



HENRIK IBSEN
NORA

Mestno gledališče ljubljansko, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija

Hišna centrala **+386 (0)1 4258 222**

Tajništvo **+386 (0)1 4257 148**

Blagajna **+386 (0)1 2510 852**, odprto vsak delavnik od 12. do 18. ure

in uro pred predstavo, e-naslov **blagajna@mgl.si**

E-naslov **info@mgl.si**

Spletno mesto **www.mgl.si**

Barbara Hieng Samobor direktorica in umetniška vodja

Petra Bizjak direktoričina pomočnica – poslovna vodja

Janez Koleša direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

Alenka Klabus Vesel dramaturginja in arhivarka

Eva Mahkovic dramaturginja in vodja mednarodnega oddelka

Petra Pogorevc dramaturginja in urednica Knjižnice MGL

Ira Ratej dramaturginja in vodja izobraževalnega programa

Maja Cerar, Martin Vrtačnik lektorja

Simona Belle vodja službe za odnose z javnostmi in trženja

tel. +386 (0)1 4255 000

Helena Štrukelj koordinatorka in planerka programa

tel. +386 (0)1 4440 309

Katarina Koprivnikar vodja projektov

tel. +386 (0)1 4258 222

Petra Setničar koordinatorka obiska

tel. +386 (0)1 4258 222

Urša Petelinek in **Rok Špacapan** blagajničarja in informatorja

tel. +386 (0)1 2510 852

Javni zavod Mestno gledališče ljubljansko, ustanoviteljica Mestna občina Ljubljana

Program gledališča financirata Ministrstvo za kulturo (iz proračuna Republike Slovenije) in MOL.

Svet Mestnega gledališča ljubljanskega

mag. Mojca Jan Zoran (predsednica), **Ira Ratej** (namestnica predsednice), **Alen Jelen, Špela Knol, Ksenija Sever**

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega

prof. Tomaž Gubenšek, Darja Hlavka Godina, Tone Peršak, Eva Mahkovic, Matej Puc



Ustanoviteljica
Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

VSEBINA

- 7 PETRA POGOREVC **NORA IN LAURA**
- 13 IRENA ŠTAUDOHAR **SILA ŽENSKE NARAVE**
- 19 TJAŠA MISLEJ **NORINA MAŠKARADA**
- 25 KATJA GOREČAN **ČLOVEK NORA**
- 31 MANCA LIPOGLAVŠEK **ZLATA KLETKA PATRIARHATA**

- 38 **NAGRADA**
- 40 **NOVO V KNJIŽNICI MGL**

HENRIK IBSEN

NORA

Et dukkehjem, 1879

Premiera 3. marca 2023

PREVAJALEC **DARKO ČUDEN**

REŽISERKA TER AVTORICA PRIREDBE

IN GLASBENE OPREME **NELA VITOŠEVIĆ**

DRAMATURGINJA **PETRA POGOREVC**

SCENOGRAFKA **URŠA VIDIC**

KOSTUMOGRAFKA **TINA BONČA**

LEKTOR **MARTIN VRTAČNIK**

OBLIKOVALEC SVETLOBE **BOŠTJAN KOS**

OBLIKOVALEC ZVOKA **GAŠPER ZIDANIČ**

ASISTENTKA DRAMATURGINJE **MANCA LIPOGLAVŠEK**

Vodja predstave **Sanda Žnidarčič**

Šepetalka **Nataša Pevec**

Tehnični vodja **Janez Koleča**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Boris Britovšek**

Tonska tehnika **Sašo Dragaš** in **Gašper Zidanič**

Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerki in maskerki **Anja Blagonja** in **Sara Dolinar**

Garderoberki **Sara Kozan** in **Dijana Đogić**

Rekviziterka **Brina Šenekar**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

NORA HELMER **AJDA SMREKAR**

TORVALD HELMER **MATEJ PUC**

NILS KROGSTAD **JERNEJ GAŠPERIN**

KRISTINE LINDE **NINA RAKOVEC**

DOKTOR RANK **JURIJ DREVENŠEK** k. g.





Matej Puc, Ajda Smrekar



Ajda Smrekar

PETRA POGOREVC

NORA IN LAURA

Ibsenova *Nora*, ki jo na svetovnih odrih redno uprizarjajo že od njene krstne uprizoritve v Kraljevem gledališču v Københavnu leta 1879, je obveljala za delo, ki radikalno prelamlja s tradicionalnim pogledom na zakon in družino. Konec drame, v katerem *spodaj zaloputnejo vrata*, žena in mati pa zapusti moža in tri otroke, da bi našla sebe kot človeka, je ob nastanku povzročil nezaslišan škandal. Toda čeprav je Nora v naši zavesti prva feministka, ki se z odra bori za pravice vseh žensk, se v ozadju nastanka njenega lika skriva zgodba o zlorabi, ki ni nič manj bridka in streznjujoča kot resnice, s katerimi pred odhodom postreže svojemu možu.

Osrednjo vlogo v tej resnični zgodbi igra ženska, ki v analizah drame in napovedih njenih uprizoritev običajno zaseda mesto bežne omembe. Gre za norveško-dansko pisateljico Lauro Kieler, po kateri je Ibsen ustvaril lik neprimerno slavnije Nore. Ko je bila Laura stara komaj devetnajst let in se je še pisala Petersen, je prebrala njegovo dramo *Brand* in bila nad njo tako navdušena, da je napisala njeno prozno nadaljevanje in ga vse bolj slavnemu dramatiku poslala v branje. Ibsen je bil nad romanom z naslovom *Brandove hčere*, ki je obsegal kar 450 strani, pa tudi nad zanimanjem, ki ga je zanj in za njegovo pisanje pokazala mlada avtorica, očaran. Napisal ji je pismo, v katerem jo je spodbujal, naj še naprej piše. Laura mu je odgovorila in med njima se je začelo dopisovanje, ki je preraslo v znanstvo in mentorstvo.

Leta 1872 je Laura sprejela povabilo, naj Ibsena in njegovo družino obišče v Dresdnu, kjer je takrat živel z ženo in sinom. Že med tem prvim obiskom, ki je trajal ves mesec, se je zblížala tako s Henrikom, ki je prebiral njene rokopise in jo še naprej spodbujal k pisanju, kot tudi z njegovo ženo Suzannah, s katero sta razvili tesen in prijateljski odnos. Ameriška raziskovalka Joan Templeton v knjigi *Ibsenove ženske* celo domneva, da sta zakonca Ibsen v določenem obdobju doživljala Lauro kot hčer, ki je sama sicer nista nikoli imela. Henrik jo je oboževal in si zanj kar naprej izmišljal raznovrstna ljubkovalna imena. Najraje jo je klical *moj škrlanček*.

Čez eno leto se je Laura poročila z danskim učiteljem Victorjem Kielerjem. Njun odnos je bil kar precej turbulenten, vendar naj bi temeljil na pristi ljubezni. Ko je Victor že kmalu po poroki resno zbolel za tuberkulozo in so mu zdravniki predpisali okrevanje v toplih krajih, si je Laura na skrivaj izposodila večjo vsoto. Leta 1876 je z denarjem poravnala stroške bivanja na jugu Italije, po katerem si je Victor dejansko opomogel. Ko sta se vračala domov, sta v Münchnu obiskala tudi družino Ibsen in Laura je skrivnost o dolgu zaupala Suzannah.

Čeprav je upala, da se bo njun finančni položaj izboljšal do trenutka, ko bo treba vrniti denar, in da Victor sploh ne bo nikoli izvedel, kako ji je uspelo poravnati stroške njegovega okrevanja, se to nazadnje ni zgodilo. V poskusu, da bi kaj zaslužila in poplačala dolg, se je leta 1878 obrnila tudi na Ibsenova. Henriku je poslala rokopis novega romana ter ga prosila, naj pri svojem založniku posreduje za njegovo plačano objavo, Suzannah pa je v ločenem pismu rotila za prijateljsko podporo. Toda čeprav je Ibsen skoraj zagotovo vedel, zakaj tako obupano potrebuje denar, je ne le zavrnil njeno prošnjo, ampak tudi raztrgal njeno pisanje ter ji nazadnje svetoval, naj *svoje skrbi prepusti možu*, saj je on tisti, *ki mora prenesti vse*.

Laura, ki je bila v tistem obdobju noseča in bolna, je zažgala rokopis in ponaredila ček. To zadnje ni moglo ostati prikrito. Ko je njena skrivnost prišla na dan, je Victor povsem pobesnel. Zahteval je ločitev in Lauri prepovedal stike z otroki. Po živčnem zlomu, ki ga je doživela zaradi vseh teh dogodkov, jo je za en mesec zaprl v psihiatrično ustanovo. Dve leti kasneje se je na njegovo pobudo vrnila domov. Še naprej je skrbela zanj in za otroke, pa tudi pisala in objavljala. Nepreklicno pa se je končalo njeno prijateljstvo z Ibsenom. Nikoli mu ni odpustila, da jo je najprej zavrnil, nato pa njeno zgodbo samovoljno in dobesedno uporabil.

Da bi bila ironija še malo večja, je glavnina *Nore* nastala na jugu Italije, zaradi katerega je v Laurinem življenju sploh prišlo do usodnega zapleta. Ibsen jo je namreč pisal v Amalfiju, kjer je za potrebe svoje družine v drugem nadstropju hotela Luna najel dve sobi s pogledom na dih jemajočo modrino Salernskega zaliva. Na Lauro Kieler, ki se je tačas borila z uničujočimi posledicami razkritja ponarejenega čeka, je najbrž začasno pozabil. Še več, prepričal se je, da navdih za *Noro* črpa povsem drugje. Kot v knjigi *Henrik Ibsen: nova biografija* navaja Robert Ferguson, se je nekega dne vrnil s sprehoda in ženi oznanil, da je na ulicah Amalfija pravkar *videl* *Noro*. Na vprašanje, kako je bila oblečena, je odvrnil: »Nosila je svetlomodro obleko.«

Resnici na ljubo je treba povedati, da se Ibsen nikoli ni imel za borca za pravice žensk in da so v njegovem predhodnem pisanju obstajali indici za to, da bo nekoč ustvaril *Noro*. Leta 1869 je denimo v igri *Zveza mladine* upodobil lik Selme, ki zapusti moža, češ da je ne jemlje resno in dela z njo kot z lutko, vendar je šlo tu za komedijo, v kateri se partnerja nazadnje pobotata, leta 1877 pa je v *Stebrih družbe* upodobil emancipirana ženska lika Lono Hessel in Dino Dorf. Toda skrb za položaj žensk nikoli ni bila njegova izključna ali vrhovna prioriteta.



Matej Puc



Nina Rakovec, Jurij Drevenšek,
Ajda Smrekar, Matej Puc,
Jernej Gašperin

Tudi ko je Ibsen pisal *Noro*, si je med drugim pribeležil, da ženska v sodobni družbi *ne more biti sama svoja*, saj je to *izključno moška družba z zakoni, ki so jih postavili moški*. Ko je po premieri izbruhnil škandal, je bil nad plazom slabih kritik navdušen zato, ker ljudje zaradi njih *v jatah drvijo gledat, čemu vse to vpitje*, ne pa zaradi tega, ker bi drama in uprizoritev kakor koli pripomogli k izboljšanju položaja žensk. Do konca je poudarjal, da mu pri pisanju *Nore* ni šlo za emancipacijo ženske, temveč za emancipacijo posameznika nasploh. Ko je leta 1898 nastopil v Norveškem društvu za pravice žensk, je povsem naravnost izjavil: *Niti dobro ne vem, kaj je gibanje za ženske pravice. Zdi se mi, da gre bolj za splošni problem človeštva*.

Ibsenovi biografi in interpreti njegovih del običajno ne pozabijo omeniti, da je lik Nore navdihnila Laura Kieler, vendar temu redko posvečajo večjo pozornost. Številni so doslej že tudi izrazili mnenje, da mu je bolj kakor Laura za lik Nore prišel prav Victor, po katerem je upodobil lik Norinega moža Torvalda Helmerja. Spet drugi trdijo, da je ob Nori in njeni potrebi, da se najde in uresniči, mislil na samega sebe. Znano je, da je pri šestnajstih precej starejši služkinji lekarnarja, pri katerem je delal kot vajenec, zaplodil sina, za katerega je štirinajst let plačeval alimente. Kljub temu si ga nikoli v življenju ni želel srečati. Kako se je ta sin počutil, ko je njegov zakoniti polbrat Sigurd postal ne le pisatelj in pravnik, ampak celo ministrski predsednik, lahko samo ugibamo.

Zaradi dognanj, ki zadevajo Ibsenov odnos do Laure Kieler, nam *Nore* gotovo ni treba brati samo kot zgodbe o tem, kako so bile ženske v 19. stoletju finančno in tudi sicer podrejene moškim. Že res, da so bile v primerjavi s sodobnimi ženskami prikrajšane za to, da bi denar podedovale, ga zaslužile ali si ga izposodile brez dovoljenja moža. Že res, da niso imele druge izbire, kot da skrbijo za dom in družino, medtem ko so njihovi možje odhajali na delo in se uresničevali tudi poklicno. Že res, da niso imele volilne pravice, ki jo sodobne ženske imamo.

Toda obenem gre tudi za zgodbo o tem, kako zlahka je bilo in žal tudi ostalo mogoče žensko usodo prezreti, jo brez privoljenja uporabiti in nenazadnje tudi vnovčiti. Gre za zgodbo, ki ne zadeva samo Ibsenovega ravnanja z Lauro, temveč tudi način, na katerega so jo obravnavali njegovi preštevilni kasnejši interpreti. Za zgodbo o tem, kako nedopustno lahko je mogoče konkreten ženski obstoj zajeti v bežno omembo ter ga uporabiti izključno kot dokaz moškega literarnega genija. In seveda za to, da Ibsenova stališča, ki si jih je beležil ali jih javno izražal v zvezi z *Noro*, še zmeraj držijo. Lauri Kieler se v tem pogledu danes ne bi godilo bistveno bolje.



Nina Rakovec

IRENA ŠTAUDOHAR

SILA ŽENSKÉ NARAVE

Kako je Ibsen razmišljaj o ljubezni? Kako je razmišljaj o ženskah? O zakonu? Njegovo zasebno življenje je bilo tiha tragedija zapletov. Kako ti zapleti odmevajo v njegovih dramah?

Pri šestnajstih letih je imel nezakonskega sina z deset let starejšo služabnico. Ko je bil star petindvajset let, se je zaljubil v petnajstletno dekle Rikke Holst, s katero sta se »poročila« tako kot Ellida in Tujec v drami *Gospa z morja* – skupaj sta zvezala prstana in ju vrgla v morje. Ko pa se je na prizorišču pojavil dekličin besni oče, je Ibsen strahopetno pobegnil.

Kmalu je spoznal pametno in posebno Suzannah Thoresen, ki je postala njegova žena, a vendarle je bil nesrečen; njegove drame niso bile uspešne, veliko je pil in počutil se je zavrnjenega. Suzannah je prva prepoznala njegovo genialnost in je bila v veliki meri odgovorna za njegov uspeh; rekel je, da je most do njegovih misli. Ob koncu svojega življenja je povedala: »Ibsen v svojem značaju ni imel jekla – jaz sem mu ga dala.« Odločila se je tudi, da mu bo rodila le enega otroka in nič več. Iz provincialne in ledene Norveške sta odpotovala pod neskončno vroče nebo Rima in kasneje v Nemčijo.

V tujini, kjer je živel skoraj tri desetletja, so nastale njegove največje drame. Toda ljubezen med zakoncema je kmalu zamrla in zdelo se je, da je na to čustvo pozabil. Pri enainšestdesetih pa so ga začela – saj je bil eden najslavnejših dramatikov na svetu – kot metulji obletavati mlada dekleta. Ko sem pred leti obiskala njegov muzej v Oslu, mi je v spominu najbolj ostal cilinder, ki ga je najraje nosil na stara leta; na dnu klobuka je imel ogledalo in glavniček, da si je lahko kadar koli počesal velikanske sive zalizce. Ta detajl se mi je zdel zabavno nečimrn. Ibsen je namreč na vrhuncu slave postal sam svoj kip, ikona, turistična atrakcija.

Najprej se je v slavnega dramatika zagledala osemnajstletna Dunajčanka Emilie Bardach, ki je rada rekla, da je njen življenjski užitek v tem, da ženam krade može. Po njeni podobi je ustvaril Hildo v *Gradbeniku Solnesu*; napisal ji je, da je sonce v septembru njegovega življenja, a na koncu afere je prijatelju priznal: »Ni me dobila, jaz pa sem

njo dobil za svoje pisanje.« Sledile so nove zveze in mlade ženske: slikarka Helene Raff, pianistka Hildur Andersen, Rosa Fitinghoff. Prepozno je ugotovil, da je slava močan afrodisiak; zdaj ko se mu je ponujala ljubezen, se mu je zdelo, da je prestar, da bi jo užil. Kot je nekoč že napisal v igri *Brand*: vse, čemur obrneš hrbet v življenju, te nekoč doleti. Suzannah ga je zapustila, ni mogla več služiti njegovemu ustvarjanju, gledati njegovih afer, s katerimi je polnil domišljijo za pisanje dram. Dejanja njegovih junakinj so odsevala v njegovem življenju in obratno.

SVOBODA

Ibsenove drame še danes polnijo gledališča in vem, da je to predvsem zaradi njegovih ženskih likov. Ženske so se mu zdele močne in nepredvidljive, podžigale so njegovo literarno domišljijo, potreboval jih je. V njegovih dramah se razvijajo tako hitro in nepredvidljivo, da bi jih težko opisali celo v debelem romanu, Ibsen pa zna to storiti v nekaj dejanjih s prefinjeno in dinamično dramsko strukturo. Ravno ko jih spoznamo in nam postanejo zanimive, pade zavesa. Moški liki so zaviti v senco, brez duha, velikokrat so preveč vsakdanji, pogosto slabiči. Ženske (žene, matere, hčerke) pa žarijo vsaka v svoji usodi. Imajo svoje ideale, želje. Hrepeneča gospa z morja, usodna Hedda s svojim kaotičnim umom in slo po moči, spogledljiva Hilde, ustrezljiva Nora, gospa Alving v svoji stiski, divja in močna bojovnica Hjørdis iz tragedije *Junaki na Helgelandu*, ki pove: »Če orla zapreš v kletko, bo skljuval rešetke, tudi če so železne ali zlate.« Zelo so si različne, a vse hrepenijo po svobodi, po tem, da bi bile realizirane, da bi lahko vsaj sanjale.

Ibsen je rad povedal, da ga gibanje za ženske pravice ne zanima. Ni hotel, da bi ga stlačili v kakršen koli predal, in se ni nikoli javno postavil za pravice žensk. Vedno je rekel, da ga zanima svoboda za vse ljudi. »Sem pesnik in ne filozof družbe, in to bolj kot ljudje mislijo.« In res. Njegove dramske junakinje so metafore za svobodo, čez noč obrnejo življenje na glavo, da lahko zadihajo. Tako kot to stori Nora, ki na koncu drame svojemu možu pove, da je ne zanima, kaj misli večina ljudi. »Sama moram premisliti stvari in si priti na jasno.«

Avgustu Strindbergu se je Norina odločitev, da bo po osmih letih zakona zapustila moža in tri otroke, zdelo psihološko neprepričljiva. Prepričan je bil, da ji ne bo preostalo drugega, kot da se bo preživljala s prostitucijo. Ni razumel, da je vedno tako, kadar se vržemo v brezno svobode, in da je Ibsen o tem, kakšna bo Norina usoda, vedel prav toliko kot njegova junakinja. Nič. Strindberg je bil skeptičen. Ni tako močno verjel v ženske kot Ibsen. Legendarna norveška igralka Juni Dahr, ki je ustvarila monodramo *Ibsenove ženske*, je že pred leti kolegici Vesni Milek v intervjuju za Sobotno prilogo Dela povedala, da se je po njenem mnenju Ibsen zelo identificiral z žensko in njenim položajem v družbi. In to zato, ker je bil tudi sam sprva nekakšen izobčenec, počutil se je izključenega iz intelektualnega sveta tedanje Norveške. Zato je zapustil državo. Ženske like je uporabil zato, da je lahko izrazil lastne občutke.



Jernej Gašperin

V njegovih dramah sicer življenja niso nikoli do konca doživeta. Nora jo dobro odnese. Morda še najbolje, kajti mnoge druge preizkušnje, v katere spusti svoje junakinje kot tigrice skozi goreče obročje, se največkrat končajo tragično. Ibsen je svobodo, ljubezen in srečo polil s kislino vsakdanjosti in čakal, ali bodo preživele, a največkrat so se stopile kot ideali. Razumel je tudi, da so lahko nekatere stvari, ki si jih najbolj želimo, nezdružljive, da samouresničitev včasih izključuje ljubezen, da nas plemenitost ne osreči.

ZAKON

Nora vso dramo prepeva in žvrgoli, kupuje darila, se veseli božiča, a to je le vloga, ki ji jo je nadelala družba. Na koncu prizna, da nikoli ni bila srečna s svojim možem. Nora ni le drama o ženski, ampak predvsem drama o zakonu. O tem, kako lahko dostojna in prijazna človeka drug drugemu življenje spremenita v pekel. Premiera drame je bila leta 1879; družba se je od takrat spremenila, ženske so se osvobodile, a razmerja v patriarhalnih odnosih ostajajo enaka. V zraku je več svobode, a ženske jo znamo tako dobro omejevati le zato, da bi pripadale, da ne bi bile izobčene, čeprav je usoda odvisna od nas samih bolj kot kadar koli prej.

Ko je Nora zaloputnila z vrati, zapustila moža in tri otroke, se je stresla vsa Evropa. A zaradi podobne zgodbe se družba še vedno trese. Doris Lessing je v mlajših letih, ko se je iz Afrike odpravila v Veliko Britanijo, da bi postala pisateljica, zapustila dva otroka in moža. Vse življenje so jo spraševali o tem in ona je potrpežljivo odgovarjala, da če bi ostala v tistem zakonu, bi se najbrž zaradi tega, ker je bila tako nesrečna, zapila do smrti. Resnične zgodbe, filmi ali romani, v katerih mama zapusti otroke, ko se ločuje, še vedno vznemirijo moralo in srca. Družba ravnanje moškega še vedno obravnava drugače kot ravnanje ženske.

Sicer pa so razpadli zakoni v novem tisočletju vroča tema. Spomnimo se na film *Zgodba o zakonu* ali serijo *Prizori iz zakonskega življenja* izraelskega režiserja Hagaija Levija, če omenim le dva primera. Omenjena serija je remake istoimenske nadaljevanke Ingmarja Bergmana iz leta 1973. V Ibsenovi drami Nora pove Torvaldu, da ga ne ljubi, in ga zapusti, še preden se začne pekel preprirov. Sodobne zgodbe o ločitvi so drugačne – kot operacija na odprtem srcu. Polne so sovraštva, obračunavanja, krutosti. Težko jih je gledati. Kako je možno, da se lahko človeka, ki sta se nekoč ljubila, tako zelo sovražita?

Tisto leto, ko so Bergmanovo serijo predvajali na Švedskem, se je število ločitev v državi povečalo. Psihologi in strokovnjaki so bili prepričani, da je za vse to kriva nadaljevalka, zakonske pare je spodbudila, da so se zazrli v svojo realnost; nekaterim je dala pogum, da so se ločili, o čemer so že dolgo premišljevali, druge je prepričala, da morajo nekaj spremeniti. Poanta teh serij pa je podobna temu, kar ob koncu drame spozna Nora: človek nikoli ne more biti bolj sam kot v zakonu, v katerem ni ljubezni. Kot pove junakinja v Bergmanovi seriji, ima, ker je v nesrečnem zakonu, o sebi podobo, ki ne sovпада z realnostjo. Občutek ima, da njeni čuti – vid, voh, sluh, dotik –

ne delujejo več. »Na primer ta miza: vidim jo in se je dotikam, a občutek je zbledel in je suh. Z vsemi stvarmi je tako. Z glasbo, dišavami, obrazi, glasovi – vse se zdi slabotno, sivo in brez dostojanstva.« Najbrž ni natančnejšega opisa občutij nekoga, ki se zaveda, da je nesrečen v dvojini.

MOČ

Nora odide, še preden ve, po čem zares hrepeni. Podobe hrepenenja so pri Ibsenovih ženskah drugačne. Juni Dahr v omenjenem intervjuju pove, da imajo za to v norveščini izraz *drages mot*. Sila ženske narave. Danes ta izraz velja za staromodnega, a v ženskah še živi. »In zato sem rekla, da bo Ibsen vedno del nas. Odkril je metafore, arhetipe, ki obstajajo znotraj nas.«



Ajda Smrekar

TJAŠA MISLEJ

NORINA MAŠKARADA

Ibsenova drama *Nora* oziroma *Hiša lutek* je bila prvič objavljena leta 1879. Istega leta je bila krstno uprizorjena v Kraljevem gledališču v Københavnu in povzročila škandal ter ostre javne polemike. Za prvo nemško uprizoritev, ki se je zgodila leto kasneje, je moral Ibsen celo spremeniti konec, saj igralka Hedwig Niemann-Raabe baje ni hotela odigrati nemoralnega konca, v katerem Nora zapusti moža in otroke. Ibsen je namreč tradicionalni srečni konec, v katerem bi se zakonca ponovno zblížala, obrnil na glavo in v ospredje postavil lik mlade ženske, ki končno ugotovi in si prizna, da živi v malomeščanskem zaporu. Tako je srečni konec v tem primeru ločitev od moža in možnost novega, neodvisnega življenja. Ibsen v besedilu razkrinka zlagano meščansko moralo in zadušljive patriarhalne spone.

Norin znameniti prizor, v katerem razbrzdano pleše v javnosti, je možno interpretirati kot njen prvi korak k osvoboditvi, kot izbruh potlačenih čustev, nezavedno željo po nečem drugačnem in kot odmik od patriarhalnega jarma. Po drugi strani pa je Norin ples tarantele še vedno v skladu s patriarhalno normo, še vedno je namenjen moškemu gledalcu in ta je povabljen, da v pogledu na Noro uživa. Norin plesni nastop je morda namesto prvega koraka k osvoboditvi v resnici še zadnje dejanje v Helmerjevem gledališču, v katerem je Helmer glavni gledalec in režiser hkrati. Nora se na predvečer zabave še vedno močno oklepa moža in svojega doma, bori se za moževo naklonjenost. Norin ples je namenoma erotičen. Nora pleše zato, da bi prevzela in osvojila moža, pa tudi moževe kolege, in s tem obdržala svoje mesto v buržoazni družini in družbi. Kot plesalka tarantele na zabavi je še vedno v skladu z normo, ki jo je morala živeti vse življenje. Morala je ugajati moškim.

HELMER: In kadar morava iti in ti s šalom pokrijem lepa ramena ... čez to čudovito zatilje ... si predstavljam, da si moja mlada nevesta, da ravnokar prihajava s poroke, da te prvič peljem v svoje stanovanje ... da sem prvič

sam s tabo ... čisto sam! Ves večer sem hrepenel le po tebi. Ko sem te gledal, kako se ženeš in kako mamiš v taranteli ... zavrela mi je kri, nisem več zdržal ...

Ibsen je v liku Nore prikazal tipično meščansko žensko 19. stoletja, ki ji je patriarhalna družba odredila mesto varuhinje doma, prijetne sopotnice moža in zgledne vzgojiteljice otrok. Buržoazna ženska je imela zelo pomembno vlogo pri grajenju javne podobe ustreznega doma in hkrati tudi pri zagotavljanju javnega ugleda moža, saj ga je javnost ocenjevala tudi na podlagi zglednosti soproge. Norin mož je ravnokar postal direktor banke, doma imata zaposleno še varuško in hišno gospodinjo. Kaj je torej Norina glavna zadolžitev, poleg skrbi za dom in otroke, ki jo tako ali tako v veliki meri prevzema plačana delovna sila? Seveda mora skrbeti za moža, za njegov seksualni užitek. Tem družbenim pričakovanjem se je dobro prilagodila in v odnosu do moža, ko želi kaj doseči, pogosto uporablja taktiko zapeljevanja s poudarjanjem seksualnosti. Pri tem je pomenljivo to, da Nora in Helmer seksualnost povezujeta z nedoraslostjo, z Norinim izrazitim podrejenim položajem, z njeno odvisnostjo od moža. Helmer je naklonjen Norinemu nezrelemu obnašanju oziroma oponašanju majhne deklice, nagovarja jo z različnimi živalskimi pomanjševalnicami, s »ptičico«, »veveričko« ali celo z »nebogljeno stvarco«, ona pa vse to sprejema in sodeluje, saj se je v življenju naučila, da je mešanica otročjega in izzivalno zapeljivega obnašanja vseh možu in tudi širši okolici. Vse dokler se v njej ne zgodi prelom, transformacija, spoznanje.

Do tega ne pride z njenim erotičnim plesom tarantele, pač pa šele nekoliko kasneje, povsem na koncu drame. V resnici se zgodi zato, ker Helmer ne upraviči njenih pričakovanj, da jo bo zaščitil, kot bi se za močnega soproga spodobilo. Helmer misli samo nase, želi predvsem zaščititi sebe. In šele takrat Nora spozna, da je pahnjena v Helmerjevo milost oziroma nemilost. In predvsem, da jo to prekleto moti. Da noče biti več odvisna od njega, noče biti več njegova lutka za kratkočasje, tako kot je bila prej vrsto let lutka svojega očeta. Nora se odloči, da bo radikalno prelomila s svojo preddoločeno patriarhalno družbeno vlogo, da bo stopila na težko, a svobodno pot iskanja lastne identitete.

Kot piše John Berger v svojih znamenitih esejih *Načini gledanja*, se družbena navzočnost ženske v svojem bistvu razlikuje od navzočnosti moškega. Bistvo navzočnosti moškega je obljuba moči, ki jo uteleša. Večja kot je obljuba moči, bolj osupljiva in opazna je njegova navzočnost. Obljubljena moč je lahko moralna, fizična, značajska, ekonomska, družbena, seksualna, toda objekt te moči je vedno zunaj moškega. Navzočnost moškega daje vedeti, da je sposoben nekaj narediti vam ali za vas. Lahko pa se tudi samo pretvarja, v tem primeru moški potvarja svojo moč.

Nasprotno pa navzočnost ženske izraža njen odnos do same sebe in sporoča, kaj drugi (moški) lahko storijo njej. Ženska navzočnost se kaže v njenih gestah, mimiki, oblačilih, glasu in tudi mnenju. Ženska se mora neprestano opazovati, saj je za uspešnost njenega življenja ključno to, kako se kaže drugim (v glavnem moškim). Kako jo gledajo in cenijo? Ženska je opazovalec, ki opazuje sebe in to, kako jo vidijo moški. Do sebe vzpostavlja odnos

opazovalca do opazovanega. Ženska se vedno trudi, da bi jo drugi (moški) videli v neki določeni luči, in tako samo sebe spreminja v objekt pogleda, v podobo, kot piše Berger. Vse, kar ženska naredi, je predoločeno s tem. Samo moški se lahko pošali zaradi šale same. Če se pošali ženska, je to zato, da bi jo drugi videli kot šaljivko. Berger na podlagi teh razmišljanj izpelje trditev, da moški delujejo, ženske pa se kažejo.

Berger je svoje eseje napisal leta 1972. Od takrat se je sicer marsikaj spremenilo. A temeljni način, kako moški gledajo ženske, in uporaba njihovih podob v umetnosti in medijih sta precej podobna že od tradicionalnega oljnega slikarstva in slikanja aktov. Še danes se predvsem v množičnih medijih, pa tudi v umetnosti, dogaja, da ustvarjalci nereflektirano predpostavljajo, da je idealni gledalec moški in da je podoba ženske prvenstveno namenjena temu, da mu godi. Žensko telo kot seksualni objekt je najbolj očitno razkazano v pornografiji, a zagotovo ni omejeno na ta žanr. Objektifikacija ženskega telesa se vsakodnevno dogaja v medijih, reklamnih sporočilih, umetnosti. Igralec s sivimi lasmi je na primer šarmanten, igralka pa mora na vsak način čim dlje zakrivati svoje staranje in ohranjati poželjiv videz (nedolžnega?) dekleta.

Moški in njegova podoba sta zaznamovana z zagotovitvijo oblasti, medtem ko je ženska podoba zmeraj podvržena pogledu in nadzoru moškega občinstva. Moški pogled spreminja žensko telo v seksualni objekt. V filmski teoriji ima moški pogled tri perspektive: pogled režiserja in kamermana skozi objektiv kamere, pogled moških igralcev in pogled moškega gledalca, ki gleda film. Mary Ann Doane v članku *Film in maškarada* govori o poziciji ženske gledalke in ugotavlja, da ženski pogled ponuja eno samo možnost, in sicer narcisistično prekomerno identifikacijo s podobo s platna, kjer gledalka sama postane podoba. Ta pozicija žensko gledalko »prisili«, da namesto aktivne želje prevzame pasivno željo biti objekt moške želje. Ali je torej glavna želja ženske, ki se sproža ob identifikaciji z objektom želje, biti poželjiva? Eva D. Bahovec o uprizarjanju ženskosti, o njeni performativnosti in maškaradi zapiše, da ženskost sama nima enoznačne spolne identitete, pač pa je nekaj fluidnega, mnogoterega, zamenljivega in predvsem: konstituirana za pogled drugega. Ženskost je tako na neki način maska, ki jo lahko posameznik nosi ali odstrani.

Nora se na koncu drame odloči, da bo snela vse maske, ki si jih je nadela in jih nosila zaradi želje moža, želje očeta, pričakovanj patriarhalne buržoazne družbe. Sicer ne ve, kaj jo čaka v prihodnosti, kakšna je sploh lahko videti njena neodvisna prihodnost. A odločena je, da bo svojo pasivnost spremenila v aktivnost, da ne bo več zadovoljevala želje drugega, predvsem svojega moža, ampak bo najprej raziskala sebe. Da bi lahko neodvisno odločala o svojem življenju, pa mora najprej zapustiti moža in otroke, mora si poiskati službo oziroma doseči ekonomsko neodvisnost. Odloči se zapustiti svoje odrejeno mesto znotraj zasebne sfere štirih sten meščanskega doma in vstopiti v javno sfero, se na drugačen način uveljaviti v javnem prostoru, ne več kot varuhinja meščanske družinske idile in prijetna spremljevalka moža.

Za zaključek bi rada omenila raziskavo Ane Pavlič iz leta 2020, ki temelji na anketi o intimnopartnerskih odnosih v času epidemije covid-19, karantene in negotovosti. Na različna vprašanja je odgovarjalo nekaj več kot 700 oseb. Odgovori na vprašanje »Kdo v času zaprtja (karantene zaradi koronavirusa) opravi večino kuhanja, pospravljanja, čiščenja, pomoči s šolanjem od doma in morebitne skrbi za bolne?« so pokazali, da so bile v kar 43 odstotkih ženske tiste, ki so doma opravile veliko večino opravil. Samo polovica odgovorov je bila takih, da so domača opravila enakomerno porazdeljena. V preostalih 6 odstotkih pa naj bi večino dela doma opravili moški. Pri tem je še posebej zanimivo in povedno to, da se je v odgovorih na splošno vprašanje »Se vam zdi prav, da ženske doma gospodinjenju namenijo več časa kot moški?« s tem strinjalo kar 35 odstotkov vprašanih, tako moških kot žensk. Anketiranci so svoje odgovore tudi na kratko obrazložili. Iz teh razlag je možno razbrati, da so v naši družbi še vedno zelo močne tradicionalne predstave o gospodinskem delu, ki naj bi ga kar nekako »po naravi« v večji meri oziroma bolje opravljale ženske.

Veliko anketirank je v svojih odgovorih omenilo stresno situacijo, ko so morale zaradi zaprtja ostati doma in poskrbeti za otroke, moški pa so še naprej odhajali na delo. Pavlič še poudarja, da je v takih kriznih družbenih situacijah morda še bolj razvidna trdovratna ujetost žensk v strukturo drugosti, v vedno nove situacije podrejanja in oblike izkoriščanja njihovega dela. Kot družba bi se morali vprašati, zakaj je prišlo do situacije, ko so v času zaprtja mnoge ženske hkrati opravljale delo od doma, večino gospodinskih opravil, ob tem pa prevzele še skrb za šolanje in varstvo otrok na domu. Ženske so v večini primerov ostajale doma zaradi varstva otrok, čeprav so bile zaposlene, moški pa so še naprej hodili v službo. Če so delali na rizičnem delovnem mestu, so prejeli še dodatek k plači. Kaj pa so za svoje dodatno delo dobile ženske, ki so ostajale doma? Ob tem je nadvse žalostna policijska statistika, ki kaže, da se je ravno v času epidemije še povečalo nasilje nad ženskami in nasilje v družini, povečalo se je tudi število femicidov. Vprašajmo se, v kakšni družbi živimo, glede na to, da je bila leta 2022 med kandidatkami za besedo leta beseda »femicid«, zmagala pa je beseda »gasilec«.

Viri:

Eva D. Bahovec, 1995: Žensko telo in oblast v mediju vizualnega. *Delta*, letn. 1, št. 3/4, str. 19–42.

John Berger, 2016: *Načini gledanja*. Ljubljana: Emanat.

Mary Ann Doanne, 1982: Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen*, letn. 23, št. 3/4, str. 74–88.

Ana Pavlič, 2020: *Vzdušje v intimnopartnerskih odnosih in družinah v času karantene in negotovosti*. Ljubljana: Inštitut za raziskovanje enakosti spolov (dostopno na: <https://onedrive.live.com/?authkey=%21AepVlv150%2D4qqm4&cid=EBEBF9B1EABAC0F7&id=EBEBF9B1EABAC0F7%214086&parId=root&o=OneUp>).



Jurij Drevenšek



Ajda Smrekar

KATJA GOREČAN ČLOVEK NORA

Jasno je, da Norini dialogi s Helmerjem niso uspešni, vsaj ne tako uspešni, da bi Nora lahko obstajala kot človek. Prav tako je jasno, da je Helmerjeva čustvena manipulacija – ki se vseskozi kristalizira ob vlogi Nora-mati, ki ne more zapustiti doma, če ne zaradi drugega, pa vsaj zaradi otrok, in ob vlogi Nora-žena z dolžnostmi do moža – nekaj tako običajnega v literarnih besedilih kot v vsakdanjem življenju, da je popolnoma sprejemljivo in ni vredno preizpraševanja, zato bi bilo primernejše, da pustimo to preizpraševanje pri miru, kot si želi patriarhalna družba. Čim manj živih Nor in čim več lutk, ali s Helmerjevimi besedami, čim manj teh *zaslepljenih, neizkušenih bitij, ki ne pomislijo, kaj bodo rekli ljudje*. Da bi spregovorili o njunem odnosu, morda nima smisla, pa vendar, spregovorimo o nasilju, ki se dogaja pred nami – ker le zakaj bi bili tiho?

Helmerjevo vzbujanje občutka za moralo, njegovo prepovedovanje, obtoževanje Nore zaradi nezmožnosti razumevanja družbe, v kateri živi, in da govori kot otrok – vse to je le nekaj psiholoških metod poneumljanja s skupno besedo *gaslighting*. Sledimo temu, da bi Nora le nekako začela preizpraševati svoje lastne psihične stabilnosti oziroma da bi ugotovila, da je njen upor proti družbi, v kateri se ne počuti kot človek, nesmiseln in predvsem posledica njene nepravilnosti in nevhvaležnosti. Nora, le kako si lahko tako nepravilna in nisi niti malo hvaležna svojemu možu, ki ti napoveduje, da je minil čas igre in da prihaja čas, ko bo vzgojil tebe in otroke?

V ospredju tega odnosa ni nič drugega kot potreba po nadvladi in nadzoru ter ohranjanju drugega v podrejenem položaju. V primeru neuspeha pri podrejanju v sili razmer pridejo prav tudi materinstvo in otroci, ker naj bi ženska oziroma mati vedno postavila otroke na prvo mesto in naredila vse za njihovo dobro. Tista, ki to zanemari ali se temu upre, je zagotovo *nora*. Ko govorimo o nasilju, lahko govorimo o nasilju ob uporabi stavkov, kot je *Nora, vročino imaš, po mojem nisi pri sebi*, saj potrjujejo manipulativnost taktike s preusmerjanjem in medenjem Norinega čuta za realnost. *Nekaj mora biti narobe z Noro, da se želi upreti družbi*. Če je družba normalna, potem mora biti zagotovo nekaj narobe s tistim, ki te normalnosti ne razume.

V drami ni potreben prizor fizičnega nasilja, da bi spoznali, da smo priča odnosu, v katerem je zaničevanje sposobnosti drugega in omalovaževanje priročna tehnika zlorabe. Helmer je dokaj tipičen predstavnik družbe, ki dovoljuje uporabo otrok kot orožja za nadzor intimne partnerice, kar je učinkovit način izvajanja moči, saj otrok v mnogih primerih oteži materin odhod. V primeru čustvenega nasilja se Helmer kot oče ne ozira na psihološko škodo, ki jo s tem povzroča svojim otrokom, ampak skuša sistematično diskreditirati Norino percepcijo realnosti in njen zdrav razum, kar počne s ponavljajočimi napadi na njeno osebnost. Vprašamo se, le kako se lahko kaj takšnega sploh dogaja, če pa ima Nora vse, kar si lahko zaželi.

Z Noro se dogaja nekaj podobnega kot v pravljici o Sinjebradcu, v kateri je ženski po poroki dovoljeno vse v smislu: *odpreš lahko vsa vrata gradu, ampak le ena vrata morajo ostati zaprta*. Prepovedana vrata so v Norinem primeru vrata, ki odpirajo smer kritičnega razmišljanja o lastnem življenju. Njeno naivno mišljenje kot tako se zaključi s tem, ko ji Helmer reče: *Z veseljem bi naredil zate vse, Nora. Ampak nihče ne more žrtvovati časti za osebo, ki jo ljubi*. Takrat njeno življenje postane prepuščeno nejasnosti in tujosti. Dom, ki naj bi predstavljal varen prostor, postane prostor nečesa, na kar Nora ne pristane s popolnim zavedanjem, in sicer prostor tveganja za nekoga, ki je nazadnje v njej videl prostor le za lasten individualen razvoj, ne pa toliko razvoj odnosa. Ne prostor ljubezni, ampak prostor enosmernega zabavanja in igre do trenutka, ko Nora prvič zahteva pogovor o resnih rečeh.

Od tod njeno nenadno občutenje jasnosti in zanesljivosti odhoda. Ko Nora odpre vrata, zagleda nekaj, čemur ne more obrniti pogleda in česar ne bo zmogla pozabiti: Nora zagleda svoje življenje, ki ga ne prepozna. Zagleda osupljivo tujost. Kot pravi feministična aktivistka Rebecca Solnit v esejistični knjigi *Moški so mi razložili stvari*, se nekatere ženske dalj časa brišejo po malem, nekatere se zbrišejo v celoti naenkrat. Nekatere ženske se potem znova pojavijo in se borijo s silami, ki želijo, da izginejo. Ženske naj bi se po Solnitovi borile s silami, ki želijo namesto njih povedati zgodbe, ampak dokler še obstaja sposobnost povedati svojo zgodbo z besedami ali slikami, je še možnost zmage, možnost upora. Videti svoje življenje kot zgodbo, ki neustavljivo krvavi za vrati, je za Noro odločilen prizor kot trenutek spoznanja, ki naznani presežen upor, zaradi katerega se nikoli več ne bo mogla vrniti. Odšla bo, ne glede na vse, saj vse, kar je doživela do trenutka odhoda, zdaj predstavlja privid. Odločitve, ki jih je sprejela na podlagi zahtev vzgoje in družbe, so jo postavljale v položaj Drugega, nekoga, ki komajda shaja in obstaja.

Zakaj si torej naš še-ne-človek Nora tako želi postati človek ter se upreti temu določnemu mestu v lastnem domu? Temu seveda sledi vprašanje, kam naj ta komaj postajajoči človek Nora sploh gre, da bo lahko obstajala kot človek? Kot pravi Nora zase, je v prvi vrsti človek oziroma vsaj človek skuša postati, kar pomeni, da se upre temu, kar naj bi se od *prave ženske* pričakovalo. Nora se upre temu, da je postavljena kot objekt, da je Drugi.

V trenutku te jasnosti se življenje, kakršno je Nora poznala, konča. Lahko bi celo trdili, da na neki točki Nora umre, ampak vsekakor umre Nora kot pozicija lutke, ki jo je do zdaj zavzemala. Nora mora dokončno umreti, da



Matej Puc



Nina Rakovec

se njeno naivno čakanje na čudež, ki naj bi se zgodil, prelevi v iniciacijo kot aktivno pozicijo nekoga, ki ne zmore več in izvrši radikalno spremembo. Jasnost tega, kar se ji je zgodilo, dobi občutek spoznanja in osvoboditve hkrati. Nora z vsemi močmi sesuje hišo za lutke, jo zbrca, razbije, da se zlomijo vsi deli družbenega sistema, v katerem je bila ukleščena od otroštva. Nihče več ne bo zavzel pozicije nekoga, ki jo bo vzgajal ali ji vsiljeval svoje mnenje. Noro njena odločitev, da se ne zmore več ozirati na mnenje ljudi, morebiti po mnenju družbe postavi na neki način v stanje izgubljenega spola, ampak hkrati je to tudi kot stanje neke izmerne pomirjenosti, saj v tem stanju nima ničesar več izgubiti.

Posledično vse grožnje in čustvene manipulacije glede dolžnosti, vprašanja morale in slabe vesti Nori ne povzročijo več stiske ali tesnobe ostajanja nekje, kjer je življenje le fikcija, kjer je spoznanje, da je odnos z najbližjo osebo pravzaprav odnos s tujcem. V procesu sesutja starega načina bivanja je spominjanje kot še zadnja reminiscenca na življenje, na teste nosečnosti, spomini na srečo pa so le zbledeli prizori življenja nekoga drugega, ki ga Nora ne prepozna, oziroma prizori, ki ji ne prinašajo zadoščenja. Soočenje z mislijo na smrt oziroma končanjem lastnega življenja sproži v njej brutalen odziv. Nora zagotovo ne bo naredila tega, kar je naredilo na stotisoče žensk pred njo. Nora zagotovo ne bo ostala v tej hiši. Smrt jo je na novo vzpostavila in odstranila vse vzorce pretvarjanja, ki nimajo več nikakršne koristi, saj jo je dolgotrajno umiranje v hiši za lutke pripeljalo do brezkompromisnega vprašanja: Ali je pomembnejše odločiti se zase ali odločiti se za nekoga drugega? Med smrtjo in življenjem je bila prisiljena najverjetneje prvič izbrati življenje zase in s tem je izbrala pot upora proti družbi, ki je ne razume.

Pred nami se tako dogaja Norin izstop iz tega nefiktivnega zapora, ki je determiniral pretekli del njenega življenja in možnost, da zopet postane človeško bitje, kar je pravzaprav bila že od nekdaj. Nujnost odhoda in odločilna drža zapuščanja prinašata tisto, čemur bi lahko navsezadnje rekli čudež, in sicer njen upor z besedo NE, ko pravi: *Ne dovolim ti*. Beseda NE postavi strogo mejo med Norinim prejšnjim življenjem in življenjem, ki prihaja. Čudežna beseda NE postane Norin najjasnejši ter najpogumnejši upor proti patriarhatu. Z besedo NE postane hiša za lutke samo blede senca na smetišču preteklega časa.



Matej Puc, Ajda Smrekar

MANCA LIPOGLAVŠEK

ZLATA KLETKA PATRIARHATA

Družba, v kateri živimo, je patriarhalna. Dlje ko se vračamo v preteklost, bolj to drži. Pogosto si mislimo, da smo na področju položaja žensk v družbi zelo napredovali, in do neke mere gotovo smo. Od leta 1879, ko je bila drama *Nora* prvič uprizorjena, s(m)o ženske nedvomno dosegle mnogo: volilno pravico, ekonomsko neodvisnost, mnoge družbene svoboščine, (večjo) enakopravnost pred zakonom ... A družbeni sistem, ki je pristranski na način, da so položaji javne moči in dominance predvideni za moške, od žensk pa se pričakuje predvsem domačno popolnost, nas še vedno zaznamuje. Pričakovanja glede popolnosti so visoka, omejitve spodobnega vedenja pa restriktivne, tako za moške kot ženske. Zato si ni posebej težko zamisliti *Nore*, drame, ali *Nore*, njene glavne junakinje, ki se tudi v današnjem času ujame v enake pasti – in se iz njih z enakimi mukami rešuje.

Nora in Torvald Helmer živita na prvi pogled popolno življenje: on ima popolno službo v banki, je neoporečen uradnik; ona je popolna žena, ki naredi vse, da bi bil njen mož srečen; skupaj imata popolno »okusno, a ne predrago opremljeno dnevno sobo« in »tri čudovite otroke«. Vsi okoli njiju jima zavidajo to popolnost. Odvetnik Krogstad, ki je zaradi preteklih napak izgubil družbeni položaj, se žene, da bi dosegel enak »meščanski ugled«, kot ga uživata onadva; Norina prijateljica iz otroštva Kristine Linde je zagrenjena zaradi dozdevne lagodnosti in premožnosti prijateljčinega življenjskega sloga; družinski prijatelj doktor Rank pa je, kot tako netaktno reče Helmer, »nekakšno oblačno ozračje [njune] sončne sreče«.¹ Ustrezata vsem pričakovanjem in podobam uspeha, sreče, popolnosti, kakršne narekuje patriarhalna družba. A če z zakoncema preživimo kaj več kot trenutke, se ta iluzija popolnosti razblini. Ta popolnost je namreč zgrajena na lažeh; lažeh, ki jih mora Nora kar naprej skrivati in ohranjati s še več in vse večjimi lažmi. In kar je še huje, potreba po ohranjanju popolnosti (popolnosti, ki jo določa in uveljavlja patriarhat) duši, celo zaslužnjuje vse člane družine Helmerjevih, najbolj od vseh pa Noro.

¹ Henrik Ibsen, 2022: *Nora ali Hiša lutk*. [Prevedel Darko Čuden, priredila Nela Vitošević.] Ljubljana: MGL, str. 43.

Nora, kakršna se kaže na začetku drame, je patriarhalni ideal ženskosti. Nora je okrasek, ki je tu zato, da se ga gleda prav tako kot božično drevesce v kotu. Naravnost iz doma svojega očeta, kjer je bila razvajana in ljubkovana, je prišla v dom svojega moža, kjer je enako razvajana in ljubkovana. Je prisrčna, vselej dobre volje, in seveda, kar je najpomembnejše, lepa. Da bi takšna tudi ostala, Helmer pridno skrbi, da ne bi pojedla preveč sladkarij in se zredila. Je pa tudi ubogljiva in podrejena svojemu možu. Njemu sledi v vseh svojih mnenjih in prepričanjih ter mu vselej da prav. Ves njen svet je omejen na tako imenovane 3 »K« (nem. Kinder, Küche, Kirche – otroci, kuhinja, cerkev)² – kaj več bi ženska lahko potrebovala! Je mati, seveda, vloga matere je konec koncev ena glavnih nalog ženske v patriarhalni družbi; ima tri otroke, s katerimi se tudi igra in zabava ter je zadostno materinska; a hkrati se z njimi nikoli ne ukvarja preveč, da bi ji zmanjkalo časa za moža, ki mu je vedno na razpolago. Ker je njen svet omejen zgolj na domačo sfero, je v vsem drugem odvisna od moža; tako finančno (saj sama ne služi ničesar in je ves njen denar pravzaprav njegov denar, tako kot je bil nekoč ves njen denar pravzaprav denar njenega očca) kot tudi socialno, saj vsak njen stik z »zunanjim« svetom zunaj doma poteka ob posredovanju moža ali njegovih prijateljev. Nora je tudi tista, ki vodi gospodinjstvo (z moževim denarjem, seveda), in to tako, da vse teče gladko, da mož in otroci vselej živijo udobno, ne da bi kdaj opazili, da gre kaj narobe.

A nekaj je narobe. Vse, kar sem opisala do zdaj, je laž. Podoba doma Helmerjevih je morda res popolna, a Nora se na vsakem koraku pretvarja, vara in laže, da bi ohranila to popolno podobo, ki ni nič drugega kot fikcija, ki jo ustvarja za druge in predvsem zase. Nora je sladkarije – ob vsaki priložnosti, ko je Torvald ne gleda. Nora ni vedno dobre volje, kot noben človek ni – a svoja slaba razpoloženja skriva, da jih Torvald ne vidi. Največja in najhujša (morda bolje: najočitnejša, najoprijemljivejša?) laž, zaradi katere se vse sesuje pred Norinimi očmi, je to, da si je pred leti od Krogstada brez moževega soglasja (ki bi ga kot poročena ženska brez prihodka potrebovala) izposodila denar za potovanje, ki naj bi rešilo moževo življenje. Pri tem pa je še ponaredila podpis, kar je ilegalno. Ne le, da je ilegalno: kar je še huje, to, da je bila sposobna sama priti do denarja, ogroža »moški ego« njenega moža. Zato Helmerju tega nikdar ni razkrila. To pomeni, da je Nora prisiljena veliko laž neprestano vzdrževati z malimi lažmi: da je okraske, ki jih je izdelovala dolge zimske večere, uničila mačka (in ne, da jih je prodala, da bi odplačala dolg); da ni bilo nikogar v hiši; da ni nič narobe. Iz malih belih laži se rojevajo večje in resnejše. S temi lažmi se Nora bori, neprestano bori na življenje in smrt, da bi ohranila to, kar ji pripada. Tako si Nora gradi masko; masko popolne žene, ki je njen preživitveni mehanizem. Le kaj bi se ji zgodilo, kako bi se sploh lahko znašla, če bi to izgubila?

Nora je tako večino časa v paradoksalnem položaju. Prisiljena eksistirati v svetu, ki ga pogojujejo moške fantazme o ženskah in v katerem so ženske vredne samo toliko, kot lahko ponudijo moškemu; bolj ali manj

² Samo Koler, 2001: Uvodna razlaga. Henrik Ibsen: *Hiša lutk (Nora)*. [Prevedel Janko Moder.] Ljubljana: DZS, str. 15.

edini stvari, ki ženski v takšnem svetu dajeta smisel, sta materinstvo in lepota. Ker Nora (če se dovolj žrtvuje) zmore zadostiti zahtevam, ki ji jih svet okoli nje postavlja, jo družba postavlja na piedestal kot popolno ženo, popolno mater, popolno žensko, čeprav nihče zares ne ve, kdo ona je. Saj še sama ne ve, kdo je. Svojo vlogo igra do popolnosti, a to je vse, kar ji je dovoljeno, da je. Idealizirana je zaradi kvalitet, ki jih domnevno ima, a kot pove na koncu drame, ne ve niti tega, katere od teh lastnosti so zares njene in katere sta ji vcepila oče in kasneje mož. Ljubljena je zaradi svoje podobe, zaradi vloge, ki jo igra, ne pa zaradi nje same. Hkrati, ne glede na to, kako ljubljena in idealizirana je, pa je ravno zaradi te idealne podobe zatirana in nesvobodna: to podobo mora vselej vzdrževati, vselej mora biti popolna, in tem zahtevam ne more ubežati. Zato tudi do konca drame ne more vedeti, kdo zares je, saj ji ni bilo nikoli dovoljeno ugotoviti. Družba jo je dala v škatlo in zoper to ne more nič. Torvald jo imenuje škrjanček, in res je Nora kot ptičica: tu je zato, da njemu lepo poje, a njen dom je kletka, krila pa so ji sistematično lomili že od otroštva, da ne bi mogla ubežati. Ta vzorec lahko prepoznamo pri drugih ženskah, ki jih kot družba idealiziramo in jim ne pustimo pobegniti. Nora je Britney Spears. Nora je Marilyn Monroe. Nora je princesa Diana. Njena vloga popolne ženske je zlata kletka, iz katere ne more pobegniti, če se ne odpove vsemu (ljubezni, zakonu, ugledu), kar je kdaj poznala.

Če je torej Nora zatirana zaradi patriarhata, je potemtakem njen mož Torvald zatiralec, zlobnež, veliki hudobni volk te drame, ki preži na malo škrjančico Noro? Gotovo ne. Tudi on je zasužnjen s pravili in družbenimi pričakovanji, tudi on je ujet. Tudi on nosi masko, tudi on igra vlogo. Zanj je to vloga popolnega moža, ki finančno skrbi za družino, ki je možat in močen, ne izraža čustev in ne pokaže šibkosti. Torvald se nikoli ne vpraša, ali je dober človek. On »ve«, da je dober človek. Kako ne bi bil? V svoji glavi ni naredil ničesar narobe: svojo ženo je ljubil, jo varoval, skrbel zanjo, ji dajal denar za vodenje gospodinjstva in oskrbo otrok. To, da bi z njo delil skrbi ali da bi upošteval njena mnenja, mu ne pade na pamet; to ni del njegove vloge, to ni del odnosa moški – ženska. Dovolj je, da ženi zagotavlja prijeten dom, v katerem ji je lahko prijetno in je dobre volje; še več, zagotavlja stabilnost, zagotavlja ji meščanski ugled, zagotavlja ji »popolnost«. Torvald je popolnoma ponotranjil patriarhalna pričakovanja; ker družba misli, da je njun dom popoln, tako misli tudi on. Zato ni čudno, da je ena od prvih stvari, ki jih Nori vrže v obraz po tem, ko se njena podoba popolnosti začne krhati, to, da »niti ne pomisli na to, kaj bodo rekli drugi«. ³ Razlika med Noro in Torvaldom je, poleg različnih spolno pogojenih pričakovanj, v tem, da se Torvald nikoli ne vpraša, ali so njegova pričakovanja resnično njegova oziroma ali so to le pričakovanja družbe; nikoli ne pomisli, da to, kar verjame, morda ni pravilno ali resnično. Zato se tudi nikdar ne vpraša, kaj se je zgodilo z božičnimi okraski ali kakšne namene ima njegov najboljši

³ Ibsen 2022: str. 48.



Ajda Smrekar

prijatelj z njegovo ženo oziroma ali je njegova žena srečna. Torvald verjame v to, kar se zdi na prvi pogled. Torvald nikoli ne pobegne.

Nora edina v tej drami najde izhod iz kletke družbenih pričakovanj. Njen dom je bil njena kletka, njen pekel, hišica za lutke, v kateri je igrala svojo vlogo. Šele po treh dneh – treh najhujših dneh življenja, v katerih so groze sledile druga za drugo brez konca, ko so se podrli vsi njeni ideali, ko so se vsa njena pričakovanja sesula v prah in je ugotovila, da sploh ne ve, kdo je – je spoznala, da je to, kako so ljudje okoli nje ravnali z njo vse njeno življenje, narobe. In šele ko se je vse lepo v njenem življenju pretvorilo v nekaj grozljivega in ji ni ostalo nič več, je končno odšla. Ter žrtvovala vse, kar je imela. Svojo popolnost. Svojo srečo. Svoje otroke. Svoje življenje; vsaj svoje življenje, kot ga je poznala do zdaj. Nora je odšla, da bi izpolnila svoje dolžnosti do sebe. »V prvi vrsti sem človek, prav tako kot ti ... oziroma vsekakor poskušam to postati,« zabrusi Torvaldu. In družba jo bo nedvomno za to obsodila. Ženske so še vedno stigmatizirane, če zapustijo moža in (predvsem) otroke, moški pač ... ne. Še vedno pa Nori ne pade na pamet, da bi se »pokesala za grehe« ali da bi se vrnila v okove vloge žene in matere. Raje se odreče tradicionalnemu, družbeno sprejemljivemu modusu ženskosti, blodi dalje in ostaja svobodna.

A pred Noro – in pred nami – se postavlja drugo vprašanje.

Kaj se zgodi z Noro, ko pobegne iz kletke svojega zakona? Se takoj spet ujame v drugo? Kam iti po tem, ko zavrneš edino življenje, ki ti ga družba dovoljuje? In kaj lahko ženska stori s svojo svobodo, ko jo končno pridobi?

Se je Nora zares rešila patriarhata, ko je odšla? Taistega patriarhata, ki je Torvaldu res dal prav, kot Nora sama napove? Taistega patriarhata, ki jo še vedno obsoja tudi zdaj, skozi vaše oči, dragi gledalci, in skozi vaše ponotranjene patriarhalne vzorce? Se je patriarhata osvobodila Marilyn Monroe, na dnu stekleničke barbituratov? Je svobodna Britney Spears, z obrito glavo ali na golih fotografijah na Instagramu? Se ga je osvobodila princesa Diana, mogoče v obleki maščevanja ali pa morda na koncu predora?

In kako se lahko osvobodimo me, ženske, ki v patriarhatu živimo in ustvarjamo zdaj?



Nina Rakovec, Jurij Drevenšek, Ajda Smrekar, Matej Puc, Jernej Gašperin







POSEBNO PRIZNANJE **OUTSTANDING 2022:** **MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO**

Za izstopajočo serijo namensko narejenih digitalnih oglasov v sezoni 2022/2023, ki postavljajo visoke standarde, mimoidoče začarajo in jih zvabijo v gledališče. Poklon celotni ekipi ustvarjalcev!

Strokovna žirija OUTSTANDING 2022

V njenem imenu

Urša Pučko

predsednica žirije v kategoriji za obveščanje in ozaveščanje



Zala Dobovšek GLEDALIŠČE IN VOJNA

Uprizoritveni odzivi na vojne
v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji

180 Dobovšek GLEDALIŠČE IN VOJNA

ZALA DOBOVŠEK

GLEDALIŠČE IN VOJNA:

Uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji

Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, 180), 2022

Spremno besedo napisal Mitja Velikonja

Uredila Petra Pogorevc

Knjiga Zale Dobovšek, dramaturginje, gledališke kritičarke in docentke na AGRFT za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti, je nastala na podlagi avtoričine doktorske disertacije. Njena izhodišča vključujejo preplet teatroloških, socioloških, kulturoloških in umetniških analitskih pristopov. Predstavlja tematsko raznovrsten kontekst, ki bralcu hkrati približa fenomen vojne ter mu razjasni izvor potrebe ustvarjalcev in ustvarjalk, da po izkušnji tako travmatičnega dogodka o njem govorijo in ga predelujejo na odru.

Spremno besedo je prispeval dr. Mitja Velikonja, kulturolog in profesor na Fakulteti za družbene vede, ki je o knjigi zapisal: »Teatrologinja Zala Dobovšek se v svojem prvencu z vso akademsko resnostjo in obenem afiniteto do gledališke umetnosti na interdisciplinaren način loteva delikatne teme iz delikatnega obdobja: gledaliških interpretacij vojn na tleh nekdanje Jugoslavije, ki so se začele z deset- do petnajstletno časovno distanco postavljati na tukajšnje gledališke deske. Raziskuje dela režiserk in režiserjev Dina Mustafića, Selme Spahić, Tanje Miletić Oručević, Damirja Avdića, Borisa Liješevića, Zlatka Pakovića, Kokana Mladenovića, Gorana Vojnovića, Boruta Šeparovića in drugih, najbolj podrobno in večstransko pa tistih pod taktirko Oliverja Frlijića, ki je po njenem glede tega »najbolj izpostavljen, izrazit, provokativen ter estetsko in politično učinkovit avtor.«

HENRIK IBSEN

NORA

Et dukkehjem, 1879

Drama

Opening 3rd March 2023

TRANSLATOR **DARKO ČUDEN**
DIRECTOR, AUTHOR OF ADAPTATION
AND MUSIC SELECTOR **NELA VITOŠEVIĆ**
DRAMATURG **PETRA POGOREVC**
SET DESIGNER **URŠA VIDIC**
COSTUME DESIGNER **TINA BONČA**
LANGUAGE CONSULTANT **MARTIN VRTAČNIK**
LIGHTING DESIGNER **BOŠTJAN KOS**
SOUND DESIGNER **GAŠPER ZIDANIČ**
ASSISTANT TO DRAMATURG **MANCA LIPOGLAVŠEK**

Stage manager **Sanda Žnidarčič**
Prompter **Nataša Pevec**
Technical director **Janez Koleša**
Stage foreman **Matej Sinjur**
Head of technical coordinators **Boris Britovšek**
Sound and video masters **Sašo Dragaš** and **Gašper Zidanič**
Lighting masters **Boštjan Kos** and **Bogdan Pirjevec**
Hairstylists and make-up artists **Anja Blagonja** and **Sara Dolinar**
Wardrobe mistresses **Sara Kozan** and **Dijana Đogić**
Property mistress **Brina Šenekar**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

Cast

NORA HELMER **AJDA SMREKAR**TORVALD HELMER **MATEJ PUC**NILS KROGSTAD **JERNEJ GAŠPERIN**KRISTINE LINDE **NINA RAKOVEC**DR. RANK **JURIJ DREVENŠEK** as guest

It seems that Nora is a happily married mother of three. After years of sacrifice, her family is about to have a comfortable life as her husband Torvald Helmer gets a job as a bank manager. Everything would be fine, if Nora were not haunted by a reckless deed she committed in the past out of love for her husband. To enable him to recover when he was seriously ill, she forged a signature and borrowed a large sum of money from the public notary Krogstad, who now blackmails her and threatens to expose her secret. Nora desperately wants Torvald to understand the reasons for her actions and to stand by her at the moment of disclosure. But when the opposite happens, she sees him in a new light and realises that she can no longer live with him.

Nora or A Doll's House is one of the most famous and most often performed plays by Norwegian playwright Henrik Ibsen. It caused an outrageous scandal when it was first performed at the Royal Danish Theatre in Copenhagen in 1879. With it, the playwright critically raised the issue of the patriarchal model of a bourgeois family and articulated a woman's right to choose to shake off her submissive role in marriage. The focus of his interest is Nora's inner growth, associated with her rebellion against the social norms that prevent her from acting according to her own will, judgement and conscience. Nora, in her own way, is still present today in many texts dealing with power relations between man and woman, because she was the first female heroine in the history of European literature and theatre to demand equality between the sexes.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje

Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega
Letnik LXXIII, sezona 2022/2023, številka 9
Izdaja Mestno gledališče ljubljansko
© 2023 Mestno gledališče ljubljansko

Za izdajatelja **Barbara Hieng Samobor**
Urednice **Alenka Klabus Vesel, Eva Mahkovic, Petra Pogorevc, Ira Ratej**
To številko je uredila **Petra Pogorevc**
Lektor **Martin Vrtačnik**
Fotograf **Peter Giodani**
Oblikovalka **Mojca Višner**

Tisk **MatFormat**
Naklada **500 izvodov**
Ljubljana, Slovenija, marec 2023

Po 13. točki prvega odstavka 42. člena ZDDV-1 davek ni obračunan.

SEZONA **2022/2023**

www.mgl.si
info@mgl.si
01 4258 222