

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie – dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Feminismus a Ibsenova Nora

Kamila Krbcová

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Daria Ullrichová

Oponent práce: Mgr. Jana Kudláčková

Datum obhajoby: 27. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing – Dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

Feminism and Ibsen's Nora

Kamila Krbcová

Supervisor: Prof. PhDr. Daria Ullrichová

Opponent: Mgr. Jana Kudláčková

Date of presentation: 27. 6. 2017

Academic degree to obtain: BcA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

Feminismus a Ibsenova Nora

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

Práce se zabývá vztahem myšlenek a dramát Henrika Ibsena k feministickému hnutí a boji za ženská práva. Porovnává myšlenky obsažené v Ibsenových hrách s myšlenkami rodícího se feministického hnutí v druhé polovině 19. století a snaží se vysvětlit, proč Henrik Ibsen i přes své odmítavé stanovisko může být považován za stoupence boje za ženská práva.

Z větší části se autorka věnuje Ibsenovu dramatu Domeček pro panenky a postavě Nory Helmerové, která vzbudila ve společnosti 19. století rozruch a byla jednou ze startovních raket feministického hnutí.

V rámci práce se autorka věnuje také popisu tvorby klauzurní inscenace Domeček pro panenky a hledání paralel a aktuálních témat této hry v 21. století.

Abstract:

The bachelor's thesis contemplates the relationship between Henrik Ibsen's dramatic and philosophic work and the feminist movement and fight for the woman's right. It compares the ideas presented in Ibsen's plays and the main ideologic pillars of awakening feminist movement. It tries to enlighten why Henrik Ibsen can be counted as a woman's right fighter despite his denial of this statement.

The author dedicates the main part of the thesis to Ibsen's Doll's House and the character of Nora Helmer. Nora Helmer was perceived as a very controversial figure in her times and served as one of the starting cabels of feminist movement awakening.

The thesis also contains the analysis of the practical work during rehearsing seclusion production of The Doll's House and it maps looking for parallels and defining the actual theme of the play in 21st century.

Obsah

1. ÚVOD	7
2. TEORETICKÁ ČÁST	9
2.1 Historický kontext	9
2.1.2 Feminismus a feministické hnutí v 19. století	10
2.2 Ibsenův život	13
2.2.2 Ibsen a ženy	17
2.2.3 Postava ženy v Ibsenově díle	20
2.3 Domeček pro panenky	23
2.3.2 Nora Helmerová	24
2.3.3 Inscenování, vliv a dopad na společnost	26
2.3.4 Je Ibsen feminista? Rozporné vnímání Ibsenovy osoby, myšlenek a díla	30
3. PRAKTICKÁ ČÁST - Dramaturgický rozbor Ibsenovy hry Domeček pro panenky a popis vzniku stejnojmenné klauzurní práce.....	33
3.1 Výběr textu	33
3.2 Dramaturgický rozbor Ibsenovy hry Domeček pro panenky a jeho zasazení do kontextu Ibsenovy tvorby	34
3.2.1 Ibsen jako provokatér – podobnosti jeho dramát s coolness dramatikou	34
3.2.2 Konflikt osobních a společenských zájmů jako jedno z hlavních témat Ibsenových dramát	36
3.2.3 Patriarchální společnost Ibsenových dramát a žena v submisivním postavení	37
3.2.4 Ozvuky postavy Nory v dalších Ibsenových hrách	39
3.2.5 Styl Ibsenových dramát	40
3.2.6 Maska a maskování	41
3.2.7 Tanec	44
3.3 Úprava textu	45
3.3.1 Výchozí úvahy	45
3.3.2 Redukce postav	46
3.3.3 Překlad	47
3.3.4 Samotná úprava textu pro účely klauzurní práce	48
3.3.5 Závěr Ibsenovy hry a naše interpretace	49

3.4 Aktualizace Ibsenova dramatu pro účely klauzurní práce	50
3.5 Postavy jako nositelé témat a motivů	50
3.6 Vývoj interpretace, postav a hereckého stylu v průběhu zkoušení	53
3.7 Výtvarné řešení	55
3.8 Shrnutí a reflexe zkoušení	56
3. ZÁVĚR	58
4. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	59

1. ÚVOD

V této práci zkoumám tvorbu Henrika Ibsena v kontextu 19. století, měšťanské společnosti a morálky a rodících se feministických hnutí v této době. Pokouším se dát do spojitosti Ibsenova dramata s právě zmiňovanými hnutími za ženská práva a nalézt odpověď na otázku, zda byl Henrik Ibsen feministou, vědomě bojoval za ženskou emancipaci a podporoval ženská hnutí; nebo zda role, kterou mu připisují od 19. století feministky, je jen shodou okolností a náhod, a nakolik jsou Ibsenovy názory dezinterpretované a zneužívané pro vlastní propagaci.

V části věnující se a zpracovávající život Henrika Ibsena vycházím z obsáhlé biografie Ivo de Figuerida - Henrik Ibsen: Člověk a maska a biografické stati Toril Moi - Henrik Ibsen and the Birth of Modernism a Roberta Fergusona - Henrik Ibsen: A New Biography, obojí v anglickém originále.

Pro definici ženských hnutí a stručné dějiny používám především knihu Gisely Bockové - Ženy v evropských dějinách; práci Mileny Lenderové - K hříchu i k modlitbě: Žena v minulém století a studii Shiely Rowbothamové - A Century of Women. Druhotným zdrojem informací mi byly vědecké články věnující se problematice feminismu a historii ženských hnutí.

Většina materiálů, se kterými jsem v teoretické části pracovala, je v anglickém znění, citace tak jsou buď dohledávány z českých zdrojů - často tak odkazují na Figueiredovu biografii Henrik Ibsen: Člověk a maska; v případech, kdy jsem nebyla schopná dohledat český ekvivalent, je v citaci použit můj vlastní překlad.

Pro práci jsem vycházela ze dvou základních předpokladů, které si vzájemně odporují - tvrzení Henrika Ibsena, že se nikdy nepokoušel být stoupencem ženských práv a že si není ani jistý, že ví, co termín ženská práva znamená.¹ A adorace postavy a osoby Henrika Ibsena feministickým hnutím, která se rozmohla po vydání Ibsenova Domečku pro panenky. Feministky si berou postavu Nory za svůj vzor a její postava je považována za první vlaštovku ženské emancipace. Tyto dva protichůdné předpoklady se snažím vysvětlit a dát do souvislosti a dojít k nějakému konsensu.

V druhé, praktické části bakalářské práce se snažím najít odpověď na otázku, proč je Ibsen stále aktuální, a proč má smysl jej v dnešní době inscenovat.

¹ Neserius, Philip, George. Ibsen's Political and Social Ideas. The American Political Science Review, Vol 19, No 1 (Feb., 1925), Str. 36 - 37

Věnuji se rozboru a srovnání Ibsenových analytických dramát a vztahuji další jeho texty k Domečku pro panenky. Dále popisuji vznik klauzurní práce Domeček pro panenky z LS 2016, na kterém jsem se podílela jako dramaturg. Cílem praktické části je alespoň částečně popsat unikátnost Ibsenových dramát a jejich nadčasovost, popsat vznik klauzurní práce a reflektovat, co jsem se při inscenování Ibsenova dramatu naučila.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1 Historický kontext

Tvorba Henrika Ibsena spadá do druhé poloviny 19. století, první z jeho divadelních her, *Catilina*, byla publikována v dubnu roku 1850, poslední, *Když my mrtví procitneme*, v prosinci roku 1899.

19. století bylo stoletím rapidního růstu a rychlého tempa – nejen na poli politickém, myšlenkovém nebo ekonomickém.

Po období průmyslové revoluce a následné recesi, od roku 1848 v Evropě ekonomika stoupá vzhůru. Dochází k objevům na poli techniky, matematiky, chemie, lékařství ad.; zvyšuje se životní úroveň obyvatelstva (v polovině 19. století byla průměrná délka ve Velké Británii 37,7 let věku, na konci 19. století 46,9 let věku²). Vznikají organizace bojující v lidsko-právních otázkách a jsou přijímány zákony rozšiřující práva z původně specifickým způsobem privilegované části obyvatelstva na širší veřejnost – r. 1829 je v Londýně přijat tzv. „Catholic Emancipation Bill“ umožňující katolíkům zastávat místa ve veřejných úřadech; r. 1847 britský parlament přijímá „Ten Hours Bill“, zákon, který stanovuje pracovní dobu pro ženy a děti v dolech na třicet šest hodin týdně; r. 1848 probíhá v Seneca Falls ve státě New York konference debatující ženská práva – je diskutována otázka rovných občanských práv pro muže a ženy a přidělení volebního práva ženám; r. 1860 získávají Židé v Británii volební právo; r. 1866 vzniká americká obdoba dřívější britské Královské společnosti proti páčání násilí na zvířatech; r. 1867 je v Anglii a Walesu rozšířeno volební právo na všechny, kteří jsou vlastníky nebo nájemníky nemovitého majetku pod svým vlastním jménem; r. 1891 Německá strana sociálně demokratická zavádí reformy, které ustanovují množství sociálních výhod, mezi nimi osmihodinovou pracovní dobu, zákaz práce dětem ve věku do čtrnácti let, regulaci pracovních podmínek, znovuzavádí shromažďovací právo a zakazuje prosazování zákonů znevýhodňujících ženy před muži (na pracovním poli).

19. století je stoletím národního uvědomění a nabývání vlastní národní suverenity a identity. Po napoleonských válkách na počátku 19. století a Vídeňské konferenci r. 1815, při níž došlo ke znovurozdělení území Evropy a

² Max Roser (2016) – ‘Life Expectancy’. Zveřejněno online na OurWorldInData.org., <https://ourworldindata.org/life-expectancy/>

vyrovnání sil mezi hlavní mocnostmi (Rakousko, Velká Británie, Prusko, Rusko, Francie) v zájmu zachování dlouhodobého míru. Ve dvacátých letech 19. století je Řecko první zemí, která se po válce o nezávislost stává nezávislou na Osmanské říši. Do dlouhodobého válečného stavu se Evropa vrací po revolučních událostech r. 1848 – následují vnitřně evropské válečné či diplomatické konflikty o území a národní suverenitu (1853–1856 Krymská válka, 1863–1865 Polsko-ruský konflikt, 1866 Prusko-rakouská válka, 1870–1871 Prusko-francouzská válka ad.).

19. století se stalo stoletím souboje konzervatismu a liberalismu, zavedeného pořádku s novým, změny anebo stagnace.

2.1.2 Feminismus a feministické hnutí v 19. století

19. století je také jinak nazýváno „prvním ze století žen“.³ V průběhu 19. století a na počátku 20. století probíhala v Evropě, Spojených státech amerických a evropských koloniích (Paraguay, Austrálie, Nový Zéland ad.) tzv. první vlna feminismu. První vlna byla zaměřena převážně na otázky právní rovnosti – tj. rovnosti mezi mužem a ženou. Hlavním cílem této první vlny bylo získat pro ženy volební právo.

Zárodky myšlenky feminismu a rovného postavení muže ženy se začaly objevovat v období osvícenství. Vycházejí z idejí Velké francouzské revoluce, ve velkém myšlenkově podmíněnou filosofií J. J. Rousseaua – svoboda, rovnost, bratrství. Jedno z prvních děl, definujících základní principy a myšlenky feminismu, či feministického hnutí, tedy rovnost muže a ženy – člověka s člověkem, nehledě na pohlaví; vzniklo jako odpověď na kontroverze vznikající právě s pojmem „rovnost“ (je jím později zmiňovaná *Deklarace práv ženy a občanky*). Podle J. J. Rousseaua je hlavním životním posláním ženy plodit a vychovávat děti, pečovat o manžela a zajišťovat bezpečí „pravěké“ jeskyně.⁴ Ve svém pedagogickém spisu *Emil čili o výchově* uvádí, že žena by měla být vychovávána jinak než muž, protože její role je jiná a muži podřazená. Musí být

³ Rowbotham, Shiela. *A Century of Women: The History of Women in Britain and the United States in the Twentieth Century*. Penguin Books. 1999. ISBN – 0140232826. Str. 36

⁴ Rousseau, J. J. *Emil čili o výchově*. Nákladem dědictví Komenského – tiskem Dr. Ed. Grégra a syna. V Praze, 1911. Str. 224, 227

učena poslušnosti a pokoře, protože jedině tak může být dobrou manželkou a tedy plnohodnotným občanem – článkem společnosti.⁵

Jednou z prvních kritik selhání slibované všerovnosti a zrovnoprávnění, které měla přinést Velká francouzská revoluce, je spis francouzské dramatičky a politické aktivistky Olympe de Gouges *Deklarace práv ženy a občanky* napsaná jako ironická reflexe *Deklarace práv člověka a občana*, která byla vydána jako základní pilíř nového režimu v roce 1789. Pozměňuje sedmáct bodů, které deklarují osobní svobody a povinnosti každého člověka, tak aby se v praxi dotýkaly i práv žen. Například první bod prohlášení: „1. Lidé se rodí a zůstávají svobodnými a rovnými ve svých právech. Společenské rozdíly se mohou zakládat pouze na prospěšnosti pro celek,⁶“ pozměňuje na „Žena se rodí a zůstává svobodnou a rovnou muži ve svých právech. Společenské rozdíly se mohou zakládat pouze na prospěšnosti pro celek.“⁷

V roce 1792 vychází práce anglické spisovatelky irského původu Mary Wollstonecraftové *Obrana práv žen* psaná jako kritika rousseauovské filosofie a je jedním z prvních děl, ve kterém je otevřeně požadována rovnoprávnost ženy a její právo na vzdělání.

V průběhu 19. století jsou zakládány první ženské spolky, objevují se první veřejné projevy, kdy ženy požadují základní práva a především zákonné ustanovení jejich pozice. Do 19. století prakticky neexistují psané zákony, které by ženám stanovovaly privilegia a garantovaly jim, z dnešního pohledu, základní lidská práva. Žena jako právní subjekt začíná existovat, až pokud se stává manželkou, veškeré zákony vytvořené před, ale i v průběhu 19. století zabývající se právním vztahem žen se vždy vztahují k ženě jako manželce.

V roce 1848 má Sophie Sayerová první veřejný projev zaměřený na ženskou otázku a práva žen. V tomtéž roce se v Seneca Falls ve státě New York koná první konference debatující o postavení ženy ve vztahu k platnému americkému zákoníku – výstupem je tzv. *Declaration of Sentiments*, manifest odkazující k ústavě Spojených států a poukazující na nerovnoprávné postavení ženy ve

⁵ Rousseau, J. J. Emil čili o výchování. Nákladem dědictví Komenského – tiskem Dr. Ed. Grégra a syna. V Praze, 1911. Str. 339 - 341

⁶ Deklarace práv člověka a občana

⁷ Gouges, O. de. The Declaration of the Rights of Woman and Female Citizen.
<https://chnm.gmu.edu/revolution/d/293/>

společnosti. Deklarace je seznamem nespravedlností, které je potřeba změnit – v první řadě je třeba řešit přístup žen do politiky a získání volebního práva.

Roku 1855 vzniká v Evropě první organizace řešící praktický problém související s téměř neexistujícími právy žen – Společnost pro vysloužilé učitelky. Ve skandinávských zemích začíná v roce 1859 vycházet první ženský časopis *Tidskrift for hemmet*. V roce 1861 je ve Švédsku založena první univerzita pro ženy Hogre Iararinneseinaret.

Zlomovým momentem boje za ženská práva v 19. století je přijetí zákona o vlastnických právech vdaných žen britským parlamentem – poprvé v roce 1870, podruhé s dovětkem a úpravou v r. 1882. Tyto zákony dovolují vdaným ženám vlastnit, dědit a odkazovat majetek a nakládat s vlastními penězi – v podstatě je zplnomocnily k legálnímu vykonávání obchodní činnosti.

2.2 Ibsenův život

Henrik Ibsen se narodil roku 1828 v jihonorském městečku Skien. V důsledku průmyslové revoluce v 18. století a po bankrotu v době ekonomické recese na počátku 19. století v celé Evropě probíhá proces urbanizace, modernizace městské struktury a industrializace, který přináší zrod nové společenské třídy – malých a středních obchodníků, podnikatelů; nárůst nižší a vyšší střední třídy a rozpuk městské buržoazie.⁸ Mezi nově vzniklou vrstvou menších obchodníků patří rodina Henrika Ibsena.

Období po napoleonských válkách od 20. do 40. let 19. století je obdobím rozpuku, obchod vzkvétá, do Norska se rozšiřuje vliv kontinentální Evropy, vznikají nové spolky a instituce – dvacetiletí dává vzniknout pozdějšímu modelu typické měšťanské společnosti.

Od 40. let přichází opět období úpadku či recese.⁹ Rodina Henrika Ibsena poprvé zbankrotuje – ve věku sedmi let má Ibsen zkušenost s krachem, zadlužením a sestupem ze společenského žebříčku. Oproti vysoké životní úrovni, pohybu ve vyšších kruzích městské buržoazie, teď přichází nedobrovolný sestup a nedostatek financí, který bude pro Ibsena příznačný po celý jeho život. Ferguson ve své biografii zmiňuje, že možná období prvního bankrotu bylo pro otce Henrika Ibsena cestou k alkoholu, posléze alkoholismu. Uvádí také dědičnou nadměrnou konzumaci alkoholu v rodině Ibsenů a dává ji do kontextu s Ibsenovým dílem – konkrétně s Přízraky.¹⁰ Ale je možné, že odtud pramení jeden z prvních motivů dědičných vin otců přenášených na syny, a téma, které se v Ibsenových textech objevuje opakovaně, téma alkoholu, který šířá a ničí zevnitř, rozbíjí rodiny a zbavuje člověka lidskosti.

V patnácti letech Ibsen odjíždí ze Skienu, a od té doby tráví v podstatě celý svůj život na cestách. V roce 1846 se Henriku Ibsenovi narodí nemanželský syn, který se narodil ze vztahu se služkou lékárníka, u kterého se Ibsen zaučoval. Pod tlakem úřadů a soudu Ibsen přizná paternitu dítěte, ale patřičným institucím uvádí, že je bez prostředků (což je pravda). Jsou mu vypočítány dávky, kterými musí přispívat na výživu dítěte – to způsobuje Ibsenovi dlouhou dobu velké

⁸ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 17

⁹ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 18 - 19

¹⁰ Ferguson, Robert. Henrik Ibsen: A new biography. London: R. Cohen. 1996. ISBN – 1860660789. Str. 25 - 27

potíže a výživné pravidelně neplatí.¹¹ Nemanželské dítě je dalším nárazem na morálku 19. století, se kterým se Ibsen setkává. Mít nemanželské dítě je hanbou, i když fatálnější důsledky nese zejména matka dítěte. Společnost navenek zastává jasný názor, který oficiálně skutečnost existence nemanželských dětí kategoricky odsuzuje. Staví nemanželské potomky i jejich rodiče mimo slušnou společnost a jistým způsobem je ostrakizuje. Podle dobových záznamů nebylo přitom mít nemanželské dítě nic neobvyklého. V roce 1846 bylo v regionu, kde se narodil Ibsenův nemanželský syn, rozesláno přes třicet příkazů o poručnictví, což jsou jen ty případy, u kterých se soudně podařilo stanovit otce (ty, u kterých se to nepodařilo, jsou velmi těžko dohledatelné, ale číslo bude pravděpodobně o dost vyšší).¹²

Z revolučního roku 1848 vzešla v Norsku nová generace, do níž je řazen i Ibsen. Události roku 1848 přinesly v dlouhodobém horizontu konečný pád aristokracie, přistoupení ke kompromisům a donutily přistoupit k řešení nového modelu vlády. Nová generace, v Norsku nazývaná „generace roku 1848“, autorů, filosofů, politiků ad., vzešla z radikálních změn – z úplné změny uspořádání dosavadní společenské hierarchie a rozložení mocenských sil. Norsko je zemí bez šlechty – státní moc je upevněna díky alianci buržoazie a státního úřednického aparátu. Norsko 19. století vešlo do dějin pod pojmenováním „úřednický stát“. Úřednictvo v Norsku, právě kvůli nedostatku velkoburžoazie, která se téměř vytratila po recesi na počátku 19. století a ve 40. letech; a nepřítomnosti aristokratické vrstvy, bylo formujícím elementem společnosti. Jako společenská vrstva nebylo úřednictvo nejpočetnější, ale vyznačovalo se poměrně velkou homogenií, přístupem ke vzdělání a kultuře.

Měšťanská společnost v Norsku 19. století určovala sociální kódy a stejně jako ve zbytku Evropy udávala jednotný kulturní jazyk. Určovala poptávku. Kulturním klientem byla střední vrstva.¹³ Po revolucích roku 1848 bylo ale třeba najít nový politický, ale zejména myšlenkový či filosofický model. „Generace roku 1848“ je

¹¹ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 31

¹² Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 32 - 33

¹³ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 65 - 68

generací proti – revoluční generací, která volá po změně, ale změně natolik radikální, že zatím není alternativa, která by ono bažení naplnila.¹⁴

Pro tvorbu Henrika Ibsena jsou podle mého názoru tyto události klíčové – je v ní vidět touha po něčem novém, kritika zavedeného – vztahující se zejména k uspořádání společnosti, funkčnosti úřední moci a státního aparátu. Ibsen odkazuje k základní lidským právům a hledá smysl a využití jedince. Jeho cesta je cestou autora a člověka 19. století. V jeho díle se už od počátku objevují novátorské tendence a kritický tón – ovšem jeho cesta k realismu vede od národně romantických dramát, vytvoření velkého norského národního opusu, hrdinské poemy, přes romantické veselohry až k realismu.

Prvním dramatem, se kterým se pokusil uspět u Christianského divadla, ale byl odmítnut, byl *Catilina* (1850). *Catilina* vyšel z revoluce, je velkým hrdinským příběhem, eposem připomínajícím svým obsahovým sdělením antická dramata. V *Catilinovi* jsou pozorovatelné, při interpretaci, později typické prvky Ibsenových her. Konfliktem dramatu je souboj mezi lidskou vůlí a mocí či ustanovením. Tento boj se odehrává nejvíce v jedinci samotném – uvnitř každého jednotlivého člověka – je to souboj sebe samého s vlastním osudem a determinací, kterou nám přináší civilizace.

Ibsen se po roce 1848 a odmítnutí rukopisu *Catiliny* Christianským divadlem rozhodne vzít svůj osud do vlastních rukou. Odjede do Christianie, která je baštou úřednického stavu, a seznamuje se zde s budoucími autory a mluvčími nové generace. Dostane se do uměleckých kruhů a etabluje se mezi inteligencí. Z Christianie se díky známostem v kulturních kruzích dostává přes herce Olleho Bulla do nově založeného Norského divadla v Bergenu, kde získává cosi jako angažmá – má fungovat jako „dramatický spisovatel“. Pro bergenské divadlo měl vytvořit novou národní hru v duchu právě probíhajícího romantického národního obrození.¹⁵ Jako další měl zodpovídat za režii herců a scénickou režii. Díky angažmá se Ibsen dostal na svou první cestu do Evropy – byl pověřen bergenským Norským divadlem, aby se naučil: „...takovým níže jmenovaným znalostem a zkušenostem, které by mu umožnily převzít pozici režiséra divadla,

¹⁴ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 39 - 41

¹⁵ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 89 - 90

čímž je myšleno kromě režie herců také organizování všeho, co souvisí se scénickým zařízením, vybavením a dekoracemi, s kostýmy herců atd...“¹⁶

50. léta 19. století byla v divadle dobou přerodu z romantismu k realismu – objevili se noví autoři, tedy nová dramata, která nebylo možné uvádět vaudevillovým a deklamačním způsobem. K novému způsobu inscenování a cestě k realismu se Ibsen dostal v Drážďanském divadle. V roce 1852 vyšel programový spis německého literárního teoretika Hermanna Hettnera *Das moderne Drama*, v němž definuje základní myšlenky realistického dramatu a způsobu inscenování, které toto nové drama vyžaduje. Apeluje na vnitřní strukturu a vnitřní podmíněnost okolností – do děje by neměla zasahovat náhoda, intriky a vnější vlivy, ale zvraty by měly být postavené na dramatickém konfliktu vycházejícím zevnitř – z postav. Drama by mělo bilancovat mezi duchem doby a současnosti – aby bylo vždy aktuální.¹⁷

Je možné, že Ibsen při psaní svých textů mohl vycházet i z těchto předpokladů. V jeho dramatech je totiž kladen důraz na vnitřní motivace a jednání vycházející z jádra postav. Důležitý je obsah a sdělení, které nese nějaké téma, problém rozehraný přes jednotlivé postavy a situace. Ibsen samotný se ke své tvorbě vyjadřuje tak, že pro něj je nejdůležitější souboj myšlenky. Drama má ukázat lidské konflikty a hluboko v nich uložené podprahové myšlenky, které bojují s myšlenkami obecnými, s očekáváním. Pro Ibsena je mnohem více než formální vnější realismus důležitý realismus vnitřní, který bychom možná dnes mohli nazvat pravděpodobností a pravdivostí. Umění by nemělo být přesnou nápodobou, replikou nebo dimenzí přírody – ale mělo by nést myšlenku. Být vyjádřením. A jedna obecná myšlenka může podle Ibsena existovat v tisíci individuálních odstínech – lze ji nazírat z více úhlů, stanovisek, postojů.¹⁸

Od 50. let se Ibsen stává píšícím nomádem. Po návratu do Bergenu velmi záhy podává výpověď a odchází do Christianského divadla na pozici uměleckého šéfa souboru. Posléze do Říma, Drážďan, Mnichova ad. Načerpává různé kulturní vlivy a má jedinečnou možnost pozorovat děje a různé přístupy v politicky i společensky měnící se Evropě. Ve svých známějších a pozdějších dramatech,

¹⁶ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 93

¹⁷ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 99 - 100

¹⁸ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 139

kteřá většinou napsal ve svém dobrovolném exilu v Itálii a Německu (*Brand, Peer Gynt, Opory společnosti, Domeček pro panenky, Přízraky, Nepřítel lidu, Divoká kachna, Rosmersholm, Heda Gablerová*), se ale vztahuje ke své vlasti. Od napsání *Opory společnosti* jsou čím dál jasněji vykresleny společensko-kritické realistické tendence Ibsenových dramát, které se i přes autorovu nepřítomnost upínají a apelují především k situaci v Norsku. Ibsen zúročuje své zkušenosti s pobytem v jiných zemích a státních zřizních a kritizuje, či spíše poukazuje na problematiku státního úřednického aparátu a měšťansky řízené společnosti.

2.2.2 Ibsen a ženy

O první ženě života Henrika Ibsena Marichen Ibsenové, jeho matce, není mnoho materiálů. Pokud ano, je zmiňováno, že pocházela z vyšší třídy a byla vychovávána v duchu standardů a myšlenek ideální výchovy ženy z příslušné společenské vrstvy 19. století – tedy v duchu již zmiňované rousseauovské tradice – k plnění manželských povinností, reprezentaci a jisté dávce sebeobětování. Marichen Ibsenová byla podle všech zmínek žena se svatou trpělivostí, pozorná, plachá, ale inteligentní. Věnovala se výchově dětí a péči o domácnost.¹⁹

Od dětství byl tedy Ibsen v kontaktu s klasickým modelem manželství, rozdělením rolí a pozicí ženy – tedy podle pravidel 19. století. Motiv ženy, která se sebeobětuje pro rodinu, ve smyslu upozadění vlastních potřeb a cílů nebo seberealizace, je jedním z nejčastějších motivů v jeho dramatech – motivů, které postupně přerostou v hlavní téma her.

Jednou z prvních žen nového typu, se kterými se Ibsen blíže setkal, byla dánská herečka a později režisérka Královského divadla v Kodani Johanne Luise Heibergová. J. L. Heibergová v roce 1867, kdy několik let po svém muži převzala režírování na kodaňské scéně, otevřela dánská divadla Ibsenovým dramátům – a to i přes značné výhrady a naprostou neshodu, co se týče hereckého stylu (J. L. Heibergová byla klasická herečka s kultivovaným idealistickým stylem a projevem – první neshody proběhly už při Ibsenově první návštěvě v Kodani v r. 1852).²⁰

¹⁹ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 17

²⁰ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 96

Nejzásadnějším setkáním a zkušeností se ženami bylo seznámení s budoucí Ibsenovou ženou – Suzannou Thoresenovou. Pozdější Suzannah Ibsenová pocházela z rodiny pastora, v Bergenu byla domácnost Thoresenových jedním z literárních salónů. Nevlastní matkou Suzanny Ibsenové byla Magdalene Thoreseová, „nová žena“, spisovatelka, překladatelka a obhájkyň ženského hnutí a ženských práv. V Bergenu vzala právě ona mladého Ibsena do opatrovnictví a přivedla jej do místní vyšší intelektuální společnosti. Její vliv byl patrný na její nevlastní dceru Suzannu.²¹ Suzannah Ibsenová je popisovaná jako Ibsenův dvojník v ženském těle, alespoň povahově. Ačkoli byla plachá a samotářská, byla velmi sečtělá a měla odvážné názory. Ibsen ji po jejich prvním setkání v salonu Thoresenových popsal:

„Však jedna přece je jiná,
Ta jedna, jež zastíní sál,
Jíž tajný bol do zraků vzlíná,
Čtu ostych v nich a žal,
Čtu zasněných myšlenek vzduť,
Pak odliv, zas vzednutí zpět...
Zřím srdce, jež touha bít nutí
A klidu nedá mu svět.“²²

Suzannah byla zřejmě velmi cílevědomá a schopná. Podle dobových svědectví hostů Ibsenovy domácnosti nespĺňovala požadavky „ideální ženy“ 19. století, nešlechtí se, zvláště nedbá na módní výdobytky. Velká většina knih, které rodina dostávala k Vánocům od Ibsenova nakladatele, byla pro ni, Suzannah Ibsenová byla svému muži prvním čtenářem, korektorem, dramaturgem i kritikem v jedné osobě. Prý to byla ona, kdo Ibsena v dobách krize tlačil do psaní.²³ Martin Schneckloth se o Suzanně Ibsenové vyjadřuje jako o neženské, netaktní, paličaté

²¹ Templeton, Joan. The Doll House Backlash: Criticism, Feminism and Ibsen. PMLA. Vol. 104. No. 1 (Jan., 1989). Str. 36

²² Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 118 (překlad básně Pavel Bakič)

²³ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 224

a tvrdé. Podle něj jí chybí pokora a ženská láska.²⁴ Ibsen o ní píše Peteru Hansenovi, v reakci na to, že jeho známí a okolí nejsou jeho ženou nadšeni: „Má přesně takovou povahu, jakou potřebuji, je nelogická, ale má silný poetický instinkt, je velkorysého smýšlení a vyznačuje se téměř prudkou nenávisť vůči malichernostem.“²⁵ V roce 1871 vydává Ibsen sbírku *Básně*, ve které vychází báseň s názvem *Dík* věnovaná jeho ženě, ve které je podle mého velmi jasně naznačena důležitost manželčiny podpory a opory pro Ibsenovu tvorbu:

„Když má starosti, chromnou

Má křídla hned.

Když má radost, byť skromnou,

Zas zažívám vzlet.

Její svobodnou vlastí

Je oceán sám:

V svém člunu básník

Se zrcadlí tam.

Živím jejími ohni

Svých očí žár:

Svět neví, že od ní

Mám tento dar.“²⁶

To, že Ibsen reflektoval ve světě probíhající boj za ženská práva a otázku ženské emancipace, snad i díky vlivu své ženy a tchýně, dokazují nejen témata jeho her, ale také přátelství a korespondenční kontakt s významnými postavami ženského feministického hnutí (např. již zmiňovaná Magdalena Thoresenová nebo Camille Wergeland–Collettová, spisovatelka a zakladatelka norského ženského hnutí), ale i prohlášení a návrhy, které Ibsen vznesl na schůzi generálního shromáždění

²⁴ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 227

²⁵ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 225

²⁶ Ibsen, Henrik. *Básně*. Alois Wiesner. Praha. 1898. Str. 94

Skandinávského spolku r. 1876. Ibsen vyjádřil politování nad tím, že není možné zaměstnat ženu jako knihovnici ve spolku, jelikož to jeho pravidla zakazují. A s tím přednesl návrh, aby bylo toto nařízení změněno a ženám bylo umožněno funkci vykonávat. Tato knihovnice měla mít poradní hlas v předsednictvu spolku. Na další schůzi i tento návrh Ibsen upravil – žádal, aby žena zastávající pozici knihovnice měla plné volební právo a aby byly při žádostech o tento post přednostně zvažovány právě žádosti žen – navrhoval tak cosi jako kvóty. Ibsen předkládal dlouhou řadu důvodů, proč by měly být ženy zaměstnány a proč může v úvahu připadat ono přednostní právo. Jeho návrhy nebyly přijaty s velkým pochopením, spíš naopak.

V reakci na situaci ve spolku Ibsen formuluje první náznaky nové hry, která má být postavena výhradně na ženské otázce: „*V dnešní společnosti nemůže být žena sama sebou, neboť je to výhradně mužská společnost se zákony psanými muži a s žalobci a soudci, kteří soudí ženino konání z mužského pohledu.*“ Ibsen chápe ženu jako bytost diametrálně odlišnou od muže – žena je pro něj zastánkyně citu, ženy jsou od přírody nevinné, a proto v ženách, matkách leží budoucnost – ženy jsou potenciálními nositelkami obrození a nadějí společnosti.²⁷

2.2.3 Postava ženy v Ibsenově díle

Silné ženské postavy provázejí celou Ibsenovu tvorbu. U všech lze pozorovat podobné rysy, Ibsenovy postavy žen jsou jakýmsi kompilátem všech podstatných žen jeho života. Od matky, která reprezentuje onu ideální ženu 19. století, jež s altruistickým zápalem pečuje o manžela a rodinu a své naplnění hledá v manželských povinnostech, oběti a pokoře. Po „novou ženu“, svou tchyni Magdalenu Thoresenovou, která otevřeně bojovala a vystupovala pro uznání ženských práv, byla aktivní na společenské i kulturní úrovni a podnikala.

Ibsenovi kritici si všímají silné, nebo přesněji výrazné ženské hrdinky už v jeho raných dramatech *Paní Inger na Östrotě* (1855) a *Slavnost na Solhaugu* (1856). Ve svých dřívějších textech ženy rozděljuje do dvou kategorií – ženy ďábelské a andělské. Je tu patrný vliv romantismu a stále trvající vliv melodramatu a vaudevillu, kde jsou postavy černobílé – padouch nebo hrdina. Přestože mužské postavy v raných Ibsenových dílech můžeme přiřadit ke statutům hrdinů či

²⁷ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 385

antihrdinů, u ženských postav to udělat nelze. V postavách žen se vždy snoubí boj rozumu se srdcem, řečeno poeticky – jde ale zejména o zmiňovaný Ibsenův myšlenkový konflikt. V národně romantických eposech se většinou jedná o upřednostnění vlastního puzení a štěstí před vyšším dobrem a prospěchem, opět jde o otázku sebeobětování se či altruismu proti sobeckosti, egoismu. O spor mezi společensky a osobně prospěšným. Hlavními otázkami a tématy, které Ibsen v dalších dramatech a postavách rozpracovává a dovádí k dokonalosti, jsou svoboda jednotlivce a vztah člověka ke společnosti – nakolik je člověk svobodný, jedná se o svobodu sebe sama před sebou.

Postava ženy, ženská hrdinka (nebo antihrdinka), je u Ibsena nositelkou dramatického konfliktu. Často tento konflikt staví na trojúhelníkovém modelu – muž mezi dvěma ženami. Každá žena představuje protilehlou sílu – světlá, laskavá, obětující se proti démonické, temné, žádostivé. Z původně temných ženských hrdinek se postupem času vyvinou nejkomplexnější ženské postavy.

Výrazná ženská postava s tématem se objevuje v jinak kritikou poměrně ztrhaném *Spolku mladých* (1869), je jí v kontextu hry okrajová postava. Selma je vdaná žena, s vnitřní touhou a pnutím, které jsou v rozporu s očekáváním nastoleným ženskému osudu nebo spíš údělu. Je v rodině manžela neustále přehlížena a její potřeby a přání nejsou brány vážně, nebo nejsou vnímány vůbec. Selma je v mužském světě brána jako dítě a panenka. Na jedné ze Selminých replik je postaveno stěžejní Ibsenovo drama *Domeček pro panenky*: „A já jsem žíznila aspoň po kapce vašich starostí! ... Ale když jsem prosila, odbývali jste mě jen vtipkováním. Oblékali jste mě jako loutku; hráli jste si se mnou, jako se hraje s dítětem. S jáсотem bych nesla všechny těžkosti, s jakou vážností a touhou bych přistupovala ke všemu, co bouří, povznáší, zušlechťuje.“²⁸

Selma ve *Spolku mladých* si pouze povzdechne – v další Ibsenově hře *Opory společnosti* (1877) postava Lony Hesselové otevřeně kritizuje paternalistickou společnost a volá po seberealizaci a jejím umožnění, dovolává se svých práv – ačkoli v kontextu celé hry není ženské otázce věnován zásadní prostor. Hra rozhodně nevyznívá jako buřičská výzva pro ženy všech zemí a rozbití dobového modelu rozložení rolí – ale výrazné je zdůraznění ženy jako hrdinky. Konflikt celé hry se vyřeší díky ženským přednostem a přístupu. Ibsen navíc původně chtěl

²⁸ Ibsen, Henrik. Spisy Henrika Ibsena: Hry III. SNKLHU. Praha. 1958. Str. 78-79

věnovat ženské otázce a nastínění gendrových rolí větší prostor, než který je v konečné verzi hry. Ibsen se neustále vrací ke své původní myšlence, kterou vytříbuje: „...osvobození se od všech pravidel, nový, svobodný, krásný život.“²⁹

Pro všechny Ibsenovy ženské postavy je společná otázka – může být žena individualitou? Respektive – může být žena individualitou v nastíněném systému, a pokud ano, s jakými důsledky? Ibsenovy hrdinky jsou vdané ženy, které jsou spoutané nejen institutem manželství, ale také odpovědností a povinnostmi, často k domovu, rodině a dětem. Ibsenovy ženské hrdinky jsou většinou velmi ženské – nejsou, jak tomu je u velkého množství ženských postav vykreslených mužskými autory, jen anatomicky ženy s mužskou duší. Tato ženskost souvisí velmi úzce s mateřstvím – většina Ibsenových hrdinek buď je matkami, nebo matkami být nemůže nebo nechce – vždy je ale žena vztahována k dětem, ne k muži.

²⁹ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 373

2.3 Domeček pro panenky

Ibsen začal na *Domečku pro panenky*, který vyšel roku 1879, pracovat velmi záhy po svém vystoupení, neúspěchu a následné deziluzi ve Skandinávském spolku roku 1876. Své zápisky nadepsal *Poznámky k tragédii ze současnosti: „Duševní boj. Pod tlakem zmatená z autoritářské vůle ztrácí víru ve své morální právo a schopnost vychovávat děti. Rozhořčení. Matka v dnešní společnosti jako některé druhy hmyzu odchází pryč a umírá, jakmile splní svou povinnost rozšířit rod. Lásky k životu, manželovi, dětem a rodině. Někdy ženská lehkost. Náhle se vracející strach a úzkost. Vše musí nést sama. Katastrofa se blíží nemilosrdně, nevyhnutelně. Zoufalství, boj a pád.*³⁰

V době, kdy Ibsen své drama začal psát, byla otázka osvobození žen a jejich práv ve Skandinávii aktuálním tématem už nějakou dobu. Od počátku 70. let 19. století Ibsen udržoval kontakty s Camille Collettovou, která byla jednou z neaktivnějších spisovatelek a aktivistek řešících ženskou otázku. Její esej *O ženě a jejím postavení* vyšel poprvé v roce 1872 časopisecky v *Sildste Blade*. V roce 1871 byla založena Dánská ženská společnost, roku 1872 ve Švédsku vznikl Spolek pro právo vdaných žen vlastnit akcie, v Norsku vznikl Norský spolek pro ženskou otázku o dvanáct let později. V roce 1878 má Aasta Hansteenová po Skandinávii sérii přednášek o ženské otázce, která vyústí ve vydání knihy *Žena stvořená k obrazu Božímu*. Roku 1877 vychází kniha Camille Collettové *Z tábora němých*, ve které se mimo jiné zabývá rozbořením některých ženských postav z Ibsenových her – píše, že postavy z historických her nejsou jen poslušné poddajné manželky, ale v těchto postavách se snoubí oddanost s vůlí a charakterem. Žena v těchto dramatech nejen odevzdává, ale také přijímá.³¹

Myslím, že všechny tyto události a zároveň tendence, které se objevují již v dřívějších Ibsenových hrách, vyústily v dramatický text, jehož hlavní postavou je žena – ne jako oběť či postava smýkaná okolnostmi a údělem, ale postava, která je aktivním tvůrcem vlastního osudu.

³⁰ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 385

³¹ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 391

Z technického hlediska struktury je *Domeček pro panenky* přelomovým dramatem nejen Ibsenovy tvorby, ale celého hnutí realismu a počátkem modernismu. Nejedná se teď ani tolik o vybroušenost tématu, sdělovanou mnohohledově, přes různé postoje postav, jednání v situaci. Ibsen v *Domečku pro panenky* zdokonalil svůj minimalismus – už v předchozích hrách postupem času opouštěl výpravný prostor a koncentroval drama do uzavřeného prostředí městského salónu. Poprvé je to výrazné v *Oporách společnosti*, kde nejen z prostorového řešení vyčnívá ucelený, sevřený, promyšlený tvar. Ve svých textech jako by se Ibsen řídil replikou jedné ze svých postav – továrníka Rummela právě z *Opor společnosti*, že měšťanský domov by měl být jako prosklená skříň.³²

V *Domečku pro panenky* zkoncentroval Ibsen vše do jedné silné energetizující koule – ať už je to velmi malý, komorní počet postav, časová a prostorová koncentrace umocněná dobou Vánoc, ve které se příběh odehrává. Kontrasty a konflikty bijí do prosklených oken měšťanského salónu a pomalu je rozbíjejí. Kritika se shoduje na tom, že v *Domečku pro panenky* není jediná nadbytečná replika, že každá výměna slov posouvá děj o krok dopředu a v celé hře nejsou žádné zbytečné efekty.³³

Ibsen sám se o *Domečku pro panenky* vyjadřuje, že v jeho hře nejsou žádné mluvčí tlumočící názory a manifestující stanoviska, ani postavy – v jeho hře jsou jenom lidé. O psaní svého přelomového dramatu tvrdí v dopisu vydavateli: „Rozhodně si nevzpomínám, že by mi některá z mých jiných knih přinesla v průběhu práce na jednotlivostech větší uspokojení než právě tato.“³⁴

2.3.2 Nora Helmerová

Postava Nory Helmerové je inspirována osobou a příběhem norské spisovatelky Laury Kielerové, se kterou se Ibsen osobně seznámil v Kodani a dal jí přezdívku „Skřivánek“. Osud Laury Kielerové je téměř totožný s životním příběhem Nory Helmerové mapovaném ve hře *Domeček pro panenky*. Její manžel Victor Kieler

³² Ibsen, Henrik. Spisy Henrika Ibsena III: Hry III. SNKLHU. Praha. 1958. Str. 200

³³ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 392

³⁴ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 385

onemocněl vážnou plicní chorobou a lékaři mu doporučili odjet na jih k moři, na což ale manželé neměli finanční hotovost a Kieler nebyl ochotný se zadlužit. Laura si proto za manželovými zády vzala půjčku a přiměla ho, aby s ní odjel. Peníze měla v plánu splácet ze své spisovatelské kariéry, což se ukázalo být složitější, než předpokládala. Na zpáteční cestě z cest se při návštěvě Ibsenových svěřila se svými potížemi Suzanně – a ta vše zprostředkovala Ibsenovi. Později Laura požádala dopisem, ke kterému připojila rukopis, Suzannu, aby se za ni Ibsen přimluvil u svého nakladatele. Od Suzanny jí přišla odpověď, ve které se zaručila za to, že se u manžela přimluví. Ibsen měl však odmítavé stanovisko: „*Nikterak nemohu ani nechci Hegelovi (vydavatele pozn. aut.) doporučit zasláný rukopis Ultima Thule. Píšete v dopise o poměrech, které si vynucují tuto chvatnou práci. Nerozumím tomu. V rodině, kde je naživu muž, nemůže být nikdy nutné, aby manželka sama prolévala duchovní krev tak jako Vy. Je nemyslitelné, aby Váš manžel nevěděl vše; musíte mu to říci Vy a on sám musí na sebe vzít starosti a obavy, které teď trápí Vás a působí Vám úzkost. Obětovala jste už víc, než je nutné.*“³⁵. Laura se přesto rozhodne se manželovi nepsvěřit, potíže se splácením trvají a v krizovém okamžiku se pokusí zfalšovat směnku, bez úspěchu. Když nakonec celá záležitost vyjde na povrch, manžel zareaguje přesně tím způsobem, kterého se Laura Kielerová obávala. Rozzuří se, požádá o odloučení manželství a zabráni manželce v péči o děti. Laura Kielerová celou situaci nezvládne a je hospitalizována v psychiatrické léčebně. Po měsíci je propuštěna a po několika letech ji manžel požádá, aby se vrátila – Laura souhlasí, údajně proto, aby se mohla znovu shledat s dětmi.

K postavě Nory Helmerové se od doby vzniku *Domečku pro panenky* mělo potřebu vyjadřovat, vymezovat, souhlasit, polemizovat, podporovat či odsuzovat nespočet kritiků, literárních teoretiků, psychologů ad. Případ ženy, která v zájmu vlastního duševního rozvoje a hledání sebe samé opustí manžela a děti, vyvolal ve své době skandál. Nora, která odejde z domova, udělá věc pro měšťanskou ženu 19. století téměř nepředstavitelnou – upřednostní samu sebe před rodinou a manželstvím – základními pilíři společnosti 19. století. Nora svým odchodem porušuje křesťanské přikázání a tradiční myšlenku idealismu – povinností ženy je se obětovat, nikoli klást požadavky. To, co je na Noře nebezpečné a šokující,

³⁵ Figueredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 376 - 377

není její komplexní povaha, mistrně popsaná ženská psychologie, ale její jednání, které ohrožuje společnost.

2.3.3 Inscenování, vliv a dopad na společnost

Vydání *Domečku pro panenky* byl obrovský obchodní úspěch. První vydání se dostalo na pulty před Vánoci roku 1879. Vydání mělo 8000 výtisků, ale už po Novém roce bylo prodáno a bylo nutné udělat druhý dotisk 3000 výtisků. V březnu 1880 bylo vydáno ještě třetí vydání, které čítalo další 2500 výtisků (pro srovnání – náklad Ibsenových dramát postupně narůstá; *Císař a galilejský celkem 6000 výtisků, Opory společnosti celkem 10 000*).³⁶ Po svém vydání se *Domeček pro panenky* probíral po celé Skandinávii. Alexander Kielland píše, že nikdy neviděl nic tak dokonalého. Ibsenův přítel, spisovatel, dramatik a kritik Bjornson, je trochu zdrženlivější „*je to řemeslně excelentní, ale stejně to napsal hrubý, zlý duch.*“³⁷

Premiéra se konala 21. 12. 1879 v Královském divadle v Kodani. Stejně jako knižní vydání byla úspěšná, ale vzbudila velkou vlnu nevole a kontroverze – jednalo se o tzv. „succés scandale“. Úspěch, ale skandální – pobuřující. Režisér premiérové inscenace, H. P. Holst, se snažil docílit scénického realismu podle vzorů pařížských divadel, avšak herecké výkony byly na půl cesty mezi romantismem a realismem a herci ztvárňující Helmera a Noru byli spíš „*hvězdami než členy souboru*“.³⁸

Ve velmi krátkém časovém sledu hra obletěla Evropu. 8. ledna 1880 se hrála ve Stockholmu v Královském dramatickém divadle, 20. ledna v Christianském divadle, v průběhu jara byla hra uvedena v Divadelní společnosti Augusta Rasmussena, dále v Bergenu, Goteborgu, Helsinkách a Abo. V Německu měla hra premiéru ve Flensburgu, poté byla uvedena v Mnichově a Berlíně. V roce 1881 byla hrána ve Vídni a Petrohradě. O rok později ve Varšavě, v roce 1884 v Londýně. Roku 1889 se *Domeček pro panenky* dostal do divadel v Bruselu a Bělehradě.

³⁶ ³⁶ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 394

³⁷ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 391

³⁸ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 395

Při uvedení hry ve Skandinávii vyvolala hra vlnu vzrušení, dobová svědectví uvádějí, že hra měla skandální dopad na měšťanské ženy 19. století. V provinčním městečku Vaxjo v jižním Švédsku přišel vedení divadla dopis, ve kterém osmnáct ženatých mužů žádalo v petici vedení divadla, aby žádná divadelní společnost, která má *Domeček pro panenky* na repertoáru, nesměla s inscenací ve Vaxjo vystupovat. Oněch osmnáct mužů tvrdilo, že celkem jedenáct žen se rozešlo se svými snoubenci, jelikož u nich pozorovalo „helmerovské rysy“. Dále byli v okolí tři ženatí muži, kteří neopouštěli dům, aniž by manželku předtím doma nezamkli, jelikož se obávali toho, že je opustí. Jedna vdaná žena přistoupila k činu a odstěhovala se na venkov, kde čeká na zázrak.³⁹

Pro německou premiéru byl Ibsen pod tlakem nucen přepsat závěr hry, jelikož herečka Hedwig Niemann-Raabeová, která měla ztvárňovat postavu Nory, oznámila, že ji od rodiny nenechá odejít, protože je to v rozporu s povinnostmi ženy, a ona sama by od rodiny a dětí nikdy neodešla. Ibsen podle svých vlastních slov hru raději přepsal sám, než aby mu do ní zasahoval někdo třetí – ale upravený konec nazval „barbarským znásilněním“.⁴⁰

V roce 1880 o samotném textu a jeho inscenacích probíhala diskuse po celé Evropě i Spojených státech, existuje množství článků, kritik a polemik. Hra rozdělila společnost na dva tábory – zastánkyně ženských práv a svobod, které *Domeček pro panenky* považovaly za svou „mekku“; a obhájce starých pořádků, kteří hru považovali za nemyslitelný skandál. O pár let později existovalo několik parodií, parafrází a dověteků inspirovaných především závěrečnou scénou – např. *Jak se Nora zase vrátila domů*, *Nemožné nemožným*, *Úvahy nad odchodem paní Nory Helmerové*, *A Doll's House: Breaking a Butterfly* ad.

Ve Velké Británii se od 70. do 90. let 19. století zvedla vlna „ibsenismu“ – zveřejňování Ibsenových her vyvolalo ve viktoriánské Anglii diskusi o lidských právech a morálce. Uvádění Ibsenových dramát na britských jevištích bylo zásadní pro změnu inscenačních stylů, organizování divadelní struktury, ale zejména pro zveřejňování názorů a změnu diskursu myšlení. Ibsen v Anglii prolomil pomyslnou krustu viktoriánského korzetu. Inscenace *Domečku pro panenky* z roku 1889 fungovala jako model „nového divadla“. Severské drama

³⁹ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 393

⁴⁰ Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978 – 80 – 246 – 2946 – 9. Str. 396

nabouralo model tzv. well-made plays, a přineslo v podtextu hluboko ukryté temné tajemství, které bylo typické pro měšťanskou společnost – na venek dokonalou, perfektně fungující.⁴¹

Vydání a následné uvedení *Domečku pro panenky* odstartovalo velkou vlnu aktivity feministického hnutí v Británii. V Daily Telegraph vyšla v roce 1888 obžaloba viktoriánských manželství, *Is Marriage a Failure?*, kde Mona Cairdová obviňuje instituci manželství měšťanských vrstev ze zotročování jak žen, tak mužů a z krádeže svobody. Na její stať přišlo v odpověď 27 000 čtenářských dopisů.⁴² V Británii je ještě v živé paměti boj feministického hnutí za uzákonění Matrimonial Causes Act, který dovoluje rozvod, a Married Woman's Property Act, který uzákonil ženské vlastnictví a zplnomocnil ženy k podnikání a nakládání s penězi. V tradici britského „common law“ bylo běžné, že žena a její práva byla absorbována – pohlcena manželem či otcem. Proto bylo ženské britské publikum velmi citlivé na části textu, kde je Nora brána pouze jako dcera nebo manželka.

V pamětech britské herečky a zastánkyně feministického hnutí Elizabeth Robinsové, která ztvárňovala většinu Ibsenových ženských postav, *Ibsen and the Actress* (1928), autorka píše: „Kdybychom se snažili hrát a uvádět Ibsenovy hry pouze politicky a zohledňovali pouze otázku ženské emancipace, nemohli bychom jeho hrám porozumět a uvést je cele... To, co nám Ibsen v 90. letech nabídl, nemělo nic společného s hnutím „nových žen“. Bylo to především o celkové změně přístupu a hlavně vedení divadla, o změně herecké techniky.“⁴³ Píše o tom, že Ibsenova dramata přinesla do Británie jiný přístup k interpretaci a tvoření postav a tvorbě role, která dávala hercům mnohem větší svobodu. Nejdůležitější inovací, která se ale objevila s Ibsenem na britských jevištích, jsou podle Robinsové silné ženské role: „Ženských rolí byla spousta – ale jakých? Pokud se objevila zajímavá, plastická ženská postava, byla vedlejší nebo epizodní rolí.“⁴⁴ V tehdejší britské divadelní produkci navíc v té době fungoval specifický systém rozdělování rolí – hlavní role hrál „actor-manager“, hlavní herec a zároveň člověk zodpovědný za obsazení. Což byla pozice obsazovaná muži. Když

⁴¹ Kelly, E. Katherine. Pandemic and performance: Ibsen and the Outbreak of Modernism. South Central Review, Vol 25, No 1, Staging Modernism. 2008. Str. 14

⁴² Kelly, E. Katherine. Pandemic and performance: Ibsen and the Outbreak of Modernism. South Central Review, Vol 25, No 1, Staging Modernism. 2008. Str. 15

⁴³ Farlan, Penny. From Hedda Gabler to Votes for Women: Elizabeth Robin's Early Feminist Critique of Ibsen. Theatre Journal, Vol 48, No 1 (Mar., 1996). Str. 60

⁴⁴ Farlan, Penny. From Hedda Gabler to Votes for Women: Elizabeth Robin's Early Feminist Critique of Ibsen. Theatre Journal, Vol 48, No 1 (Mar., 1996). Str. 61

do britských divadel přišly Ibsenovy hry, ve kterých jsou hlavními postavami ženy, muselo dojít ke změně – Robinsová píše o tom, jak s kolegyní Marion Leaovou navrhovaly uvedení Hedy Gablerové na Londýnském West Endu. Odpovědí jí bylo, že pro „actor–managera“ není ve hře dostatečný prostor a nemohl by být hlavní hvězdou. Díky nově přijatým zákonům o podnikání žen mohly obě herečky hru zinscenovat nezávisle na divadle na vlastní náklady.⁴⁵

To, že se na divadelním poli objevily výrazné texty s hlavními ženskými postavami, mělo výrazný vliv na utváření nových divadelních spolků a skupin. Divadlo už nebylo závislé. Ibsenova metoda také nutila vytvářet a hledat nové inscenační postupy, dávala prostor k herecké interpretaci, ale kladla také požadavky na diváka – byl nucen klást si otázky a stát se „dekodérem“ inscenace.

⁴⁵ Farlan, Penny. From Hedda Gabler to Votes for Women: Elizabeth Robin's Early Feminist Critique of Ibsen. *Theatre Journal*, Vol 48, No 1 (Mar., 1996). Str. 63

2.4 Je Ibsen feminista? Rozporné vnímání Ibsenovy osoby, myšlenek a díla

Dodnes je vnímání Ibsenova díla a osoby rozporuplné. Jedna strana ho bere jako obhájce ženských práv, jednoho z prvních mužů, který se postavil za emancipační ženské hnutí v jedné z prvních vln světového feminismu. Druhá ho vnímá naprosto naopak. Obě strany mají svá tvrzení podložena Ibsenovými názory, korespondencí, úryvky z her.

Ibsen sám o sobě nikdy netvrdil, že je „feministou“ nebo stoupencem ženského hnutí. V některých případech měl v podstatě velmi konzervativní názory, ale pokud se na něčem mohou obě strany shodnout, je to to, že Ibsen podporoval a bojoval za svobodu člověka jako jednotlivce. Potom se nabízí otázka, zda není poněkud ploché a jednoduché škatulkovat Ibsena do jedné nebo druhé kategorie.

Domeček pro panenky a hlavní postava Nora se staly modlou pro ženské hnutí, to je pochopitelné. Na hru se skutečně dá nahlížet jen jako na cestu ženy z otroctví manželství, z nerovného vztahu, z útisku mužského pokolení. Ovšem podle mého názoru je Nora mnohem víc otázkou svobod člověka, dospělosti a balancování mezi mužským a ženským – lidským. Motivem všech Ibsenových her je myšlenka, že člověk je člověkem, pouze pokud si uvědomuje, kým je.⁴⁶ Ibsen vystupuje proti společnosti, proti pravidlům, které dusí člověka. Několikrát se zmiňuje o vznešenosti – ne vznešenosti dědičné a určené titulem, ale vznešenosti ducha, charakteru a vůle. Od počátku své tvorby Ibsen usiluje o revoluci – obrodu člověka, jeho osvobození – ale ne ve smyslu ducha francouzské revoluce, kterého už bylo dosaženo. Ibsen volá po revoluci duševní – uvnitř člověka. Podle něj není třeba měnit vnější politické ustanovení, ale změnit přemýšlení lidí. Politický rámec umožňuje svobodu, ale nesvoboda vůle a myšlenky se drží v člověku a svazuje.⁴⁷

⁴⁶ Nesperius, Philip, George. Ibsen's Political and Social Ideas. The American Political Science Review, Vol 19, No 1 (Feb., 1925), Str. 25

⁴⁷ Nesperius, Philip, George. Ibsen's Political and Social Ideas. The American Political Science Review, Vol 19, No 1 (Feb., 1925), Str. 31

To je hlavní problém, který v sobě mají dva Ibsenovy protichůdné tábory – ženské hnutí volá po vnější změně systému, a konzervativní hnutí nevidí potřebu změnit způsob svého nastavení.

Byl Ibsen feminista? Podle mého názoru to není důležité – on sám se za něj nepovažoval, podle svých slov nikdy nezamýšlet psát pamflety provolávající slávu ženskému hnutí. Na konferenci Norské ligy za ženská práva, kam byl pozván jako čestný host, v květnu 1898 říká: „ *Musím se zřítí té pocty, že bych se svou celoživotní činností zasloužil o ženská práva. Nejsem si vlastně ani úplně jistý, co ženská práva jsou. Pro mne to byla lidská práva. Při pozorném čtení mých knih to lze pochopit. Je vsutku záhodno řešit ženskou otázku, to však nebyl účel. Mým úkolem bylo líčit člověka. Mým cílem vždy bylo povznést naši zemi a nabídnout lidem vyšší standart. K dosažení těchto dvou cílů je ženy potřeba: na matkách je probudit ve svých dětech vědomý pocit kultury a disciplíny, který je v lidech potřeba probudit, aby se mohli posunout dál. To ženy vyřeší problémy lidstva. Jako matky je vyřeší. A jenom tak mohou. V tom leží ženin příspěvek lidstvu.*“⁴⁸

⁴⁸ Neserius, Philip, George. Ibsen's Political and Social Ideas. The American Political Science Review, Vol 19, No 1 (Feb., 1925), Str. 36 - 37

3 PRAKTICKÁ ČÁST – Dramaturgický rozbor Ibsenovy hry Domeček pro panenky a popis vzniku stejnojmenné klauzurní práce

3.1 Výběr textu

Zadání pro letní semestr 2016 bylo volné. Výběr textu byl ale ovlivněn třemi klíčovými faktory. Prvním bylo rozložení inscenačního týmu, tedy režijně dramaturgické dvojice. Věděli jsme, že zůstáváme ve třech skupinách ve stejném složení jako při práci na klauzurních uvedeních Goethova *Fausta* v zimním semestru 2015. Druhým zásadním faktorem bylo poskytnutí rovných hereckých příležitostí všem hercům ročníku. Třetím faktorem pro výběr textů bylo tematické rozehrání situací na základě žité zkušenosti naší a herců – tedy psychologicky motivované jednání v situaci.

Při výběru jsme se nejprve pokoušeli najít texty příliš nehrané a méně známé – uchylovali jsme se tak k experimentům a dramatizacím, variacím na existující klasické kusy apod. (například *Piškvorky* A. Červinského; alegorická fraška *Švejci*; adaptace filmu *Ex Machina*); ovšem zjistili jsme, že nenabízejí prostor k rozehrání ani herecké příležitosti a že naše nadšení bylo spíše nadšením pro objevení senzace a pro nápad než myšlenku. Všechny texty, které jsme v této fázi prošli, jsme nakonec vyhodnotili jako banality v zajímavém obalu nebo - v případě adaptace filmu *Ex Machina* - nevhodné proto, že preferován byl existující dramatický text).

Po těchto experimentech jsme se začali přiklánět ke hrám, v nichž je na prvním místě příběh a realistická tendence (to bylo i přáním režiséra Adama Skaly, který tíhne k realistickému vyjadřování a ztvárňování). Nejdříve jsme se obrátili k textům současné dramatiky. Nejčastěji ke coolness dramate 90. let 20. století, která se přímo nabízí svými tématy – je o mladých lidech, pro mladé lidi, volí si kontroverzní tematiku a okrajové jevy společnosti. Je svým způsobem revoluční a provokativní.

V nejužším výběru jsme dospěli k McDonaghovu *Panu Polštáři* a *Ošklivci* Mariuse Mayenburga. Obě hry nás zaujaly svým tématem i stylem, který se pohybuje mezi realismem a stylizací. Narazili jsme ale na potíže s obsazením rolí v kontextu celého ročníku. Dalším problémem byla tematizace psychologicky motivovaného jednání v situacích – oba texty se uchylují do extrémů v řešení situací i jednání postav, shodli jsme se na tom, že se zde jedná už o deviaci, patologické jednání chorého mozku, které nelze motivovat psychologickým vývojem postav.

Po konzultaci s pedagogy jsme se poté uchýlili k realistické dramatice 19. století, konkrétně k Henrikovi Ibsenovi a jeho *Noře* či *Domečku pro panenky*. Tento text nám nabízel širokou možnost režijně-dramaturgické a herecké interpretace a také možnost hledání vlastního stylizovaného jazyka při řešení konkrétních situací. V Ibsenových hrách jsme také našli paralelu s coolness dramatikou, která nás zajímala (této podobnosti se věnuji dále v dramaturgickém rozboru Ibsenova textu).

3.2 Dramaturgický rozbor Ibsenovy hry Domeček pro panenky a jeho zasazení do kontextu Ibsenovy tvorby

Nora nebo *Domeček pro panenky* je hrou, která ukazuje na venek dokonalý obraz měšťanského světa, avšak postupně rozkrývá, co se pod dokonalou maskou skrývá.

3.2.1 Ibsen jako provokatér – podobnosti jeho dramatu s coolness dramatikou

Ibsenova dramata jsou postavená na příběhu, který má politickou a sociologickou rovinu (konkrétně v *Noře* jsou tím myšlena ženská a lidská práva, morálka versus zákon ad.), snaží se vyrovnávat s problémy své doby a upozorňovat na ně.

Dobová kritika se při prvních uvedeních her k Ibsenově provokativnosti vyjadřovala takto:

„Ibsen chce rozladit svého diváka, chce, aby odcházel domů vyrušen ze svého klidu a s neurovaným rozporem v hlavě a srdci. Je jako agentem provokačním,

který posluchačstvo na všechny způsoby má rozeštvati.“⁴⁹ Kuffner „Ibsen chtěl ukázat na prohnilé poměry tuctových manželství a demaskovat jejich obyčejně neupřímné a vyhané city.“⁵⁰ Vrchlický.

Tematické zaměření Ibsenových her bylo ve své době revoluční. Ve svých dramatech vniká pod povrch věcí, ukazuje jevy a skutečnosti, které byly často v době svého vzniku vnímány jako odpudivé, tabu, vzbuzující odpor, strach a úzkost (manželka, která opouští manžela a děti – *Nora*; sebevražda dítěte – *Divoká kachna*; postavy nakažené syfilitidou; eutanázie – *Přízraky* ad.). Snaží se ale vždy ukázat pohled na člověka jako na nedotknutelnou individualitu. Ibsen dramatik řeší stejná témata a poukazuje na tytéž problémy jako coolness dramatika. To je podle mého názoru další z důvodů, proč je možné dnes Ibsena inscenovat a je inscenován – je myšlenkově mladým a odvážným autorem.

Coolness dramatika se vrací k tradiční stavbě dramatu – vrací se k příběhu a s ním také k dialogu. Dialog, promluvy postav se snaží být co nejvěrnější realitě a prostředí, ve kterém se postavy dramatu pohybují, odkud pocházejí. Stejně tak to bylo u Ibsena. Ibsen sám k tomu dodává: „*Chci, aby postavy na jevišti mluvily jako v normálním životě. Nesmí to znít jako na divadle.*“

Samozřejmě, že Ibsenův jazyk, ve své době velmi realistický, je dnes vnímán jako literární vyjadřování.

Společnými tendencemi a rysy Ibsenových dramát a coolness dramatiky jsou – neobvyklý námět (téma) a tendence provokovat (žena opouští manžela a své vlastní děti – *Nora*; žena nechce mít děti – *Heda Gablerová*; sebevražda dítěte – *Divoká kachna*). Dále postupně se rozvíjející příběh, který má kontinuální syžet a v němž jsou informace o postavách a předcházejících událostech zpětně odhalovány v průběhu děje (u Ibsena nové, v coolness používané jako princip). Závěr, který bourá určitá tabu či konvence – řeší situaci revolučně (odchod ženy od dětí a manžela).

V souvislosti s coolness dramatikou bych ráda zmínila ještě jednu podobnost, která je podle mne zásadní – Ibsenovy hry i coolness dramata vznikají na konci

⁴⁹ Stehlíková, K. (ed). *Ipsa Ibsen*, Sborník Ibsenovských studií. Nakladatelství Elg. 2006. ISBN 80-239-6129-2. Str. 42

⁵⁰ Stehlíková, K. (ed). *Ipsa Ibsen*, Sborník Ibsenovských studií. Nakladatelství Elg. 2006. ISBN 80-239-6129-2. Str. 40

století, po velké společenské změně. V Ibsenově době se jedná o industriální revoluci, která změnila společenské poměry a dala vzniknout kapitalistické měšťanské společnosti, zrychlila plynutí světa a přinesla změnu hodnot a pořádků. Na konci dvacátého století je největší změnou pád železné opony na konci osmdesátých let. Následuje otevření hranic a vstup kapitalismu do zemí bývalého východního bloku, což vede k jeho vzestupu ve světě celkově. Stejně jako v době vzniku Ibsenových dramát opět došlo ke zrychlení, ke „ztržení“ lidské sféry a rekonstrukci, dnes tedy změněné, měšťanské společnosti, na níž jsou aplikovatelná upozornění a apely z Ibsenových textů.

3.2.2 Konflikt osobních a společenských zájmů jako jedno z hlavních témat Ibsenových dramát

V Ibsenových dramatech je dokonale organicky propojována společenská a osobní rovina; přitom nelze říci, zda je základem problému společnost či jedinec, vždy se jedná o jedince ve společnosti – o dvě veličiny, které se neustále vzájemně ovlivňují.

Nejdůležitějším Ibsenovým tématem je tedy jedinec a jeho vztah ke společnosti (společenským konvencím, dobové morálce, ustanovenému řádu věcí). *Nora* je společenské drama, stejně jako *Opory společnosti*, *Přízraky*, *Nepřítel lidu*, *Heda Gablerová* nebo *Divoká kachna*. Společenským dramatem myslím drama, ve kterém hlavní záplatku výrazně ovlivňuje společenská morálka, konvence a konsensus (v případě *Nory* – žena si nemůže bez svolení svého manžela vypůjčit peníze; její seberealizací je starost o děti a manžela; je důležitější, co si o člověku myslí okolí v určitém postavení, než jeho nejbližší atd.).

Ve všech výše zmíněných textech se prolíná osobní drama se společenským. Tímto prolínáním či střetem mám na mysli konflikt osobních zájmů v duchu individualismu (upřednostnění jedince na prvním místě, jeho soběstačnost a nezávislost, co nejmenší omezování druhými) se zájmy společenskými (upřednostnění zájmů společnosti a společenství, společných hodnot a prospěchu, umírňování individuálních práv před zájmy společnosti).

V *Nepříteli lidu* tento střet mezi dvěma pnutími pojmenovává Petr Stockmann ve sporu se svým bratrem dr. Tomášem Stockmannem: „Rozhodně máš aspoň vrozený sklon chodit vlastní cestou. A to je ve spořádané společnosti skoro tak

nepřípustné jako chodit postranními nebo zadními cestičkami. Jednotlivec se, nic naplat, musí smířit s tím, že se podřídí celku, nebo lépe řečeno orgánům, jejichž úkolem je nad prospěchem celku bdít.“

Neruda napsal k *Oporám společnosti*: „ Je to „společnost“, to se rozumí, moderní, se vší moderní prolhaností svou; část té společnosti lze s účely egoistickými, část věří v mravní podstatu a mravní prospěch poměrů a zásad těch vylhaných. Je to společnost, která se obdivuje samé sobě, která má svou šablónu, již podřizuje každého, společnost, v níž je každému volnějším duchu ouzko a dusno.“ Podle něj jsou „volnost (svoboda) a pravda“ základními kameny ideální společnosti.⁵¹ O ty Ibsenovy také jde. Svými dramaty poukazuje na konvence a problémy, kvůli kterým se skutečné a ty podstatné hodnoty zaměňují za zástupné prospěchářské pseudohodnoty.

3.2.3 Patriarchální společnost Ibsenových dramát a žena v submisivním postavení

V Ibsenových dílech je patrná kontinuita - opakovaně zpracovává stejná témata jejichž nositeli jsou charakterové typy. Jeho postavy v sobě vždy nesou nějaký typizovaný společenský problém, ale řeší ho pokaždé jiným způsobem. Motivy a témata se v jeho dramatech opakují, ale ne vždy jsou v daném textu problémem ústředním (např. odchod a návrat paní Alvingové od muže; odchod Nory od manžela s otevřeným koncem – jakoby tu Ibsen dovyprávěl příběh jedné postavy postavou jinou).

Ibsen ve svých dramatech kritizuje morální kodex své doby. Svět jeho postav stojí na zdánlivě pevných a neochvějných základech, které autor svou kritikou rozbourává. Ibsen vychází z křesťanské morálky – pastor Manders v *Přízracích* ji pojmenovává paní Alvingové: „ To je právě ten vzpurný duch, požadovat zde v životě štěstí. Jaké máme my lidé právo na štěstí? Nikoli, milostivá, my máme v životě plnit své povinnosti.“ Zákon a povinnost je zásadní téma v Ibsenových hrách. Pastor Manders pak ještě dodává, že povinností ženy je bezpodmínečně držet se manžela, ke kterému je připoutána.

Ve světě dramát Henrika Ibsena je jasně rozdané postavení a úloha muže a ženy. Muž jakéhosi štěstí dosáhnout může, avšak žena by měla zejména plnit

⁵¹ Stehlíková, K. (ed). *Ipsa ipsa Ibsen*, Sborník Ibsenovských studií. Nakladatelství Elg. 2006. ISBN 80-239-6129-2. Str. 21 – 22

svou povinnost. V jeho hrách se měří dvojím morálním metrem – jiné nahlížení je na konání mužů a žen. Ženy nejsou rovnými partnery a oporami svým mužům. To vyčítá Nora v závěrečném „monologu“ Helmerovi. V průběhu hry ji Helmer několikrát ve společnosti shazuje, pokud Nora projevuje něco jako vlastní vůli a mysl. Torvald se jí vysmívá, že mluví o vědě v dialogu s dr. Rankem. Stejně tak jako Torvald nedoceňuje svou ženu ani konzul Bernick z *Opor společnosti*. Ten si stěžuje své ženě Betty, že je na všechno sám a nemá si s kým popovídat. Když ona namítá, zda opravdu s nikým, on odvětí – opravdu s nikým.

Stejně tak je ale určeno nejen postavení mužů a žen, ale dětí ve vztahu k otci. Dítě je k němu povinováno láskou – což je několikrát zmíněno právě v již zmiňovaných *Přízracích*, *Oporách společnosti*, ale i *Noře*. V *Oporách společnosti* konzul Bernick mluví poté, co se jeho syn Olaf provinil se svou ženou, o tom, jak musí mít dítě pevné morální zásady. Vinu svaluje na matku a připomíná, že pro něj je důležité, aby se syn choval správně, on musí zanechat dědice, matce na tom nesejde. Dialog nápadně připomíná promluvu Torvalda Helmera k Noře, která poté pod vlivem jeho slov začíná pochybovat o tom, zda je dobrou matkou a zda nekáží a nezkazí své děti.

V Ibsenových hrách se společnost rovná zákon a povinnost. Zákony jsou svět sestavený muži pro muže podle racionálních pravidel. Ženy jsou souzeny mužskými zákony přísněji než oni sami, protože pokud se žena dostane do situace, kdy má být souzena, znamená to, že musela něco učinit, vystoupit z místa, ve kterém se očekává, že bude po celý život. Nestává se tak rovnou mužům, ale z jejich pohledu naopak ještě méně než ženou.

Ve světě Ibsenových her, v morálce 19. století, jsou ženy souzeny za přestupky přísněji než muži – pokud žena má nemanželské dítě, je zapuzena společností, pokud jej má muž, předpokládá se, že dítě zabezpečí.

„Muži a ženy nepatří do stejného světa,“ napsal Ibsen v poznámkách k *Hedě Gablerové*. Balzac ve svém *Úvodu k Lidské komedii* píše o protikladu mezi *pays legal* – právem, mocí, vládou části administrativy, úřady a jejich nomenklaturou,

a pays réel – mravy, pověrami/vírou, kuchyní a názory. Mužským a ženským světem.⁵²

Zákony jsou podle Nory špatné a necitelné, jak argumentuje Krogstadovi. Nora dělá věci z lásky, a když to zákony nechápou, musí to být špatné zákony. Nora je entuziatska, která nepatří do reálného světa, žije v ideálech.

Doboví kritici (Jaroslav Vrchlický, Jan Neruda, František Zákrejs) se po uvedení *Nory* o dramatu vyjadřovali jako o kritice manželství, které není založené na hlubokém citu. František Zákrejs v literárním časopise *Osvěta* upozorňuje, že kritika je namířena proti celé společnosti – potom, co Nora pozná, že jí muž byl vždy cizí: „*Povinnosti k sobě staví nad povinnosti k choti a k dítkám; ve společnosti, v zákony přestala věřit ... Ibsenovi nestačí tedy manželství zákonné, Ibsen vyžaduje manželství srdcí a duší. Manželství pouze zákonné mu ani manželstvím není.*“

Podle mého výkladu tím není myšleno manželství v duchu romantismu a romantické lásky, ale Ibsena jako individualisty, který ctí člověka nezávisle na pohlaví či společenském postavení. Člověka, který má nárok na lidská práva. Manželství srdcí a duší je myšleno jako naplněné, rovnoprávné manželství dvou lidských bytostí, dvou individualit, které se vzájemně obohacují – nelze jen brát či jen dávat, manželství nemůže fungovat jako jednostranný obchod.⁵³

3.2.4 Ozvuky Nory jako postavy v dalších Ibsenových hrách

Jak jsem již zmiňovala, pro Ibsena je typické opakování motivů a témat. Jejich nositeli jsou postavy. Motiv Nory, ženy, která opouští manžela a děti, motiv ženy jako panenky, motiv pokleslé ženy, která se zapletla do světa mužů, objevují se i v dalších jeho hrách – avšak ne jako hlavní téma (*Selma, Spolek mladých*; *Dina, která pyká za hříchy své matky, paní Dorfové, Opory společnosti*; *paní Engstrandová, matka Reginy, Přízraky*); přímo se o něj nejedná, ale je přítomný ve vyprávění, je to věc, která se stala, za kterou postava pyká nebo z ní vychází v dalším rozvoji.

⁵² Vinař, J. Ibsenovské črty. Okresní kulturní středisko Praha – západ. Praha.1981. str. 21

⁵³ Stehlíková, K. (ed).Ipsa Ibsen, Sborník Ibsenovských studií. Nakladatelství Elg. 2006. ISBN 80-239-6129-2. Str. 21 - 40

Jako první nese Nořino téma a její problém pojmenovává Selma ze *Spolku mladých*: „A já jsem žíznila aspoň po kapce vašich starostí! ... Ale když jsem prosila, odbývali jste mě jen vtipkováním. Oblékali jste mě jako loutku; hráli jste si se mnou, jako se hraje s dítětem. S jástem bych nesla všechny těžkosti, s jakou vážností a touhou bych přistupovala ke všemu, co bouří, povznáší, zušlechťuje.“

V *Přízracích* je jedním z hříchů minulosti odchod paní Alvingové z domu rok po svatbě za pastorem Mandersem. Avšak odmítnutá se vrací zpět a plní roli manželky až do smrti svého muže. V *Oporách společnosti* je s Dinou zacházeno jako s panenkou, nesvéprávnou bytostí, která nosí stigma hříchu své matky, je nehodná společnosti.

3.2.5 Styl Ibsenových dramát

Aristotelské drama vrcholí v realismu 19. století, do tohoto typu dramatu můžeme zařadit dílo Henrika Ibsena – jeho hry se odehrávají většinou v jednotě místa, čas ubíhá lineárně a události dramatu jsou ve velmi rychlém časovém sledu. Na příkladu *Nory* – děj se odehrává v průběhu tří dní o Vánocích v salónu měšťanského domu Helmerových.

Ibsen do aristotelského dramatu, jehož součástí je expozice, v níž se divák dozvídá pozadí postav a informace přecházející a ovlivňující děj dramatu, přinesl nový princip – tzv. analytické drama (také retrospektivní drama), jež mu umožňuje prezentaci složitých obsahů, které byly typické pro texty 19. století. Analytické drama dovoluje postupné odkrývání příčin dramatických konfliktů, tzn. konflikt se nejprve odehraje, teprve pak k němu divák dostává rozklíčování. Divák je tak neustále v pozoru a napětí, stále se ptá a konfrontuje s fakty, forma ho nutí k bdělosti a aktivitě. Minulost se odhaluje v dialozích na jevišti. Divák pak vidí následky situací předešlých, příčiny se mu odhalují spolu s minulostí postav.

V Ibsenových hrách se divák v průběhu děje dozvídá zásadní okolnosti, které jeho pohled mění a upravují. Analytické drama umožňuje Ibsenovi diagnostikovat stav společnosti, argumentačně doložit všechny její choroby a skutečnosti, které chtěl postihnout.

3.2.6 Maska a maskování

Velkou roli ve čtení Ibsenova dramatu *Nora/Domeček pro panenky* hraje vnímání masky, masek, které nosí jeho postavy. V měšťánské společnosti, do níž jsou zasazena Ibsenova dramata, je maska nutností – podmínkou patřit do okolního světa, zapadat do společnosti. Maska je tu hraní rolí, předstírání, ukazování jedné tváře veřejnosti – společnosti tam venku; a druhé tváře za zavřenými dveřmi salónů. Všechny Ibsenovy postavy nějakou masku nosí – anebo, pokud ji nenosí, jsou společností za svůj postoj hrát otevřeně ostrakizována vyloučeny.

V Noře maska funguje ve dvou rovinách – v rovině symbolické a v rovině reálného děje uvnitř dramatu. Obě tyto roviny se ale propojují.

Maska obrazná, symbolická, je u Ibsena předchůdcem podtextu. Postavy se chovají jinak, než by ve skutečnosti chtěly. To souvisí s maskováním se a sebescénováním se v dokonalý obraz měšťánské společnosti.

Jednou z takových situací je návštěva paní Lindové u Nory Helmerové, vůbec důvod jejího příjezdu do města. Kristina Lindová přijíždí žádat o práci u Torvalda Helmera, zneužije pro tuto žádost své přítelkyně. Celý rozhovor ovšem, než se dostane k tématu, vede jako zdvořilostní konverzaci dvou přítelkyň, které se neviděly osm let. (Příklad z naší klauzurní práce: Kristina Lindová mluví bezstarostně s Norou, usmívá se – v prvním plánu se tedy zdá být vše v nejlepším pořádku. V druhém plánu je stylizovaný herecký gestus – herečka je ztuhlá, ošívá se, upravuje se vlasy. Vykazuje znaky neurózy, jakmile je problém vyřešen, neuróza pomine.)

Druhým takovým případem tohoto typu maskování je ztvárnění dr. Ranka – umírající se skrývá za maskou smějícího se šaška.

Nora rozlišuje postavy kolem sebe na známé a neznámé. Znamé tvoří její nejbližší okruh – rodina, přátelé. Jsou tady, doma, uvnitř bezpečných stěn. Neznámí jsou ti lidé venku, jsou to „oni“. Pro Noru je důležité, co si o ní myslí její nejbližší okolí, jak s nimi vychází, jak směřují její život. Velký svět ji osobně neovlivňuje, vnímá jej prostřednictvím svého manžela, na jeho vnímání je závislý její pohled. V tomto bodě její postoj tvoří kontrast s vnímáním světa Torvalda

Helmera, pro kterého je vnímání těch venku, vnímání jeho osoby velkým světem to nejpodstatnější. Jeho život se točí kolem toho, jak bude působit na společnost, jak jej společnost bude vnímat a jakou roli v ní zaujme. Je to reprezentace mužského a ženského postoje v době vzniku Ibsenových dramát. Ženy se zajímají o záležitosti „doma – u plotny“. Muži míří „výš, k vyšším cílům, do velké společnosti“.

Ibsenovy postavy obecně se v jeho hrách maskují – to souvisí s formálním stylem jeho her s analytickým dramatem, postupným odkrýváním a rozkrýváním. Nic není takové, jaké se na první pohled zdá, vše má více vrstev a více tváří.

Stejně jako se postupně rozplétá děj a divákovi se mění pohled na nahlíženou situaci, mění se postupně i pohled na postavy. V prvním dějství jsou v Noře oni neznámí, cizí lidé, tam venku. Její i Helmerův postoj k těmto cizím lidem vyjadřuje dialog z úplného úvodu hry:

„Helmer: Noro!... A co když si dneska vypůjčím deset tisíc, ty je o Vánocích rozfofruješ a mně na Silvestra spadne na hlavu taška a bude po mně? (...)

Nora: Kdyby se stalo něco tak děsného, bylo by mi úplně jedno, jestli mám nějaké dluhy, nebo ne.

Helmer: A co ti lidi, co bych si od nich vypůjčil?

Nora: Ti? Prosím tebe, komu na nich záleží! Na cizích lidech.“

V druhém dějství oni neznámí, Krogstad (ale svým způsobem i paní Lindová, která se do prostoru patřícího Helmerovým vdere) naprosto opanují dům a osud Helmerových. Krogstad porušuje osobní, bezpečnou zónu Nory Helmerové, zjevuje se, jak se mu zlíbí a zanáší tam cizí prvky, které ji ohrožují (v naší práci je Krogstad kuřák a pokaždé po něm u Helmerových zůstává zápach dýmu, kterého se Nora snaží zbavit větráním, osvěžovači vzduchu – Krogstad zanáší jejich domácnost a otravuje ovzduší).

Ve třetím dějství se Nora demaskuje, odkládá maškarádu (což je tu myšleno v konkrétním i symbolickém slova smyslu – jedná se o scénu po maškarním večíрку u Stenborgů, Nora skutečně odkládá masku), jakoby prozře a neznámým, cizím člověkem se pro ni stává její manžel:

„To jsem totiž poznala, že nejsi muž, za jakého jsem tě pokládala ..Nemůžu zůstat v bytě přes noc s cizím mužem ... Od cizích nic nepřijímám ... Taková jaká jsem, už pro tebe nejsem ta správná žena.“

Při tanci se Nora stává maskou, ve kterou se promění – díky masce, jako na karnevale objeví svou pravou identitu, utrhne se z pomyslného vodítka, z řetězu a ve třetím dějství už se nemůže vrátit zpět. To dokládá i Helmerova zpráva o tom, jaké bylo skutečné Nořino vystoupení na maškarním u Stenborgů, o kterém se divák dozvídá jen z Helmerovy reference, přímo ho nevidí. Nora podle Helmera tančila příliš naturalisticky, příliš opravdově – Torvald jako by svou ženu nepoznával.

„Helmer: Není pozoruhodně nádherná? Ve společnosti o tom panovala naprostá shoda. Ale jak je vám příšerně svéhlavá. Představte si, že jsem ji musel odvést skoro násilím... Zatančí tu svou tarantelu – má bouřlivý úspěch – tedy celkem zasloužený – i když by se dalo říct, že její výkon byl možná až trochu přehnaně přirozený; tedy chci říct – poněkud víc než by, přísně řečeno, odpovídalo požadavkům umění – no, ale prosím, budiž!... Prostě bouřlivý úspěch, to je podstatné... A já jí mám potom dovolit, aby tam ještě zůstala? Účinek oslabila? ... Aktšlus musí být vždycky efektní...“

(V klauzurní práci jsme chtěli zdůraznit skutečnost, že Helmer není spokojen s výkonem své ženy na maškarním večíрку, zejména s jejím chováním, které bylo moc sebevědomé a koketní. Helmer potřebuje Noře ukázat, že on je dominantní a že ona je jen jeho majetek – proto si ve scéně hned po návratu, kdy se zbaví paní Lindové, Helmer na Noře vynucuje sex.)

3.2.7 Tanec

Nořin tanec, se kterým vystupuje na maškarním u Stenborgů, vidí divák na konci druhého jednání. Nora se pod záminkou nácviaku snaží tancem odlákat Torvalda od schránky, v níž je kompromitující dopis od Krogstada, který by zničil dosavadní soužití Helmerových. Snaží se Torvalda zaměstnat a tančí v podstatě o svůj dosavadní život.

V originálním Ibsenově textu Nora tančí tarantelu, tanec, který se naučila na Capri v Itálii, kde s Helmerem rok pobývali, když byl nemocný. Tarantela je cítit exotikou, je to v Norsku něco neobvyklého – i tento tanec je účelový, postavám slouží k tomu, aby společnosti ukázali své postavení. Helmer se Norou chlubí, na tarantelu lze ukázat, že cestovali, žili v zahraničí, navíc v Itálii, která je svým klimatem úplným opakem chladného Norska. Dává tím najevo, že na to měli peníze, mohli si dovolit takový čas trávit jinde. Zároveň předvádí svou ženu jako výstavní klisnu, která umí tančit a dokáže předvést v Norsku exotický tanec.

To, jak je tanec přenesen do dnešní doby, jak je interpretován, je pro iscenování *Nory* zásadní. Tarantela dnes již pro nás, ve světě, který je globalizovaný, punc exotiky ztrácí, zároveň není technicky natolik náročným tancem – estetická hranice se od doby vzniku dramatu výrazně posunula .

(V naší klauzurní práci jsme pro tanec zvolili twerk a Noru s Torvaldem Helmerem jsme kostýmovali jako „bujného býčka“ a „sexy kovbojku“. V tanci se zdánlivě role otočí – Helmer je ten, který se nechává zkrotit silnou ženou – přemýšleli jsme o tanci jako o obraze, který chce Helmer vyslat do světa. Tento obraz je proti výkladu postavy Nory, která rozhodně není silná žena krotící muže. Twerk i sexuálně stylizovaný kostým v této scéně jsou interpretačně srozumitelnější – twerk je tanec, při němž žena třese hýžděmi a rozvibrovává ženské partie, silně připomíná kopulační pohyb. Opět tento tanec má být chlubením se Norou na veřejnosti – Helmer ukazuje, jak přitažlivou ženu má a jaký sexuální predátor je.

V tanci se navenek prohazují role submisivního a dominantního, ačkoli po tomto momentu se vrací zpět.)

3.3 Úprava textu

3.3.1 Výchozí úvahy

Jako první a zásadní otázku jsme si kladli, zda je možné tento text zpracovat s mladými lidmi, kolem dvaceti let, jak a o čem vypovídá, zda je v dnešní době aktuální a pro nás zajímavý. Našli jsme styčné body opírající se o dějová fakta, která jsme si dále interpretovali a chtěli je tematizovat (což se ne vždy podařilo).

Byly to zejména – manželství založené na obchodním vztahu, na penězích; život na úrovni vyšší, než si člověk může dovolit, a pak zásadní dějový fakt – falšovaná směnka, kterou zfalšovala manželka ředitele banky.

Nejprve jsme si zasadili *Domeček pro panenky* do dobového kontextu jeho vzniku a srovnali s dnešní dobou. Norské měšťanstvo po industriální revoluci a nastupující průmyslový kapitalismus zapřičiňuje změny ve společnosti, vznik nové buržoazie a šplhání mladých lidí po kariéřním žebříčku společnosti. Situace je obdobná jako na přelomu 21. století, tento vývoj s sebou nese sociologické a ideologické změny. V důsledku toho se dle nás znovu ustanovuje idea manželství, které vede ke společenskému postavení – v některých kruzích se sluší mít manželku, která se stává jen reprezentativním potvrzením, že muž je skutečný muž. Taková manželství stojí jen na obchodní bázi.

Dále můžeme *Domeček pro panenky* zařadit mezi Ibsenova společenská dramata, kde je podstatné upozornit na nějaký problém – pro nás zde konkrétně na nesvobodu člověka, svázanost konvencemi a pravidly společnosti a život ve lži. Tato témata si spojujeme s nutností neustálého sebescénování se, pozorování sama sebe a stavění se do rolí. Hlídání si vlastního obrazu ve světě médií a internetu je velmi podobné tomu, na co poukazoval ve své době Ibsen.

Při hledání aktuálního poselství hry jsme dále zohledňovali další faktory společnosti, v níž se odehrávají Ibsenova dramata, a její souvztažnost s dneškem. Ibsenovy hry podle nás lze nazvat dramaty, které řeší současný fenomén tzv. „first world problems“. Problémy prvního světa jsou problémy společnosti, která žije v nadbytku, míru a blahobytu, nemusí dále řešit existenční otázky a tak si hledá zástupné problémy. Přes veškerý společenský blahobyt lidé prvního světa nejsou šťastní a zástupné problémy se stávají problémy primárními.

Naším východiskem bylo přemýšlet o Ibsenově textu a jeho zasazení z hlediska dnešní doby a problémů naší generace (generace Y), ze společenského tlaku, který je na nás vyvíjen a který na sobě všichni pociťujeme. Společenskými rubrikami a obrazy úspěchů v médiích jsme hnáni k vyšším a vyšším výkonům v nízkém věku. Všichni musí dobře vypadat, být sexy, výkonní, zdraví, dokonalí a šťastní za všech okolností. Hlavní inspirací nám byla rubrika, kterou každoročně vydává magazín Forbes 30 pod 30 o mladých, úspěšných, výkonných lidech.

3.3.2 Redukce postav

Počet postav v úpravě pro klauzurní práci byl daný obsazením, věděli jsme, že pracujeme s konkrétní pěticí herců a pro ně jsme text upravovali. Bylo nutné přistoupit k redukci a ponechat jen pět nukleárních postav dramatu – Noru a Torvalda Helmerovy, dr. Ranka, Nilse Krogstada a Kristinu Lindovou.

Zbavovali jsme se tak sedmi postav – chůvy Anny Marie, Helmerových dětí, služebné Heleny a městského posluhy.

Vznikly tak určité problémy, které jsme byli nuceni řešit, a vyplynula témata vycházející z redukce postav.

Mohlo by se na první pohled zdát, že některé z těchto postav (služebná, chůva, posluha) jsou jen postavy účelové a plní přechody mezi scénami. V dobové konvenci 19. století je však určující, zda má rodina služebnou, chůvu apod. Stejně jako v dnešní době ve sféře společnosti, do níž jsme si zasadili Helmerovy, je podstatné, zda má rodina paní na výpomoc, chůvu či uklízečku. Mít patřičný personál je známkou vyšších vrstev a nabízí zdání komfortu a svobody. Žena, která je v domácnosti, si tak může nakládat se svým volným časem, jak chce, může se seberealizovat a soustředit se na reprezentační povinnosti manželky.

Při inscenování bylo tedy nutné dát si pozor na vytvoření konvence patřičné společenské vrstvy i bez těchto pomocných postav.

Pro děj a závěr celé hry je nesmírně důležité, že Helmerovi mají děti, že psychicky nedospělá Nora je matkou. Pouto mezi manželi je podle nás poté silnější, je snazší opustit manžela než manžela a děti. Dále je v celém textu silně přítomný motiv rodičů, kteří kazí vlastní děti – u Krogstada i u Nory (dědičná

zkaženost, nebo pykání za hříchy svých rodičů je tématem také u Ranka a Nory ve vztahu k jejímu otci), která se po celou dobu hry přesvědčuje o tom, že to není pravda, aby nakonec v závěrečném výstupu řekla, že už se na ně ani nepůjde podívat, jelikož taková, jaká je teď, pro ně nic neznamená. Zároveň jsme ze čtení Ibsenova textu dospěli k tomu, že děti nemusí být na scéně přítomné – Nora se o ně nestará, jen si s nimi hraje, na starání má chuť. Postavy dětí a chuť tedy zůstávají pouze v dialozích. Při opětovném shledání s Kristinou Lindovou se Nora chce pochlubit dětmi, jenže ty jsou venku s chuť. Pokusili jsme absencí dětí na scéně ještě podpořit Nořinu nepraktičnost, skutečnost, že přestože je matka, tuto roli nepřijala a je sama velkým dítětem, o které je třeba se starat.

Postav služebné a posluhy se zbavujeme zcela.

3.3.3 Překlad

Při volbě překladu jsme hledali co nejuniverzálnější a nejjasnější verzi. Chtěli jsme nadčasovou verzi, která se může hrát v 19. století, v 60. letech mezi hippies ale i v mladé business class, kam jsme své postavy zařadili.

Rozhodovali jsme se mezi překladem Karla Krause s Janem Rakem a Františka Fröhlicha. Fröhlichův překlad je velmi přesný a nadčasový, sám se ke svým překladům Ibsenových děl říká, že se snaží textem zobrazit obyčejný život, tak jak je. Vychází z Ibsenova požadavku *„pravdivost přirozenosti a přesvědčivost skutečnosti v každém ohledu“*. To bylo při rozhodování o finálním výběru překladu stěžejní. Přesto jsme v inscenační verzi textu použili některé výrazy ze staršího překladu Krausova a Rakova – ten je v mnohém eufoničtější a ve vyjadřování postav měkčí, hravější, což vede k jejich vnímání jako dětinštějších. Fröhlichova *„ptáčka lehkona byla“*, jak Helmer častuje Noru, například nahrazujeme *„ptáčkem marnotratníčkem“* z Krausova a Rakova překladu. U Fröhlicha, když Helmer podezírá Noru z mlsání makronek, říká jí, že vypadá nějak podezřele. V naší verzi jsme opět zvolili ekvivalent z Krausova a Rakova překladu – *„vypadáš dnes nějak vyjukaně“*.

3.3.4 Samotná úprava textu pro účely klauzurní práce

Pro účely klauzurní práce bylo potřeba text výrazně upravit. Úpravy byly limitovány především časovým limitem a omezením počtu postav. Děj bylo potřeba zredukovat na maximálně 60 minut – a radikálně ho tak zkrátit, ale zachovat oblouk celého příběhu.

V úpravě jsem vycházela ze stěžejních situací. Nora je téměř po celou dobu, kromě jedné situace (paní Lindová a Krogstad), na jevišti. S každou z dalších postav má v konečné úpravě tři stěžejní situace – v každém dějství jednu. Všechny postavy kromě Nory jsou v další ze svých situací změněné – okolnostmi a předchozí zkušeností mění svůj postoj i způsob jednání. Nora je k této proměně ovšem imunní. Pokusili jsme se už výběrem situací a jejich stavbou tematizovat Nořinu nedospělost – nebo lépe, neschopnost dospět. Nora změny nepřijímá, nevnímá je. Rostoucí obtíže se snaží ututlat, neřeší je a dělá, že neexistují (k tomu se váže i výrazná úprava konce celé hry, o které píší dále).

Dalším krokem bylo okleštění situací od zbytečných slov. To, co dramatik naturalismu, realismu sděluje slovy jako hlavními prostředky, jsme se pokusili sdělit scénicky, obrazem, mimojazykovými prostředky. Snažili jsme se uchovat původní sdělení, zůstat obsahově věrní, ale volit expresivnější prostředky. Tam, kde přemíra slov funguje charakterotvorně (Nora je specifická tím, že blábolí a švitoří) nebo významotvorně (například kde nadbytek textu zakrývá skutečnost – pod usměvavou maskou se skrývá něco jiného), jsem větší množství textu zanechávala.

Z některých pasáží bylo třeba odstranit teozovitost – s režisérem Adamem Skalou jsme se shodli na tom, že všechny postavy musí být v každý moment hry nuceny jednat, bylo tedy třeba vyhledat jádra dramatických situací a o ty úpravu opřít.

Ačkoli jsem v textu výrazně krátila, pokusila jsem se zachovat ráz Ibsenova textu a jazyk překladatele.

Nejvýraznější inscenační úpravy jsme udělali v závěru textu – v dialogu Nory a Helmera, kdy Nora odchází z domova. Zde byla pro nás problémem teozovitost – zdlouhavé a podrobné vysvětlování stanovisek, proč Nora odchází, co si uvědomila, a Torvaldova oponentura, proč se on zachoval tak, jak se zachoval. Oba se tu střídají ve strukturovaném dialogu a podle schématu teze antiteze

debatují. V naší úpravě jsme ze závěrečného obrazu udělali Nořin monolog. Náš Torvald Helmer mlčí. Neobhazuje se ani neprosí Noru, aby zůstala. Jediná replika, kterou za celou dobu řekne, je: „*Noro, myslíš a mluvíš jako hloupé dítě.*“ Ta vystihuje jeho postoj k ní v celé hře i v této konkrétní situaci. V našem výkladu Nora ve skutečnosti nechce odejít, svým monologickým blábolením oddaluje moment odchodu, volá tak o pomoc, chce, aby ji Torvald zachránil. Chtěli jsme, aby naše dětská Nora věřila v onen „zázrak“, který se nestal, až do konce.

3.3.5 Závěr Ibsenovy hry a naše interpretace

Dlouhou dobu jsme řešili, jak příběh Helmerových ukončit – na jednu stranu jsme chtěli ctít autora, na druhou si myslíme, že v dnešní době už odchod ženy od manžela a od dětí není tabu, naopak je to poměrně běžná záležitost, a hra by tak nevyznívala stejně skandálně jako v době svého vzniku. To jsme chtěli zachovat – pocit, který v divákovi vyznění zachová.

Nora i Torvald jsou u nás vykládáni a stylizováni jako velké děti, sobci ve světě sobců. Torvald ve skutečnosti miluje jen sám sebe a svůj dokonalý obraz. Nora je dítě, které chce dospět, ale nechce se spálit. Z těchto tvrzení jsme pro výklad závěru vyšli.

Rozhodli jsme se, že naše Nora neodejde. Zůstává s Torvaldem dál uvězněná ve zlaté kleci – vakuu, v němž partneři zůstávají, neschopnost posunout se dál, nám přijde mrazivější a příznačnější pro naši dobu.

K tomuto závěru směřovala i výše popsaná úprava textu závěrečného obrazu – Nora svým monologem oddaluje odchod, Torvald ji mlčením znejišťuje a nutí mluvit dál. Při jediné replice, kterou pronese („*Noro, myslíš a mluvíš jako hloupé dítě.*“), zesílí hudbu, čímž říká, tyhle nesmysly dál nebudu poslouchat. Situaci se rozhodne ukončit výchovnou fackou, aby ženu umlčel. Toho vzápětí lituje, ale už se stalo a nejde to změnit. Naše Nora – i v poslední situaci, díky své dětské duši věří v onen „zázrak“, o kterém se tolikrát zmiňovala – facka je v našem podání tím zázrakem. Ačkoli se Nora změnila, uviděla svého muže v pravém světle, fackou se nechá umlčet. Torvald se pro ni zachová jako muž, otec. Vrátí ji do stejných, ale už bezpečně zajetých kolejí.

3.4 Aktualizace Ibsenova dramatu pro účely klauzurní práce

Text jsme se pokusili aktualizovat a přenést do současnosti. Vycházeli jsme z hlavního tématu a situací, okleštěných od dobového kontextu a konvencí, ze vztahů a jednání mezi postavami, a konfrontovali jsme je se zkušenostmi našimi a herců. Poté jsme tyto základní situace přenesli do současnosti a hledali, kam je zasadit. Snažili jsme se vytvořit obraz, nesnažili jsme se přiblížit se realitě. Postup byl tedy od konkrétního k obecnému.

Realismus Ibsenových dramát umožňuje vnést do inscenování prvky sebeprezentace – herci hrají sami sebe (ztotožňují se s postavami) a zároveň se s postavami ztotožňují i diváci. Je to hra o nás pro nás.

Do děje jsme se snažili vnést autentická specifika a konkrétnosti dnešní doby a prostředí, o kterém hrajeme, a tím vytvářet obrazy.

Děj *Domečku pro panenky* jsme si pro naši práci zasadili do prostředí pražské Letné, kde byl v posledních letech jeden z nejmarkantnějších případů gentrifikace a vzniku uzavřeného „ghetta“ určité skupiny obyvatel. V našem *Domečku* tematizujeme svět, ve kterém nejsou existenční problémy, a tak vznikají zástupné, uměle vytvořené konstrukty společnosti blahobytu – tzv. first world problems.

V průběhu zkoušení se vytratilo prostorové řešení, i práce s konkrétními rekvizitami, které pomáhaly právě letenské prostředí specifikovat – zůstalo tak bohužel jen obecné řešení v jakémsi obývacím pokoji či salónu.

3.5 Postavy jako nositelé témat a motivů

Jak jsem zmiňovala, nositeli motivů jsou u Ibsena charakterové typy. V jeho dramatech se vyskytují dva naprosto odlišné, ale základní typy postav – snílci (pohybující se mimo realitu) a nositelé pravdy (kteří pro svou pravdu a pravdu obecně jdou přes mrtvoly). Při střetu těchto dvou postav dochází ke konfliktu.

V Ibsenově *Domečku pro panenky* jsme si všechny postavy pojmenovali jako extremisty – každý z nich vidí svět jen svou optikou, svou pravdou, a zaujímá k němu svůj postoj. Tak se postavy dostávají do konfliktů.

Nora je snílkem, naprosto odtrženým od reality. Nevnímá svět v celé jeho podobě, ale pouze jako úzký výsek jí blízkých a známých. Její svět je domečkem pro panenky, který je obalený v růžovém molitanu, aby si nemohla ublížit. Noře nebylo nikdy dovoleno se zranit, projít si výraznou zkušeností – proto nemohla dospět a proto ji vykládáme jako velké dítě. Půjčení peněz na záchranu svého manžela, zfalšování směnky a splácení dluhů je jejím dětským pokusem něco velkého dokázat – Nora chce dospět, ale není pro to ochotna nic obětovat. Proto své problémy neřeší, ale tutlá je, předstírá, že neexistují.

V naprostém kontrastu s postavou Nory je Kristina Lindová. Neustále se snaží vypátrat pravdu, od koho si Nora vypůjčila peníze. Odsuzuje ji a nabádá, ať vše manželovi vysvětlí:

„Noro - Tvůj manžel se to musí dozvědět.“

„Ne, to ne.“

„Pak promluví dopis.“

Své okolí ve skutečnosti neposlouchá, je natolik přesvědčená o správnosti svých názorů a jednání, že nepotřebuje jakýkoli zásah zvenčí. Má recept na všechno. Kristina Lindová je příkladem přeušlechtilého člověka – je hrdá na svou bídu, obětuje se pro ostatní pro uznání společnosti.– Pokusili jsme se upozornit na rozdílnost Nory a paní Lindové scénicky. Paní Lindová postupně začíná ovládat prostor Helmerových – vdere se do jejich domova (v první scéně přichází s kufrem, který si staví do středu jeviště); po Noře přezdobuje stromek, jako po dítěti, které necháme pomoci, ale potom si to raději a lépe uděláme sami; řeší Nořiny situace – uklízí po Krogstadovi, který poničil prostor Helmerových, s Krogstadem promlouvá ohledně úpisu ve schránce. Pro posílení tohoto nesnesitelného všeználkovství paní Lindové jsme vycházeli z textu a konkrétně pak ze situace, kdy si Nora na začátku II. dějství volá Kristinu, když se chystá na maškarní - pod záminkou zašívání kostýmu, ve skutečnosti však v potřebě mít ji nablízku jako oporu

Ačkoli zápletkou, kolem které se točí veškeré potíže Helmerových, je úpis, který má v rukou Krogstad, odstartuje ji příjezd paní Lindové; jako by tato postava nemohla být v domě, kde je takové strašné tajemství.

Torvald Helmer je reprezentantem patriarchální společnosti, v této rovině je viníkem toho, proč je Nora taková, jaká je. Po jejím otci ji převzal on, oba se k ní

chovají jako k dítěti. Torvald se více zajímá o to, co se děje venku ve světě než doma – s Norou jsou úplnými protiklady upírání své pozornosti. Torvald tvoří dokonalý obraz domácnosti pro svět venku, v němž Nora je jeho majetkem. Chtěli jsme vytvořit iluzi láskyplného vztahu – v němž ale Torvald svou ženu miluje tak, jak je muž schopen milovat nové auto. V situacích, kdy se Nora proviní proti nastaveným zásadám společnosti, Torvald jí ukáže, kde je její místo.

Krogstad byl jednou z výkladově těžších postav – nakonec jsme se přiklonili k výkladu člověka zničeného okolnostmi a tlakem společnosti. Pro nás jsme ho vnímali jako Noru, poté, co by se její podvod odhalil a ona byla nucena pykat za to, co udělala. Chtěli jsme věřit v to, co Krogstad říká, tedy že se „už půldruhého roku nedopustil žádné nepravosti a snaží se být dobrým kvůli svým dětem“. Je to člověk morálně zlomený a poničený, jak se o něm také vyjadřuje dr. Rank, který se topí v bahně a nelze mu pomoci se z něj vytáhnout. Na druhou stranu je v něm přítomné zlo a závist – touha po pomstě těm, kteří jsou teď nahoře.

Dr. Rank byl nejproblematičtější postavou. Pro sebe jsme si ho pojmenovali jako skutečného nositele pravdy. Je to mladý muž, který, jelikož umírá, je upřímný a zrcadlí se v něm konečnost člověka. Proto si k sobě Rank nechce v poslední fázi svého života pustit přecitlivělého Helmera, který dbá na dokonalý vnější svět. Ví, že Torvald by se do onoho zrcadla podívat nedovedl, protože žije ve světě předstírání. Rank je jediným lidsky snesitelným elementem, proto asi musí z tohoto světa odejít. Je jediným, kdo vidí svět takový, jaký je – střízlivýma očima, není oním výše zmiňovaným extremistou.

V souvislosti s extrémním chováním jsme chtěli ukázat na malichernost a směšnost postav a situací, které se řeší v Helmerově rodině. Všechny vedlejší postavy mají vážnější existenční problémy než manželský pár Helmerových, přesto je Ibsenova hra o nich. Ukazuje na již zmiňované problémy prvního světa, které jsou ve skutečnosti směšné, stejně jako měšťanská společnost v době vzniku Ibsenových dramát i společnost např. nové letenské buržoazie, o níž jsme chtěli podat výpověď my.

3.6 Vývoj interpretace postav a hereckého stylu v průběhu zkoušení

V průběhu zkoušení jsme naráželi na několik problémů – byly jimi zejména hledání hereckého stylu a změny interpretace některých postav.

Postavu Nory a Torvalda Helmerových se hercům podařilo podchytit hned na počátku a v průběhu zkoušení jen zpřesňovali psychologii a gestus postav. Jejich postavy jsou také vedeny nejrealističtější formou.

Od počátku jsme v hereckém stylu mířili k realismu – s tím korespondovala i scéna, která měla původně více odkazovat k letenskému bytu, a rekvizity. Na scéně jsme například počítali s kuchyňskou linkou, odšťavňovačem (funkčním), haldou vánočních dárků, po kterých zůstane spousta balícího papíru apod. Stalo se nám však, že jsme scénu převršili věcmi, a místo aby herci svobodně rozehrávali situaci a jednali, rozehrávali rekvizity. Neustále se věnovali vedlejším činnostem, ne jádru situace. Paradoxně se nám tak z naší představy o konkrétním a přesně zasazeném prostředí a rozehrávání tohoto prostředí stal obecný a ještě špatný komentář „na lidi, kteří mají věci“.

Po odstranění části objektů na jevišti se nám herectví pročistilo, ovšem zůstala veškerá parazitní gesta. Nevěděli jsme, kudy dál – dostali jsme se k popisnému televiznímu realismu bez přesahu. V této fázi naštěstí zasáhli pedagogové, kteří nám pomohli uvědomit si problém, pojmenovat si situace a navedli nás k hledání vlastního stylizovaného jazyka.

Režisér Adam Skala se rozhodl pro expresivní až groteskní řešení některých postav, a tak se nám stalo asi jedno z největších provinění (i když jich v průběhu zkoušení bylo více) – z jediné upřímné postavy, která je, jak jsem výše zmiňovala, zrcadlem života ostatním postavám, dr. Ranka jsme udělali mystifikátora. Rank v této fázi neumíral, byl simulantem, který zneužívá pohostinnosti Helmerových a využívá je. Noru citově vydírá a snaží se tak získat její lásku.

Vedl nás k tomu melodramatický tón, který měla situace s Rankovým vyznáním lásky Noře, a proměna výchozích úvah – v jednu fázi se pro nás stala přetvářka a samota hlavním motivem, kterou jsme se pokoušeli akcentovat za každou cenu, aniž bychom věděli proč nebo vycházeli z textu. U Ranka se stalo, že jsme šli

naprosto proti smyslu postavy i vyprávění, a to nás odklonilo i u dalších postav – to je problém především na mé straně, jelikož jsem v této fázi ztratila odstup a nebyla dostatečným oponentem režisérovi.

Druhá velmi problematická interpretace, které jsme se dopustili, byla v postavě Nilse Krogstada. Stalo se to ve stejné fázi, kdy jsme se naprosto odklonili od textu a motivací z něj vycházejících a získali jsme dojem, že situace známe natolik dobře, že je můžeme posouvat. Nils Krogstad se tak stal jakýmsi mučedníkem, před Norou se mrskal důtkami po obnažených zádech, čímž měl dávat najevo pokání – toto se nám i pod správným tlakem paní profesorky Ullrichové podařilo odstranit, fragmenty z tohoto zmateného, zdánlivě křesťanského poselství ale zůstaly i ve výsledné podobě klauzur. Ve třetím jednání, kdy paní Lindová a Krogstad začínají nový život, Krogstad stojí jen ve spodním prádle, s trnovou korunou z vánočního řetězu, a paní Lindová mu omývá nohy od bláta. Další takovýto nesmysl, kterého jsme se dopustili, je v úplném závěru, kdy Krogstad přináší Helmerovým dopis, s tím, že nebude podávat žádné trestní oznámení a úpis vymáhat nebude. Necháváme Krogstada vejít až do prostoru obývací haly Helmerových, navíc je celý v bílém, Helmer před ním padá na kolena a Krogstad beze slova odchází.

Ačkoli jsme většinu těchto velkých problémů na doporučení pedagogů odstranili, celý kus zůstal nedozkoušený, jelikož to bylo ve velmi pozdní fázi. Dr. Rank se vrátil k původnímu výkladu, avšak situace s vyznáním byla vedená až příliš jednoduše, rovnou směřovala k cíli – scéna neměla žádný oblouk, bylo vidět, že oba herci míří ke vzájemnému polibku; Rank si také nechal něco z melancholичnosti a melodramatičnosti mystifikátora, ke kterému jsme ho zavedli, a nepodařilo se najít onu dvojakost umírajícího člověka s veselou tváří.

Krogstad zůstal také nedozkoušený – v prvních dvou situacích se nám podařilo jej od nesprávné symboliky očistit – vystavěli jsme oblouk, kdy Krogstad stále více otravuje ovzduší Helmerových. V první scéně to zkouší po dobrém, vidí, že je to zbytečné, rozčílí se, ale opět se pokusí vše napravit. Ve druhé scéně je silně podnapilý, jelikož už dostal výpověď, nemá co ztratit, otevřeně Noře vyhrožuje a destruuje dům Helmerových. Ve třetí situaci se podařilo dát Krogstadovi facku studenou vodou, kterou ho paní Lindová na začátku oplachuje – bohužel dále v náznacích zůstalo podobenství Ježíše Krista, alespoň bez trnové koruny.

Na samotných klauzurách také spoustu věcí vlivem nervozity nevyšlo, nebo bylo zapomenuto, ale nebyly to akce natolik zásadní, že by měnily vyznění celé věci.

3.7 Výtvarné řešení

Pro naše řešení byl výchozí realistický přístup, přesto jsme nechtěli odilustrovat měšťanský salón 19. století ani současný obývací pokoj či halu. Řešení prostoru se ve spolupráci se scénografem Lukášem Matthé vyvíjelo. Nejprve jsme se snažili o konkrétnější řešení – postavit prostor v prostoru, jelikož jsme věděli, že kvůli umístění schránky, která je v exteriéru, musíme v rámci scény vytvořit pocit dvou oddělených prostor.

Došli jsme tedy k variantě jakési předsíně oddělené průhlednou stěnou od obývacího pokoje. Věděli jsme, že je třeba vyřešit umístění Helmerovy pracovny, která je prostupná ze dvou stran – z „bytu“ i chodby zvenku.

První návrh, ve kterém jsme začali zkoušet, byl mnohem podobnější skutečnému bytu, obsahoval několik zón – kuchyni (kuchyňská linka), obývací pokoj (gauč), jakýsi bar. Zjistili jsme, že nás ale herecky limituje, a tak jsme se uchýlili k obecnějšímu řešení.

Naším cílem bylo vytvořit odosobnělý prostor, který připomíná přijímací nebo vstupní halu, za kterou je náznak prostoru dalšího, kam většina postav směřuje nebo se snaží směřovat. V našem konkrétním případě je tím místem Helmerova pracovna. Zvolili jsme mírné zkosení prostoru, takže mléčně prosklené poloprůhledné dveře jsou dominantou zadní stěny prostoru a vše se k nim úběžně sbíhá, trychtýřovitě padá.

Při tomto řešení jsme se scénografem vycházeli z předpokladu toho, že právě Helmerova pracovna ukrytá za dveřmi reprezentuje onen „velký svět“, do kterého se utíká věčně nepřítomný Torvald a jím vyvolení a Nora se do něj dostat

chce. Opět jsme už v průběhu zkoušení zjistili, že tento předpoklad je nesprávný – snaží se dostat do interpretace textu něco, co tam nepatří. Naštěstí scénografie, kterou Lukáš Matthe vytvořil, fungovala i jako obecný hrací prostor a pracovna ve středu zadní stěny nám umožňovala rozehrání situací. Ale věřím, že dnes bychom scénografické řešení tvořili jinak.

Prvek, který byl funkční, bylo znázornění domova Helmerových jako zlaté klece, ve které je Nora zavřena a uvězněna jako skřivánek. To podtrhují svíslé zlaté pruhy umístěné na stěnách.

Dále jsme chtěli odkázat na prostupnost prostoru a na - v teoretické části zmíněné - přesvědčení panující v 19. století, které definuje ideální měšťanský dům jako „prosklenou skříň“, jakousi obchodní vitrínu či výběh v zoo, kam se návštěvníci chodí dívat na vystavené objekty. Není třeba zmiňovat, že vystavovaným objektem je v *Domečku pro panenky* Nora.

3.8 Shrnutí a reflexe zkoušení

Myslím, že hlavním problémem tohoto zkoušení byla nedostatečná přípravná fáze – tedy ještě než jsme začali číst text s herci.

Ibsenovy texty vyžadují důkladné čtení, jsou složité a postavy v sobě nesou spousty motivů a témat a pro řádnou interpretaci je třeba nazírat Ibsenovo dílo komplexně v celku. My jsme text přečetli a dříve, než jsme se mu pokusili pořádně porozumět, začali jsme do něj vsouvat své vlastní myšlenky a nápady. Což by bylo špatně u jakéhokoli textu, ale u autora Ibsenova formátu je to o to větší prohřešek.

Úpravu textu bych po této zkušenosti také dělala jinak – ačkoli si myslím, že se mi podařilo text radikálně zkrátit a přitom ponechat vše podstatné, pro příští práci bych potřebovala na úpravě textu pracovat více koncepčně. V této verzi tak zůstaly zbytečně některé motivy, se kterými nepracujeme a z úst herců vyznívají ploše, jelikož nemají pořádnou motivaci (jsou to například zmínky o Nořině otci). Dále zůstaly monology, jejichž potenciál jsme nevyužili, jelikož jsme příliš

nevěděli, co si s nimi počít – přesto jsme je ponechali z jakési úcty k autorovi (což byl nesmysl, jelikož jsme toho, i s úctou k autorovi, odstranili spoustu a to nemluvím o předělání závěru celé hry).

Dále si pro další práci potřebuji na začátku stanovit jasnější cíle a tematické určení – a poté si v průběhu zkoušení pokoušet zachovávat větší odstup.

Celkově je potřeba do budoucna věnovat více času přípravám a přípravné fázi, systematické analýze textů a stanovení jasného tématu - a tolik nespoléhat na intuici.

4 ZÁVĚR

Cílem bakalářské práce bylo prozkoumat a dát do souvislostí vztah mezi Ibsenovými dramaty a feministickým hnutím – bojem za ženská práva a významem Ibsenových textů pro tento boj.

Přestože Henrik Ibsen sám sebe feministou nenazýval a tvrdil, že vlastně ani přesně neví, co ženská práva jsou a co je hlavním snažením feministek, nepřímou se o ženskou emancipaci zasloužil.

Vydání jeho textů si vyžádalo nový způsob inscenování a přístupu k interpretaci, přineslo velké herecké příležitosti pro ženské herečky, které tak podnikaly revoltu zevnitř divadelních institucí. Ibsen měl bezesporu cit pro ženské postavy, dokázal vykreslit povahu a charakter ženy a stal se tak jedním z prvních autorů, kteří skutečně autenticky vykreslili ženu a ženský způsob uvažování a jednání. To všechno jsou věci, kterými se o ženská práva zasloužil nepřímou.

Sám sebe Henrik Ibsen nazýval spíše individualistou – nebo stoupencem individualismu. Úmyslně ve svých společenských hrách poukazoval na problematické faktory ve společnosti a nabourával zavedené pořádky měšťanské morálky.

Není důležité, jestli jeho hry byly, nebo nebyly bojem za ženská práva, v tomto případě je třeba ctít autora, který tak sám o sobě nemluví – Ibsen se snažil bojovat za práva lidská, otázka feminismu je tedy vedle práv člověka a celkového povznesení společnosti malicherností.

Při inscenování Ibsenova *Domečku pro panenky* jsme se pokusili přenést právě tuto společenskou kritičnost, neboť jsme našli paralely mezi společností dneška a společností 19. století. Pokusili jsme se následovat Ibsenova příkladu a vysvětlit, že posun společnosti není možný, pokud se nejdříve dál neposune jednotlivec.

5 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] Bocková, G. Ženy v evropských dějinách: Od středověku do současnosti. NLN, s.r.o. Praha. 2007. ISBN 978-80-7106-494-7.
- [2] Brockett, O. B. Dějiny divadla. NLN, s.r.o. Praha. 1999. ISBN 80-7106-364-9.
- [3] Craig, E. G. O divadelním umění. Divadelní ústav. Praha. 2006. ISBN 80-7008-204-1.
- [4] Ferguson, R. Henrik Ibsen: A new biography. London: R. Cohen. 1996. ISBN 1860660789.
- [5] Figueiredo, I de. Henrik Ibsen: Člověk a maska. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Karolinum, 2015, ISBN 978-80-246-2946-9.
- [6] Freelandová, C. Teorie umění. Dokořán. Praha. 2011. ISBN 978-80-7363-164-2.
- [7] Fröhlich, F. S Ibsenem a za Ibsenem do Osla. Scéna. Roč. 1991. Č. 24.
- [7] Ibsen, H. Hry I. Edice Divadelní hry. Svazek 7. Divadelní ústav. Praha 2006. ISBN 80-7008-193-7.
- [8] Ibsen, H. Hry II. Edice Divadelní hry. Svazek 8. Divadelní ústav. Praha 2006. ISBN 80-7008-194-5.
- [9] Ibsen, H. Spisy Henrika Ibsena III: Hry III. SNKLHU. Praha. 1958.
- [10] Ibsen, H. Básně. Alois Wiesner. Praha. 1898.
- [11] Ibsen, H. Májové slunce. Lyra Pragensis. Praha. 1990. ISBN 80-7059-010-6.
- [12] Ibsen, H. Four Major Plays. Oxford University Press. New York. 2008. ISBN 978-0-19-953619-1.
- [13] Kejzlar, R. Henrik Ibsen: K padesátému výročí jeho úmrtí. Orbis. Praha. 1956.
- [14] Kejzlar, R. Dějiny norské literatury 1814-1914. Academia. Praha. 1967.
- [15] Lenderová, M. K hříchu i k modlitbě: Žena v minulém století. Mladá Fronta, Edice Kolumbus. 1999. ISBN 80-204-0737-5.

- [16] Locke, J. Dopis o toleranci. Atlantis. Brno. 2000. ISBN 80-7108-202-3.
- [17] Moi, T. Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy. Oxford University Press. New York. 2006.
- [18] Rousseau, J. J. Emil čili o výchování. Nákladem dědictví Komenského – tiskem Dr. Ed. Grégra a syna. V Praze, 1911.
- [19] Rowbotham, S. A Century of Women: The History of Women in Britain and the United States in the Twentieth Century. Penguin Books. 1999. ISBN 0140232826.
- [20] Schnelle, B. Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu. Větrné mlýny. Brno. 2006. ISBN 80-86907-32-5.
- [21] Stehlíková, K. (ed). Ipse ipsa Ibsen, Sborník Ibsenovských studií. Nakladatelství Elg. 2006. ISBN 80-239-6129-2.
- [22] Stevenson, J. Dějiny Evropy. Cesty. Praha. 2004. ISBN 80-7181-132-7.
- [23] Vinař, J. Ibsenovské črty. Okresní kulturní středisko Praha – západ. Praha. 1981
- [24] Wollstonecraft, M. A Vindication of the Rights of Woman. Campbell. London. 1992. ISBN 1-85715-086-4.
- [25] Ystadová, V. Henrik Ibsen: novátor i dítě své doby. Hry II. Divadelní ústav. Praha. 2006. ISBN 80-7008-193-7.

Digitální dokumenty:

- [1] Farfan, P. From „Hedda Gabler“ to „Votes for Women“: Elizabeth Robin’s Early Feminist Critique of Ibsen. Theatre Journal, Vol. 48, No. 1 (Mar. 1996).
- [2] Gosse, E. Henrik Ibsen (<https://www.gutenberg.org/files/8152/8152h/8152h.htm>).
- [3] Gouges, O. de. The Declaration of the Rights of Woman and Female Citizen. <https://chnm.gmu.edu/revolution/d/293/>.
- [4] Kelly, E. K. Pandemic and Performance: Ibsen and the Outbreak of Modernism. South Central Review, Vol. 25, No. 1. Staging Modernism. 2008.
- [5] Mahaffey, V. Portal to Forgiveness: A Tribute to Ibsen’s Nora. South Central Review, Vol. 27, No. 3. Forgiveness. FALL 2010.

[6] Neserius, P. G. Ibsen's Political and Social Ideas. *The American Political Science Review*, Vol. 19, No. 1 (Feb., 1925).

[7] Swedberg, R. A Fine Introduction to Nordic Sociology. *Contemporary Sociology*, Vol. 27, No. 4 (Jul., 1998).

[8] Templeton, J. The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen. *PMLA*, Vol. 104, No. 1 (Jan., 1989).

Dále jsem také vycházela z inscenací Thomase Ostermeiera v Schaubühne (2002), Jana Antonína Pitínského v Divadle 7 a půl (2004) a Jana Nebeského v Divadle Pod Palmovkou (2016).