

DRAMSKE PROTAGONISTKE IN POLITIKA SPOLA NA ODRIH SVETA

V obravnavi maturitetnih dram in tragedije smo se osredotočili predvsem na politiko spolov, točneje fenomen ženskih junakinj na odru sveta, ki je tokrat naslov tematskega sklopa za maturo. Tematiko smo razprli skozi primerjalno analizo štirih klasik dramatike in gledališča od antike do druge polovice 20. stoletja s poudarkom na izbrani in še danes vznemirljivi problematiki položaja ženske in enakosti spolov v sodobnih družbah. Ženske, ki jih dramatizirajo izbrane drame, so predstavnice skupin, ki so v patriarhalnem simbolnem redu po interpretaciji Julije Kristeve marginalizirane in so izpostavljene različnim oblikam represije feminilnosti. Prav spol se skozi drame, ki smo jih raziskali, pokaže šele kot dejanje. Določenost biološkega spola se v teh igrah vedno znova izkaže kot družbeno konstruirana, saj temelji na družbenih normah in predpisih. Prav kršitve teh predpisov pa so tiste, ki sprožajo dramaturške zaplete dramatike, povezane s politiko spola, od antike do danes.

Ključne besede: politika spola, represija feminilnosti, dramske osebe, ženska protagonistka, feministične študije

0 Uvod v politiko spola

V razpravi se bomo ukvarjali s teoretizirano interpretacijo štirih temeljev evropske dramatike, od antične Grčije do poznega modernizma druge polovice XX. stoletja: *Antigone* antičnega trageda Sofokleja, *Nore (Hiše lutk)* norveškega dramatika Henrika Ibsena, *Dogodka v mestu Gogi* slovenskega ekspresionista Slavka Gruma in *Antigone* središčnega slovenskega avtorja poetične drame Dominika Smoleta.¹ Skozi primerjalno analizo statusa praviloma naslovnih junakinj teh dramskih

1 Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

korpusov bomo skušali prikazati, kaj je tisto, kar te junakinje od Antigone k Nori, Hani in spet Antigoni določa kot lik. Oziroma natančneje: v kolikšni meri sta prav spol in politika spola tista, ki v temelju določata te osrednje drame. Zakaj in kako ženske naseljujejo to dramatiko in svet, ki ga prikazuje oziroma prevaja skozi tragedijsko in dramske forme v dramatiziranih družbah od antike do modernizma? Pri tem bomo vstopali v dialog z mislimi avtoric, kot so Judith Butler, Svetlana Slapšak, Alenka Zupančič, Toril Moi, Ljubica Antić Gaber, Julia Kristeva, Katja Mihurko-Poniž, ki jim je skupno ozaveščenje dejstva, da že od antične tragedije naprej prav spol radikalno vdira v politiko in to v veliki meri po zaslugi junakinj, od Antigone, Medeje, Elektre do Fedre, Nore, Lepe Vide, Ane iz istoimenske drame Rudija Šelige in drugih junakinj dramatike in gledališča do današnjih dni.

Tematski sklop mature 2023 seveda nujno sproža vprašanje, zakaj ne vključuje tudi katere izmed ženskih avtoric, npr. v zadnjem desetletju na novo odkrite Zofke Kveder, Nobelovke Elfriede Jelinek, nagrajenke Prešernovega sklada Simone Semenič, Prešernove nagrajenke Svetlane Makarovič, Sarah Kane, Jasmine Reza in še katere. Toda to je že vprašanje, ki presega našo razpravo in na katero bo moral odgovoriti tisti del stroke, ki se ukvarja z dramatiko in maturo. Naša razprava v fusnotah priključuje tudi nekaj najbolj zanimivih navezav na dela nekaterih zgoraj omenjenih avtoric in še kakšnega avtorja, saj se zdi, da lahko tudi z njihovo pomočjo kompleksneje razumemo tako štiri obravnavana besedila in njihove avtorje kot tudi čas, ki ga živimo.

Spol bomo v naši raziskavi razumeli kot družbeno odvisno strukturo, ki jo je vedno treba brati in interpretirati znotraj širšega družbenega in zgodovinskega konteksta. Naša naloga bo, da v navezavi na poststrukturalistične analize (Foucault, Kristeva, Lacan, Barthes) prikažemo dramske konstrukcije in dekonstrukcije spolu pripisanih družbenih pomenov v izbranih dramskih korpusih ter jih umestimo v širši kulturni in družbeni kontekst. Pri tem pa bomo delovali tudi upoštevajoč temelje materialističnega feminizma in feminističnih kulturnih študij kot emancipatorne kritične misli, ki bo pomagala osvetliti materialne pogoje razvoja in vzdrževanja spolnih hierarhij, največkrat s pomočjo delitve in nadzora (re)produkcije.

1 »Ne da sovražim – da ljubim, sem na svetu!« (Sofokles: *Antigona*)

Začeli bomo s Sofoklesovo obdelavo mita o Antigoni v istoimenski drami iz leta 442 pred našim štetjem, ki je začela dolgo vrsto tematizacij, kasnejših inkarnacij te junakinje, npr. v Sofoklovem *Ojdipu v Kolonu*, Ajshilovi tragediji *Sedmerica proti Tebam* in Evripidovih *Feničankah*, Senekovih v *Feničankah* ..., vse do Smoletove, Jovanovičeve in Žižkove *Antigone* zadnjega pol stoletja. Od Heglove interpretacije naprej, po kateri Antigona zastopa podzemne bogove proti državnim zakonom in družino proti državi, je Sofoklejeva junakinja vedno bolj postajala poligon za teoretiziranje o odnosu med posameznikom in oblastjo oziroma zakoni. Psihoanaliza pa je z Jacquesom Lacanom obrnila pozornost stran od zadev družine

in države k želji in nezavednemu. Tako je Lacan *Antigono* označil kot tragedijo želje. Antigona je kot protagonistka tragedije po njegovi interpretaciji »figura, ki konceptualizira koordinate želje« (Lacan *Le Séminaire, livre vii, L'éthique de la psychanalyse*: 329; navedeno po Zupančič 1996: 172). Kot taka je Antigona bistvena za razumevanje želje. Po Lacanu postane celo »žarišče, ki definira željo« (Lacan, 1988: 246), saj pooseblja željo, je figura želje.

Toda prav zadnja desetletja so v interpretacijah Antigone razprla novo smer interpretacije tega stebra drame in gledališča, ki jo natančno in lucidno opiše Svetlana Slapšak:

Antigona, ki jo kot lik ustvarja dejstvo, da je svoje demokratično, škandalozno in revolucionarno dejanje izvedla v nedemokratičnih Tebah, atenskemu občinstvu posredno vrže v obraz nepredstavljivo možnost, da ženska predloži zakonski akt, ki izraža voljo, potrebo in korist žensk. Antigona ni braniteljica nekakšnih predpravnih, arhaičnih etičnih načel urejanja odnosov med ljudmi, pravil, ki naj bi bila nad državo in politiko. Nasprotno, Antigona predlaga novo zakonsko ureditev, ki bi za ženske legalizirala polno oblast in avtonomijo na področju, ki so ga že tako kontrolirale in vodile – na področju smrti ter postopkov in ritualov, povezanih z njo. Najboljši razlog za novo zakonodajo je vedno to, da je zadevna praksa v vsakdanjem življenju že uveljavljena, da torej manjka samo regulacija. (Slapšak 2016: 20.)

Vsekakor se lahko pridružimo interpretkinemu mnenju, da je »škandalozno in revolucionarno v Antigonini zahtevi predvsem ona sama – ker je ženska« in da »Antigona izziva ustaljen red s tem, da ne sprejema patriarhalnih konvencij glede vsega, kar zadeva njene ženske dolžnosti, zakonsko zvezo, ljubezen, družinske vezi, materinstvo« (Slapšak 2016: 20). Njena odločitev je legitimna in neoporečna, hkrati pa je nosilka tragične zmote, kar se najbrž najbolj očitno izkaže v njenem disputu ne toliko s Kreonom, vladarjem, moškim, ampak Ismeno, sestro, žensko. Ismeni, ki ji hoče v sporu, ki je hkrati spor politike in spolov, stati ob strani, zabrusi:

ANTIGONA: Mrtvi vedo, kdo delo je opravil;
ne maram ga, kdor le z besedo ljubi.

ISMENA: Ne šteje me, draga sestra, za nevredno,
da umrem s teboj in z mrtvim se pobotam!

ANTIGONA: Ne lasti si, kar tvoje ni! Ne sili
za mano v smrt! Dovolj, da jaz umrem. (Sofokles 1978: 27.)

Prav ta dialog med sestrama, ki je predvsem dialog o tem, ali je ženska v antičnem svetu lahko aktivna junakinja v svetu politike moških ali ne, pokaže, da je Antigona uveljavila radikalno drugačnost,² ki je po nuji razmer grškega polis postala odločitev za izločenost, ki kaže na preprosto dejstvo, da v antičnem svetu aktivnapozicija ženske vodi v izločitev iz družbe. Antigona nam je prav zato zelo

2 Ta drugačnost nas napoti na drugačnost, ki smo jo raziskovali pri junakinjah Rudija Šeliga, lahko pa bi so seveda našli tudi pri Ibsenu, npr. njegovi Nori ...

blizu. Ni junakinja, ki bi bila brez napak, zato nam je še bližje, kot bi nam bila brez napak. Privlači nas prav njena neuklonljivost, revolt, ki je dokončen, brezpriziven, vodi v serijo samomorov, smrti, a prav zaradi smrti Antigona kot klasična tragedijska junakinja odide kot moralna zmagovalka. Zato Slavoj Žižek v knjigi *Želja in krivda* zapiše:

Antigono moramo radikalno iztrgati pojmovanjem, ki jo skušajo udomačiti, zatajiti grozljivo tujost, apatičnost, njenega lika, in zvesti na prijazno zaščitnico družine, s katero lahko sočustvujemo in se z njo identificiramo. Nasprotno je v Sofoklovi Antigoni lik, s katerim se res lahko identificiramo, njena sestra Ismena, prijazna, dobrodušna, čustvujoča, obzirna, kompromisarska, »človeška«. (Žižek 1988: 133.)

In v razpravi *Krščanstvo, dejanje in zlo* doda, da je »Antigona sublimna v svojem žalostnem naštevanju tega, kar žrtvuje« (Žižek 1999: 31)³ in pa v svojem kljubovanju ženske: kljubovanju »radikalni desubjektivaciji subjektov/podložnikov v razmerju do gospodarja« (Zupančič 1996: 207). Antigoni tako – in tu se pridružujemo pronicljivi analizi izjemne interpretke antične tragedije in komedije ter literature nasploh Alenke Zupančič – umanjka prav »bistvena komponenta subjektivacije, namreč izbira« (Zupančič 1996: 207–208). Antigona-ženska tako nima izbire, saj je namesto nje že izbral gospodar-moški. In prav to je najbolj radikalna točka Sofoklesove *Antigone*, ki je v osnovi (čeprav se to zdi nemogoče) tako rekoč feministična.

Če povzamemo in navežemo na igre iz letošnjega maturitetnega izbora, ki zgodovinsko sledijo: to, kar je skupnega junakinjam štirih dram, ki so predmet našega interpretativnega branja, je upor zoper prevladujoče in zapovedane politike spola.

1.1 »Zato sem tu, da zvem, kdo sem« (Smole: Antigona)

S tematikami Antigone od protislovja med dvema etikama, države in posameznika, do pronicljivih tematizacij politike spola in pozicioniranja ženske v sodobni slovenski porevolucijski družbi se je ukvarjala tudi sodobna slovenska dramatika po drugi svetovni vojni. Ta je v motivih, temah in formi najprej res nadaljevala značilnosti dramatike socialnega realizma in partizanske agitke, hkrati pa je izhajala iz predvojne tradicije, ki je segala vse do Gruma in Cankarja. V petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja so vzporedno s krhanjem ideologije in prakse socialističnega realizma v literaturo in gledališče počasi začeli vdirati elementi nove, eksistencialistične, absurde in v širšem smislu modernistične dramatike, ki so trčili v ideološko in uradno še vedno zgolj »marksistično« in angažirano obarvano literaturo.

3 Sublimna ljubezen tako po Lacanu sega onstran simbolne menjave. Sublimna ljubezen s tem postaja popolna predaja objektu, ki kot tak paradoksalno obstoji v polju radikalne nedostopnosti. Hkrati pa gre za uvid drugega kot banalnega in sublimnega hkrati, enost dvojega.

Nekakšna predhodnika »revolucije form« v povojni slovenski dramatiki sta bila predvsem Ivan Mrak in Vitomil Zupan, vsak s svojo verzijo za ta čas netipične dramatike. In vsak s svojo specifično tematizacijo položaja ženske v sodobni družbi in zgodovini. Pri prvem je izjemno zanimiva vloga ženske v nenavadni himnični tragediji *Josephine Baker*, pri slednjem je treba omeniti predvsem njegovo intimistično dramo *Barbara Nives ali Angeli in živali*, ki je blizu nadrealizmu in poetični drami. *Barbara Nives* (uprizorjena 1962, izdana 1974) tematizira problem neenakosti med spoloma, drugačnosti ženske in pri tem sproža tudi medbesedilna in metagledališka orodja. Igralka Barbara Nives je razplaten v svoj pretekli in sedanji jaz, ta pa je dodatno razslojen v vloge likov, ki jih uprizarja na gledališkem odru, in soočen z igralskimi interpretacijami reprezentacijami njenih želja ter strahov. Mnoštvo vlog, ki jih izvaja njena osebnost, se poraja s pomočjo sintetične in analitične gradnje, in kaže na mnoštvo vlog, ki jih v sodobnem svetu odigra ženska in pri tem trči na številne družbene omejitve, pogojene tudi z njenim spolom.

Nova slovenska dramatika je doživela vzpon v 50. in 60. letih 20. stoletja s t. i. kritično generacijo, njen duh so utelešali predvsem trije fenomeni: eksistencialistična dramatika, dramatika in gledališče absurda ter poetična drama, ki so bili medsebojno povezani, včasih so prisotni tudi v dramskih delih istega avtorja. In gotovo ni naključje, da je prav temeljno dramsko delo tistega časa in hkrati eno ključnih del slovenske dramatike na sploh *Antigona* Dominika Smoleta tisto, ki na radikalen, dosleden in daljnoviden način postavlja na oder življenja in zgodovine, mitosa in sedanjosti prav žensko. In to celo mogoče najbolj daljnosežno junakinjo antike: Antigono, ki jo predstavlja v njeni odsotnosti.

Najbolj očiten predstavnik prepleta treh zgoraj naštetih dramskih fenomenov je brez dvoma Dominik Smole (1929–1992). V Ljubljani je končal klasično gimnazijo, bil novinar na Radiu Ljubljana, svobodni književnik, tudi umetniški vodja v Slovenskem mladinskem gledališču, predvsem pa sodelavec *Besede*, *Revije 57* in *Perspektiv*, okoli katerih se je zbirala t. i. kritična generacija. Večji del njegovega ustvarjanja je posvečen dramatiki. *Potovanje v Koromandijo* (1956) je še močno vezano na Cankarjevo tradicijo in izpostavlja posameznika, ki si zaradi občutka ujetosti želi drugam. V besedilih *Veseloigra v temnem* (1966) in *Cvetje zla* (1967) se najbolj uveljavijo groteskne prvine in elementi drame absurda. S *Krstom pri Savici* (1969) Smole nadaljuje Prešernovo zgodbo o Črtomirovem misijonarskem delu na mestu, kjer jo je končal Prešeren, da bi izrazil eksistencialistični obup nad življenjem, ki pa se sprevrže v fanatično zagovarjanje ene same prave resnice.

Vrh njegovega ustvarjanja pomeni *Antigona*, poetična drama v svobodnih verzih, ki je leta 1960 doživela uprizoritev v kar treh slovenskih gledališčih: krstno je bila postavljena na eksperimentalnem Odru 57, nato pa istega leta še v SNG Drami Maribor in SNG Drami Ljubljana. Leta 1961 je izšla v knjižni izdaji in bila nagrajena kot najboljše dramsko besedilo na Sterijevem pozorju (festivalu jugoslovan-skih gledališč v Novem Sadu).

Smoletova *Antigona* je že tipična moderna tragedija v Lacanovem smislu, ki vpisuje svet brez bogov, svet, v katerem je »bog usode mrtev« (Zupančič 1996: 136).⁴ Avtor v njej seveda izhaja iz Sofoklejeve *Antigone*, vendar pa je v obdelavo antičnega mita vnesel številne novosti in posodobitve na ravni zgodbe, dramskih oseb, filozofskih spoznanj, poetičnega izraza in tako oblikoval izvirno in samosvoje delo. Zanimivost in hkrati daljnosežna poteza avtorja je, da se v njegovi drami *Antigona* kot dramska oseba nikoli ne pojavi, a vse preostale dramske osebe o njej nenehno govorijo: opisujejo njena dejanja, počutje, vedenje in navedejo njene misli. *Antigona* tako usmerja mišljenje in dejanja drugih oseb, zaradi česar je kljub svoji fizični odsotnosti ves čas navzoča. Njenim prizadevanjem, da si poleg Eteokla pokop zasluži tudi brat Polineik, se sprva pridruži sestra Ismena, za katero pa se izkaže, da zgolj ponavlja *Antigonine* misli, medtem ko je sama prešibka, da bi vztrajala v iskanju, saj ji ni do neke višje resnice, temveč le do lastne veljave. Ko spozna, da ji dejanje ne bo prineslo slave in časti, temveč sramoto, se od *Antigone* odvrne in jo razglasi za noro. Kreonova razdvojenost med človekom in na drugi strani vladarjem skozi dramo pridobiva tragične razsežnosti. Teiresias, Sofoklejev antični vivec, pri Smoletu postane cinični, tuzemeljski dvorni filozof in državni ideolog, za katerega je značilno konformistično in nihilistično razmerje do sveta. Glavni konflikt v drami tako poteka med moralno odgovornostjo posameznika in splošno veljavnimi zakoni družbe, ta konflikt pa dramske osebe realizirajo, resda ves čas skozi eksistencialistično optiko, ki je zelo drugačna od Sofoklejeve, a res na različne načine: iščejo, vztrajajo, odnehajo, se prilagodijo.

Smoletova *Antigona* je skozi svojo bogato zgodovino uprizoritev in znanstvenih razmišljanj doživela številne interpretacije, ki bi jih lahko strnili v dve skupini. Prvi v *Antigoni* iščejo odmeve konkretnega zgodovinskega časa: sprta brata tako simbolizirata ideološko razdvojenost Slovencev med in po drugi svetovni vojni, nepokopano Polineikovo truplo je spomin na zamolčane poveljne poboje, v drami je prisotna kritika takratne komunistične oblasti, takoj po premieri pa so v njej iskali tudi namige na konkretne osebe iz političnih krogov.

Drugi sklop interpretacij, ki je za naše razmišljanje bolj intriganten, se naslanja na vprašanje, kako živeti, da bi človek živel resnično in vredno življenje. Izhaja iz eksistencialistične filozofije, ki v središče postavlja svet brez boga, v katerem pa smo svobodni, da izbiramo in živimo v skladu s svojo izbiro ter s tem ustvarjamo sebe. Človek tako postane človek šele skozi svoja dejanja. Iskanje Polineika pomeni za *Antigono* iskanje avtentičnega načina osebne eksistence, pa čeprav za ceno lastnega življenja. Tega dejanja ji ne nalagajo bogovi, temveč njena vest, človeškost, ki jo nosi v sebi:

4 Jacques Lacan moderno tragedijo definira kot nasprotje antične tragedije, v kateri je po Heglu moč tragičnih značajev v tem, da to, kar hočejo in izvršijo, tudi so od svojega rojstva do smrti. Moderna tragedija pa nam po Lacanovi interpretaciji odvzame simbolni dolg, v katerem imamo svoje mesto. Krivda, ki nam ostane v modernem svetu, je tista cena, ki jo plačujemo za to, da je Bog usode mrtev.

/n/isem le to, kar sem, in svet ni samo to,
 kar vidim, čutim, otipljem.
 Zakoni drugi vodijo življenje,
 zato sem tu, da jih spoznam,
 zato sem tu, da zvem, kdo sem. (Smole 2009: 27–28.)

To misel, ki junakinjo-žensko vzpostavi kot nosilko avtorjeve eksistencialistične misli, je v enem izmed intervjujev izpostavil tudi Dominik Smole (2009: 17): »Antigona je tisto, kar vsak zase ve, da bi moral biti.« In če je prav ženska junakinja to, kar vsak ve, da bi moral biti, je njena vloga v sodobni družbi središčna, v smislu subjekta, ki je uporniški, včasih celo nekoliko anarhičen. In predvsem subjekta, ki ne pristaja na tradicionalno vlogo ženske v sodobnem, enoumnem svetu.

Na Smoletovo in hkrati vsaj še na Sofoklesovo, Brechtovo in Anouilhovo *Antigono* se nanaša gotovo tudi ena najzanimivejših Antigon izteka 20. stoletja: Jovanovičeva istoimenska igra, uprizorjena leta 1993, ki je del njegove trilogije o vojni v bivši Jugoslaviji. Jovanovičeva *Antigona* je eksplicitno osredotočena na problem moči in nemoči ženske, hkrati pa seveda tudi polis. Kot ugotavlja Aleksandra Schuller, je *Antigona*

drama o nujnem porazu ženskega pogleda na svet, čigar nosilka je Antigona. Ta perspektiva pa v svoji osnovi odklanja kakršnokoli obliko nasilja. Tebanski svet pa stoji na moški logiki, ki ima nasilje integrirano kot nujen sestavni del: moč sama vsebuje nasilje kot konstitutivni element svojega sistema. Tako na državni ravni, kakor na vseh drugih nivojih javnega in zasebnega življenja. Prevlada tega nazora vzpostavlja svet kot svet moških, v katerem lahko ženska prevzame samo vnaprej določeno vlogo. Lahko je pasivna opazovalka ali aktivistka, toda še slednja se bo prisiljena boriti s sredstvi moških. Tega pa Jovanovičeva Antigona ni pripravljena storiti. (Schuller 2002: 6.)

Toda z Jovanovičem serija Antigon v slovenskem prostoru še ni zaključena. Zadnja, izjemno zanimiva in enigmatična je verzija verjetno najbolj izpostavljenega slovenskega filozofa lacanovske provenience Slavoj Žižka, *Antigona* (2015), »etično-politična vaja«, brechtovski učni komad, ki ga zelo priporočamo, a presega okvirje naše razprave. Prav tako nekatere najvidnejše aktualizacije in problematizacije politik spola skozi (pogojno rečeno) motive ženske na odru sveta, ki jih je v dialogu z antičnimi tragičnimi junakinjami prineslo 20. stoletje: Pasolinijevo in Zajčevo *Medejo*, *Fedrino ljubezen* Sarah Kane, *Penelopiado* Margaret Atwood ...

1.2 Prehod ženske iz generičnega dela družbe k samo sebe oblikujoči posameznici (Ibsen: *Nora ali Hiša lutk*)

Ko je leta 1879 Ibsen objavil igro *Nora ali Hiša lutk*, je povzročil pravi škandal. Ta ni bil povezan primarno z obliko, ampak s tematizacijami in problematizacijami politike spolov, s poudarkom na ženskosti. Ibsen se je v trenutku prelevil v nekoga, ki se zavzema za »žensko stvar«. Z Noro je (ne brez podobnosti z Antigono)

katapultiral junakinjo, ki zase zahteva univerzalne človekove pravice. In vprašanje, ki je zaradi strukture in etike tega dela aktualno še danes, seveda je, ali je bil Ibsen feminist ali vsaj nekdo, ki mu je bil feminizem blizu?

Brez dvoma je bil Ibsen nekdo, ki je spremljal in podpiral zahteve žensk tistega časa po enakih pravicah z moškimi. V beležkah in korespondenci ob pripravi igre najdemo pasuse, ki pričajo o tem, da se je zavedal, kako se ženske v primarno moški družbi ne morejo zadostno realizirati. Ženske takrat niso razpolagale z nekaterimi temeljnimi človekovimi pravicami, niso imele volilne pravice, niso imele pravice do ločitve, skrbništva nad otroki po ločitvi ... Prisiljene so bile, da so postale nikogaršnje punčke – lutke. Objekti, ki morajo sprejeti to, kar jim je ponujeno ali vsiljeno v obliki po Bourdieuju razumljenega simbolnega nasilja.⁵ Ibsen je zato v igri uporabil metaforo-sintagmo lutke-punčke, ki je brez lastne volje, interesov, ciljev, lutke, ki mora ugajati drugim, delati to, kar si želijo drugi.

Toda norveški avtor v primerjavi s Sofoklesom in Smoletom ni izhajal iz mitosa. V skladu z njegovo poetiko ga tudi ni zanimala zgodba, ki je njegova izmišljija, ampak je zavestno izhajal in transponiral resnično zgodbo norveške novinarko Laure Petersen Kieler, ki je iz nuje (njen mož je imel fobijo pred jemanjem posojila) sama na skrivaj najela posojilo za njuno bivanje v Italiji. Ko se je situacija še dodatno zapletla, je, da bi dolg povrnila, ponaredila ček. Njen mož pa je, ko je izvedel za njeno po mnenju moške večine kriminalno dejanje, zahteval razvezo in jo utemeljeval s tem, da ni več sposobna vzgajati otrok, na koncu pa je (spet po moževi intervenciji) končala celo v psihiatrični bolnišnici.

Ibsen je to resnično zgodbo uporabil, predelal in obdelal na svoj način. Za junakinjo je zavestno izbral žensko, in to »novo žensko«, katere namen je bil spremeniti družbo. Če je glavna junakinja sprva utelešenje podrejenosti ženske srednjega razreda in spolnega reda, je zvedena na dom in družino, se kasneje upre uprizorjanju pričakovane podobe ženske. S tem je Ibsen izvedel pravcato kritiko Heglove idealistične filozofije skozi politiko spola. Ibsen, ki se na eni strani naslanja na Heglovo kritiko romantike, hkrati kritizira idealistični filozofski nazor. Nora hoče biti najprej in predvsem človek, njen boj za priznanje kot človeško bitje je zgleden primer boja žensk za politično in družbeno enakopravnost, je prava zavrnitev dveh identitet in vlog, ki ju vsiljuje družba: »punčke« ter »ženske in matere«. Zato Toril Moi v izvrstni knjigi *Henrik Ibsen in rojstvo modernizma* izpostavlja »Norin upor proti temu, da bi se definirala kot žena in mati prav kot zavrnitev Heglove teorije o vlogi ženske v družini in družbi« (Moi 2006: 226). Ko *Hišo punčk* beremo skozi to optiko, ugotovimo da je »Ibsen videl položaj žensk znotraj družine vsaj tako jasno kot Hegel, da pa je, za razloko od Hegla, to situacijo videl kot nekaj, kar se mora spremeniti, da bi lahko ženske dobile priložnost za uresničitev sreče v so-

5 Po Bourdieuju je v družbi prav simbolni kapital (prestiž, čast, pozornost) najmočnejši vir moči in sproža simbolno nasilje (vsiljevanje kategorij misli in dojemanja dominiranim socialnim agansom, v tem primeru ženskemu spolu, ki nato to dojema kot normalno), ki je pravično nevarnejše od fizičnega nasilja.

dobni družbi» (Moi 2006: 226). Zato Moi zaključí, da *Nora* v tem smislu »postane neverjetno radikalna igra o zgodovinskem prehodu žensk iz statusa generičnih članic družine (žena, sestra, hči, mati) v individue (Nora, Rebecca, Ellida, Hedda)«⁶ (Moi 2006: 226). In v bistvu sploh ni pomembno, do katere mere je Ibsen poznal Heglovo filozofijo, bistveno pri njem je, da se je zavedal, kako so za spremembo statusa žensk v družbi, za doseg njihove sreče, nujne spremembe.

Ibsen je v svoji igri zgradil kompleksno strukturo dramatiziranih in teatraliziranih odslíkov realnosti, ki jih mogoče najbolj zaostreno uteleša prizor tarantela,⁷ fizisa telesa oziroma fizičnega telesa, ki kaže na status duha. Norin ples je prava gledališka predstava. Opozarja nas, da smo v gledališču. Šele gledališče nam lahko razkrije igre prikrivanja in teatralizacije, v katere smo neizogibno vpleteni v vsakdanjem življenju. Ibsen pa izvede pravo analizo in ponazoritev politike spolov tako, da med tarantelo na oder postavi dve vrsti gledalcev (moško in žensko) ter pokaže, da je le občinstvo v dvorani sposobno videti celotno sliko: tako skušnjava teatralizacije in erotizacije drugih (pogled Helmerja in Ranka) kot možnost razumevanja in priznavanja Norinega trpljenja (gospa Linde). Res je, da je gledalčeva perspektiva bližje perspektivi gospe Linde kot perspektivi obeh moških, saj gospa Linde ve več kot moška o Norinem dogovoru s Krogstadom. Občinstvo pa ve še več kot gospa Linde o tem, kaj je na kocki za Noro, saj je pravkar slišalo, da je odločena storiti samomor. Prav z umetelno izdelano in na videz samoumevno igro v igri, ki proizvaja dvojno interpretacijo, ki izdaja politiko spolov, hkrati pa ponuja tretji, najbolj objektivni pogled, namreč tisti občinstva, ženskega in moškega, Ibsen izgradi izjemno umetniško prepričljivost in lucidnost.

Vse to v ozračju zgodbe o junakinji, ki začne zgodbo kot nekdo, ki sprejema družbeno pričakovano vlogo ženskosti, »sodeluje v spregledu (*meconnaissance*), obliki pozabe, ki ji omogoča sodelovanje v obstoječih praksah« in sodelovanje pri »reproduciranju obstoječih družbenih razmerij in globalnega spolnega reda« (Antić Gaber 2016/2017: 26) se postopno transformira v akterko, katere »habitus ne reagira več enako« (Antić Gaber 2016/2017: 26). Nora noče biti več pasivna punčka, stvar, predmet, ker verjame, da je v prvi vrsti človeško bitje oziroma poskuša to postati. Milica Antić Gaber tako zapiše:

/s/ tem pride /.../ do zgodovinskega prehoda žensk od generičnih delov družine (žene, sestre, matere, hčere) k same sebe oblikujočim posameznicam (Nora, Hedda, Rebeca, Ellida). S tem dokaže, da svet in njegove norme niso nespremenljivi. Da je družbeni red mogoče spreminjati in spremeniti. S svojim dejanjem prekine z mnogimi oblikami utelešene in akumulirane zgodovine in tlakuje pot nekaterim novim praksam, ki jih živimo danes. (Antić Gaber 2016/2017: 27.)

6 V mislih ima seveda junakinje iz Ibsenovih iger: Noro iz istoimenske igre, Rebecca West iz *Rosmersholma*, Ellido z *Gospe z morja*, Heddo iz *Hedde Gabler*.

7 Ta tarantela nas seveda spomni na enako efekt, čeprav nekoliko drugačen prizor Jacintinega plesa v Cankarjevem *Pohujšanju*, ki je enako teatralen. A to bi nas preveč oddaljilo od našega osrednjega raziskovalnega polja.

Ta prehod je vodil naprej v 20. stoletje, med drugim gotovo h kritični in specifično feministični interpretaciji Nore v sloviti drami Nobelovke Elfriede Jelinek *Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža, ali stebri družbe* (1977). Jelinekova v drami pelje zgodbo »osvobojene« Nore naprej. Ko se ta uspe iztrgati iz dušečega okolja patriarhalnega doma, jo čakajo nove mučne preizkušnje. Zaposli se v tovarni, kjer je ponovno degradirana na predmet, ki mora trdo garati, in hkrati predmet poželenja moških kolegov. Jelinekova spet spregovori o moški potrebi po dominaciji nad žensko in odpira vedno bolj perečo temo odnosa kapitalistične družbe do ženske. Ženska na odru sveta spet postane žrtev. Toda to je že stvar nekega drugega razmišljanja.

1.3 Ženska kot žrtev in hkrati junakinja: Grumov *Dogodek v mestu Gogi*

Poglejmo si za konec še Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, ki ga je Vladimir Bartol poimenoval kar s pojmom »psihoanalitična drama« (Bartol 1930: 180). Igra se ukvarja z labirinti protislovnih odnosov med spoloma, hkrati pa seveda tudi med posameznikom in družbo. Gre za specifičen, ekspresionističen, a hkrati tudi simbolistično-dekadenten in tudi že protomodernističen prikaz psihične ujetosti junakinj in junakov. Gogovska skupnost deluje kot skrivnostni organizem in mehanizem: prebivalci so med seboj »v nekem čudnem podzavestnem kontaktu, vsakdo pravzaprav vse ve, in tako se izoblikuje to malo, provincialno mestece /.../ v živ, svojevrsten organizem, poln notranjih napetostih, groze in »strašnih stvari«, ki se gode med štirimi stenami« (Bartol 1930: 180–81).

Nekateri med junaki (prav gotovo tudi osrednja junakinja Hana) so ujeti v patološke vzorce, iz katerih ne najdejo izhoda. Prav glavna junakinja Hana je utelešenje ujetosti v preteklost, specifične nevroze. Velika želja junakov in še posebej glavne junakinje je osvoboditev od te ujetosti, vstop v življenje brez omejitev, ki pa se zdi nemogoče. V osnovi še vedno cankarjevska želja in hrepenenje se manifestirata v pričakovanju Dogodka, ki se zdi, da je že skoraj tu, a se paradoksalno nenehno odmika.

Grum odnos posameznik-družba kot tudi odnos moški-ženska primarno dramatiizira skozi lik glavne junakinje Hane, pri tem pa kot interpretativno orodje uporabi svojo varianto freudovske razlage polja frustracij in želja, za katero sta značilna predvsem odpor in gnus do spolnosti kot posledici travmatičnega dogodka iz najstniških let. Slavko Grum zgodbo svoje junakinje v zapisu, ki ga naslovi »*frigiditeta žene*«, strne takole:

/n/eka ženska je postala frigidna zaradi dogodka v zgodnji mladosti. Neki moški jo je kot deklico spolno zlorabil. Posledica je bila, da se je tej ženi pozneje moški gnusil. Gre v svet in se vrne zopet v domači kraj, kjer jo začne nadlegovati moški, ki je nad njo izvršil zločin. Žena ubije tega moškega in se tako zavestno oprusti in reši. (Grum 1930: 426.)

Tudi Grumova Hana je seveda upornica, le da so te sledi upora pri njej v primerjavi z Antigono in tudi Noro skorajda zabrisane. Ne razpolaga z močjo, ampak je več čas psihološko blokirana. Veliko vprašanje, ki se poraja ob branju teksta, je, ali je Hanino dejanje res delovalo katarzično in jo ozdravilo njenega odpora pred spolnostjo, jo osvobodilo? Enoznačnega odgovora na to vprašanje ni, vsako branje drame prinese nov odtенок odgovora. Hanina zgodba v drami omogoča različne interpretacije, od obnovitve moči ženskega sveta v patriarhalno večinski družbi do nezmožnosti transgresije. V izvodu *Dogodka*, ki so ga našli v njegovi zapuščini, je Slavko Grum ob prizoru Haninega udarca takole interpretiral samega sebe:

Hana edina od vseh prebivalcev mesta Goge se aktivno sprosti. Bistven moment: preobrat od njene zaslužjenosti k aktivnosti, kerjenja biti Prelih – velik, silen. Poudarjena igra Preliha od gospoda do sužnja strasti: nori, trese se, se slini -- postane gnusen in smešen in to da Hani moč do aktivnosti sprostitev! (Grum 1976: 470–71.)

Že v času Moderne, Cankarja in pred Grumom je tematiko spola in spolne neenakopravnosti na samosvoj način v prozi in dramatiki problematizirala Zofka Kveder, ki ponovno odpira problemska polja, načeta v Ibsnovi Nori in Grumovi Hani. Kvedrova se je v svoji prozi, dramatiki in esejistiki ter političnem delovanju osredotočala na polje ženske emancipacije in iz zahteve po lastni vzpostavitvi identitete, kar pa je za takratno javnost pomenilo grožnjo odpovedi tradicionalnemu pojmovanju ženske pozicije. To bistveno preokupacijo in hkrati kvaliteto njenega opusa v monografiji *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti* in v komentarjih k *Zbranim delom Zofke Kvedrove* natančno razdeljuje Katja Mihurko Poniž, ki opozarja, da se Kvedrova ne osredotoča na opisni pojem ženskosti, torej, kaj ženska je, ampak posega po perskriptivnem pojmovanju: torej, kaj pomeni ženskost v obstoječi dejanskosti in patriarhalni družbi ter kje je določeno njeno mesto znotraj le-te (Mihurko-Poniž 2003: 36).

V tem smislu je predvsem v primerjavi s kasnejšimi Grumovimi črticami in *Dogodkom v mestu Goga* zanimiva zgodba Zofke Kveder *Na kliniki*, točna diagnoza stanja v porodnišnici, kjer intelektualka Olga kot edini izhod iz vloge pasivnega objekta ter možnost spremembe v delujoči subjekt vidi v detomoru (Mihurko-Poniž 2003: 48). Pri tem Kvedrova izpostavi problematiko neenakosti žensk in uporabi ustanove duševnih bolnišnic za discipliniranje ženske nekonformistične populacije, iz katere je v Nori izhajal tudi Ibsen. Hkrati pa, podobno kot Grum, pokaže, da je prav strah pred življenjem, ki je drugačno od tistega, ki se ga po morali in etiki patriarhalne družbe pripiše ženskam-materam, tisti, ki nastane zaradi represivnega aparata družbe, tisti, ki ženskim junakinjam onemogoča realizacijo »na odru sveta«.

2 Zaključek: zgodovina politike spola kot represije feminilnosti

Ženske na odru sveta, ki jih dramtizirajo izbrane drame, torej predstavljajo skupine, ki so v patriarhalnem simbolnem redu po interpretaciji Julije Kristeve margina-

lizirane in so izpostavljene različnim oblikam represije feminilnosti. Prav spol se skozi raziskane drame pokaže primarno skozi dejanja junakinj in junakov. Radikalnost spola, ki jo udejanjata npr. Antigona in Nora, pa (po teoriji Judith Butler) ne nastaja na podlagi vnaprej družbeno in ideološko predpisanih lastnosti biološkega spola in posamičnih spolno zaznamovanih identitet, ampak v subverzivnih dejanjih ukrivljanja norm spola in njegove binarnosti. Družbene vloge, ki se jih pripisuje biološkemu spolu, se v teh igrah vedno znova izkažejo kot skonstruirane, saj temeljijo na družbenih normah in predpisih. Prav kršitve teh predpisov pa so tiste, ki sprožajo dramaturške zaplete, povezane s politiko spola, od antike do danes.

Če parafraziramo Žižka, ko govori o Antigoni, mi pa njegove besede uporabimo kar za vse nosilne junakinje naših obravnavanih iger: dramatikini svoje junakinje (od Sofoklesove Antigone k Ibsenovi Nori, Grumovi Hani in Smoletovi odsotni Antigoni) radikalno iztrgajo pojmovanjem, ki jih skušajo udomačiti, zatajiti grozljivo tujost njihovih likov, jih zvesti na prijazne zaščitnice družine in zagovornice patriarhalnega simbolnega kapitala, ki sproža simbolno nasilje, vsiljuje kategorije misli in dojemanja žensk kot dominiranega socialnega agensa. Igre pri tem proizvedejo emancipatorne kritične misli, bralcem in gledalkam pomagajo osvetliti materialne pogoje razvoja in vzdrževanja spolnih hierarhij bodisi skozi delitev in nadzor spolne (re)produkcije. Obravnavane igre vztrajajo pri vzpostavitvi vloge ženske kot ustvarjalke in protagonistke dramatisirane družbe spektakla, ki je onstran utečenega, spodkoplje družbeno statičnost in skozi konfliktna dramska dejanja prinaša novo, drugačno. Junakinje tako na odru sveta utelešajo radikalno resubjektivacijo subjektov v razmerju do gospodarjev.

Viri

- Grum, Slavko, 1957: *Goga: proza in drame*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- Grum, Slavko, 1976: *Zbrano delo: prva knjiga: pripovedni spisi, dve drami, dodatek*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Grum, Slavko, 1976: *Zbrano delo: druga knjiga: pisma, dnevniki, dodatek: članki*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Ibsen, Henrik, 1996: *Hiša lutk (Nora)*. Ljubljana: DZS. Prev. Janko Moder.
- Jelinek, Elfriede, 2005: *Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža, ali stebri družbe*. Tipkopis. AGRFT. Prev. Mojca Kranjc.
- Smole, Dominik, 2009: *Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Sofokles, 1978: *Antigona*. Ljubljana: Mladinska Knjiga. Prev. Kajetan Gantar.

Literatura

- Antić Gaber, Milica, 2016/2017: Uprizarjanje ženskosti in moškosti v Ibsenovi Nori. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje*. 66/4. 19–27.

- Bartol, Vladimir, 1930: Slavko Grum: Dogodek v mestu Gogi. *Modra ptica* 1/7. 180–81.
- Bourdieu, Pierre, 2010: *Moška dominacija*. Ljubljana: Založba Sophia. Prev. Jelka Kernev Štrajn.
- Božovič, Miro (ur.), 1988: *Želja in krivda*. Ljubljana: Zbirka Analecta.
- Butler, Judith, 2001: *Težave s spolom: Feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: Založba Škuc. Prev. Suzana Tratnik.
- Kralj, Lado, 1987. »Kje stoji mesto Goga?« *Goga, čudovito mesto: Dogodek v mestu Gogi, proza, pisma*, Mladinska knjiga. 189–241.
- Lacan, Jacques. 1986: *Le Séminaire, livre vii, L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Mihurko-Poniž, Katja, 2003: *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.
- Moi, Toril, 1999: *Politika spola/teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. Prev. Katarina Jerin.
- Moi, Toril, 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Schmidt, Goran, 2009: Opombe k drugi knjigi. Smole, Dominik: *Zbrano delo, Dramski spisi I*. Ljubljana: Založba ZRC, 2009.
- Schuller, Aleksandra, 2002: »Hočeš kaj več kot moja smrt?«: Sofoklova in Jovanovičeva Antigona. *Slavistična revija* 50/4. 521–537.
- Slapšak, Svetlana. 2016: Vpisovanje ženske. *Delo. Sobotna priloga*. 16. jan. 2016. 20–21.
- Zupančič Žerdin, Alenka, 1996: Mesto tragedije v psihoanalizi: Ojdis in Sygne. Zupančič, Alenka (ur.): *Claudel z Lacanom*. Ljubljana: Analecta. 171–273.
- Zupančič Žerdin, Alenka, 1999: Passage à l'art ali umetnost kot dejanje. *Razpol* 11. 35–55.
- Žižek, Slavoj, 1999: Krščanstvo, dejanje in zlo. *Razpol* 11. 7–33.
- Žižek, Slavoj, 2015: Trojno življenje Antigone. *Antigona*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. 31–73.

Female protagonists and gender politics on the world stage

In our examination of the selected plays and tragedy, we have focused primarily on gender politics, and more specifically on the phenomenon of female protagonists on the world stage, which is the title of this year's essay as a part of high-school exit exam in Slovene as the mother tongue. The theme was explored through a comparative analysis of four classics of drama and theatre from antiquity to the second half of the 20th century, focusing on a selection of themes that are still of concern today: the position of women and gender equality in contemporary societies. The women dramatized in the selected plays are representatives of groups that, according to Julia Kristeva's interpretation, are marginalised in the patriarchal symbolic order and are subjected to various forms of repression of femininity. The determination of biological sex in these plays repeatedly turns out to be socially constructed, as it is based on social norms and regulations. It is the violation of these rules that gives rise to the dramaturgical strategies and gender politics of the plays from antiquity to the present day.

Keywords: gender politics, repression of femininity, dramatis personae, female protagonist, feminist studies