tovrstnemu ustvarjanju. Da mu pri tej odločitvi ni bilo lahko vztrajati, pove dejstvo, da je v naslednjih šestnajstih letih, do odhoda iz Skandinavije, napisal veliko število iger, ki niso bile dobro sprejete ali pa so naletete na mešane odzive.

Iz Kristianie je nato odšel v Bergen, kamor ga je povabil znani violinist Ole Bull, ki je tam ustanovil prvo norveško narodno gledališče. Ibsen je v njem v naslednjih sedmih letih, kolikor je bil tam zaposlen kot organizator in dramatik z obvezo napisati eno dramo na leto, tudi režiral. Na oder je postavil kar 150 predstav, med drugim tudi Shakespeara in Scribeja. Tako si je nabral ogromno odrskih izkušenj, ki jih lahko primerjamo celo s Shakespearovimi ali Molièrjevimi. Nekatere njegove igre iz tega obdobja so prejele pohvalne kritike, kar je še vedno mlademu ustvarjalcu vliło poguma. V tem obdobju je spoznal Susanno Thoresen, mlado žensko močne osebnosti in neodvisnega razmišljanja, in se leta 1859 pri svojih tridesetih z njo poročil.

Kmalu je dobil navidez mikavno vabilo novoustanovljenega gledališča v Kristianii. Postal je ravnatelj z dvakrat višjo plačo od tiste, ki jo je imel v Bergnu. Leto po poroki se je zakoncema Ibsen rodil sin Sigurd, ki je zaradi Susanninih težav pri porodu ostal edinec. Ibsenova nova služba se je izkazala kot uničujoča: poleg tega, da zaradi ravnateljjevanja ni imel časa za pisanje, je tudi samemu gledališču šlo zelo slabo, kar je seveda vplivalo na Ibsenove denarne razmere. Celih pet let ni objavil novega besedila, do *Ljubezenske komedije* leta 1862, ki pa je neslavno propadla. Ko je teater dokončno bankrotiral, je bil popolnoma obupan.

A pisati ni nehal. Leto po polomu je njegova nova drama o starih nordijskih junakih *Pretendenti na prestol* doživela velik uspeh. Kot nagrado za to besedilo mu je norveška vlada dodelila potovalno štipendijo, s katero je šel za nekaj časa v Italijo. Srečanje z deželo tako bogate kulture, toplo, sončno mediteransko podnebje, antične in renesančne mojstrovine – vse to je Ibsena popolnoma očaralo in mu odprlo vrata do svobode, o kakršni ni niti sanjal. Norveška s svojim zadušljivim provincializmom se mu je zdela neznosna. Leta 1864 jo je zapustil in se z družino preselil v Italijo. V domovino se je vrnil šele po sedemindvajsetih letih.

Po odselitvi iz Norveške je Ibsen radikalno spremenil svoje življenje: opustil je vse družbene dejavnosti in se popolnoma posvetil pisanju. To se mu je hitro obrestovalo. Z epsko dramo *Brand* je postal norveški nacionalni junak, *Peer Gynt* pa mu je prinesel mednarodni sloves. Po štirih letih bivanja v Italiji je sledila selitev v Nemčijo (najprej v Dresden, nato v München), kjer je napisal svoja najpomembnejša dela, po eno na dve leti. Naredil je korenit preobrat v obravnavanju tematike – začel se je ukvarjati s sodobnimi razmerji v družini in družbi. Zdi se, da je moč Ibsenovega dramskega ustvarjanja v njegovem odkritem in brezkompromisnem spopadu z družbenimi boleznimi takratnega časa, in to na način, kakršnega v zgodovini svetovne dramatike še ni bilo. Za njegov realizem ni značilna samo obravnava sodobnih tem, ampak tudi poglobljen prikaz psihologije likov, kar so po njem prevzeli Čehov in generacije dramatikov po vsem svetu.

Številni zgodovinarji so to Ibsenovo ustvarjalno obdobje označili kot »sociološko«, čeprav se on s to oznako ni strinjal. Zagotovo so drame *Stebri družbe*, *Nora* ali *Hiša za lutke*, *Strahovi*, *Sovražnik ljudstva* in *Divja račka* veliko več kot le sociološke študije sodobne družbe in odnosov. A to lahko rečemo danes, s časovne distance skoraj 150-ih let, ob njihovih prvih izdajah pa je vsakič izbruhnil velik škandal, Ibsen pa je bil deležen nenehnih napadov. Predvsem zato, ker je

postavil v osrednji plan žensko in njen položaj v družbi in se je upal ukvarjati z različnimi platmi – najbolj pogosto tragičnimi – njene možne emancipacije. Norino razvpito treskanje z vrati na koncu *Hiše za lutke* je, metaforično in konkretno, Ibsenov tresk v obraz evropske družbe 19. stoletja, globoko zabredle v viktorijansko moralo in meščansko hipokrizijo. Z vsako novo dramo pa je bil ta tresk močnejši in bolj škandalozen, ker je bil Ibsenov pogum, da spregovori o do takrat zamolčanih vidikih novodobnih tragedij – bodisi družinskih ali političnih – vedno večji, tako kot tudi njegova pisateljska moč. Svojo družbeno-politično ostrino je ohranil tudi potem, ko se je odločil za bolj introspektiven način pisanja. Tako tudi v *Heddi Gabler*, *Johnu Gabrielu Borkmanu* in *Ko se mrtvi zbudimo*, svojih zadnjih treh dramah, ni odstopil od neusmiljene analize sveta okrog sebe.

In v tem je mogoče bistvo njegove posebnosti: analiza sveta in družbe je bilo pravzaprav neusmiljeno in nenehno samoanaliziranje. Ibsen-pisatelj se je spopadal z Ibsenom-meščanom in v dramah razčlenjeval vse tisto, česar si ni upal narediti v življenju. Znana je teza, da so njegovi znameniti ženski liki v bistvu variacije njega samega. Teatrolog Francis Bull v svoji knjigi *Ibsen: The Man and the Dramatist* (Folcroft Library Editions, 1954) strnjeno pove:

»Veliko bolj kot za druge ljudi je bilo za Ibsena značilno dvoje: bil je velik genij in sramežljiv majhen filister. V vsakdanjem življenju pogosto ni bil kos svojim herojskim idealom in revolucionarnim teorijam, ampak je poslušal trolske glasove ozkosrčnega egoizma in kompromisarstva, spet drugič pa se je zbudil njegov genij, sodnik brez milosti. Zaradi tega nenehno ponavljajočega se boja je trpel vse življenje. Po drugi strani pa je prav to dramatično dogajanje v njegovi duši iz njega naredilo velikega dramatika in ga vedno znova sililo v globoko samoanalizo.«

Vendar zadeva ni tako enostavna, da bi jo zreducirali na pomanjkanje poguma pri Ibsenu-meščanu in sublimacijo tega poguma pri Ibsenu-pisatelju. Ibsen v eni od svojih zgodnjih pesmi pravi: *Živeti pomeni zabrzdati notranje temne moči in strahove. Peti – soditi lastnemu Jazu*. Ta, lahko bi rekli življenjski kredo je dokaz, da se je Ibsen dobro zavedal, kakšna je narava njegovega poslanstva. Kot da bi to zavedanje prineslo tudi zavedanje o tem, da bo zaradi doseganja pesniških/ dramatskih idealov moral žrtvovati zasebno življenje. Čas, v katerem je živel, ni dopuščal obojega enakovredno, vsaj ne uspešno. Ibsen, zgleden meščan v okornem redingotu, ki je živel v dolgoletnem zakonu in brez osebnih škandalov (čeprav se je večkrat zaljubil v veliko mlajše ženske, so vsa razmerja ostala v mejah spodobnega), je bil popolno nasprotje svojih dramskih likov. In to je, se zdi, v javnosti ustvarjalo nekakšno zmedenost, zaradi česar so njegove drame, kljub močnim nasprotovanjem, vseeno uprizarjali in tako omogočili njihov res velik vpliv na svetovno literaturo in gledališče.

Ko pravljico preberemo z empatijo, preide v mitsko zgodbo. Podobno simetriji Ibsenovega družbenega statusa na začetku in na koncu življenja se zgoraj omenjeni navedek iz njegove zgodnje pesmi poveže z epitafom na njegovem nagrobnem spomeniku – verzi iz še ene njegove mladostne pesmi – ki se končajo takole:

**Razbij mi prehod, ti, težko kladivo,
do najglobjega dna mojega srca.**



Blaž Setnikar, Vesna Pernarčič
(fotografija z vaje)



Borut Veselko, Peter Musevski
(fotografija z vaje)

BOLJ KO BEŽIŠ OD USODE, BOLJ JI DRVIŠ NAPROTI

Navzkrižni intervju med dramaturginjo Katarino Pejović
in režiserjem Igorjem Vukom Torbico

Odkar obstaja dramsko pisanje, so dramatikci uporabljali gledališče kot poligon za zastavljanje vprašanj o družbi: njeni naravi in seveda njenih pomanjkljivostih. Ibsen pa je, predvsem v dramah svojega zrelega obdobja, izpopolnil tako dramsko formo kot vsebino, s katero je nagovarjal meščansko javnost – ki še danes predstavlja prevladujočo gledališko publiko. Kot pravi Helen Shaw v recenziji najnovejše Ibsenove biografije, sta osnovna elementa njegove formule kriza v družini srednjega razreda in široko uporabna moralna dialektika. Melodramski naboj in škodoželjnost prvega omehčata vrlino in težavnost drugega. Takšna dramska struktura je tako ali drugače zaznamovala realistično dramo od Ibsena do današnjih dni.

Če je *Nora*, kot prva drama, ki je napovedala radikalno spremembo Ibsenovega dramatiškega fokusa, kljub instantni slavi, sprožila škandal zaradi ideje emancipacije ženske z izstopanjem iz okvirjev družine, potem se je recepcija *Strahov* zaostрила do nevzdržnega. Glede na stanje duha in morale leta 1881 so bile takrat bolj ali manj tabuizirane teme prešuštva, spolnih bolezni, incesta, cerkvene hinavščine in evtanazije zagotovo nesprejemljive. *Strahovi* pa so jih v strnjeni dramski obliki neprizanesljivo izpostavili. Kritiki so dramo označili kot »odprt odtočni jašek«, »umazano dejanje v javnosti«, »ogabno, skorajda gnilo parado slabega okusa«, »literarno mrhovino« ... Knjigarnarji so v zadregi zaradi vsebine *Strahov* zajetno število izvodov vrnili založniku. Minilo je precej let, in obe svetovni vojni, preden so se *Strahovi* znebili stigme, za katero je poskrbela družbena morala,

in pridobili status velikega dramskega besedila. Gledališki kritik Maurice Valency je v svoji knjigi *Roža in Grad: Uvod v moderno dramo* iz leta 1963 definiral posebnost *Strahov*. Ugotavlja, da se »tragedija po navadi ukvarja z nesrečnimi posledicami opuščanja moralnih kodeksov. *Strahovi* se, nasprotno temu, ukvarjajo s posledicami vzdrževanja teh kodeksov«.

Kako pa je danes z nekoč tabuiziranimi temami, ki so pod družbenim drobnogledom na toliko različnih načinov? Gledališče je vedno konkretno, ker skozi človeško prisotnost neposredno uteleša vsa vprašanja, od najotiplatejših do najabstraktnjših. Kaj je tisto, kar nas mika, da se spet potopimo v temačnost nordijske družinske drame s konca 19. stoletja?

Z Igorjem Vukom Torbico sva se med pogovorom asociativno sprehajala po temah in orisala vprašanja, ki so nas zanimala pri tej uprizoritvi.

Katarina: Nenavadno se je pogovarjati o Ibsenu, ko sije toplo sonce.

Igor: Kontrapunkt ...

Katarina: Pojdiva kar takoj k bistvu. Veliko smo se ukvarjali s specifično gledališkega realizma, ki jo želimo vzpostaviti v tej predstavi. Ibsen je vpeljal psihološki realizem, brez katerega verjetno ne bi bilo Čehova in vseh ostalih, ki so mu sledili. Bil je neke vrste odskočna deska ...

Igor: Misliš, da je Čehov imel vzor v Ibsenu?

Katarina: Ne. Mislim pa, da obstaja trenutek, v katerem se, na nivoju kolektivnega nezavednega, v kritični masi ustvari potreba po spremembi. In menim, da se je prav to zgodilo z dramo proti koncu 19. stoletja. V takih primerih

se oznanjevalci spremembe pogosto javljajo simultano, ne vedoč drug za drugega. Ibsen torej ni direktno vplival na Čehova, je pa kronološko bil prvi, ki je odločno naredil ta korak v smeri spremembe. In to, kot pravi gospa Alving v *Strahovih*, ni ostalo brez posledic. Zdi se, da je bilo v tem obdobju vse pripravljeno za sprejem takega pristopa k temam in problemom v gledališču. Tisti hip, ko je po prvih resnih priznanjih za svojo dramsko ustvarjalnost začutil tla pod nogami, se je Ibsen silovito spustil v neposredni konflikt z družbo. In to ne le norveško, saj se je njegova slava takoj začela širiti po vsem svetu. Začinjena s škandali, seveda, pa kljub temu: njegove drame, ki so razkrivale meščansko dvojno moralo, so igrali povsod. Sam zaradi njih ni bil javno stigmatiziran in/ali kaznovan. Vse se je dogajalo vzporedno: na eni strani zgražanje nad uveljavljanjem do takrat zamočlanih in nedotakljivih pod preprogo skritih tem, na drugi strani pa neustavljiva potreba družbe, da se z njimi ukvarja, da o njih govori, da se sooči z lastnim črnim ogledalom.

Igor: Jaz vidim veliko razliko med Čehovom in Ibsenom in rad govorim o njej, ker z njo lahko problematiziram Ibsenovo pisanje. Imam namreč vtis, da je Čehov modrejši in da ni tako osredotočen na problem, o katerem piše, ampak kroži okrog njega. Poleg tega uporablja – čeprav skrajno občutljivo – tisto, kar Bahtin uvaja kot pojem karnevalizacije, ta pa je življenjsko dejanje, ki je skrajno relativno in zato pogosto v vlogi rušilca v njegovih dramah. Pri Ibsenu pa – in to je verjetno največji izziv z današnjega vidika – vidim osebe, ki so tako izrecno v funkciji problema, da začnem dvomiti v njihovo psihološko osredotočenost izključno na tisto, kar si pisatelj od njih želi. Sam človeških bitij ne doživljam na ta način. Ali pa je naša pop kultura tako zelo vplivala na nas, da smo tudi sredi največjega problema zmožni izstopiti iz kroga določenih problemskih ovir in s tem povedati kaj več o naši psihologiji, kot da le razpravljamo o zadanih problemih. Tudi dramska literatura je prevzela ta princip in se je pogosto ukvarjala z liki, ki bežijo od problemov in

se ne pogovarjajo o njih. A ta molk in to sprenevedanje v bistvu govorita več o problemu kot sam pogovor o njih.

Katarina: Odlično si opisal Čehovov pristop k dramski zgradbi: problem bi pri njem pravzaprav bil gravitacijsko jedro, okrog katerega se organsko gradi dramsko dejanje. Pri Ibsenu gre bolj za geometrijo, matematiko ...

Igor: Točno tako. S tega vidika je Ibsen, grobo povedano, bolj pamfletski, vseeno pa sodi med tiste, ki so pisali po metodi *pièce bien faite* (dobro napisane igre). Pri njem vsak stavek teče po ozko določenem tiru, ki trči ob problem, o katerem piše. In po mojem mnenju zaradi tega izgublja verodostojnost. To bo v prihodnosti pomenilo še večji izziv za uprizarjanje. Mislim, da bodo njegove drame od določenega trenutka predstavljale le še pomemben del zgodovine evropske dramatike in da jih bodo počasi nehali uprizarjati, razen morda kot muzejske eksponate. A to lahko preprečimo, in sicer na dva načina: s postopkom, po katerem smo delali v tem procesu, se pravi z aktualizacijo s pomočjo dopisovanja, ali pa se odločimo za popolni *re-writing* na dano temo, ki sloni na osnovnih Ibsenovih premisah in njegovih likih, a se oddaljuje od poti problemskih premislekov.

Katarina: Med drugim je tako tudi zato, ker pri njem vse sloni na besedah. Ibsen pušča zelo malo prostora za domišljijo odrskega dejanja. Glede na to bi bili lahko *Strahovi*, tako kot tudi večina njegovih del, v svoji integralni obliki *Lesedrama* (bralna drama). Mi pa smo zelo veliko čistili in črtali. Vzrok temu, kar pri Ibsenu deluje najbolj zaprašeno, je, da je svoj psihološki realizem gradil na razlagah.

Igor: To še posebej velja za *Strahove*, ki so drama reminiscence. Da bi problem družine Alving lahko spoznali z drugega vidika, je obsežen del besedila namenjen povzemanju celega življenja.

Katarina: Takoj sva zabredla v kritiko Ibsena. Po drugi strani pa v svetovni dramatikki težko najdemo avtorja, ki bi ustvaril toliko besedil z ženskimi protagonistkami: od *Nore*, prek *Strahov*, *Divje račke*, *Hedde Gabler* ...

Igor: Ženske so definitivno v središču njegovega zanimanja.

Katarina: ... celo v *Johnu Gabrielu Borkmanu* sta odrsko dosti bolj prisotni in dramsko aktivnejši njegova žena in njena sestra. Najbolj grozno pa je, da so problemi, s katerimi se ukvarja Ibsen, še danes pereči.

Igor: Ja, le da so dejavniki, ki povzročajo njihovo zapletenost, danes drugačni.

Katarina: ... dejavniki, ki pravzaprav povzročajo, da se življenje in resničnost sploh gradita na takšnih osnovah.

Igor: Po drugi strani mi vseeno živimo v času, v katerem so feministično gibanje in vrsta drugih fenomenov vsaj poznani. S tega vidika Ibsenovi liki niso dovolj obveščeni – če temu lahko tako rečemo.

Katarina: Poleg tega smo ob koncu 20. stoletja na neki način predelali Freuda in njegove teorije do te mere, da imamo že vsajene osnove psihoanalize brez strokovne pomoči.

Igor: Zato pravim, da je človek od Ibsena do danes postal kompleksnejše bitje. Če imaš občutek, da tisti nasproti tebe lahko »bere« tako tebe kot samo situacijo, potem imaš tudi možnost, da se zakriješ ali delaš nasprotno od pričakovanja. To pomeni, da moja misel vključuje dejstvo, da mi nasproti stoji nekdo, ki pozna psihološke obrazce. In potem se odločam za taktiko prikrivanja svojih psiholoških vzvodov ali anomalij ali skrajnosti in kažem povsem drugačen obraz. Pri tem pa so Ibsenovi liki skrajno naivni.

Sicer pa je po mojem mnenju v tem nekaj zelo zanimivega. Ibsen je poskušal pisati o neke vrste sociološkega in predvsem biološkega dedovanja ali determiniranosti. Kljub temu, da danes vemo, da to ni povsem resnično in da obstaja še mnogo drugih faktorjev, je globoko v naši podzavesti še vedno zapisan strah pred takšno možnostjo. Po mojem mnenju se v tem skriva nekakšno sodobno gibalno.

Katarina: Vrniva se k *Strahovom*: sin, ki praktično ne pozna svojega očeta – z njim je živel le prvih sedem let življenja, kar je seveda čisto dovolj za biti sprogramiran –, po njem podeduje usodno bolezen. Ampak zadnje genetske raziskave so pripeljale do nove panoge, epigenetike, ki utrjuje prenašanje določenih mentalnih in emocionalnih obrazcev. Epigenetika razlaga, da vsaka ekstremna izkušnja spreminja naš DNK: naj gre za travmo ali za kvantni preskok zavesti na višji nivo. V tem smislu se z DNK prenašajo izkušnje in značaj posameznika na njegove potomce. In to je pot, za katero smo se odločili v tej uprizoritvi *Strahov*.

Igor: Po drugi strani pa je nekaj tudi na tem, da smo mi kot človeška vrsta nagnjeni k iskanju matrik, obrazcev, podobnosti, ki jim pridajamo velik pomen. No, kot sem rekel, v kolektivnem nezavednem je strah pred biološko determiniranostjo še vedno ogromen. Ker nihče noče biti predeterminiran, nikakor: ne ekonomsko, ne socialno, ne biološko. Hočemo se dojemati znotraj absolutne možnosti izražanja svobodne volje. In to je tisto, kar misli gospa Alving v *Strahovih*: da lahko premaga probleme tako, da jih umakne, oddalji, odplača. Mi pa vidimo, da se življenje vrača, vedno v ciklikih.

Katarina: Gospo Alving običajno vidijo kot tragično junakinjo, mi pa smo okrog nje zavrteli še en interpretacijski krog in prišli do tega, da ona s svojim delovanjem, kolikor že se zdi emancipatorno in liberalno, pravzaprav vzdržuje obstoječo ureditev sveta – oz. patriarhat.

Igor: Absolutno, tudi ko misli, da dela nasprotno!

Katarina: Gospa Alving za vsako ceno vzdržuje podobo srečne in spodobne družine in kljub usodni izkušnji s pastorm Mandersom v preteklosti še vedno posluša njegove poslovne nasvete, ki se bodo izkazali kot katastrofalno škodljivi zanjo.

Igor: Tisto, kar se mi zdi zelo pomembno ne le v *Strahovih*, ampak v vseh besedilih Ibsenovega osrednjega ciklusa, je, da si je prizadeval z meščansko dramo obnoviti temeljne postulate grške tragedije. Ta princip bi, zlasti kar se tiče *Strahov*, strnil v misel: Bolj kot bežiš od usode, bolj ji drviš naproti. Mislim, da smo ostali zvesti temu principu.

Katarina: Lahko bi rekli, da je meta-okvir *Strahov* hamartija ...

Igor: Tako je, podedovana tragična napaka ...

Katarina: ... v bistvu kombinacija hamartije in hibrisa – arogance in nadutosti posameznika, ki pripelje do tragedije. V tem primeru gre za hibris pokojnega stotnika Alvinga.

Igor: Čeprav Osvaldova bolezen (sifilis), ki je bila takrat neraziskana in pogosto smrtonosna, danes ni več usodna. Lahko bi jo razumeli kot metaforo ali pa sledili *horror* elementu celotne drame, zaradi katerega nosi naslov *Strahovi*. Mene pa metafore v teatru ne veselijo in mislim, da so enopomenske.

Katarina: Predvsem pa metafore v drami, ki je v svoji osnovi realistična.

Igor: Raje se ukvarjam s principom naključja kot vladarjem vsega – ali pa s sinhroniciteto. Ker je ta princip, če zaobjamemo celotno zgodbo, na koncu enako grozljiv kot tisto, čemur rečemo usoda. Ker vsako manifestirano naključje, ki

sproži določeno zaporedje dogodkov, retroaktivno postaja usoda.

Katarina: Zame je veliko bolj zastrašujoč ta ples med naključjem in našimi odločitvami: ples med svobodno voljo in določenimi prostorsko-časovnimi dogodki, ki nimajo neposredne zveze z nami oz. ki so večje od nas samih. Kakor koli vidimo ali razumemo Ibsenovo besedilo, je dejstvo, da je gospa Alving imela možnost odločitve, ne glede na odzive svojih najbližjih.

Igor: No, tukaj je ključno vprašanje: ali se gospa Alving v katerem koli trenutku svojega življenja samostojno odloča ali pa so vse njene odločitve – tudi če sama tega ne vidi – v bistvu odraz želja drugih okrog nje? Njena edina samostojna odločitev je na samem koncu besedila, ko se odloči pomagati sinu umreti.

Katarina: V preteklosti se je odločila zapustiti moža.

Igor: Ja, ampak tega ni speljala do konca. V tem je problem in ne nazadnje je ta napol sprejeta in nerealizirana odločitev dramsko gibalno *Strahov*.

Katarina: Točno tako. Za razliko od *Nore*, ki je zapustila Torvalda in otroke in je njen odhod, ne glede na okoliščine, dokončen, bi se gospa Alving odločila, da odide, ampak samo v primeru, če bi jo pastor Manders „prevzel“ kot ženo. Z drugimi besedami – v primeru, da bi eno zakonsko konstelacijo zamenjala za drugo.

Igor: Preprosto povedano, gospa Alving na rane ves čas samo lepi obliže, namesto da bi jih zdravila.

Katarina: Implicitno je to predstavljeno v prvem prizoru njenega srečanja s pastorm, ko ji on ponuja poslovne variante, ki so njemu v prid, njej pa v škodo. Ona, ki je v

besedilu predstavljena kot poslovna ženska *par excellence*, brez vsakega preverjanja pristane na vse njegove predloge samo zato, ker še vedno upa, da se med njima lahko kaj zgodi ...

Igor: ... in brez premišljevanja ...

Katarina: ... prepušča v roke moškega, ki jo je enkrat že usodno izneveril, dvajset let svojega življenja, katerega je ona absolutna gospodarica. Brez premisleka in brez vprašanj. Zato se mi zdi nadvse pomembno osvetliti in govoriti o tej psihološko-emocionalni pasti v trenutku, v katerem se naš ne le družbeni, ampak civilizacijski okvir znova definira. V trenutku, v katerem je patriarhat pod največjim vprašajem v svoji zgodovini, je nujno, da ženske ozavešijo lastno moč, jo končno vzamejo v svoje roke in sprevidijo, kaj pomeni obvladovati lastno življenje. Proti nikomur drugemu, pač pa zase. To je točka, ki je Ibsen ni mogel projicirati s perspektive zgodovinskega in družbenega trenutka, v katerem je živel. Noro je poslal v svet, vendar sem prepričana, da sploh ni vedel, kaj naj bi se potem z njo dogajalo; kako bi lahko ženska, ki je zapustila družino, imela polno in dostojno življenje. Njega je zanimala gesta v dobesednem in metaforičnem pomenu – treskanje z vrati. Sicer pa se je v *Strahovi* vrnil v družinski okvir, da bi raziskoval ...

Igor: ... kaj pomeni poizkus prevladovanja problema znotraj družine.

Katarina: Točno, ampak tudi, da bi lahko šel globlje v temačnost, ki se lahko rodi znotraj toksične konstelacije.

Igor: Toda že v zgradbi besedila se vidi, da se sam muči s tem. V tem smislu so *Strahovi* dosti bolj matematična in fabulativno bolj nerodna drama od denimo *Nore* ali *Divje račke* ...

Katarina: ... pa tudi *Hedde Gabler*.

Igor: Tako. In potem ta izlet v simbolizem, v neko vrsto onirizma ali pa tistega, kar jaz imenujem metafora: neka-kšno trilersko vzdušje, ki deluje kot beg v stiski, ne pa kot vnaprej premišljen pristop. To je bil moj vtis, ko smo delali s tekstom. Kot da potrebuje nekaj, da se znebi obveze pripeljati dejanje do konca, ki bi bil absolutno tragičen; tako pa ostaja nekoliko nedorečen. V meni ne izzove občutka, da gre za veliko tragedijo, pač pa grozo, srh. Ne doživim katarze, pač pa nelagodje zaradi verige zablod.

Katarina: To vse pa lepo sovpada z naslovom, a ne?

Igor: Ja! Ali naslov lepo sovpada z vsem tem.

Katarina: Pravzaprav s celotnim vzdušjem, ki je po eni strani potopljeno v preteklost, po drugi pa ni videti možnosti za njeno transcendiranje.

Igor: To pa so strahovi! Strahovi niso nekaj, kar bi v človeku vzniknilo zaradi njegove socialne ali biološke determiniranosti, ampak nekaj ves čas prisotnega (ne glede na to, ali se v naših življenjih izrazi ali ne), česar mi ne znamo obvladati. To so po mojem mnenju strahovi.

Katarina: Kaj pa je to zate danes? Kakšni so tvoji strahovi, česa te je strah?

Igor: Mene straši dejstvo, da ne glede na feminizem in druga emancipatorna gibanja, ki so dala odgovore na bistvena vprašanja, še vedno nimamo odgovora na nasilje nad ženskami, na odnos sile in moči. Preseneča me, kako je mogoče, da ne zmoremo narediti tega civilizacijskega koraka v smeri transcendence. In zdi se mi, da ga tudi ne bomo naredili.

Katarina: Nasilje nad ženskami po mojem mnenju izhaja, kot vedno, iz strahu, posledično pa je povezano tudi z nezavedanjem žensk o lastni moči. Upam si celo reči, da je ta neozaveščenost tudi deloma kriva za vzdrževanje obstoječega stanja. Predvsem pa so krive matere, ki svojih sinov ne naučijo ločevati mame od ženske. Ki jim ne pomagajo premagati strahu pred ženskami.

Igor: Zagotovo.

Katarina: Moški se bojijo močnih žensk in ta strah poraja nasilje v različnih oblikah: od psihičnega do fizičnega, v vseh najnežnejših odtenkih. Osnova takemu vedenju pa je tisto, kar so moški dobili kot informacijo od lastne matere. Zato je v *Strahovih* ključen odnos med gospo Alving in njenim sinom Osvaldom, iz katerega ona nehoti naredi „moškega svojega življenja“ in za katerega Manders popolnoma upravičeno pravi, da je odrasel, a ne zrel. Osvald ne pozna razlike med mamo in žensko, saj o tem ni nikoli dobil nobenih informacij. On je tipični *puer aeternus*, kar je eden najbolj problematičnih fenomenov današnjega časa in predmet številnih študij: inflacija nedozorelih moških, ki ostajajo večni mladeniči. In to je težko spremeniti, ker so tako vzgojene že generacije moških. Ne tej točki lahko razumem tvoj pesimizem, saj bi bil za spremembo potreben tektonski premik. Kljub temu pa verjamem, da je najpomembnejša ozaveščenost žensk – kaj pomeni biti mama moškemu otroku in kaj pomeni odgovornost, da se tega otroka z vso ljubeznijo in tudi odločnostjo usmerja tako, da pozna razliko med mamo in žensko. Zakaj hočejo vse civilizacije, ki jih poznamo, obvladati in nadzorovati žensko moč, žensko naravo? Zato, ker je za vse značilen strah pred žensko močjo. Ženske pa so se s tem večinoma sprijaznile in razvile vzporedne strategije obstoja in delovanja. Tisto, kar nas čaka, ni boj amaconk proti moškim. Gre za drugačen scenarij, ki ga šele zdaj pišemo. V tem smislu sem jaz optimistka.

Igor: Končajva torej na točki optimizma, mogoče tudi zaradi bleščečega sonca ...



Borut Veselko, Vesna Jevnikar
(fotografija z vaje)



Blaž Setnikar, Vesna Jevnikar, Borut Veselko
(fotografija z vaje)



Blaž Setnikar, Borut Veselko
(fotografija z vaje)

KLICANJE STRAHOV

Svetlana Slapšak

V drami *Strahovi* Henrik Ibsen na sceno postavi nesreče človekovega vsakdanjika – prešuštvo, možnost incesta, zunajzakonske zveze, dedne bolezni, zablode neznanja, evtanazijo kot rešitev; večinoma so še kako del našega vsakdanjika tudi danes. *Strahovi* imajo nasprotnika v predstavniku vere, ki ne razume ničesar in nikogar, ki ima vsakič napačno mnenje in napačno presojo ter končno poskrbi za največjo nesrečo v okolju, za katero naj bi »skrbel«. Vsi strahovi niso kos škodljivcu, ki predstavlja največjega od vseh strahov, vero.

Pastor Manders je ključni lik Ibsenove drame, tisti, ki strahove draži in jih žene, da blodijo naokrog, strašijo in uničujejo človeštvo, ki bi brez omejitev in cenzur, brez vere in cerkve že našlo način, da preživi nesreče in zablode. Zoperstavljen mu je lik Helene, ki je razumna in razume, odpušča in maščevanje preobrača v korist: mati, ki bo sposobna tudi skrajšati trpljenje svojemu sinu Osvaldu. Njeni posegi v svet so zasnovani na opazovanju in sočutju. Pastor in Helene nista sovražnika: ona zgolj mirno in sistematično spodkopava njegove blodnje in se, ko ga ni več na sceni, sooča z novimi enako kot prej – zavestno in sebi v škodo. Helene je edina, ki vidi strahove, stara božanstva, zablode verstev, vraževerje, neprepoznavanje sočloveka, motive, ki bi jih bilo mogoče premagati s toleranco, previdnostjo in mirno politiko, s premišljevanjem. Helene je moderna v pravem smislu besede, ker verjame, da arhaično, nepremišljeno, kruto in škodljivo lahko postane stvar preteklosti, če le vsi v to zavračanje vložijo delček svojega življenja. Ona sama

je vložila vse in ne obžaluje. Na koncu jo čaka še zadnji, najhujši izziv: njena življenjska drža obeta, da ga bo rešila brez spotikanja ob verska pravila in nečloveške prisile, brez strahu pred strahovi.

Drama se dogaja v mestecu ali vasi na skrajnem koncu fjorda, kamor sonce redko in za kratek čas posije. Ko je Osvald hudo bolan, kliče Sonce: čeprav se to res pojavi nad planinami, ki obkrožajo fjord, njegova mati ve, da gre za izgubljanje razuma – verjeti v Sonce ni primerno v tem koncu sveta.

Ali so za nesreče krivi grešniki ali tisti, ki dovoljujejo grešnikom, da nekaznovano nadaljujejo in poglobljajo svoje grehe? Pastor Manders se v drami izkaže za glavnega zloдея. Helene ga v dolgem pogovoru, ki obsega celo prvo dejanje, vodi od ene do druge situacije v preteklosti in mu pokaže, kako napačno je vsakokrat stvari razumel in ukrepal. Ni razumel, da je bil njen pokojni mož kompulziven lažnivec in prešuštnik. V najhujši krizi je pobegnila od doma in Mandersu razkrila svojo naklonjenost: to je on z gnusom zavrnil in Helene se je vrnila domov, da bi doživela največje ponižanje s strani moža. Služkinja je zanosila z njenim možem, Helene je našla rešitev, a pastor Manders tega seveda ni prepoznal. Zavetišče, ki se bo imenovalo po njenem ničvrednem soprogu, je zgradila zato, da bi njen sin ne dobil denarja, ki bi ga po njenem pokvaril: pastor ji svetuje, naj zavetišča ne zavaruje, ker bi s tem menda žalila vero v boga. Pastor Manders sovraži preprostega delavca, ki je sprejel nosečo služkinjo in ima rad njeno hčerko kot svojo: osovraženi bo prevzel krivdo pastorja, ki je nehoti zanetil požar v zavetišču. Helene in njen sin ne mislita, da je zunajzakonska zveza nekaj nedopustnega, pastor je zgrožen. In ko izve, da je Osvald verjetno neozdravljivo bolan (dedno po očetu), bo Helene in njenega sina zapustil. Za pastorjem ostajajo človeške razvaline ... Pogovor med Helene in pastorjem lahko razumemo kot neusmiljen

Helenin obračun z vero in cerkvijo – a na vsak nov dokaz, da ni imel prav in da je bila njegova presoja napačna, se pastor takoj, brez refleksije in kesanja, z isto strastjo preganjanja greha vrže na naslednjega krivca. Pastor je primer strategije trde ideološke linije, kjer je celotna miselnost usmerjena v obrambo, na račun resnice, logike in humanosti. Helene je bila večkrat obtožena greha: ona se zaveda pravil, ki jih predpisuje krščanska morala, priznava svoje napake in išče način, da jih popravi – pastor nikoli. Neomajen in prepričan, da je poklican človeška življenja usmerjati, oblikovati in kaznovati po volji Boga, gre naprej v svojem poslanstvu. Težko je najti primerljiv lik v zgodovini evropske drame, saj pastor svojega hinavskega obraza nikoli ne obrne k publiki in ne pojasnjuje svojih motivov. Njegova nevednost je nedolžna, možnost pravega komuniciranja z drugimi nepovratno izgubljena. Pastir duš svoje ovce, če ga hočejo poslušati, brezkompromisno pelje v prepad.

Drugi razdiralec je Regine, hči Heleninega moža in Osvaldova polsestra. Brat je podedoval očetovo bolezen, ki se je ne omenja, a se da slutiti, da gre za sifilis, sestra očetovo sebičnost in brezobzirnost. Osvald je zanj sprejemljiv, dokler se ji z njim obeta pobeg v Pariz: ko ostane samo še možnost, da ga neguje do konca, odide. Če smo sprva pripravljeni verjeti, da Regine njen očim, za katerega verjame, da je njen oče, ogroža, in se bojimo možnega incesta, nas obnašanje preprostega delavca prepriča v nasprotno. On si želi zgraditi zavetišče za stare mornarje, Regine pa si želi lažjega in ugodnejšega življenja. Čeprav je živela pri Helene in bi se lahko ob njej naučila drugačnih ambicij in sprejemanja življenjskih odločitev, je njena narava podobna naravi njenega očeta in matere: lahkomiiselna, sebična in brez vizij. Je res dediščina, tista osebna in telesna, nepremagljiva?

Osvald je odgovor na to vprašanje, brezupen in končen: mati ga je že kot dečka poslala v oddaljen, lepši svet,

poln vznemirljivega življenja. Ker ga nič ni moglo rešiti očetovega prekletstva in domačih strahov, se mora vrniti domov, da tu umre brez kakršne koli lastne krivde. Ibsen se je seveda motil glede narave sifilisa, njegove nalezljivosti in dednosti. Primerljivost z aidsom je očitna, saj gre pri obeh boleznih predvsem za družbeni simptom, stigmo, ki se za posameznika konča tako, kot si želi družba, s smrtno kaznijo. Osvaldov spomin na očeta je boleč: dal mu je pipo in deček je po začetnem užitku dolgo bruhal. Za Helene je bil to očiten znak, da oče sinu ne bo prizanesel: dediščina bolezni pa se ne da odpraviti z odhodom in prisilno pozabo. Predestinacija? Ibsenovi strahovi ne določajo posameznika na tako dolge proge: gre za navade, skrbno prikrita in omejene na dom, vsakdanje družinske nesreče, ki se pretakajo iz ene generacije v drugo in ostajajo iste, ker se družba ne spreminja. Za nespreminjanje družbe in za bolezni, ki se selijo iz ene generacije v drugo, je odgovoren sistem, ki dopušča stigmatiziranje brez sočutja, moraliziranje brez premišljevanja, obsojanje brez raziskovanja. Z drugimi besedami – za takšno družbo je odgovoren pastor. Oblast je daleč, prav tako divja množica – močni dejavniki iz drugih Ibsenovih dram. Tukaj je pastor, ki ohranja vse nepravčnosti in prikriva vse grehe, če se le družina – lupina družine – ohrani. Osvald je tudi sam imel izkušnje, ki bi lahko izzvale bolezen, a je niso: Ibsen hoče kot greh izpostaviti tisto, kar krščanska hinavščina ohranja doma, v družini, v srčiki ideološke naracije. Bolezen je tam, kjer je Osvaldov oče lahko živel dvojno življenje, navznoter kot pijani frustriranec brez vseh ambicij, oportunistični seksualni predator, ki lastnega otroka sadistično sili v zanj neprijeten eksperiment, na zunaj pa kot ugleden član družbe, zaščiten z denarjem in nazivom. Patriarhalna pošast je svoje želje in svoje hrepenenje vpela v meščansko življenje v zakotnem kraju: ne izbere izhoda, ki zahteva pogum, ne izbere tveganja, radoživi hinavec vse svoje fantazme izživlja doma, in tako je vse na videz v redu. Veliko manj škode bi bilo, če bi odšel, priznal svoje notranje stanje in živel v zunajzakonski

zvezi ali kakšnem drugem grehu: prikrivanje greha je greh vseh grehov. Pastorjev svet nujno izziva ta primordialni greh in z njim strahove, znak grešnega molka in potrebe, da se nekje nekaj pove, pokaže, razkrije.

Helene, razumna in pogumna ženska, poskuša strahove odganjati, preganjati in se jih v bistvu ne boji: strahovi samo odražajo tisto, kar ona že ve. Vsi njeni postopki so usmerjeni v to, da nihče ne utрпи škode, še posebej psihične. Prešuštva svojega moža prenaša – kaj ni pastor, sicer na vulgarno patriarhalen način, rekel, da se žena ne sme vtikati v početje svojega moža? Ko pride do katastrofe oz. služkinjine nosečnosti, se spet razumno odzove – služkinjo odpravi z doto človeku, ki jo hoče vzeti. Ne vemo sicer, kako je Helenin mož sprejel takšno razrešitev: verjetno kot še eno udobnost, ki mu jo patriarhat omogoča. Zaposli hčerko svojega moža, da bi jo zaščitila in ji omogočila drugačno družbeno okolje. Svojega sina pošlje na šolanje in v širni svet. Vse, kar je dobro, veljavno in vredno, je za Helene zunaj, onkraj planin, v svetu Sonca. Sama mora ostati med strahovi, da bi vse to organizirala. Enkrat je poskusila najti ljubezen, a se ni izšlo. Vsemu temu navkljub Helene ni težavna mati, svojemu sinu ne zameri svobodnejše ljubezni v preteklosti, ni posebej zgrožena nad možnostjo delnega incesta, če bi mu ta prinesla srečo. Vse naj bo podrejeno svobodi odločanja in razmahu njegove umetniške žilice, doma ali v Parizu. Njen položaj v pogovoru z dvoličnim in neosveščenim hinavcem pastorjem dojemamo tudi kot oportunistično prenašanje koristnega dejavnika v družbi. Pastorja neizogibno potrebuje pri izvedbi svojega projekta prenosa umazanega moževega denarja na dobrodelno ustanovo, zavetišče. Zanj je to tudi priložnost, da poravna račune z osebo, ki jo je očitno razočarala kot moški, kot mislec in kot duhovnik. Helenino vodenje pogovora s pastorjem je skoraj pogovor sodnega preiskovalca s kriminalcem – le da kriminalec pri tem misli, da je sodnik. Ona ga vodi skozi svojo preteklost, ki je tudi njegova preteklost. Ob vsakem primeru, ki ga omeni,

se razkrije in razgali ubogost pastorjevega duha. Njeno superiorno vodenje preiskave se vsakič konča s tem, da on nečesa ni opazil in ni razumel. V vsaki epizodi, ko krivda in nedolžnost zamenjata mesti, pastor ob tem najde tudi njen greh in vsakič Helene prizna svojo odgovornost in možne napake ter se spravljivo kesa. Ni dvoma, da je njeno kesanje iskreno, pogovor teče tako, da v vsaki naslednji zgodbi pastor pade še nižje v svoji zaslepljenosti. Helene je mojstrica besede in v tem pogovoru se njen lik oblikuje kot povsem sokratovski: sogovornika usmerja po poti, ki ga vodi do lastnega odkritja resnice. To je utopičen projekt in ona se tega dobro zaveda: če bi pastor res uspel videti sebe, bi to bil čudež. Ostaja predvidljiv, a dosegljiv cilj: pastor se pokaže takšen, kakršen je. Helene maščevanje nad svojim sprogom izvaja rafinirano, po njegovi smrti in na simbolni ravni, tako da ne škoduje niti njegovemu spominu. Ko resnični motiv ustanovitve zavetišča obenem z resnico o moževem življenjskem slogu razkrije pastorju, bi njemu že moral zazvoniti kak zvonec – pa se to ne zgodi. Pogovor je namreč, razen urejevanja poslov, namenjen razkritju njega samega in njegove krivde. Helene kaže patriarhatu njegov grozljivi obraz, pokaže, kako je pastor s svojim ne-vedenjem poglobil, če že ne povzročil trpljenja, njeno in drugih, ki naj bi bili predmet njegove/božje ljubezni. Cenzurirana in z meščansko moralo zatrta seksualnost je Helene prizadela tako znotraj kot zunaj zakonske zveze: v določenem smislu sta jo enako ranila sprog in pastor. Tolažbo je našla v materinstvu, a ne na račun svobodne izbire svojega sina – nasprotno, prav s tem, da mu je odstirala vse možnosti lastnega izbora. Tu se spomnimo Čehova in njegovega lika matere v *Utvi*, ki talentiranega sina Konstantina Trepljeva ne spusti v življenje iz sebičnosti, koristoljubja in vulgarnega skopuštva ...

Osvald se vrne domov, ker je bil zaradi bolezni izvržen iz sveta, v katerem se je začel uveljavljati. Povratek ni iskanje nove moči za vrnitev v ta svet, v borbo, ampak potreba, da

umre obkrožen z ljubeznijo. Za kratek čas se mu zazdi, da je povratak v življenje možen z novo ljubeznijo: tu mora doživeti dvojno razočaranje, zaradi vladajoče morale in zaradi sebičnosti ljubljene ženske. V tragični ironiji se njegovo duševno zdravje ruši in telo prepušča bolezni. Na Helene je, da dokonča tragedijo in omogoči sinu nebolečo smrt in z njo poslednje dostojanstvo brez predsmrtnega telesnega poniževanja. Bo Helene zmogla to zadnjo razumno presojo? V življenju ni intimno podlegla nobeni meščanski ali verski prevari, nista je zlomila ne mož ne pastor. Dvoma tu ne bi smelo biti.

Drama Henrika Ibsena se iz nadute pozabe druge polovice 20. stoletja vrača v popolno norost prve četrtine 21. stoletja. V njegovem času je meščanski svet razpadal in procesi krvavih sprememb so se že začeli, preden se je nad Evropo spustila najbolj uničujoča od vseh do tedaj znanih vojn, ki na videz ni izhajala iz realnih konfliktov in ni padla na že pripravljena tla sovraštva in predvidljivosti. Danes živimo v svetu, v katerem sploh ne moremo razumeti, da spremljamo enake postopke, enake priprave in enako predvidljivost, kot so bili tisti, ki so napovedovali drugo svetovno vojno. Morali bi živeti v urejenem kapitalističnem svetu, v katerem ni prostora za probleme Ibsenovih junakov, a kapitalizem v svoji s pohlepom motivirani konservativni revoluciji uporablja vsa sredstva totalitarnih režimov, ki naj bi jih bodisi krvavo bodisi v rokavicah premagal. Z drugimi besedami, problemi Ibsenovih junakov – patriarhat, meščansko-krščanska hinavščina, prešuštvo, zunajzakonska zveza, dedne bolezni, evtanazija so spet tu, v polnem sijaju in agresivni bejavosti zlovesčih ljudi, ki bi radi izničili antifašistično, oktobrsko in še francosko revolucijo, ne pa tudi nacistično perverzijo nacionalizma. Imamo vse in ibsenovski problemi se nam zdijo še najbolj humani in univerzalni. Radi bi jih občutili in urejevali, medtem pa človeški voz hiti v prepad iracionalnosti in tudi naravnih katastrof.

Podoba Helene v hiši v mestecu na koncu fjorda je obenem virtualna realnost, ki jo v svoji slepoti edino vidimo in obenem želimo – upravičeno, bolje to kot kaos in mrak. Helene je imela izhod (ki ji ga je pastor zameril, zaradi česar je stopila nazaj in se pokesala) – brala je neke knjige. Sonce je bilo v fjordu, tudi ko ga ni bilo. V ta kotiček njenega sveta ni mogel vdreti nihče, niti pastor, saj je vsaka prebrana knjiga že bila njena in je pozivala na branje drugih knjig. Pravzaprav niti ni pomembno, kaj je Helene brala. Njena rahločutna narava je vedela, kako brati, in branje je bogatilo njeno naravo. Nedvomno tudi iz branja izhaja njen svobodni duh, ki ga privošči tudi vsakemu drugemu. Iz branja izhaja tudi spoštovanje umetnosti, ki si jo je izbral njen sin, od tod izhajajo strpnost, odpuščanje, ljubezen do resnice, logika, tudi vse tisto sokratovsko. Iz knjig izhajajo vprašanja in prepričanje, da pravila niso to, kar pove cerkveni administrator, tudi po obilnem kosilu ne.

Torej ja, mogoče se je umakniti v lastno zavetišče in pomagati ljudem, deliti skrbi in ljubezen, videti dlje in misliti bolje. Ali je to dovolj za preživetje ob nasilju in neumnosti, ki obstajata in pridobivata moč edino, če se širita? Seveda ne. Ali bodo prebrane knjige pomagale pri neposrednem soočanju s takšno močjo? Niti najmanj. Najhuje je seveda to, da program umika iz sveta v intimnost in branje, ki na koncu edino pomaga k učinkovitemu upor, zahteva tisto, česar nimamo – čas.

Izgubljen je čas, ki ga je kapitalizem uporabil za grandiozno prevaro, za konstrukt sveta, v katerem so glavne vabe plehek užitek, sebičnost, neznanje, posest, sovraštvo, zavist, laž in brezmejna globalna poplava prostastva in bejavosti. Za kapitalizem je bilo nujno, da ljudi naredi neumne. V našem delu sveta, da bi pozabili na dostopno in brezplačno šolanje in zdravstveno varstvo, globalno, da bi izpustili iz rok najmočnejše in najdostopnejše sredstvo izobraževanja, splet, in ga prepustili plitvi neumnosti, kot glavno sredstvo

poneumljanja. Kapitalizem je izpeljal revolucijo, človeštvo je porinjeno na rob brezna, ne ugonablja ga le človeške ostudnosti, ampak predvsem in še veliko bolj ubijalska narava. In kapitalizem še vedno računa s tem, da bo velik del težav rešen z zmanjšanjem števila ljudi, za katere se nekaj proizvaja in s katerimi je treba nekaj proizvajati, kar je vedno predrago, in prodajati, kar je vedno prepoceni. Za današnji kapitalizem je dovolj, da ima serviserje, vojake, orožje in prostor. Množice so drage in nevarne, ekspanzija se mora končati: paradoksalno bi zmanjšanje prebivalstva na denimo 1,5 odstotka (bogati + sluge) današnjega stanja zagotovo rešilo veliko ekoloških problemov ... Ali res mislimo, da to še nikomur ni padlo na pamet?

Helene na koncu fjorda za računalnikom ni utopična rešitev. Helene, ki s pomočjo razuma in znanja pripelje lokalnega veljaka, oblastnega ali cerkvenega, do samorazkritja pred publiko, je daleč najučinkovitejša politika, če je v publikli nekaj razumnosti, ki bo zahtevala več znanja. Torej so *Strahovi* politična drama?

Nedvomno so. Pogovor, ki ga Helene vodi s pastorjem, je šolski primer politične aktivnosti državljana v povprečni državi parlamentarnega sistema danes. Okoliščine prisile političnih funkcionarjev, od občinskih do parlamentarnih, da se začnejo srečevati s svojimi volivci zunaj predvolilnega cirkusa, so lahko zelo različne: vabilo na prijetno kosilo je ena možnost, za politike performans cenениh parol hvaležnemu občinstvu. A ko je enkrat prisoten, lahko politiku ljubeznivo pojasnimo, da ga bomo pravzaprav izpraševali v prisotnosti lokalnih in drugih novinarjev. Izurjeni in dogovorjeni sokratovski izpraševalci potem stopijo na sceno, šele na koncu (če sploh) pridejo zahteve. Zahteve je najlažje postaviti v polni javnosti. Kar se parlamenta tiče, bi morda končno lahko organizirali en pameten referendum, s katerim bi zahtevali dan javnega pogovora z državljani. Od države bi morali zahtevati, da zaščiti državljane z ukrepi, ki

so v njeni domeni: zdravstvo, šolstvo, mediji. Nihče v imenu trga ali svobode izražanja ne sme biti žrtev zapostavljanja ali ukinjanja zdravljenja, omejevanja dostopa do šolanja ali nasilnega poneumljanja in ustvarjanja kolektivne agresije. Ali bo morda linč svoboda izražanja?

Globine Ibsenove psihološke, družbene in izrazito politične drame morda danes beremo bolj večpomensko kot prej, saj je svet obenem večji, ko gre za podobe, znake in dokumente, in manjši, ko gre za razdalje. Pomen osamljenega razuma na koncu fjorda je gotovo večji, pa še ženski je. Intimno je politično, spomnimo se. Ibsen in drugi zaskrbljeni modernisti na prelomu 20. stoletja so na srečo še vedno na razpolago za branje in učenje, stoletje in več pozneje.



Blaž Setnikar, Vesna Jevnikar
(fotografija z vaje)



Vesna Jevnikar
(fotografija z vaje)

IGOR VUK TORBICA

režiser

Igor Vuk Torbica (1987) velja za najbolj iskanega in uprizoritevno najbolj odmevnega ter nagrajevanega režiserja mlade generacije. Odlikuje se predvsem po uprizoritveno radikalno poglobljenih interpretacijah klasikov. Rodil se je v Drvarju (BiH), otroštvo preživel v Rovinju in Puli (Hrvaška), leta 2013 pa diplomiral iz režije na fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu (Srbija). Je prejemnik nagrade »Hugo Klein« za najboljšega študenta gledališke režije. Veliko pozornosti tako kritikov kot gledalcev je požel z režijo Nušičevega **Pokojnika**, za katero je ob zaključku tretjega letnika prejel glavno nagrado festivala »Studio fest«, na Nušičevih dnevih v Smederevu pa je bila ta predstava proglašena za najboljšo uprizoritev festivala. Po izjemno odmevni režiji Kleistovega **Razbitega vrča** v Jugoslovanskem dramskem gledališču v Beogradu (predstava se je udeležila rekordnega števila festivalov) so se mu odprla vrata številnih gledališč v Srbiji, na Hrvaškem in v Sloveniji. V zadnjih nekaj letih je režiral vrsto izjemnih in večkrat nagrajenih uprizoritev: Tollerjevega **Hinkemanna** in **Tita Andronika** v Zagrebškem gledališču mladih, Molièrovega **Ljudomrznika** v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki, von Horváthove **Zgodbe iz Dunajskega gozda** v gledališču Gavella (Hrvaška), Molièrovega **Tartuffa** v koprodukciji Narodnega gledališča Sombor in Srbskega narodnega gledališča Novi Sad, Tolstojevo **Moč teme** v Narodnem gledališču v Beogradu in Lorkovo **Krvavo svatbo** v koprodukciji Srbskega narodnega gledališča Novi Sad (Srbija) in JU »Grad Teatar« Budva (Črna gora) ter v lanski sezoni tudi Lessingovo **Emilio Galotti** v SNG Drama Ljubljana. Uprizoritev **Moč teme** je na letošnjem Drama Festivalu v Ljubljani prejela



Foto: Nada Žgank

tudi nagrado *Jerneja Šugmana*, ki jo podeljuje občinstvo za najboljšo uprizoritev festivala po oceni publike.

Nušičeva **Žalujoča družina**, ki smo jo leta 2017 postavili v koprodukciji s SLG Celje, je bila njegova prva režija v Sloveniji; zanjo je prejel nagrado *žlahtni režiser* 2017 na Dnevih komedije v Celju, predstava pa je doživela zavidljivo število ponovitev in se udeležila številnih mednarodnih festivalov (Sterijevo pozorje, 40. Dnevni satire Fadila Hadžića, festival Mesto teater Budva in Gledališki maraton Sombor).



Peter Musevski, Borut Veselko
(fotografija z vaje)



Peter Musevski, Vesna Pernarčič
(fotografija z vaje)



Vesna Jevnikar, Vesna Pernarčič, Borut Veselko
(fotografija z vaje)



Peter Musevski, Vesna Pernarčič
(fotografija z vaje)

PREGLED SEZONE 2018/2019

PREŠERNOVEGA GLEDALIŠČA KRANJ

V sezoni **2018/2019** je bilo odigranih:

181 predstav Prešernovega gledališča,
75 ponovitev različnih gostujočih predstav,
128 drugih prireditev.

Vseh predstav in prireditev je bilo 384,
ogledalo si jih je 52.307 obiskovalcev.

		Doma	Na gostovanjih	V sezoni 2018/19	Skupno ponovitev od premiere
Asher Kravitz	JUDOVSKI PES	2	9	11	42
Boris A. Novak	KDO JE NAPRAVIL VIDKU SRAJČICO	20	10	30	31
Ela Peroci – Desa Muck	MUCA COPATARICA	2		2	116
Tadeusz Śłobodzianek	NAŠ RAZRED	3	9	12	21
Priredba izbranih besedil Ivana Cankarja <i>Avtorica priredbe Katarina Morano</i>	OB ZORI	12	1	13	13
Kahlil Gibran	PREROK	20	4	24	24
Avtorski projekt	STENICA	1	7	8	29
Ferdinand von Schirach	TEROR	2	28	30	48
Vinko Möderndorfer	TRI ŽENSKE	1	7	8	22
David Ives	VENERA V KRZNU	12	7	19	19
Neda R. Bric	ZRNO SOLI ali VSE NAJBOLJŠE, MARINA!		4	4	14
Thomas Bernhard	ZABAVA ZA BORISA	10		10	10
Branislav Nušić	ŽALUJOČA DRUŽINA		1	1	72
Anton Tomaž Linhart	ŽUPANOVA MICKA	9		9	281
SKUPAJ		94	87	181	

IGRALSKI NASTOPI 2018/2019

IGRALKA/IGRALEC		Vloga	Predstava	Število	Skupaj
Damir Avdić	k. g.	Samir, prijatelj	ZRNO SOLI ali VSE NAJBOLJŠE, MARINA!	4	4
Nejc Cijan Garlatti	k. g.	Menachem (1919-1975)	NAŠ RAZRED	12	12
David Čeh	k. g.	Trifun Spasić, nezaposlen meščan	ŽALUJOČA DRUŽINA	1	1
Iztok Drabik Jug	k. g.	Iztok	STENICA	8	8
Adriano Giraldi	k. g.	Prerokov glas - avdio	PREROK	23	23
Liza Marija Grašič	k. g.	Danica	ŽALUJOČA DRUŽINA	1	1
Brane Grubar	k. g.	Stari pohabljenec	ZABAVA ZA BORISA	10	10
Vesna Jevnikar		Rachelka, pozneje Marianna (1920-2002)	NAŠ RAZRED	12	
		Majda, Trnov grm	KDO JE NAPRAVIL VIDKU SRAJČICO	30	
		Silva	TRI ŽENSKE	8	
			OB ZORI	13	
		Vera Praprotnik	STENICA	8	71
Vladimir Jurc	k. g.	Prerokov glas - avdio	PREROK	24	24
Robert Kavčič	k. g.	Godec	ŽUPANOVA MICKA	9	9
Nataša Keser	k. g.	Klarisa	STENICA	8	8
Aljoša Koltak	k. g.	Tanasije Dimitrijević, trgovec	ŽALUJOČA DRUŽINA	1	1
Tinkara Kovač	k. g.	Vidkova mati	KDO JE NAPRAVIL VIDKU SRAJČICO	30	30
Benjamin Krnetić	k. g.	Zygmunt (1918-1977)	NAŠ RAZRED	12	12
Midhad Kušljugić	k. g.	Adem, njen brat	ZRNO SOLI ali VSE NAJBOLJŠE, MARINA!	4	4
Maruša Majer	k. g.	Zoja	STENICA	8	8
Barbara Medvešček	k. g.	Sarka, vdova	ŽALUJOČA DRUŽINA	1	1
Desa Muck	k. g.	Muca Copatarica	MUCA COPATARICA	2	2
Peter Musevski		lbro	ZRNO SOLI ali VSE NAJBOLJŠE, MARINA!	4	
		Heniek (1919-2001)	NAŠ RAZRED	12	
		Fran, Rak krojač	KDO JE NAPRAVIL VIDKU SRAJČICO	27	
		Lauterbach	TEROR	20	
			OB ZORI	13	
		Agaton Arsić, okrajni načelnik v pokoju	ŽALUJOČA DRUŽINA	1	77
Maruša Oblak	k. g.	Almitra	PREROK	24	24
Valentin Oman	k. g.	Jaka	ŽUPANOVA MICKA	9	9
Remira Osmanović	k. g.	Marina	ZRNO SOLI ali VSE NAJBOLJŠE, MARINA!	4	4
Vesna Pernarčič		Zocha (1919-1985)	NAŠ RAZRED	12	
		Wanda	VENERA V KRZNU	19	
			OB ZORI	13	
		Špelca	MUCA COPATARICA	2	
		Micka	ŽUPANOVA MICKA	9	55

IGRALSKI NASTOPI 2018/2019

IGRALKA/IGRALEC	Vloga	Predstava	Število	Skupaj
Lučka Počkaj	k. g.	Vida, Tanasijeva soproga	1	1
	k. g.	Čelo	12	
Judita Polak		Zapisnikarica	30	52
		Strežnik	10	
Pavel Rakovec	k. g.	Zajec	2	11
		Glažek	9	
Darja Reichman		Dora (1920-1941)	12	
		Anica, Ptica šivilja	30	
		Barbara	8	
		Državna tožilka	30	
		Tonka	2	
		Rozalija	8	
		Šternfeldovka	9	
		Dobra, brez nog	10	
		Simka, Agatonova soproga	1	
		ŽALUJOČA DRUŽINA	1	
		ŽALUJOČA DRUŽINA	12	
		NAŠ RAZRED	30	
		TEROR	9	
		ŽUPANOVA MICKA	10	
Barbara Ribnikar	k. g.	Gina, Prokova soproga	1	110
	k. g.	Kitara	1	
Ciril Roblek		Kitara	12	1
		Strežnik	30	
Miha Rodman		Godec	9	61
		Strežnik	10	
		Jakub Kac (1919-1942)	12	
		Obtoženi	30	
		Prerok Učitelj	24	
		Cyrus	11	
		Janezek	2	
		Fran, Rak krojač	3	
		Najmlajši pohabljenec	10	
		Rysiek (1919-1942)	12	
		Videk	30	
		OB ZORI	13	
		Vihravi Rudi	8	
		Lauterbach	10	
Blaž Setnikar		Mladi pohabljenec	10	92
		dr. Petrovič, odvetnik	1	
		ŽALUJOČA DRUŽINA	1	
		ŽALUJOČA DRUŽINA	1	

IGRALSKI NASTOPI 2018/2019

IGRALKA/IGRALEC	Vloga	Predstava	Število	Skupaj
Vesna Slapar	Katka, Ovca	KDO JE NAPRAVIL VIDKU SRAJČICO	30	
	Suzana	TRI ŽENSKÉ	8	
	Gospa Meiser	TEROR	30	
Simon Šerbinek Aljoša Ternovšek	Nada Praprotnik	OB ZORI	13	99
	Johanna	STENICA	8	
	Boris, brez nog	ZABAVA ZA BORISA	10	
	Marjan, stanodajalec	ZABAVA ZA BORISA	10	
	Władek (1919-2001)	ZRNO SOLI ali VSE NAJBOLJŠE, MARINA!	4	
	Tomaž, Pajek tkalec	NAŠ RAZRED	12	
	Branilec	KDO JE NAPRAVIL VIDKU SRAJČICO	30	
		TEROR	30	
		OB ZORI	13	
		MUCA COPATARICA	2	
Borut Veselko	Bajan	STENICA	8	100
	Miča Stanimirović	ŽALUJOČA DRUŽINA	1	
	Abram (1920-2003)	NAŠ RAZRED	12	
	Thomas	VENERA V KRZNU	19	
	Predsednik	TEROR	30	
	Božidar Praprotnik-Sulc	STENICA	8	
	Tulpenheim	ŽUPANOVA MICKA	9	
	Najstarejši pohabljenec	ZABAVA ZA BORISA	10	
	Proka Purić, občinski uradnik	ŽALUJOČA DRUŽINA	1	
		ŽUPANOVA MICKA	9	
Rok Vihar	k. g. Anže	MUCA COPATARICA	2	9
Matjaž Višnar	k. g. Tine	ŽUPANOVA MICKA	9	
Gregor Zorc	Monkof	OB ZORI	13	11
		STENICA	8	
Edis Žilić	Bajan II.	ZRNO SOLI ali VSE NAJBOLJŠE, MARINA!	4	21
	k. g. Hajrudin, prijatelj		4	



Peter Musevski
(fotografija z vaje)

**Javni zavod
PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE
KRANJ**

Glavni trg 6
4000 Kranj

Telefon

+386 (0)4 280 49 00

E-pošta

pgk@pgk.si

www.presernovo.si

www.pgk.si

Blagajna

+386 (0)4 20 10 200

blagajna@pgk.si

Blagajna je odprta od
ponedeljka do petka
od 10.00 do 12.00,
v obdobju sobotnih
matinej tudi ob sobotah
od 9.00 do 10.30, ter uro
pred pričetkom predstav.

Direktorica

Mirjam Drnovšček

+386 (0)4 280 49 12

mirjam.drnovscek@pgk.si

**Dramaturginja in vodja
umetniškega oddelka**

Marinka Postrak

+386 (0)4 280 49 16

marinka.postrak@pgk.si

**Marketing in odnosi
z javnostjo**

Milan Golob

+386 (0)4 280 49 18

info@pgk.si

**Koordinator programa
in organizator kulturnih
prireditev**

Robert Kavčič

+386 (0)4 280 49 13

robert.kavcic@pgk.si

Računovodja

Anja Pohlin

+386 (0)4 280 49 15

anja.pohlin@pgk.si

Tehnični vodja

mag. Igor Berginc

+386 (0)4 280 49 30

igor.berginc@pgk.si

Poslovna sekretarka

Gaja Kryštufek Gostiša

+386 (0)4 280 49 00

pgk@pgk.si

Blagajničarka

Katja Bavdež

+386 (0)4 20 10 200

blagajna@pgk.si

**Oblikovalec maske
in frizer**

Matej Pajntar

Garderoberka

Bojana Fornazarič

Inspicienta

Ciril Roblek

Jošt Cvikl

Šepetalka

Judita Polak

Lučni mojster

Nejc Plevnik

Tonski mojster

Tim Kosi

Oskrbnik

Boštjan Marčun

Mizarja in odrska tehnika

Robert Rajgelj

Marko Kranjc Kamberov

Čistilka

Bojana Bajželj

Igralski ansambel

Vesna Jevnikar

Peter Musevski

Vesna Pernarčič

Darja Reichman

Miha Rodman

Blaž Setnikar

Vesna Slapar

Aljoša Ternovšek

Borut Veselko

Svet zavoda

mag. Drago Štefe

(predsednik)

mag. Igor Berginc

Joško Koporec

Alenka Primožič

Peter Šalamon

Strokovni svet

Barbara Rogelj

(predsednica)

Alenka Bole Vrabec

Vesna Jevnikar

Borut Veselko

Jani Virk

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE

Delovanje Prešernovega gledališča Kranj financirata:



MESTNA OBČINA
KRANJ



Hotel Creina
MESTNIHOTEL

TAM TAM



RADIO
KRANJ
97.3

Gorenjski megasrček

biša
LAYER

Gorenjski Glas



Radio Sora



KONČNO
2025



PREŠERNOVO GLEDALIŠČE

Gledališki list

Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2019/20, uprizoritev 2

Za izdajatelja: Mirjam Drnovšček

Urednica: Marinka Poštrak

To številko uredila: Marinka Poštrak

Lektorica: Maja Cerar

Fotografije: Nada Žgank

Oblikovanje: Tina Dobrajc in Mito Gegič

Tisk: Tiskarna Oman

Naklada: 900 izvodov

Kranj, Slovenija, oktober 2019