

Ugriz patriarhata

Aktualnost Ibsenove *Nore* v času Freuda

Abstract

The Bite of Patriarchy. The Relevance of Ibsen's *Nora* in the Time of Freud

The aim of the article is to conceptualize hysteria as a feminist attitude by analyzing a classic piece of world literature. The discussion focuses on whether Nora, the protagonist of Ibsen's play *A Doll's House*, is a feminist character, and whether she can be compared to the cases described in Freud and Breuer's *Studies on Hysteria* and similar works. If hysteria can represent resistance when viewed through a feminist perspective, does the case of Nora also represent resistance against patriarchal norms and expectations? Ibsen published *A Doll's House* in 1879 and the play was deemed highly controversial, primarily because of its conclusion. At the time, so-called "ibsenism" was considered synonymous with hysteria. The article presents Nora's radical transformation from an object, or a doll in the dollhouse, into an autonomous person. At the end of the play, Nora commits the unthinkable act of rejecting the identity of a mother and a wife and, by extension, the associated patriarchal societal norms. At the core of discussion, which draws on feminist analyses of hysteria and its potential subversiveness, is Nora's wild tarantula dance in which she uses her body to express her pain, similarly to Freud's hysteric. The analysis relies on Catherine Clément's "tarantula theory", in which women dance the tarantula dance to cure an imaginary tarantula bite. This bite, which represents the "invisible powerful insect of patriarchal tradition and law", is positioned in the context of discussions regarding the forms of feminist resistance that are relevant today.

Keywords: Freud, Ibsen, Clément, hysteria, psychoanalysis and feminism, male domination, feminist resistance

Sabina Brečko Guček is a communicologist and a PhD candidate in theoretical psychoanalysis at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She has also completed the Psychotherapeutic propaedeutics program at the University of Sigmund Freud (Ljubljana branch). She is employed as a journalist at national broadcaster RTV Slovenija, working in its culture and art department (sabina.brecko@gmail.com).

Povzetek

Namen prispevka je konceptualizirati histerijo kot feministično držo v zgodovini feminizma in analizi primera iz literarne klasike, ki je s tem povezan. Razprava se

osredotoča na vprašanje, ali je glavna protagonistka Ibsenove drame *Hiša lutk*, po svetu bolj poznane kot *Nora*, feministični lik in ali jo lahko postavimo ob bok primerom iz Freudovih in Breuerjevih *Študij o histeriji*, Freudovega *Odlomka iz analize primera histerije* itn. ter skupaj umestimo v širši kontekst potencialnega upora moški dominaciji. Če lahko histerija za feminizem pomeni uporniško držo, lahko na tej osnovi zastavimo vprašanje, ali tudi primer *Nore* pomeni upor patriarhalnim normam in pričakovanjem. Ibsen je s svojo dramo predvsem zaradi zaključka izzval veliko polemik, Ibsenizem pa je veljal za sinonim za histerijo. V teh okvirih prispevek postavi v ospredje Norino radikalno transformacijo iz »škrjančka« ali lutke v lutkovnici v avtonomno osebo, odraslo žensko, ki na koncu drame stori za tisti čas nedopustno dejanje – zavrne identiteto matere in žene ter s tem povezane patriarhalne družbene norme. V središču razprave, ki se opira na feministične razlage histerije in njene potencialne subverzivnosti, je Norin divji ples tarantele, s katerim tako kot Freudova histeričarka skozi telo izraža svojo psihično bolečino in družbeno podrejenost. Pri tem se analiza nasloni na interpretacijo Catherine Clément, po kateri ženske plešejo ta ples, da bi se ozdravile namišljenega ugriza tarantele. Ugriz, ki predstavlja »nevidni močni insekt patriarhalnega izročila in zakona«, je v sklepnem delu postavljen v kontekst razprav o oblikah feminističnega odpora, aktualnih za današnji čas.

Ključne besede: Freud, Ibsen, Clément, histerija, psihoanaliza in feminizem, moška dominacija, feministični upor

Sabina Brečko Guček je komunikologinja in doktorska študentka teoretske psihoanalize na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Končala je tudi študij propedevtike na Univerzi Sigmunda Freuda v Ljubljani. Zaposlena je kot novinarka v kulturno umetniškem programu TV Slovenija (sabina.brecko@gmail.com).

Čas ustvarjanja velikega norveškega dramatika Henrika Ibsena, rojenega leta 1828 v Skienu, je čas Charcota in čas, ki se že spogleduje z rojstvom psihoanalize in Freudovo revolucijo. Je čas histerije, ki jo, kot zapiše Paul Verhaeghe, »kot bolezen maternice lahko z dobrim razlogom imenujemo maternica psihoanalize« (Verhaeghe, 1999: 67). V 80. letih 19. stoletja, ko se je Freud učil pri slavnem Charcotu, Napoleonu histerije, v pariški bolnici Salpêtrière, kjer je Charcot na znamenitih torkovih javnih predstavah razkazoval histeričarke in njihove napade, je njegova slava že prestopila ozke klinične okvire. Histerija je postala sestavni del javnega življenja, gledališč in kabaretov, kjer so umetniki oponašali nenavadne gibe histeričnega napada. Uprizarjanje histerije v gledališču je kmalu zaznamovalo celotno obdobje – od tako imenovanega Ibsenizma, ki je bil takrat skoraj sinonim za histerijo, prek Oscarja Wilda in *Salome* do poznejšega Wilderjevega filma *Bulvar somraka* in še čez (Bahovec v Freud in Breuer, 2002: 376).



André Brouillet: A Clinical Lesson at the Salpêtrière, 1887.

Elaine Showalter ugotavlja, da so »Ibsenova dela več kot stoletje zagotavljala scenarije za psihoanalitike, ki so želeli definirati histerijo« (Showalter, 1998: 102). Njegova popularnost v Nemčiji in Avstriji je dosegla vrhunec v 90. letih 19. stoletja. Freud, ki bi po njenem mnenju model za psihoanalitično metodo lahko vzel od Ibsena, je bil še posebej pod vplivom tega, na kakšen način je gradil svoje igre, ki so razkrivale skrivno preteklost protagonistke (ibid.). Tudi po mnenju Maxa Nordaua, ki se je izpopolnjeval pri Charcotu, je bil »ibsenizem« sinonim za histerijo. Ibsenove ženske niso bile le histerične in degenerirane osebe, ki uživajo v pogledu na lastno podobo, ampak tudi »nezadovoljne feministke« in nesrečno poročene ženske (Nordau v Showalter, 1998: 102). Avtorica kot vzorčni primer Ibsenove histeričarke obravnava Heddo, mi pa bomo skušali »prisluhniti« Nori, ujeti v hiši lutk.

Ibsenu se je posvečala tudi Lou Salomé, ki je že leta 1891 objavila knjigo *Ibsenove junakinje*. Tako sodi med prve Ibsenove »oznanjevalce« v Evropi, poleg Bernarda Shawa v Angliji, Georga Brandesa v Skandinaviji in Otta Brahma v Nemčiji (Martin, 1991: 119). Konflikti Ibsenovih ženskih likov po njenem mnenju izhajajo iz konflikta med njihovo strastjo in družbo ter iz dejstva, da so ženske omejene pri »samopostajanju«, saj jih omejujejo konvencije in navade, vezane na zakon in družino. Tako se tudi Ibsenove ženske, ki jim družba ni omogočala participacije v družbeno pomembnih in smiselnih aktivnostih, zatekajo k fantazijskemu življenju (ibid.).

Nora med uprizarjanjem in svojim »pravim« ženskim jazom

Ibsen je *Lutkovnico (Et dukkehjem)* ali *Hišo lutk*, po svetu večinoma bolj poznano kot *Nora*, leta 1879 napisal v Rimu. Naslovljena je po glavni osebi, ženi, ki ob možu živi kot lutka, igračka njegovih želja, in ne »kakor človek iz mesa in krvi« (Moder, 1994: 124). Kot poudarja Milica Antič Gaber, v času Norinega življenja, času viktorijanske morale, ženske niso imele številnih pravic, ki danes veljajo za samoumevne. Ženske takrat niso bile upravičene do glasovanja na volitvah, niso se mogle na lastno pobudo razvezati ter po razvezi obdržati otrok, se zaposliti. Če so bile poročene, niso mogle imeti lastnih prihodkov. »Nad vsem tem je bdel njihov 'varuh' – oče ali mož« (Antič Gaber, 2006: 26). To je veljalo tudi za Nora. V drami spremljamo njeno radikalno transformacijo, ko se iz punčke, lutke, pasivnega objekta, vedno bolj spreminja v avtonomno osebo.

V prvem delu nas avtor povabi v mirno, na videz srečno družinsko okolje, kjer spoznamo mlado zadovoljno ženo, toda kmalu ugotovimo, da je le utelešeni okras možu Torvaldu, uglednemu pravniku, ki ravno postane direktor banke. Njena glavna skrb je ugajanje možu: zanj se lišpa, pleše in mu skuša v vsem ugoditi. Shaw zapiše, da je »v *Hiši lutk* steber družbe, ki poseduje lutko, vzorni mož, oče in državljani« (Shaw, 1955: 64). V njegovem malem gospodinjstvu s tremi ljubkimi otroki imamo topel dom, ženstveno žensko, srečno družinsko življenje. Gospa Nora Hemler je srečna v veri, da je uresničila vse te družbeno sprejemljive iluzije, da je idealna žena in mati. Torvald Hemler je v njenih očeh idealni mož, ki bi, če bi bilo treba, dal svoje življenje za ohranitev njene časti (ibid.).

Kmalu pa se izkaže, da je živela v veliki zmoti in da je njen srečni zakon le iluzija. Nora je bila namreč pred osmimi leti, da bi obvarovala na smrt bolnega moža, iz neizmerne ljubezni do njega prisiljena storiti nelegalno dejanje. To je bil najem posojila, čeprav ženske takrat niso smele in mogle najemati posojil brez odobritve očeta ali moža. Zdravniki so ji namreč zatrjevali, da lahko Torvalda reši le potovanje na jug, zato se je na skrivaj zadolžila, da ga ne bi vznemirjala in ranila njegovega ponosa, njega pa prepričala, da je denar dobila v dar od svojega očeta. Še večja Norina kršitev pa je bila ponareditev očetovega, torej nujno potrebnega moškega podpisa, da bi prihranila skrbi očetu, ki je ležal na smrtni postelji. Na skrivaj je vsa leta služila denar z garaškim prepisovanjem, da bi lahko odplačala dolg (Shaw, 1955: 64–65). To je Norina sladko-grenka skrivnost, »ki ji je bila v veselje in ponos« (Ibsen, 1994: 35), njena pogumna plat, na katero je tudi sama

ponosna, saj je možu rešila življenje. Kot zapiše Toril Moi, je Norina skrivnost kljub nelegalnosti dejanja vir njene identitete, osnova občutka lastne vrednosti, ki ji lajša igranje Torvaldove veвериčke in škrjančka (Moi, 2006, 232).

Vendar senca preteklosti, ponarejena menica, s katero se je Nora zadolžila, kmalu leže na navidezno srečno Noro in njen zakon. Nekega dne se na pragu pojavi Krogstad, ki ji je posodil denar, in Noro začne izsiljevati, saj ga namerava njen vplivni mož odpustiti iz službe. Njena notranjost se začne trgati kot kaprijski kostum za njen obredni ples tarantele, ki ga je uprizorila za Torvalda; njun zakon se sprevrže v katastrofo. Ko namreč Nora sprevidi, da se ni zgodilo »tisto čudovito«, kar je vsa leta pričakovala, da jo bo mož razumel in bil pripravljen zaščititi, če se njena skrivnost razodene, se ji iluzija o pristnem in ljubečem zakonu podre. Iz punčke se transformira v žensko, objekt postane subjekt, ki vzame usodo v svoje roke ter zapusti moža in otroke.

Kot piše Gregor Moder, je tako odkrito izražen dvom o zakonu kot božji ustanovi po vsej Evropi sprožil vihar ugovorov in polemik. »Gledališča so nekako zgroženo obstala kakor vkopana spričo tako nedotakljive snovi« (Moder, 1994: 124). Ni čudno, da so se prve premiere *Nore* zvrstile šele po dveh, treh, desetih letih. Ogromno pomislekov je bilo prav na račun zadnjega dejanja in konca igre, ko Nora ne zapusti le moža, ampak tudi otroke. Nemška igralka Hedwig Niemann-Raabe ni hotela sprejeti vloge Nore, tako da je bil Ibsen prisiljen prirediti konec: mož je ženo zaustavil, zastor je padel in konec je ostal odprt. Vendar pa preoblikovana igra ni imela pravega uspeha; poleg tega so gledalci v nekaterih mestih protestirali proti tovrstnemu prilagajanju avtorjevih idej in zahtevali izvirno uprizoritev, tisto, ki so jo zaradi »tako okrutne ostrine poznali iz javnih debat« (ibid.: 125). Tako si je naposled tudi igralka premislila in se vrnila k izvirnemu besedilu (ibid.). Ker je bila z *Noro* med drugim na dnevni red odkrito uvrščena ženska enakopravnost, lahko glavno protagonistko razumemo kot žensko, ki pod vprašaj postavi simbolni red. V tem smislu bi lahko rekli, da je Nora histerična, saj prevprašuje simbolni red in nakazuje, da ni cel, da je v njem luknja. Ne sprejema ga več. Noro, ki se formalnim zakonom upre v imenu ljubezni, lahko v tem kontekstu primerjamo z Antigono, ki kljub zakonski prepovedi pokoplje brata Polinejka. Finska literarna kritičarka Milja Saari v izjemni oceni *Hiše lutk* pokaže, da Ibsen v prvem delu drame *Noro* predstavi kot sodobno Antigono (Moi, 2006: 359).



Svetovna odrska premiera Hiše lutk, Royal theatre Copenhagen, 1879.

Nora ne pristane na spoštovanje zakonov, zaradi katerih bi ogrozila možovo ali očetovo zdravje. Ne more verjeti, da obstajajo zakoni, ki prepovedujejo človeku rešiti življenje; pravi, da so »zakoni, ki jih ne zanimajo nagibi«, iz katerih je možu rešila življenje, »precej klavrni« (Ibsen, 1994: 38). »Hči ima menda vendarle pravico prizanesti na smrt bolnemu očetu s tesnobo in skrbmi? In žena ima menda vendar pravico rešiti življenje svojemu možu?« (Ibid.: 39). Nora zakone postavi pod vprašaj, zato jo lahko vidimo kot histerično. Kot namreč zapiše Elisabeth Bronfen, »histeričarka uprizarja ranljivosti in nestabilnosti simbolnega oziroma očetovskega zakona« (Bronfen, 1998: 39).

Nora s svojo preobrazbo, transformacijo iz »veveričke« v »tarantelo«, iz »nebogljene stvarce« v odločno žensko, dokazuje, da je identiteta razcepljena, izmuzljiva, spremenljiva in negotova. Kot še trdi avtorica, histeričarka uprizarja ranljivosti in nestabilnosti identitete, bodisi spolne, etnične, razredne ali telesne (ibid.). Tudi Nora se v zadnjem dejanju začne spraševati o svoji identiteti, kot bomo videli, vse do takrat pa možu želi v vsem ustreči; njena glavna skrb je ugajati Torvaldu in ga razveseljevati. Je marioneta oziroma lutka v rokah njegovih želja. »Pripravila ti bom vse, nad čimer imaš veselje, Torvald; - zapela ti bom, zaplesala« (Ibsen, 1994: 41).

Nora je zanj objekt, okras. »Da ne bi smel gledati svoje najdražje lastnine? Vse te lepote, ki je moja, samo moja, skoz in skoz moja« (Ibsen, 1994: 86). Povečini jo naslavlja s pomanjševalnicami, »punčka«, »deklica«, »mala Norica«, in z živalskimi imeni, »škrjanček«, »veverička«, ter z njo pogosto govori v tretji osebi: »Moj škrjanček ne sme takoj povesti kril« (Ibsen, 1994: 7), iz česar sklepamo, da je ne jemlje resno, kot odrasle, sebi enakovredne osebe, pač pa bolj kot otroka. Nora je zanj nemočna punčka brez lastne volje. »Kar nasloni se name, ti bom že jaz svetoval, te bom že jaz vodil. Ne bi bil mož, če ti ne bi tvoja ženska nebogljenost dala v mojih očeh še večje privlačnosti« (Ibsen, 1994: 96). Nora je za moža lepa, zapeljiva in krhka »stvarca«,

mestoma celo primerljiva s človekom: »Zdaj škrjanček govori, kakor da je človek« (Ibsen, 1994: 86).

Torvald ji zaradi skrbi za njen lep videz prepoveduje obiskovanje slaščičarne ter zobanje mandljev, »da ne bi dobila od njih grdih zob« (Ibsen, 1994: 28). Tudi tu lahko pri Nori zasledimo zanimiv histeričen moment, »strmoglavljenje« gospodarja, saj Nora kljub moževi prepovedi in »častni besedi«, da se ne bi nikdar pregrešila, tu in tam skrivaj vzame kak mandelj ali dva; ugotovimo, da jih ima pravzaprav vedno v žepu: »Ampak prava reč – od samo enkrat! [...] In tudi jaz bom enega; en sam drobčkan mandeljček – ali pa kvečjemu dva« (Ibsen, 1994: 27).

Elisabeth Bronfen o histeriji piše kot o obliki komunikacije, pri kateri je očitna neskladnost med »načinom, kako se [histeričarka] predstavlja v javnosti, in njenim pravim jazom« (Bronfen, 1998: 41). Histeričarka se v javnosti predstavlja drugačna, kot je v resnici. Kot bi želela reči, da je ona sama le predstava: »Sem le kot predstava, kot voz, sestavljen iz jezikov, ki so me determinirali« (ibid.). Tudi v *Hiši lutk* vseskozi spremljamo dve Nori: Noro kot predstavo (za druge) in resnično Noro (ko je sama). Toril Moi ugotavlja (Moi, 2006: 242), da Norin strah in grozo spremljamo le, ko je sama na prizorišču.

Na koncu drame se izkaže, da je bila ta Norina podoba pravzaprav le igra, da je z vlogo lutke in male nebogljene deklice, ki potrebuje zaščito, le izpolnjevala Torvaldovo željo, ki je ni več razločila od svoje želje; da je želela ustreči njegovemu samoljubju, saj Noro potrebuje, ne kot nekoga, pač pa kot nekaj – nekaj, kar ga krasi in mu daje višji družbeni status. Poleg tega mu Norin videz »nebogljene stvarce« daje občutek lastne moči, med drugim ji reče:

Za moškega je nekaj nepopisno prijetnega in tolažilnega, če se sam pri sebi zaveda, da je odpustil svoji ženi [...] s tem je vendar v dvojnem pomenu postala njegova last; in nekako na novo jo je rodil; tako je nekako hkrati postala njegova žena in njegova hči. In to boš odslej naprej tudi ti meni, ti moja nepomagljiva, nebogljena stvarca (Ibsen, 1994: 97).

Hemlerjev občutek moškosti je odvisen od Norine predstave nemoči, otroške ženskosti (Moi, 2006: 233). V tej predstavi, ki jo je uprizarjala najprej za očeta in potem za moža, je Nora pozabljala nase in na »svojo« željo. Kot ugotavlja Žižek (2006: 36), je histerikov problem, kako ločiti med tem, kar je on sam ali sama, torej njena ali njegova prava želja, in tem, kar v njej

oziroma njem vidijo oziroma želijo videti drugi. Tu lahko potegnemo vzporednico z Noro, ki v zadnjem dejanju pred možem nastopi brez maske, ki bi mu kot zastopniku patriarhalnega reda ugajala. In ko spozna resnico lastne identitete, reče:

Ti si vse urejal po svojem okusu in tako sem tudi sama dobila tvoj okus; ali se vsaj delala; ne vem natanko – mislim, da je bilo vsakega malo; zdaj to, zdaj ono. Če se ozrem nazaj, se mi zdi, da sem živela tu kakor beračica – samo iz rok v usta. Živela od tega, da sem uganjala vse mogoče mojstrovine zate, Torvald. Pa saj si vendar sam hotel tako. Ti in oče sta se hudo pregrešila nad mano. Vidva sta kriva, da ni bilo nikoli nič iz mene (Ibsen, 1994: 99–100).

Norin pogum in požrtvovalnost sta bila vselej skrita Torvaldovim očem. Njen »drugi jaz«, ki na koncu drame pride na dan, je pravzaprav vseskozi prisoten, bralcu viden, vendar ga Torvald ne vidi. Bralec lahko prek Norine pripovedi prijateljici Kristine in prek dialoga s Krogstadom, ki jo izsiljuje, Noro uzre kot zrelo, pogumno in ponosno žensko.

Nora, ki se v odnosu do Torvalda vse do tretjega dejanja vede kot mala deklica, je, ko ni na očeh možu, vse kaj drugega kot le njegov okras. Da bi privarčevala denar za vračilo Krogstadu, se odpoveduje pri svojih potrebah; na videz deluje zapravljivo, lahkomišno in Torvalda pogosto prosi za denar za obleko. Toda ta denar, ki ga dobi od njega, varčuje za vračilo dolga, sebi in otrokom pa kupi zgolj poceni obleke; poleg tega ponoči na skrivaj prepisuje za denar. Nora, ki sicer ne služi denarja, ampak ji ga daje mož, kot je bilo tiste čase v navadi, zelo uživa v takrat moški simbolni vlogi; v tem, da sama služi denar. Prijateljici Kristine zaupa: »Joj, včasih sem bila tako zbita, tako zbita. Hkrati pa je bilo tudi tako zabavno, ko sem tičala v svoji sobi, delala in služila denar. Zdelo se mi je skoraj, kakor da sem moški« (Ibsen, 1994: 23). Tu se izraža histerična razsežnost, želja po moški simbolni poziciji ter nelagodje v svoji, tradicionalno pripisani in predpisani ženski simbolni vlogi, po kateri ženska ne služi svojega denarja, ampak je odvisna od moža.

Norina nemoč je že od samega začetka zgolj navidezna, je predstava, kot pravi Elisabeth Bronfen, saj že samo Norino začetno nesprejemljivo in nelegalno dejanje pokaže, da zanjo niso najvažnejši formalni, zapisani zakoni.

Ko namreč Nora spozna, da je njena skrivnost zločin, se počuti umazano. Da bi ohranila občutek lastne vrednosti, se zateče k melodramatični fantaziji »čudovite stvari« oziroma nečesa veličastnega (Moi, 2006: 232). Zamišlja si, da jo bo mož, ko bo izvedel za zločin, velikodušno rešil in se žrtvoval

zanjo. V duhu še večjega žrtvovanja pa bo ona zavrnila njegovo žrtev in se rajši utopila, kot da bi blatila njegovo čast (ibid.). Počuti se neumno, kot nevarna mati, ki s svojim početjem slabo vpliva na otroke. V takratni družbi, kot ji pove Torvald, je ženska, ki prekrši zakone, nevarna družini in vzgoji. Vendar se še bolj oprime iluzije o Torvaldu; on je v njenih očeh še vedno idealen mož, ki bi zanjo naredil vse, da bi jo zaščitil, če bi njena skrivnost prišla na dan.

Tarantela – ugriz patriarhata?

Nora je v času, ko je vedela, da je v nabiralniku Krogstadovo pismo, ki bo razkrilo resnico o njeni goljufiji, na robu blaznosti. Odločena je, da naredi samomor, da se bo utopila, ko bo njena sramota obelodanjena legla na moža in vso hišo:

oči ji divje zaplešejo, tipa okoli sebe in zašepeta hlastno, hripavo in odsekano: »Nikoli več ga ne bom videla. Nikoli. Nikoli. Nikoli.« Si ogrne šal čez glavo. »Nikoli več ne bom videla otrok. Nikoli več. Nikoli; nikoli. O, ledeno mrzla črna voda« (Ibsen, 1994: 92).

Življenje si poskuša podaljšati s tem, da moža vedno znova zamoti, da bi čim pozneje prevzel pismo in izvedel resnico. Zato pred njim v kaprijskem kostumu, na robu norosti, uprizori južnoitalijanski obredni ples tarantela, ki po ljudskem verovanju ozdravi strupeni pajkov pik. Ples, pri katerem Torvald želi, da se Nora obleče v »neapeljsko ribiško punčaro«, je divji:

Nora pleše s čedalje večjo divjostjo. Hemler stopi k peči in ji med plesom kliče pripombe, s katerimi jo popravlja; videti je, kakor da ga Nora sploh ne sliši; lasje se ji odpno in usujejo na rame; Nora tega ne opazi, temveč naprej pleše (Ibsen, 1994: 74).

V tem divjem plesu za življenje (kot ga je opisala prijateljici Kristine (ibid.)) lahko prepoznamo element histerije; ta nakazuje Norin upor, ki se še intenzivira v tretjem dejanju drame. Shoshana Felman piše, da norost razumemo bodisi kot *acting out* iz razvrednotene ženske vloge bodisi kot zavračanje stereotipov, vezanih na spolno vlogo, v celoti ali delno (Felman, 1993: 21). Menimo, da je Nora s tem hitrim, divjim, strastnim plesom že zavračala

norme, vezane na žensko tistega časa. Ples nakazuje, da bo storila nekaj nepričakovanega, nekaj izven okvirov njene družbeno določene vloge in moževih pričakovanj, za takratno družbo in njene vrednote »nekaj norega«. Ples ne izraža le njene notranje stiske, viharja, pač pa tudi upor – upor, ki jo je morda rešil zdrsa v norost in celo smrti. Tokrat namreč ne pleše po korakih, ni več marioneta, ne uboga Hemlerjevih navodil, temveč pleše po svoje, strastno, divje. Hemler presenečen ugotavlja: »Tega si pa res nikoli ne bi mislil. Kakor vidim, si pozabila vse, kakor sem te naučil« (Ibsen, 1994: 74). Zgodba o taranteli je tudi v središču dela *The Newly Born Woman* Catherine Clément in Hélène Cixous. Catherine Clément pripoveduje zgodbo o ženski, ki je lahko imaginarnega pajkovega ugriza ozdravljena le s tem obrednim plesom, ki včasih traja tudi 24 ur. Vaški orkester igra, ženska/pacientka pa pleše v divjem festivalu metamorfoze in strastno izraža svojo jezo. Avtorica namreč v tako imenovani »teoriji tarantele« pripoveduje, da v južnoitalijanski regiji Mezzogiorno živijo ženske, ki naj bi jih ugriznila tarantela. Ta ugriz, ki povzroča depresijo, konvulzije, omotičnost in migrene, naj bi jih zastrupil. Vendar pa v tej regiji tarantel sploh ni, zato meni, da gre za psihični pojav. Ta razlaga bolj ali manj prevladuje vse od 17. stoletja, obstajalo pa naj bi le eno zdravilo, in sicer terapija »delati pajka« oziroma »plesati pajka« (Clément v Clément in Cixous, 1975: 19). Ugriz tarantele pomeni »nevidni močni insekt patriarhalnega izročila in zakona« (Clément v Gilbert, 2011: 67).

Pred našimi očmi se razgrinja transformacija tarantela-telesa, ki trpi za ugrizom v inštrument-telo in zatem v ritmično in melodično telo, da bi ponovno vzpostavila zvezo z nerazkritim psihološkim trpljenjem. Glasbeniki so bili posredniki, stimulatorji in vodiči te evolucije [...] ko so glasbeniki zaigrali prve note, je ženska, ki je bila žrtev pajkovega ugriza, negibno ležala na svoji postelji, takoj ko pa so začeli igrati plesno glasbo za ples tarantela, je silovito zakričala, njeno telo pa se je začelo upogibati in s tem naznanilo odprtje rituala. To je bilo klasično histerično zvijanje, kakršno je opisano v priročnikih (de Martino v Clément in Cixous, 1975: 19–20).

Vprašajmo se, ali to ne velja tudi za Noro. S tem ko je plesala divje, izven ritma, in ne v skladu s Hemlerjevimi navodili, se je uprla pajku, njegovemu ugrizu, tej »nevidni, a večnožni taranteli patriarhalnih zakonov«, kot pravi Sandra Gilbert (ibid.: 79), torej patriarhatu, ki ga pooseblja njen mož Torvald. Toril Moi ugotavlja, da »lahko Norin ples povežemo s Freudovo histerijo, z ženskim telesom, ki izraža njeno bolečino, ki je njen glas ne more izraziti«

(ibid.). Freud je že v Študijah o histeriji (1895), enem izmed temeljnih del, ki ga je napisal skupaj z Breuerjem, ugotavljal, da gre pri histeriji za konverzijo psihične bolečine v telo. Tudi Breuer zapiše, da ima vzdraženje, ki ga povzročijo jasne in nezdružljive predstave, tudi normalno, adekvatno reakcijo, in sicer govorno sporočanje, saj govor olajša in sprosti napetost. Če pa je vzdraženju ta pot govornega izražanja zaradi različnih razlogov zaprta, marsikdaj konvergira v somatski pojav (Breuer v Freud in Breuer, 1985: 250).

Toril Moi v tem kontekstu Noro primerja s Corinne, glavno protagonistko v delu *Corinne ali Italija* (1807) izpod peresa Madame de Staël. Tudi Corrine je bila zreducirana na telo, njene besede niso bile slišane, njena človeškost ali – kot bi morda rekli romantiki – njena duša je bila nepripoznanana. Corrine, ujeta v dilemi, je bodisi prisilno utišana bodisi obtožena teatraličnosti. V obeh primerih je zreducirana na stvar, na objekt. V takšnem položaju pa se ženska bori, da bi izrazila svojo eksistenco, humanost (Moi, 2006: 236). Tudi Nora se bori, da bi bila pripoznanana kot avtonomna oseba, prav tako mora uveljaviti svojo eksistenco, tako da najde svoj glas in se poda v to, kar Cavell imenuje »cogito performance« (ibid.). Medtem ko Corrine umre nerazumljena in nepotrjena, pa Nora najde svoj glas in zahteva lastno človečnost; da z njo ravnajo kot s človekom (Cavell v Moi, 2006: 236). V sklepnem dejanju, ko jo Torvald opozarja na njeno sveto dolžnost biti mati in žena, Nora odgovori: »Zdi se mi, da sem najprej človek, jaz sama« (Ibsen, 1994: 102).

Prav Norina uprizoritev tarantele je nekakšen »cogito performance« (Moi, 2006: 236), predstava razuma, v kateri ne prek pesmi, pač pa prek plesa, torej prek telesa, skuša izraziti svoja čustva in misli ter pokaže, da je človek, ne pa lutka. Scena s tarantelo je melodramatična v običajnem pomenu besede, vsebuje glasbo in ples ter je uprizorjena zato, da časovno odlašča odkritje Norine skrivnosti, razkritje, za katero Nora verjame, da jo bo vodilo v smrt. »Ko Nora pleše tarantelo, jo ženeta strah in tesnoba; tako uprizori predstavo, ki je eksplicitno silovita in odločna« (Moi, 2006: 237). Takšno pretirano ekspresivnost melodrame lahko razumemo kot reakcijo na strah pred skrajnimi stanji – biti brez glasu –, strah, ki nas lahko prevzame, ko se začnemo spraševati, ali nas drugi sploh lahko prepoznajo in nam priznajo humanost (ibid.). Lahko rečemo, da je takšen strah prevzel tudi Noro.

Norina tarantela je potemtakem uprizoritev Norinega boja, da bi bila njena eksistenca »slišana«. Kot je Freudova histeričarka svojo bolečino, obup in upor izrazila z nerazložljivimi telesnimi simptomi, je Nora to izrazila s plesom, s telesno akcijo. Ali kot zapiše Moi, ki parafrazira Wittgensteina: »Norino telo je najboljša slika njene duše« (Moi, 2006: 238).

Vendar tudi Norin divji ples ni bil »slišan«, ampak spet le viden. Torvald in družinski prijatelj Rank vidita le Norino divje telo (Moi, 2006: 240). Rank na

samem vpraša Torvalda: »Menda se ni zgodilo kaj posebnega, - kaj pravite?« (Ibsen, 1994: 76). To avtorica interpretira kot namigovanje na morebitno nosečnost in poskus, da bi njen ples zvedel na hormonske spremembe (Moi, 2006: 240). Torvald mu odgovori v svojem slogu dojemanja Nore kot nebojlene punčke: »Oh, še malo ne, dragi moj, saj ni nič drugega, samo tisti otroški strah, o katerem sem ti pripovedoval« (Ibsen, 1994: 76).

Oba zavračata razumevanje Norinega telesnega izražanja kot zrcala njene duše, njene volje, namenov in stiske. Moška njen ples zvedeta bodisi na njen hormonski odziv bodisi na njen neutemeljen strah. V njenih očeh ni videti kot nekdo, ki je sam odgovoren za svoje vedenje (Moi, 2006: 240). Torvald po plesu prijateljici Kristine pripoveduje o Nori: »Poglavitno je, da je doživela uspeh; doživela je viharen uspeh. Naj jo potem še pustim v družbi? Naj oslabim efekt?« (Ibsen, 1994: 86). Morda je, paradoksalno, edini moški, ki Noro dojema kot razmišljujoče človeško bitje, prav Krogstad, moški, ki ji je pokazal, da sta pred zakonom oba enaka (Moi, 2006: 240).

Od lutke do ženske, od Nore do Freudove Dore

Po končanem plesu pride do popolnega preobrata, transformacije Nore iz »lutke« v odraslo žensko. Ko po nekajdnevni agoniji Torvald prebere Krogstadovo pismo o ženini skrivnosti, Nora doživi veliko razočaranje: spozna, da je njen mož tujec, da je bila zanj vedno le punčka v »lutkovnici«, da ni prišlo do »tistega čudovitega«, kar jo paradoksnost privede do osvoboditve iz spon patriarhalne družbe in odvrne od samomora. Ko namreč Torvald izve za njeno goljufijo, mu je mar le za njegov ugled, do Nore se vede neusmiljeno, »zapade v prostaško jezo in jo obsipava z žaljivkami« (Shaw, 1955: 66). Zmerja jo z lažnivko, hinavko in hudodelko ter ji prepove nadaljnjo vzgojo otrok (Ibid.).

To stvar je treba za vse na svetu potlačiti. In kar se tiče naju, je treba zaigrati, kakor da je vse po starem. Vendar seveda samo na zunaj. Še naprej moraš ostati pod to streho [...] samo otrok ne boš smela več vzgajati; teh ti ne morem več zaupati. [...] Od nocoj naprej ne gre več za srečo; zdaj morava reševati samo še razvaline, ostanke, videz (Ibsen, 1994: 95).

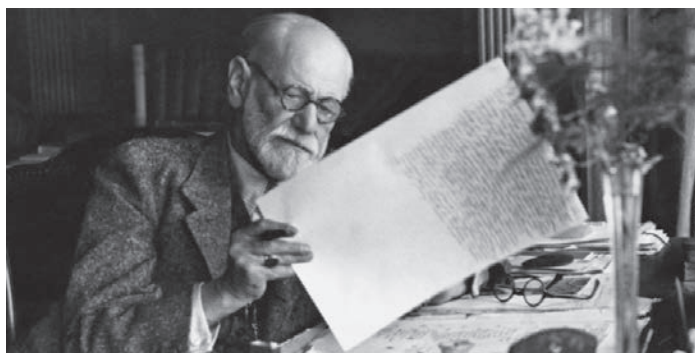
Takrat Nora spregleda, da je bilo njeno družinsko življenje popolna laž, njen dom pa le hiša lutk, v kateri so se igrali popolnega moža in očeta,

mater in ženo. »Zato ga zapusti in odide v zunanji resnični svet, da bi v njem odkrila resničnost zase ter pridobila položaj, ki ne bo lažen« (Shaw, 1955: 66). Končno spregovori, spregovori kot odrasla ženska. Histeričarki je na kavču dal besedo Freud, Nora pa si besedo vzame sama. Sname si masko, s katero je vsa leta želela ugoditi željam in pričakovanjem drugih; tako kot je slekla svoj kaprijski kostum, ravno takrat, ko je začela s Torvaldom prvi resen pogovor.

Ko v nabiralniku najde drugo Krogstadovo pismo, v katerem se ta kesa za svoje dejanje in Nori vrne zadolžnico, se Torvald sicer umiri in Nori zatrjuje, da ji je odpustil in da je vse po starem. Nora je ponovno njegov »prestrašeni škrjanček«, ki ga bo »varoval kakor prestrašeno golobičko«. A prepozno, Nora je spregledala in ga ne ljubi več. Možu prvič reče, skoraj ukaže: »Sedi semle, Torvald; morava se še marsikaj pogovoriti [...] Ne, nikar mi ne segaj v besedo. Samo poslušaj, kaj ti bom povedala. To bo obračun, Torvald« (Ibsen, 1994: 98). Ko hoče Nora z možem prvič po osmih letih odkrito in enakopravno spregovoriti, je zanj to naravnost strašljivo in nepredstavljivo, saj takšne Nore ne pozna, to se tudi ne sklada z njegovo predstavo o edini »pravi žensk(ost)j« (Antić Gaber, 2006: 26).

Žižek pravi, da je simbolna identiteta vedno zgodovinsko določena, odvisna od specifičnega ideološkega konteksta (Žižek, 2006: 35). Nora pa preseže to »dodeljeno simbolno identiteto« (ibid.), postavi jo pod vprašaj: prvič, ko ponaredi podpis in napravi to, kar je dovoljeno le moškim – vzame posojilo, zaradi česar na skrivaj dela in služi denar, kar je takrat domena moškega sveta; drugič, in to radikalno, pa v zadnjem delu drame, ko se odloči zapustiti vlogo žene in matere, si poišče delo in začne služiti denar. »Moram se postaviti čisto na svoje noge, če hočem doumeti sebe in svojo okolico [...] jutri odpotujem domov – hočem reči, v svoj domači kraj. Tam si bom še najlažje našla kakšno delo« (Ibsen, 1994: 101).

Histeričarka zazna luknjo v simbolnem, njegovo nekonsistentnost, kot zapiše Elisabeth Bronfen (1998: 38). Ali se to ne zgodi tudi Nori, ko spregleda Torvalda, ki je zastopal simbolni red? Njegovi besedi ne verjame več, prav tako njegovi moči, ki ji je bila prej tako podrejena. Postane avtonomna oseba. »Nič ne pomaga, tudi če mi poslej ne vem kaj prepoveš. Vzela bom s sabo vse, kar je moja last. Od tebe pa ne maram ničesar« (Ibsen, 1994: 100). Nora se ne zoperstavi le moževim pričakovanjem in njegovi želji, ki ji je prej ves čas služila, temveč tudi celotni patriarhalni družbi, čeprav se dobro zaveda, da družba, njene vrednote in zakoni, ki jih postavi pod vprašaj, niso na njeni strani. »Moram si priti na jasno, kdo ima prav, skupnost ali jaz« (Ibsen, 1994: 103), sklene.



Sigmund Freud med delom v svoji dunajski pisarni.

Freud je za vzorčni primer delovanja in vpliva sanj na posameznikovo življenje vzel Irmo. Na podoben način nam feministično branje primera Dore to Freudovo pacientko ponuja kot vzorčni primer histerije, ki ponuja ključ za freudovsko uganko ženskosti in hkrati odpira pot za odpor. Za feminizem je histerija namreč hkrati že upor ustaljenemu »redu in zakonu« (Bahovec v Bahovec (ur.), 2017: 42). Freud je kmalu ugotovil, da gre pri histeriji za moment seksualnosti, na kar je nakazala že Breuerjeva pacientka Anna O. z izrazom *chimney sweeping* ali čiščenje dimnika; že pomemben Freudov učitelj Charcot je menil, da gre pri histeriji za »genitalno zadevo«, Chrobak pa je histeričarki predpisal recept »Penis normalis: dozo ponavljati« (Mannoni, 1986: 44). Freud sklene, da je »seksualnost ključ za problem psihonevroz in nevroz nasploh. Kdor ga podcenjuje, tega problema ne bo mogel nikdar rešiti« (Freud, 2005: 104). Zato je zanj osrednjega pomena govoriti o seksualnosti. S histerično pacientko se pogovarja kot ginekolog; objektivno, nevtralnno, suhoparno (ibid.: 47–48). Seksualni moment je prisoten tudi v obrednem plesu tarantele, ki je po Catherine Clément »klasično histerično zvijanje« (Clément v Clément in Cixous, 1975: 20) in ki ga na robu norosti divje pleše tudi Nora. Kot zapiše Sandra Gilbert, je imela ženska vsaj med plesom »svoje obdobje orgazmične svobode« (Gilbert, 2011: 77); in kot sklene Clément, je ples tarantele neke vrste praznovanje, stanje »čudovite živalske in želeče svobode«, po katerem pa se mora ženska ponovno vrniti v družinski krog in moški svet (Clément v Clément in Cixous, 1975: 22).

Verhaeghe trdi, da je Freudova histeričarka Dora, s pravim imenom Ida Bauer, Freuda zapustila in s tem prekinila analizo, ko ji je skušal vsiliti svoje interpretacije, kaj je in kakšna naj bo ženska. Dorina zavrnitev Freudovih odgovorov sovпада še z eno zavrnitvijo, značilno za histeričarko, in sicer da »ženske ne smemo zreducirati zgolj na objekt moške želje« (Verhaeghe, 1999: 64). Takoj ko je Dora ugotovila, da je za gospoda K., ki jo je osvajal,

le objekt želje, je prekinila igro, v kateri je prej sodelovala, in mu prisilila k lofuto, tako dobesedno kakor metaforično (ibid.). Tu lahko morda vidimo vzporednico z Noro, ki si je snela masko, prekinila igro in Torvalda zapustila, ko je spoznala, da je bila le njegova lutka, ujeta v lutkovnici. Nora Torvaldu reče:

Živela sem od tega, da sem uganjala vse mogoče mojstrovine zate, Torvald. Pa saj si vendar sam hotel tako [...] vendar je bil najin dom samo igralnica. Tukaj sem bila tebi za ženo lutko, kakor sem bila doma očetu za punčko lutko (Ibsen, 1994: 100).

Kot zapiše Toril Moi, je metafora lutke najpomembnejša in najmočnejša metafora v *Hiši lutk* (Moi, 2006: 235). V filozofiji je živa lutka – lutka, ki se premika in daje vtis, da je živa – prisotna vse od Descartesa dalje. Ko je leta 1641 nekega večera Rene Descartes gledal skozi okno v tretjem nadstropju in videl ljudi, ki so se sprehajali po ulici, se je v trenutku vrtoglavice zavedel, da ne more z gotovostjo reči, da vidi prave ljudi. Prepričan je bil lahko le v to, da vidi »klobuke in plašče, ki pokrivajo stroje, ki jih premikajo vzmeti« (Descartes v Moi, 2006: 235). Podobe robotov, lutk (in vesoljcev v moderni znanstveni fantastiki) dajejo glas osnovnemu filozofskemu vprašanju: Kako vem, da je drugo človeško bitje zares človeško bitje, da čuti in misli kot človeško bitje? Kako lahko zares vem, da gre za razliko med človeškim in nečloveškim, med življenjem in smrtjo? Prav zato lahko lutka zlahka postane podoba groze. V evropski literaturi je tako podoba ženske lutke pogosta v delih, ki se uvrščajo nekje med gotsko grozljivko in romantiko. Tudi že omenjena Madame de Staël v svojih delih podobo lutke uporablja za kritiko podrejanja žensk. V Ibsenovem znamenitem dramskem delu *Ko se mrtvi prebudimo*, pa to grozljivost in gotiko uteleša lik Irene, ki je pol ženska, pol kip (Moi, 2006: 235–236).

Ko Nora poskuša Hemlerju opisati, kako zdaj doživlja svoje dotedanje življenje in njun zakon, življenje opiše s podobo lutke, zakon pa kot lutkovnico (ibid.):

Ko sem bila še doma pri očetu, mi je pripovedoval o vseh svojih nazorih in tako sem se jih sama navzela; in če sem bila drugačnih misli, sem jih prikrivala, ker bi mu to ne bilo ljubo. Imenoval me je s svojo punčko in se igral z mano, kakor sem se jaz s svojimi. In potlej sem prišla v lutkovnico k tebi (Ibsen, 1994: 99).

Žižek zapiše: »Histerija se pojavi, ko subjekt začne preizpraševati svojo simbolno identiteto ali ko začne čutiti nelagodje v tej identiteti« (Žižek, 2006: 35). Histerično spraševanje o lastni identiteti pa pomeni, da se opora izmika, da nisem to, kar bi morala biti, da se niti ne vidim s točke, s katere bi si želela, da bi me videl drugi, naj bo to moški konkretni drugi ali abstraktni drugi. Izpolnitev te želje, biti, postati ženska, biti ljubljena kot ženska, je vedno premeščena, je že nekje drugje, saj je v nasprotju s potrebo neujemljiva in neizpolnljiva (Bahovec, 2007: 63).

Prav Freud, ki je histeričarki dal besedo, je v ospredje postavil žensko željo kot nerazrešen problem psihoanalize in patriarhata. Postavljal je vprašanje, na katero ni dobil odgovora: Kaj ženska hoče? Prvič v zgodovini idej Freud postavlja tudi vprašanje: Kaj je ženska? In prvič nam odgovarja, da *ne vemo*, kaj je ženska (Felman, 1994: 73). »Ženska želja je nekaj povsem drugačnega od tega, kar ji predpisuje patriarhat in kar patriarhat meni, da je njena 'naravna' želja« (ibid.). In kot je v pismu Marie Bonaparte zapisal Freud, na to veliko vprašanje kljub več kot tridesetletnemu raziskovanju ženske duše ni mogel nikoli odgovoriti (ibid.).

Tudi Nora začne preizpraševati svojo identiteto in svojo željo, ko se sesuje fantazma o njenem zakonu in Torvaldu. Ne sprejema več svojih dotedanjih vlog, v njih čuti nelagodje in stisko. Torvaldu reče: »Tisti trenutek se mi je posvetilo, da sem osem let živela s tujim moškim in da sem mu rodila tri otroke. Joj, ne prenesem več misli na to! Najrajši bi se raztrgala na drobne koščke« (Ibsen, 1994: 105).

»Pri histeriji gre za zavrnitev«, trdi Catherine Clément (Clément v Clément in Cixous, 1975: 14). Nora ne zavrne le vloge lutke, ampak tudi identiteto matere in žene. Ko ji Torvald prigovarja, da sta njeni »najsversejši dolžnosti« biti mati in žena, mu Nora odgovori, »da ima še druge, ravno tako svete dolžnosti [...] Dolžnosti do sebe« (ibid.: 102), in pristavi:

Zdi se mi, da sem najprej človek, jaz sam, ravno tako kakor ti – ali da moram vsaj poskušati biti človek. Dobro vem, da bo večina dala prav tebi, Torvald, in da piše nekaj takega tudi v knjigah. Vendar se ne morem več zadovoljiti s tem, kar pravi večina in o čemer piše v knjigah (ibid.).

Moi (2006: 226) piše, da lahko Norin boj, da bi bila pripoznana kot človeško bitje, velja za vzorčni primer ženskega boja za politične in socialne pravice. Vendar Nora svojo človeškost zahteva šele potem, ko eksplicitno zavrne dve drugi, njeni doslej edini identiteti: »Identiteto lutke ter žene in matere«

(ibid.). Kot poudari Shoshana Felman (Felman, 1993: 21), je vse od vzgoje v primarni družini in kasnejšega razvoja ženski pripisana tista družbena vloga, ki služi moškemu. »Ženska je najprej in predvsem hči/mati/žena« (ibid.). Kaj lahko v patriarhalni družbi ženska želi, razen biti mati, hči, žena? In kaj lahko želi, razen biti zaščiten in ljubljen s strani moškega (ibid.: 73)? »On ji napravi veliko otrok, ona pa celo mladost preživi v rojevanju; od postelje do postelje, vse do starosti, ko stvar zanj ni več 'ženska'« (Clément v Clément in Cixous, 1975: 66).

Sklep

Freud je kot najbolj »normalno« pot v ženskost od treh mogočih poti predstavil materinstvo, torej dobiti otroka. Drugi dve alternativni pa sta bodisi kompleks moškosti bodisi histerija, za kateri pa je značilno zavračanje vloge materinstva kot specifično ženske izkušnje (Freud, 1995: 149–151). Eva Bahovec povzame, da je »največ, kar Freud tu lahko naredi, da žensko znova zameji na razsežnost materinskega. Če ni nevrotičarka in če ne 'postane moški', je lahko le mati« (Bahovec, 2007: 92). Feministična kritika psihoanalize Norino zavrnitev, da bi bila definirana kot mati in žena, bere kot zavrnitev Heglove teorije ženske vloge v družini in družbi. V tej luči postane *Hiša lutk* osupljivo radikalna igra o zgodovinski tranziciji žensk – od žensk kot »generičnih« družinskih članov (žena, sestra, hči, mati) do tega, da postanejo posamezniki (Nora, Hedda, Rebecca, Elida). Hegel je po mnenju Toril Moi teoretik tradicionalne in patriarhalne družinske strukture, ki pa jo *Hiša lutk* raziskuje in postavlja pod vprašaj (Moi, 2006: 226). Prav v tej Norini zavrnitvi »patriarhalne družinske strukture« na koncu igre zaznamo upor histeričarke (ibid.). »Histeričarka razveže družinske vezi, vpelje nered v dobro nadzorovano vsakdanje življenje in čarovnijo v navidezen razum« (Gilbert v Clément in Cixous, 1975: 5).

Nora namreč doživi transformacijo: začne kot hegelijanska mati in hči, v pogovoru s Krogstadom je popolna inkarnacija hegelijanske ženske – muhasta, neodgovorna, brez odnosa do zakona kot univerzalnega, pomembni so ji »le« družinski interesi. Na koncu drame pa odkrije, da mora postati posameznica, ki ima neposreden odnos do družbe, v kateri živi, in ne prek posrednika, moža. Otrok ne zapusti le zato, ker v tistem času ženski, ki je zapustila dom, ni bilo dovoljeno obdržati otrok, ampak zato, ker se *tako sama odloči*. Nora sprevidi, da ni dovolj neodvisna, da bi jih lahko vzgajala (ibid.: 246). Ko se poslavlja, reče Torvaldu: »Zavedam se, da so v boljših



Plakat za film Hiša lutk (Patrick Garland, 1973), na njem Nora (Claire Bloom) pleše tarantelo

rokah, kakor so moje. Takšna, kot sem zdaj, jim ne morem nič pomeniti« (Ibsen, 1994: 106). Nora ne želi videti svojih otrok, dokler ne bo spet sposobna skrbeti zanje, in ne želi živeti z njim, dokler oba ne bosta sposobna bolj spoštljivega medsebojnega odnosa (Shaw, 1955: 66).

Nora pa Torvalda ne zapusti le zaradi težnje po svobodi in nepodrejenosti, temveč tudi zato, ker moža ne ljubi več. Ko spozna, da je bila zanj le igračka, da zanj ne bi tvegala časti, kljub temu, da je Nora to zanj storila, in »kar je storilo že na stotisoče žensk«, kot sama pravi (Ibsen, 1994: 105), je njena ljubezen usahnila. Ko jo vpraša: »Mogoče mi lahko tudi razložiš, s čim sem si zapravil tvojo ljubezen?« (ibid.: 104), mu odgovori:

Oh, čisto lahko. To se je zgodilo nocoj, ko ni prišlo tisto čudovito; takrat sem namreč spredvidela, da nisi možki, za kakršnega sem te imela. [...] Ko je ležalo Krogstadovo pismo tamle v nabiralniku – mi niti malo ni prišlo na misel, da boš pripravljen ukloniti se samovolji tega človeka.

Tako trdno sem bila prepričana, da mu boš rekel: Kar raztrobite vse skupaj vsemu svetu (ibid.).

Če bi se to zgodilo in bi Torvald »stopil pred ves svet in rekel: jaz sem kriv« (ibid.), Nora pa te žrtve od njega ne bi sprejela, bi se zgodilo, kot pravi, »tisto čudovito, kar sem s strahom pričakovala. In ravno zato sem si hotela vzeti življenje, da ti ne bi bilo treba s tem stopiti pred ljudi« (Ibsen, 1994: 104). Vendar si Nora ne vzame življenja, ampak pravzaprav šele oživi, iz marionete se prelevi v avtonomno osebo in zapusti hišo lutk.

Literatura

- Antić Gaber, Milica (2006): *Uprizarjanje ženskosti in moškosti v Ibsenovih Nori*. Gledališki list, 19–27. Celje: SLG Celje. Dostopno na: <http://veza.sigledal.org/media/uploads/Dokumenti/gledali-ki-listi/slgc/nora-gl-web.pdf> (28. avgust 2019).
- Bahovec, Eva D. (2007): *Freud, ženska in popotnikova senca: feminizem, psihoanaliza, filozofija*. Ljubljana: Delta.
- Bahovec, Eva D. (2002): O histeriji ali *profumo di maschio*. V *Študije o histeriji*, S. Freud in J. Breuer (avt.), 373–384. Ljubljana: Delta.
- Bahovec, Eva D. (2017): Kako realna je realnost? V *Psihoanaliza in feminizem: Lacan, Laplanche, Gallot*, E. D. Bahovec, L. Madarasi in A. Jereb, 19–68. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave.
- Beauvoir, Simone de (2013): *Drugi spol*, 2 zv. Ljubljana: Krtina.
- Bronfen, Elisabeth (1998): *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cixous, Hélène in Catherine Clément (1975): *The Newly Born Woman. (Theory and History of Literature, v. 24)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freud, Sigmund in Josef Breuer (2002): *Študije o histeriji*. Ljubljana: Delta.
- Freud, Sigmund (2001a): Histerične fantazije in njihova zveza z biseksualnostjo. *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo* 7(1/2): 159–166.
- Freud, Sigmund (2001b): O etiologiji histerije. *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo* 7(1/2): 133–158.
- Freud, Sigmund (1995): Ženskost. *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo* 1(1/2): 139–155.
- Freud, Sigmund (2005): Odlomek iz analize primera histerije [Dora] V *Pet analiz*, F. Sigmund (avt.), 9–111. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo in založba Studia Humanitatis.

- Felman, Shoshana (1993): *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Gilbert, Sandra M. (1975): A Tarantella of Theory. V *The Newly Born Woman*. (*Theory and History of Literature*, v. 24), C. Clément in H. Cixous, ix–xviii. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gilbert, Sandra M. (2011): *Rereading Women: Thirty Years of Exploring our Literary Traditions*. New York: W. W. Northon & Company.
- Ibsen, Henrik (1994): *Nora*. (*Lutkovnica*). *Igra v treh dejanjih*. Ljubljana: Založba Karantanija.
- Laplanche, Jean in Jean-Bertrand Pontalis (1973): *The Language of Psychoanalysis*. London, New York: W. W. Norton & Company.
- Mannoni, Octave (1986): *Freud*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Martin, Bidy (1991): *Woman and Modernity: The (Life) Styles of Lou Andreas-Salomé*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Moi, Toril (2012): *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: University Press.
- Moi, Toril (1999): *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Ljubljana: LUD literatura.
- Shaw, George Bernard (1955): *Major Critical Essays: The Quintessence of Ibsenism. The Perfect Wagnerite. The Sanity of Art*. London: Constable and Company Ltd.
- Showalter, Elaine (1998): *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*. London: Picador.
- Verhaeghe, Paul (1999): *Does the Woman Exist? From Freud's Hysteric to Lacan's Feminine*. New York: Other Press, Llc.
- Virk, Tomo (2008): *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Žižek, Slavoj (2006): *How to Read Lacan*. London: Granta Books.