

RAZPRAVE FF

Marija Zlatnar Moe

Slovenske hiše za lutke



UNIVERZA
V LJUBLJANI

FF

Filozofska
fakulteta

Slovenske hiše za lutke

Zbirka: Razprave FF (ISSN 2335-3333, e-ISSN 2712-3820)

Avtorica: Marija Zlatnar Moe

Recenzenta: Martina Ožbot Currie, Tomaž Onič

Lektura: Rok Janežič

Tehnično urejanje in prelom: Eva Vrbnjak

Fotografija avtorice na zavihku: Simon Moe

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2024

Prva izdaja

Naklada: 150

Cena: 24,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij.

Monografija je nastala v okviru raziskovalnega programa št. P6-0265 (Medkulturne literarnovedne študije), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL>
DOI: 10.4312/9789612973230

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=192989443

ISBN 978-961-297-322-3

E-knjiga

COBISS.SI-ID=192992771

ISBN 978-961-297-323-0 (PDF)

Kazalo vsebine

Pojasnila o označevanju	7
1 Uvod	9
2 Prevajanje med perifernimi jeziki in kulturami.	15
2.1 Center in periferija v svetu	16
2.2 Center in periferija v književnosti	17
2.3 Iz enega perifernega jezika v drugega	20
2.4 Posredno in neposredno prevajanje	27
3 Nora med Norvežani	35
3.1 Norina zgodba.	35
3.2 Nora v norveških gledališčih	37
4 Nora na svetovnih odrih	39
4.1 Nora v nemščini	42
4.2 Nora v angleščini	48
4.3 Nora v francoščini.	50
4.4 Nora drugod	53
5 Slovenski prevodi	59
5.1 Kdo je prevajal <i>Noro</i>	59
5.1.1 Fran Gestrin	59
5.1.2 Miran Jarc	59
5.1.3 Andrej Hieng	60
5.1.4 Janko Moder	60
5.1.5 Darko Čuden	60
5.2 Predstavitev posameznih izdaj	61
5.2.1 Henrik Ibsen: <i>Et dukkehjem</i> (Vigmstad & Bjørke 2004, ponatis 2016).	61
5.2.2 Helmer. 4 34.	62
5.2.3 <i>Nora. Igra v treh dejanjih</i> . Spisal Henrik Ibsen. Poslovenil Miran Jarc. 1920.	62
5.2.4 Henrik Ibsen »Nora« (»Dom punčk«)	64
5.2.5 Henrik Ibsen. <i>Hiša lutk (Nora)</i> . Igra v treh dejanjih.	64

5.2.6	Henrik Ibsen. <i>Nora ali Hiša za lutke</i> . Prevedel Darko Čuden. 2016. Sezona 2016/1765
5.3	Spremna besedila.66
6	Besedilna prevodna analiza štirih celotnih slovenskih prevodov69
6.1	<i>Nora</i> v številkah69
6.2	Naslov72
6.3	Seznami oseb in prizorišča74
6.4	Didaskalije77
6.4.1	Opis prizorišča77
6.4.2	Druge didaskalije78
6.5	Dialogi.80
6.5.1	Dodajanje80
6.5.2	Izpusti83
6.5.3	Pravopis: Ločila, velike začetnice, črkovanje.95
6.6	Jezikovne spremembe.102
6.6.1	Oblikoslovne spremembe102
6.6.2	Skladnja111
6.7	Leksikalne spremembe118
6.7.1	Razlaganje.118
6.7.2	Povzemanje.119
6.7.3	Nadomeščanje119
6.7.4	Kalki.128
6.7.5	Nenormativne rešitve.132
6.8	Pomenske spremembe134
6.8.1	Pomenske napake.135
6.8.2	Druge pomenske spremembe143
6.9	Slogovne spremembe147
6.9.1	Vzkliki in mašila147
6.9.2	Funkcijskozvrstne spremembe151
6.9.3	Lastna imena157
6.9.4	Kulturno vezane prvine: realije157
6.9.5	Drugo.161

6.10	Štirje celotni prevodi <i>Hiše za lutke</i> in besedilna analiza	171
6.11	Gestrinov prevod – Helmerjeva vloga	174
7	<i>Nora</i> med Slovenci: odmevi prevodov in uprizoritev.	177
7.1	<i>Nora</i> v Ljubljani	177
7.1.1	Prva uprizoritev: Slovensko narodno gledališče 1892.	177
7.1.2	<i>Nora</i> : Deželno gledališče Ljubljana, prev. F. Gestrin, 1907/1908.	180
7.1.3	Narodno gledališče Ljubljana 1919/20, prevod Miran Jarc, režija A. Danilo.	182
7.1.4	<i>Nora</i> v Mestnem gledališču ljubljanskem: 2014 in 2023.	183
7.2	<i>Nora</i> na drugih slovenskih odrih	188
7.3	Drugi odmevi	199
7.4	Prva knjižna izdaja <i>Nore</i> : 1966	210
7.5	Priročnika za maturo 2023	212
7.6	Eksotizem pri sprejemanju dramatike Henrika Ibsena na Slovenskem	212
7.7	Odzivi v slovenskih medijih in žensko vprašanje	217
7.8	Ibsenov vpliv na slovensko književnost v slovenskih kritičnih odzivih.	227
7.9	<i>Nora</i> v šoli	230
7.10	Slovenci, Ibsen in <i>Nora</i> : povzetek odmevov skozi čas	231
8	Sklep.	235
	Povzetek.	239
	Viri in literatura	245
	Primarni viri.	245
	Imensko kazalo	261

Pojasnila o označevanju

Besedila so označena z začetnicami njihovih avtorjev:

I – izhodiščno besedilo (Ibsen)

G – Gestrinov nepopolni prevod

J – Jarčev celotni prevod

H – Hiengov prevod

M – Modrov prevod

Č – Čudnov prevod

Posamezni odlomki iz besedila so označeni s številko dejanja in in številko prizora, kot so zaznamovani v Jarčevem prevodu. Jezik, v katerem je napisana *Nora*, v knjigi imenujem norveščina, vendar gre za skrajno konzervativno obliko bokmåla, enega od dveh modernih knjižnih jezikov na Norveškem. Ta oblika je tako blizu danščini, da jo pogosto poimenujejo danonorveščina in je vsekakor bliže danščini kot današnjemu bokmålu. Zaradi tega sem pri svoji raziskavi uporabljala modernizirano različico drame, ki je pravopisno in jezikovno usklajena z normami modernega bokmåla. Citati iz Ibsenovih pisem in drugih besedil iz tistega časa pa ostajajo v izvirni različici.

1 Uvod

Nora (Hiša lutk) je eno tistih književnih in dramskih besedil, za katera se zdi, da je bilo o njih povedano že vse – po podatkih v mednarodni Ibsenovi bibliografiji obstaja več kot 3500 besedil, ki jih je napisalo nekaj več kot 2000 avtorjev, zabeleženih je 3787 uprizoritev, osem nemih in sedem zvočnih filmov, vsaj 25 televizijskih priredb in kup posnetkov na YouTubeu. *Nora* je skupaj z *Medejo*, *Julijo*, *Antigono* in drugimi med najbolj uprizarjanimi, debatiranimi in interpretiranimi liki v svetovni književnosti, dramo so uprizorili v vsaj 35 jezikih po vsem svetu, je tudi sestavni del številnih svetovnih učnih načrtov (Hollledge idr., 2016, 1). Norveški raziskovalec Edvard Beyer o *Nori* pravi, da »komajda obstaja kakšna vrstica, ki nima dramske funkcije. [...] In nenadoma vse vsakdanje besede pridobijo dvojni pomen in zlovesče podtöne« (Beyer, 1978, 415, navedeno v Akerholt, 2015, 492).

O slovenskih *Norah* je bilo povedano manj, posebej malo je bilo povedanega o presenetljivo številnih prevodih te drame v slovenščino, čeprav je na slovenske odre prišla razmeroma hitro – prvič je bila uprizorjena že spomladi 1892, ko je dramo pod tem naslovom uprizorilo Dramatično društvo. Pred tem so jo uprizorili le v skandinavskih državah, Nemčiji, Angliji (leta 1880), na Poljskem (1882), v Rusiji (1883) in na Nizozemskem (1887).

In prav to prevodoslovno vrzel zapolnjuje ta knjiga, knjiga o *Nori* med Slovenci, o petih prevodih, ki sem jih z nesebično pomočjo sodelavcev na Slovenskem gledališkem inštitutu pridobila v celoti ali delno, o njihovih uprizoritvah ter sprejemu med slovenskim strokovnim in splošnim občinstvom.

Zanimivo je, da smo prvo uprizoritev *Nore* dobili pred prvo uprizoritvijo Shakespeara, ki je iz različnih razlogov (odsotnost primerne gledališča in določeno oklevanje glede uprizarjanja klasikov) z *Othellom* prišla šele štiri leta pozneje, Ibsen pa je s svojimi deli vplival tudi na slovenske pisatelje in dramatike, npr. na Cankarja, Alojza Kraigherja in Slavka Gruma, ki je v *Dogodek v mestu Gogi* vključil cel prizor iz *Strahov* v svojem prevodu. Eden od razlogov, da doslej ni bilo obsežnejše prevodoslovne razprave o *Nori*, je zagotovo ta, da gre za besedilo iz manjše, nekoliko oddaljene države, napisano v jeziku, ki ga govori le malo Slovencev, kar je oviralo neposredno primerjavo med izvirnikom in njegovimi slovenskimi različicami. In prav to, da je takšna raziskava vendarle možna, je eden glavnih razlogov za to knjigo.

Monografija je razdeljena na šest delov. V prvem, uvodnem, predstavim nekaj posebnosti prevajanja med majhnimi jeziki, to je tema, s katero se s sodelavkami že dlje časa raziskovalno ukvarjam, pa tudi večina mojih prevajalskih izkušenj sodi v to kategorijo. Čeprav posebej pri klasičnih delih radi prezremo, da gre za prevode, večino vendarle poznamo v prevedenih različicah; predhodne raziskave so pokazale, da to, kako znana sta jezik in kultura izvirnika, vpliva na vse stopnje prevodnega postopka in recepcijo besedila v ciljni kulturi. Zato v prvem poglavju najprej predstavim različne definicije »majhnih« in »velikih« jezikov ter načine, na katere mesto jezika v svetovnih sistemih vpliva na ciljno besedilo, slovenski prevod. Ena od stalnic prevajanja med manjšimi jeziki je posredno prevajanje, čemur posvečam drugo poglavje uvodnega dela. Gre za še eno manj raziskano in pogosto prezrto področje prevajanja, ki pa je vendarle neizogibno potrebno, če želimo vzpostavljati stike tudi z manj znanimi kulturami in književnostmi. Zato ni presenečenje, da so kar trije od petih slovenskih prevodov posredni, pripravljani s pomočjo nemškega posredniškega prevoda.

V drugem delu predstavljam nastanek, prve uprizoritve in recepcijo *Nore* v njeni domovini, na Norveškem, kjer je ob premieri dvigovala prah prav tako, kot ga je pozneje povsod drugod, sčasoma pa je postala eden najbolj znanih norveških prispevkov k svetovni dramatiki, književnosti in kulturi, pa tudi pomoč in podpora gibanjem za enakopravnost žensk po vsem svetu in sestavni del splošne razgledanosti vsakega Norvežana.

V tretjem delu predstavljam *Norino* pot z Norveške po svetu, predstavim tri t. i. jedrne prevode, prek katerih je večina svetovnega občinstva dobila dostop do norveške drame, vloge, ki so jo pri promociji *Nore* na svetovnih odrih igrale ženske, ne le kot igralke, ampak predvsem kot menedžerke svojih igralskih skupin, ter nekaj primerov recepcije *Nore* v nekaterih drugih, manjših kulturah.

Četrty del je posvečen *Nori* na Slovenskem: predstavljam slovenske prevajalce in prevode, posebej vse izdaje, ki sem jih uporabila pri svoji analizi. Preostanek tega dela je posvečen podrobni besedilni analizi štirih celotnih prevodov, ki zajema jezikovno, leksikalno, pomensko in slogovno raven; dodana pa mu je tudi analiza delno ohranjenega prvega prevoda.

Zadnji del monografije se ukvarja z analizo recepcije Ibsena in njegove drame na Slovenskem. Vključeni so zapisi o posameznih uprizoritvah – od

prve, leta 1892, do najnovejše iz marca 2023. Poleg odzivov na posamezne uprizoritve predstavljam še nekatere druge zapise o Ibsenu in *Nori* – ob Ibsenovi sedemdesetletnici, smrti, stoletnici rojstva itn. – ter nekaj razprav, ki so izšle neodvisno in so vsebovale tudi razprave o *Nori*. V poglavje o recepciji je vključena tudi sekcija o *Nori* na maturi, na kateri se je kot ena od knjig za maturitetni esej pojavila kar dvakrat, kar je po stoletju spraševanja o tem, ali je Ibsen klasik ali pa je morda vmes zastarel in ni več relevanten, *Noro* dokončno zasidrilo v središče književnega in dramskega kanona, hkrati pa *Nora* na maturi Slovenijo uvršča v peščico držav zunaj Norveške, ki Ibsena vključujejo v svoj maturitetni izpit.

V sklepu povzemam ugotovitve iz obeh analiz in predstavim sklepe, med katerimi se najjasneje izrisuje ugotovitev, da je na prevajanje in sprejemanje Ibsena in *Nore* v Sloveniji najbolj vplivalo dejstvo, da gre za avtorja iz manjše, periferne kulture, da se ta vpliv nadaljuje tudi v sedanosti ter da bo morda prav zato prevajanje in sprejemanje *Nore* vselej bolj podobno prevajanju in sprejemanju *Pike Nogavičke* kot *Hamleta*, čeprav jo s slednjim primerjajo pogosteje kot s prvo.

Ker je bila verjetnost, da te knjige nikoli ne bo, veliko večja od verjetnosti, da bo kdaj napisana, se na tem mestu zahvaljujem vsem, ki so jo omogočili. Najprej in pred vsemi Christianu Moeju, ne le za vsakokratno uredniško in lektorsko pomoč ter nenehno pripravljenost poslušati pritožbe nad Helmerjem, *Noro*, Ibsenom, Norvežani na splošno in njihovim vremenom prav posebej, ampak predvsem zato, ker mi je dal razlog, da se naučim norveško, tako da brez njega *Nore* ne bi nikoli brala v norveščini, niti ne bi v norveščini brala ničesar drugega. Za odpiranje neštetihi vrat v norveški jezik in kulturo gre posebna zahvala celotni priženjeni zlahti v Oslu.

Hvala oddelku za prevajalstvo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, ker mi je omogočil večmesečno bivanje v Oslu, sodelavcem Znanstvene založbe Filozofske fakultete za vso strokovno in praktično pomoč, potrpežljivost in prijaznost, obema recenzentoma, Martini Ožbot Currie in Tomažu Oniču, za prijazne napotke in zeleno luč ter lektorju Roku Janežiču, ki je krotil mojo gostobesednost, popravljal vezaje v pomišljaje, premikal pike na pravo stran navednic in mi še ravno pravi čas dal nove, zanimive informacije o *Nori*.

Zahvaljujem se sodelavcem s Slovenskega gledališkega inštituta, posebej Katarini Kocijančič, ki mi je pomagala z rokopisi, tipkopisi, odlomki, repertoarji, napotki in usmeritvami ter s svojim navdušenjem nad Ibsenom, da sem našla kar največ gradiva. Hvala tudi Maticu Kocijančiču, ki mi je odprl vrata v svet slovenskih gledaliških arhivov, kar je sicer skoraj onemogočilo nastanek te knjige, ker je bilo zanimivo, tako da sem sedela v knjižnici in brala, namesto da bi šla domov pisat.

Še posebej se zahvaljujem sodelavcem z Inštituta za raziskovanje Ibsena (Ibsensenteret) na Univerzi v Oslu, ne le za vse gradivo, ki ga lahko najdemo samo tam, temveč tudi za vse napotke, ki sem jih lahko dobila samo od njih, za prijaznost in gostoljubje, medtem ko sem gostovala pri njih. Posebej vesela sem bila njihovega navdušenja in zanimanja za vse, kar je vsaj malo povezano s Henrikom Ibsenom – njihovo navdušenje je bilo vsaj tako nalezljivo kot kovid, zaradi katerega sem del gostovanja opravila na daljavo, in neskončno bolj dobrodošlo.

In končno še hvala Simonu, Tanji in Pipinu – prvima dvema zato, ker brez njiju ne bi poznala moderne norveške najstniške kulture in ne bi vedela, da je Nora še vedno aktualna, čeprav ji je zdaj ime Noora in ni odšla, ampak je ostala, zadnjemu zato, ker ima rep, in vsem trem zato, ker so v mojem življenju in ker otrokom in živalim ni treba narediti ničesar, da si jim hvaležen.

Takk, alle sammen!

»Nora, Nora, du est en kvinde!«

Nora; 1. dejanje

2 Prevajanje med perifernimi jeziki in kulturami

Ibsen v književnosti sodi med »ranljive avtorje« (Rem, 2015, 502), namreč tiste, ki pišejo v perifernih, majhnih jezikih ter so popolnoma odvisni od medkulturnih posrednikov, njihovega okusa, mnenja, znanja, volje in zagnanosti. Na to opozarja Rem, ko govori o Penguinovih britanskih izdajah Ibsenovih dram:

Ko se avtor, ki izvirno prihaja s periferije, ki piše v »majhnem jeziku« in so ga v kulturnih centrih imeli za provincialnega, pojavi na seznamih svetovnih klasikov, preveden v jezik, ki je postal vodilni v svetu, morda prvi resnični »svetovni jezik« (Crystal, 2009, 1–71), zagotovo pa je najvplivnejši in hegemonski, neizogibno pride do preobrazb (ibid.).¹

Pomembni pa niso zgolj prevodi, njihovi prevajalci so se v tem – britanskem – primeru odločili za bolj ali manj podomačevalna ciljna besedila, ampak tudi spremna besedila, ki se v Penguinovih izdajah niso spreminjala vse od prvega natisa in so tako od 50. let prejšnjega stoletja do zdaj neizogibno zastarela.

O problemu prevajanja iz norveščine v slovenščino je že leta 1931 pisal Fran Albreht² (navedeno v Stanovnik, 2013, 284–285), ko je ob izidu svojega prevoda romana *Jenny* norveške pisateljice Sigrid Undset napisal pravi slavospev Norveški, Norvežanom in norveščini. Najprej se je dotaknil majhnosti norveškega naroda, ki »šteje danes okroglo dva milijona duš«, in bi Sigrid Undset »že iz tega razloga mora[la] biti slovenskemu bralcu nekako simpatična«, prevajalcu pa »se ob prevajanju [...] in prodiranju v njeno materijščino (sic) odpirajo še neprimerno širše in globlje perspektive«. Albreht podobnosti med slovenščino in norveščino vidi predvsem v zgodovinskih okoliščinah in dejstvu, da se je obema jezikoma uspelo ohraniti:

Jezik, v katerem piše pisateljica, je v najožjem sorodstvu z dvema tako mogočnima, svetovladujočima jezikoma, kakor sta anglosaški in nemški jezik. Pa vendar ta jezik ni podlegel njenemu vplivu, ohranil je svojo duhovno neodvisnost in samostojnost,

1 Vsi prevodi v knjigi so moji, razen če je označeno drugače.

2 Iz biografskih in bibliografskih podatkov sicer ni razvidno, da bi Fran Albreht znal norveščino in bi roman prevedel neposredno iz izvirnika.

svojo bitnost in svojevrstnost. Preprost kmetski jezik z lastno predstavnostjo, lastno metaforiko, samosvojo, često neprenosljivo izraznostjo. Ne teman in dvoumen, kakor je nemščina pogosto, in zvočnejši od angleščine – čist, jasen in prozoren, oster in rezek kot zima nad skandinavskimi fjordi (ibid.).

Kljub vsemu navdušenju nad manjšimi jeziki in njihovo vzdržljivostjo pa vendarle ostaja dejstvo, da ti jeziki v medkulturnih stikih navadno potrebujejo nekaj pomoči, tako pred stoletjem kot danes, saj jih ob maloštevilnih maternih govorcih govori razmeroma malo drugih ljudi in le redki med njimi so se pripravljene in/ali sposobni ukvarjati s posredovanjem književnosti novim kulturam. To pomoč navadno dobijo od bolj ali manj centralnih jezikov, včasih, tako kot Ibsen, neposredno, ko centralni jezik postane posredniški jezik za posredne prevode, včasih manj očitno v obliki jezikovnih pripomočkov, uspehov na centralnih tržiščih itn.

2.1 Center in periferija v svetu

Preden se podrobneje posvetimo temu, kako je Ibsen prodril na svetovne in slovenske odre ter kako je na posredovanje njegovih del vplivalo dejstvo, da je prišel iz manj znane izhodiščne kulture, si oglejmo, kaj pomeni, da so kultura, jezik, avtor in posamezno besedilo centralni oziroma periferni.³

Od druge polovice 20. stoletja so nastali različni modeli svetovnih sistemov, v katerih se države, kulture itn. razvrščajo v hierarhije glede na to, kolikšno (gospodarsko, kulturno ...) moč imajo v svetovnem okviru v danem trenutku. Ti sistemi v veliki meri temeljijo na Wallersteinovem (2004) globalnem sistemu družbenih odnosov v kapitalizmu, po katerem se države na podlagi svoje ekonomske moči in vpliva v svetu kategorizirajo na centralne, polperiferne in periferne. Centralne države so v tem sistemu tiste z donosno proizvodnjo in s panogami, ki zahtevajo večje kapitalske vložke in višje kompetence, npr. visokotehnološka podjetja. Polperiferne države so na lestvici nekje na sredini, kar se kaže tako, da manj zahtevne, cenene izdelke izvažajo v centralne, dražje in zahtevnejše pa v periferne države. Periferne države so vse druge, zaznamujejo jih manj zahtevna industrija, proizvodnja

3 Za podrobnejšo razpravo o razmerjih moči pri prevajanju gl. Zlatnar Moe, Mikolič Južnič, Žigon (2015 in 2019).

izdelkov z nižjo vrednostjo ter pridobivanje in izvažanje surovin v polperiferne in centralne države. V vsakem obdobju katera od držav deluje kot hegemon, hipercentralna država, okoli katere se razporedijo vse druge. Čeprav ima ta sistem zelo jasno ločene kategorije, gre za dinamičen sistem, v katerem se hegemoni menjajo, prav tako pa posamezne države prehajajo iz ene kategorije v drugo. Wallersteinov sistem je podlaga za celo vrsto bolj specifičnih svetovnih sistemov, od katerih so za raziskovanje književnega prevajanja najzanimivejši tisti, ki razvrščajo kulture na podlagi njihovih jezikov, književnosti in prevajanja.

Drugi temelj različnih kulturnih sistemov je Bourdiejeva teorija kulturne produkcije (Bourdieu, 1986), ki temelji na treh pojmih: kapitalu, polju in habitusu. Kapital se deli na več vrst: ekonomskega, kulturnega, družbenega in simbolnega, jezik pa ni le sredstvo za sporazumevanje, ampak orodje moči, saj je določen z našim (osebnim ali celotne jezikovne skupnosti) položajem v hierarhiji moči. Na podlagi tega so nastali različni jezikovni/književni/prevodni/kulturni sistemi, v katerih lahko države z večjim kulturnim, ekonomskim in/ali simbolnim kapitalom svojim jezikom, književnosti, kulturi in umetnosti priborijo višje mesto v svetovni hierarhiji.

2.2 Center in periferija v književnosti

V nadaljevanju si bomo ogledali nekaj sistemov, ki se dotikajo jezikov, književnosti in prevajanja.

De Swaanov (2001) model svetovnega jezikovnega sistema temelji na večjezičnosti govorcev in vezeh, ki jih ti večjezični govorniki ustvarjajo med državami. Pomembno je torej, katerih jezikov poleg maternega se učijo ljudje v posamezni jezikovni skupnosti in za kakšne namene jih uporabljajo. Mesto v hierarhiji je odvisno od števila večjezičnih govorcev, ki govorijo določen jezik, in vloge, ki jo ima ta jezik. Centralni so torej jeziki z veliko večjezičnimi govorniki, ki jih uporabljajo v formalnih okoliščinah. Učenje jezikov navadno poteka v smeri od centra proti periferiji, se pravi, da se materni govorniki manjših jezikov učijo večjih tujih jezikov, manjših pa redkeje ali izjemoma. De Swaanov sistem ima obliko piramide: na vrhu je hipercentralni jezik, ki je trenutno angleščina. Hipercentralni jezik povezuje celoten sistem in predstavlja njegovo globalno os. Na stopnji niže je

12 supercentralnih jezikov (npr. arabščina, francoščina, hindujščina, kitajščina), ki se uporabljajo za komunikacijo na daljavo in mednarodne stike; med njimi so tudi nekdanji kolonialni jeziki, ki se v nekdanjih kolonijah še naprej uporabljajo kot eden od uradnih jezikov. Na tretji stopnji so centralni jeziki, teh je približno sto in so pogosto uradni jeziki posameznih držav, uporabljajo se v šolstvu, mednarodni komunikaciji, vojski in državni upravi. Med njimi so tudi jeziki, ki postanejo nekakšna regionalna jezikovna os med več jezikovnimi skupnostmi in se jih učijo materni govorniki perifernih jezikov. Med periferne spada 98 % svetovnih jezikov, ki pa jih govori komaj kakih 10 % ljudi. Večinoma gre za jezike, ki niso zapisani.

Tako kot jezikovne poznamo tudi literarne sisteme, npr. Even-Zoharjev literarni polisistem (1990), svetovni literarni sistem, ki ga je predstavila Pascale Casanova (2010), in Heilbronov svetovni prevodni sistem (2000, 2010). Itamar Even-Zohar je že v sedemdesetih letih 20. stoletja razvil teorijo literarnega polisistema, s katero je razlagal odnose med kulturami v svetovnem okviru, pa tudi odnose znotraj vsake kulture posebej. Svetovni literarni sistem povezuje vse književnosti sveta z medkulturnim branjem, prevajanjem, prirejanjem, parafraziranjem itn. Vsaka književnost ima v tem polisistemu bolj ali manj centralno mesto, do izmenjave pa prihaja med centralnimi in obrobni književnostmi, pri čemer so obrobne književnosti praviloma sprejemnice, centralne pa izvoznice, razen v izjemnih primerih, ko iz tega ali onega razloga nenadoma poskoči zanimanje za določeno obrobno kulturo. Poleg svetovnega sistema oziroma sistemov obstajajo regionalni sistemi, ki povezujejo književnosti na posameznem geografskem območju, pa tudi vsaka posamezna književnost je sistem bolj ali manj centralnih žanrov s kanoniziranimi besedili v središču.

Književni sistem Pascale Casanova temelji na Bourdieujevem pretoku kulturnega kapitala. Casanova v okviru kulturnega kapitala posebno mesto pripisuje književnosti, ker oblikuje lasten sistem razmerij moči, ki se lahko razlikuje od tistih, opisanih v splošnejših sistemih, in ni odvisen samo od političnozgodovinskih okoliščin posameznih držav. Količino jezikovno-literarnega kapitala meri s številom književnih poliglotov, tj. ljudi, ki književnost berejo v več jezikih, in na podlagi števila književnih prevajalcev iz posameznega jezika, saj imajo ti ključno vlogo pri kroženju besedil med jeziki. Ker literarni kapital ni porazdeljen enakomerno,

prihaja do nasprotij med dominantnimi in dominiranimi jeziki. Podrejenim, dominiranim jezikom je skupno, da so postali književni jeziki pred razmeroma malo časa, da imajo malo literarnega kapitala, da niso mednarodno uveljavljeni in da iz njih prevaja razmeroma malo tujih prevajalcev. Dominantni jeziki pa po drugi strani uživajo določen prestiž, ki temelji na dolgi ali stari književni tradiciji in na velikem številu besedil, ki veljajo za univerzalno relevantna in so del svetovnega kanona. Prevajanje je v tem modelu orodje boja za prevlado, saj je za dominirane jezike tako rekoč edini način, da si povečajo literarni kapital, da jih prevedejo in promovirajo na centralnih trgih. Šele s prevodom v centralni jezik si posamezno besedilo pridobi veljavo in postane legitimno literarno besedilo.

Tudi svetovni prevodni sistem Johana Heilbrona (2000, 2010) opisuje povezave med jeziki in kulturami, ki jih omogočajo večjezični govorce z neposredno komunikacijo, za preučevanje prevajanja pa je ta sistem posebej primeren zato, ker se osredotoča na prevajanje in še prav posebej na prevajanje književnosti. Podobno kot v drugih sistemih so tudi v Heilbronovem jezikovne skupnosti in književnosti razvrščene glede na centralnost, njihov položaj in odnose pa Heilbron analizira na podlagi pretoka književnih prevodov med njimi. Merilo za uvrstitev v to ali ono kategorijo ni kulturni kapital posameznega jezika ali število govorcev, pač pa delež, ki ga imajo prevodi iz posameznega jezika na svetovnem književnem trgu. To pomeni, da niti pretekli kulturni kapital niti veliko število govorcev ne zadoščata, če za jezik in njegovo književnost v določenem obdobju ni zanimanja. V Heilbronovem modelu imamo štiri stopnje centralnosti. Na vrhu je hipercentralni jezik, ki je trenutno angleščina, saj v zadnjih desetletjih npr. v Evropi delež prevodov iz tega jezika znaša med 50 in 70 %. Na drugem mestu sta dva centralna jezika z deležem med 10 in 12 %, to sta francoščina in nemščina. Sledijo polperiferni jeziki s svetovnim prevodnim deležem med 1 in 3 %, med njimi najdemo švedščino, poljščino in ruščino. Na četrtem mestu so periferni jeziki, katerih prevodni delež znaša manj kot 1 % književnih prevodov na svetovnem trgu. Ta sistem je izjemno dinamičen, posebej v manj centralnih kategorijah. Izjemno uspešen avtor ali skupina avtorjev lahko premakne jezik iz periferne kategorije v polperiferno, nekateri od teh jezikov lahko imajo tudi centralno vlogo v določeni regiji (npr. švedščina v nordijskih državah ali bosanščina/srbščina/hrvaščina/črnogorščina na ozemlju

nekdanje Jugoslavije) ali časovnem obdobju, npr. slovenščina v času evropskega košarkarskega prvenstva v Ljubljani (Burič Žorž, 2014).

Ne glede na to, kateri model uporabimo, lahko ugotovimo, da slovenščina in norveščina spadata med periferne, manjše, manj razširjene jezike, v nadaljevanju pa bomo videli, kako to vpliva na medkulturno posredovanje književnosti, tudi v primeru, ko je avtor nesporno v središču svetovne kanonizirane književnosti kot eden največjih dramatikov.

2.3 Iz enega periferne jezika v drugega

O posebnostih prevajanja med perifernimi jeziki je pisal že Fran Albreht leta 1931, pozval je k ustanovitvi študijskih programov prav za male jezike. V prispevku o svojem prevodu *Jenny* je zapisal (Stanovnik, 2013, 284):

Mi vsi smo zaverovani v velike, široke geste, v literature velikih narodov. [...] Pa vendar smo Slovenci tako rekoč proletarci v družbi narodov. Že zgolj razredna zavest bi nam tedaj morala vevlirati, da se tesneje oklenemo svojih socialno in kulturno sorodnih nam drugov. Finci, Islandci, Norvežani, Leti, Slovaki.

Da, na slovenski univerzi bi se naravnost morala ustanoviti stolica za kulture in literature malih narodov. Da bi slovenski kulturni človek spoznal zakonitosti rasti in razvoja teh kultur in literatur ter njih prodor v svet, človeštvo. Da bi v svoji malodušnosti in malovernosti uvidel, da naposled ni tako prokletstvo, biti član maloštevilnega naroda, če je le ta narod duševno in telesno boder, in zdrav, čvrst in žilav. Da se končno v duhovnem svetu narodi ne dele na velike in majhne, temveč samo v duhovno plodne in neplodne.

Hkrati je pozval k prevajanju književnosti teh »malih narodov«: »Na vsak način pa je potreba časa, da slovenski prevajalci svoj narod čim prej seznanijo z najboljšimi duševnimi torbami malih narodov« (Ibid.).

Norveška književnost je torej že v tridesetih letih prejšnjega stoletja spodbujala razmišljanje o posebnostih prevajanja med perifernimi jeziki. Novejše raziskave književnega prevajanja iz norveščine v slovenščino res kažejo, da dejstvo, da gre za prevajanje iz enega periferne jezika v drugega vpliva

na prav vse stopnje prevodnega postopka, in to ne le v ožjem smislu, se pravi na mikroravni, na kateri prevajalec sprejema posamezne odločitve, ampak tudi na makroravni izbire in priprave besedila za objavo ali uprizoritev.⁴

Ena najočitnejših značilnosti prevajanja med perifernimi jeziki je, da je vsega manj: izhodiščna kultura in književnost sta manj znani, zanju je – razen v izjemnih primerih nenadnih svetovnih uspešnic, literarnih nagrad ipd. – manj komercialnega zanimanja, z njuno promocijo se ukvarja manj ljudi, manj je založb, ki izdajajo dela perifernih književnosti, in predvsem je manj prevajalcev, ki bi lahko ta dela prevajali neposredno, tudi kadar je zanimanja več. Književne prevajalce iz norveščine v slovenščino lahko preštejemo na prste ene roke – in zdaj jih je več kot kadarkoli prej. To pomeni, da uredniki in založniki ne morejo, kot pri centralnejših jezikih, izbrati prevajalca, ki se jim zdi najprimernejši za posameznega avtorja, besedilo ali žanr, ampak imajo na razpolago peščico ljudi in so odvisni od tega, ali je kdo od njih pripravljen prevesti določeno delo, ali ima čas itn. Stvari se dodatno zapletejo, kadar je izhodiščno besedilo napisano v manj razširjenem od dveh norveških knjižnih jezikov, ki ga kot svoj delovni jezik ne navaja noben slovenski prevajalec iz norveščine (čeprav kljub vsemu občasno prevedejo tudi besedila iz te različice norveščine), kar se je nazadnje pokazalo leta 2023, ko je Nobelovo nagrado za književnost dobil Jon Fosse, avtor, ki piše izključno v novi norveščini, in se je izkazalo, da je bila v slovenščino doslej prevedena le peščica njegovih besedil.

Če ni na voljo nobenega od manj kot petih prevajalcev, založniku ostane na razpolago posredni prevod, o čemer bom govorila pozneje, ali pa besedilo ostane neprevedeno. Zaradi tega so tudi posredni prevodi sprejemljivejši – do sredine 20. stoletja je bila to edina možnost, da so slovenski bralci norveško književnost sploh lahko brali v materinščini, pa tudi zdaj so posredni prevodi pogostejši kot pri prevajanju iz centralnih jezikov, pri katerih gre večinoma za neposredne prevode.

Posredni prevodi pa niso edini način, kako se v prevajanju med perifernimi književnostmi vpletajo centralne kulture in centralni prevodi perifernih izhodiščnih besedil. Ker določen periferni jezik govori le zelo omejeno število

⁴ Za primerjavo med prevodi središčnih besedil iz centralnega oziroma perifernega jezika glej Zlatnar Moe (2024).

Ljudi, vsi drugi udeleženci v prevodnem postopku do besedila dostopajo s pomočjo centraln(ejš)ih prevodov, največkrat angleških, čeprav se odločajo tudi za branje več prevodov hkrati, ali pa se odločijo za enega od prevodov v južnoslovanske jezike (Zlatnar Moe, Žigon in Mikolič Južnič, 2021, 27). Tudi pri sami izbiri besedila je pomembno, kako dobro se je posamezna knjiga odrezala na centralnih trgih in pri centralnem strokovnem občinstvu (ibid.). Centralni jeziki so pogosto del ožjega prevodnega postopka, dvojezičnih jezikovnih ter drugih pripomočkov in orodij za periferne jezikovne pare je namreč bistveno manj ali jih sploh ni. Zato prevajalci delajo z enojezičnimi pripomočki za oba periferna jezika ali pa uporabljajo dvojezične pripomočke za centralno-periferne pare. Prevajalci lahko tudi zgolj za nekatere periferne jezike pridobijo formalno izobrazbo. V Sloveniji je to npr. mogoče za večino slovanskih jezikov in nekatere vzhodnoazijske, za nekatere druge jezike so na voljo lektorati (ne pa celotni študijski programi) ali splošni jezikovni tečaji, za večino perifernih jezikov pa ni mogoče pridobiti formalne izobrazbe, kar je razumljivo. Vendar pa to pomeni, da se prevajalci teh jezikov učijo na druge načine – neformalno zaradi osebnih okoliščin, med bivanjem v državi perifernega jezika, na poletnih šolah in tečajih ali pa ga študirajo v periferni državi ali v kateri od centralnih držav, ki tak študij omogoča. Pretekle raziskave tudi kažejo, da je periferni jezik le izjemno redko najmočnejši tuji jezik prevajalca, kar vse vpliva na končno podobo in kakovost slovenskega prevoda.

Kljub vsemu povedanemu je prevajalec iz perifernega jezika vendarle navadno veliko bolje seznanjen z izhodiščnim jezikom, kulturo, avtorjem in besedilom kot katerikoli drug udeleženec v prevodnem postopku. To pomeni, da nima podporne mreže, kakršno ima prevajalec pri prevajanju iz jezika, ki ga vsaj nekoliko ali tekoče govorijo tudi urednik, morda lektor in drugi, ki lahko priskočijo na pomoč. Čeprav je to po eni strani pomanjkljivost, saj prevajalec s svojimi morebitnimi prevodnimi problemi ostaja sam, pa po drugi strani pomeni, da je njegov položaj v prevodnem postopku nekoliko trdnejši, saj med drugimi udeleženci velja za nesporno avtoriteto za besedilo, avtorja, jezik in kulturo, s katerimi dela (ibid.), kar med drugim pripelje do manj pogostih uredniških in lektorskih posegov v besedilo ter do večje pripravljenosti pri urednikih in lektorjih, da sprejmejo prevajalčevo utemeljitev za posamezne prevajalske odločitve (ibid.).

Končno je treba omeniti, da so pri prevajanju med perifernimi jeziki močnejše udeležene tudi uradne ustanove – veliko držav perifernih jezikovnih skupnosti ima urade, ki so namenjeni prav promociji književnosti v tujini; ti ponujajo subvencije za prevode, štipendije in rezidence za prevajalce, podporno mrežo in dostop do prevajalskih pripomočkov, pomoč pri organizaciji obiskov avtorjev in promociji prevodov ipd. Tudi v ciljni državi pri izdajanju pogosto pomagajo državne institucije, kakršna je Javna agencija za knjigo v Sloveniji, mehanizme za subvencioniranje prevajanja književnosti pa ima tudi Evropska unija. Ker je izid knjige na določenem trgu večkrat odvisen prav od tega, ali bo subvencioniran ali ne, to pomeni, da ima izhodiščna država neposreden vpliv na to, kaj bodo prevajali in brali v ciljni državi, česar je pri prevajanju iz centralnih in še posebej hipercentralnih kultur bistveno manj.

Vidimo torej, da centralnost oziroma perifernost jezikovnega para vpliva prav na vse dele in ravni prevodnega postopka, od posameznih odločitev na mikroravni, ki so odvisne od tega, kako dobro prevajalec pozna izhodiščni jezik in kulturo ter ali je na voljo kdo, ki lahko popravi morebitne napake, do tega, katera besedila bodo sploh izšla, ali bodo prevedena posredno ali neposredno in kdo odloča o tem. Ta vpliv se kaže neodvisno od tega, ali gre za prevajanje umetnostnih besedil, kar kažejo prejšnje raziskave (gl. Zlatnar Moe, Mikolič Južnič in Žigon, 2015 in 2019), in ne glede na to, kako centralno je posamezno besedilo (za pregled slovenskega prevajanja Korana gl. Zlatnar Moe in Moe, v pripravi) ali posamezen avtor, kar bom pokazala v nadaljevanju knjige (za primerjavo s prevajanjem hipercentralnega avtorja gl. Zlatnar Moe, 2024).

Ko opazujemo Ibsenovo pot z Norveške po svetu in na slovenske odre, lahko opazujemo tipično pot avtorja iz periferne kulture, ki se prebija v ospredje svetovnih odrov: od tega, da se je dramatik moral sam angažirati, da so o njem sploh pisali, ter njegove včasih iskrene in včasih pragmatične hvaležnosti posrednikom, prevajalcem, agentom in založnikom njegovih besedil, do neurejenosti področja avtorskih pravic, ki je pripeljala do priredb in piratskih različic njegovih del, ki so se uprizarjale po evropskih odrih, ne da bi Ibsen od njih kaj imel, in včasih, ne da bi sploh vedel zanje. Ibsen, kot pišejo Holledge idr. (2016, 110), nikoli ni imel popolnoma zavarovanih avtorskih pravic, zato so lahko različni ustvarjalci njegova dela brez vsakršnih

omejitev prirejali, krajšali, reorganizirali in jim dajali nove naslove. Kljub temu da se je trg avtorskih pravic medtem bistveno uredil, se je po letu 1980 število priredb še povečalo, tokrat sicer iz nasprotnega razloga – če so v 19. stoletju Ibsena prirejali, ker je bil sodoben, nezaščiten avtor iz periferne kulture, ga v zadnjih desetletjih zato, ker se je »na mednarodnem umetniškem trgu povečalo povpraševanje po priredbah kanoniziranih del« (ibid., 112), se pravi zato, ker je postal eden osrednjih avtorjev svetovnega kanona, oziroma »klasik«.

Noro so uprizarjali tako v »osrednjih nacionalnih gledališčih kot na poletnih odrih v Sahari, na parkirišču v Los Angelesu, v tradicionalnem gledališču noh in na kmečkem sejmu iz 19. stoletja na Novi Zelandiji. Spremenili so jo v muzikale, plesne predstave in lutkovne predstave, priredili za vse mogoče elektronske medije, vključno z YouTubom, uprizarjale so jo gejevske, avantgardne in ženske gledališke skupine, kakor tudi razvojna, izobraževalna in družbenoaktivistična gledališča. Že prve predstave v Evropi so nihale med naturalizmom in simbolizmom. Ibsenove dialoge so prevedli v 37 jezikov in jih nešteto krat ponovno napisali, iz nemih filmov so popolnoma izginili, kakor tudi iz plesnih predstav in fotografskih poustvaritev. *Nori* so dodali nešteto prizorov, ko so jih prilagajali neevropskim kulturam in zakonitostim prostega prirejanja. [...] Like so preimenovali, jim spremenili spol, jih izrezali, združili ali podvojili, spreminjali so se njihova razredna pripadnost, kasta, narodnost in spolna usmerjenost« (ibid., 118). Tako je Nora postala ženski zbor v predstavi na Kitajskem, dve *Nori* na Japonskem, v iranskem filmu Sara je odpadel doktor Rank, v Pakistanu so Ranka in Krogstada združili v domačega učitelja, gospa Linde pa je bila ženska iz varne hiše za žrtve domačega nasilja. Otroci iz nekaterih predstav izginjajo, medtem ko jih druge predstave postavljajo v središče (ibid., 134). Nespremenjeno je ostalo samo »samo ogroditve seksa, denarja, izsiljevanja in razpadanja razmerja« (ibid., 118).

Opazujemo lahko, kako so Ibsenova dela sprejemali v bolj centralnih kulturah, jih spreminjali, domačili in prevzemali v novih besedilih, napisanih po motivih njegovih besedil, ne da bi izvirnega avtorja sploh omenili, ali pa so njegove drame interpretirali kot znamenje eksotičnosti njegove kulture, divjega, neprijaznega severa, tako drugačnega od ciljnih kultur, v katerih so ga zdaj igrali. Najznamenitejši tak primer je spremenjeni konec *Nore* v

nemščini, ki je nastal (o tem več v 3. poglavju) na podlagi Ibsenovih slabih preteklih izkušenj ter na izrecno željo impresarija in glavne igralkke, potem pa je Ibsen, ko je postal bolj znan, ko se je povečal njegov kulturni kapital, alternativni konec poskušal preprečiti. Ta konec sicer ni doživel večjega uspeha, kar pa ne pomeni, da konca njegove drame ne spreminjajo še zdaj: včasih Noro zapustimo, ko se obotavlja na vratih, v eni uprizoritvi ustrelili Torvalda, v drugi se zboksata, v tretji se vrne skozi okno, potem ko je dramatično odšla skozi vrata. Druga skupina alternativnih koncev zajema Nora, ki sicer zapusti Torvalda, a s sabo vzame otroke, taki primeri so npr. iranski film *Sara* (iz leta 1993), v katerem Nora (Sara) na koncu s sabo vzame hčerko, kar je veliko bolj kontroverzen konec, kot če bi preprosto odšla, saj je ženska v Iranu v devetdesetih izgubila skrbništvo nad otroki, če je zapustila moža; v nigerijski predstavi noseča Nora, sicer mati štirih hčera, zapusti moža, pa čeprav ugotovi, da tokrat nosi dva dečka; v zambijski predstavi iz leta 2006 pa sicer zapusti moža in otroke, a z jasnim sporočilom, da pride po otroke naslednje jutro (Hollidge idr., 2016, 143–147). Ti alternativni konci tako posredujejo kritiko odnosov med spoloma in njihovega zakonskega okvira v ciljnih kulturah na podoben način, kot ga je izvorna *Nora* posredovala na Norveškem sredi 19. stoletja, kljub temu da se Nora v teh primerih skupaj z zakonom ne odreče tudi materinstvu.

Tudi sicer raziskovanje recepcije po svetu kaže, kako pogosto so Ibsenovo kontroverzno dramo v ciljnih kulturah razlagali in sprejemali s pomočjo eksotizacije, kar je občinstvu in kritikom omogočilo, da so se izognili povezoivanju tistega, kar so videli na odru, s tistim, kar so doživljali zunaj gledališča, ter da so se v odnosu do tujega počutili superiorne in so »odprli prostor, v katerem so lahko razpravljali o družbenem položaju žensk v Evropi in zunaj nje« (Hollidge idr., 2016, 49). V vzhodni Aziji so eksotizacijo še okrepili tako, da so igralci v prvih uprizoritvah uporabljali prostetične nosove in si barvali lase, da bi bili videti bolj belsko – na Japonskem se je to dogajalo vse do osemdesetih let 20. stoletja (ibid., 48). Hollidge idr. o recepciji drame med svetovnimi turnejami evropskih gledališč tako pišejo (ibid., 47–48):

Če lahko govorimo o nekakšnem vzorcu pri sprejemanju vseh gostujočih uprizoritev, ga lahko najdemo v oglaševanju igre kot odseva spreminjajoče se politike spola v Evropi in sporov, ki jih je igra sprožila »doma«, v mestih te celine. A kritiki so poudarjali

svojo kulturno oddaljenost od Evrope in Ibsenovega prikazovanja politike spolov; številni so trdili, da so razmerja moči, ki jih prikazuje drama, tuja njihovi domači kulturi. V tem smislu evropsko gibanje za žensko emancipacijo ni le ustvarilo igralk menedžerk, ki so uporabile svoj vpliv na svetovni gledališki repertoar, ampak so vplivale tudi na svetovno recepcijo *Nore*.

Kakšna je bila torej videti ta svetovna recepcija norveške/evropske eksotike?

Tipičen primer je kritika v brazilskem časopisu *El Siglo* iz leta 1899, v kateri se je avtor pritožil, da niso spremenili konca, in zapisal, da so »ideje, ki jih drama predstavlja, sicer primerne za nordijsko občinstvo, nimajo pa nobenega pomena za latinsko občinstvo« (von Bergen, 2006, navedeno v Holledge idr., 2016, 45), medtem ko je drugi brazilski kritik menil, da Nora ponazarja »blaznost, značilno za ženske, ki živijo na severu« (Holledge idr., 2016, 48). Ta čustva so delili tudi prvi francoski in italijanski kritiki (prim. D'Amico, 2011 in Shepherd-Barr, 2012), kritiki drugje po svetu pa so k temu pogosto dodali, da je položaj žensk v njihovih okoljih neprimerljivo boljši. Na Novi Zelandiji je kritik ob *Nori* položaj žensk na Norveškem in v Nemčiji kritiziral z besedami:

Nemške ženske njihovi »gospodarji« še vedno v veliki meri gledajo zviška in jih obravnavajo kot manjvredna bitja. Omejujejo jih tudi številne konvencionalne ideje, katerih so se njihove angleške in ameriške sestre že zdavnaj osvobodile.

Pri tem doda, da je Norveška očitno ravno tako zaostala (kritika Janet Achurch v *A Dolls' House*, New Zealand Herald 1891, 5, navedeno v Holledge idr., 2016, 48). Tudi na Japonskem so feministične kritičarke že leta 1912 menile, da Nora nima ničesar skupnega s svojimi japonskimi gledalkami: »Nora, Japonke ne morejo verjeti, da si lahko tako popolnoma nagonska in slepa ženska« (H', 1912, 133, navedeno v ibid., 49).

Za (periferno) književnost, avtorja in delo je pomembno, da ima podporo v domači družbi in kulturi. Régis Debray pravi, da lahko katerakoli ideja ali predmet preživi samo, če za njim stoji ustanova, ki se posveča ohranjanju, obnavljanju, predelovanju, promociji itn. (2004, 11, navedeno v Holledge idr., 2016, 71). Holledge idr. dodajajo, da skoraj ni mednarodno uspešnega dramskega besedila, ki ne bi v svoji izhodiščni

kulturi uživalo centralnega položaja. To v vsaj enaki meri velja za gledališka besedila iz perifernih kultur; v primeru Ibsena in njegove *Nore* so te ustanove tako osrednja gledališča in mediji kot številna druga gledališča, posamezne pomembne gledališke rodbine, ob njih pa še cela vrsta oddelkov, ustanov in uradov, ki uspešno ohranjajo položaj besedila, opusa in avtorja v središču svetovne (dramske) književnosti.⁵ Tako je ob stoletnici Ibsenove smrti leta 2006 norveško ministrstvo za zunanje zadeve avtorja promoviralo kot narodni simbol univerzalnih in norveških vrednot, npr. enakosti med spoloma, odgovornega vladanja, demokracije in varstva okolja, od leta 2001 pa Norveška kulturo uporablja tudi v okviru tako imenovane mehke diplomacije, med drugim s prireditvami, kot je Ibsenov festival, na katerega vabijo produkcije Ibsena z vsega sveta, ki jim lahko pokrijejo stroške gostovanja, finančno pomoč pa poleg državnega proračuna prispevajo največja (državna) podjetja. Drug tak projekt ministrstva za zunanje zadeve je *Nora's sisters*, v okviru katerega so norveška veleposlaništva po svetu organizirala seminarje, na katerih so govorili o vlogi žensk v sodobni družbi; na njih so sodelovale pomembne norveške javne osebnosti – od politikov do umetnikov in celo članov kraljeve družine –, pogosto pa so jih spremljale tudi uprizoritve *Nore* (Hollledge idr., 2016, 96–102).

Norveška je tako uporabila Ibsena, in še posebej *Noro*, za promocijo države v svetu, in sicer z igro, ki kritizira patriarhat, a hkrati prevzema nacionalno samopodobo Norvežanov kot močnih, neodvisnih ljudi, ki sega vse do srednjega veka, ko so na Norveškem namesto močnega plemstva imeli neodvisne kmete, lastnike zemlje; Norvežanke pa kot močne in samostojne, »kar morda razloži, zakaj se je Norveška pripravljena promovirati po svetu z dramo, ki kritizira njeno spolno politiko« (ibid., 104).

2.4 Posredno in neposredno prevajanje

Področje posrednih prevodov sodi med manj raziskana področja prevodoslovja, čeprav je posredno prevajanje prisotno že od samih začetkov, še posebej na področju književnega prevajanja (Li, 2017, 181), vendar se to v

5 Norveška država se tudi sicer očitno dobro zaveda pomembnosti domače podpore pri prodoru književnosti v druge kulture in je pri tem izjemno uspešna (gl. Zlatnar Moe, Mikolič Južnič, Žigon, 2019).

zadnjih letih spreminja, saj je izšla vrsta prispevkov, ki se ukvarjajo z medkulturnimi stiki med posameznimi perifernimi ali centralno-perifernimi jezikovnimi pari (npr. Pięta, 2012; Pokorn, 2013; Allwood, 2021; Zhumabekova in Mirzoyeva, 2016; Li, 2017; Ivaska, 2020). Kot pravi Hanna Pięta (2017, 201), je bila pred letom 2000 na to temo napisana le peščica znanstvenih besedil, velika večina člankov in drugih besedil o posrednem prevajanju pa se je ukvarjala s posrednim prevajanjem književnosti. Geografsko so tovrstne študije največ objavljali v Skandinaviji, na Iberskem polotoku in na Kitajskem, večina avtorjev se s to temo ukvarja le enkrat in večina člankov ima le enega avtorja. Eden od pokazateljev, da gre res za manj raziskano področje prevajanja, je terminološka raznolikost, ki vlada na tem področju, tako v svetovnem kot slovenskem okviru. Sama uporabljam naslednje termine:

- **posredno prevajanje** v pomenu »prevod prevoda«
- **začetni izhodiščni jezik**
- **začetno izhodiščno besedilo** v pomenu »besedilo v jeziku, v katerem je bilo izvirno napisano«
- **posredniški prevod**, besedilo, ki ga uporablja prevajalec za svoj prevod
- **posredniški jezik**, jezik, v katerem je napisano posredniško besedilo
- **končni ciljni jezik**
- **končno ciljno besedilo**.

Obstaja več vrst posrednosti, ki so odvisne od števila in vrste posredniških besedil in jezikov, števila končnih ciljnih jezikov, od tega, ali je posrednost prevoda vidna ali skrita, in od tega, ali zagotovo vemo, da gre za posredni prevod ali ne (Assis Rossa idr., 2017, 119). Posebna kategorija so prevodi, pri katerih prevajalec vnaprej ve, da dela posredniški prevod, nekakšen podporni prevod za nadaljnje prevajanje v končne ciljne jezike. Za opisovanje prevajanja perifernih književnosti je posebej aktualen pojem **kompilativnega (neposrednega) prevoda** (ibid., 122), pri katerem samo prevajanje besedila sicer poteka iz začetnega izhodiščnega jezika neposredno v končni ciljni jezik, vendar si pri tem prevajalec, predvsem pa vsi drugi udeleženci prevodnega postopka, pomagajo tudi s prevodi v druge jezike (ali s starejšimi prevodi v končni ciljni jezik). Glede na to, da, kot sem omenila zgoraj, norveščina ni prvi tuji jezik nobenega od slovenskih prevajalcev Ibsena, isto pa lahko

domnevamo tudi za lektorje in urednike, lahko ocenimo, da skoraj vsi slovenski prevodi Ibsena bolj ali manj sodijo v to kategorijo.

O posebni vrsti posrednosti piše Geraldine Brodie (2018), ko piše o praksi dramskega prevajanja v Združenem kraljestvu, pri katerem prevajalec praktik najprej opravi prevod iz izhodiščnega jezika v angleščino, potem pa ta prevod predela nekdo drug, navadno znan dramatik, in to besedilo uprizorijo. Če takšno prevajanje sprejmemo kot obliko posrednega prevajanja, pravi Brodie, je posredni prevod najpogostejša oblika, v kateri na osrednje londonske odre pridejo prevedene drame. Ta praksa potrjuje trditev (o kateri več v nadaljevanju), da je posrednih prevodov več v kulturah z bolj ciljno usmerjeno, podomačitveno prevodno politiko.⁶ Kot pravi Brodie (2018, 336), je uprizorjeno besedilo le redko označeno kot »prevod«, ime prevajalca iz izhodiščnega jezika pa je zapisano nekje ob robu in s karseda majhnimi črkami. Namesto tega so prevedene drame označene kot »različice« ali »priredb«, repertoar prevedenih dram v osrednjih londonskih gledališčih pa je omejen na osrednja imena svetovne klasične dramatike. Brodie navaja Gunillo Anderman, ki je Čehova in Ibsena označila za »častna britanska dramatika«, ki jima tesno sledita Lorca in Strindberg (Anderman, 2006, navedeno v Brodie, 2018, 339–340).

Tradicionalno je posredno prevajanje veljalo za manj zaželeno možnost, za nekakšen izhod v sili, kadar ni mogoče pridobiti neposrednega prevoda, kar pa se je v zgodovini dogajalo pogosto in se še vedno dogaja na različnih področjih prevajanja in med različnimi jezikovnimi pari.

Landers (2001) se je ukvarjal predvsem z omejitvami posrednega prevoda, med katerimi je na prvo mesto postavil možnost napačne interpretacije ali nerazumevanja v posredniškem prevodu, saj se bo napačna rešitev neizogibno pojavila tudi v končnem ciljnim besedilu in je ne bo mogoče ne zaznati ne odpraviti. Zaradi tega je končni ciljni prevod še manj zvest izvirniku kot posredniški in pomen se začne razkrajati »podobno kot pri fotokopiranju: kopija kopije druge kopije izgubi ostrino in podrobnosti vsakokrat, ko gre skozi postopke fotokopiranja« (Landers, 2001, 134, navedeno v Zhumbekova in Mirzoyeva, 2016, 190). Zato, pravi Landers, se je treba, če je le mogoče, posrednemu prevajanju izogibati.

6 Za podrobnejšo razpravo o tem prim. Zlatnar Moe, Mikolič Južnič in Žigon (2015).

Kljub splošni tradicionalni nenaklonjenosti posrednemu prevajanju je bil to vedno eden od načinov za posredovanje besedil med jeziki in nič ne kaže, da se bo stanje v bližnji prihodnosti spremenilo, nasprotno, kot so zapisale Assis Rosa idr. (2017, 113), obseg posrednega prevajanja se bo morda še povečal:

Posredno prevajanje (PP), ki ga tu razumemo kot prevajanje prevoda [...] in ima dolgo zgodovino (npr. Sveto pismo, I Ching, prevajanje Shakespeara ali delo t. i. toledske šole), se pogosto uporablja na različnih področjih današnje družbe (npr. v avdio-vizualnem prevajanju in književnem prevajanju, lokalizaciji) in ima verjetno obetavno prihodnost (npr. zaradi globalizacije in vse večjega števila delovnih jezikov v mednarodnih organizacijah, kar pomeni urejanje besedil s pomočjo skupnega jezika).

Avtorice pravijo, da je zgodovinsko gledano posrednih prevodov manj, kadar je ciljna družba bolj naklonjena izhodiščno usmerjenim, potujitvenim prevodom, in več, kadar prevladujeta ciljna usmerjenost in podomačitveno prevajanje (ibid., 114). Kot enega od razlogov za krepitev posrednega prevajanja navajajo globalizacijo, z utemeljitvijo, da znotraj mednarodne mreže razmerij moči medkulturno posredovanje besedil pogosto urejajo dominantni sistemi, zaradi česar prevajanje med perifernimi jeziki pogosto poteka s pomočjo posredniškega centralnega jezika. Med razlogi za uporabo posrednega prevajanja navajajo pomanjkanje prevajalcev in ljudi z jezikovnimi kompetencami za posamezne jezikovne pare, težave pri pridobivanju izhodiščnega besedila v geografsko ali strukturno oddaljenem jeziku, višje cene prevajanja iz oddaljenega jezika, pa tudi razmerja moči med jeziki, kulturami in udeleženci svetovnega prevodnega sistema (ibid.). Li (2017, 182) dodaja, da založniki pogosto zakrivajo posrednost prevodov, in poudarja, da so bili posredni prevodi kljub slabemu slovesu izhoda v sili ključni pri razširjanju književnosti, napisanih v manjših jezikih, kot primer pa navaja še enega skandinavskega avtorja, namreč Hansa Christiana Andersena, ki so ga, podobno kot Ibsena, prevajali predvsem s pomočjo nemških in angleških prevodov.

Hanna Pięta (2017, 207) navaja Martina Ringmarja (2007), ki pravi, da se posredni prevodi pojavljajo, kadar je prevladujoča prevodna norma ciljnega sistema sprejemljivost za ciljno kulturo; da je posrednost prevoda skrita,

kadar ciljna kultura ceni predvsem točnost prevoda; da je za posredno prevajanje značilno veliko prevajalcev, vendar pa vsak prevede le malo besedil; da prevajalec posredniški prevod nezavedno prevaja bolj svobodno kot začetno izhodiščno besedilo in da posredniški prevod zakrije posamezne jezikovne rešitve v začetnem izhodiščnem besedilu, ki bi se sicer pokazale v končnem ciljnim besedilu.

Cecilie Alvstad (2017, 152) za nordijske države pravi, da v svoji kulturni politiki trenutno nedvomno dajejo prednost neposrednim prevodom pred posrednimi in da je mogoče dobiti subvencijo za posredni prevod le v izjemnih primerih, ter opozarja, da so merila npr. za prevajanje švedske književnosti v druge jezike še strožja in izjeme sploh niso možne (ibid., 153). Možna rešitev, ki jo zadnja leta uporabljajo tako na Švedskem kot na Norveškem, je, da usposobijo govorce perifernih jezikov za književno prevajanje, vendar pa, kot pravi avtorica, tudi ta rešitev sproža številna praktična in etična vprašanja, kot npr. kdo lahko prevaja koga in katera strategija bo pripomogla k pogostejšemu prevajanju in izdajanju perifernih književnosti (ibid., 157).

Kot bomo videli v nadaljevanju, so bili za svetovni uspeh *Nore* vsaj na začetku, v določeni meri pa so še danes, zaslužni posredni prevodi iz peščice jedrnih posredniških jezikov – nemščine, francoščine in angleščine. Slovenci smo imeli Ibsenove drame v posrednih prevodih (prek nemščine) vse do sredine šestdesetih let, ko jih je neposredno iz norveščine začel prevajati Janko Moder. Na Kitajsko so prvi prevodi *Nore* prišli prek Archerjevega angleškega prevoda v začetku 20. stoletja (Tso in Lee, 2015, 505). Še leta 2004 je He (2004, 79, navedeno v Tso in Lee, 2015, 505) zapisal, da »nobeden od kitajskih prevodov Ibsena ni narejen neposredno iz norveškega izvirnika. Kot izhodiščna besedila za kitajska ciljna besedila so služile predvsem angleške različice Ibsena.«

V Sloveniji so o posrednem prevajanju sprva govorili prevajalci sami, npr. Oton Župančič (prim. Stanovnik, 2013, 230). Alojz Gradnik, ki je prevedel antologijo kitajske lirike, je imel razmeroma slabo mnenje že o prevajanju poezije na splošno (»Vsak prevod je že sam na sebi skrumba«, Stanovnik, 2013, 268), o posrednem prevajanju pa sploh, a je menil, da deluje kot izhod v sili:

Zdelo [...] se mi je vendar škoda, da bi kitajska lirika [...] ne krasila s svojimi eksotičnimi barvami in vonji tudi skromnih gred slovenskega pesništva. Četudi so ti presajeni cveti dosti bledejši, bodo morda vendar pri njih, ki jim je poezija še vedno srčna potreba, vzbudili vsaj slutnjo o lepotah, ki jih je mogla ustvariti samo kitajska zemlja (Ibid.).

Leta 1928 je Mile Klopčič takole opisal postopek posrednega prevoda iz kitajščine:

Kitajsko liriko prevajajo pesniki večinoma posredno, ker je malo ljudi, ki znajo kitajski jezik, in še manj ljudi, ki poznajo kitajsko literaturo. Zadnjih Slovenci menda sploh nimamo in smo navezani na tuje prevode, ki nastajajo običajno takole: znanstvenik-sinolog prevede kitajski original točno besedo za besedo, brez produktivne fantazije. Te surove prevode prelije pesnik v verze, ki se mu zde najbolj ustrezni vsebini pesmi. Pri teh pesmih se gotovo marsikaj zgubi ali tudi pridobi. Ta, recimo, angleški verzificiran prevod dobi v roke nemški pesnik. Navduši se zanj, ga prevede, doda nekoliko sebe, izpusti to ali ono in ustvari prost prevod. [...] Kitajska pesem ni več kitajska, marveč skropucalo cele vrste prevodov ali pa je povsem originalna pesnitev (Stanovnik, 2013, 271–272).

V novejšem času so pri nas o posrednih prevodih med drugimi pisali Stana Anželj (2008), Iztok Ilc (2009), Nike K. Pokorn (2013), Samo Rugelj (2019) in Andrej Blatnik (2017a in b). Poleg tega je na to temo nastalo več zaključnih del, npr. Mesarič (2018), Gantar (2021) in Grego (2021), vendar posredni prevodi še vedno večinoma veljajo za manj zaželen izhod v sili:

Prevajanje prek posrednega jezika (in posrednega prevoda) se večinoma razume kot izhod v sili, kadar ni druge poti. Kadar je res ni, na primer takrat, kadar iz določenega jezika sploh nihče ne prevaja ali pa vsaj ne prevaja dovolj kvalitetno, da bi bilo sodelovanje smiselno, najbrž ni smotrno, da se misel na prevod kar opusti (Blatnik, 2017b, 92).

Pokorn (2013, 174) pojasnjuje, da se dandanes »zdi, da je posredno prevajanje prisotno predvsem pri prevajanju med perifernimi jezikovnimi skupnostmi«, in navaja, da se uporablja predvsem takrat, ko je izvirnik napisan v neevropskem ali katerem od perifernih evropskih jezikov; kot primere navaja baltske jezike, albanščino, malteščino, romunščino, irščino in turščino (ibid., 175). Avtorica zavrača pogled, da je posredno prevajanje nekaj »nenaravnega«, saj je bilo že v preteklosti pogosto edini način za navezovanje medkulturnih stikov, v številnih primerih pa je tako še danes – kot pravi, bi brez posrednega prevajanja v turščini ne imeli sploh nobenega slovenskega besedila, v slovenščini pa le dve turški (ibid.). Strinja se z Gradnikom, Albrehtom in drugimi, ki so potrebo po posrednem prevajanju utemeljevali prav z argumentom, da je to pogosto edini možni način.

Andrej Blatnik (2017a, 50) opozarja na vpliv posredniškega jezika – predvsem angleščine – tudi pri sicer neposrednih prevodih, »saj se odločitev o prevodu nemalokrat sprejme ob branju prevoda v angleščino, ali pa se literarno delo v pomanjkanju prevajalcev iz izvirnega jezika, prek angleškega prevoda celo prevede v ciljni jezik, čeprav je tradicionalno razumevanje prevajanja do takega posrednega prevajanja zelo skeptično«. Dodaja, da so med avtorji uspešnic, ki niso izvirno napisane v angleščini, zelo pogosto tisti, ki živijo ali so živeli v angleško govorečih okoljih (ibid.).

Samo Rugelj po drugi strani opominja, da pomanjkanje prevajalcev ni edini razlog za uporabo posredniškega jezika/prevoda, ampak lahko na odločitev za posredni prevod vplivajo tudi zunanji (npr. finančni) dejavniki:

Inflacija prevajalskega poklica je še posebej vidna pri tistih jezikih, ki imajo v slovenščini manj prevodov (denimo skandinavski jeziki ipd.), ki je založnike postavila pred dilemo, kako izdajati privlačne knjižne naslove, ki so bili izvirno napisani v njih. Založniki si pogosto pomagajo z obvodom prek angleškega ali nemškega jezika, s čimer prihajamo do absurdne situacije, da imamo na tem področju v 21. stoletju slabšo situacijo kot v času socializma (Rugelj, 2019, 104).

Gantar (2021, 45) navaja besede prevajalcev, npr. Iztoka Ilca, Branka Građišnika in Mateja Bora, ki potrjujejo, da posredni prevod vidijo kot izhod v sili, in se zavedajo, da lahko na tej poti pride do številnih premikov, ki

jih v neposrednem prevodu ne bi bilo. Bor tako pravi: »Razumljivo je, da se v prevodih, posebno če ne prevajaš iz izvirnika, temveč preko angleških prevodov, izgubi velik del tistega, kar daje čas originalu« (M. B., 1962, 274).

Če torej povzamemo, na Slovenskem posredni prevodi tradicionalno veljajo za »boljše kot nič«, vendar vedno kot izhod v sili, kar v veliki meri potrjuje tudi ta raziskava, zanimivo pa je, da se – vsaj v zvezi z *Noro* – o dejstvu, da gre za prevod, skorajda ni govorilo; morda je prav to, da je bila dolgo na voljo le v posrednih prevodih, eden od možnih odgovorov, zakaj je (bilo) tako.

3 **Nora med Norvežani**

3.1 Norina zgodba

Čeprav se celotna drama zgodi v treh dneh in eni sobi, je vsebina *Nore* zapletena, sega daleč v preteklost in temelji na resnični zgodbi iz Ibsenovega prijateljskega kroga. Na kratko gre za to:

Nora je srečno poročena mlada ženska iz razmeroma premožnega meščanskega okolja, ima tri otroke in moža, ki je pravkar postal direktor banke. A ima tudi veliko skrivnost. V preteklosti, med prvo nosečnostjo, je njen mož hudo zbolel. Da bi dobila denar za njegovo enoletno zdravljenje v tujini, najame nelegalno posojilo pri oderuhu, ki ga še osem let pozneje odplačuje z varčevanjem pri osebnih izdatkih in s pisarniškim delom, ki ga opravlja na skrivaj. Ker poročena ženska v svojem imenu posojila ni mogla najeti, je Nora ponaredila podpis svojega umirajočega očeta. Njen zakon s Torvaldom Helmerjem je na videz srečen, a njun odnos je bolj podoben odnosu med odraslim (Helmerjem) in otrokom (Noro). Nora Helmerju ni nikoli povedala za posojilo, a zdaj jo posojilodajalec Krogstad, ki je zaposlen v Helmerjevi banki, začne izsiljevati. Krogstad se namreč boji, da ga bo Helmer odpustil, ker je nekoč v preteklosti ponarejal podpise. Zato od Nore zahteva, da to prepreči. Nora do tega trenutka ni niti vedela, da je ponarejanje podpisa kaznivo dejanje, in ko to spozna, začne verjeti, da je moralno pokvarjena in nesposobna vzgajati otroke, kar ji potrjujejo tudi Helmerjeve besede o tem, kako laž in pokvarjenost zastrupljata družinsko življenje in kako prav pokvarjenost matere najbolj vpliva na poznejšo pokvarjenost otrok. Nori Helmerja ne uspe prepričati, naj Krogstada ne odpusti, zato se odloči, da bo prosila družinskega prijatelja, dr. Ranka, naj ji posodi denar za odplačilo dolga, za katerega niti natančno ne ve, koliko ga je še. A ko ji Rank pove, da je že dolgo zaljubljen vanjo in umira zaradi hude bolezni (verjetno prirojenega sifilisa), si premisli. Krogstad napiše grozilno pismo Helmerju, v njem razkrije Norino skrivnost in zagrozi, da jo bo javno objavil. Medtem ko je pismo že v nabiralniku, Nora prosi gospo Linde, prijateljico iz šolskih dni in žensko, ki je dobila Krogstadovo službo in je tudi njegova nekdanja ljubezen, naj ji pomaga. Gospa Linde ji obljubi, da bo posredovala, pod pogojem, da Nora vso stvar razloži Helmerju, ker tako ne gre naprej. Noro strašno skrbi, da bo Helmer prevzel krivdo, če

zadeva pride na dan, in si tako uničil kariero, zato resno razmišlja celo o samomoru. Gospa Linde je pri Krogstadu uspešnejša od Nore, a Helmer prej že prebere pismo. Njegov odziv je nasproten od tega, kar je pričakovala Nora – namesto da bi ponudil, da se žrtvuje zanjo, jo obtoži, da je zločinka, ji prepove, da bi še vzgajala njegove otroke, in jo obdolži, da mu je uničila življenje. Ko pride Krogstadovo pismo, v katerem ta razloži, da ne bo razkril Norinega dejanja, in priloži obremenilni dokaz, Helmer takoj popolnoma obrne ploščo, a Nora je medtem spoznala njegov pravi značaj in naravo njenega zakona. Ugotovi, da ne more ostati, saj ni sposobna biti ne žena ne mati, dokler sama resnično ne odraste, in Helmerja zapusti.

Navdih za Norino zgodbo je Ibsen dobil iz resničnega življenja: norveška pisateljica Laura Anna Sophie Kieler je bila Ibsenova družinska prijateljica, Ibsenov vzdevek zanjo pa je bil »škrjanček«, ki ga za Noro pogosto uporablja njen soprog. Laura se je poročila z Viktorjem Kielerjem, ki je zbolel za tuberkulozo. Da bi mu omogočila zdravljenje v Italiji, si je brez njegove vednosti izposodila denar in upala, da bo s svojim naslednjim romanom posojilo odplačala. Upala je tudi, da bo od Ibsena dobila priporočilo za roman, a je ta menil, da je besedilo slabo, in ga ni želel priporočiti. Ker posojila ni mogla odplačati, je ponaredila ček. Ko je njen mož to odkril, je z njo ravnal kot z zločinko, se od nje ločil in jo dal zapreti v psihiatrično bolnišnico. Laura Kieler se je čez nekaj let vrnila k družini in pozneje napisala več uspešnih romanov (Byatt, 2009).

Ibsen je leta 1878 o svoji nastajajoči drami napisal, da obstajata dve vrsti duhovnega zakona, dve vrsti vesti, moška in ženska, ki nista enaki in se ne razumeta. Družba deluje po moških zakonih, se pravi po zakonih, ki jih ženska polovica ne razume, kakor moška polovica družbe ne razume žensk, ki so jim podrejene. Nora tako na koncu igre nima pojma, kaj je prav in kaj narobe. Ženska v sodobni družbi ne more biti, kar je, dodaja Ibsen, saj živi v družbi, ki je popolnoma moška in ženske sodi po moških zakonih, kakor da bi bile moški, in ne da bi jih vsaj malo razumela. Tako Nora ponaredi podpis in je na to ponosna, saj je dejanje storila iz ljubezni, Helmer, s svojimi konvencionalnimi načeli o tem, kaj je prav in častivredno, pa tega ni sposoben niti razumeti niti sprejeti (Ibsen 1878, navedeno v Holledge idr., 2016, 4).

Ko je Ibsen leta 1879 napisal *Nora*, se je dotaknil temeljnih problemov, ki so prepredali hierarhično družbo 19. stoletja, v kateri so imele ženske, posebej poročene, bore malo pravic. Norvežanke do leta 1882 niso imele dostopa do visokošolskega izobraževanja, vse do 90. let poročene ženske niso mogle upravljati s svojim premoženjem, do leta 1913 pa tudi niso imele volilne pravice (Tso in Lee, 2015, 512–513).

3.2 *Nora* v norveških gledališčih

Norin pohod po svetu se je začel doma, v osrednjem oselskem gledališču, ki se je takrat imenovalo Kristiansko gledališče (Kristiania Theater), od leta 1899 pa Narodno gledališče (Nationaltheatret), čeprav je bila drama najprej uprizorjena v Københavnu leta 1879. Odtlej pa do leta 2016 je samo v nordijskih državah doživela vsaj 825 uprizoritev (Holledge idr., 2016, 72), ustanove, ki so k temu prispevale, pa segajo od Narodnega gledališča prek manjših krajevnih gledališč in gledaliških skupin do radia, televizije in različnih državnih ustanov, ki še vedno finančno podpirajo nove uprizoritve in gostovanja v tujini.

Zakaj je *Nora* postala tako pomembna? Kot pišejo Holledge idr. (2016, 72–73), del odgovora leži v političnih in družbenih okoliščinah, v katerih je drama nastala in se uprizarjala. Norveška je leta 1814 razglasila neodvisnost (ki jo je sicer uresničila približno sto let pozneje, ko je razpadla unija Norveške in Švedske). Tako kot v mnogih novih in majhnih državah, recimo v Sloveniji, sta jezik in literatura dobila državotvorno vlogo oblikovanja narodne zavesti. Pri Norveški pa je bilo posebno to, da so prav dramatiko izbrali za najbolj državotvorno zvrst. Leta 1854 je Marcus Jacob Monrad, pomemben norveški filozof, narodno gledališče označil za najpomembnejše pri razvijanju narodne zavesti (Holledge idr., 2016, 72). Kljub vsej tej državotvornosti pa je bilo osrednje norveško gledališče Kristiania theater v tujih rokah ter polno tujih (danskih) direktorjev in umetnikov vse do šestdesetih let 19. stoletja. Številni norveški narodni buditelji, romantični pesniki in dramatiki, med njimi Henrik Ibsen in Bjørnstjerne Bjørnson, so si prizadevali za pristno norveško gledališče z norveškimi igralci, ki bi govorili norveško (ibid.). *Nora* je bila v Oslu prvič uprizorjena januarja 1880, mesec dni pozneje kot v Københavnu, »prestolnici kolonialne sile, ki je bila odgovorna za štiristoletno noč, ki je Norveški odvzela vso družbeno, kulturno,

gospodarsko in politično moč« (ibid.). Režiral jo je Johannes Brun, Noro pa je igrala Johanne Juell.⁷ Dve leti pozneje je glavna igralka umrla, vendar gledališče drame ni prenehalo uprizarjati, ampak je povabilo igralce iz drugih gledališč, da so gostovali v oselski uprizoritvi, s sabo pa so prinesli posebnosti in novosti svojih matičnih uprizoritev, kar je privedlo do živahne izmenjave različnih gledaliških praks in razvoja realističnega gledališča.

7 Od leta 1890 je Noro sedemnajst let igrala njena hči, Johanne Dybwad, in to tako uspešno, da je postala osrednja norveška Nora.

4 **Nora na svetovnih odrih**

Vprašanje, zakaj je *Nora* postala svetovna klasika, je na videz preprosto, odgovor nanj pa je razmeroma zapleten. Avtorji monografije *A Global Doll's House* (Holledge idr., 2016) so na vprašanje poskušali odgovoriti s pomočjo digitalnih raziskovalnih orodij ter raziskav dogodkov, prizorišč, sodelavcev in odzivov po vsem svetu. Tradicionalno njen uspeh pripisujejo trem vsebinskim »značilnostim« drame, in sicer: 1. gre za gledališko predstavitev prizadevanja človeka, da bi dosegel osebno svobodo in samouresničenje; 2. Nora ima kulturni status kot predstavnica nastajajoče ženske subjektivnosti, povezane z modernostjo; 3. drama je prinesla inovacije v dramatikki kot književni zvrsti in spodbudila razvoj dramskega realizma in modernistične estetike (Holledge idr., 2016, 9). Vendar pa po mnenju avtorjev nobena od teh »značilnosti« ne pojasnjuje trajne privlačnosti drame za ustvarjalce in občinstvo po vsem svetu. Eden od pomembnih dejavnikov, pišejo, so bile turneje in gostovanja gledališč v drugih državah – tako v prvem valu širjenja *Nore* po svetu konec 19. stoletja kot v najnovjšem, ki se je začel okoli leta 1990. V okviru teh gostovanj so posebno pomembno vlogo odigrale igralki, ki so igrale *Noro* in ki so bile praviloma tudi menedžerke svojih gledaliških skupin. Ko pišejo o prvem valu gostovanj, avtorji pravijo: »Njihove mednarodne turneje so ključne pri razumevanju globalnega uspeha *Nore*. Povsod, kamor so prišle, so za sabo pustile zapuščino, ki je bogatila nastajajočo zgodovino drame. Njihova vztrajnost je *Nori* zagotovila mesto v svetovnem gledališkem repertoarju« (ibid., 29). Pri turnejah pa je pomembno še nekaj – prav *Nore*, posamezne igralki, ki so dramo uvrstile v svoj repertoar, so pomagale razširjati sloves drame po svetu, čeprav zasluge za to tradicionalno pripisujejo drugim, predvsem moškim – posameznim prevajalcem, kot so bili William Archer, Moritz Prozor in Wilhelm Lange; posameznim kritikom, kot so bili Georg Brandes, George Bernard Shaw in Edmund Gosse; in posameznim naprednim producentom.

Evropske *Nore* so sledile ekonomskemu in političnemu vplivu svojih držav ter pozneje evropske emigracije. Angleško govoreče *Nore* so tako gostovale po vsem svetu: v Avstraliji, Novi Zelandiji, Aziji in Severni Ameriki; nemške uprizoritve so potovale po srednji Evropi, ZDA, Latviji, Turčiji in Grčiji; skandinavske *Nore* so potovale po nordijskih državah, francoske do Turčije na vzhodu in Urugvaja na zahodu, italijanske po Švici, Rusiji,

Avstro-Ogrski, Španiji, Urugvaju in Mehiki; portugalske po Braziliji in Urugvaju, grške pa po Egiptu in Turčiji. Ena od uprizoritev na turneji je izvirala z Japonske in je gostovala po vzhodni Aziji (ibid., 31). Gostovanja so gledališča že vsaj od elizabetinske dobe uporabljala za širjenje svojega slovesa in iz finančnih potreb – s turnejami so ali služila denar v času, ko v matičnem gledališču ni bilo predstav (se pravi v premorih med sezonami ali, npr. v elizabetinskem gledališču, med vsakoletnimi londonskimi epidemijami kuge); ali pa so z njimi financirala drago delovanje matičnega gledališča (ibid.).

Da je Ibsen postal svetovno znan dramatik in klasik, so morala njegova dela premagati številne ovire – tako družbene in politične kot kulturne in predvsem jezikovne –, pri tem pa je bil Ibsen močno odvisen od drugih, predvsem od prevajalcev. Tega se je zavedal tudi sam. Čeprav je bil prvi prevod katere od njegovih dram objavljen leta 1870, je svoja dela že pred tem promoviral v tujini (D'Amico, 2011, 69). Že leta 1866 je bratu skladatelja Edvarda Griega, Johnu, pisal, da bi bil vesel, če bi njegova dela kdo prevedel:

Det er mig naturligvis kjært at faa mit Arbejde oversat; kan det løfte og gribe nogen udenfor vort eget Land, skal det glæde mig (HIS, John Grieg).

[Seveda bi bil vesel, če bi bilo moje delo prevedeno. Če se izkaže, da lahko gane in povzdigne koga zunaj naše države, me bo veselilo.]

Njegova dela so na Danskem (kamor je v tistem času spadala Norveška) uprizarjali v izvorni različici, ki je bila tako ali tako bolj ali manj danska, na Švedskem pa so jih prevajali za uprizoritve, čeprav prevodi niso vedno izšli tudi v knjižni obliki. Naslednje tuje tržišče, na katero je Ibsen želel vstopiti, je bilo nemško, o čemer bom več povedala pozneje, pri prevodih v nemščino pa je aktivno sodeloval, saj je tekoče govoril nemško. Pri prevodih v angleščino in francoščino je bil bolj odvisen od prevajalcev in drugih posrednikov, saj je ta jezika govoril slabše. V teh dveh državah sta tako njegova prevajalca William Archer in Moritz Prozor postala tudi njegova agenta, podobno kot v Nemčiji Wilhelm Lange, in vsi trije so se dogovarjali (razen v nekaterih primerih) tudi z gledališči in založniki. Kot piše D'Amico

(2011, 70), Ibsen v pismih tem agentom izraža veliko hvaležnost in spodbudo, kar jasno kaže, da se je zavedal, da lahko samo z njihovo pomočjo uspe v teh državah in si pridobi dodaten kulturni kapital.

Za prodor *Nore* v svet so bili najpomembnejši prevodi v tri jezike: nemški, s katerim so za Ibsena in njegove drame izvedeli celinski Evropejci, ter francoski in angleški, s katerima je zanj izvedel še ves angleško in francosko govoreči in kolonialni svet. Prevodi v te jezike še vedno verjetno največkrat služijo kot posredniški prevodi, se pravi kot izhodiščna besedila za prevode v marsikateri jezik, za katerega ni na voljo prevajalcev iz norveščine. Zato Anglija, Francija in Nemčija sodijo med tako imenovane »jedrne države« pri razširjanju Ibsenovih besedil po svetu. V vseh treh je Ibsen dosegel bliskovit uspeh, v Angliji in Nemčiji 13 let po prvi uprizoritvi, v Franciji pa še hitreje (Nyhus, 2020, 35). Izjema so bile ZDA, v katerih so Ibsenova besedila potrebovala dobrih 20 let, da so jih začeli pogosteje uprizarjati. Takole so videti prevodni tokovi začetnega prodora *Nore* v svet:

Tabela 1: Prevodni tokovi (vir: Hanssen, 2018, 104–105).

Izhodiščni jezik	Ciljni jezik
danščina/norveščina	angleščina, finščina, francoščina, islandščina, švedščina
nemščina (do leta 1900)	bolgarščina, češčina, hrvaščina, italijanščina, latvijščina, madžarščina, nizozemščina, poljščina, romunščina, ruščina, slovenščina , srbščina
angleščina	arabščina, bengalščina, hindijščina, japonsščina, kitajščina, tamilščina, telugščina, urdujščina itn.
francoščina	grščina, katalonščina, portugalsščina, španščina
drugo ^a	armenščina, gruzijščina, ukrajinsščina in nizka nemščina

V prvem valu prevodov so Ibsena prevedli v 27 jezikov – dvanajst prevodov med njimi je nastalo na podlagi nemških. Pravice za prevode (pa tudi uprizoritve) v Nemčiji (razen v Münchnu), Avstro-Ogrski in v nemških gledališčih v Rusiji je imela berlinska agencija FBE (Felix Bloch Erben), ki še vedno obstaja in je zastopala številne pomembne nemške dramatike. Do zdaj je Ibsen preveden v vsaj 72 jezikov, vse pogosteje neposredno iz norveščine, kot posredniški jezik pa se je medtem okrepila angleščina, prek

^a Hanssen sem uvršča prevode, za katere ni mogel z gotovostjo ugotoviti izhodiščnega jezika.

katere so Ibsenova besedila v prvem valu spoznali po vseh takratnih britanskih kolonijah, pozneje pa so prek angleščine dobili svoje prevode. Angleški prevodi so verjetno vodstvo prevzeli tudi kot pomožna besedila za gledališke ustvarjalce, ki Ibsena uprizarjajo v ciljnih jezikih posameznih kultur, a angleški prevod uporabljajo kot pomožno besedilo, medtem ko neposredni prevod šele nastaja, ali pa za preverjanje ustreznosti prevoda.

Tabela 2: Prve uprizoritve *Nore* (povzeto po Holledge idr., 2016, 17).

(Današnja) država	leto
Danska	1879
Nemčija	1880
Norveška	1880
Poljska	1880
Švedska	1880
Avstrija	1881
ZDA	1881
ZK	1884
Madžarska	1889
Avstralija	1889
Italija	1889
Nizozemska	1889
Slovaška	1889
Romunija	1889
Francija	1891
Slovenija	1892
Gruzija	1898
Brazilija	1899
Japonska	1911
Kitajska	1914

4.1 *Nora* v nemščini

Prvo tuje tržišče, na katero se je usmeril Ibsen, je bilo nemško. Kot piše D'Amico (2011, 69–70), je nemški prevajalec Peter Friedrich Siebold že leta 1869 navezal stik z Ibsenom, ker je hotel prevesti njegovo dramo *Brand*. Ker je Ibsen tekoče govoril nemško, je sam pregledal in avtoriziral prevod, ki je končno izšel leta 1872. Enako tesno je sodeloval z drugimi nemškimi

prevajalci, večkrat je izrazil željo, kateri prevajalec naj določeno besedilo prevede v nemščino. Kako zavzeto je sodeloval pri prevajanju svojih del v nemščino, kaže pismo Cornelisu Honighu, ki mu je leta 1891 pisal:

Jeg håber at De i Deres oversættelse særlig lægger an på at benytte et godt, naturligt og flydende talesprog. Altså ikke noget stivt bogsprog. At oversætte dramatiske verke er en særegen og vanskeligt kunst. [Upam, da ste pri svojem prevodu posebej pozorni na to, da uporabljate dober, naraven in tekoč govorni jezik. Se pravi, ne okornega knjižnega jezika. Prevajati dramska besedila je posebna in težavna umetnost] (HIS, navedeno v Ahsanuzzaman, 2015, 518).

Najbolj je torej nasprotoval »okornemu knjižnemu jeziku« v prevodih svojih del, saj si je v vsem svojem pisanju zelo prizadeval, da bi na odre privedel vsakdanji govor.

Ibsenov prvi veliki uspeh v Nemčiji je bila drama *Stebri družbe*, ki je dosegla toliko uprizoritev, ponovitev in gostovanj kot nobena druga drama v času Ibsenovega življenja. Kljub temu Ibsen na nemško govoreče področje ni vstopil s to igro, ampak že z zgodovinskimi igrami v začetku 70. let 19. stoletja. S pomočjo nemških prevodov, njihovih avtoriziranih in neavtoriziranih različic je potoval povsod, kamor so se izseljevali Nemci; kot sem omenila zgoraj, so imela nemška gledališča veliko zaslug za to, da so Ibsena spoznali v Severni Ameriki. Zanimivo je tudi, da *Stebri družbe* kljub velikanskemu uspehu niso pustili trajnega pečata: naslednja Ibsenova drama, *Nora*, je bila na začetku neuspešna in z njo so se začela »tri leta skoraj popolne tišine« (Hanssen, 2018, 18). Ibsenov povratek tri leta pozneje je bil zmagoslaven, primerljiv z množičnim navdušenjem nad katerokoli današnje filmsko ali glasbeno uspešnico. Maximilian Krämer, urednik zabavnega časopisa in član kabareta (Macfarlane, 1991, navedeno v Hanssen, 2018, 1), je očitno nekoliko naveličan splošne histerije, napisal *Pesem o Ibsenu (Das Lied vom Ibsen)*, v kateri je napisal, da je celotna zemeljska krogla ponorela za njim, celo zrak, ki ga dihamo, v oglasih, modi, na cigarah, nakitu, pecivu, korzetih, vse je polno Ibsenovega imena. Navdušenje se je s časom sicer poleglo, a nikoli ni prišlo do izrazitejšega obdobja odklanjanja, tako kot se je zgodilo v ZDA, pač pa je Ibsen v naslednjih desetletjih mirno zdrsnil med klasike, kjer vztraja še danes.

Ko se je Ibsen leta 1886 vrnil na nemške odre, *Stebri družbe* niso bili več v ospredju, tam je tedaj (in poslej) kraljevala *Nora*, *Stebri družbe* pa so ji sledili s precej manj ponovitvami. V zadnjem desetletju 19. stoletja so uprizoritve *Nore* predstavljale dobro tretjino vseh uprizoritev Ibsenovih dram. V tem času so lahko igralke na vlogi *Nore* zgradile svojo kariero in postale zvezde, drama in njena glavna oseba sta postali ikoni ženskega gibanja ter prizorišče bojev, povezanih z različnimi umetniškimi, pa tudi družinskimi in družbenimi temami. *Nora* je, kot piše Holledge (2016, 64), igralkam in njihovim agentom celo omogočila, da so se zoperstavili moški prevladi v gledališki dejavnosti.

Zanimivo je vprašanje, kaj je povzročilo začetno nepriljubljenost *Nore* in posledična tri leta brez Ibsena na nemških odrih (ne pa tudi v knjigarnah – njegove drame so tudi v tem času še vedno prevajali in izdajali). Hanssen (2018, 41–63) navaja dva razloga: tradicionalnega, da je bil kriv alternativni konec; kot drugi razlog pa navaja dogajanje ob prejšnji Ibsenovi uspešnici, *Stebrih družbe*. Za uspeh te igre so bili po njegovih podatkih zaslužni predvsem tisti, ki so si od igre (upravičeno) obetali komercialni uspeh. Ko pri *Nori* komercialnega uspeha ni bilo (takoj), je tudi njihovo zanimanje usahnilo. Kaj se je torej dogajalo s koncem v *Nori* in Nemci?

Alternativni konec

Kot navaja Hanssen, je Ibsen večkrat poudaril, da je dramo napisal prav zaradi zadnjega prizora; v pismu Güntherju von der Groebnu je denimo napisal: »To dramo sem napisal prav zaradi konca« (Hanssen 2018, 49), podobno tudi v nekaterih drugih pismih. Razlog, zakaj je bil pripravljen sprejeti kompromis pri tako pomembni stvari, je tičal v njegovih slabih izkušnjah z neavtoriziranima različicama *Stebrov družbe*, ki so ju v času največjega navdušenja uprizarjali po Nemčiji. Zaradi pomanjkanja zaščite avtorskih pravic so *Stebre družbe* v več različicah brez kakršnihkoli omejitev različna gledališča uprizarjala po vsej Nemčiji. Zato se je Ibsen pri *Nori* povezal s prevajalcem Wilhelmom Langejem in založbo Reclam. Ta je dramo izdala kot edino avtorizirano verzijo, ki je vse do novega prevoda Marie von Borch leta 1890 ostala edina dostopna verzija besedila. Lange za prevod ni dobil denarja, vendar pa je dobil ves denar od prodaje knjig in del denarja od uprizoritev, prav tako je deloval kot Ibsenov agent in nosilec avtorskih

pravic za uprizoritve. Tako je lahko dramo razmeroma učinkovito zaščitil pred neavtoriziranimi popačenimi verzijami, vendar so se stvari zapletle kmalu po izidu. Ibsen je zadevo pojasnil v pismu danskemu časopisu *Nationaltidende* 17. februarja 1880 (navedeno v Hanssen, 2018, 51): kmalu po izidu drame ga je prevajalec Lange obvestil, da se bo morda kljub vsemu pojavila neavtorizirana različica z drugačnim koncem. Poleg tega je verjetno, da se bodo v več severnonemških gledališčih raje odločili za to različico. »Da bi to preprečil,« piše Ibsen, »sem mu za uporabo v skrajni sili poslal osnutek spremenjenega konca, v katerem Nora ne zapusti hiše, pač pa jo Helmer odvede čez oder do vrat otroške sobe. Sledi nekaj vrstic dialoga, Nora se zruši in zastor pade.« Ibsen je dodal, da tak konec šteje za »barbarski in škandalozen« in da bi bila njegova uporaba popolnoma v nasprotju z njegovimi željami, vendar pa se mu je to kljub vsemu zdelo manjše zlo od možnosti, da bi alternativni konec napisal kdo drug.

Odlomek je Ibsen poslal tudi Heinrichu Laubu (HIS 14, 26–27), skupaj s pozivom, naj ga ne uporabi, saj ga ni napisal iz prepričanja, pač pa na željo impresarija in glavne igralko v enem od severnonemških gledališč. Odlomek se je v nemščini glasil takole:

NORA. [...] Dass ein Zusammenleben zwischen uns beiden eine Ehe werden könnte. Lebe wohl! (will gehen.)

HELMER.

Nun denn, – gehe! (fasst sie am Arm) Aber erst sollst du deine Kinder zum letztenmale sehen!

NORA.

Lass mich los. Ich will sie nicht sehen! Ich kann es nicht!

HELMER (zieht sie gegen die Thüre links.)

Du sollst sie sehen! (öffnet die Thüre und sagt leise) Siehst du; Dort schlafen sie so sorglos und ruhig. Morgen, wenn sie erwachen und rufen nach ihrer Mutter, dann sind sie – mutterlos.

NORA. (bebend)

Mutterlos –!

HELMER.

Wie du es gewesen bist.

NORA.

Mutterlos! (kämpft innerlich, lässt die Reisetasche fallen und sagt) O, ich versündige mich gegen mich selbst; aber ich kann sie nicht verlassen.

(sinkt halb nieder vor die Thüre.)

HELMER (freudig aber leise)

Nora!

(Der Vorhang fällt.)

[HELMER.

Torej – pojdi! (zgrabi jo za roko). Ampak najprej boš še zadnjič videla svoje otroke!

NORA.

Izpusti me. Nočem jih videti! Ne morem!

HELMER (povleče jo levo proti vratom)

Moraš jih videti! (odpre vrata in tiho reče): Vidiš; tam spijo, tako brezskrbno in mirno. Jutri, ko se bodo zbudili in klicali svojo mater, tedaj bodo brez matere.

NORA. (se trese)

Brez matere –!

HELMER.

Kakršna si bila ti.

NORA.

Brez matere! (bije notranji boj, spusti potovalko iz rok in reče): O joj, grešim zoper sebe; a ne morem jih zapustiti. (napol se sesede pred vrati)

HELMER (veselo, a tiho)

Nora!

(Zastor pade.)⁹

Na samem začetku je torej *Nora* v nemškem prostoru obstajala v dveh alternativnih različicah, kar je povzročalo nemalo zmede: v obtoku sta bili obe, gledališča so izbirala eno ali drugo, včasih pa so konec zamenjali celo med tem, ko so predstavo v določenem gledališču že igrali, kar pomeni, da je bilo tudi uprizarjanje precej spremenljivo. Kar se ni spreminjalo, je bilo promocijsko gradivo, letaki, oglasi ipd. Vse predstave so oglaševali enako, tako da gledalec nikoli ni vedel, kakšen bo konec.

Temu ustrezne so bile tudi kritike, posebej še, ker Ibsenovo mnenje o alternativnem koncu ni bilo skrivnost. Tako kot povsod je bila tudi na nemškem področju *Nora* kontroverzna in je izzivala tako kritike kot gledalce, ocene pa so bile v tem začetnem obdobju na podeželju bolj naklonjene kot v mestih. Negativne kritike je Hanssen (2018, 55–57) razdelil na tri kategorije: kritike, ki so drami nasprotovale iz poetoloških razlogov (recimo pomanjkanje »lepote«, »morda je vse res, ni pa lepo, zato tudi ni dobro«); kritike, ki so kritizirale predvsem občinstvo, ker je v gledališče prišlo iz napačnih razlogov (zaradi glavne igralk) in se je že tako navadilo razvedrilnega gledališča, da resnih tem ne sprejema več; in kritike, ki so za neuspeh krivile ustvarjalce uprizoritve. V vseh primerih je bilo problematično tretje dejanje. Hanssen je v zadnjo kategorijo uvrstil vse druge, namreč kritike, ki so težavo videle v sami drami oziroma v njenem avtorju, vendar pravi, da niti spremenjeni konec ni pomagal: kritiki so se pritoževali nad turobno komedijo in menili, da tudi spremenjeni, »srečni« konec ne pomaga. Kritik časopisa *Berliner Börsen-Zeitung* je zapisal: »Nobenemu dramaturgu ne bi uspelo pripeljati te zanimive, intelektualno poživljajoče igre do srečnega konca.« Tudi Ibsen je bil prepričan, da alternativni konec ne pomaga – svojemu francoskemu prevajalcu Moritzu Prozoru je napisal, da je drama s spremenjenim koncem kmalu izginila z repertoarja, različica z izvirnim koncem pa »se še vedno igra« (Prozor, 1891, navedeno v Holledge idr., 2016, 143).

9 Prevedla Tanja Žigon.

4.2 Nora v angleščini

Za prodor Ibsenovih dram v Združeno kraljestvo, tako na odre kot v knjigarne, si je najbolj prizadeval prevajalec William Archer. A že pred tem je Ibsen navezal tudi stike z gledališkim kritikom Edmundom Gossom, ki je o njem objavil več člankov v britanskem tisku in pozneje postal eden od njegovih prevajalcev (D'Amico, 2011, 70). Med prevajalcema je bilo kar nekaj tekmovalnosti, ki je dosegla vrhunec s preprirom okoli prevoda *Hedde Gabler*.

Kako pomembno je, da je njegovo delo prevedeno v angleščino, se je zavedal tudi Henrik Ibsen, ki je leta 1872 v pismu svojemu prevajalcu in gledališkemu kritiku Edmundu Gossu izrazil hvaležnost, da bodo njegova dela dočkala prevod v angleščino in tako dosegla svetovno angleško govoreče občinstvo. Zapisal je, kako zadovoljen je, ker mu bo angleški prevod omogočil, da se »dotakne srca angleškega ljudstva, ki je tako blizu Skandinavcem v duhu, razmišljanju in čustvovanju« (HIS, navedeno v Ahsanuz-zaman, 2015, 518):

Ibsen, ki je bil takrat avtor v štiridesetih in ga je poznala samo peščica evropskih držav, je bil vznemirjen in ponosen, ker so ga prevajali v *linguo franco* velikega dela viktorijanskega kolonialnega sveta 19. stoletja (Ibid.).

Med najpomembnejšimi zgodnjimi privrženci Ibsenove dramatike v Združenem kraljestvu je bil škotski pisec in gledališki kritik Wiliam Archer, sicer tudi prijatelj in privrženec angleškega dramatika Georgea Bernarda Shawa, ta je v eni od predstav celo igral Krogstada (Duncan, 2009). Skandinavskih jezikov, posebej norveščine, se je naučil med poletnimi počitnicami pri starih starših, ki so se izselili na Norveško, zato so bili njegovi prevodi neposredni. Z Ibsenovimi besedili se je srečal tako, da je na sprejemu neko žensko slišal govoriti o Ibsenovi »ljubezenski komediji«, češ da je sijajno duhovita. Ker ni mogel verjeti, da bi lahko karkoli norveškega opisali s temi besedami, je kupil knjigo in se takoj navdušil nad Ibsenom, ki ga je nekaj let pozneje tudi osebno spoznal (Quinn, 1982, 4). Njegov prvi prevod Ibsenove dramatike so bili *Stebri družbe*, ki so jih uprizorili leta 1880, sam ali v sodelovanju z drugimi pa je prevedel še več Ibsenovih dram, med njimi *Noro* (1889).

Ibsenove drame je marsikateri avtor označil kot sredstvo, s katerim je modernost vstopila v sicer konzervativna mesta. George Bernard Shaw je tako

o Londonu zapisal, da ga je »*Nora* [...] zadela leta 1889 in viktorijanski domačijski morali prizadejala smrtni udarec« (Shaw, 1931, 198).¹⁰ Podobno piše Halvdan Koht, zgodnji Ibsenov življenjepisec, namreč, da je drama »eksplodirala kot bomba v vsakdanje življenje in izrekla smrtno obsodbo družbeni etiki« (Byatt, 2009). Dramo sta na oder leta 1889 prva postavila znamenita igralka Janet Achurch ter njen mož in poslovni partner Charles Charrington, za predstavo pa je Janet Achurch porabila 100 funtov, ki jih je dobila od Henryja Irvinga, da bi na oder spravila drugo dramo, lahkotno komedijo *Clever Alice*, porabila pa sta tudi denar, ki sta ga vnaprej dobila za prihajajočo turnejo po Avstraliji in Novi Zelandiji. Predstavo sta postavila v gledališču The Novelty Theatre v Londonu; drama je po juniju 1889 doživela sedemindvajset ponovitev namesto načrtovanih sedmih (in bi jih še več, a sta morala na prej omenjeno turnejo).¹¹ Pri uprizoritvi je sodelovala zvezdniška igralska zasedba (Wolfe, 2015, 480), kritike v najpomembnejših časopisih po premieri pa so bile razmeroma nenaklonjene. *Nora* je strokovno in splošno gledališko občinstvo hitro razdelila na tiste, ki so »novo dramo« o spopadanju mlade ženske z omejitvami viktorijanske ženskosti sprejemali, in tiste, ki so jo zavračali; ene so poimenovali ibsenovce, druge pa protiibsenovce [Ibsenites and Anti-Ibsenites] (ibid., 479). Takole je spore, ki jih je povzročila *Nora*, opisal kritik v brightonskem časopisu *The Argus*:¹²

Spor med ibsenovci in protiibsenovci se nadaljuje in na obeh straneh sodelujejo vodilna peresa. Padajo težke besede [...] Mirno lahko rečemo, da v zgodovini moderne drame še ni bilo takšnega spora v svetu gledališke kritike, kot divja zaradi predstave v Novelty Theatre zaradi različice velike drame *Nora* Henrika Ibsena izpod peresa Williama Archerja (Ibid., 483).

A po tem burnem obdobju konec 19. stoletja je Ibsen v Britaniji razmeroma hitro dosegel status klasika:

Po začetni sovražnosti in kulturni vojni v drugi polovici osemdesetih in prvi polovici devetdesetih let 19. stoletja je Ibsen v

10 »A Doll's House struck London in the year 1889 and gave Victorian domestic morality its death-blow.«

11 Na njej so potem tudi uprizarjali *Noro* – hkrati z gledališko skupino so namreč Avstralijo dosegli odzivi iz Anglije, tako da so turnejo začeli prav z uprizoritvijo *Nore*, napisane in uprizorjene po spominu, saj je besedilo igre ostalo v Londonu (prim. Holledge idr., 2016, 36).

12 The Novelty Theatre je razmeroma hitro po premieri, že junija 1889, z igro gostoval v Brightonu, ki je bil takrat največje letovišče v državi.

Britaniji doživel razmeroma hitro kanonizacijo. Zbrana dela Henrika Ibsena v 12 delih (1906–1929), ki jih je prevedel William Archer, izdal pa William Heineman, so začela izhajati v letu Ibsenove smrti. Ta in sočasna izdaja več njegovih dram v Everyman's Library sta mejnika v tem postopku kanonizacije. [...] Do dvajsetih let 20. stoletja je Ibsen dosegel tisto, kar je dr. Johnson rekel za Shakespeara, namreč »dostojanstvo klasika [The dignity of an ancient]« (de Grazia, 1991, 5; Rem, 2015, 497).

V nasprotju z Združenim kraljestvom je Ibsen ZDA osvajal počasneje. Čeprav so v norveški priseljski skupnosti o Ibsenu govorili že v šestdesetih letih 19. stoletja in so že leta 1882 uprizorili operno predelavo besedila *Otroška nevesta* (*The Child Wife*) (Nyhus, 2020, 38), je Ibsenu preboj uspel šele v začetku naslednjega stoletja, ko se je število uprizoritev njegovih del skokovito povečalo, potem pa je po manj kot desetletju spet upadlo, ker naj bi postal »zastarel« (Nyhus, 2020, 31, 250–262). Kljub kritiškemu mnenju, da je Ibsenov čas minil, je ruska glavna igralka s svojo Noro premagala odpor in kljub menda nerazumljivemu naglasu jo je na ameriških odrih uspešno igrala vse do leta 1918 (Hollledge idr., 2016, 43). Leta 1922 je celo posnela nemi film, ki mu je dodala lasten optimistični konec (Nora stoji pred hišo in z razširjenimi rokami stopi v zasneženi svet). Med letoma 1911 in 1922 je nastalo kar pet nemih filmov *Nore*, kar je pomagalo utrditi mesto drame med klasiki (ibid.), to pa jo je »osvobodilo minljivosti okusov in kritiškega mnenja«, saj »v klasiko sodijo besedila, ki se dvignejo nad tekmovanje in se iztrgajo časovnim vezem« (Casanova, 2004, 92, navedeno v Nyhus, 2020, 253). Za Ibsenov počasen prodor na ameriške odre je več razlogov, med njimi pa izstopa izoliranost posameznih uprizoritev: uprizarjali so ga v posameznih priseljskih skupnostih, posebej v norveški in nemški, uprizarjala so ga tudi gostujoča evropska gledališča, vendar so bili vsi ti dogodki nepovezani. Ves čas je bila *Nora* med največkrat uprizorjenimi dramami, tako v ameriških nemških gledališčih kot na splošno.

4.3 *Nora* v francoščini

Čeprav Francija sodi med jedrne države pri uveljavljanju Ibsenove dramatične v svetu, sprejemanje njegovih del v Franciji ni bilo enosmerna pot od navdušenja do kanonizacije, ampak veliko bolj zapleteno (Shepherd-Barr,

2012, 56–80). Avtorica piše, da je bil Ibsenov preboj na francoske odre bolj strnjen kot v Britaniji, potekal je v nekaj letih zadnjega desetletja 19. stoletja, da je do prevodov in uprizoritev prišlo bolj ali manj sočasno in da so drame prihajale na odre v bolj ali manj istem zaporedju, kakor so nastale. Avtorica tudi opozarja, da za razliko od Britanije, kjer je produkcija *Nore* iz leta 1889 Ibsena tesno povezala s feminizmom, v Franciji do te povezave med Ibsenom in feminizmom ni prišlo (ibid., 61).

Že samo prevajanje Ibsena je bilo zapleteno, spremljale pa so ga številne priredbe oziroma uporaba motivov v izvirnih delih, kar je značilno za sprejemanje besedil in avtorjev, ki jih ciljna kultura ne šteje med velike (Aaltonen, 2000, 58–64). *Nora* (s francoskim naslovom *Maison de poupée*) je bila prva Ibsenova drama, prevedena v francoščino. Izšla je leta 1889, prevedel pa jo je Moritz Prozor, poljsko-latvijski aristokrat, prvi Ibsenov prevajalec v francoščino. Prozor se je za Ibsena navdušil, ko je leta 1883 v Stockholmu videl njegove *Strahove*. V nasprotju z Archerjem in Langejem, za katera vemo, da sta prevajala iz norveščine, pri Prozorju ni povsem jasno, iz katerega jezika je prevajal. Prozor je pri prevajanju sodeloval s svojo švedsko ženo, tako da bi z njeno pomočjo lahko uporabil izvirno besedilo ali švedsko različico; a prav tako je morda uporabil nemški prevod. Kljub temu da je bil manj vključen v gledališki prostor kot Archer in je imel manj jezikovnih kompetenc, mu je Ibsen kot svojemu francoskemu prevajalcu popolnoma zaupal (Shepherd-Barr, 2012, 59–60). *Noro* so prvič uprizorili leta 1892 v zasebnem salonu Madame Aubernon de Nerville, v gledališču pa dve leti pozneje, leta 1894, in sicer v Théâtre du Vaudeville. Ta uprizoritev je pomenila prvi Ibsenov popularni uspeh, zanimivo pa je bilo tudi to, da je predstavo režiral Danec Herman Berg. Berg je režiral tudi druge Ibsenove pariške uprizoritve ter je s svojim jezikovnim in kulturnim znanjem skrbel tako za jezikovno ustreznost pariškega Ibsena kot za njegovo kulturno natančnost (ibid., 63).

Zadnje desetletje 19. stoletja je sicer pomenilo preboj za Ibsena v francoskih gledališčih: v sedmih letih, od 1890 do 1897, se je zvrstilo kar 11 različnih uprizoritev njegovih dram, večinoma v Prozorjevih prevodih, čeprav ni bil edini prevajalec Ibsena v francoščino. Naslednji val prevajanja Ibsena v francoščino je sledil na začetku 20. stoletja, ko je prišlo do prizadevanj, da bi izdali Ibsenova zbrana dela. Leta 1914 je izšla prva knjiga, potem pa se je projekt zaradi prve svetovne vojne zavlekel vse do leta 1930. Prevajalca

La Chénaisa so hvalili zaradi »razumevanja in znanstvenosti« prevodov (Shepherd-Barr, 2012, 58).

Največja gledališča, kot je Comédie-Française, Ibsena v prvih desetletjih niso uprizarjala, češ da so njegove teme, zgodbe in tehnike preveč nefrancoske (ibid., 63). Kritik Sarcey se je tako pritoževal, da »Ibsen na oder postavi like, ki se potem pogovarjajo, kakor da že vemo, za kaj gre. Ne prenesem tega načina. Povedati mi morate; to se je zgodilo, zdaj smo tukaj in v nadaljevanju se bo zgodilo to« (Sarcey 1902, 371, navedeno v Shepherd-Barr, 2012, 63). Comédie-Française tako Ibsena ni uprizorila vse do leta 1921, ko je na njen oder prišel *Sovražnik ljudstva*, so pa, piše Shepherd-Barr, uprizorili

več priredb Ibsena, ki so jih ustvarili francoski dramatik in so bile dotlej v Franciji že toplo sprejete, kar kaže, kako dobro so podomačili njegove ideje in tehnike ter kako brezobzirno so si lahko izposojali njegove zgodbe, prizore in like brez kakršnegakoli priznanja avtorstva in jih potem preoblikovali v nekaj, kar je bilo bližje francoskemu okusu (Shepherd-Barr, 2012, 63).

To prilagajanje je med drugim vključevalo »geometrične zgodbe, enoplastne like brez odtenkov in individualizma« ter, v sozvočju s prav vsemi stereotipi in klišeji o Francozih, »premik poudarka od načel k strasti, ki je značilen za vse francoske priredbe *Nore*: to je bil premik, ki so ga latinci lahko razumeli, niso pa mogli razumeti nordijske lucidnosti in brezkompromisnosti« (Swanson, 1950, 42–44, navedeno v Shepherd-Barr, 2012, 64). Primer take priredbe je bila drama *Les Tenailles* Paula Hervieuja, ki si je izposodil motive iz *Nore* in *Gospe z morja*.

Tako kot v ZDA so tudi Francozi že pred Ibsenovo smrtjo začeli razmišljati o tem, da je njegova dramatika zastarela, ker naj bi bila povezana z gibanji, kot so realizem, naturalizem in simbolizem, ki so že iz mode (Shepherd-Barr, 2012, 69). Tako ga večji del 20. (od tridesetih do sedemdesetih let) stoletja sploh niso uprizarjali, do ponovnega odkritja njegovih del pa je prišlo šele v osemdesetih letih. V vmesnem obdobju »odpora, zanemarjanja in sovražnosti, ki so bili manj povezani s samimi dramami in bolj s posebnimi političnimi in kulturnimi dejavniki, ki so vplivali na francosko gledališče in njegovo občinstvo« (ibid., 74), so ga uprizarjali le občasno, pa še to večinoma

ne v najpomembnejših pariških gledališčih. Ponovno oživljanje Ibsenovih dram v francoskih gledališčih sta v osemdesetih spodbudili uprizoritvi *Pee-ra Gynta*, zaradi katerih v naslednjih dvajsetih letih skoraj ni bilo gledališke sezone, v kateri ne bi uprizorili vsaj nekaj njegovih del (Shepherd-Barr, 2012, 73). V teh uprizoritvah so uporabili tudi nove prevode, pa tudi sicer novi prevodi njegovih del še vedno spodbujajo zanimanje za Ibsena v Franciji in ohranjajo njegovo mesto med velikimi klasičnimi dramatikami, skupaj z naklonjenostjo, ki so jo do njegovih dram ves čas čutili režiserji, uspeh različnih priredb pa dokazuje, da so imeli Francozi Ibsena še najraje takrat, ko je bil najbolj podomačen in prilagojen francoski kulturi (ibid.).

4.4 *Nora* drugod

Poleg treh jedrnih posredniških kultur so Ibsena in *Noro* prevajali tudi drugod po svetu. Okoliščine in postopek medkulturnega prenosa drame v te manj centralne kulture so pogosto presenetljivo podobni *Norini* poti med slovenske gledalce in bralce, čeprav seveda obstajajo tudi zanimive razlike. V nadaljevanju bom predstavila sprejemanje *Nore* v Italiji in na Nizozemskem, v državah, ki spadata med polperiferne oziroma periferne ciljne kulture.

V Italiji so Ibsena prvič omenili v osemdesetih letih 19. stoletja, a zares se je o njem začelo govoriti šele v devetdesetih (D'Amico, 2011, 77–78). Prav tako v osemdesetih so se pojavili prvi neuspešni poskusi, da bi ga prevedli in postavili na oder. *Nora* (z naslovom *Nora o la casa della bambola*) je bila dvakrat uprizorjena leta 1888 kot dobrodelna predstava za glavno igralko. Dobrodelne predstave so bile posvečene posameznemu igralcu, ki je dobil tudi večino zaslužka od predstave, hkrati pa je lahko predstavo sam izbral, zato so bile primerne za testiranje novih del (D'Amico, 2011, 84–86). *Noro* so komajda promovirali, predstava ni doživela skorajda nobenih odzivov, še tisti, ki so prišli, so bili posvečeni igralki, gledališča pa drame niso uvrstila v svoj repertoar. Za predstavo so uporabili prevod italijanskega prevajalca Gallettija, ki je dramo prevedel iz nemščine, a je bil precej blizu izvorniku, kljub temu pa je prišlo do nekaterih sprememb: tako je Galletti npr. dodal prizore (kakor se je zgodilo tudi v slovenskih starejših prevodih) in nekaj didaskalij ter izpustil nekatere replike (npr. »Du est en kvinde« [Si pa ženska] iz prvega dejanja, ki je doživela spremembe tudi v nekaterih

slovenskih prevodih), kletvice ipd. (ibid.). Naslednji prevajalec *Nore* je bil Luigi Capuana, sicilijanski romanopisec, pesnik, dramatik, kritik in eden najpomembnejših italijanskih naturalistov. Capuana je leta 1890 dobil pravice za prevod od Ibsena in njegovega francoskega prevajalca Prozora, ki je bil takrat sekretar na ruskem veleposlaništvu v Dresdenu (ibid., 90), pismo iz leta 1890, v katerem Capuana piše o tem, pa dokazuje, da je bil za Ibsenov preboj na italijanske odre pomemben njegov uspeh v centralnejših kulturah: »[*Nora*] je ena od najmogočnejših in najzanimivejših iger v moderni dramatik in navdušen sem nad njo. V Nemčiji so jo sprejeli z velikim navdušenjem in prepričan sem, da bo enako uspešna tudi v Italiji.«¹³

Kot v Nemčiji se je tudi tu pojavilo vprašanje alternativnega konca. Ibsen mu je silovito nasprotoval tako v pismu Capuani kot v pismu Prozoru, ki je sodeloval kot posrednik. V pismu Capuani je zapisal:

S tem zahtevam, da se izvirni konec moje igre v uprizoritvi ne spremeni. Celotna igra vodi k temu koncu. Italijansko občinstvo je zelo inteligentno in občutljivo. Italijani bodo hitro dojeli moj namen (HIS, 22. 1. 1890, navedeno v D'Amico, 2011, 90).

Tudi v pismu Prozoru je ponovil, da je bila »drama napisana prav zaradi zadnjega prizora« (D'Amico, 2011, 91), ter zopet izrazil mnenje, da je italijansko občinstvo popolnoma sposobno prenesti izvirni konec. Je pa še dodal, da naj Capuana, če bi se izkazalo, da ni tako, uporabi Prozorjevo priredbo zadnjega prizora, a je ne bo avtoriziral. V istem pismu je še enkrat razložil, zakaj je do alternativnega prizora sploh prišlo; razlaga zveni kot povzetek težav, ki jih ima periferni avtor pri prodoru v svet:

Ko je bila *Nora* še precej nova, sem moral privoliti, da so spremenili zadnji prizor zavoljo Frau Hedwig Niemann-Raabe, ki naj bi igrala *Noro* v Berlinu. Takrat nisem imel nobene izbire. Zakon o avtorskih pravicah v Nemčiji me ni ščitil, tako da nisem mogel narediti prav ničesar, da bi tak konec preprečil. Poleg tega je bila igra nemškemu občinstvu dostopna tudi v izvirni, nepoparčeni nemški različici, ki je bila že natisnjena in objavljena. S spremenjenim koncem je imela le kratko življenje. V nespremenjeni obliki jo igrajo še danes (Ibid.).

13 Pismo Luigija Capuana Cesareju Rossiju je navedeno v D'Amico, 2011, 90.

Sodeč po pismih se je stvar uredila in so dramo uprizorili z izvirnim koncem, saj je Ibsen medtem pridobil dovolj slovesa na nemških in francoskih odrih, da so ga upoštevali. Je pa zanimivo, da je Ibsen, čeprav spremembe ni hotel avtorizirati, vendarle dopustil, da bi jo uporabili, če bi bilo nujno, se pravi, če drama z izvirnim koncem ne bi bila uspešna.

Capuanov prevod so prvič uprizorili leta 1892 v Milanu, Noro pa je igrala Eleonora Duse, ki je bila takrat v Italiji že velika zvezda. Prav ona je bila zaslužna, da so dramo postavili na oder z naslovom *Hiša za lutko* (*Casa di bambola*). Prevajalec je namreč želel naslov spremeniti v *Bambola* – pod tem naslovom je drama izhajala kot feljton v rimski reviji *Cartro di tespi*, in sicer s pojasnilom, da Nora Torvaldu očita, da dela z njo kot z lutko (D'Amico, 2011, 103). Tudi kritike te predstave, enako kot v drugih centralnejših kulturah, pogosto poudarjajo (poleg označevanja Ibsena kot »filozofa« in likov iz njegove drame za »simbole«) avtorjevo skandinavskost in eksotičnost. Tako neki kritik razlaga, da je imelo milansko občinstvo težave z razumevanjem koncepta ženskih pravic, ker se te »tukaj niso prijele« (D'Amico, 2011, 100); drugi pa je razlagal, da je Ibsen sicer velik avtor, vendar Norvežan oziroma Nordijec, zaradi česar predstavlja ljudi »svoje vrste«, ki se ne obnašajo kot Sredozemci in jih zato ti le težko razumejo (ibid., 102).

Na Nizozemskem se je, kot piše Janke Klok (2015, 445–446), zgodilo nekaj podobnega kot v Londonu. *Nora* je Nizozemsko zadela istega leta kot Britanijo in pretresla tamkajšnje konzervativno pojmovanje moških in ženskih vlog ter moderne umetnosti, kar je v romanu opisala nizozemska avtorica Ina Boudier-Bakker (1930). Klok primerja njene odzive s Shawovimi in pravi, da sta oba Ibsenovim dramam pripisala vlogo, kakršno navadno pripisujemo mestom, namreč vlogo prinašalke modernosti v konzervativno okolje, sprejemanje njegovih dram pa je tako postalo merilo modernosti evropskih mest in pokrajin:

Zanimiva podobnost med primeri Ine Boudier-Bakker in G. B. Shawa je, da simbolno funkcijo, ki jo ima moderni obstoj mest, oba prenašata na Ibsenove drame: mesto – Amsterdam, London – je konzervativno; Ibsenova dela predstavljajo novo in moderno. Gre za spremembo perspektive, zaradi katere lahko na temelju Ibsenovih dram razmišljamo o stanju modernosti v evropskih

mestih – in tako v evropskih državah – od konca 19. stoletja naprej (Ibid., 446).

In to sprejemanje nikakor ni potekalo gladko. Kot piše Klok (2015, 448), je bilo uprizarjanje Ibsena na nizozemskih odrih sprva povezano z veliko prilagajanja in tveganja za vse udeležene, z njim se niso ukvarjala uveljavljena gledališča in ustvarjalci, ampak tisti, ki so bili bolj ob strani, problem pa ni bila toliko vsebina kot realistični slog besedila in dramaturgije. To se je spremenilo z uprizoritvijo *Nore* v Amsterdamu, kjer so jo za svojo prvo uprizoritev izbrali v novem gledališču De Toneelvereniging, ki so ga ustanovili napredni literarni teoretiki in novinarji, da bi v njem uprizarjali drame, ki so jih uveljavljena gledališča le redko izbirala. Leta 1889 so dramo postavili v novem gledališču – doživela je velikanski uspeh in pomenila Ibsenov preboj na nizozemske odre. O njej so pisali v vseh časopisih in revijah, nekateri so Ibsena poimenovali moderni Shakespeare (ibid.), do novembra 1889 pa so predstavo uprizorili kar petdesetkrat.

Odtle je *Nora* (kot se drama imenuje tudi na Nizozemskem), skupaj s *Heddo Gabler*, med najbolj priljubljenimi Ibsenovimi deli. Zanimivo je tudi, da so Ibsenove drame med letoma 1930 in 1970 razmeroma malo uprizarjali, konec 20. stoletja pa so spet postale uspešnica, kar nekoliko spominja na ritem uprizarjanja na Slovenskem, kot bomo videli v nadaljevanju.

Vendar pa sprejemanje *Nore* ni potekalo povsem gladko: kritikom je težave povzročala predvsem Ibsenova karakterizacija ženskih likov, posebej Nore. Čeprav so izražali odpor do Helmerjevega odnosa do Nore kot ljubkega kosa pohištva, so težje sprejemali njen razvoj od naivne otroške neveste v odločno in osamosvojeno žensko (ibid., 450) in so ta razvoj nazadnje razložili s tem, da gre za tipično norveško prvino (Boshouwers, 1980, 55, navedeno v Klok, 2015, 450). Tudi to se je s časom spremenilo – spolne vloge, posebej ženske v *Nori*, so postale eden najpomembnejših dejavnikov velike priljubljenosti Ibsenove dramatike na splošno in drame, ki je celo prispevala novo nizozemsko besedo za feminizem, namreč *noraizem*.

V zadnjem obdobju, od leta 1990 naprej, je na Nizozemskem največ zanimanja za Ibsenove ženske – *Nora* in *Hedda Gabler* sta uprizorjeni

največkrat, vse pogosteje jih režirajo ženske,¹⁴ aktualnost tematike pa potrjujejo tudi večkulturne predstave, npr. *Noura/Nora* iz leta 2002, ki je bila uprizorjena z maroškimi igralci v arabščini in z nizozemskimi podnapisi, prizorišče pa je bilo postavljeno v okolje premožnih maroških priseljencev na Nizozemskem.

14 Ženske pa *Noro* od začetka 20. stoletja tudi prevajajo (gl. Klok, 2015, 456).

5 Slovenski prevodi

5.1 Kdo je prevajal *Noro*

Hiša za lutke sodi med tista dramska besedila, ki so v slovenščini doživela veliko prevodov. Po podatkih Slovenskega gledališkega inštituta je dramo prevajalo šest prevajalcev: Fran Gestrin, Miran Jarc, Andrej Hieng, Janko Moder, Darko Čuden in Hinko Nučič. Nučič je z uprizoritvijo *Nore* leta 1934 gostoval v Mariboru, čeprav je takrat sicer deloval v Zagrebu. Kateri prevod so uporabili, ni znano, če je bil prevod nov, je za zdaj izgubljen. Na gledališkem portalu *Sigledal.Si* je navedena tudi radijska priredba drame, ki so jo leta 1954 posneli na Radiu Ljubljana, kot prevajalka, avtorica priredbe, režiserka in glavna igralka je navedena Mihaela Šarič,¹⁵ vendar besedila nima ne Slovenski gledališki inštitut, niti ni navedeno v COBISS. V nadaljevanju bom predstavila prevajalce, katerih prevodi so se vsaj delno ohranili.

5.1.1 Fran Gestrin

Fran Gestrin je bil pesnik in prevajalec, ki se je rodil leta 1865 v Ljubljani, umrl pa je prav tako v Ljubljani, komaj leto po prvi uprizoritvi svojega prevoda *Nore*, leta 1893. Študiral je pravo na Dunaju ter zgodovino in zemljepis v Gradcu, a študija ni končal. Kljub temu je postal učitelj ter je delal v Gorici in Mariboru, dokler službe zaradi tuberkuloze ni opustil. Pisal je poezijo, ki je blizu moderni, in realistično, skoraj naturalistično prozo. Prevajal je književna besedila iz češčine, ruščine, nemščine in francoščine. Največ je prevajal za Dramatično društvo v Ljubljani (okoli 30 dram in oper), nekaj njegovih prevodov je izšlo tudi v knjižnih izdajah.

5.1.2 Miran Jarc

Miran Jarc je bil slovenski pesnik, pisatelj, dramatik, publicist in prevajalec. Rodil se je leta 1900 v Črnomlju, umrl pa je leta 1942 v Pugledu pri Starem Logu. Po maturi v Novem mestu je v Zagrebu začel študirati slavistiko, francoščino in filozofijo, po ustanovitvi ljubljanske univerze pa je študij nadaljeval v Ljubljani. Zaradi očetove smrti je pustil študij in se zaposlil v banki. Umrl je kot partizan leta 1942 med roško ofenzivo. Pisal

¹⁵ Na ta podatek me je opozoril Rok Janežič, za kar se mu najlepše zahvaljujem.

je pesmi, prozo, dramatiko, kritike in eseje, kot igralec, violinist in vodja je deloval v Slovenskem marionetnem gledališču, sodeloval je z različnimi časopisi in revijami. Prevajal je iz ruščine, angleščine, srbohrvaščine in predvsem francoščine. Poleg tega je pisal kritike in poročila o angleški, ameriški, flamski, češki, nemški, francoski, norveški, ruski, srbski, hrvaški in slovenski književnosti.

5.1.3 Andrej Hieng

Andrej Hieng je bil slovenski dramatik, pisatelj, režiser, scenarist in dramaturg. Rodil se je leta 1925 v Ljubljani, kjer je leta 2000 tudi umrl. Na Akademiji za igralsko umetnost je študiral režijo, delal je kot režiser v različnih slovenskih gledališčih. V osemdesetih letih 20. stoletja je bil umetniški vodja celjskega gledališča, nato ljubljanske Drame. Leta 1971 je dobil Župančičevo nagrado, za svoj dramski opus je leta 1988 dobil Prešernovo nagrado, za roman *Čudežni Feliks* pa leta 1994 nagrado Kresnik. Leta 1995 je postal izredni član SAZU. Pisal je novele in romane, pozneje tudi dramatiko, pri kateri se je osredotočal na zgodovinsko alegoričnost.

5.1.4 Janko Moder

Janko Moder se je rodil leta 1914 v Dolu pri Ljubljani. Študiral je slavistiko na ljubljanski univerzi, pozneje pa je delal kot gimnazijski profesor, v 70. letih 20. stoletja tudi kot profesor za odrski jezik in prozodijo na Fakulteti za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Večino časa je delal v svobodnem poklicu. Prevajal je iz več kot 20 jezikov, vse književne vrste, še posebej dramatiko, pa tudi humanistična in poljudnoznanstvena besedila. Za svoje prevajalsko delo je dobil dve Sovretovi nagradi. Umrl je leta 2006 v Ljubljani.

5.1.5 Darko Čuden

Darko Čuden se je rodil leta 1961 v Ljubljani, zaposlen je kot izredni profesor na Oddelku za germanistiko s skandinavistiko in nederlandistiko. Prevaja iz norveščine, danščine, švedščine, nemščine in angleščine (za gledališče tudi iz španščine in portugalsščine). Leta 2016 je bil za svoje prevode iz skandinavskih jezikov nominiran za Sovretovo nagrado.

5.2 Predstavitev posameznih izdaj

V raziskavo sem vključila modernizirano izvirno besedilo v norveščini in pet različnih prevodov drame, trije so v celoti ali delno ohranjeni v rokopisih, dva pa sta izšla v knjižni obliki oziroma v gledališkem listu. Vse prevodne različice sem pridobila kot slikovno datoteko (pdf).

5.2.1 Henrik Ibsen: *Et dukkehjem* (Vigmstad & Bjørke 2004, ponatis 2016)

Besedilo je 3. ponatis izdaje iz leta 2004 in je izšlo v knjižni obliki. Za modernizirano obliko sem se odločila, ker je to oblika, v kateri *Noro* praviloma uprizarjajo v norveških gledališčih. Modernizirano izdajo sem pred začetkom analize primerjala z nemodernizirano (Ibsen, 2005). Primerjava je pokazala, da sta izdaji enaki – spremenjen je zapis besedila in nekatere besede, ki so modernemu bralcu postale nerazumljive. V teh primerih je modernizirana verzija opremljena z opombami, ki navajajo zamenjano besedo. V primerih, ko so prevodne spremembe nakazovale, da gre za premik, ki je nastal na podlagi vmes zastarelega pomena, sem še posebej preverila nemodernizirano različico.

Platnice norveške izdaje *Nore* so živo rožnate barve. Na sprednji platnici sta ime avtorja (Henrik Ibsen) in naslov (*Et dukkehjem* [Dom za lutke]), poleg tega pa še fotografija odhajajoče ženske z nakupovalno vrečko ter ime založnika (Vigmstad & Bjørke) in prodajalca (Ibsen-museene i Norge [Ibsenovi muzeji na Norveškem]). Na zadnji platnici se ponovi del fotografije, na kateri je zapisano ime zbirke (Norske klassikere [Norveški klasiki]), objavljena sta tudi posvetilo založnika z naslovom *En klassiker!* [Klasika!] in lastnoročnim podpisom (Arno Vigmstad, forlegger [založnik]) ter kratka predstavitev drame in njenega pomena za norveško in svetovno književnost. Na dnu so številka ISBN, črna koda in spletni naslov založnika. Notranji zavihki so prazni.

Na prvi strani knjige je še enkrat zapisan naslov drame (*Et dukkehjem*). Na tretji strani so zapisani ime avtorja (Henrik Ibsen), podrobnejši naslov drame: *Et dukkehjem. Skuespill i tre akter* [Dom za lutke: igra v treh dejanjih] in letnica izida: 1879. Spodaj je naveden avtor spremne besede (»Etterord av Bjørn Hemmer« [spremna beseda: Bjørn Hemmer]). Na dnu strani se

ponovi ime založnika in prodajalca. Na četrti strani je kolofon s podatki o avtorskih pravicah in bibliografskim zapisom. Na peti strani najdemo kazalo, na sedmi seznam oseb. Glavno besedilo drame obsega 133 strani, od osme do stoštiridesete. Besedilo je opremljeno z opombami pod črto, ki razlagajo težje razumljive ali zastarele besedne zveze. Glavnemu besedilu sledi spremna beseda z naslovom »Et dukkehjem – et drama om likeverd og menneskeverd« [Hiša lutk – drama o enakovrednosti in človeškem dostojanstvu], ki obsega 20 strani, na koncu pa najdemo še opombo o jezikovnih posodobitvah te izdaje drame in tabelo najpomembnejših Ibsenovih življenjepisnih podatkov. Na zadnji strani je oglas za druge knjige založnika.

5.2.2 Helmer. 4 34

Ta prevod hrani Slovenski gledališki inštitut v mapi s prevodom Mirana Jarca. Ohranjenih je več vlog, vendar je Helmerjeva najpopolnejša. Platnica zvezka z rokopisom je vijoličaste barve. V zgornjem levem kotu je signatura (4 34.), v zgornjem desnem kotu pa je zapisan priimek igralca (Borštnik). Ime avtorja ali prevajalca ni zapisano nikjer. Na sredini je bel okvir, v katerem je naslov (1. Helmer.). Rokopis obsega 68 strani. Na drugi strani so navodila za Helmerjev videz v posameznih dejanjih in rekviziti, ki jih bo potreboval (oblačila). Drugih podatkov (o seznamu oseb ali prizoriščih) ni. V glavnem besedilu so označena dejanja in Helmerjevi nastopi (npr. 1. dejanje, 1. nastop). Zapisane so iztočnice za Helmerja (konci prejšnjih replik). Besedilo je občasno prečrtano, na nekaterih mestih tako, da je težko razbrati, kaj je napisano spodaj, včasih je kaj dodano s svinčnikom. Večinoma so dodane didaskalije, nekaj je tudi jezikovnih sprememb (npr. »preden mine prvi obrok«: »mine« je prečrtano in namesto tega dopisano »dobim«). Večina sprememb, tako kaže, se dotika konkretne uprizoritve, pri kateri je bil rokopis uporabljen, včasih so prečrtani večji deli besedila (npr. Helmerjeva razlaga prednosti vezenja pred pletenjem za ženski videz), za katere so se po vsem sodeč odločili, da jih bodo v uprizoritvi izpustili.

5.2.3 *Nora. Igra v treh dejanjih.* Spisal Henrik Ibsen. Poslovenil Miran Jarc. 1920.

Tudi to besedilo je ohranjeno v rokopisni obliki. Na prvi strani so signatura (Ra 181), žig (Narodno gledališče v Ljubljani, Arhiv) ter na sredini naslov

(*Nora. Igra v treh dejanjih.*), avtorjevo ime (spisal Henrik Ibsen), prevajalčevo ime (poslovenil Miran Jarc) in letnica (1920). Na drugi strani je seznam oseb. Glavno besedilo se začne na tretji strani in obsega 136 strani. Besedilo je polno popravkov, večji deli so bili dodani pozneje in so zapisani na prej praznih straneh. Veliko je oznak prestavljanja delov besedila in drugih oznak, ki so bile verjetno dodane med vajami. Imena oseb so bila najprej spremenjena v skladu s prevodom, s pomočjo katerega je nastala slovenska različica, pozneje pa popravljena v norveška imena, kakršna je uporabil Ibsen. Imena je prevajalec sproti popravljaj skozi celotno besedilo. Opisu prizorišča na tretji strani je dodana skica (tloris). Opis prizorišča je precej podrobnejši od tistega v izhodiščnem besedilu. Rokopis se konča z zadnjo repliko in nima dodanih spremnih besedil.

Ob celotnem rokopisu Jarčevega prevoda sem pridobila tudi tipkopis Helmerjeve vloge. Poleg dodanih rokopisnih opomb na strojnem rokopisu ima ta različica dodan alternativni konec, v katerem Nora ne odide, ampak se ob pogledu na speče otroke odloči, da bo ostala s Helmerjem. Ta dodatek ima naslov *Varijanta* in je prečrtan, kar kaže, da se ga niso odločili uprizoriti.

Jarčev prevod *Nore* je z nekoliko spremenjenim naslovom v knjižni izdaji izšel leta 2022 pri založbi Intelego. Besedilo je opremljeno z »Uredniškim pojasnilom«, v katerem urednici/lektorici pojasnjujeta, da so naslov prilagodili zaradi »skladnosti z razpisom tematskega sklopa iz književnosti za izpit splošne mature iz slovenščine«. Iz istega razloga so *Nori* v oklepaju dodali *Hiša lutk*.

Iz pojasnila je razvidno, da je knjižna izdaja nastala na podlagi Jarčevega rokopisa, objavljenega na spletni strani Slovenskega gledališkega inštituta. Kot podporno izdajo za nečitljive dele besedila sta urednici/lektorici uporabili različico Modrovega prevoda iz leta 1996.

Urednici/lektorici navajata, da v besedilo nista posegali, razen tam, kjer je bil rokopis nečitljiv, da pa sta ga prilagodili modernim slovenskim pravopisnim pravilom (Ibsen, 2022a, 5).

Tudi pregled besedila je pokazal, da večjih intervencij resnično ni bilo, tako recimo v besedilu ostaja daljši dialog med *Noro* in njenimi otroki v prvem dejanju, ostala je tudi delitev na prizore (omenjeni dialog je iz 9. prizora)

ipd., je pa med drugim poenoten zapis varuškinega imena, in sicer kot Ane-Marija.

Drugih spremnih besedil v knjižni izdaji ni.

5.2.4 Henrik Ibsen »Nora« (»Dom punčk«)

Tretji prevod je ohranjen v tipkopisu, ki ga prav tako hrani Slovenski gledališki inštitut. Na prvi strani tipkopisa najdemo ime avtorja (Henrik Ibsen) in – prvič – dva naslova drame: tradicionalnega, ki ustreza nemškemu prevodu, namreč »Nora«, v oklepaju pa še naslov, ki ustreza naslovu izvirnika (»Dom punčk«). Na drugi strani je seznam oseb, glavno besedilo se začne na tretji strani in obsega 69 strani. Tipkopisu so dodana ročno napisana naglasna znamenja na naglašanih zlogih besed, z rdečim svinčnikom pa črte, ki so verjetno nastale med vajami in morda označujejo premike ali zaokrožene enote pri uprizoritvi. Celotna Norina vloga je podčrtana z rdečim svinčnikom, kar nakazuje, da je izvod uporabljala igralka, ki je igrala vlogo Nore. Z modro so delno podčrtane tudi replike Gospe Linde(n) in občasno deli drugih replik. Rokopisnih popravkov besedila je malo, kar kaže, da se na tej točki ni več bistveno spreminjalo. Rokopisni dodatki, zapisani s svinčnikom, so večinoma dodatne didaskalije. Besedilo se konča z zadnjo repliko in mu niso dodana spremna besedila.

5.2.5 Henrik Ibsen. *Hiša lutk (Nora)*. Igra v treh dejanjih.

Besedilo je izšlo pri DZS (Mladinska knjiga) v zbirki Klasje. Klasje je zbirka »klasičnih in sodobnih leposlovnih del za šolsko rabo – z uvodi, opombami in drugim gradivom« (Ibsen, 1996, zavihek), primerna pa je za »sodobn[i] književn[i] pouk v višjih razredih osnovne šole in v srednjih šolah [...] V tej obliki prinaša tista literarna besedila, ki sestavljajo obvezno šolsko branje in so s tem nepogrešljiv del književnega pouka« (Ibid.). Na sprednji platnici so avtorjevo ime in oba naslova: *Hiša lutk (Nora)*. Prevajalec ni naveden. Na zadnji strani je fotografija Henrika Ibsena. Na zavihkih sta predstavitev zbirke in seznam dotlej izdanih del. Na prvi strani se ponovijo avtorjevo ime in oba naslova. Dodani so ime avtorja spremnih besedil (Samo Koler), ime založnika (DZS) ter kraj in letnica izida (Ljubljana 1996). Izdaja vsebuje obsežna spremna besedila: »Kronološki pregled

Ibsenovega življenja in dela«, »Henrik Ibsen in njegov čas« ter »Uvodne opombe«, vključno z vsemi izdajami in uprizoritvami njegovih del do leta 1996. Sledi seznam bibliografije in slike s predstave. Avtor vseh spremnih besedil je Samo Koler, ki je izbral tudi fotografije. Besedilo drame se začne na 43. strani, prevajalec še vedno ni naveden, naslov pa se tu glasi *Hiša lutk (Nora). Igra v treh dejanjih*. Na 44. strani sta navedena seznam oseb in prizorišče. Glavno besedilo se začne na 45. strani in obsega 76 strani. Besedilo je opremljeno z opombami pod črto, ki razlagajo nekatere kulturno vezane prvine (npr. koliko so vredne posamezne denarne enote, omenjene v besedilu). Glavnemu besedilu sledijo »Sodbe o Ibsenovi hiši lutk (Nori)«. Na 130. strani je seznam vprašanj, povezanih z dramo, na 133. strani pa seznam tem za razpravo/esej. Na zadnji strani je kolofon, v katerem je omenjen tudi prevajalec.

5.2.6 Henrik Ibsen. *Nora ali Hiša za lutke*. Prevedel Darko Čuden. 2016. Sezona 2016/17

Besedilo je izšlo v gledališkem listu Slovenskega ljudskega gledališča Celje. Na platnicah sta v zgornjem levem kotu navedena ime (Slovensko ljudsko gledališče Celje) in znak gledališča, v desnem kotu pa še naslov programa (Mali oder). Na sredini so navedeni avtorjevo ime (Henrik Ibsen), naslov dela (*Nora ali Hiša za lutke*), prevajalec (Prevedel Darko Čuden), letnica (2016) in sezona (Sezona 2016/17). Na drugi in tretji strani je fotografija s predstave, na tretji strani sta navedena seznam oseb in prizorišče. Glavno besedilo se začne na četrti strani in obsega 41 strani, na vsaki strani sta dva stolpca besedila. Na koncu je še nekaj fotografij z uprizoritve (dve strani). Zadnja platnica je prazna. Platnice so modre barve. Besedilo ni opremljeno s spremnimi besedili.

Tudi ta prevod je, tako kot Jarčev, leta 2022 izšel v knjižni obliki v okviru mature 2023. Besedilo je izšlo pri založbi Mladinska knjiga. Tudi v tej izdaji je naslov prilagojen razpisu za esej na maturi in se glasi *Nora (Hiša lutk)*. Krajši pregled besedila kaže, da gre za bolj ali manj nespremenjeno različico besedila iz gledališkega lista. Knjižna izdaja vsebuje samo besedilo drame brez spremnih besedil.

5.3 Spremna besedila

Samo dve različici besedila vključujeta spremna besedila, in sicer izhodiščno besedilo in Modrov prevod iz leta 1996. Obema je skupno, da sta izšli v času, ko je Ibsen že dobil mesto največjega v norveški književnosti in enega velikih v svetovni, kar se je, glede na opremo izdaj, zgodilo v približno sto letih. Za Čudnov in Jarčev prevod so leta 2022 spremna besedila izšla v priročnikih za maturo, o čemer več pozneje.

Norveška izdaja poleg besedila drame vsebuje obširno spremno besedo, ki jo je napisal Bjørn Hemmer, profesor na Univerzi v Trondheimu in Visoki šoli v Agderju ter eden vodilnih norveških strokovnjakov za Ibsenovo dramatiko, pojasnilo glede jezikovnih posodobitev v tej izdaji in tabelo z Ibsenovim življenjepisom. Spremna beseda ima naslov »Hiša za lutke – drama o enakovrednosti in človekovem dostojanstvu« [Et dukkehjem – et drama om likeverd og menneskeverd], naslovu pa sledi citat iz drame: »Zdi se mi, da sem najprej človek, jaz sama, ravno tako kakor ti – ali da moram vsaj poskušati biti človek« (Ibsen, 2004, 141). Besedilo obsega 20 strani in je razdeljeno na pet poglavij. V prvem govori o odzivu na prvo uprizoritev drame ter o Ibsenovem mestu v norveški književnosti v času, ko je *Nora* prvič izšla. V drugem poglavju se naveže na Ibsenovo izjavo, da se *Nora* ne ukvarja s pravicami žensk, ker sam sploh ne razume, kaj to je (Ibsen, 2004, 145). V nadaljnjih poglavjih se ukvarja s samo dramo in zgodovinskimi okoliščinami, ki jih je treba razumeti (recimo ekonomska odvisnost ženske od moža v 19. stoletju), na koncu pa še s tem, ali je konec drame za *Noro* srečen ali ne, in s pomenom drame v današnjem času, ko je položaj ženske precej drugačen kot v 19. stoletju.

Pojasnilo o jeziku v tej izdaji (Ibsen, 2004, 162) sta napisala Kirsten in Bjørn Hemmer, vsebuje pa razlago, zakaj so se odločili za jezikovno posodobitev. Dramska besedila hitro zastarevajo in v norveških gledališčih Ibsenov jezik že dolgo modernizirajo. Modernizacija zajema zamenjavo zastarelih ter vse bolj nerazumljivih besed in besednih zvez z modernimi, oziroma sta jih lektorja opremila z opombami, kjer to ni bilo mogoče. Poleg tega sta popravila nekatere tiskovne napake iz starejših izdaj, vsi popravki pa temeljijo na znanstveni izdaji Ibsenovih zbranih del. V besedilu je jasno določeno tudi ciljno občinstvo izdaje – »vår tids yngre publikum« [današnje mlajše

občinstvo] (ibid.). Avtorja spremembe utemeljujeta tudi z Ibsenovimi besedami o dramskem jeziku, ki naj bo pristen in resničen, ter z njegovo željo, da bi imelo gledališko občinstvo občutek, da je priča resničnemu življenju.

Podobno kot v norveški izdaji je tudi v slovenski izdaji isti avtor napisal vsa spremna besedila, ki pa jih je precej več, saj obsegajo skoraj polovico knjige. Avtor spremnih besedil je Samo Koler, avtor številnih beril, učbenikov in maturitetnih priročnikov za književnost na srednjih šolah. Prvo spremno besedilo je kronološki pregled Ibsenovega življenja in dela, podobna tabela z življenjepisnimi podatki kot v norveški izdaji, le da je slovenski življenjepis podrobnejši od norveškega. Sledi tabela »Ibsen in njegov čas«, ki vzporedno prikazuje Ibsenovo življenje, pomembne kulturne dogodke (npr. rojstvo drugih pomembnih književnikov) ter zgodovinske dogodke v svetu in na Slovenskem. Uvodne opombe so obširne in govorijo o izhodiščni kulturi, družbenem položaju žensk in gledališču v 19. stoletju, Ibsenovem delu, nastanku drame in prvih uprizoritvah. Del opomb so tudi interpretacija besedila (motivi, teme, ideje, notranja forma, zunanja forma), literarnozvrstna in slogovna uvrstitev drame ter podatki o Ibsenu pri Slovencih.

Besedilu drame sledi še eno obsežnejše spremno besedilo, »Sodbe o Ibsenovi Hiši lutk (Nori)«, v katerem so zbrane ocene drame, tako slovenske kot tuje. Najstarejša ocena je povzetek prispevkov ob prvih uprizoritvah, ki so bili objavljeni v slovenskem tisku, še preden je drama prišla na slovenski oder (leta 1889), sledijo pa ocene Georga Bernarda Shawa ter kritiki iz *Slovenskega naroda* in *Slovenca* ob krstni uprizoritvi v Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani. Zatem najdemo odlomke iz kritik različnih slovenskih in svetovnih strokovnjakov, zadnja navedena je ocena Bjørna Hemmerja, ki je opremil tudi norveško izdajo, uporabljeno pri analizi. Ob navedenih odlomkih ni komentarja, prav tako kritike niso navedene v celoti.

6 Besedilna prevodna analiza štirih celotnih slovenskih prevodov

6.1 *Nora* v številkah

Od vseh celotnih besedil (se pravi brez Gestrinove različice) je najdaljše izhodiščno besedilo, ki – skupaj z opombami – obsega 25.743 besed, sledi mu Modrov prevod z 23.686 besedami, tretji po dolžini je Hiengov prevod z 21.464, nekoliko krajša je Čudnova različica z 21.207 besedami, najkrajši pa je najstarejši celotni prevod, Jarčev, ki ima 20.977 besed. V vseh besedilih so prištete tudi morebitne opombe.

Pri preštevanju prevodnih sprememb sem izločila kategorijo »arhaizmi«, saj za najstarejši prevod ni mogoče določiti, kdaj gre za namerno uporabljene besede, ki so že v času nastanka veljale za zastarele, kdaj pa za sodobni knjižni/gledališki jezik z začetka 20. stoletja. Za to sem se odločila iz dveh razlogov: 1. Ibsenova izvirna drama ni vsebovala arhaizmov, Ibsen je znan po tem, da je v norveško gledališče pripeljal moderen jezik, kakršen se je takrat govoril; in 2. v novejših prevodih, kjer je bilo lažje določiti, ali je določena beseda ali besedna zveza res arhaizem, jih je bilo razmeroma malo, najmanj prav v najnovejšem prevodu, kar kaže, da se tudi slovenski prevajalci za uporabo arhaizmov niso zavestno odločali (več o arhaizmih gl. spodaj).

Vseh prevodnih sprememb je bilo skoraj 5.000 (4.979), največ v najstarejšem prevodu (J), 1.640, ki mu sledi H s 1.402 spremembama, blizu mu je M s 1.096 spremembami, v Č pa je sprememb manj, le 764. Za te številke so verjetno odgovorni trije dejavniki: 1. novejša prevoda sta bolj ali manj neposredna, kar pomeni, da vmes ni bilo še enega prevajalca in njegovih sprememb; 2. s časom se je povečevalo poznavanje ne le začetnega izhodiščnega jezika, ampak tudi izvirne družbe in kulture (je pa res, da se je s časom izgubljalo poznavanje evropske družbe in kulture v drugi polovici 19. stoletja, kar se vidi npr. pri težavah z izrazi iz bančništva in naslavljanju znotraj gospodinjstva); 3. vse bolj se je uveljavila težnja po čim bolj izhodiščno usmerjenih, potujitvenih prevodih, kar neizogibno pripelje do manjšega števila prevodnih sprememb. Ne smemo pa pozabiti, da sta samo najnovejša prevoda objavljena, kar med drugim pomeni veliko

uredniškega in lektorskega dela (tudi prevajalčevega), ki ga v rokopisih, ki so jih uporabljali za uprizoritve in sproti spreminjali, ni bilo.

Če si število sprememb ogledamo po kategorijah, se pokaže, da je bila najpogostejša sprememba izpust – večinoma je šlo za manjše izpuste, obsežnejših, o katerih več pozneje, pa je bilo v vseh prevodih skupaj 7. Druga najpogostejša sprememba je nadomeščanje posamezne besede ali besedne zveze s sinonimom ali izrazom z zelo podobnim pomenom, tretja pa sprememba ločil. Razmeroma veliko je bilo tudi dobessednih, kalkiranih prevodov, dodajanja in oblikoslovnih sprememb, ki jim sledijo spremembe formalnosti (večinoma gre za zvišanje formalnosti) in skladnje. Zanimiva je kategorija gostobesednosti – sprememb, kjer so prevajalci porabili ne samo več besed kot avtor, ampak tudi več, kot bi bilo slogovno zaželeno. Tudi naslednje tri kategorije so zanimive in približno enako pogoste, gre pa za nenormativne rešitve v slovenščini (se pravi za namerno ali nenamerno kršenje norm in pravil slovenskega knjižnega jezika) ter za pomenske napake pri prevajanju, ki jih je skoraj toliko kot pomen-skih sprememb, ki so verjetno namerne. Število izposojenk je pričakovano glede na prizorišče in like v drami, manj pričakovano pa je povzemanje vsebine z manj besedami, se pravi, da gre za kategorijo, ki je nasprotna gostobesednosti. Preostale kategorije so manj zastopane, posebej zanimivo je, da je bilo razmeroma malo nadomeščanja kulturno vezanih prvin, torej podomačevanja in dodatnega razlaganja.

V nekaterih kategorijah je bilo sprememb manj kot dvajset in so v tabeli zajete pod kategorijo »drugo«. Med njimi je najzanimivejša kategorija ljub-kovalnic, ki imajo pomembno vlogo pri karakterizaciji in sporočilu drame.

Tabela 3: Kategorije sprememb po številu pojavitev.

Kategorija	Število sprememb
Izpust	613
Nadomeščanje (J/L)	585
Ločila (J/S)	381
Kalki	343
Dodatki	334
Oblikoslovne spremembe	316
Spremembe formalnosti	292
Skladnja	283
Gostobesednost	269
Nenormativne rešitve v slovenščini	237
Namerne pomenske spremembe	229
Pomenske napake	223
Izposojenke	169
Povzemanje	120
Izrazi z nasprotnim pomenom	98
Spremembe kulturno vezanih prvin	81
Razlage	73
Opuščanje ponavljanja	71
Drugo	67
Premiki	63
spremembe metaforike	45
Vzkliki/kletvice	45
Spremembe pri naslavljanju	38

Tabela 4: Kategorije z manj kot 20 pojavitvami (Drugo).

Mašila	19
Ljubkovalnice	18
Osebna imena	11
Neologizmi	7
Besedne igre	5
Modernizmi	4
Krajevna imena	3

Številke seveda ne povedo veliko o tem, kaj se je dogajalo pri prevajanju, nekaj informacij pa lahko iz njih vendarle potegnemo: veliko število pravopisnih sprememb in napak lahko delno pripišemo dejstvu, da gre v treh primerih za roko- oziroma tipkopis, veliko število kalkiranih prevodov, nenormativnih rešitev v slovenščini, oblikoslovnih in skladijskih težav ter pomenskih napak in sprememb, pa tudi primerov leksikalnega nadomeščanja pa je verjetno posledica tega, da je šlo za (v treh primerih posredni) prevod iz jezika, ki ni prvi tuji jezik nobenega od prevajalcev (niti slovenskih niti posredniških nemških), da gre za besedilo iz kulture, ki je večina slovenskih bralcev in gledalcev še danes ne pozna posebej podrobno, pa tudi dejstva, da gre za časovno vedno bolj odmaknjeno in zato tujo družbo.

Malo modernizmov, neologizmov in sprememb lastnih imen po eni strani kaže na potujitveni pristop k prevajanju in po drugi strani na modernost izvirnika, ki si je prizadeval za uporabo čim bolj sodobnega jezika.

6.2 Naslov

Naslov izvirnega besedila – *Et dukkehjem* [Dom za lutke] – je, kot razlaga Frode Helland (2006, 136), oksimoron. Običajna beseda za to igračo je »et dukkehus«, hiša za lutke. Zamenjava besede tako nakazuje protislovje, saj lutke ne morejo imeti doma, ampak le hišo. Ibsen je svojemu švedskemu prevajalcu leta 1880 pisal, da je naslov drame neologizem, nova besedna zveza, ki si jo je sam izmislil, in izrazil zadovoljstvo, da se je v švedskem prevodu ohranila (HIS, navedeno v Holledge idr., 2016, 2). V nasprotju s švedščino se ta oksimoron v prevodih v veliko jezikov ni ohranil, tudi če pustimo ob strani, da je igro dovršen del Evrope spoznal kot *Nora*, kar je bil naslov prvega nemškega prevoda. Angleški prevod in prevodi, ki so ga uporabili kot posrednika, so se izvirniku bolj približali, vendar pa v naslovu *A Doll's House* [Hiša za punčko] umanjka prav ta, tako pomemben oksimoron. Da res ne gre za naključje, vidimo, ker *Nora* ni edina Ibsenova drama, v kateri pride do nasprotja med hišo in domom. V njegovi zadnji drami *Ko se mrtvi zbudimo* (*Når vi døde vågner*, 1899) se glavni osebi Maja in profesor Rubek pogovarjata, ali bi se lahko imela lepo v svoji novi hiši ali v svojem novem domu (Ahsanuzzaman, 2015, 521).

Zadrege z naslovom so opažali in omenjali tudi slovenski avtorji, ki so pisali o drami. O tem piše npr. Mirko Zupančič (1979, 73): »Hiša za lutke (ali Hiša lutk) je pravi naslov drame, ki je po svetu zaslovela po imenu glavne junakinje Nore.« Samo Koler (1996, 18) težavo razloži v opombi: »Originalni naslov drame je *Et dukkehjem*, kar dobesedno pomeni Hiša lutk. V slovenski tradiciji se je uveljavil naslov *Nora*. V spremnih besedilih je uporabljena zveza *Hiša lutk* kot naslov, *Nora* pa le kot glavna oseba.«

Slovenski prevodi so naslovljeni kot *Nora*, včasih še v kombinaciji s prevodom izvirnega norveškega naslova:

Gestrin: Naslov ni ohranjen

Jarc: *Nora*. Igra v treh dejanjih

Hieng: NORA (Dom punčk)

Moder: HIŠA LUTK (*Nora*)

Čuden: *Nora* ali Hiša za punčke

Kot vidimo, noben prevajalec/izdajatelj ni izbral samo norveškega naslova, ampak je vedno v kombinaciji z iz nemščine prevzeto *Noro*. Razlog je najbrž v tem, da je drama postala znana pod tem imenom in je bila kot *Nora* tudi kanonizirana. Se je pa očitno po drugi svetovni vojni vendarle okrepilo zavedanje, da to ni izvirni naslov besedila, tako da se je v oklepaju pojavil še izvirni naslov. V prvi knjižni izdaji (M) je izvirni naslov glavni in je v oklepaju stari naslov, v prevodu iz leta 2016 pa sta oba naslova enakovredna, čeprav je *Nora* še vedno na prvem mestu.

Oksimoron, o katerem sem govorila, je ohranjen samo prvokrat, ko se je pojavil tudi izvirni naslov – v Hiengovem prevodu (»dom lutk«), pozneje pa sta prevajalca izbrala bolj idiomatsko prvino, namreč »hiša (za punčke/lutke)« in se tako pridružila množici prevajalcev (ali njihovih naročnikov) po svetu, ki so se odločili Ibsenovo odstopanje od uveljavljene besedne zveze prezreti.

V slovenščini dodatno težavo pomeni druga beseda naslova, namreč *dukke* (igrača punčka, lutka). Čeprav imata tako punčka kot lutka v SSKJ na tretjem mestu navedeno definicijo »igrača, ki predstavlja deklico«, se v pogovornem jeziku za to igračo uporablja predvsem prvi izraz. Je pa

res, da se isti izraz uporablja tudi za deklice, tako da bi v naslovu morda lahko povzročil dvomnost, vsaj na začetku *Norine* poti na Slovenskem. Danes, ko drama sodi med velike klasike svetovne dramatike, je to manj verjetno, bi pa bila izbira besede »punčka« namesto »lutka« tudi v skladu z Ibsenovimi željami in navodili glede živega, vsakdanjega jezika v gledališču, saj so v splošni rabi v Sloveniji »punčke« igrače, »lutke« pa gledališki rekviziti.

Do zanimivega dogajanja je pri naslavljanju drame *Et dukkehjem* v slovenščini prišlo leta 2022, ko je Ibsenova drama že drugič postala eno od štirih besedil na seznamu maturitetnega eseja za leto 2023. Ob tej priložnosti sta v knjižni obliki izšla Čudnov in Jarčev prevod – oba s spremenjenim naslovom, in sicer *Nora (Hiša lutk)*. V novi izdaji Jarčevega prevoda je dodano »uredniško pojasnilo«, v katerem izrecno piše, da je bil naslov prilagojen razpisu za maturitetni esej (gl. zgoraj), kar pomeni, da je leta 2022 po 130 letih dilem glede naslova vmes posegla država (maturitetna komisija) in sama določila naslov – ki se razlikuje od vseh, ki so jih predlagali prevajalci, pa tudi od izvirnika. Leta 2023 so dramo uprizorili v Mestnem gledališču ljubljanskem. Naslov, ki so ga izbrali, je bil *Nora* – brez dodatka (*Hiša lutk*), ki ga je določila maturitetna komisija, pa tudi brez drugega dela naslova, ki ga je leta 2016 izbral prevajalec (namreč »*ali Hiša za punčke*«). Vse torej kaže, da se bo kljub posegu države slovenski naslov »druge najbolj predvajane drame na svetu, takoj za Shakespearovim *Hamletom*« (Rakovec Kurent, 2023), še naprej spreminjal.

6.3 Sezname oseb in prizorišča

V novejših prevodih lastna imena ostajajo v izvorni norveški obliki, pri starejših prevodih pa je nekaj več zmede. Razlog za to je v nemškem posredniškem prevodu. Kot piše Hanssen (2018, 106–110), je zgodovina prevajanja Ibsena tudi zgodovina domačenja imen njegovih likov. V nemških prevodih so do leta 1898, ko so začela izhajati Ibsenova *Zbrana dela*, v katerih so ohranili norveška imena, imena večinoma domačili. *Nora* je bila dotlej v veliko evropskih jezikov prevedena prav s pomočjo Langejevega prevoda, v katerem so bila imena podomačena. V Langejevem prevodu so bile osebe poimenovane takole:

IBSEN	LANGE
Advokat (Torvald) Helmer	Robert Helmer, Advocat
Nora, hans hustru [njegova žena]	Nora, seine Frau [njegova žena]
Doktor Rank	Doctor Rank
Fru (Kristine) Linde [gospa (Kristine) Linde]	Frau (Christine) Linden
Sagfører (Nils) Krogstad [Odvetnik (Nils) Krogstad]	(Heinrich) Günther
Helmers tre små børn (Ivar, Bob, Emmy) [Helmerjevi trije majhni otroci (Ivar, Bob, Emmy)]	Ihre drei kleinen Kinder (Erwin, Bob, Emmy)
Anne-Marie, barnepige hos Helmers [varuška pri Helmerjevih]	Marianne, Kinderfrau bei Helmer [varuška pri Helmerjevih]
Stuepigen (Helene) sammesteds [Služkinja (Helene) prav tam]	Helene, hausmädchen bei Helmer [služkinja pri Helmerjevih]
Et bybud [postrežček]	Ein Bote [postrežček]

V slovenskih prevodih se seznami oseb nekoliko razlikujejo:

Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Torvald Helmer, odvetnik	Helmer, advokat	Advokat Helmer	Advokat Helmer
Nora, njegova žena	Nora, njegova žena	Nora, njegova žena	Nora, njegova žena
Ivar	Gospa Linden	Doktor Rank	Doktor Rank
Bob njuni otroci	Dr. Rank	Lindejeva	Gospa Linde
Emmy	Krogstadt	Notar Krogstad	Odvetnik Krogstad
Zdravnik Rank	Trije mali Helmerjevi otročki	Helmerjevi trije otroci	Helmerjevi trije mali otroci, Anne-Marie, varuška pri Helmerjevih, Služkinja pri Helmerjevih, Postrežček
Gospa Linde	Ana-Marija, pestunja	Anne-Marie, pestunja pri Helmerjevih	
Krogstad	Služkinja	Služkinja, ravno tam	
Ane-Marija pestunja Helena hišna Postrežček	pri Helmerjevih Postrežček		

V rokopisu J so bila imena na začetku nekoliko bolj mešana: ob zgoraj naštetih imenih v oklepajih najdemo nemške različice, ki so sicer prečrtane: Robert za Torvald, Ervin za Ivar, Gospa Linden namesto Linde, Krogstad pa ima dodano še osebno ime Günther. Jezikovno mešano je ime varuške, in sicer Ane-Marija. Jarc je tudi edini, ki je otroke navedel po imenih (je pa tudi res, da imajo otroci samo v tej različici replike). Otroci so navedeni takoj za Noro (z opisom njuni otroci – kar verjetno pojasnjuje njihovo mesto na seznamu). Zanimivo je tudi, da se je Helmerja samo Jarc odločil opisati s slovenskim terminom za njegov poklic (»odvetnik«), vsi drugi so se odločili za izposojenko »advokat«.

V prevodu H prav tako opazimo sledove nemških imen: Gospa Linde obdrži končni -n iz starejših nemških prevodov, ime varuške, Ana-Marija, pa je poslovenjeno. V prevodu H vidimo tudi, da je seznam oseb organiziran po nekoliko drugačnem vrstnem redu: Gospa Linde je navedena pred Doktorjem Rankom.

Seznama oseb v M in Č sta si precej podobna, vendar pa je mogoče opaziti tudi nekaj razlik: Moder je Gospo Linde poimenoval »Lindejeva«, kar nekoliko zniža formalnost vseh delov besedila, v katerih se oseba pojavlja, poleg tega pa »postrežčka« na seznamu sploh ni. Čuden otroke označi z »Helmerjevi trije mali otroci«, Anne-Marie poimenuje z modernejšim izrazom »varuška« (drugi trije »pestunja«), poleg tega pa vse stranske like združi v skupino. Oba, Čuden in Moder, sta Krogstadu pripisala poklic, vendar različen. Krogstad v M je »notar«, v Č pa »odvetnik«. To morda razloži tudi uporabo tujke »advokat« za Helmerja – Helmer in Krogstad imata različna poklica tudi v norveščini, eden je »advokat«, drugi pa »sagfører«.

Še ena od zanimivosti je navajanje »služkinje« brez kakršnegakoli imena, čeprav se njeno ime pojavi v prvem stavku drame, v J in Č celo kot prva beseda. To verjetno nakazuje status služkinje v času pisanja in dogajanja drame, prevajalci pa so na tem mestu očitno v celoti sledili svojim izhodiščnim besedilom.

Vse različice imajo dodano tudi prizorišče (opis pa sledi na začetku prvega dejanja). Pri prizorišču najdemo zanimivo razliko med Č in drugimi prevodi: prvi trije prevodi pripišejo stanovanje Torvaldu (»v Helmerjevem stanovanju«), Č pa družini: »v stanovanju Helmerjevih«.

6.4 Didaskalije

Besedilo je bogato opremljeno z didaskalijami, najpodrobnejše so na začetku igre, ko je zelo natančno opisano prizorišče, podrobnejše didaskalije najdemo tudi na začetku vsakega dejanja. V slovenskih prevodih so se didaskalije precej spreminjale, spreminjalo se je tudi njihovo mesto.

6.4.1 Opis prizorišča

Prizorišče je zelo podrobno opisano že v izvirniku, gre za dnevno sobo, ki je opremljena »lepo, a ne drago« (»smakfullt men ikke kostbart«). Navedeno je, kam vodijo katera vrata, kje stoji pohištvo, katero pohištvo je v sobi, kaj visi po stenah itd., vse do tega, kako so vezane knjige, ki stojijo na policah.

V slovenskih prevodih so opisi prizorišča različno dolgi in podrobni: najpodrobnejši je v J, kjer so zraven skica odra in podrobna dodatna navodila, npr. »a in b vrata morajo imeti ključavnice s ključi, da se lahko zaklenejo«, ter natančen opis sobe za vsa tri dejanja, pa tudi oznake časa za posamezna dejanja: »1. dejaj. [sic] se vrši dopoldne pred obedom na dan svetega večera. 2. dej. popoldne (proti večeru) na sveti dan; 3. dej. zvečer sledečega dne.« Znamenje svojega časa so tudi podrobne opombe o tem, da so na odru *električne* svetilke. Prav tako so dodana navodila, kako mora viseti poštni nabiralnik, da ga občinstvo lahko vidi, in kako visoko mora biti božično drevo (2 metra), ter da mora biti papir za darila nov. V navodilih sta predvidena tudi dva instrumenta (»pianino na odru. Za odrom glasovir, pravi«). Navodila za glasbo se nadaljujejo: »Potreben je tudi igralec na glasovir, ki bo v II. dej. igral tarantelo. V III. dej. se mora slišati godba iz gornjega nadstropja ‚Klavir in violina‘ ali ‚kvartet‘.« Dodana so tudi navodila za oblačila nastopajočih, ki naj bodo oblečeni »zimsko« in »po današnji modi, toda ne pretirano moderno«, otroci pa naj bodo oblečeni »enako«, »zimsko, z volnenimi kapami, šali, plašči itd.«. Podobno podroben je opis Helmerja v ohranjenem Gestrinovem prevodu.

Odtlej so se uvodne didaskalije prizorišča in prvega dejanja skrajšale, prevajalci so prenesli Ibsenova navodila, svojih pa niso dodajali. Prevodi se razlikujejo tudi po tem, kam vodijo desna vrata: v M, J in Č vodijo v »vežo«, v H (in izvirniku) pa v »predsobo«. V M se »veža« pozneje v besedilu občasno spremeni v »vežico«. M je opisu prizorišča dodal še didaskalije na začetku 1. dejanja, drugi so jih zapisali ločeno.

6.4.2 Druge didaskalije

Didaskalije so tisti del besedila, ki se je v prevodih najbolj spreminjal, in edini del, v katerem sem opazila premike besedila: ti premiki so skorajda neopazni, navadno gre za to, da so didaskalije umeščene k različnim zaporednim replikam (v izvirniku je didaskalija npr. uvod v novo repliko, v prevodu pa zaključek prejšnje).

Ibsen	Jarc	Hieng
N: Der er en krone. Nei, behold det hele. (Budet takker og går. Nora lukker døren. Hun vedblir å le stille fornøyd mens hun tar yttertøyet av.) N: (tar en pose med makroner op pav lommen og spiser et par, deretter går hun forsiktig hen og lytter ved sin manns dør.) Jo, han er hjemme. (nynner igjen, idet hun går hen til bordet til høyre.)	N: Tu imate krono. Ne – obdržite vse skupaj (postrežček se zahvali in odide. Nora zapre vrata za njim. Medtem ko odlaga plašč in klobuk se zadovoljno tiho smehlja. Nato vzame zavojček bonbonov in jih nekoliko poje, potem gre previdno k vratom svojega soproga in prisluškuje): Da, doma je. (na tiho prepeva dalje in gre k mizici na desno)	N: Tu imate dvajsetak ... Ne, kar obdržite! (Postrežček se zahvali in odide. Nora zapre vrata. Tihi, zadovoljni smehljaj ostane na njenem obrazu, medtem ko odlaga plašč. – Iz žepa vzame zavojček slaščic in jih nekaj poje. Potem stopi previdno do vrat svojega moža in prisluškuje). Doma je, da. (Prične znova polglasno prepevati in gre do desne mize.) [napisano z roko: mhm, mhm]

A tudi do teh premikov prihaja samo v dveh starejših prevodih, v novejših pa ne.

Zanimive spremembe lahko opazujemo pri imenih oseb: poleg ostankov ponemčenih imen v prevodih je zanimiva izbira Jarca in Hienga, ki sta varuško in služkinjo v didaskalijah označevala z imenom in ne s funkcijo, kakor je v izhodiščnem besedilu in novejših prevodih. Čeprav bi lahko to spremembo razložili tudi z ideološko izbiro (tudi ljudje iz nižjih družbenih razredov si zaslužijo, da jih označujemo z lastnimi imeni), gre verjetno za praktično odločitev – osebna imena so preprosta in nedvoumna.

Veliko didaskalij je izpuščenih, največja skupina izpustov je prav v tej kategoriji. V 1.8 npr. Jarc izpusti navodilo za Noro, naj otrokom sleče plašče, Moder pa v istem prizoru didaskalijo za Noro, po kateri zleze izpod mize in straši otroke.

Didaskalije so prevajalci tudi dodajali, najopazneje v rokopisnih različicah, kjer lahko razvoj didaskalij spremljamo še po končanem prevodu, saj

so nekatere dodane s svinčnikom in očitno pozneje v času pripravljanja uprizoritve. Zanimive so dodatne Jarčeve didaskalije za glasbo v 3.1: »Pazi! Godba v II. nadstropju utihne«; »Godba (II. nadstropje) zaigra tarantelo«, ter na koncu prizora: »godba utihne«. Vse te didaskalije so dodane na posebnih listih, se pravi verjetno že med vajami. J je dodal tudi posebne didaskalije za električne luči, kar predstavljajo lepo časovno umešča v čas elektrifikacije na Slovenskem, v poznejših prevodih pa ni bilo več pomembno zapisati, da so luči električne.

V didaskalijah prihaja še do drugih sprememb, ki vplivajo na dogajanje na odru: v 3.2 Helmer v J npr. dvakrat vstopi, v 3.5 so v J in H vrata, ki bi morala biti na desni, na levi, tako da gre Nora v Helmerjevo delovno sobo namesto v svojo spalnico; do razhajanj prihaja tudi pri tem, koliko različnih stvari je v Krogstadovem pismu Helmerju: v Ibsenu gre za tri dokumente – zadolžnico in dve pismi –, v J ni določeno, v H je samo zadolžnica, v M eno pismo in zadolžnica, enako v Č. Samo v J preoblečena Nora iz svoje sobe prinese tudi klobuk. Nora v J »meče« Helmerjev domino, ki ga v izhodiščnem besedilu samo »prime«, nasprotna je tudi didaskalija za način, kako govori: v J šepoče »narahlo«, v izhodiščnem besedilu pa ravno nasprotno: »hurtig, hest og avbrutt«, se pravi hitro, hripavo in odsekano. Včasih sprememba dejanja v didaskaliji za sabo potegne še več drugih sprememb: v J_2.7 se je navodilo, naj služkinja prinese »luč«, spremenilo v »drva«, zato je prevajalec dodal še eno didaskalijo, s katero služkinja prižge še (električno) luč, zatem pa še eno didaskalijo za drugo (električno) luč.

Tudi težave, s katerimi so se prevajalci sicer spopadali v besedilu, se kažejo že v didaskalijah: veliko je nenavadnih kolokacij: tako Nora v H »burno odpre vrata« (3.5); v 2.7 Nora v treh prevodih (J, H in M) »enostavno« namesto »mirno« vstane (gre za prevod besede »jevnt« (enakomerno, umirjeno)). Težave z izbiro ustrezne slovenske besede se včasih pokažejo na nenamerno zabavne načine: v 3.5 imamo tako v dveh prevodih (J in Č) navodilo, da je Nora »na pol oblečena«, v drugih dveh (H in M) pa »na pol slečena« (kar ustreza IB). Včasih didaskalija na dialog vpliva samo v nekaterih prevodih: v 2.7 didaskalija sporoča, da se zunaj mrači, Nora pa kljub temu pozdravi z »God dag« (Dober dan). V dveh prevodih je pozdrav ostal »Dober dan« (M in Č), v drugih dveh (J in H) pa se je spremenil v »Dober večer«. Ta primer je zanimiv tudi na ravni kulturne specifikke: didaskalija sicer sporoča,

da se mrači, kar bi narekovalo drugi pozdrav, vendar se okoli božiča zmračí že sredi dneva (če se sploh zdani), zaradi česar bi bil primernejši prvi.

2.11 je prizor z največ spremembami pri didaskalijah: na samem začetku prizora najdemo v J dodatne didaskalije za svetilke: »Helena vžge električni lestenec, ki visi s stropa«, »Oder popolnoma razsvetljen« in »Pazi (glasovir za odrom). Prvo takti tarantele -> glasba neha.« V naslednji didaskaliji (»går mot forstuedøren« [gre proti predsobi]) se pojavi težava, ki jo sicer najdemo tudi v dialogih, namreč kaj je »forstue« [predsoba]. V J, M in Č piše, da vrata vodijo v »vežo« (torej gre za vhodna vrata), v H pa, da gre za vrata v predsobo. J in H didaskalijo »Helmer spiller, og Nora danser, Doktor Rank står ved pianoet bak Helmer og ser på [Helmer igra, Nora pleše in doktor Rank stoji pri klavirju za Helmerjem in opazuje]« prestavita k prejšnji Norini repliki, ki ima že svojo didaskalijo: »Griper tamburinen ut av esken og likeledes et langt broket sjal, som hun hastig draperer seg med, derpå står hun med et spring fremme på gulvet og roper [pograbi tamburin iz škatle in pisan šal, v katerega se zavije, potem pa skoči na sredo sobe in zakliče]«. Ta didaskalija se v H in J spremeni v »vzame tamburin in vadi udarce – se okraši potem pa počasi spredaj na oder«, v M pa se spremeni Norino glasbilo: namesto »tamburina« Nora uporabi »bobenček«, medtem ko v Č sicer uporabi tamburin, se pa v šal zavije »ihtavo«, ne le hitro. Tudi naslednje didaskalije za igranje klavirja (ko se zamenjata Helmer in Rank) Jarc in Hieng pripneta na prejšnjo repliko (Helmerjevo), Jarc pa poleg tega velik del didaskalije izpusti, med drugim navodilo, da se odgne Norina lasna sponka in ji lasje padejo čez ramena, ter navodila za Helmerja, naj Noro objame.

6.5 Dialogi

V naslednjem razdelku bom predstavila spremembe, do katerih je prišlo v osrednjem besedilu drame, in sicer najprej posamezne najpogostejše prevodne strategije, potem pa še spremembe, do katerih je najpogosteje prihajalo.

6.5.1 Dodajanje

Če izvzamemo didaskalije, je dodatkov razmeroma malo, kar se vidi tudi pri skupni dolžini: Ibsenov izvirnik je najdaljši od vseh celotnih različic

besedila. Do dodajanja je prihajalo iz različnih možnih razlogov, eden je denimo skladenjski: vsi štirje prevajalci (pravzaprav vseh pet – isto rešitev je uporabil tudi Gestrin) so dodali predmet v Helmerjevo začudenje nad tem, da Nora takoj po koncu enega plesa v maskah že misli na naslednjega:

Du lille lettsindige – tenker du nå alt på den neste! [Ti mala puhoglavka – že zdaj misliš na naslednjega!)	Gestrin	Ti mala lahkomiselnica, ali že zdaj misliš na prihodnji ples?
	Jarc	Ti mala lahkomišljenka, že sedaj misliš na prihodnji ples?
	Hieng	Lahkomiselnica mala – že zdaj misliš na prihodnjo maškarado.
	Moder	Ti mala lahkomiselnica – kaj ti gre po glavi že prihodnji ples v maskah?
	Čuden	Ti mala lahkomiselnica ... že na drugo maškarado misliš!

Za obsežnejše dodatke je težje ugotoviti, kaj jih je povzročilo. Pri posrednih prevodih je možna razlaga, da je do spremembe prišlo že v posredniškem prevodu, pri neposrednih pa gre verjetno za slogovne in interpretativne odločitve posameznih prevajalcev.

Najobsežnejši je Jarčev dodatek dialoga za otroke v 1.8.

[]Paziti. Otroci: (tekst)

O (vsi): Ah smo se zabavali!

Ivar: Jaz sem Emmy in Boba peljal na saneh!

Emmy: Mama, pleši z menoj!

Bob: Z menoj tudi.

Ivar: Pa kepali smo se!

Ane Marie: (hoče otroke sleči)

[...]

Ivar: Velik pes je letel za nami.

Otroci (vsi): Ne, ne - - -

Ivar: (stika okoli paketov na mizi)

Ivar: A kaj je tu notri? (hoče pogledati v en paket)

Ivar: Mama, igraymo se!

Otroci (vsi): Skrivalnico

Bob: Mama naj se prva skrije!

[...]

Ivar: (boječce) Mamica, jaz se bojim - - -

V izvorniku slišimo samo Noro, ki se odziva na otroke, ki govorijo drug čez drugega, vendar nimajo vnaprej napisanega besedila, v tem prevodu pa so otroci dobili predlogo. Kaže tudi, da ni bilo mišljeno, da govorijo

drug čez drugega. Po pregledu starejših nemških prevodov (Langejevega in M. von Borsch) ter francoskega prevoda Alberta Savina iz leta 1906 ugotavljam, da gre zelo verjetno za izvorni Jarčev dodatek in ne za dodatek iz vmesnega izhodiščnega besedila.

Drugi dodatki so manj izstopajoči, vendar vsi zanimivo vplivajo na slog in karakterizacijo oseb ter na odnose med njimi. Tako Nora v Č_1.6 pravi, da g. Linde ni mogla vedeti, da je Torvald sladkarije prepovedal njej: »saj nisi mogla vedeti, da **mi** jih je Torvald prepovedal«, kar okrepi neenakost v njunem odnosu, v J pa Nora, ko jo Linde v J_2.3 vpraša, ali Rank prihaja k njim vsak dan, odgovori z »vsak **ljubi** dan«, kar v njen odnos z Rankom vnaša naveličanost, ki je v izvirniku ni. Zadnji tak dodatek najdemo v 3.5, ko Helmer vpraša Noro, ali bo še kaj mislila nanj po odhodu, Nora pa mu odgovori:

I: »Jeg kommer visst ofte til å tenke på deg« [verjetno bom res velikokrat mislila nate]

H in J pa dodata še »moral«:

»Gotovo bom *moral* misliti nate«,

kar spet nekoliko spremeni odnos med zakoncema – Nora postane bolj odklonilna kot v izvirniku.

V M_1.7 dodatek »ne bi rekel« spremeni pomen replike oziroma vanjo vnese dvoumnost, ki je v izvirniku ni:

I: Jo, det var slett ikke umulig [To res ni nemogoče]

M: Ne bi rekel, da ni nemogoče.

Medtem ko je v izvirniku in drugih prevodih popolnoma jasno, da bo Helmer gospe Linde verjetno lahko priskrbel službo, se v M gospa Linde in bralec, še bolj pa gledalec, nekoliko zbegano sprašujejo, kaj točno je Helmer sploh obljubil.

V naslednjem primeru se pomen sicer ne spremeni, vendar pa je izražen na nekoliko dvoumen način: v Č_2.7 Nora reče »nikoli tudi za hip ne bi okleval, da ne bi dal življenja zame« s pomenom »brez oklevanja bi dal življenje zame« (I: »aldri et øyeblikk ville han betenke seg på å gi sitt liv for min skyld.« [niti za trenutek ne bi pomišljal, da bi dal svoje življenje zame]).

Podobno dvoumna je rešitev v M: »nikoli si ne bi niti za trenutek pomišljal, da ne bi dal življenja zame«. H in J sta tu izbrala nedoločnik, zaradi katerega je trditev lažje razumljiva: »Niti trenutka ne bi pomišljal dati svoje življenje zame.«

Dodatki lahko tudi nekoliko spremenijo ideološko podobo besedila, ki je v *Nori* še kako pomembna in občutljiva. V 1.10 se Nora pohvali pred Krogstadom, kako je pomagala g. Linde, da je dobila službo, in uporabi besede »om man er kvinne« [čeprav si ženska]. V vseh slovenskih prevodih so se prevajalci odločili ta stavek obogatiti z ojačevalcem:

J: čeprav si *le* žena

H: čeprav *samo* ženska

M: tudi če sem *samo* ženska

Č: kajti tudi če sem *samo* ženska

Dodatek sicer ne spremeni pomena besed, vendar pa spremeni Norino dojemanje sebe, poudari njen občutek manjvrednosti v primerjavi z možem. Podobno spremembo povzroči dodatek prislova »vedno«, do katerega prav tako pride v vseh štirih prevodih; ko Anne-Marie v 2.1 reče, da so otroci navajeni, da imajo mater pri sebi, pomena ne spremeni bistveno, vendar pa spremeni odnos Nore do otrok – Nora postane za svoj čas in položaj nenaavadno predana mati, Anne-Marie pa je odveč.

S prevodoslovnega stališča je zanimiv dodatek iz 1.2., zaradi katerega v J in H Nora služi denar s »prevajanjem«, ne s »pisanjem« (»arkskrift« – prepisovanje, pisanje), ki za trenutek povzroči večjo vidnost slovenskih prevajalcev, vendar oba prevajalca dodata, da to počne »anonimno«, kar bi morda lahko nakazovalo družbeni status (književnega) prevajanja v ciljni kulturi.¹⁶

6.5.2 Izpusti

Večina izpustov gre na račun didaskalij, označevalcev govornega jezika (mašil, retoričnih vprašanj, nagovorov in ljubkovalnic), prav tako izginja ponavljanje blizu stoječih prvin.

¹⁶ Kljub drugačni rešitvi v Čudnovem prevodu, vključenem v analizo, Nora »prevaja« tudi v uprizoritvi iz leta 2023.

Posebej zanimivi so izpusti zaimkov – še posebno osebnih in kazalnih, kot je prikazano v spodnjih primerih. Posledice takšnih izpustov so različne – od oteženega razumevanja besedila (sploh v gledališču) in zmanjšane koherence besedila do bolj ali manj opaznih sprememb pomena.

V 3.5 H in M izpustita del stavka v Helmerjevem pritoževanju nad Norino podedovano nemoralnostjo, kar nekoliko zmanjša koherenco replik, saj lahkomišelna načela Norinega očeta dobijo funkcijo vzklika.

Ibsen	Hieng	Moder
Jeg burde ha ant at noe slikt ville skje. Jeg burde ha forutsett det. Alle din fars lettsindige grunnsetninger. – Ti! Alle din fars lettsindige grunnsetninger har du tatt i arv. [Vse očetove lahkomišelné nazore si podedovala] Ingen religion, ingen moral, ingen pliktfølelse –.	Moral bi slutiti, da se bo kaj takšnega zgodilo. Moral bi bil videti naprej. Lahkomiselno načelo tvojega očeta. Brez religije, brez morale, brez občutka dolžnosti.	Moral bi slutiti kaj takega. Moral bi bil že vnaprej pričakovati. Vsa lahkomišelná načela tvojega očeta. Nobene vere, nobene morale, nobenega občutka za dolžnost ---

Izpusti zaimkov lahko pomembno vplivajo na pomen in funkcijo delov besedila. V naslednjem primeru je izpadel kazalni zaimék »det« [to] v H in Č. Takšnih primerov izpustov je v prevodih več iz slogovnih in skladenjskih razlogov ter pogosto ne vplivajo na besedilo, tu pa je bilo drugače:

Ibsen	Hieng	Čuden
Nei, ikke sant, De har ikke mot til det, De heller? [ne, kajne, tudi vi nimate poguma za to , ni res?]	Da, kajne? Nimate poguma ... Vi tudi ne?	Kaj takega? Tudi vi nimate poguma?

»Det« v izvorniku se nanaša na samomor, ki ni nikoli omenjen z besedo, ampak prvič z opisom (»nekaj hujšega kot zapustiti dom in družino«), pozneje pa samo še s kazalnim zaimkom. Krogstad pravi, da vsi, ki se znajdejo v podobnem položaju, pomislijo na samomor, vendar na koncu ne zberejo poguma, na kar Nora odgovori, da ima prav in da tudi ona nima poguma za to. Zgornja replika je izraz Krogstadovega olajšanja, ker se Nora ne namerava ubiti. Izpuščeni kazalni zaimék je na odru mogoče nadomestiti z nebesedilnimi prvinami, za bralca pa je sporočilo manj jasno.

V 2.10 pa izpust osebnega zaimka spremeni vprašanje iz defenzivnega, prestrašenega, v navadno vprašanje:

Ibsen	Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Hva vil du meg? [Kaj hočeš od mene]	Kaj hočeš od mene!?	Kaj hočeš?	Kaj bi rad?	Kaj bi rad?

Kot vidimo, je samo Jarc ohranil obrambno držo, medtem ko lahko v vseh drugih prevodih vprašanje razumemo tudi kot navadno vprašanje po informacijah.

Zaradi takšnih drobnih izpustov – zaimkov, členkov, medmetov, mašil in nagovorov – lahko v interpretacijah pride do velikih razlik; te besede namreč, kot smo videli, pogosto služijo kot nekakšna navodila igralcu, kaj je določen del besedila. Gre za navadno vprašanje ali morda retorično? Ali lik sprašuje, očita ali grozi?

Druga kategorija, v kateri prihaja do pogostih izpustov pri prevajanju, so omejevalci, se pravi besede, ki relativizirajo povedano, npr. naklonski glagoli. V I_1.7 Helmer reče, da bo gospe Linde »najverjetneje lahko priskrbel službo« (det er høyst rimelig at jeg kan skaffe Dem en ansettelse), v J in Č pa »lahko« izpade in obljuba postane bolj zavezujoča: »No potem vam bom pa najverjetneje priskrbel službo.« V 1.13 izpust omejevalca nekoliko ublaži Helmerjevo ogorčenje, da je bila Nora pripravljena pomagati Krogstadu:

Ibsen	Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Nora, Nora, og det kunne du innlate deg på? [Nora, Nora, in v to se lahko zapleteš]	Nora, Nora, in v kaj takega se podajaš?	Nora, Nora, in na kaj takšnega si pristala --?	Nora, Nora, in v take reči se spuščaš?	Nora, Nora, v kaj si se spustila!

Do te spremembe je prišlo v prav vseh prevodih, ki sem jih pregledala, tudi v Gestrinovem, kar morda nakazuje, da je šlo za spremembo iz jezikovnih, skladenjskih razlogov. Podoben primer najdemo v 2.3, ko Nora pravi, da ji nikoli ne bi moglo priti na misel, da bi si denar izposodila od Doktorja Ranka, in omejevalec »kunne« spet izpade v vseh prevodih:

Ibsen	Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Det har aldri et øyeblikk kunnet falle meg inn –. [kaj takega mi nikoli niti za trenutek ne bi moglo priti na misel]	Niti za hip nisem nikdar pomislila, da –.	Nikoli mi ni niti za trenutek prišlo na pamet, da bi –	Nikoli mi še v sanjah ni prišlo kaj takega na misel.	To mi še v sanjah ni prišlo na misel ...

Kot vidimo v tem primeru, sta dva prevajalca omejevalec nadomestila z močnejšo časovno oznako – »nikoli še v sanjah«. Težava se ponovi nekaj replik pozneje, ko Nora ponovi, »det kunne da aldri falle meg inn å be doktor Rank [Nikoli mi ne bi moglo priti na misel, da bi prosila doktorja Ranka]«; v tem primeru je omejevalec nadomestil samo Moder, in sicer s »še tega bi se manjkalo, da bi bila naprosila doktorja Ranka«. Drugi so omejevalec izpustili.

Za nekatere izpuste je težje najti razloge, kljub temu pa lahko bistveno vplivajo na sprejemanje besedila pri bralcu/gledalcu. Tak je primer v H_1.10, ko Krogstad prvič namigne, da bi Helmerju lahko povedal za Norin dolg, in je gledalec popolnoma prepuščen igralčevi interpretaciji, bralec pa samemu sebi:

I: Hm, hva hvis jeg nå fortalte ham det? [Kaj pa če mu povem za to]

H: Hm, hm, hm – če –? ...

Večji izpust v M_1.10 kar neposredno vpliva na dogajanje. Gre za to, da sta izpuščena Krogstadov opis zadolžnice in Norin odgovor. Bralci/gledalci ne dobijo razlage, o katerem datumu in podpisu govorimo in kako je sploh mogoče, da je Nora podpis ponaredila, saj bi lahko upravičeno sklepali, da je zadolžnico podpisala v Krogstadovi prisotnosti.

Ibsen	Moder	Čuden
Krogstad. Jeg hadde satt datum in blanco, det vil si, Deres far skulle selv føre på hvilken dag han underskrev papiret.	[...]	KROGSTAD Datum sem pustil odprt, se pravi, vaš oče bi moral sam navesti, katerega dne je podpisal dokument. Se spomnite?
Nora. Ja jeg tror nok –	[...]	NORA Ja, mislim, da se ...

Podoben je izpust, ko Rank razlaga, da je njegova bolezen posledica očetovega razvratnega življenja v mladosti. Ibsen je tu uporabil besedno zvezo »løytnantdager« in tako z omembo najnižjega vojaškega čina nakazal, da gre za dogodke v očetovi mladosti. To časovno umestitev sta ohranila Č in H, prvi z besedami »moj razposajeni oče poročnik«, drugi pa »očetovi veseli lajtnanski dnevi«. M in J sta »poročniški« izpustila.

Izpusti občasno vplivajo tudi na karakterizacijo oziroma odnose med liki. V 2.11 je več takšnih primerov, enako velja tudi za večje izpuste, opisane spodaj. Prvi primer je, ko Nora reče Helmerju, naj se vsekakor začne ukvarjati z njo in njenim plesom. Besede, ki jih uporabi, so: »ja, ta deg endelig av meg, Torvald« [Ja, Torvald, res poskrbi še zame]. »Endelig« pomeni »končno«, v določenem kontekstu pa lahko opravlja samo funkcijo ojačevalca in pomeni »vsekakor, absolutno«. Od vseh prevodov je samo v Č beseda uporabljena v pomenu »končno«, zaradi česar je Čudnova Nora nekoliko manj potrpežljiva in manj zavzeta za vaje kot v drugih prevodih: »Ja, Torvald, zavzemi se končno zame.« V drugih prevodih je beseda izpuščena, Nora pa bolj ravnodušna.

Nekaj replik pozneje pridemo do drugega Norinega vprašanja, in sicer »hva vil du se der ute« [kaj boš gledal tam zunaj], v katerem je v treh prevodih izpuščen glagol se »[videti]«, kar zmanjšuje Norino živčnost. Iz izvirnika je jasno, da so vse njene misli osredotočene na nabiralnik in pismo v njem, slovenski prevajalci so to nekoliko posplošili: »kaj hočeš/boš tam zunaj«.

Tudi tretji primer iz istega prizora je iz Norine replike: Nora Helmerju reče, naj jo spremlja na klavirju, vodi, in popravlja »som du pleier« [kot ponavadi]. V Hiengovem prevodu ta »tako kot ponavadi« izpade, nadomesti ga »če bom –«, ki ni povezan s sobesedilom. Način, kako povemo ta »kot ponavadi«, lahko izrazi marsikaj – Nora je lahko vesela, hvaležna, naveličana ali jezna, da jo vedno popravlja, in vse to v tem prevodu manjka. Malo pozneje J in H izpustita še »česar sem te naučil« v Helmerjevem tarnanju, da je Nora vse pozabila: »Du har jo glemt alt hva jeg har lært deg [saj si pozabila vse, česar sem te naučil]«, tako da ostane le »vse si pozabila«, kar, tako kot zgornji izpust, usmerja odnos med njima iz odnosa, ki se približuje odnosu med staršem in otrokom, v bolj običajen odnos med zakoncema.

Največ pomembnih izpustov je v tretjem dejanju, posebej v Jarčevem prevodu, vendar jih najdemo tudi v drugih. Že v 3.1 pride do prvega izpusta, ko gospa Linde reče, da nima nikogar, »da bi za njim žalovala, in nikogar, da bi skrbela zanj« (ingen å sørge over og ingen å sørge for). V H je ta stavek izpuščen, v J pa je izpuščen samo njegov prvi del, čeprav prinaša pomembno informacijo – gospa Linde ne žaluje za svojim mrtvim soprogom. V M in J je ta informacija ohranjena, vendar je v M napačna: »Nikogar nimam, da bi

skrbel zame, in nikogar, da bi sama skrbela zanj.« Možen razlog za ta izpust bi lahko bil, da gre za dva frazna glagola z isto prvo sestavino (»sørge«), zaradi česar so prevajalci mislili, da gre za ponovitev, ne za dva različna pomena.

Večji izpusti

Kot večje izpuste sem štela tiste, ki so presejali eno repliko. V nasprotju z manjšimi izpusti, ki večinoma vplivajo na slog in karakterizacijo, manj pa na samo dogajanje, večji izpusti neizogibno vplivajo na celotno besedilo. Razlogi za večje izpuste so lahko številni – od tega, da prevajalec preprosto prezre del besedila, do želja naročnikov, osebnih preferenc in (samo)cenzure, kadar gre za posredne prevode, pa je lahko razlog tudi v tem, da je bil del besedila izpuščen že v posredniškem prevodu. Ker tako močno vplivajo na končno podobo ciljnega besedila, večjih izpustov navadno ni veliko, zato bom predstavila vse.

V H_1.3 manjka del dialoga med Noro in g. Linde, ko jo Nora vpraša, ali nima otrok, kar nekoliko vpliva na karakterizacijo Nore (na pomen, ki ga pripisuje materinstvu, kar jo delno motivira v zadnjem dejanju):

Nora: Og ingen barn? [In nič otrok]

Linde: Nei. [Ne.]

V istem prizoru sta J in H izpustila tudi razlago, kolikšen je bil znesek njenega posojila v starem in novem denarju, verjetno zato, ker podatek ni posebno pomemben za razvoj drame, poleg tega pa je bil prevajalsko zahteven in je, kot bomo videli pozneje, tudi prevajalcem, ki ga niso izpustili, povzročal precejšnje težave. J izpusti še del replike, v katerem gospa Linde pripoveduje o svoji potrnosti:

Ibsen	Jarc	Čuden
Kjære Nora, vær ikke du sint på meg. Det er det verste ved en situasjon som min at den avsetter så mye bitterhet i sinnet. Man har ingen å arbeide for, og likevel blir man nødt til å være om seg på alle kanter. Leve skal man jo, og så blir man egenkjærlig. Da du fortalte meg om den lykkelige forandringen i deres liv – vil du tro det? – jeg gledet meg ikke så mye på dine vegne som på mine.	L: Ne, jaz moram tebe prositi odpuščanja, draga Nora. [...] Ko si mi pripovedovala o srečni spremembi vajinega položaja – veruj mi! – sem se te vesti bolj razveselila radi sebe, kot pa radi tebe.	Draga Nora, ti ne zameri meni! Najhujše v mojem položaju je to, da rojeva toliko grenkobe. Za nikogar ne delaš, pa vendar si prisiljen, da ujameš vsako priložnost. Živeti je pač treba in potem postaneš sebičen. Ko si mi povedala, kako se vam je obrnilo na bolje ... mi boš verjela? ... se nisem toliko veselila zate kot pa zase.

Tudi tu izpust vpliva na karakterizacijo, tokrat gospe Linde. Eden od razlogov, zakaj sprejme Krogstada, je namreč tudi ta, da bo »zdaj imela za koga delati« – delo, razdajanje za druge, je ena njenih pomembnih značajskih lastnosti.

V istem prizoru je izpuščen še en večji del replike, v katerem Nora razlaga, zakaj Helmerju ne pove za posojilo in svoje težave, tokrat sprememba vpliva na odnos Nore do Helmerja. V izvorniku ima Nora dva razloga, da molči: prvič, Helmer ima jasno izoblikovano mnenje o izposojanju, za katero izvedemo že na začetku drame, in drugič, Nora misli, da bi njegov moški ponos trpel, če bi mislil, da kaj dolguje svoji ženi. V J ostane samo prvi razlog, kar utrdi Norino otroškost in podrejen položaj v zakonu, medtem ko v izvorniku vidimo, da se bolj, kot pokaže, zaveda dinamike svojega zakona in da jo je pripravljena še naprej sprejemati, da ga ne bi ogrozila.

Ibsen	Jarc	Čuden
<p>Nei, for himmelens skyld, hvordan kan du tenke det? Han, som er så streng på det området! Og dessuten – Torvald med sin mandige selvfølelse – hvor pinlig og ydmykende ville det ikke være for ham å vite at han skyldte meg noe. Det ville ganske forrykke forholdet imellom oss, vårt skjønne lykkelige hjem ville ikke lenger bli hva det nå er.</p>	<p>N: Za božjo voljo, kako si moreš misliti! – On, ki je v tem pogledu tako natančen in strog. [...]</p>	<p>NORA Ne, sveta nebesa, kaj pa misliš?! Njemu, ki je v teh zadevah tako strog? In razen tega ... Torvald s svojo moško samozavestjo ... kako mučno in poniževalno bi bilo zanj, če bi vedel, da mi kaj dolguje. To bi pošteno omajalo najin odnos, najin lepi, srečni dom ne bi bil nikoli tak, kot je zdaj.</p>

V Č_3.3 je prevajalec v opisu Helmerjevega vedenja na plesu izpustil njegovo fantazijo o tem, da je Nora njegova skrivna ljubica, in je ohranil samo zaročenko, izpustil pa je, zanimivo, tudi Helmerjeve besede, da si to samo domišlja:

Ibsen	Čuden
<p>Det er fordi jeg da innbiller meg at du er min hemmelig elskede, min unge hemmelig forlovede, og at ingen aner at det er noe imellom oss to. [Ker si domišljam, da si moja skrivna ljubezen, moja mlada skrivna zaročenka, in da se nikomur niti ne sanja, da je kaj med nama]</p>	<p>[...] Ker si moja mlada skrivna zaročenka, in ker nihče ne sluti, da se med nama nekaj plete.</p>

Jarc nekoliko pozneje izpusti prvi del Helmerjevega opisa vedenja na plesu, v katerem pripoveduje, kako si predstavlja, da se ne poznata in da jo vidi prvič. Noben potencialni posredniški prevod tega dela ne izpušča, zato gre očitno za Jarčev izpust, možnih razlogov zanj pa je spet več – od tehničnih, da je bilo treba besedilo nekje skrajšati in da ta odlomek o Helmerju morda res ne pove ničesar, česar nismo že prej vedeli ali vsaj slutili, do razlogov spodobnosti – morda se je opis Helmerjevih občutkov prevajalcu zdel preveč neposreden ali nesprejemljiv iz drugih razlogov, vsekakor pa omili njegov gospodovalni odnos do Nore in mu odvzame erotično motivacijo za zgodnji odhod s plesa.

Ibsen	Jarc	Čuden
<p>Helmer. Og når vi så skal gå, og jeg legger sjalet om dine fine ungdomsfulle skuldre – om denne vidunderlige nakkebøyning – da forestiller jeg meg at du er min unge brud, at vi nettopp kommer fra vielsen, at jeg for første gang fører deg inn i min bolig – at jeg for første gang er alene med deg – ganske alene med deg, du unge skjælvende deilighet! Hele denne aften har jeg ikke hatt noen annen lengsel enn deg. Da jeg så deg jage og lokke i tarantellaen – mitt blod kokte, jeg holdt det ikke ut lenger – derfor var det jeg tok deg med meg hit ned så tidlig –</p>	<p>[...]</p> <p>Ves večer sem koprnel po tebi. Ko sem te gledal kako si med tarantelo zapeljivo divjala – vzkipel je v meni, nisem se mogel premagati in radi tega sem te tako zgodaj odvedel domov.</p>	<p>HELMER In ko bova šla in ti bom s šalom pokrill lepa, mladostna ramena ... čez to čudovito zatilje ... predstavljam si, da si moja mlada nevesta, da ravnokar prihajava s poroke, da te prvič peljem v svoje stanovanje ... da sem prvič sam s tabo ... čisto sam s tabo, ti mlada, drhteča lepota! Ves večer sem hrepenel le po tebi. Ko sem te gledal, kako se ženeš in kako mamiš v taranteli ... zavrela mi je kri, nisem več zdržal ... zato sem te tako zgodaj pripeljal dol ...</p>

Zanimivo je, da je Jarc ta del replike najprej prevedel, zatem pa prečrtal. Besedilo je izpuščeno tudi v knjižni izdaji iz leta 2022.

Posebej veliko izpustov je v J v zadnjem delu (5. prizoru) 3. dejanja, prav vsi izpusti pa pomembno vplivajo na to, kako vidimo odnos med Noro in Helmerjem ter kako razumemo, zakaj je na koncu prišlo do razhoda. Predvsem Helmerjevi monologi so tudi v drugih prevodih občasno nekoliko povzeti in skrajšani.

V prvem primeru je izpuščena Helmerjeva ponudba, da Noro še naprej rešuje, vodi in ji pomaga v njeni ženski nemoči. Helmer neposredno izrazi

svoj odnos do žensk na splošno, ne le do Nore, in tako potrdi tisto, kar je do zdaj s svojim vedenjem in ravnanjem le nakazoval.

Ibsen	Jarc	Čuden
<p>Helmer Du har elsket meg som en hustru bør elske sin mann. Det var kun midlene som du ikke hadde innsikt nok til å dømme om. Men tror du at du er meg mindre kjær fordi du ikke forstår å handle på egen hånd? Nei, nei, støtt du deg bare til meg, jeg skal råde deg, jeg skal veilede deg. Jeg måtte ikke være en mann hvis ikke nettopp denne kvinnelige hjelpeløshet gjorde deg dobbelt tiltrekkende i mine øyne. Du skal ikke feste deg ved de harde ord jeg sa deg i den første forferdelse, da jeg syntes alt måtte styrte sammen over meg. Jeg har tilgitt deg, Nora, jeg sverger på det, jeg har tilgitt deg.</p>	<p>Helmer: Ti si me tako ljubila, kot mora ljubiti žena svojega moža. Le sredstev nisi znala presoјati. [...] Ne oziraj se na trde besede, ki sem jih izrekel v prvem strahu, v trenutku, ko sem mislil, da se zruši vse to na mojo glavo. Nora, prisegam ti, da sem ti odpustil.</p>	<p>HELMER Ljubila si me, kot bi žena morala moža. Le sredstev nisi prav presodila. Ampak misliš, da si mi manj draga, ker ne znaš ravnati samostojno? Ne, ne, le name se nasloni, svetoval ti bom, vodil te bom. Ne bi bil možki, če ne bi bila zaradi te ženske nemoči v mojih očeh dvakratno privlačna. Ne misli na trde besede, ki sem jih izrekel ob prvi grozi, ko se mi je zdelo, da se mi podira svet. Odpustil sem ti, Nora, prisežem ti, odpustil sem ti.</p>

Tudi naslednji izpust je s konca 3. dejanja, zaradi pomembnosti pa je zelo nenavaden, saj razlaga sam naslov drame. Naslov Jarčevega prevoda je bil *Nora*, zato je prevajalec morda presodil, da ni relevanten. Vendar tako kot prejšnji tudi ta odlomek ponuja razlago, motivacijo za Norino odločitev, da zapusti Helmerja in otroke ter tako preseka škodljivi vzorec.

Ibsen	Jarc	Čuden
<p>Helmer. Men, Nora, hva er dette for ord?</p>		<p>HELMER Nora, kaj pa govoriš?!</p>
<p>Nora. Ja, det er nå så, Torvald. Da jeg var hjemme hos pappa, så fortalte han meg alle sine meninger, og så hadde jeg de samme meninger, og hvis jeg hadde andre, så skjulte jeg det, for det ville han ikke ha likt. Han kalte meg sitt dukkebarn, og han lekte med meg som jeg lekte med mine dukker. Så kom jeg i huset til deg –</p>	<p>[...]</p>	<p>NORA Ja, Torvald, tako je to. Ko sem bila doma pri očku, mi je povedal vsa svoja mnenja in potem sem imela ista mnenja, in če sem imela drugačna, sem jih skrivala, ker mu to ne bi bilo všeč. Klical me je punčka in igral se je z mano, kot sem se jaz igrala s svojimi punčkami. Potem sem prišla v tvojo hišo za punčke ...</p>
<p>Helmer. Hva er det for uttrykk du bruker om vårt ekteskap?</p>		<p>HELMER Kakšen izraz pa uporabljaš za najin zakon?</p>

Ibsen	Jarc	Čuden
Nora (uforstyrret). Jeg mener, så gikk jeg fra pappas hender over i dine. Du innrettet all ting etter din smak, og så fikk jeg den samme smak som du, eller jeg lot bare som, jeg vet ikke riktig – jeg tror det var begge deler, snart det ene og snart det andre. Når jeg nå ser på det, så synes jeg jeg har levd her som et fattig menneske – bare fra hånd til munn. Jeg har levd av å gjøre kunster for deg, Torvald. Men du ville jo ha det slik. Du og pappa har gjort stor synd imot meg. Dere er skyld i at det ikke er blitt noe av meg.	[...]	NORA <i>nemoteno</i> Hočem reči, iz očkovih rok sem prešla v tvoje. Ti si uredil vse po svojem okusu in jaz sem dobila enak okus, ali pa sem se samo pretvarjala, ne vem točno ... mislim, da je šlo za oboje, enkrat eno, enkrat drugo. Ko zdaj gledam nazaj, se mi zdi, da sem živela tukaj kot revež ... iz rok v usta. Živela sem od tega, da sem uganjala vse mogoče norčije zate, Torvald. Ampak tako si ti hotel. Z očkom sta mi storila velik greh. Vidva sta kriva, da ni bilo iz mene nič.

Prav dobro materinstvo je močan razlog za njen odhod tudi v naslednjem izpuščenem odlomku, v katerem Nora izrazi mnenje, da ni sposobna vzgajati otrok v takšnem stanju, v kakršnem je sama in v kakršnem je njun dom. S temi izpusti se tako oblikuje vzorec, po katerem je prevajalec skozi vso dramo (kot smo videli že v prvem dejanju) materinstvo kot Norino motivacijo postavljaj ob stran oziroma jo izpuščal.

Ibsen	Jarc	Čuden
Nora. Sa du det ikke selv for en stund siden – den oppgaven torde du ikke betro meg.	[...]	NORA Nisi tega rekel malo prej ... da mi te naloge ne zaupaš?
Helmer. I oppbrusningens øyeblikk! Hvilken vekt vil du legge på det?		HELMER V trenutku razburjenja! Kako se moreš obregati ob to?
Nora. Jo, det var meget riktig sagt av deg. Jeg makter ikke den oppgaven. Det er en annen oppgave som må løses først. Jeg må se å oppdra meg selv. Det er du ikke mann for å hjelpe meg med. Det må jeg være alene om. Og derfor reiser jeg nå fra deg.		NORA No, to si zelo prav povedal. Tej nalogi nisem kos. Najprej moram rešiti drugo. Poskusiti moram vzgojiti sebe. Ti nisi moški, da bi mi pri tem pomagal. Sama moram poskrbeti za to. In zato te bom zdaj zapustila.
Helmer (springer opp). Hva var det du sa?		HELMER <i>poskoči</i> Kaj si rekla?
Nora. Jeg må stå ganske alene hvis jeg skal få rede på meg selv og på all ting utenfor. Derfor kan jeg ikke bli hos deg lenger.		NORA Postaviti se moram na lastne noge, če si želim biti na jasnem o sebi in drugih. Zato ne morem več ostati pri tebi.

Helmer. Nora, Nora!	HELMER Nora, Nora!
Nora. I morgen reiser jeg hjem – jeg mener, til mitt gamle hjemsted. Der vil det være lettest for meg å komme inn i et eller annet.	NORA Jutri bom odpotovala domov ... hočem reči, v svoj domači kraj. Tam se bom še najlažje znašla.
Helmer. Å du forblindede, uerfarne skapning!	HELMER O, ti zaslepljeno, neizkušeno bitje!
Nora. Jeg må se å få erfaring, Torvald.	NORA Izkušnje si grem nabirat, Torvald.

Največ izpustov je v naslednjem delu, ne manjkajo cele replike, pač pa večji deli znotraj njih.

Prvi izpust izbriše Norin upor ne le proti zakonu, ampak tudi proti družbi in njenemu formalnemu (kar piše v knjigah) in neformalnemu (kar govori ljudje) sankcioniranju. Zato je razumljivo, da izpadejo tudi deli dialoga, v katerih se diskusija preseli s konkretnega zakona na bolj abstraktno raven religije in morale. Prevajalec se je očitno odločil, da bo besedilo osredotočeno na konkretno družinsko dramo, konkretno zakonsko zvezo, ne pa na splošno družbeno razpravo o naravi zakona ter položaju ženske v njem in v družbi. Zanimiv je tudi zadnji večji izpust, del besedila, v katerem Nora izrecno odveže Helmerja vseh obveznosti do sebe, kakor tudi sebe vseh obveznosti do nje-ga. Kar ostane, je družbena norma, Norina osebna odločitev pa je izpuščena.¹⁷

Ibsen	Jarc	Čuden
(1)Nora. Det tror jeg ikke lenger på. Jeg tror at jeg er først og fremst et menneske, jeg, likså vel som du – eller iallfall at jeg skal forsøke på å bli det. Jeg vet nok at de fleste gir deg rett, Torvald, og at det står noe slikt i bøkene. Men jeg kan ikke lenger la meg nøye med hva de fleste sier, og hva det står i bøkene. Jeg må selv tenke over de tingene og se å få rede på dem.	N: V to ne verujem več. Jaz mislim, da sem predvsem človek – kakor ti, ali vsaj poizkusim, da to postanem. Vem, da bo večina ljudi na tvoji strani. in da je podobno tudi v knjigah. Toda zame ne more biti to več merodajno. me ne more več zadovoljiti, kar govori večina ljudi, in kar pišejo v knjigah. Jaz moram sama o tem razmišljati in priti na jasno.	NORA Tega ne verjamem več. Mislim, da sem v prvi vrsti človek, prav tako kot ti ... oziroma vsekakor poskušam to postati. Dobro vem, Torvald, da ti bo večina dala prav in da tako piše v knjigah. Ampak mene ne zadovoljuje več, kaj pravi večina in kaj piše v knjigah. Sama moram premisliti stvari in si priti na jasno.

17 Prečrtani deli so prečrtani v Jarčevem rokopisu.

Ibsen	Jarc	Čuden
<p>Helmer. Du skulle ikke ha rede på din stilling i ditt eget hjem? Har du ikke i slike spørsmål en usvikelig veileder? Har du ikke religionen?</p>	H: [...] Kaj ti nimaš vere?	HELMER Ti ni jasno, kje ti je mesto v lastnem domu? Nimaš v takih vprašanih zanesljivega vodnika? Nimaš vere?
<p>Nora. Akk, Torvald, jeg vet jo slett ikke riktig hva religionen er.</p>	N: Ah, Torvald, jaz sploh ne vem točno, kaj je vera.	NORA Ah, Torvald, sploh ne vem zares, kaj vera je.
<p>Helmer. Hva er det du sier!</p>	H: Kaj praviš?	HELMER Kaj praviš?!
<p>Nora. Jeg vet jo ikke annet enn hva presten Hansen sa da jeg gikk til konfirmasjonen. Han fortalte at religionen var det og det. Når jeg kommer bort fra alt dette her og blir ensom, så vil jeg undersøke den saken også. Jeg vil se om det var riktig hva presten Hansen sa, eller iallfall om det er riktig for meg.</p>	N: Jaz ne vem drugega, kot to kar je rekel pastor Hansen, ko sem bila pri birni. [...] Proučiti hočem, če je resnično kar je govoril, ali bolje: če je zame resnično.	NORA Vem samo to, kaj je rekel pastor Hansen, ko sem šla k birni. Povedal je, da je vera to in to. Ko se bom otresla vsega tega in bom sama, se bom posvetila tudi temu. Rada bi vedela, ali je res, kar je povedal pastor Hansen, oziroma vsaj, ali je prav zame.
<p>Helmer. Å, slikt er da uhørt av en så ung kvinne! Men kan ikke religionen rettlede deg, så la meg da ryste opp i din samvittighet. For moralsk følelse har du da? Eller, svar meg – har du kanskje ingen?</p>	H: Nezaslišano, da tako govori mlada žena. [...] Ali – moralno čustvo vendar imaš? Odgovori, ali ga nimaš?	HELMER O, tole je nezaslišano za tako mlado žensko! Ampak če te že ne vodi vera, bom potrkal vsaj na tvojo vest. Kajti občutek za moralno najbrž imaš? Oziroma, odgovori mi ... ga mogoče nimaš?
<p>Nora. Ja, Torvald, det er ikke godt å svare på det. Jeg vet det jo slett ikke. Jeg er ganske i villrede med de tingene. Jeg vet bare at jeg har en ganske annen mening om slikt noe enn du. Jeg hører jo også nå at lovene er annerledes enn jeg tenkte, men at de lovene skulle være riktige, det kan jeg umulig få inn i mitt hode. En kvinne skal altså ikke ha rett til å skåne sin gamle døende far, eller til å redde sin manns liv! Slikt tror jeg ikke på.</p>	N: Torvald, težko je nato odgovoriti. [...] Vem samo to, da imam o tem popolnoma drugo mnenje kakor ti. Šele sedaj sem slišala, da so tudi zakoni drugačni, kot sem mislila, toda da so ti zakoni dobri, mi ne gre v glavo. Hči bi torej ne imela pravice prizanesti svojemu umirajočemu očetu, niti žena rešiti življenje svojega moža: tega ne verjamem.	NORA Ja, Torvald, na to težko odgovorim. Sploh ne vem. Te stvari mi sploh niso jasne. Vem samo, da o tem razmišljam povsem drugače kot ti. Zdaj tudi slišim, da so zakoni drugačni, kot sem mislila, ampak da so ti zakoni pravi, mi ne gre v glavo. Ženska naj torej ne bi negovala svojega starega, umirajočega očeta ali rešila življenje možu! V take stvari ne verjamem.

Ibsen	Jarc	Čuden
Hør, Torvald – når en hustru forlater sin manns hus, slik som jeg nå gjør, så har jeg hørt at han etter loven er løst fra alle forpliktelser imot henne. Jeg løser deg iallfall fra enhver forpliktelse. Du skal ikke føle deg bundet ved noe, like så lite som jeg vil være det. Det må være full frihet på begge sider. Se her har du din ring tilbake. Gi meg min.	N: Čuj, Torvald; če žena zapusti dom in svojega moža, kot jaz sedaj, potem je on, kolikor vem, po zakonu odvezan vseh dolžnosti do nje. [...] Na obeh straneh mora biti popolna svoboda. Tako – Tu imaš svoj prstan, vrni mi tudi ti mojega.	NORA Poslušaj, Torvald ... če žena zapusti moževo hišo, tako kot jo zapuščam jaz, potem, tako sem slišala, mož po zakonu nima nobenih obveznosti do nje. Vsekakor te odvezujem vsakršne obveznosti. Ne imej občutka, da si mi kaj dolžan, kakor ga tudi jaz nočem. Svoboda mora biti popolna na obeh straneh. Na, vračam ti prstan. Daj mi mojega.

Poleg teh večjih izpustov je v Jarčevem prevodu zadnjega prizora še več manjših, ki pa prav tako pomembno vplivajo na karakterizacijo in odnose med liki. Vsi Jarčevi izpusti so povezani med sabo ter zadevajo naravo odnosa med Helmerjem in Noro ter odnos do ženske in zakona na splošno, zato verjetno ne gre za naključje, ampak za zavestno odločitev in osredinjenje na zasebno družinsko dramo, ne na vprašanje ženskih pravic v družbi.

6.5.3 Pravopis: Ločila, velike začetnice, črkovanje

Preden se podrobneje lotimo pravopisnih sprememb v prevodih, ne smemo pozabiti, da sta dva od štirih prevodov v rokopisu, se pravi, da nista šla skozi postopek lektoriranja in urejanja, kakršen je v navadi, če je besedilo namenjeno javnosti. Medtem ko lahko pri novejših prevodih z večjo gotovostjo pričakujemo, da so pravopisne spremembe nastale namerno, je pri rokopisih mogoče oceniti samo splošne tendence prevajalcev. Nekoliko podrobneje si bomo ogledali rabo ločil in velikih začetnic, kjer je bilo sprememb največ, nekaj pa najdemo tudi drugih sprememb, predvsem arhaičnih zapisov v Jarčevem prevodu, kjer se npr. pojavljata zapisa »škattlja« in »lažnjive matere«.

Ločila v dramskih besedilih služijo tudi kot nekakšne didaskalije, saj ustvarjalcem pomagajo določiti, kje so premori, kako dolgi so in kaj izražajo. V *Nori* je značilna pogosta uporaba pomišljajev, ki v prevodih večkrat izginejo

ali se spremenijo v kaj drugega. O rabi pomišljajev v kitajskih prevodih drame, pa tudi v angleških prevodih, ki so služili kot izhodiščna besedila za kitajske prevode, sta pisali Tso in Lee (2015). V svoji raziskavi sta ugotovili, da pomišljaji pogosto izginjajo, kar spreminja karakterizacijo likov, posebej Nore, ki tako zveni veliko bolj gotova vase in preračunljiva. Tso in Lee (2015, 513) pravita:

S pomočjo monologov in dialogov med Noro in Helmerjem v *Nori* (1879) nam Ibsen razkriva družbeno in družinsko prevlado, boj za premoč in zlorabo, pa tudi osvoboditev uma. Vodijo nas k notranjim mislim obeh in njunim sporom skozi analizo diskurzivnih sredstev, kakršno so ločila. Pomagajo nam, da z domišljijo posežemo v preteklost, in nam utrejo pot do vprašanj: Na koga se bo lahko obrnila, ko bo odšla od doma? Od kod bo dobila denar za najemnino ter življenjske potrebe in hrano? Od česa bo živeła? [...] Lahko si predstavljamo, da se bo Nora, ker se je odločila oditi, srečala s hudim pritiskom. Sprememba ločil, npr. pomišljajev [...], pa napoveduje nasprotno: Ponosno in veselo lahko zapusti svoj dom, brez obotavljanja in notranjih bojev.

V slovenskih prevodih je spreminjanja ločil manj, največ pri Hiengu, ki pomišljaj večkrat nadomesti s piko. V novejših dveh prevodih oznaka za oklevanje in negotovost večinoma ostane, vendar ni zaznamovana s pomišljajem, ampak z bolj navadnim tropičjem. Spremembe ločil v slovenskih prevodih so najpogosteje spremembe od nevtralnejših ločil k bolj ekspresivnim: z vejice na podpičje, s pike na klicaj itd. Za ponazoritev si oglejmo nekaj primerov iz prizora 2.8, pogovora med Krogstodom in Noro, v katerem ji pove, da je s ponaredek storila kaznivo dejanje, in ji zagrozi, da bo vse razkril Helmerju.

(1)

Ibsen	Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Krogstad. Nå, la ham det.	K: No, naj bo ...	K: No, naj bo ...	K: No, kar naj bo.	KROGSTAD: No, pa naj bo.
Nora. Så skynd Dem. Hva er det?	N: Torej hitro, kaj je?	N: Samo – pohitite! Za kaj gre?	N: Potlej pa hitro. Za kaj gre?	NORA Pohitite! Za kaj gre?

(2)

Krogstad. Å nei, jeg tenkte det nå heller ikke. Det lignet slett ikke min gode Torvald Helmer å vise så mye mannsmot –	[...]	K: Ljubi bog, tega tudi nisem mislil. Toliko moškosti, poguma, tega bi mojemu vrlemu Helmerju ne mogel prisoditi.	K: Oh ne, saj mi sploh ni prišlo na misel. Mojemu dobremu Torvaldu pa res še malo ni podobno, da bi si upal pokazati kaj prida moškega poguma ...	KROGSTAD O ne, nisem mislil tega. Mojemu dobremu Torvaldu Helmerju sploh ni podobno, da bi pokazal toliko možatosti ...
--	-------	--	---	--

(3)

Krogstad. Bevares, all skyldig aktelse. Men siden fru holder dette her så engstelig skjult, så tør jeg vel anta at De også har fått litt bedre opplysning enn i går om hva De egentlig har gjort?	K: Seveda! Vsa čast mu! Toda ker vse to tako boječe skrivate, milostiva gospa, potem lahko sklepam, da ste danes malo bolje poučeni o tem, kar ste pravzaprav storili?	K: Seveda – vsa čast! Toda, ker milostljiva zadevo tako plašno prikriva, bi si pa tudi mogel misliti, da ste zdaj bolje poučeni o tem, kaj ste pravzaprav zagrešili.	K: Seveda, vse spoštovanje, ki mu gre. Ker pa tako prestrašeno skrivate, gospa, smem najbrž upati, da se vam je malo bolj posvetilo kakor včeraj, v kaj ste pravzaprav zabredli?	KROGSTAD Bog obvaruj, vse spoštovanje, ki mu gre. Ker pa tole tukaj tako bojazljivo prikrivate, smem najbrž domnevati, da se bolj zavedate kot včeraj, kaj ste pravzaprav storili?
--	---	---	---	---

(4)

Nora. Å nei, ikke sant, det visste jeg nok.	N: Ah, ne, kaj ne? To sem vedela.	N: Kajne? Saj sem vedela ...	N: Kajne da ne; saj sem vedela, da ne.	NORA Ne, kajne, vedela sem.
--	---	---------------------------------	--	-----------------------------------

(5)

Krogstad (lettet). Nei, ikke sant, De har ikke mot til det, De heller?	K [olajšano]: Kaj ne? Tudi vi nimate za to poguma! - ... tudi vi ne!	K (si oddahne): Da, kajne? Nimate poguma ... Vi tudi ne?	K <i>olajšano</i> : Ne, kajne; tudi vi nimate zadosti poguma za kaj takega?	KROGSTAD <i>olajšano</i> Kaj takega? Tudi vi nimate poguma?
Nora. Jeg har det ikke, jeg har det ikke.		N: Ne ... ne ...	N: Jaz ga nimam, jaz ga nimam.	NORA Nimam ga, nimam ga!

Razen drugega primera, v katerem sta Jarc in Hieng piko iz izvirnika zamenjala z vejico, in tretjega, v katerem je v H pomišljaj zamenjala pika, lahko vidimo, da so vse spremembe usmerjene od šibkejših k močnejšim ločilom. V četrtem primeru tako Hieng in Jarc vejice nadomestita s klicaji, oziroma s pomišljajem in klicajem, potem pa še vprašaj s piko. Zadnja sprememba je nastala zaradi skladnje, saj v resnici ne gre za vprašalni stavek, ampak za trdilni (»kaj ste zagrešili« je predmetni odvisnik, ne vprašanje). Enaka je tudi struktura te povedi v Jarčevem prevodu, vendar se je prevajalec kljub temu odločil za vprašaj, kar je lahko napačno, lahko pa gre za čustveno rabo vprašaja za izražanje negotovosti. V petem primeru gre za razbijanje povedi, ki je sicer sestavljena iz cele vrste mašil, pri Jarcu in Hiengu, Moder pa je mašila samo močnejše ločil od preostanka. Raba ločil v tem primeru narekuje živahnejšo interpretacijo, vejice pa bolj monotono. Enako velja za naslednji primer, v katerem se zgodi nekaj podobnega: vejice nadomestijo vprašaji ali podpičje, v H in J je dodano tropičje, v J pa se Krogstadov odgovor konča s klicajema, kar nakazuje močnejše Krogstadovo olajšanje kot Ibsenov vprašaj. V zadnjem primeru Hiengova Nora bolj okleva pri odgovoru na njegovo vprašanje in tako napoveduje svojo poznejšo odločitev za samomor, medtem ko Čudnova Nora s klicajem zavzeto potrdi Krogstadovo olajšanje.

Zanimiva je tudi Hiengova uporaba narekovajev v naslednjem primeru (3.5):

Ibsen	Hieng
Hva ville det nytte meg at du var ute av verden, som du sier? [In kaj bi imel od tega, če tebe ne bi več bilo na svetu, kot praviš?]	Kaj pa bi mi koristilo, če bi tebe – »ne bilo več«?

Prevajalec se je v tem primeru z narekovaji odločil nadomestiti besed »som du sier« [kot praviš] iz izvirnika. Uporaba narekovajev namesto besed v tem primeru pri uprizoritvi deluje, če je prevajalec prisoten na vajah (kar se je v tem primeru seveda zgodilo), in lahko pove, kaj natančno je mislil z narekovaji. Vendar se njihova sporočilnost zmanjša že, če ga ni zraven, za morebitnega bralca pa se popolnoma izgubi: narekovaji bi lahko pomenili »ne verjamem ti, da se boš ubila«, ali »delala se boš, da te ni več, v resnici pa boš nekje zraven«, se pravi, da v besedilo vnaša dvoumnost.

Še eno področje, ki je pomembno pri prevajanju Ibsena, je zapisovanje poudarkov. Ibsen je v svojih izvirnikih posamezne besede pogosto poudaril s poševnim ali razprtim tiskom in tako nakazal, kaj je najpomembnejši del stavka, npr. v naslednjem primeru (1.10):

Nora: Hvordan kan **De** tillate Dem å utspørre **meg**, Herr Krogstad, **De**, en av min manns underordnede? [Kako si lahko **Vi** dovolite, da sprašujete **mene**, gospod Krogstad, **Vi**, eden od podrejenih mojega moža?]

Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Gospod Krogstad, kako se predrznete mene izpraševati o tem? Vi , poduradnik mojega moža?	Kako se me drznete zasliševati, gospod krogstad; vi , podrejen uradnik mojega moža?	Kako si drznete, gospod Krogstad, da mene vprašujete take reči? In vi , ki ste podrejeni mojemu možu?	Kako si upate, da me takole zaslišujete, gospod Krogstad. Vi , eden od moževih podrejenih?

Kot vidimo, so se ti poudarki v prevodih ohranili v večji ali manjši meri: Prvi poudarek je v vseh štirih prevodih izginil (kako si *vi*, Krogstad, drznete spraševati *mene*), je pa Jarc Krogstada prestavil na začetek povedi, kar mu da določen poudarek; drugi poudarek je v J in M zaznamovan z naglasno obliko zaimka (»mene«), v rokopisu J pa je tudi podčrtan; v H in Č je izginil; tretji poudarek so vsi štirje prevajalci zaznamovali z uporabo zaimka, ki sicer ni potreben (»vi«). Nobeden od njih pa poudarka ni zaznamoval s pisavo oziroma tiskom.

Drugi primer je s konca drame, ko Nora Helmerju razlaga, da v resnici ne ve, kaj je vera:

Nora: *Jeg vet jo ikke annet enn* hva presten Hansen sa da jeg gikk til konfirmasjonen. Han fortalte at religionen var *det* og *det*. Når jeg kommer bort fra alt dette her og blir ensom, så vil jeg undersøke den saken også. Jeg vil se om det var riktig hva presten Hansen sa, eller iallfall om det er riktig for *meg*. [*Saj vendar ne vem drugega kot* to, kar je rekel pastor Hansen, ko sem šla k birmi. Govoril je, da je vera *to* in *to*. In ko bom odšla od tu in bom sama, bom tudi to raziskala. Ugotovila bom, ali to, kar je govoril pastor Hansen, drži, ali pa vsaj, ali drži *zame*.]

Jarc	Hieng	Moder	Čuden
N: Jaz ne vem drugega, kot to kar je rekel pastor Hansen, ko sem bila pri birmi. [...] Proučiti hočem, če je resnično kar je govoril, ali bolje: če je <u>zame</u> resnično.	N: Ničesar drugega ne vem, kakor tisto , kar mi je rekel pastor pri prvem obhajilu. Religija, je rekel, je to in to . Če se bom iz vsega tega izkopala in bom navezana le nase, bom preiskala tudi to vprašanje. Videla bom, če je resnično, kar je rekel pastor Jacobi, odnosno: če je resnično zame .	N: Ne vem pač nič drugega kakor tisto , kar je dejal pastor Hansen, ko sem bila pri birmi. Dejal je, da je vera to in to . Ko pridem iz vsega tega in bom sama zase, bom tudi o teh stvareh še premislila. Videla bom, ali je imel prav pastor Hansen in ali so njegove besede vsaj zame pravilne.	NORA Vem samo to, kaj je rekel pastor Hansen, ko sem šla k birmi. Povedal je, da je vera to in to . Ko se bom otrešla vsega tega in bom sama, se bom posvetila tudi temu. Rada bi vedela, ali je res, kar je povedal pastor Hansen, oziroma vsaj, ali je prav zame .

V tem primeru je prvi poudarek izginil v prav vseh prevodih, v Jarčevem pa je izpuščena tudi celotna poved. Drugi poudarek je z besednim redom ohranjen v H in Č, vendar ni zaznamovan, je pa zaimek »zame« tudi tokrat podčrtan v Jarcu.

Tudi Hieng je, tako kot Jarc, z razprtim tiskom občasno zaznamoval tovrstne poudarke, v M in Č pa so iz zapisa popolnoma izginili. Kot lahko vidimo iz zgornjih primerov, teh poudarkov ni mogoče, ali pa se prevajalci za to niso odločili, vedno prevesti preprosto s skladnjo, besednim redom oziroma obliko posameznih besed (npr. z naglasnimi oblikami zaimkov). Zato sta starejša prevajalca nekatere vendarle označila z zapisom, v novejših prevodih pa so ti poudarki izginili in tako pustili ustvarjalcem uprizoritve prosto pot pri interpretaciji.

Velike in male začetnice služijo za označevanje lastnih oziroma vrstnih imen, včasih pa lahko izražajo tudi odnos pišočega do napisanega (kadar npr. z veliko začetnico pišemo besede, ki niso lastna imena, Mati, Svoboda itn.), pa naj bo to spoštovanje ali ironija. Velike začetnice pri določenih besedah lahko odsevajo tudi odnos družbe do določenega pojma, pri zapisovanju besed s področja politike, religije, ideologije ipd. V prevodih najdemo malo zaznamovane rabe velike začetnice. Zdi se, da so imeli prevajalci še največ težav s poimenovanjem Helmerjevega delodajalca: razen Čudna besedno zvezo »akcijska/delniška banka« (»Aksjebanken«) vsi zapišejo z malo začetnico, kot da gre za vrsto banke, v izvorniku pa je zapisana z veliko začetnico, saj gre za lastno ime točno te banke. Nekaj neskladij med prevajalci se pojavi tudi pri zapisu imena praznika, božiča. Jarc in Čuden ga pišeta z malo začetnico, Hieng in Moder pa z veliko. To je še posebej zabavna podrobnost zato, ker sta Hieng in Moder dramo prevajala v času SFR Jugoslavije, tako da bi bilo verjetno bolj pričakovano, da bi bilo obratno. Pri zapisu besede »bog«, ki se ponavlja predvsem v vzklikih, je stanje nekoliko bolj zapleteno, vendar še vedno ni mogoče potegniti jasne vzporednice med časom prevajanja in izbrano prevodno strategijo. Jarc »Bog« dosledno piše z veliko, vendar le v samostalniški obliki, pridevniška »za božjo voljo« je vedno zapisana z malo začetnico. Hieng in Čuden »bog« dosledno pišeta z malo začetnico, po normi, da se Bog z veliko začetnico piše le v konfesionalnem besedilu, sicer pa ne. Moder pri začetnicah ni dosleden, veliko začetnico večinoma uporablja za samostalniško obliko, vendar ne vedno, včasih je bog v vzklikih zapisan z malo začetnico:

lbsen	Moder
Herregud , jeg vet jo nok at det går en hel del med i et hus i juletiden.	Moj bog , saj vendar vem, da je treba za Božič toliko nakupiti.
Nå, herregud , den smule hândarbeid og slikt noe -. Du er et barn, Nora.	Oh, ti moj Bog , tisto drobno ročno delo in podobne reči. Cel otrok si še, Nora.

To lahko kaže na to, da se je v času, ko je prevod nastal, ali pa morda v času, ko je izšla izdaja, ki sem jo uporabljala pri delu, norma glede zapisovanja vzklikov, ki omenjajo boga, spreminjala, lahko pa gre tudi za nenamerne napake pri zapisu.

6.6 Jezikovne spremembe

6.6.1 Oblikoslovne spremembe

V štirih prevodih sem našla presenetljivo veliko oblikoslovnih sprememb, ki nakazujejo, da so prevajalci imeli težave z jezikovnimi normami in ciljnem jeziku. Večina teh sprememb in težav, ki so jih povzročile, je tako ali drugače povezana z vplivom izhodiščnih jezikov, npr. težave pri prevajanju glagolov; nekatere rešitve odražajo razvoj in oblikovanje slovenske jezikovne norme, ki ni povezana z izhodiščnim jezikom (npr. sprememba rabe nedoločnika/namenilnika po glagolih premikanja, morda raba prislovov za kraj oziroma smer (notri/noter, naprej/spredaj)); sem sodi tudi Jarčeva pogostejša uporaba deležnikov na -č, solzeče, prizanašujoča itn., ki so pozneje iz prevodov bolj ali manj izginili. Tretji tip odmikanja od slovenske knjižne norme kaže, da se nekatere težave, ki jih v slovenskih besedilih, tako izvirnih kot prevedenih, opazajo lektorji in uredniki, vlečejo že vsaj od začetka 20. stoletja. V to kategorijo spadajo težave s svojilnimi in povratnimi svojilnimi zaimki, z zanikanim roditeljskim in s sklanjanjem posameznih samostalnikov, npr. »hči«. Zadnja skupina oblikoslovnih sprememb pa je v prevodih pogosta tudi sicer, gre za težave z ujemanjem. Do njih navadno prihaja, ker prevajalec spremeni eno besedo, pozabi pa spremeniti še vse, kar se nanaša nanjo. Tak primer je v M »[...] še neka stvar popolnoma onemogoča Krogstadu, da bi ostal v **banki**, dokler sem jaz **njegov** direktor«, ali v Č »To je eno tistih prenegljenih **poznanstev**, ki so ti pozneje v življenju tolikokrat **nadležni**.« V to skupino sodijo tudi primeri, ko so prevajalci zaimke vezali na različne odnosnice, kar je dalo različne rešitve, ki so morda nekoliko vplivale na pomen, čeprav večinoma niso bile napačne, npr. v 3.5, ko Helmer odpre nabiralnik. V slovenskih prevodih, če ocenjujemo po osebnih zaimkih, najdemo tri različne odnosnice:

Ibsen	Jarč	Hieng	Moder	Čuden
Hm, hm – nå, der fikk jeg den opp allikevel. [no, pa sem ga vendarle odprl]	Hm ... hm; - no ... pa sem jo menda izvlekel.	Hm, hm ... nå, vendarle sem ga odprl.	No, pa sem jo le odprl.	Hm, hm ... nå, pa sem ga vendarle odprl.

Glede na sobesedilo lahko sklepamo, da je Helmer v J izvlekel lasnico, v H in Č odprl nabiralnik, v M pa verjetno ključavnico.

V zvezi z nedoslednostjo pri slovničnem spolu naj omenim še nenavadno izbiro v Č, v katerem je prevajalec za Noro na začetku uporabljal ljubkovalnico »škrjanček«, potem pa ji je na sredini spremenil spol, tako da je Nora nekaj časa »škrjančica«, od 3.3 naprej pa je spet uporabil začetno rešitev. Takšna rešitev vpliva predvsem na slog, manj na pomen – Helmerjevo poimenovanje je manj ustaljeno in tako manj sestavni del njunega odnosa.

Do napak pri ujemanju včasih pride zaradi nekoliko bolj zapletenega preigibanja ali vezave, ker gre npr. za nešteveni samostalnik, ki ga je kljub temu treba šteti: »med obema vrati« (J) oziroma »med obema vratoma« (H) v 1.1; ali zaradi nekoliko bolj zapletene skladnje, kot v naslednjem primeru iz 1.1 (Č): »Tukaj *je* konjiček in trobenta za Boba. In tukaj *je* punčka in posteljica za Emmy« (nam. sta).

Še bolj zapleteno je ujemanje med dvema povedma s konca drame, 3.5, s katerima so imeli težave prav vsi prevajalci:

Alle din fars lettsindige grunnsetninger. – Ti!	Moral bi že vnaprej videti	Moral bi bil videti naprej.	Moral bi bil že vnaprej pričakovati.	Moral bi predvideti. Ta
Alle din fars lettsindige grunnsetninger har du tatt i arv. Ingen religion, ingen moral, ingen pliktfølelse –.	lahkomišljene nazore	Lahkomiselno načelo	Vsa	lahkomiselna načela tvojega
[Vsi lahkomišljene nazori tvojega očeta. – Tiho bodi! Vsa očetova lahkomišljene načela si podedovala. Brez vere, brez morale, brez občutka za dolžnost ...]	tvojega očeta si podedovala. Molči! Nobene vere, nobene morale, nobenega čuta dolžnosti.	tvojega očeta. Brez religije, brez morale, brez občutka dolžnosti ...	lahkomiselna načela tvojega očeta. Nobene vere, nobene morale, nobenega občutka za dolžnost ---	očeta ... molči! Podedovala si vsa očetova lahkomišljene načela. Nobene vere, nobene morale, nobenega občutka dolžnosti ...

Zaplet je v tem, da Helmer Nori že v izvorniku očita, da je podedovala vse očetove šibkosti, v naslednji povedi pa našteje stvari, ki ji manjkajo – se pravi, da je podedovala pomanjkanje naštetega. Zaplet so prevajalci reševali različno. Največ težav je v H in J, ki sta izpustila glagol »si podedovala«, ker ta del besedila izgubi kohezivno sredstvo, ki bi nam pomagalo razumeti, da gre za podedovane pomanjkljivosti.

Slovnico število

Pri prevajanju je v zvezi s slovnico številom spremembe povzročala samo ena kategorija, namreč dvojina, saj so prevajalci pogosto ohranili množino, ko bi iz dogajanja sklepali, da je potrebna dvojina. Ta težava se pri prevajanju iz jezikov brez dvojine pogosto pojavlja, hkrati pa je prevajalec med prevajanjem pogosto niti ne opazi, opazi se šele v reviziji. Zato ne preseneča, da je največ takšnih primerov v starejših dveh prevodih, ki sta ohranjena v roko- oziroma tipkopisu, največ jih je v H. Občasno lahko raba ali neraba dvojine povzroči nejasnost: v 1.3 gospa Linde v vseh štirih prevodih o potovanju Helmerjevih v Italijo govori v dvojini, čeprav iz izvirnika ni jasno, da sta šla sama, in tega, glede na podatek, da sta imela novorojenega otroka, niti ne pričakujemo. Nekoliko pozneje pa Nora pove, da je denar za potovanje prišel od njenega očeta, v dveh različnih številih: v J in Č v dvojini (»Ja, dobila sva ga od očeta«), v H in M pa v množini (»Ja, dobili smo ga od očeta« oziroma »Ja, saj ti kar povem, dobili smo ga od očeta«). Gospa Linde tudi najprej govori o dveh bratih, kar je v vseh štirih prevodih ohranjeno, verjetno zato, ker je število omenjeno tudi v izvorniku »mine to yngre brødre« [moja dva mlajša brata], nekaj replik naprej pa so bratje v množini v vseh prevodih razen Č. Prav tako se skozi dramo ves čas spreminja sporočilo o tem, ali se govori o zakoncih Helmer ali o družini Helmer v primerih, kot sta »najin denar/naš denar« in »Helmerjevi plešejo/Helmerjeva plešeta«, v H_2.9 pa Helmer pozabi, da je Nora v njegovo delovno sobo zaklenila tudi doktorja Ranka: »Ne morem noter.«

Raba množine namesto dvojine posebej izstopa v 2.10, ko Nora gospe Linde pove, da je Krogstadovo obremenilno pismo že v nabiralniku, in ponovi vzklik izpred nekaj replik »Vi er redningsløse« [Ni nam(a) rešitve]. Vzklik je prvič v vseh štirih prevodih v dvojini, drugič pa ne več: tako v J kot v H najdemo »Izgubljeni smo«, se pravi vsa družina, ne samo oba zakonca. Zadnji primer je morda najbolj izstopajoč, saj ga najdemo na zelo izpostavljenem mestu besedila: V 3.5, ko pride še drugo Krogstadovo pismo in je Helmerjevih težav na videz konec, v H Helmer vzklikne: »Rešeni smo, Nora!«, čeprav je iz sobesedila jasno, da bi bila tu primernejša dvojina.

Če povzamem, uporaba množine, kjer bi pričakovali dvojino, ne vpliva bistveno na vsebino drame, vendar pa fokus kljub temu nekoliko premakne s

para, zakoncev Helmer, na družino Helmer, občasno pa lahko povzroči tudi manjše nejasnosti glede števila vpletenih.

Časi

Prevodne strategije pri časih, posebej pri dovršnem sedanjiku, so v prevodih povzročile kar nekaj manjših, pa tudi večjih pomenskih sprememb. Za drugo težavno kategorijo se je izkazal prihodnjik, ki je prav tako povzročil vrsto sprememb.

Sedanjik, dovršni sedanjik, preteklik

Dovršni sedanjik (presens perfektum) se v norveščini uporablja tako za dejanja, ki so se zgodila v preteklosti in so že končana (1. primer), kot za dejanja, ki so se začela v preteklosti in še trajajo (2. primer):

1. Har du skrevet brevet [Si napisala pismo]?
2. Jeg har aldri vært i Russland [Nikoli še nisem bil v Rusiji].

Dovršni sedanjik za dokončana pretekla dejanja uporabljamo, kadar nas bolj zanimajo posledice dejanja kot čas, ko se je dejanje zgodilo:

3. De har ofte hjulpet oss [Velikokrat so nam pomagale/Velikokrat nam pomagajo].

Dovršni sedanjik za še trajajoča dejanja uporabljamo, kadar želimo povedati, koliko časa dejanje traja:

4. Hun har sovet i åtte timer [Že osem ur spi].

Za katero rabo dovršnega sedanjika gre, se vidi iz sobesedila, oziroma je ta podatek dostopen s pomočjo zunajbesedilnega znanja in splošne razgledanosti.

Za slovenske prevajalce je prevajanje dovršnega sedanjika pogosto težavno, ne le pri norveščini, ampak tudi pri angleščini. V težavnih primerih se največkrat zgodi, da je v slovenski različici kaj, kar bi moralo biti v sedanjiku, prevedeno s preteklikom. Tudi v štirih prevodih *Nore* je tako.

Tipičen primer najdemo v 2.8, ko Krogstad Nori reče, da že ves dan misli nanjo:

- Jeg har gått og tenkt på Dem hele dagen [Že ves dan mislim na vas].

Vsi štirje prevajalci so se odločili za preteklik, čeprav bi bil tudi sedanjik povsem primeren:

Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Ves dan sem mislil na vas.	Ves dan sem mislil na vas.	Ves čas sem premišljeval o vas.	Ves dan sem mislil na vas.

V 3.1 gospa Linde govori o tem, da že vse življenje dela za druge:

Alle mine levedager, så lenge jeg kan minnes, har jeg arbeidet, og det har vært min beste og eneste glede. [Vse življenje, odkar pomnim, delam, in to je moje največje in edino veselje.]

Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Že od mladosti, sem delala in to je bilo moje edino in najčistejše veselje.	Zamlada sem še delala: bilo je to moje edino in največje veselje.	Vse življenje, do koder mi seže spomin, sem delala in to je bilo moje največje in edino veselje.	Vse žive dni, odkar pomnim, delam, in to je moje najlepše in edino veselje.

V tem primeru so bili prevajalci manj enotni: trije so se odločili, da je zdaj s tem nehala, eden pa, da njenega dela še ni konec. Hieng je tu napravil še korak dlje in je neprestano delo gospe Linde v preteklost umestil še s prislovom »zamlada«. Iz sobesedila se vidi, da ne gre za preteklo dejanje, ampak bolj za značajsko lastnost gospe Linde, ki v delu in razdajanju za druge vidi najvišjo vrednoto, zato bi bil sedanjik, ki ga je izbral Čuden, primernejši.

Zanimiv je tudi primer s konca drame: v 3.5 Nora govori o svojem zakonu v dovršenem sedanjiku:

Helmer. Nora, hvor urimelig og utaknemlig du er! Har du ikke vært lykkelig her?	H: Kako nespa- metna in nehva- ležna si [<-prečr- tano] Ali nisi bila tu srečna?	H: Kako si ne- spametna in nehvaležna! Ali nisi bila srečna tu?	H: Nora, kako si brezglava in nehvaležna! Kaj nisi bila tukaj srečna?	HELMER Nora, kako si nepravilna in nehvaležna! Nisi bila srečna tukaj?
Nora. Nei, det har jeg aldri vært. Jeg trodde det, men jeg har aldri vært det.	N: Ne, nikoli. Zdelo se mi je, da sem, toda bila nisem nikoli.	N: Ne, [žal ji je] nikoli, Mislila sem, da je sreča, pa ni bila.	N: Ne, srečna nisem bila nikoli. Upala sem, da bom, pa nisem bila nikoli.	NORA Ne, nikoli nisem bila. Mislila sem že, bila pa nisem nikoli.

Helmer. Ikke – ikke lykkelig!	H: Nisi bila srečna! ne -	H: Nisi bila srečna --! Nisi! --	H: Nisi – nisi bila srečna!	HELMER Nisi bila ... bila srečna!
Nora. Nei, bare lystig. Og du har alltid vært så snill imot meg. Men vårt hjem har ikke vært annet enn en lekkestue. Her har jeg vært din dukkehustru, liksom jeg hjemme var pappas dukkebarn. Og barna, de har igjen vært mine dukker. Jeg syntes det var fornøyleg når du tok og lekte med meg, liksom de syntes det var fornøyleg når jeg tok og lekte med dem. Det har vært vårt ekteskap, Torvald.	N: Ne, - le vesela. In ti si bil vedno napram meni tako ljubeznjiv. Toda najin dom ni bil drugega ko otroška soba. Papanu sem bila mala lutka, tebi velika, a otroci so bili, zopet moje lutke. Ko si se ti z menoj igral, me je prav tako zabavalo kakor otroke, ko sem se jaz z njimi igrala. To je bil najin zakon, Torvald.	N: Ne, samo vesela. In zmerom si bil tako prijazen z menoj. oda, naš dom ni bil nič drugega kakor soba za otroške igre. Doma, pri očetu so ravnali z menoj kakor z majhno punčko, tu kot z veliko. Otroci spet, so bili moje punčke. Bilo mi je prav všeč, če si se igral z menoj, prav kakor je bilo otrokom všeč, ko sem se jaz igrala z njimi. To je bil najin zakon, Torwald.	N: Ne; samo dobre volje. In ti si bil zmeraj tako ljubezniv z menoj. vendar je bil najin dom samo igralnica. Tukaj sem bila tebi za ženo lutka, kakor sem bila doma očetu za punčko lutka. In otroci so bili moje lutke. Zdi se mi, da je bilo zabavno, kadar si se igral z mano, kakor se je otrokom zdelo kratkočasno, kadar sem se jim pridružila in se igrala z njimi. To je bil najin zakon, Torvald.	NORA Ne, samo dobre volje. In vedno si bil tako prijazen z mano. Ampak najin dom ni bil drugega kot hiška za punčke. Za ženo si imel punčko, tako kot sem bila doma punčka za očka. In otroci so bili spet moje punčke. Zdelo se mi je zabavno, kadar si se igral z mano, in otrokom se je zdelo kratkočasno, kadar sem se igrala z njimi. To je bil najin zakon, Torvald.

Vsi slovenski prevajalci so se odločili za preteklik, čeprav v tem trenutku zakona še ni konec, Nora še ni niti povedala, da odhaja, zato bi bil morda bolj upravičen sedanjik, preteklik pa deluje kot kvarnik, saj sporoča, da je zakona konec, še preden to storijo osebe na odru.

Presenetljivo veliko je primerov, ko so prevajalci navadni sedanjik iz izvirnika v prevodih zamenjali s preteklikom. V prvem primeru (2.3) se je to zgodilo v vseh štirih prevodih:

Jeg må ut av det andre, det **er** også bak hans rygg. [Izviti se moram iz tiste druge stvari, tudi ta **je** za njegovim hrbtom.]

Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Iz one stvari se moram rešiti, in ta se je tudi vršila za njegovim hrbtom.	Iz o n e g a se vendar moram izkupati! Nazadnje, se je tudi takrat vse dogajalo za njegovim hrbtom.	Moram se rešiti iz le-onih drugih škripcev; tudi tisto je bilo za njegovim hrbtom.	Moram iz te kaše, tudi tisto sem mu naredila za hrbtom.

Primer je zanimiv zato, ker sprememba ni le na slovnični ravni, ampak tudi na pomenski: »druga stvar«, namreč Krogstadovo izsiljevanje, na tej točki še ni preteklost, ampak zelo očitno dogajanje v sedanjosti.

Pomen se spremeni tudi v 2.8, ko Nora Ranku reče

Jo jeg tror nok at De i grunnen **hygger** Dem ganske godt hos
oss. [Ja, se mi zdi, da **se imate** pri nas kar **lepo**.]

in sta tako Hieng kot Moder uporabila preteklik:

Hieng	Moder
Da, mislim, da ste se pri nas vedno kar dobro počutili .	No, upam, da vam je bilo pri nas pravzaprav čisto prijetno.

Ker se pogovarjata takoj zatem, ko Rank Nori zaupa, da misli, da umira, izbira preteklika (posebej v M, v H je preteklik vendarle ublažen s prislovom »vedno«) zanika Norin izraženi optimizem glede Rankovega zdravja, kar še podkrepi Norina izjava, da »upa«, da se je Rank pri njih dobro počutil, ne da »misli«.

Prihodnjik

V norveščini se prihodnjik tvori na različne načine, največ pomenskih sprememb pa je nastalo v primerih, ko je Ibsen uporabil prihodnjik, tvorjen s pomožnim glagolom »ville« (hoteti), ki se uporablja, kadar »za dejanjem ni odločitve ali namena«, in »skulle«, ki se uporablja, kadar »se nekdo odloči, da se bo nekaj zgodilo« (Golden, MacDonald in Ryen, 2017, 214–215). Do sprememb je prišlo predvsem takrat, ko so prevajalci ta dva glagola prevajali kot polnopomenska, ne kot pomožna, npr. v 2.7. Gre za dialog med Noro in Rankom, ko Norino nedolžno spogledovanje izzove Rankovo razkritje ljubezni:

Ibsen	Jarc	Hieng	moder	Čuden
Vær nå snill, doktor Rank, i morgen skal De få se hvor vakkert jeg skal danse, og da skal De forestille Dem at jeg gjør det bare for Deres skyld [...]	Bodite dobri doktor. Jutri boste videli , kako lepo plešem. In potem si morate domišljati , da plešem le radi vas [vam] [...]	Bodite zdaj pametni, doktor: jutri boste videli , kako lepo plešem; in potem si lahko domišljate , da počnem to samo zaradi vas [...]	Če dovolite, doktor Rank: jutri boste videli , kako lepo bom zaplesala; in potlej si boste lahko mislil , da plešem samo za vas [...]	Prosim lepo, doktor Rank, boste videli , kako lepo bom jutri plesala, predstavljajte si , da delam to samo zaradi vas [...]

Kot vidimo, v prvem delu stavka ni bilo težav, saj so »skal« vsi prevedli kot pomožni glagol, v drugem primeru, kjer je namen močnejše prisoten, pa so rešitve segale od »si morate domišljati« (J) prek »si lahko domišljate« (H) in »predstavljajte si« (Č) do Modrovega »si boste lahko mislili«, v katerem je poskusil izraziti tako prihodnjiško kot naklonsko funkcijo glagola.

Tudi drugi primer je iz istega dialoga: vzdušje med Noro in Rankom postane ob njegovi ljubezenski izjavi napeto, zato Rank pravi, da bi bilo morda najbolje, da za vedno odide, Nora pa mu odgovori: »Nei, det skal De da riktignok ikke gjøre« [Ne, tega pa že ne boste storili]. Od vseh prevodov je čisti prihodnjik uporabljen samo v Č (»Tega pa že ne boste storili«), vsi drugi so se odločili za polnopomenski »ne smete« (kar bi bil običajen prevod za drug zanikan naklonski glagol, namreč »mā ikke«).

Razlike so se pojavljale pri pomožnem glagolu »ville«, ki so ga prevajalci tudi interpretirali različno, npr. v primeru iz istega dialoga, kjer »ville« sicer označuje pogojnik, a se še vedno rabi kot pomožni in ne polnopomenski glagol:

Ibsen	Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Rank. Ville De virkelig for en gangs skyld gjøre meg så lykkelig?	R: Torej me hočete vsaj enkrat tako osrečiti?	R: Res bi me hoteli enkrat tako osrečiti?	R: Kaj me res hočete vsaj enkrat osrečiti?	RANK Bi me res radi enkrat za spremembo osrečili?

Samo Čuden se je odločil za nekoliko šibkejšo različico »bi me res radi osrečili«, medtem ko imajo vsi drugi »hočete« (M in J) oziroma bi hoteli (H).

Zadnji bolj izstopajoč primer za različno prevajanje »ville« najdemo na koncu drame, ko Nora odhaja, ker ne verjame več v »ono čudovito«,¹⁸ kar bi se moralo zgoditi, pa se ni. Helmer ji odgovori: »Men jeg vil tro på det! [Ampak jaz pa hočem verjeti v to!]
V tem primeru je iz sobesedila razvidno, da gre za polnopomenski glagol »hoteti« in ne za pomožni glagol. Slovenski prevodi se na tej točki razlikujejo predvsem v silovitosti izjave, glede na to, ali so se prevajalci besedo odločili interpretirati kot polnopomenski ali pomožni glagol:

18 Tudi pri »det vinduderlige« so bile med prevajalci razlike, vendar so vsi skozi vso dramo dosledno uporabljali svojo izbrano obliko, kar je najpomembnejše: J in H sta se odločila za »ono čudovito«, M in Č za »tisto čudovito«, Hieng pa je poudarek označil tudi s širokim zapisom.

Jarc	Hieng	Moder	Čuden
Toda jaz verujem.	Toda jaz hočem verjeti!	Jaz pa bom še naprej verjel.	Jaz pa bi rad verjel.

Norveščina ima še tretji način za tvorjenje prihodnjika, in sicer z glagolom »bli« [postati]. Tudi ta je slovenskim prevajalcem občasno povzročal težave in ga prevajajo na različne načine. V 1.10 vsi uporabijo prihodnjik, v 3.5 vsi sedanjik, v 2.11 pa so rešitve mešane. V vseh treh primerih ima »bli« funkcijo pomožnega glagola, ne polnopomenskega, se pravi, da gre v izvorniku za prihodnjik (ki pa vključuje nekaj sedanjega namena).

Hvis det blir nødvendig , så kommer jeg til å kjempe liksom på livet for å beholde min lille stilling i banken.	Če bo treba , se bom boril na življenje in smrt de skrajnosti, da obdržim svojo malo službo na banki.	K (bolj obvladano): Poslušajte me, gospa helmer. Če bo potrebno , se bom do skrajnosti boril, da obdržim svoje mesto v banki.	<i>K bolj obvladano:</i> Tak poslušajte me, gospa. Če bo treba , se bom bojeval na življenje in smrt, samo da obdržim službico v banki.	KROGSTAD <i>bolj obvladano</i> Poslušajte me, gospa! Če bo treba , se bom boril na vse pretege, da obdržim svojo službico v banki.
H: Det blir dog nødvendig. N: Ja, det blir aldeles nødvendig.	H: To je pa vendar potrebno. N: Da, seveda je potrebno.	H: To je vendar potrebno. N: Potrebno je, Torwald	H: Pa bi le morala malo ... N: Ja, prav gotovo bo potrebno	H: Pa bi morala ... N: Ja, seveda bi morala.
Jeg vet bare det blir nødvendig for meg.	Jaz samo vem, da je to zame potrebno.	Vem samo, da je zame potrebno.	Vem samo, da je taka pot zame potrebna.	Vem samo, da je to zame nujno.

Glagolski vid

Vidimo lahko, da je na oblikoslovni ravni največ razlik pri prevajanju glagolov, kar je pričakovano zaradi norveških glagolskih časov, predvsem dovršnega sedanjika, ki v prevodih navadno vsem povzroča težave, in različnih prihodnjikov, kjer je vsakokrat posebej odvisno od sobesedila, ali so naklonski glagoli pomožni ali ne. Dodatno težavo povzroča glagolski vid, predvsem pogosta uporaba dovršnih glagolov, kjer bi pričakovali nedovršne, in dobesedno prevajanje fraznih glagolov, npr. »stå og se« [»stati in gledati«], ki pogosto izražajo samo nedovršnost, ne še dodatnega poudarka. Pri drugih besednih vrstah je bilo težav manj, oziroma jih, razen neuporabe dvojine, ki je vplivala na vse pregibne besedne vrste, ni bilo. Med oblikoslovnimi napakami je najpogostejše neujemanje v slovničnih kategorijah.

6.6.2 Skladnja

Do skladijskih sprememb je največkrat prihajalo iz treh razlogov: prvič, zaradi uporabe drugih veznikov kot v izvorniku so se spreminjali odnosi med deli povedi, včasih tudi med celimi povedmi. V nekaterih primerih so bile te spremembe dovolj velike, da se je nekoliko spremenil pomen povedanega ali pa so vplivale na karakterizacijo oseb. Drugič, zaradi besednega reda se je spreminjala členitev po aktualnosti, informacije, ki bi morale biti najpomembnejše, so se izgubile, v jedro pa so postavljene druge informacije. In tretjič, v prevodih je razmeroma veliko prenosa osebkov z ene osebe na drugo ali pa so namesto konkretnih osebkov uporabljeni neosebni formalni osebki.

Nekaj je primerov dodajanja zaradi skladijskega izpopolnjevanja povedi, pa tudi reorganizacij povedi, oboje lahko ponazorimo s spodnjo Norino repliko v 1.2 (J):

Nora.

Er det så lenge siden vi så hverandre? Ja, det er det jo også. **A, de siste åtte år har vært en lykkelig tid, kan du tro.** Og nå er du altså kommet hit inn til byen? **Gjort den lange reisen ved vinterstid.** Det var tappert.

[Se že tako dolgo nisva videli? Pa se res nisva. O, zadnjih osem let je bilo srečnih, verjemi. In zdaj si torej prišla v mesto? **Opravila tako dolgo potovanje pozimi.** To je bilo pogumno.]

N: tako dolgo se nisva videli?

Pač, res je! Ah, zadnjih osem let je bila **zame** srečna doba! veruj **mi**. Torej si prišla v prestolnico? **Sredi zime si se podala na tako naporno pot.** To je bilo hrabro.

V tretji povedi («Ah, zadnjih osem let je bila srečna doba») je Jarc poved razdelil na dve in prvo izmed novih povedi spremenil v vzklično. Posledica teh sprememb je, da Nora na papirju zveni bolj razburjena kot v izvorniku. Za izpopolnjevanje povedi pa si oglejmo zadnji del replik («sredi zime si se podala ...»). V izvorniku povedi manjka osebek («du»), ki je omenjen eno poved prej, pa tudi glagol («har gjort») je precej splošen, pomeni »narediti, storiti, opraviti«. Slovenska poved je skladijsko popolna, noben glavni stavčni člen ne manjka, v povedku pa je uporabljen glagol s precej bolj natančnim pomenom («si se podala na pot»).

Včasih pride do skladijskih težav zaradi vpliva izhodiščnega besedila. Takšen primer najdemo v 3.5, kjer Helmer o Ranku reče »Han vil lukke seg inne og dø« [zaprl se bo noter in umrl]. Vsi prevajalci so to besedno

zvezo pustili tako rekoč nedotaknjeno, čeprav bi bilo najbrž bolj običajno reči »skril se bo«, »nekam se bo zavlekel«, ali vsaj dodati prislovno določilo, *kam* se bo zaprl.

Podoben je primer iz 1.6, le da tu ne gre za odnose med deli povedi, ampak med povedmi. Oseba, ki govori, je Rank, govori pa o tem, da bi rad čim dlje živel:

Så elendig jeg enn er, vil jeg likevel gjerne bli ved å pines i det lengste. Alle mine pasienter har det på samme vis. [Čeprav mi gre slabo, bi vendarle rad čim dlje trpel. Tudi z vsemi mojimi pacienti je enako.]	Čeprav je moje življenje bedno, vseeno bi rad, da bi to trpljenje čim dlje trajalo. Tudi vsi moji pacienti goje isto željo.	Če sem še tako pri kraju, vendar bi se hotel pustiti čim dlje mučiti. In moji bolniki goje vsi isto željo.	Naj se mi še tako slabo godi, bi vendar rad videl, da bi se še ne vem kako dolgo mučil. Vsi moji pacienti so približno istega mnenja.	Če živim še tako klavarno, bi se vseeno rad še čim dlje mučil. Tako so prepričani tudi moji pacienti.
--	--	---	---	--

Rank bi se rad čim dlje mučil, njegovi pacienti pa tudi. Vendar se v prevodih odnos med povedima spremeni: Rank bi rad čim dlje živel in tudi njegovi pacienti želijo, da bi Rank čim dlje živel.

Zadnja skupina skladijskih sprememb so skladijske napake in okornosti, ki jih v izvorniku ni in jih zato ne moremo šteti za del sloga izvornika. Takšne primere najdemo pri vseh prevajalcih na različnih mestih, večinoma ne vplivajo niti na dogajanje niti na slog, saj niso na izpostavljenih mestih. Navadno gre le za to, da osebe zvenijo nekoliko bolj okorno in občasno manj koherentno kot v izvorniku. Dva takšna primera sta: »Gre tudi zaradi tebe samega« (M_2.3) in »Storila sem vendar iz ljubezni« (M_1.11). V Jarčevem prevodu najdemo tri različne možnosti, s katerim sklonom se veže »uslišati«: »Uslišal bi ji/je/jo«, kar očitno kaže, da prevajalec ni bil prepričan, kateri je pravi. Zanimivo je, da ima z »uslišati« in skladnjo težave tudi Čuden, čeprav druge vrste, saj sredi povedi spremeni osebo: »Če bi te tvoja veverička prosila, bi me uslišal?« (2.4)

Posebna skupina so razlike med prevodi, ker se del besedila naveže na različne dele predhodnega besedila. Tak primer najdemo v 2.6, kjer dva prevajalca Norino repliko navežeta na odpoved, eden na Heleno, eden pa na pismo (ali pa morda na Krogstada). V izvorniku se iz spola zaimka nedvoumno vidi, da se replika veže na pismo:

Kall det tilbake, Torvald! Det er ennå tid. Å, Torvald, kall det tilbake! [Zadrži ga, Torvald! O, Torvald, zadrži ga!]	Vzemi jo nazaj, Torvald! Še je čas. O Torvald, vzemi jo nazaj!	Zadrži ga, Torvald! Še je čas! O, Torvald, zadrži ga!	Pokliči jo nazaj, Torvald! še je čas. Joj, Torvald, pokliči jo nazaj!	Prekliči jo, Torvald! Še je čas. O, Torvald, prekliči jo!
---	--	--	---	---

V naslednjem primeru je razdalja med zaimkom in odnosnico tako velika, celih 30 replik, da je oteženo razumevanje, na kaj se zaimek sploh veže (v izvorniku se na Helmerja):

Jeg har ham jo like fullt i lommen. [Vendar ga imam enako v pesti]	Jaz ga imam vseeno popolnoma v žepu.	Saj ga imam vendar prav tako v oblasti.	Kljub vsemu jo bom namreč imel v žepu?	Imam jo kljub temu v žepu.
--	--	--	---	--------------------------------------

Poleg velike razdalje med zaimkom in samostalnikom, na katerega se veže, naletimo še na dve težavi. Prva je, da je zaimek v izvorniku »ham«, se pravi predmetni osebni zaimek za moškega, kar pomeni, da se lahko nanaša samo na Helmerja. Druga težava pa je, da gre za frazem: »Jeg har ham jo like fullt i lommen« [tako ali tako ga imam v žepu] namreč ne pomeni, da ima Krogstad Helmerja v žepu, ampak da ga ima »v pesti«, kar je približno prenesel samo Hieng. V tem primeru je torej razlog za skladijski problem nepoznavanje norveškega frazema.

Vezniki

Spremembe veznikov lahko korenito spremenijo odnose med deli besedila, včasih pa prispevajo samo nekaj nenamerne zabave. Tako se Helmer v M in Č zdi bolj vdan v usodo vsakodnevnih Rankovih obiskov, saj pravi, naj mu povejo, »ko« pride Rank, kar se ujema z izvornikom, v J in H pa »če« pride. Podobno v 2.1 Nora sprašuje Anno-Marie, ali bi jo otroci pozabili, če ne bi bila več pri njih (»hvis hun var ganske borte« [če bi popolnoma izginila]), ta »če« Moder prevede s »ko« (»ko je ne bo več ob njih«). To ni edini premik med »če« in »ko«, podobnega najdemo še v 3.3 v J in H, v H pa tudi premik med »čemu« in »zakaj«; v 3.4 pa še med »če« in »da«, ko Helmer izrazi skrb, da bo imel Rank naslednji dan mačka, z besedami: »bare du ikke kommer til å svi for det i morgen« [samo da ti ne bo jutri žal], kar v J in Č postane: »Če le ne boš delal jutri pokore/Če

se jutri ne boš zaradi tega kesal«. H in M sta ohranila »da«. V 5.3 je M oziralni zaimsek »ki« zamenjal z dopustnim veznikom »čeprav«: »[av] oss to som har elsket deg høyere enn alle andre mennesker?« [[od] naju, ki sva te ljubila bolj kot kdorkoli drug/kogarkoli drugega]: »[pri] naju dveh, čeprav sva te imela rajši kakor ne vem kdo drug na svetu?«

Osebek

Do sprememb osebkov občasno prihaja v vseh prevodih. Glede na to, da se to v večini prevodov dogaja na istih mestih, gre verjetno za razlike med norveščino in slovenščino, čeprav je treba povedati, da je to v novejših prevodih bolj dosledno. Največkrat gre za premik osebkov z neosebnega na osebne, tako kot v naslednjem primeru:

Nora. A så snilt det er av deg. [kako prijazno od tebe]	N. Kako prijazna si.	N: Kako lepo od tebe ...	N: Joj, kako si dobra.	NORA Kako si prijazna!
--	----------------------	-----------------------------	---------------------------	---------------------------

Podobno je v primeru na koncu drame, pri katerem so se prevajalci večinoma odločili trpnik zamenjati s tvornikom, kar je pripeljalo do premika osebkov z brezna na ljudi, vendar pa so razlike pri tem, kdo vse je osebek:

Å, men, Nora, skulle den [avgrunnen] ikke kunne utfylles? [oh, Nora, ali se to brezno ne bi moglo napolniti]	Toda, Nora, ali ga ne morem premostiti?	Toda; Nora, ali bi ga ne mogla premostiti?	Nora, misliš, da ga ni mogoče premostiti?	Ampak, Nora, ga ne bi mogla premostiti?
--	---	--	---	---

V izvorniku je torej brezno osebek, v M osebkov ni, v H in Č je premoščanje brezna skupna naloga, v J pa samo Helmerjeva.

Včasih se osebek premika tudi v drugo smer: pri prevajanju povedi »Skulle jeg ikke ta meg en lystig aften etter« [si naj potem [jaz] ne bi privoščil prijetnega večera] se je H odločil za vprašalni zaimsek: »Kdo bi si nato ne privoščil veselega večera?« Podobno v 3.5, kjer Helmer obupano vzklikne: »Å hvor forferdelig er jeg våknet opp« [kako strašno sem se prebudil], se je v J in H osebek s Helmerja premaknil na prebujenje: »O kako strašno prebujenje« (J) oziroma »O kakšno strašno prebujenje« (H).

Kdaj pa kdaj kak osebek umanjka in tako spremeni pomen besedila. V 3.5 Helmer pride v sobo s Krogstadovim pismom in Nora zavpije. Helmer se na njeno vpitje odzove z »Hva er det [kaj je]?«, kar so vsi slovenski prevajalci prevedli kot vprašanje o vsebini pisma (J, H in Č: »Kaj je to?«), kot da se Helmer ni posebej odzval na »glasen krik« iz didaskalij. Verjetneje gre za Helmerjev odziv na Norino vpitje: sled te reakcije lahko najdemo v Modrovem »Kaj pa je?«

Besedni red

Prvi opazen premik poudarka najdemo v 1.2, ko Nora razlaga, da je samo ona vedela za resnost Helmerjeve bolezni:

Det var til meg legene kom og sa at livet hans stod i fare, at intet annet kunne redde ham enn et opphold i Syden. [Zdravniki so povedali meni, da je v nevarnosti njegovo življenje in da ga ne more rešiti nič drugega kot bivanje na jugu.]	Le <u>meni</u> sami so povedali zdravniki, da je njegovo življenje v nevarnosti, da je zanj edina in zadnja pomoč bivanje na jugu.	Samo meni so zdravniki zaupali, da je njegovo življenje v nevarnosti; da ga lahko reši le bivanje na jugu.	Zdravniki so pač prihajali k meni in mi ponavljali, da je njegovo življenje v nevarnosti; in da ga ne more nobena druga reč rešiti, kakor bivanje na jugu.	Zdravniki so mi prišli povedat, da je njegovo življenje v nevarnosti, da ga lahko reši le odhod na jug.
---	---	---	---	--

Pomembna informacija v označenem stavku je »meni« – se pravi, zdravniki so samo Nori povedali, kako resno je Helmerjevo stanje. Zato je v izvorniku ta informacija dobila lasten stavek, »det var til meg«, z zaimkom v jedru, kjer najbolj izstopa. V slovenskih prevodih pa se je ta poudarek s časom vedno bolj izgubljal. V J in H je poudarek zaznamovan s členkom (»le« oziroma »samo«) in mestom na začetku stavka, ki je sicer manj opazen kot konec stavka, a še vedno opazen; v M je ohranjena dolga oblika zaimka, vendar brez poudarjalnih členkov in na nobenem od izpostavljenih mest, v Č pa se je poudarek z zaimka popolnoma prestavil na glagol – »zdravniki so mi prišli povedat«.

Spremembe členitve po aktualnosti so še bolj opazne v 2.8, ko se pogovarjata Krogstad in Nora. Spodnja poved se vleče skozi več Krogstadovih replik, zaradi jasnosti sem jo tu združila:

Krogstad. Hvis De derfor skulle gå her med en eller annen fortvilet beslutning/ – hvis De skulle tenke på å løpe fra hus og hjem/ — eller De skulle tenke på det som verre er –/– så la slikt fare.	Če se mogoče pripravljate na kak obupan sklep -/ če mogoče nameravate, da bi zapustili moža in otroke - / - ali če imate v mislih še kaj hujšega -/ Tedaj opustite take misli.	K: Če se torej ukvarjate s kako obupano odločitvijo/ – Če imate morda namen zapustiti moža in otroke --/– Ali pa če ste se mogoče odločili še za kaj hujšega. / Pustite vse slične misli!	K: Če bi namreč hoteli zaradi tega delati kakšne brezupne sklepe, potlej .../... če mislite pobegniti od doma in od moža .../ ... ali če vam hodi na misel, da bi storili še kaj hujšega .../... potlej opustite take načrte.	KROGSTAD Če se zato ubadate s kakšno obupno odločitvijo... /... če slučajno razmišljate o tem, da bi zbežali zdoma / ali če slučajno razmišljate o še hujšem .../ ... potem to misel opustite.
Nora. De skremmer meg ikke. Krogstad. De skremmer heller ikke meg. [Če bi zato torej razmišljali o taki ali drugačni obupani odločitvi ... če bi hoteli pobegniti od doma ... ali če bi pomislili na tisto, kar je še hujše ... pozabite na to. N. – Ne boste me prestrašili. K: - Tudi vi ne boste prestrašili mene.]	-Vi me ne prestrašite! -Vi tudi ne.	-Ne boste me zastrašili. - Vi mene tudi ne.	-Ne boste me prestrašili. -Tudi mene ne boste prestrašili.	-Ne bojim se vas. -Tudi jaz se vas ne bojim.

V prvem primeru nas zanima predvsem srednji del, v katerem Krogstad namiguje na samomor. V izvorniku je ta del zelo poudarjen: namesto preprostega »noe enda verre« [kaj še hujšega] se je Ibsen odločil za močnejši frazem »det som verre er« [to, kar je še hujše]. Ta poudarek ni docela ohranjen v nobenem slovenskem prevodu, vsi so poudarek zaznamovali s členkom, ne pa tudi s skladnjo.

V drugem primeru (v istem dialogu) pa se poudarek najmanj ohrani v novejših dveh prevodih prav zaradi členitve po aktualnosti: Krogstad Nori reče, da se tudi on ne boji nje. Starejša prevoda sta na tem mestu skladijsko zelo blizu izvorniku, v novejših prevodih pa se ta kljubovalnost izgubi zaradi

zelo nezaznamovanega besednega reda, celo pomen se nekoliko spremeni: »Tudi mene ne boste prestrašili/tudi jaz se vas ne bojim« namiguje na to, da se je nihče ne boji, vključno s Krogstadom, ne pa, kot v drugih treh besedilih, da se Nora in Krogstad ne bojita drug drugega (pri čemer tako ali tako vsaj eden od njiju laže).

Največ tovrstnih sprememb najdemo v Č, poleg omenjenih še: »Šele danes sem izvedela, da vas bom zamenjala na banki«, namesto »da bom na banki zamenjala vas« in »vaši otroci mater potrebujejo« namesto »potrebujejo mater«, oboje iz 3.1, v dialogu med gospo Linde in Krogstadom.

Druga kategorija sprememb, pri katerih sta besedni red in skladnja spremenjala pomen posameznih povedi ter vplivala na odnose med osebami, karakterizacijo, informacije o svetu in dožemanje likov, so primeri, kjer so se retorična vprašanja ali vprašanja, s katerimi liki iščejo potrditev svojih besed, spremenila v vprašanja, s katerimi iščejo nove informacije. Takšnih primerov je veliko, vplivajo pa na karakterizacijo (ali osebo resnično nekaj zanima ali samo sarkastično sika; koliko že ve, za kaj potrebuje potrditev in o čem se ji niti ne sanja) in odnose med osebami. Tak primer najdemo v 1.5, ko nastopi Krogstad. Iz vedenja gospe Linde v didaskalijah (osupne, se zdrzne in se obrne proti oknu) razumemo, da ji Krogstad ni neznan, kljub temu da vpraša Noro, kdo je to. Njeno naslednje vprašanje je o njegovem zakonskem stanu:

Fru Linde.	L: In je zdaj	L: Je zdaj	L: In je zdaj	GOSPA LINDE
Nå er han jo	vdovec?	vdovec?	vdovec?	Je potem vdovec?
enkemann?				
[Saj zdaj je vdovec?]				

V izvorniku, kot vidimo, gospa Linde izrecno išče potrditev informacije. To se v slovenskih prevodih ni ohranilo, v H in M gospa Linde sprašuje po informacijah, v J in Č pa najdemo sled potrditvenega člena *jo*, vendar gre še vedno za vprašanje, ne za potrjevanje.

V 1.8 otroci Nori razlagajo, kaj se jim dogaja, vendar mi slišimo samo Norine odzive (razen v J, kjer so dodane replike otrok). Očitno ji otroci pripovedujejo, da so srečali ogromnega psa, potem pa Nora reče: »Men den bet ikke?« [Ampak ni grizel?]. V vseh slovenskih prevodih dobimo vtis, da Nora sprašuje po informacijah, najbolj poudarjeno v H »Pa vas menda

ni ugriznil?» in M »Pa ni nobenega ugriznil?«, v Č in J pa najdemo bolj iskanje potrditve: »Toda vas ni ugriznil?« (J) oziroma »Ampak ugriznil vas ni?« (Č).

6.7 Leksikalne spremembe

Pri leksikalnih spremembah gre za prevajalske odločitve na mikroravni, natančneje, na ravni besed in besednih zvez. Do sprememb na tej ravni prihaja pogosto, iz različnih razlogov, od tega, da se prevajalcu zdi kakšna beseda ali besedna zveza morda preveč kulturno vezana za ciljnega bralca, čeprav je ne bi mogli uvrstiti v kategorijo kulturno vezanih prvin, do različnih interpretacij izhodiščne prvine v besedilu. Postopki, ki jih prevajalci najpogosteje uporabljajo na leksikalni ravni, so razlaganje, povzemanje in nadomeščanje, pri zadnjem pa se lahko odločajo preprosto za sopomenke in besede z zelo podobnim pomenom ali za protipomenke v zanikani obliki, za arhaizme, neologizme ali modernizme v odnosu do izhodiščnega besedila. V slovenskih prevodih *Nore* so prevajalci na leksikalni ravni največkrat uporabljali strategijo nadomeščanja, razlaganja in povzemanja pa je bilo manj.

6.7.1 Razlaganje

Pri razlaganju gre navadno za to, da je beseda oziroma besedna zveza v prevodu bolj podrobna kot v izhodiščnem besedilu. Tak je primer iz Modrovega in Čudnovega prevoda v 1.2:

Jeg var jo også den som var nærmest til det. [Saj sem tudi bila najbliže.]	Saj se je v prvi vrsti tikalo mene.	Saj to je bila moja zadeva.	Sicer pa sem bila tudi najbolj dolžna to storiti.	Sicer pa sem bila to dolžna.
--	-------------------------------------	-----------------------------	---	------------------------------

V tem primeru sta se Moder in Čuden odločila za besedo, ki ne samo pove, da je bil to njen problem, kakor sta naredila Hieng in Jarc, ampak tudi, zakaj.

Več razlaganja je še v 3.5, v prizoru, v katerem tudi sicer najdemo največ prevajalskih intervencij. Tako v vseh štirih prevodih oba lika postaneta bolj koherentna kot v izvorniku, kar prevajalci dosegaajo na različne načine, ne le na leksikalni ravni, npr. z izpopolnjevanjem povedi in izogibanjem ponavljanju. Tak primer je, ko Nora večkrat ponovi isto besedo »nikoli, nikoli,

nikoli«, Hieng pa menja »nikdar« in »nikoli«. Nekaj je tudi pravih razlag: tako Nora, ko gre Helmer po pismo, reče: »Nå har han det« [Zdaj ga ima], v J in H pa izvemo, kaj točno ima in tudi, v H, kje ga ima: »Pismo ima v roki« oziroma »Sedaj ima pismo.« Še bolj zanimiva je izbira besede v didaskalijah, kjer je Ibsen pisanje poimenoval z besedo »falskskrivning« [ponaredek], kar ni ohranjeno v nobenem slovenskem prevodu – J ima dolžno pismo, H in Č zadolžnico, M podpis. V treh primerih gre za razlago, za kakšen ponaredek gre, za Modrovo rešitev pa je težje najti razlog.

Zadnjo razlago najdemo na koncu drame, in to v vseh štirih prevodih. Nora Helmerju reče, da odhaja in da bo po preostalo prtljago poslala pozneje. Za to uporabi besede: »Det vil jeg ha sendt etter meg« [to bo poslano za mano]. Noben slovenski prevajalec se ni odločil za neosebno obliko. V treh prevodih bo prtljago poslala Kristina, v Č pa Helmer.

6.7.2 Povzemanje

Povzemanje je postopek, nasproten razlaganju: daljšo besedno zvezo ali stavček povzame z besedo ali nekaj besedami. Tudi teh primerov je v prevodih razmeroma malo, npr. v 2.3, ko Nora reče: »Torvald sier jeg bør gjøre det« [Torvald pravi, da bi morala narediti tako], kar v vseh prevodih postane »Torvald tako želi«, enako so okleščene Norine prošnje v 3.2; značilen pa je tudi primer, ko se Nora gospe Linde pohvali s Helmerjevim napredovanjem – povzetek v J_1.3 se popolnoma osredotoči na materialne plati odvetništva, moralne pa izpusti:

Å være advokat, det er jo så usikkert å leve av,
især når man ikke vil befatte seg med andre
forretninger enn de som er fine og pene.
[biti odvetnik, to je tako negotovo življenje,
posebej če se noče ukvarjati z drugimi
zadevami kot s tistimi, ki so lepe in čiste.]

Redek je odvetnik, ki mu dobro gre.

6.7.3 Nadomeščanje

Nadomeščanje je med najpogostejšimi prevodnimi strategijami v vseh štirih prevodih. Največkrat gre za premike na ravni besede in besedne zveze, ko se prevajalci odločijo za uporabo sopomenke ali besede/besedne zveze z zelo podobnim pomenom. Tako v 1.10 kavarno vsi nadomestijo

z restavracijo, kar je sicer tudi vprašanje prevajanja kulturne specifike, ker norveški »café« res bolj ustreza slovenski gostilni ali restavraciji kot kavarni; v 1.13 »lahkomiselnost« [ubesindighet] zamenjajo z »nepremišljenostjo«; v 1.13 H prevede »kostyme« [pustni kostum] kot »kostim« (tudi kalk), M pa kot »masko«.

Razlogi za nadomeščanje so različni, lahko gre recimo za besedo, ki bi jo bilo treba v ciljnem jeziku razvezati v besedno zvezo ali celo v stavek, vendar pa kontekst zahteva krajše poimenovanje. Tak primer najdemo v 2.5, v katerem Rank Krogstada označi kot »vinkelskriver«, kar pomeni pravnik, ki se ukvarja s sumljivimi posli. Slovenski prevajalci so se znašli vsak po svoje. Večinoma so se oprli na Pleteršnikovo (sicer netočno) ustreznico nemške besede »Winkelschreiber«, ki jo njegov slovar razlaga kot zakotni pisar/pisun (nemško-slovenski slovar jo sicer razlaga z angleškim izrazom »barrack-room lawyer«, se pravi oseba, ki se z veliko avtoriteto izraža o stvareh, za katere ni usposobljena). J in M sta se odločila za »zakotni pisar«, Č pa za »propadli pisar«. Le Hieng je ohranil podatek, da gre za pravnika, izbral je »zakotni advokat«. Kot vidimo, noben nadomestni izraz ni v celoti posredoval podatkov iz izvornika, pravzaprav so se večinoma izgubile vse informacije o Krogstadu, ki so pomembne za razvoj dogodkov, da je namreč pravnik in da se ukvarja s sumljivimi posli. Težave s Krogstadom se nadaljujejo v 2.7, kjer se oznaki »vinkelskriver« pridruži še beseda »inkassator«. Za »vinkelskriver« so vsi prevajalci ohranili izraz iz 2.5, za »inkassator« pa so se rešitve razlikovale: Jarc in Hieng sta se odločila za »blagajnik«, kar bi bilo v skladu s slovensko rabo (»uslužbenec, ki pobira, izterjuje denar za določeno storitev«), Čuden se je odločil za »izterjevalec«, Moder pa za povsem neustrezno besedo »upnik«.

Podoben problem najdemo v 2.11, ko Helmer Nori reče, da je videti »anstrengt«, kar lahko pomeni »utrujen«, lahko pa tudi »napet«. Glede na okoliščine lahko z relativno gotovostjo sklepamo, da je šlo za oboje. Vsi trije prevajalci so izbrali »utrujena«, tako da se je podatek o napetosti izgubil.

Včasih izbira nadomestnih besed okrepi ali ublaži intenzivnost določenega dela besedila. Vsi navedeni primeri so iz 5.3, kar ni nenavadno, ker gre za čustveno najbolj napet prizor. Nora vpraša Helmerja, ali namerava na noč po plesu delati, in on odgovori: »Det vet du jeg ikke vil« [saj veš, da ne]. V

Hiengu je njegov odgovor »Bog varuj«, kar je precej emocionalen odziv na nevtrarno vprašanje. Ko gre po pošto, Helmer odkrije, da je ključavnica zamašena, in reče »her har vært noen ved låsen« [nekdo je bil pri ključavnici]. V Č je to prevedeno z »nekdo se je znesel nad ključavnico«, kar je precej močnejše, poleg tega ni v skladu z dogajanjem – Helmer ne ve, kaj se je zgodilo s ključavnico (pozneje se izkaže, da jo je nekdo poskušal odpreti z lasnico).

Tovrstne spremembe najbolj vplivajo na slog besedila, v nekaterih primerih pa tudi na karakterizacijo in odnose med osebami. Naslednji primer vpliva samo na slog: v 2.8 Krogstad reče Nori, naj niti pomisli ne na to, da bi pobegnila od doma. Za dom uporabi frazem »hus og hjem« [hiša in dom]. V slovenščini podobnega frazema nimamo, zato se je Čuden odločil za neidiomatski prevedek »dom«, drugi trije pa so fokus s prostora prenesli na ljudi. V J in H tako najdemo »moža in otroke«, v M pa nekakšen kompromis med kulturama, namreč »dom in moža«.

V naslednjem primeru gre za spremembo razpoloženja pri liku, če že ne kar za karakterizacijo. Jarčev Rank je v 2.7 bolj bolan in bolj pesimističen kot v drugih prevodih in izvorniku. Ko Rank Nori pove za svoje uničujoče izvide, reče: »Innen en måned ligger jeg kanskje og råtner oppe på kirkegården.« [V enem mesecu bom morda že gnil zgoraj na pokopališču.] Jarc in Hieng Ranku namenita še največ štiri tedne življenja: »Predno minejo štirje tedni, bom že ležal v grobu in gnjil« (J), oziroma: »V štirih tednih bom menda že pod zemljo« (H). M in Č sta se držala izvornika, tako da Rank pravi, da bo mogoče čez en mesec že mrtev. Jarc poleg tega izpusti »mogoče«, tako da je njegov Rank popolnoma prepričan, da bo mrtev čez dobre tri tedne.

Do razlik je prihajalo tudi pri zadnjem Rankovem slovesu. V izvorniku najdemo »farvel« [zbogom], pozdrav, ki se značilno uporablja za dokončno slovo, ko ni verjetno, da bi se še kdaj videli. Jarc se je na tem mestu odločil za francoski »adieu«, Moder za slovensko ustreznico »zbogom«, bolj nenavadni pa sta izbiri v H (»zdravstvuj«) in Č (»nasvidenje«). Prva izbira je nenavadna, ker gre za pozdrav, ne za slovo (slovar sinonimov kot sopomenko navaja npr. dober dan) in ker Helmer nanj odgovori z bolj pričakovanim zbogom, druga pa zato, ker gre v drami za dokončno slovo in je pozdrav »nasvidenje« neprimeren.

V zadnjem prizoru dobimo zaradi prevajalskih izbir precej različno razburjene Helmerje: Jarčev Helmer je neprijetnejši od Ibsenovega, Hiengov pa manj. Primerov je več, tu navajam dva: Ko Helmer velikodušno odpusti Nori njeno dejanje in se ona ne odzove s pričakovano hvaležnostjo, ji v izvorniku reče »Å stakkars lille Nora, jeg forstår det nok, du synes ikke du kan tro på at jeg har tilgitt deg« [o, uboga mala Nora, saj razumem, še zdaj se ti ne zdi, da bi lahko verjela, da sem ti odpustil]. V Jarcu pa ji reče »še zdaj nočeš verjeti«. V istem prizoru dobimo tudi različno odločne Nore. Ko Helmerju pove, da odhaja, mu reče tudi: »Jeg må se å oppdra meg selv« [poskrbeti moram, da bom vzgojila sebe]. Enako odločnost pokaže v J in M, v H in Č pa ne. V teh dveh prevodih namreč reče »poizkusiti moram, da vzgojim samo sebe« (H), oziroma »poskusiti moram vzgojiti sebe« (Č). Nekoliko pozneje Nora še enkrat uporabi isti izraz: »Jeg må se å få erfaring, Torvald.« [Poskrbeti moram, da si naberem izkušnje, Torvald]. Ta stavek je Jarc izpustil, Hieng in Moder sta zapisala, da si *mora* pridobiti izkušnje, se pravi, da je Moder izbral enako kot prej, Hieng pa se je bolj približal izvorniku. Čuden se je tu odločil za »izkušnje si grem nabirat«, kar je precej bolj odločno od prejšnjega »poskusiti moram«.

Primer, kjer se zaradi zamenjave besede s sopomenko spremeni odnos osebe do drugega, je način, kako Nora govori o svojem očetu. V izvorniku uporablja besedo »pappa« [očka]. Ta beseda se pojavi samo v Č, J in H sta ga nevtralizirala v očeta, M pa ima nekoliko bolj nenavadno besedo »papan«.¹⁹ Zaradi te spremembe v H in J odnos med Noro in njenim očetom dojemamo kot bolj formalen, manj intimen, »papan« pa nakazuje nekoliko afektirane odnose v družini.

Z Noro so povezane še nekatere druge spremembe, ki vplivajo na njeno karakterizacijo, jo naredijo bolj otroško, kot je v izvorniku. Tako v 1.6 ponuja makrone in reče: »Og jeg skal også ha en, bare en liten en – eller høyst to.« [Tudi jaz bom enega, samo enega majhnega, največ dva]. V J pa to pove na bolj otroški način: »In jaz dobim tudi enega, največ dva.« Podoben, nekoliko zabaven primer najdemo še v 1.7, spet gre za karakterizacijo Nore, samo da jo v tem primeru nekateri prevajalci postarajo:

19 Isto besedo za svojega očeta uporablja tudi Ofelija v Modrovem prevodu *Hamleta*, zato gre očitno za prevajalčev osebni slog.

Helmer. Ah så. Formodentlig en barndomsvenninne av min hustru? [A, tako. verjetno ste ženina prijateljica iz otročstva?]	H (g. Linde): A, tako. Najbrže mladostna prijateljica moje soproge?	H (gospe Linden) Ah, tako. Po vsej priliki prijateljica moje žene iz mladih let.	H: A tako. Najbrž katera od mladostnih prijateljic moje žene?	HELMER Aha! Najbrž prijateljica moje žene iz otročstva?
--	--	---	---	--

Kot izvemo iz drame, je bila Nora še zelo mlada, ko se je poročila s Helmerjem, kar delno vpliva tudi na odnos med njima. Zato so edine prijateljice, ki jih lahko ima, ne da bi jih poznal tudi Helmer, iz otroštva, kar je tudi zapisano v izvirniku. Trije prevajalci pa so se odločili za besedno zvezo »mladostna prijateljica/prijateljica iz mladosti«, kar Noro in gospo Linde postara, prav tako začetek njenega poznanstva s Helmerjem premakne na poznejše obdobje življenja. Do podobnega primera pride, ko se pogovarjajo o Rankovi bolezni: J in M pravita, da je Rank bolan od mladosti, Č pa od otroštva, kar je enako izvirniku in bolj verjetno, če gre res, kakor je slutiti, za prirojeni sifilis.

Zanimiva je tudi določena okornost pri Norinem pogovoru z otroki (1.8), ki je v izvirniku ni in ki tudi ni v skladu s karakterizacijo Nore kot matere, ki je zelo prisotna v življenju svojih otrok. Do najzanimivejšega primera nadomeščanja pride, ko Nora pohvali Ivarja, ker je mlajšega brata in sestrico vlekkel na sankah. V I mu reče, da je »priden« (»flink«), kar je spolno nevtralna in še vedno običajna pohvala za otroke. V slovenskih prevodih je ta nevtralna pohvala postala bolj spolno specifična: V J Ivarja pohvali, da je »korenjak«, v H »fant od fare«, v M »kavelj«, v Č pa še najbolj nevtralno, da je »od sile«. Se pa prevajalci večinoma odločijo za besedo »priden«, ko se Nora pogovarja s hčerko in ji ta pripoveduje, da je za njimi tekkel velik pes. V izvirniku jo Nora potolaži, da psi ne grizejo »små deilige dukkebarn« [majhnih ljubkih lutkic]. Trije prevajalci so pridevnik, s katerim Nora opisuje hčerko, spremenili iz »ljubek« v »priden«: »pridnih otrok« (J in H) oziroma »pridnih majhnih punčk« (M). Le Čuden je ostal na ravni videza in je zapisal »lepih punčk«. Zanimivo je, da se vsi prevajalci pri prevajanju iste besede v 3.2, ko se nanaša na Noro (»Er hun ikke deilig?« [Ali ni ljubka]), odločijo za besedo »lepa«, razen Jarca, ki je »deilig« prevedel z »dražestna«, kar je bližje norveškemu pomenu, v naslednji repliki pa so uporabili malce močnejši izraz, »čudovita« oziroma »očarljiva«. Norine besede pomenijo

tudi navezavo na naslov in osrednji problem igre, namreč dojetje žensk kot lutk, punčk – pokaže se, v kolikšni meri je Nora tak odnos ponotranjila in ga prenaša naprej na svojo hčer. Med slovenskimi prevodi to povezavo vzpostavi samo Čuden, pa še pri njem je razmeroma šibka, ker ima beseda »punčka« dvojni pomen lutke in majhne deklice.²⁰ Uporaba besede »punčka« v tej drami je sploh težavna prav zaradi tega dvojnega pomena. V 2.11 Helmer Nori reče »barnet skal ha sin vilje [pa naj bo tako, kot hoče otrok]«, kar je Moder prevedel kot »punčki naj bo ustrezno«. Moder je v naslovu »dukke« sicer prevedel kot »lutka«, vendar pa beseda »punčka« v slovenščini še vedno pomeni tako »lutko« kot »deklico«, in v drami je to izraz, ki ga uporablja samo Nora.

Besede in besedne zveze, ki jih prevajalci izbirajo, ko govorijo o ženskah, lahko zelo zaznamujejo odnos, ki ga imajo liki v drami do žensk (hkrati pa do določene mere verjetno tudi razkrivajo odnos samih prevajalcev do žensk, posebej če so spremembe konsistentne po besedilu). Naslednji primer iz 2.3 kaže, kakšen odnos ima Nora (in prevajalci) do žensk v zdravstvu:

Pytt – når man har tre barn, så får en undertiden besøk av – av fruier, som er så halvveis legekyndige, og de forteller en jo ett og annet. [Eh, če imaš tri otroke, pridejo na obisk ženske, ki so nekoliko podkovanе v medicini in ti povejo to in ono.]	N (se spreha): Pah, če imaš tri otroke, te včasih obiščejo žene, ki so že napoli zdravniki in ti marsikaj povedo.	N (hodi sem in tja): Oh, če imaš tri otroke – pridejo včasih k tebi ženske, ki imajo nekaj pojma o medicini . Te ti potem povedo to in ono.	N <i>hodi sem ter tja</i> : Ah, če ima človek tri otroke, pride včasih na obisk tudi kakšna ženska – ženska, ki je za silo podkovanа v zdravilstvu , in taka ti marsikaj lahko pove.	NORA <i>se spreha</i> : Oh ... če imaš tri otroke, te včasih obiskujejo ... ženske, ki se tako napoli spoznajo na medicino in ti povejo to in ono.
---	--	--	---	---

Iz sobesedila je mogoče razumeti, da gre verjetno za babice, opis, ki ga uporabi Nora, pa je razmeroma nevtralen – ne gre za zdravnice, saj ženske v 19. stoletju niso imele možnosti, da bi se izobrazile za zdravnice, se pa spoznajo na področje. Enako menijo trije izmed štirih prevajalcev, Moder pa se je odločil za veliko bolj negativno interpretacijo: »ženska, ki je za silo podkovanа v zdravilstvu«; ne le da se niti ne približa zdravnikovi strokovnosti, ampak tudi kot babica ni

²⁰ Povezava je še šibkejša v knjižni izdaji iz leta 2022, saj se v naslovu pojavi beseda »lutka« in ne »punčka«.

niti najmanj vredna zaupanja. Pri Modru je tak odnos do ženskih likov konsistenten tako v tem prevodu kot drugje, npr. v njegovem prevodu *Hamleta* iz leta 1989 (za podrobnosti gl. Zlatnar Moe, 2018, 193–194). Njegovo popolno nasprotje je Jarčev prevod, v katerem so te ženske »že na pol zdravniki« in so jim po strokovnosti najbližje v vseh prevodih. Vse te informacije o likih in prevajalcih dobimo s pomočjo nadomeščanja: »medicine« z »zdravilstvom«, »že napol« z »imajo nekaj pojma« in »za silo« namesto »nekoliko«.

Po drugi strani so se trije od štirih prevajalcev odločili omiliti slabšalni izraz »fruentimmer« [žensče, babnica], s katerim Rank v 2.7 opiše gospo Linde. Jarc je ohranil slabšalni izraz »žensče«, Čuden in Hieng sta ga nevtralizirala v »ženska«, Moder pa v osebni zaimek. Tudi v 3.2 je prišlo do omilitve slabšalnega izraza za gospo Linde: v izvorniku Helmer o njej reče »Hun er forskrekkelig kjedelig, det mennesket« [Res je strahovito dolgočasen ta človek], kjer je beseda »mennesket« [človek] uporabljena slabšalno, kar se v slovenskih prevodih ne vidi, saj so trije prevajalci izbrali nevtralno besedo »ženska«, Hieng pa je sploh ni prevedel.

Prav tako je v prevodih omiljena Helmerjeva mizoginija v 3.3, v delih, kjer Helmer o Nori govori kot o predmetu oziroma živali. Takšnih primerov je v istem dialogu več:

Nå taler lerkfuglen som om den var et menneske. [zdaj škrjanček govori, kot da bi bil človek.]	Sedaj govori moj škrjanček pametno.	Moja zlata ženica vendarle enkrat pametno govori.	Zdaj škrjanček govori, kakor da je človek.	Zdaj škrjanček govori, kot bi bil človek.
Skal jeg ikke se på min dyreste eiendom? [Ali naj ne gledam svoje najdražje lastnine.]	Da ne gledam svoj najdražji zaklad?	Ne gledam naj tistega, kar mi je vse na svetu?	Da ne bi smel gledati svoje najdražje lastnine?	Naj ne gledam svoje najdražje lastnine?
Ja, ikke sant, min egen elskede Nora? [Ja, kaj ni res, moja lastna ljubljena Nora.]	Kaj ne, moja ljubljena Nora?	Da, kajne, ljubljen moja Nora?	No, kajne, draga moja ljubljena Nora?	Kajne, moja ljubljena Nora?

V prvem primeru vidimo razliko med starejšima posrednima prevodoma in novejšima neposrednima, do spremembe je namreč prišlo že v nemškem

posredniškem prevodu. Vendar pa je šel Hieng še dlje in je tudi »škrjančka« spreminil v »ženico«.

V drugem primeru sta starejša prevajalca besedo »dyreste eiendom« [naj-dražja (v pomenu »najmanj poceni«) lastnina] zamenjala z »zakladom« oziroma, še manj posestniško, »tisto, kar mi je vse na svetu«, novejša prevajalca sta se tudi v tem primeru držala izvirnika.

Zanimiva je raba ljubkovalnic v naslednjem primeru, v katerem so prevajalci z njimi blažili Helmerjeve besede, ki bi jih danes že lahko označili kot grožnja s posilstvom. Gre za to, da je Helmer po plesu razvnet in se hoče približati Nori, ki ga zavrne:

Helmer. Og når vi så skal gå, og jeg legger sjalet om dine fine ungdomsfulle skuldre – om denne vidunderlige nakkebøyning – da forestiller jeg meg at du er min unge brud, at vi nettopp kommer fra vielsen, at jeg for første gang fører deg inn i min bolig – at jeg for første gang er alene med deg – ganske alene med deg, du unge skjelvende delighet! Hele denne aften har jeg ikke hatt noen annen lengsel enn deg. Da jeg så deg jage og lokke i tarantellaen – mitt blod kokte, jeg holdt det ikke ut lenger – derfor var det jeg tok deg med meg hit ned så tidlig ²¹	H: Ves večer sem koprnel po tebi. Ko sem te gledal kako si med tarantelo zapeljivo divjala – vzkipelo je v meni, nisem se mogel premagati in radi tega sem te tako zgodaj odvedel domov.	H: In če potem greva in ogrnem s šalom tvoja nežna, mladostna ramena, ta čudoviti vrat – potem si predstavljam, da si moja nevesta, ravnokar se vračava od poroke in prvokrat te vodim v svoje stanovanje – in prvič sem sam s teboj – čisto sam s teboj, ti moja mlada, drhteča lepota! Kajti, ves večer sem hrepenel samo po tebi. Ko sem te videl, kako v taranteli vabiš in divjaš – tedaj mi je zavrela kri: nisem več vzdržal ... zato sem te tako zgodaj odvedel s plesa.	H: In ko se potlej odpraviva proti domu in ti ogrnem s šalom rahle, mladostne rame – čudoviti lok tilnika – si mislim, da si moja mlada žena, da sva ravnokar prišla izpred oltarja in da te prvokrat peljem v svoje stanovanje – da sem prvokrat sam s teboj, čisto sam s teboj, ti moja mlada, drhteča lepota! Ves nocojšnji večer sem hrepenel samo po tebi. Ko sem te videl, kako se podiš in vabiš v taranteli – mi je kri kipel; nisem več zdržal; zato sem te tako zgodaj potegnili za sabo ...	HELMER In ko bova šla in ti bom s šalom pokrtil lepa, mladostna ramena ... čez to čudovito zatilje ... predstavljam si, da si moja mlada nevesta, da ravnokar prihajava s poroke, da te prvič peljem v svoje stanovanje ... da sem prvič sam s tabo ... čisto sam s tabo, ti mlada, drhteča lepota! Ves večer sem hrepenel le po tebi. Ko sem te gledal, kako se ženeš in kako mamiš v taranteli ... zavrela mi je kri, nisem več zdržal ... zato sem te tako zgodaj pripeljal dol ...
--	--	--	--	--

21 [In ko se odpravljava in ti položim šal okoli lepih, mladostnih ramen – okoli te čudovite krivine na tilniku –, takrat si predstavljam, da si moja mlada nevesta, da pravkar prihajava od poroke, da te prvič privedem v svoje stanovanje – da sem prvokrat sam s tabo, ti drhteča mlada krasota! ves večer nisem hrepenel po drugem kot po tebi. Ko sem te videl, kako divjaš in zapaljuješ med tarantelo – mi je zavrela kri in nisem več zdržal – zato sem te tako zgodaj pripeljal sem –]

Nora. Gå nå, Torvald! Du skal gå fra meg. Jeg vil ikke alt dette. [Pojdi, Torvald! Pojdi stran. Nočem vsega tega.]	Nora. Sedaj pa pojdi, Torvald! Pustiti me moraš na miru. Jaz nočem tega.	N: Pojdi zdaj, Torvald! Pustiti me moraš samo. Nočem vsega tega.	N: In zdaj pojdi, Torvald! Moraš stran od mene. Ne maram vsega tega.	NORA Pojdi zdaj, Torvald! Pojdi stran od mene. Nočem vsega tega.
Helmer. Hva skal det si? Du leker nok spøkefugl med meg, lille Nora. Vil, vil? Er jeg ikke din mann -? [Kaj naj to pomeni? Saj se norčuješ iz mene, mala Nora. Nočeš, nočeš? Kaj nisem tvoj mož?]	H: Kaj to pomeni? Menda se šališ, Nora? Ti nočeš. Nočeš? Ali nisem tvoj mož -?	H: Kaj to pomeni? Saj se vendar smem pošaliti s teboj, Nora ... kaj boš? Ali nisem tvoj mož --? (Trkanje)	H: Kaj se to pravi? Se samo igračkaš z mano, mala Nora? Grda; grda! Kaj nisem tvoj mož?	HELMER Kaj to pomeni? Se igračkaš z mano, Norica. Nočem, nočem? Nisem tvoj mož ...?

Samo Jarc se je tu držal izvirnika in Helmer popolnoma brez olepševanja zahteva svoje zakonske pravice. Hieng je zadevo obrnil: namesto da bi Helmer Nora spraševal, ali se morda šali, ker noče spati z njim, svojo zahtevo opraviči s šalo: »saj se vendar smem pošaliti s teboj«. Tudi ločila (tri pike in pomišljaj) nakazujejo oklevanje. Moder se odloči za pootročenje dialoga (Grda, grda), Čuden pa besedno zvezo »lille Nora« nadomesti z enobesednim poimenovanjem »Norica«, ki dialog prav tako premakne v otroški govor. Izbira te pomanjševalnice je sicer nekoliko problematična za bralca (ne pa tudi za gledalca v gledališču, kjer, nasprotno, odpira dve možnosti za interpretacijo), ki lahko besedo prebere kot pomanjševalnico imena ali kot izraz za noro žensko.

Včasih lahko prevod ene same besede pomembno vpliva na karakterizacijo in odnose med osebami. V *Nori* je takšna beseda npr. »å føye« [ustreči]. Najdemo jo (kot glagol ali v pridevniški izpeljanki) na treh mestih. V 2.4 Nora Helmerju reče, da je bila tudi sama »snill som føyer« [prijazna, ker mu je ustregla]. Slovenski prevajalci so se odločili za izraze, ki nakazujejo bolj patriarhalen odnos med njima:

lepo [je] od mene, da se ti pokoravam	je pa tudi lepo, da te ubogam	sem pridna, da te ubogam	sem prijazna, da te ubogam
---	---	------------------------------------	--------------------------------------

Ko ji Helmer nejeverno odgovori: »Snill – fordi du føyer din mann? [Prijazna, ker ustrežeš svojemu možu?]«, trije uporabijo isto besedo, Hieng pa »ubogam« spremeni v »pokoravaš«. Beseda »føye« se pojavi še dvakrat. V 2.4 Nora prosi Helmerja za uslugo z besedami: »Ekornet skulle løpe omkring og gjøre spillopper hvis du ville være snill og føyelig.« [Veverička bo tekala okoli tebe in uganjala norčije, če boš prijazen in ustrežljiv]. V J je »føyelig« prevedeno kot »ljubezniv«, enako v H, v M in Č pa končno najdemo besedo »ustregel«, nikjer ni niti sledu o pokoravanju ali ubogljivosti. Tretji primer, kjer se beseda pojavi, je nekoliko pozneje v istem prizoru, ko Nora Helmerja prosi, naj ne odpusti Krogstada, z besedami »du må føye meg« [moraš mi ustreči]. V slovenskih prevodih najdemo »moraš mi narediti to uslugo« (J), »moraš uslišati mojo prošnjo« (H), »moraš me ubogati« (M) in »moraš popustiti« (Č). Od vseh prevajalcev se le Moder vrne k izvirnemu prevodu besede, sicer pa »føye« očitno pomeni eno za moške, drugo pa za ženske. V prevodih sem našla še nekatere druge primere sprememb iz spolno nevtralne v spolno vezano obliko; tipičen primer je iz M_1.2, ko Nora reče »ko je vendar tako čudovito, če si lepo oblečena« za »det er jo deilig å gå fint kledd« [saj je tako lepo biti lepo oblečen].

6.7.4 Kalki

V vseh prevodih sem našla primere interference izhodiščnih jezikov (norveščine, nemščine) na ciljne rešitve, tako na leksikalni kot na oblikoslovni, besedotvorni in skladijski ravni. V nekaterih primerih je šlo tudi za zunajbesedilno interferenco, se pravi, da je do interference prišlo že v nekem drugem viru, ne v besedilu. Taka sta primer »vinkelskriver«, o katerem sem govorila zgoraj, in prevedek »zakotni pisun«, ki so ga uporabili nekateri prevajalci. SSKJ »pisuna« definira kot »slabega, nekvalitetnega pisca«, »zakoten« pa kot »nekdo, ki opravlja neko dejavnost, za katero nima dovoljenja«, kot primer pa je navedeno »zakotno pisaštvo« – nezakonito dajanje pravne pomoči. Norveški enojezični slovar NAOB pa »vinkelskriver« definira s kvalifikatorjem »redko« in definicijo »tvilsom advokat« [sumljiv odvetnik] s primerom prav iz *Nore*. Tako slovenski kot norveški izraz sta dobessedno tvorjena po nemškem »Winkelschreiber«, se pa pomensko razlikujeta.

Poleg norveških interferenc, kakršna se recimo kaže v Čudnovem prevodu »juleaften« [božični večer] z »božični« in ne »sveti« večer (1.4), v H

v prevodu »držati« namesto »objemati« za »holde«, katerega najpogostejši pomen sicer je »držati«, v 3.5, ali »grdo vreme« namesto »slabo vreme« (2.4), ki se pojavlja v vseh prevodih, so zanimivi primeri interference z nemščino, tudi v prevodih, ki sta sicer narejena neposredno iz norveščine, a gre za lažne prijatelje v paru norveščina–nemščina: tak primer je beseda »bitte« [drobcen], ki se v Č pojavi kot »prosim, prosim«, ali »åndeløs« [zadihan], ki se v J in H pojavi kot »z duhom odsotna«. Prav tako gre verjetno za vpliv nemščine v Modrovem prevodu besedne zveze »min trofaste og beste venn« [moj zvesti in najboljši prijatelj], ki ga je Moder prevedel kot »moj tolažnik in najboljši prijatelj«. Vpliv bi lahko bil tu podoben videz besed »trofast« [zvest] in »trost/trøsten« [tolažba, tolažiti]. Manj očitna je interferenca pri besedah, ki imajo v norveščini dva pomena – enega bližje nemškemu, drugega bližje norveškemu: v teh primerih so se prevajalci praviloma odločali za »nemški« pomen. Takšna primera sta »ganske«, ki lahko pomeni »precej« ali »docela« in so se prevajalci praviloma odločali za drugi pomen (izjemo najdemo v 2.4, kjer sta se J in Č odločila za »zelo/precej«); in »sorg«, ki lahko pomeni »žalost« ali (redkeje in navadno v množini) »skrb« in so se prevajalci spet odločali za drugi pomen, ki je bližji nemškemu:

Jeg skulle gladelig arbeide netter og dager for deg, Nora – bæere sorg og savn for din skyld. [Z veseljem bi delal dneve in noči zate, Nora, prenašal žalost in hrepenenje zate.	Nora, jaz bi z veseljem delal zate dan in noč – prenašal zate skrbi in žalost.	Z veseljem bi delal zate noč in dan, Nora, prenašal zate muke in težave ...	Z veseljem bi bil pripravljen noč in dan delati zate, Nora, prenašati namesto tebe skrbi in bridkosti.	Z veseljem bi delal zate dneve in noči, Nora ... Prenašal bi zate skrbi in bridkosti.
Ikke engang en sorg eller et savn til å tære på. [Še žalosti in hrepenenja ne.]	L: Še skrbi ne.	L: Niti skrbi ne.	L: Še skrbi ali preglavice ne, da bi se ubijala z njo.	GOSPA LINDE Niti žalosti niti hrepenenja , da bi si z njima napajala moč.

»Sorg og savn« sicer deluje tudi kot stalna besedna zveza, kar sta v prvem primeru zgoraj izkoristila M in Č ter uporabila podobno stalno besedno zvezo »skrbi in bridkosti«.

Na oblikoslovni ravni se je interferenca kazala tako pri prevajanju prihodnjika in dovršnega sedanjika (glej zgoraj) kot pri prevajanju glagolskega

vida. Norveščina za izražanje nedovršenosti pogosto uporabi zvezo glagola stanja, ki mu doda glagol za še eno dejanje, npr. »Jeg sitter og spiser frokost« [sedim in jem zajtrk] bi običajno prevedli samo kot »zajtrkujem«. Ta oblika ni posebej poudarjena in se pogosto uporablja v vsakdanjem govoru. V prevodih iz norveščine na splošno ta struktura ostane pogosto nespremenjena, kar dejanja, ki sicer ne bi bila posebej poudarjena, slogovno zaznamuje kot močno poudarjena. Tudi v prevodih *Nore* je prihajalo do takšnih primerov, npr. v 1.2 »da sat jeg og forestilte meg« [ko sem sedela in si predstavljala] se v J glasi »sedela sem tu in si zamislila«, v 3.2 pa Norino vprašanje »Har du sittet her og ventet på meg« [»si sedela in čakala« v pomenu »si me tako dolgo čakala«] pa razen Jarca (»In tako dolgo si me čakala«?) prevedejo z zvezo »sedela in čakala« (»Sedela si tu in me čakala?« (H), »Pa ne da si kar tu sedela in me čakala?« (M) oziroma »Si sedela tukaj in me čakala?« (Č)). Interferenca se mestoma kaže tudi s pretirano rabo svojilnih zaimkov, npr. v M_1.13 »še pred svojimi najbližjimi, svojo ženo in svojimi otroki«, kar stavek spet, tako kot v prejšnjem primeru, pretirano poudari.

K oblikoslovnim interferencam sodijo tudi primeri vezav samostalnikov s predlogi, pridevniki, prislovi itn. Oba primera, ki ju navajam, sta iz 3.5. V prvem primeru Helmer Nori očita, da je brez vsakršne morale, z besedami: »Ingen religion, ingen moral, ingen pliktfølelse« [nobene vere, nobene morale, nobenega občutka dolžnosti]. Razen Hienga, ki je tu uporabil slovensko strukturo »brez religije, brez morale, brez občutka dolžnosti«, so se vsi držali norveške strukture: »Nobene vere, nobene morale, nobenega občutka za dolžnost/dolžnosti.« Druga takšna tipično norveška struktura, ki se je ohranila v slovenskih prevodih, je »jeg har nesten ikke« [»skoraj nimam« v pomenu »mogoče, verjetno, komaj«] v stavku »jeg har nesten ikke mot til det« [skoraj nimam poguma za to]: V J in M se je besedna zveza ohranila nespremenjena, v H in Č pa z obratnim pomenom, ki je v slovenščini pogostejši: »Komaj si upam.« Včasih se interferenca kaže tudi pri predložnih zvezah, kot v primeru »Du og pappa har gjort stor synd mot meg«: »Ti in oče sta napravila velik greh nad mano« (H). Čuden je izbral običajno slovensko besedno zvezo brez predloga: »sta mi storila velik greh«.

Kot sem že omenila, je Norino pogovarjanje z otroki v 1.8 vsem prevajalcem povzročalo težave, kar se med drugim vidi v povečanem številu interferenc. Ena je Čudnov dobesedni prevod norveške trdilnice »jo«, ki se

uporablja, ko ugovarjamo nikalnemu stavku (npr. »Det går ikke – Jo, det går« [Ne gre. – Ja, pa gre]). V knjižnem jeziku je to trdilnico res mogoče prevajati s »pač«, v dialogu med Noro in varuško o slačenju otrok pa izstopa po svoji formalnosti in bi bila preprosta trdilnica »ja« nevtralnejša.

Na ravni besedne zveze je več primerov dobesednega prevajanja besednih zvez, ki so v resnici frazemi. Tak primer je opis ličk premraženih otrok v 1.8 z besedami »som epler og roser« [kot jabolka in vrtnice]. Gre za frazem, ne za metaforo, vendar sta se dva od štirih prevajalcev odločila za dobesedni prevod, da so njihova lica rdeča kot »jabolka in rože« (J) oziroma »vrtnice« (Č); Hieng je drugi del primerjave izpustil (»lička, rdeča kot jabolka«), Moder pa je poskusil najti slovenski frazem in se je odločil za »lička, rdeča kot kri in mleko«, kar je nenavadno tako s stališča barv kot zaradi dejstva, da nagovarja otroke. V 1.13 Helmer hoče, da mu Nora obljubi, da ne bo več pomagala Krogstadu, in ji reče: »Din hånd på det« [tvoja roka za to], s pomenom »obljubi, prisezi«. V J je iz tega nastalo »Roko?«, kar nekoliko spominja na sicer pogovorno besedno zvezo, s katero se zaključi pogajanje, npr. »300 pa roka«, H pa se je odločil za pomensko točen, a ne idiomatski prevod »Obljubi«. Interferenca se najbolj kaže v M in Č, kjer najdemo isto rešitev, in sicer »Daj mi roko.« Prizor se sicer razvije tako, da mu Nora tudi v resnici noče dati roke, zato se zdi, da sta se prevajalca odločila izpustiti obljubo in sta prešla naravnost na vsiljevanje telesnih stikov. V 2.8 vsi prevajalci dobesedno prevedejo frazem »Jeg har ham jo fullt i lommen« [imam ga popolnoma v žepu], ki sicer pomeni »imeti moč, vpliv nad nekom«. Ta pomen se je ohranil samo v H, ki je frazem prevedel z »imam ga v oblasti«. Pri vseh drugih je Helmer obtičal v Krogstadovem žepu. V Č v žepu ne tiči Helmer, ampak (verjetno) zadolžnica, predmet je v tem prevodu namreč spremenil spol: »Imam jo kljub temu v žepu.« Podoben primer je v 3.4, ko Helmer reče Ranku: »Nå, det er jo snilt at du ikke går vår dør forbi« [prijazno od tebe, da ne greš mimo naših vrat, v pomenu »da si se oglasil«]. Vsi štirje prevajalci so ohranili besedno zvezo z vrati, čeprav je v slovenščini bolj običajno »lepo, da nisi šel kar mimo« oziroma »lepo, da si se oglasil«, se pravi brez omenjanja vrat. Najbolj kalkiran je prevod v Č, ki se glasi: »Lepo, da ne greš mimo naših vrat«, drugi trije so besedno zvezo slovenski rabi približali tako, da so dodali »kar«, npr: »Joj, kako si ljubezniv, da nisi šel kar mimo naših vrat« (M).

6.7.5 Nenormativne rešitve

Ko govorimo o nenormativnih rešitvah, govorimo predvsem o rešitvah, ki niso v skladu z jezikovnimi in slogovnimi pravili in normami slovenskega knjižnega jezika, ne pa o pomenskih premikih, o katerih bom govorila pozneje.

V vseh prevodih je nenormativnih rešitev razmeroma veliko, odstopanje od norme se dogaja na vseh ravneh, od oblikoslovne do leksikalne in pomen-ske. Na podlagi analize besedil je težko z gotovostjo reči, kaj je vzrok za te nenormativne rešitve. V nekaterih primerih gre nedvomno za napako, npr. »vrata so bile le priprte« (H) ali »smem za trenutek notri/sem hotel še malo pogledati notri« v J (3.4), pri nenavadnih kolokacijah in dodajanju novih pomenov obstoječim besedam, npr. »škrebļjati« za »grizļjati« (M, Č), »vežica« za »predsoba« (M), »neizrečeno« v pomenu »neizrečno, neizmerno« (M), »urna« za »izurjena« (M), »pečica« v pomenu »štedilnik« (M), pa je težko reči, ali gre za napako ali zavestno odločitev. Nemogoče je tudi povedati, kaj je prevajalce napeljalo k odločitvi, da določena beseda potrebuje še en pomen. Prav tako nenavadna je strategija, pri kateri so prevajalci izbirali sicer pogosto rabljene besede, kot sta »vežica« in »brenčati«, vendar ne z njihovimi običajnimi pomeni, ampak z malo rabljenimi pomeni; v našem primeru je bila beseda »brenčati« uporabljena kot sinonim za »popevanje« (in to v didaskalijah), »vežica« pa za »predsobo«, kar je tudi pomensko nekoliko netočno (vežo imamo navadno v poslopju, v stanovanju pa je predsoba). Stvari se še zapletejo v 3.5, ko gre Helmer skozi predsobo na hodnik/v vežo k poštnemu nabiralniku. V izvirniku se didaskalija glasi »gār ut i forstuen« [gre v predsobo]. Jarc in Čuden ga v didaskalijah pošljeta v »vežo«, v H gre, tako kot v izvirniku, v »predsobo«, v M pa v »vežico«, kar je sicer netočna beseda za »predsobo«, ki pa jo M dosledno uporablja. Nekaj replik pozneje Helmer služkinji naroči, naj ugasne luč »i entreen«, se pravi v predsobi. V J in H ji naroči, naj ugasne luč v »predsobi«, v M in Č pa v »veži«. Naslednja didaskalija sporoča, da Helmer zapre vrata v »forstuen«, se pravi v »predsobo«. J in Č tokrat nista posebej povedala, za katera vrata gre, v H zapre vrata v »predsobo«, v M pa v »vežo«, ki se tokrat pojavi v obliki »veža« in ne »vežica«, in, predvidevam, ne pomeni predsobe.

Nenormativne oblikoslovne rešitve oziroma napake so v vseh prevodih pogoste, treba pa je upoštevati, da gre v treh primerih za neobjavljena in

nelektorirana besedila. Takšni primeri so: »Vrata so bile le priprte« (H), M in H o božičnih okraskih govorita v ednini (»svečka, roža«) namesto v množini, v 2.11 Jarc izbere nenormativni in kalkiran »Si se preveč vadila?«, Hieng pa se odloči za nenavadno medpovedno skladnjo v dialogu: »Kaj hočeš zunaj? – Samo da pogledam.« Zanimiva je tudi nenormativna uporaba predpreteklika v 3.2 v H, ko Helmer gospo Linde vpraša, kaj počne v njegovem stanovanju, in mu ta razloži, da je čakala Helmerjeva, ker hoče videti Noro v kostumu. V H za to uporabi pogojnik v predpretekliku: »Nadvse rada bi bila videla Noro v njenem kostumu«, čeprav gre za sočasno dejanje, ki je tudi v izvirniku izraženo s preteklikom (»jeg ville så gjerne se Nora pyntet« [Tako rada bi videla napravljeno Noro]). Tudi rešitev v Č nekoliko odstopa od normativne: »Meni pa se kar ni šlo domov, preden te ne vidim.« »Preden« se navadno veže s povedkom v trdilni obliki, ne zanikani, z zanikano pa se veže »dokler«, kar lahko vidimo tudi v drugih prevodih tega mesta, kjer so se prevajalci odločili za »dokler te ne vidim«. Nekaj težav so prevajalci po vsem sodeč imeli tudi z rabo povratnih osebnih zaimkov, ki se pojavljajo v besednih zvezah, kjer jih navadno ni: tako v 5.3 M, Č in H Helmerjevo vprašanje zapišejo kot »S čim sem si zapravil tvojo ljubezen«, kar je nenavadno, bičajno bi rekli »s čim sem zapravil tvojo ljubezen«. Pojasnilo za ta premik se morda skriva v besedni zvezi z nasprotnim pomenom, namreč »pridobiti si ljubezen«, kjer pa je »si« normativen. J je »si« dodal v besedno zvezo »bi si končala življenje« (namesto »bi končala svoje življenje«).

Veliko je tudi nenavadnih kolokacij, in to pri vseh prevajalcih, razlog zanje pa je lahko interferenca z norveščino ali nemščino. Nekaj primerov: »V kakšnih okoliščinah sem« namesto »v kakšnem stanju« za nosečnost (Č), »viharno vriskanje« (prav tako Č), »ker se ne ogrejete« za »ker nočete« (M), »vam bo služba v banki odklenkala« (Č). Primer, s katerim so imeli težave vsi prevajalci razen Čudna, je didaskalija, ko Nora nekaj reče »med gräten i halsen«, se pravi, da ji gre na jok. Jarc je to prevedel kot »solzeče«, Hieng »s pritajenimi solzami«, Moder dobesedno kot »s solzami v grlu«, le Čuden pa je uporabil običajno slovensko kolokacijo, da »ji gre na jok«. V M_3.2 Helmer opisuje, kako je Noro spraval s plesa, in reče: »Prijel sem svojo kapriciozno Kapričanko pod pazduho«, kar je nenavadno, saj ljudi, ki so pri zavesti, navadno primemo »pod roko«. Več primerov najdemo tudi v 3.5:

»burno odpre vrata«, »iz rok do ust«, »s trepetom in strahom« (H), »molči in ga neumorno gleda« (J), »sem te jaz nagnil k temu«, »ne znaš ravnati na svojo roko«, »ne oklepaj se trdih besed« (M) in drugi.

Včasih se vidi, da so se prevajalci po svojih močeh poskušali prilagoditi slogovni normi. Tipičen tak primer je frazni glagol »å se ut« [dajati videz, zdeti se]. Tako kot pri prevajanju iz drugih germanskih jezikov je tudi tu najbolj intuitivna izbira »(i)zgledati«, ki jo je precej dosledno uporabljal Jarc. Vendar pa slogovna norma uporabi tega izraza nasprotuje, zato so se ji poskušali drugi trije prevajalci bolj ali manj uspešno izogniti. Primer je iz 3.3, ko Helmer Nori reče, da je videti utrujena: »Ja, du ser riktignok både trett og søvning ut« [ja, saj res zgledaš utrujena in zaspana]. Jarc je, kot rečeno, izbral »Ti izgledaš resnično trudna in zaspana«, drugi prevajalci (tudi Gestrin, za katerega imam ta del besedila) pa so se ji poskušali bolj ali manj uspešno izogniti: Hieng je tako napisal »zares se zdiš utrujena in zaspana«, Moder (in Gestrin) sta napisala »res si videti utrujena«, Čuden pa »res si utrujena in zaspana« – v zadnjem primeru pride do manjšega pomenskega premika, ki še nekoliko okrepi Helmerjevo pozicijo moči proti Nori – ne, da vidi, da je utrujena, on to ve.

6.8 Pomenske spremembe

Pomenskih sprememb je razmeroma veliko v vseh prevodih. Razlogov za to je več, pri posrednih prevodih je del sprememb morda nastal že na prehodu iz norveščine v nemščino, posebej v primerih, v katerih se ista sprememba ponovi v vseh posrednih prevodih. Veliko sprememb pa je nastalo tudi pri neposrednem prehodu iz norveščine v slovenščino, delno kot posledica drugih prevodnih odločitev, recimo glede skladnje in včasih celo oblikoslovja (npr. uporaba dvojine oziroma množine v H) ter leksikalnih odločitev (npr. nadomeščanja posameznih besed ali besednih zvez z drugimi, ki imajo nekoliko drugačen pomen), včasih pa gre samo za spremembe pomena. V nekaterih primerih bi morda lahko sklepali, da gre za zavestno odločitev za spremembo pomena, nekateri primeri pa napeljujejo na sklep, da gre preprosto za napačno razumevanje izhodiščnega besedila. V tem razdelku si bomo ogledali primere iz obeh kategorij.

6.8.1 Pomenske napake

Že v 1.6 pride do nekoliko bolj zapletenega problema v dialogu med Rankom in gospo Linde:

Rank. Jo, han har fått en slags ansettelse der nede. (til fru Linde.) Jeg vet ikke om man også borte på Deres kanter har en slags mennesker som vimser hesblesende omkring for å oppsnuse moralsk råtenskap og så få vedkommende innlagt til observasjon i en eller annen fordelaktig stilling. De sunne må pent finne seg i å stå utenfor. ²²	R: Seveda. Tam ima menda nekakšno službo (g. Linde): Ne vem, če so tudi pri vas take vrste ljudje, ki vsepovsod strašijo, da bi izvohali moralno gnilobo in potem poviševali te pokvarjence na unosna mesta. Zdravi pa naj gledajo.	R: Nekakšno službico ima tam. (gospa Linden) ne vem, če poznate tudi pri vas tisto vrsto ljudi, ki straše naokrog in iščejo npravstvene bolnike, da bi poslej te kandidate spravili na ta ali oni koristni položaj. Zdravi naj pa kar gledajo ...	R: O, menda ima v nji nekakšno službo. <i>Lindejevi</i> . Ne vem ali so tudi v vašem koncu ljudje, ki se pode naokrog kakor nori in vohljajo za moralno izprijenostjo; in kakor hitro kaj najdejo, se postavijo v tako ali drugačno ugodno pozicijo za opazovanje. Zdravi morajo ostati lepo zunaj tega kroga.	RANK Pač, tam je dobil nekakšno službo. <i>Gospa Linde</i> . Ne vem, ali tudi na vašem koncu živijo taki ljudje, ki nadušno tekajo naokrog in vohljajo za moralno gnilobo in jo, ko jo odkrijejo, z ugodnega položaja opazujejo. Zdravi pa naj se lepo sprijaznijo s tem, da čakajo zunaj tega kroga.
Fru Linde. Det er da vel også de syke som mest trenger til å lukkes inn. [No, pa saj je treba najprej zapreti bolne.]	L: No, v prvi vrsti so vendar bolniki potrebni oskrbe.	L: No, najprej so vendar bolniki potrebni nege.	L: Tudi telesno bolni so vendar predvsem potrebni skrbi in pozornosti.	GOSPA LINDE So pa vendar bolni tisti, ki se jim moramo najprej posvetiti.

Že v Rankovi repliki je nekaj težav: »vimse« pomeni »brezglavo tekati, bezljati«, ne pa »strašiti« ali »nadušno tekati«. Druga težava je, da Ibsen uporabi besede iz medicinskega registra »innlagt til observasjon« [dan na opazovanje], se pravi, da »jih sprejmejo v to ali ono dobro službo na

22 [Ja, nekakšno službo je dobil. (proti g. Linde) Ne vem, ali imate tudi na vašem koncu ljudi, ki brezglavo bezljajo naokrog in zavohajo vsako moralno gnilobo, potem pa dotičnega dajo na opazovanje v kakšno prikladno službo. Zdravi pa naj se sprijaznijo, da bodo ostali zunaj.]

opazovanje«. Ta medicinska povezava se ni ohranila v nobenem prevodu. Ker se je izgubila medicinska povezava v prejšnjem stavku, naslednji stavek v resnici nima smisla: »De sunne må pent finne seg i å stå utenfor« [zdрави pa se morajo sprijazniti, da bodo ostali zunaj]. V M in Č se pomen še bolj spremeni, saj se postavijo v ugodno pozicijo tisti, ki iščejo nemoralnost, ne tisti, ki *so* nemoralni. Zdravstvena povezava se nadaljuje v odgovoru gospe Linde, ki pravi, da je pač predvsem bolne treba zapreti (»Det er da vel også de syke som mest trenger til å lukkes inn« [Saj je tudi bolne najbolj treba zapreti]). Vsi štirje slovenski prevajalci so tu posegli v besedilo in humanizirali obravnavo (psihiatričnih) bolnikov: v J potrebujejo »oskrbo«, v H »nego«, v M »skrb in pozornost«, v Č pa »pozornost«. Ta odločitev je nekoliko spremenila pomen tega, kar je rekla gospa Linde: ne nego, bolniki najbolj potrebujejo nadzor. Iz razgovora o tem, da pokvarjenci pridejo do dobrih služb zaradi voajerstva odgovornih, a da je to kljub temu za nekaj dobro, ker jih imamo tako vsaj pod nadzorom, dobimo nekoliko nekoherenten pogovor o tem, da nemoralni ljudje dobijo dobre službe, a da je to prav, saj potrebujejo našo pomoč. Iz besedila bi lahko sklepali, da je k temu pomenskemu premiku prispevalo več različnih odločitev, najpomembnejši sta bili nevtralizacija medicinskega jezika v splošni pogovorni in modernizacija jezika oziroma ravnanja z bolniki. Tretji razlog je bila verjetno zmeda glede tega, koliko ljudi sodeluje v prvi problematični povedi: kdo je na ugodnem položaju, tisti, ki išče nemoralneže, ali nemoralneži.

Do pomenskih premikov je pogosto prišlo tudi pri prevajanju pogovornih fraz, delno zaradi kalkiranega prevajanja, delno pa zaradi dobesednega prevajanja fraz, ki so pomensko sicer nekoliko idiomatske. Tak primer najdemo v 1.10, ko Krogstad Noro sprašuje po njenem odnosu z gospo Linde: »Hun er jo en god venninne av Dem?« [Saj je vaša dobra prijateljica?], se pravi, da samo preverja svoje podatke. V vseh štirih prevodih se je to vprašanje po potrditvi spremenilo v pravo vprašanje: »Gotovo/sigurno/najbrž je vaša dobra prijateljica?« Taki primeri so še »hva sår?« [pa kaj potem], ki je postal »kaj še« v H, »Ja vel« [tudi prav], ki je postal »Ja, in?«, kar je spremenilo frazo iz pomirjujoče v nekoliko izzivalno. V 1.11 Moder frazo »det er ingenting i veien« [nič ni narobe] prevede z »Kaj je tu slabega«, v Č _1.10 pa najdemo »pa to niti ni tako hudo« nekoliko bolj prizanesljiv »Det er ikke noe ondt i det« [nič hudega].

V 2.3 zaradi nenatančnih prevodov pogovorna fraza »Du skulle komme ut av dette med doktor Rank« [nekako bi se morala izvleči iz tega z dr. Rankom] postane »napravi konec tej stvari« (J), »poizkušaj s tem doktorjem prekiniti« (H), »glej, da napraviš konec temule z doktorjem Rankom« (M) in »Glej, da boš zadevo z doktorjem Rankom zaključila« (Č), kar vse namiguje na bolj razvito razmerje kot besede v izvirniku. V 2.4 v pogovoru med Noro in gospo Linde zaradi napačnih prevodov pogovorne fraze »Så godt det var at du kom« [kakšna sreča, da si prišla/da si tukaj] Norin občutek olajšanja, ki ga najdemo samo v J (»dobro da si prišla«), zamenja bolj prazna fraza »lepo da si prišla« v Č in H, v M pa nemotiviran »kako je prav, da si prišla«.

Primerov dobesednih ali preprosto napačnih prevodov pogovornih fraz je v vseh prizorih nekaj, enega opaznejših najdemo v 2.7, ko Rank govori o svoji smrti, Nori pa je očitno neprijetno in mu ugovarja. Njene besede so »Snikksnakk, De går ikke fra det« [neumnost, saj ne boste nič zapustili]. V H se ta fraza spremeni v iskreno vprašanje: »Ali nas boste zapustili?«, kar ima precej drugačen pomen. v 3.5 pa je Moder stavek »Da er du fri« [takrat boš svoboden] prevedel s frazemom »takrat boš imel proste roke«, ki ima drugačen pomen. Podobno tudi v 3.5 preprosto Helmerjevo vprašanje »kaj je to«, ko vidi, da se Nora sredi noči odpravlja ven, spremeni v grozečo frazo »Kaj se pa to pravi?«, kar prekmalu zaostri vzdušje.

Je pa tudi nekaj primerov, ko se je slovenski prevajalec odločil uporabiti frazem na mestu, kjer ga Ibsen ni, in je izbral frazem, ki izraža povsem drugačen pomen. Tak primer najdemo v 1.13, ko Helmer reče, da so nemoralne matere najbolj škodljive za otroke, vendar tudi očetje slabo vplivajo nanje. Čuden je za to izbral frazem »tudi očetje niso od muh«, kar bi lahko delovalo, če bi bil Helmer v izvirniku sarkastičen. Ker pa je govoril popolnoma resno in naravnost (in brez uporabe frazema), se je v prevodu pomen popolnoma spremenil in je očetovsko kvarjenje otrok nenadoma dobilo pozitiven prizvok.

Včasih je očitno, da gre za napačno razumevanje, posebej problematični se zdijo frazni glagoli, pri katerih lahko predlog temeljito spremeni pomen. Frazni glagoli so za prevajalca problematični tudi zato, ker so večkrat predvsem del govorenega jezika in se jih je najlažje naučiti v neposrednem

stiku z maternimi govorci, poleg tega pa je zelo lahko prezreti (ali avtomatično dodati) dodaten predlog, ki spreminja pomen. V 1.10 je tako Čuden zamenjal »støte« (užaliti) s »støte på« (srečati): »če si v podrejenem položaju [...], potem moraš res paziti, da ne naletiš na koga, ki ...« za »Når man står i et underordnet forhold, herr Krogstad, så burde man virkelig vokte seg for å støte noen som« – [kadar si v podrejenem položaju, gospod Krogstad, je treba paziti, da ne užališ tistega, ki ...], kakor so ta glagol prevedli drugi trije prevajalci. Tudi nekoliko niže, ko Krogstad reče, da bo gospe Linde gotovo neprijetno, če se bo morala v službi vsak dan »srečevati z njim« (»støte sammen«), se je Č odločil za drugačen prevod od drugih in zapisal, da »vaši prijateljici ne bo prijetno, ko se bo soočila z mano«, kar je znova nekoliko bolj konfliktno kot v izvorniku. V 1.13 pa Nora Helmerju reče »Kunne ikke du ta deg av meg« [Ne bi mogel ti poskrbeti zame], kar je v prevodih dobilo različne rešitve, ki so pomensko vse drugačne od izvornika: »Mi lahko pomagaš« (J in H), »se ne bi mogel zavzeti zame« (M) oziroma »se mi ne bi mogel malo posvetiti« (Č). V 3.1 Krogstad reče »jeg ville gjøre det alikevel« [vseeno bi naredil tako], kar v M postane »tako ali tako bom naredil po svoje«. Včasih pa se sprememba zgodi v nasprotno smer in vprašanje iz izvornika postane pogovorna fraza. V 3.5 gre Helmer odpret nabiralnik in ugotovi, da je nekaj narobe s ključavnico. V izvorniku se njegovo vprašanje glasi »Hva kan det være?« [le kaj je], se pravi, da Helmer poskuša ugotoviti, kaj se dogaja s ključavnico. V slovenskih prevodih se že jezi: »Kaj naj to pomeni?« (J in Č) oziroma »Kaj se to pravi« (M), le H je blizu izvorniku z vprašanjem »kaj to pomeni?«

Do napak ne prihaja samo pri fraznih glagolih. V 2.3 npr. Helmer reče »jeg sa det i går« [to sem rekel že včeraj], v H pa naj bi to rekla Nora: »To si rekla že včeraj.« Podobno napako najdemo v M_2.7, ko Rank reče »jeg trodde riktignok ikke at det skulle komme så snart« [ampak res si nisem mislil, da bo tako hitro], v M pa ravno nasprotno: »Vendar se v resnici zanašam, da še ne bo prišlo tako brž.« Tudi v 3.5 najdemo prevod z nasprotnim pomenom od izvornika, ko Nora reče »Det må jeg være alene om« [sama se moram ukvarjati s tem], kar je v H prevedeno kot »Sama se ne morem ukvarjati s tem«. V 2.4 Nora reče »jeg skulle leke alvepike« [igrala se bom vilo], kar je vsem prevajalcem povzročilo težave. H in J sta jih rešila tako, da sta ta del izpustila, M in Č pa sta se odločila za dve tako ali drugače napačni rešitvi.

V Modrovi rešitvi »igrala se bom vile« je nekaj slogovne okornosti, saj gre samo za eno osebo, slogovna okornost pa spremeni register v otroškega, kar je sicer konsistentno z načinom, kako Moder portretira Noro. Čuden se je odločil za »igrala bom vilo«, kar je napačno. Za gledališko igranje norveščina namreč uporablja drug glagol kot za otroško igro – »spille« in ne »leke«. A če lahko za takšno napako vidimo razloge, za nekatere ni nobenega očitnega razloga. Takšna primera najdemo v 2.4: v prvem Helmer reče »jeg skulle gå hen og gjøre meg latterlig« [jaz pa naj grem in se osmešim], kar v J in Č postane »osmešil bi se« in nekoliko spremeni pomen. V drugem primeru pa Nora reče »ingen vet hva onde mennesker kan finne på« [nihče ne ve, česa vsega se lahko spomnijo hudobni ljudje], kar v M postane »kako hudobni ljudje so na svetu«, s tem pa Noro spet nekoliko pootroči. V 2.7 Rank reče, da si je obljubil, da ji bo povedal za svojo ljubezen, preden umre: »Jeg har svoret ved meg selv at De skulle vite det før jeg gikk bort« [Prisegel sem si, da boste izvedeli, preden odidem]. V H je pomen ravno nasproten: »Zaprisegel sem se, da ne boste izvedeli, preden ne bom za zmerom odšel.«

Včasih težave povzročajo (domnevna) dvoumnost v izvorniku: Na določeni točki Krogstad Nori v 1.10 reče, da med oderuhi ni najhujši: »Jeg har ikke vært blant de verste« [Nisem bil med najslabšimi/najhujšimi]. Prevajalci so to sporočilo prenesli na različne načine:

Noe måtte jeg jo gripe til, og jeg tør si at jeg har ikke vært blant de verste . [Nečesa sem se moral lotiti in upam si reči, da nisem med najhujšimi.]	Nečesa sem se vendar moral lotiti in reči moram, nisem bil najslabši .	Nečesa sem se moral oprijeti: in lahko rečem, da nisem bil eden najhujših .	Z nečim se moram vendarle ukvarjati: in upam si reči, da nisem med najslabšimi .	Nečesa sem se pač moral oprijeti, in če smem povedati, nisem med najslabšimi .
--	---	--	---	---

V H je nedvoumno jasno, da Krogstad ni najhujši oderuh, rešitve v J, M in Č pa se bolj nagibajo na stran pomena, da je bil kakovosten oderuh.

V to kategorijo sodijo tudi težave z glagolom »vil«, ki je včasih pomožni, včasih pa naklonski glagol. V 2.4 se Helmer pritožuje nad Krogstadovim tikanjem v službi. Helmer reče »han ville gjøre min stilling i banken utålelig for meg« [moj položaj bi naredil nevzdržen]. Iz konteksta je jasno, da gre za pomožni glagol – Helmer je pravkar postal direktor, Krogstad ga ves čas

tika, Helmer misli, da ne bi bilo spoštljivo, če bi to počel še naprej. Tako so se odločili tudi vsi trije starejši prevajalci (tudi Gestrin), kar pomeni, da je bil stavek nedvoumno preveden že v nemščino. Moder in Čuden pa sta se odločila, da gre za naklonski glagol: »Hotel mi je povsem onemogočiti moj položaj v banki« (M) oziroma »Prav trudi se, da bi mi služba v banki postala nevzdržna« (Č). S tem se je spremenil značaj Krogstada, ki je postal še bolj neprijeten kot v izvorniku, pa tudi Helmerja, ki je prikazan skoraj kot žrtev namesto kot preobčutljiv in vase negotov novinec na vodilnem položaju.

Posebne vrste pomenske težave pomenijo besede, ki so sčasoma spremenile pomen, in besede z več pomeni. Primer za prvo je norveški glagol »måtte«, ki pomeni »morati« in je enak kot danski glagol »måtte«, ki pa pomeni »smeti«, ne »morati«. To pa je bil tudi pomen, v katerem je glagol uporabljal Ibsen, saj je bila takrat norveščina (bokmål) pod močnim vplivom danščine. Spodnji primer je iz 1.10. V starejših prevodih imamo v obeh primerih »smeti«, kar kaže, da je bila zadrega v nemškem posredniškem prevodu ustrezno rešena. V Č je prav tako uporabljena beseda, ki pomeni »smem« (smem/lahko), v M pa imamo »vas moram vprašati«, kar pomeni, da je prevajalec prevajal moderni norveški pomen besede.

Så? De har rede på den saken. Det tenkte jeg nok. Ja, må jeg så spørre Dem kort og godt: Skal fru Linde ha noen ansettelse i Aksjebanken? [In? Potem poznate zadevo? Saj sem si mislil. Vas potem smem naravnost vprašati: ali bo gospa Linde dobila službo v Delniški banki?]	K: Tako? Torej ste o tem poučeni? Zdelo se mi je. Smem vas torej brez ovinkov vprašati, ali bo gospa Linde nastavljena pri akcij. banki?	K Torej veste? Sem si mislil. Smem vprašati, če bo gospa Linden nastavljena pri Akcijski banki?	K: Res? potlej vam je zadeva znana. Sem si kar mislil. No, potlej vas moram kratko in malo vprašati: Bo mogoče gospa Lindejeva dobila službo v delniški banki?	KROGSTAD Tako? Torej poznate to zadevo. Sem si kar mislil. Vas lahko vprašam kratko in jedrnato? Bo gospa Linde dobila službo v Delniški banki?
--	---	--	---	--

Primer za drugo pa najdemo v 2.7, ko Rank Nori reče, da noče, da ga Helmer vidi, ko bo umiral, in mu Nora odgovori: »Nei, i dag er De da rent urimelig« [No, danes ste pa res nerazumni]. Urimelig lahko pomeni več stvari: »neugodno« (kot protipomenka »ugodne cene«, npr.), »nerazumno, pretirano, neresnično«. V tem primeru bi bila verjetno najboljša rešitev

»nerazumen«. Noben prevajalec se ni odločil za to rešitev. Jarc se je odločil za »neugoden« (čeprav je pred tem izbral »neprijeten«, kar bi bilo glede na kontekst verjetno ustrežnejše), Hieng za »neokusen«, Moder in Čuden pa za nekoliko močnejši »nemogoč«. V istem prizoru še enkrat najdemo besedo »urimelig«: »det er noe så urimelig mye« [Gre za nekaj čisto prevelikega], v M je to prevedeno kot »to je strašno neprimerno«, v izvirniku (in tudi v drugih prevodih) pa ima beseda preprosto funkcijo ojačevalca, kar je ohranjeno tudi v drugih prevodih. Takšen je primer besede »påtale« v 2.8. Beseda lahko pomeni »graja« ali »prijava«. Krogstad Nori reče, da njenega ponaredek zaenkrat ne bo prijavil: »Det vil ikke for det første skje noen påtale fra min side«. V H in J se ta pomen ohrani (»naznanil« oziroma »prijavil«), v M pa še nekoliko zaostri (»ne bom vas izročil sodišču«). Čuden se je odločil za drugi pomen in zapisal: »Zaenkrat vas ne bom grajal.«

Za nekatere napake je skorajda nemogoče najti razlago. Helmer v 3.5 Nori reče »Nå er vi to ganske henvist til hverandre alene« [zdaj imava samo še drug drugega], glagol »vise hen« sicer pomeni »usmeriti« (koga na pravo mesto) ali »sklicevati se«. Izvirniku se je najbolj približal Hieng, ki je zapisal »čisto sama sva ostala«, drugi pa so se odločili za »navezana sva drug na drugega«, kar sicer ne ustreza nobenemu norveškemu pomenu (in tudi nobenemu pomenu nemškega glagola »hinweisen«):

Nå er vi to så ganske henvist til hverandre alene.	Sedaj sva oba navezana le drug na drugega.	Čisto sama sva ostala ...	Zdaj sva navezana čisto drug na drugega.	Zdaj bova povsem navezana drug na d drugega.
--	--	------------------------------	--	--

O razlogih za to rešitev lahko le ugibamo, je pa zanimivo, da se je pojavila tako v dveh posrednih prevodih (Gestrin in Jarc) kot v obeh neposrednih v razponu več kot stoletja. V prevodu iz leta 1952 je napaka odpravljena. Podobno nerazumljiv in morda z več vpliva na dogajanje je prevod Norinih besed »Du skal ikke ta det på deg« [tega ne smeš prevzeti nase], ko Helmerju reče, naj ne prevzame krivde za njen prekršek. V Č Nora reče »Nisi ti kriv«, kar v dogajanju nima pravega smisla, saj Helmer nikoli niti za trenutek ne pomisli, da bi bil on kriv (česar koli, vsekakor pa ne tega ponaredek). Poleg tega se to ne ujema z Norinim pričakovanjem, da se bo Helmer hotel žrtvovati zanjo, ki ga je jasno izražala vse od začetka, njegova nepripravljenost, da bi to storil, pa je na koncu pomenila kapljo čez

rob Norine potrpežljivosti. Zato nikoli ni bilo niti za trenutek nobenega dvoma, da Helmer ni kriv, zaradi česar je nesmiselno, da mu Nora to reče.

Do nekaterih pomenskih napak pride popolnoma neodvisno od izvirnika, gre preprosto za uporabo besed in besednih zvez v ciljnem jeziku, ki ne pomenijo istega kot besede oziroma besedne zveze v izvirniku, čeprav je pomen podoben. O zamenjavi »predsobe« z »vežo« oziroma »vežico« sem že govorila, v isto kategorijo spadajo Hiengovo nadomeščanje »zakaj« s »čemu«, Hiengova napačna uporaba besede »drevi«, ko bi moral uporabiti »jutri zvečer«, Modrova pretirana uporaba besede »noro«, »norost«, kjer gre v izvirniku za »neumnost«, »traparijo«; »neizrečeno« namesto »neizrečno«, prav tako v M, »prvo obhajilo« namesto »birma« (H) ipd. Sem sodi tudi Čudnova izbira besede »zvedavo« za »forskende« [preiskujoče]. Resda obe besedi izražata določeno radovednost, željo po informacijah, vendar pa Nora Ranka, ko pričakuje, da ji bo povedal, da umira, zagotovo ne gleda »zvedavo«. Zanimiv je tudi primer lažnega prijatelja iz 3.3, ko Nora reče »Nå vil jeg snart sove« [zdaj bom kmalu spala] ter sta J in H to prevedla kot »No, saj bom kmalu spala«. Primer je še posebej zanimiv, ker gre za posredna prevoda iz nemščine. V 3.5 pa Nora reče, da mora oditi takoj, ker ne more prespati pri tujcu (»i en fremmed manns værelser«); pri tem se noben prevajalec ni odločil preprosto za »tujca«, ampak sta M in H izbrala »tujega moškega«, J pa »tujega moža«, kar premakne pomen v območje nedovoljenih razmerij s poročenimi moškimi. Čuden ima na tem mestu rešitev »tujega človeka«, kar je presplošno: po veljavnih družbenih normah v drami Nora ne more prespati pri tujem moškem, pri ženski bi lahko.

Nazadnje omenimo še nekoliko drugačno napako v 1.13. Ko se Nora in Helmer pogovarjata o Krogstadu, ga Nora vpraša, kaj je naredil narobe, in Helmer odgovori: »Skrevet falske navn« [pisal je lažna imena]. Ibsen je tu uporabil množino, se pravi, da se je zgodilo več kot enkrat. Tako je tudi v obeh starejših prevodih (kakor tudi v Gestrinovem), skupaj z nedovršno obliko glagola, kar pomeni, da je bilo v množino prevedeno že v nemščini. Moder in Čuden sta tu uporabila ednino in dovršni glagol, se pravi, da je šlo za enkratni dogodek. Ta sprememba Noro bolj približa Krogstadu, se pravi, da je njeno dejanje hujše, Krogstadovo pa manj hudo kot v izvirniku.

6.8.2 Druge pomenske spremembe

Druga velika skupina pomenskih sprememb so tiste spremembe, pri katerih ne moremo z gotovostjo sklepati, ali je šlo za namerno spremembo, napako ali (v primeru posrednih prevodov) spremembo, ki se je zgodila med izvirnikom in posredniškimi prevodom. Pomenske spremembe so sicer iste vrste kot tiste, ki sem jih opisala zgoraj.

1. Spreminjajo se pogovorne fraze in mašila: »dessverre, det ble ikke nødvendig« [Žal ni bilo potrebno], 1.2 > »in razen tega ni bilo potrebno« (M).
2. Spremembe veznikov in predlogov, zaradi katerih se spremeni pomen: »Plešem okoli njega« namesto »plešem zanj«; v 2.6 Helmer (kot se pozneje izkaže, napačno) Nori zatrdi, da ima dovolj poguma in moči, da bo prenesel Krogstadovo maščevanje. Besede, ki jih uporabi, so »jeg har både mot og krefter [imam oboje, pogum in moč]. Č in M sta moč in pogum povezala z veznikom in, se pravi, da ima obojega v enaki meri. Trije starejši prevajalci pa so tu verjetno sledili nemškemu prevodu. V teh treh prevodih ima Helmer »ne le pogum, ampak/temveč tudi moč«, kar vezalnost premakne bliže stopnjevanju.
3. Kulturno vezane prvine in terminologija: v 1.6 Krogstada vsi označujejo z »odvetnik«, le Moder z »notar«.
4. Pomenske spremembe, za katere ni mogoče ugotoviti motivacije. Tak primer imamo v 1.10, ko se Nora Krogstadu pohvali, da je gospe Linde pomagala do službe: »Å, man har vel alltid en liten smule innflytelse, skulle jeg tro« [nekaj malega vpliva pa človek vendarle ima, bi rekla]. V obeh novejših prevodih sta prevajalca njenim besedam dodala »še« in tako spremenila pomen: »Oh, majčkeno vpliva imam menda vendarle še« (M) oziroma »No, najbrž imam vendarle še vedno nekaj malega vpliva.« Ta dodatek nakaže, da njen vpliv pojema, o čemer ne priča nič v dogajanju, tega tudi ni v izvirniku. V 1.13 Helmer Nori reče, da ima pred večerjo še nekaj dela: »Ja, jeg får også tenke på å få lest igjennom litt av dette før bordet « [Ja, jaz bi tudi moral prebrati vsaj nekaj tegale pred večerjo]. Iz didaskalije je jasno, da govori o službenih zadevah, kar je razvidno iz treh prevodov, v Č

pa najdemo rešitev: »Ja, tudi jaz bi moral pred večerjo še kaj malega prebrati.« Tu je pomen pravzaprav nasproten pomenu v izvorniku, saj nakazuje branje za razvedrilo. Tudi didaskalija nakazuje, da bo igralec vsaj z gibom nakazal, da gre za službene zadeve, glasi se »vstane in zbere dokumente«. V M_3.5 pride do nemotivirane pomenske spremembe pri Helmerjevi reakciji na novico o skorajšnji Rankovi smrti. V izvorniku Helmer reče »Jeg visste jo« [saj sem vedel], v M pa se to spremeni v »se mi je zdelo«, kar se ne ujema niti s tem, da je Rank glede svoje bolezni zelo odkrit, niti z dejstvom, da je za Ranka in naravo njegove bolezni očitno vedelo veliko ljudi (npr. ženske (babice), ki so obiskovale Noro, kadar so otroci zboleli).

5. Pomenske spremembe, ki nehote razkrijejo podatke, za katere še ni čas: v 2.7 Rank pove, da je pogledal svoje izvide in da se mu je zdravje močno poslabšalo. H in M sta se odločila odkrito povedati, da umira: »z mano gre h koncu«.

Nekatere spremembe so na bolj izpostavljenih mestih, in čeprav so morda namerne, spreminjajo karakterizacijo likov in odnose med njimi. Takšna je sprememba v 2.1, v dialogu med Noro in Anne-Marie. Da gre za namerno spremembo, sklepam zato, ker ni v izvorniku nobenega povoda za napako. Anne-Marie je imela hčerko, ki jo je dala v rejo in šla za pestunjo k Nori. Na začetku 2.1 se Nora odmakne od otrok, da jih ne bi pokvarila s slabim zgledom. Po tolažbo se zateče k svoji varuški in poskusi najti nasvet, kako prenesti ločitev. Vpraša jo: »Hør, si meg, Anne-Marie – det har jeg så ofte tenkt på – hvordan kunne ditt hjerte bære å sette ditt barn ut til fremmede?« [Poslušaj, Anne-Marie, povej mi, o tem sem pogosto razmišljala – kako je tvoje srce preneslo, da si poslala otroka k tujcem]. Norino vprašanje se torej v celoti nanaša na čustva, kako je Anne-Marie preživela ločitev, v njem ni obsojanja dejanja. To se je ohranilo le v dveh prevodih: v J Nora reče »Ti, Ane Marie, povej mi – tolikokrat sem o tem razmišljala – kako si mogla prenesti, da si svojega otroka prepustila tujim ljudem«, v M pa »Poslušaj, Anne-Marie, in mi povej – tolikokrat sem že premišljevala – kako si mogla prenesti, da si oddala otroka drugim v rejo?« Tako kot v izvorniku tudi v teh dveh prevodih Nora Anne-Marie ne obsoja. Drugače je v H in Č, kjer sta se prevajalca odločila izpustiti omembo tako srca kot prenašanja. Kar je ostalo, je obsojajoče vprašanje: »Povejte, Ana ... tolikokrat sem razmišljala o tem

– kako ste mogli pustiti svojega otroka tujim ljudem?» oziroma »Poslušaj, povej mi, Anne-Marie ... velikokrat sem razmišljala, kako si mogla otroka dati v rejništvo?»

Na izpostavljenem mestu je tudi sprememba na koncu prizora 2.4. Helmer reče, da bo zgodbi s Krogstodom naredil konec, in pokliče služkinjo. Nora ga zaskrbljeno vpraša, kaj bo naredil (»Hva vil du« [Kaj boš]), in Helmer odgovori: »En avgjørelse« [odločitev]. V treh prevodih njegov odgovor to odločitev potrdi, saj ponovi, da bo stvari naredil »konec« (J in H) oziroma, da se je »odločil« (Č). V M se ta odločitev spremeni v »nekaj moram urediti«, kar oslabi povezavo z njegovim konkretnim dejanjem, namreč tem, da v tistem trenutku odpušča Krogstada, in se je Helmer samo spomnil, da mora urediti še nekaj nedoločenegea.

Tudi pomenske spremembe včasih odsevajo prevajalčeve osebne poglede – to je vidno predvsem takrat, ko se razlikujejo od pogledov, izraženih v izvirniku. V 1.13 Helmer razlaga, kako je pokvarjena mati najbolj škodljiva za otroke. Nora vpraša, zakaj ravno mati, Helmer pa ji odgovori, da sicer očetje tudi, ampak matere so hujši problem. Moder je v Helmerjevem odgovoru dodal eno besedico, in sicer »lahko«, ki pa je nekoliko spremenila pomen in naredila moške moralno superiornejše od žensk, kot so v izvirniku. Tudi Čuden se je tu odločil za nenavadno rešitev, njegov Helmer namreč reče, da »tudi očetje niso od muh«. Morda sem sodi tudi sprememba na koncu drame v H in M, Nora namreč reče »jeg vil ikke være her« [nočem biti več tukaj], v teh dveh prevodih pa se to spremeni v »ne morem ostati«. Zanimiva je tudi pomenska sprememba v 2.11, ko Nora reče Helmerju »Ja, ta deg endelig av meg, Torvald« [Poskrbi vendarle še zame], ko hoče, da ji pomaga pri taranteli. Vsi slovenski prevajalci so ublažili njene besede:

Ja, ta deg endelig av meg, Torvald. [ja, poskrbi končno zame, Torvald]	Da, pomagaj mi, Torvald.	Da, pomagaj mi, Torvald.	Pa res, Torvald, zavzemi se malo zame.	Ja, Torvald, zavzemi se končno zame.
Du må ofre deg ganske for meg i aften. [nocoj se moraš popolnoma žrtvovati zame]	Danes zvečer se mi moraš ves posvetiti.	... današnji večer se mi moraš docela posvetiti.	Nocojšnji večer se moraš ves posvetiti meni.	Danes zvečer se moraš popolnoma žrtvovati zame.

Zanimiva je že izbira ustreznice za frazni glagol »å ta seg av« [poskrbeti za]. »Pomagati« mu je pomensko blizu, a vendar šibkejši, »zavzeti se« pa je pomensko manj točen, saj po SSKJ pomeni »izraziti voljo, da se kaj doseže«. Iz konteksta je jasno, da ne gre za to, ampak da Nora hoče njegovo pomoč pri taranteli. Poleg tega so vsi razen Čudna izpustili ali omilili ojačevalec »endelig [končno, vendarle, nujno«], zaradi česar Nora zveni manj sitno in bolj umirjeno.

V nadaljevanju iste replike Nora od Helmerja še zahteva, da se ta večer »žrtvuje« [ofre] zanjo, kar so prevajalci večinoma spet omilili v »posvetiti«. Tudi to je Nora naredilo bolj prilagodljivo in umirjeno, hkrati pa se je nekoliko ošibil motiv žrtvovanja iz ljubezni, ki je v ospredju v 3. dejanju. Še bolj zanimivo je, da v 3.1 vsi ohranijo besedo »žrtvovati«, ko govorijo o ženski, tokrat o gospe Linde. V tem primeru govori Krogstad, njegova beseda »žrtev« pa je, v nasprotju z Norino repliko, del Krogstadovega omalovaževanja ženitne ponudbe g. Linde:

Det er ikke annet enn overspent kvinnehøymod, som går hen og ofrer seg selv. [To je samo prenapeta ženska plemenitost, ki se hoče žrtvovati.]	Vse to ni nič drugega kot heroizem eksaltirane žene [prečrtano, ampak se vidi: prenapeto na žrtve pripravljeno žensko velikodušje] da se žrtvuje.	Pretirana ženska požrtvovalnost ...	Ker je samo prenapeta ženska velikodušnost, ki je pripravljena na žrtev.	To ni nič drugega kot prenapeta ženska velikodušnost, pripravljena na žrtvovanje.
---	---	-------------------------------------	--	---

Nenavadna je tudi Čudnova izbira v 3.5, v zadnjem dialogu med Noro in Helmerjem, ko mu Nora reče: »du ikke var den mann jeg hadde tenkt meg« [nisi moški, kakršen sem mislila, da si]. V Č se to spremeni v »nisi moški, kakršnega sem si zamišljala.« Pomen se spremeni iz tega, da se je njen konkretni mož spremenil na slabše, v spoznanje, da ne ustreza njeni podobi sanjskega moškega.

6.9 Slogovne spremembe

6.9.1 Vzkliki in mašila

Vzkliki in mašila v *Nori* v največji meri črpajo s področja krščanske vere, npr. »Herre Gud«, »Gud vet« ipd. Kletvice, vzkliki in psovke, povezani z vero, so, kot piše Bjørn Tysdahl (2008, 69–70), tudi sicer značilni za Ibse-novo dramatiko, pa tudi za norveščino nasploh. Tysdahl še opozarja, da se je v stoletju in pol, odkar je pisal Ibsen, preklinjanje na Norveškem sicer dovolj spremenilo, da je treba biti pozoren na podrobnosti, čeprav je še vedno v veliki meri vezano na področje (krščanske) vere.

V Ibsenovem času, pravi Tysdahl (2008, op. 4), je bilo blago preklinjanje na odru sprejeto kot normalno, opaža pa tudi (ibid., 72), da ženske praviloma uporabljajo blažje kletvice kot moški in da je njihova funkcija skoraj vedno t. i. družabno preklinjanje, se pravi preklinjanje, s katerim lik kaže pripadnost določeni skupini. Tudi moški v Ibsenovih dramah preklinjanje večinoma uporabljajo v njegovi socialni funkciji, čeprav občasno služi tudi za karakterizacijo. Takšna primera sta dr. Stockmann v *Sovražniku ljudstva*, ki se vse bolj oddaljuje od družbe in se vse bolj istoveti z Jezusom s pomočjo uporabe vse močnejših verskih izrazov, in Lona Hessel v *Stebrih družbe*, ki prihaja iz Amerike ter se njena neodvisnost in zavračanje podrejene vloge kažeta tudi s tem, da uporablja »moške«, se pravi močnejše kletvice.

Med liki, ki s kletvicami nakazujejo razvoj svojega značaja in zgodbe, je tudi Nora. Kot piše Tysdahl (ibid.), Nora v prvem dejanju pogosto uporablja blage družabne kletvice (npr. »å Gud« [o, Bog] in »Herregud« [Ljubi Bog]). Na poseben primer naletimo v 1.6:

Nora. Nå, nå, nå, bli ikke forskrekket. Du kunne jo ikke vite at Torvald hadde forbudt det. Jeg skal si deg, han er redd jeg skal få stygge tenner av dem. Men pytt – for en gangs skyld –! Ikke sant, doktor Rank? Vær så god! (putter en makron i munnen på ham.) Og du også, Kristine. Og jeg skal også ha en, bare en liten en – eller høyst to. (spaserer igjen.) Ja nå er jeg riktignok umåtelig lykkelig. Nå er det bare en eneste ting i verden som jeg skulle ha en sånn umåtelig lyst til. ²³	N: No, no, no; ne prestraši se tako. saj nisi mogla vedeti, da jih je Torvald prepovedal. Boji se namreč, da bi si pokvarila zobe. Toda ... bah ... enkrat – nobenkrat! kajne, doktor? Prosim, prosim. (mu da en bonbon v usta) In tudi ti, Kristina. In jaz dobim tudi enega – no, največ dva. (gre gori in doli) Da, sedaj sem res izredno srečna. In sedaj je le še ena stvar na svetu, ki bi jo prav posebno rada imela.	N: No, no, no; nikar se tako ne prestraši, saj nisi mogla vedeti, da jih je Torwald prepovedal. Boji se namreč, da bi mogla dobiti slabe zobe od njih. Toda ... pah ... enkrat! Ni res, doktor? Dajte! (mu vtakne bonbon v usta) In ti tudi, Kristina. In tudi jaz bom enega; samo enega, čisto majhnega ali največ dva. (se znova šeta naokrog) Da, zdaj sem res nenavadno srečna. In na svetu je samo še ena stvar, ki bi jo nadvse rada --	N: no, no, no; nič se ne plaši. Ti pač nisi mogla vedeti, da jih je Torwald prepovedal. Povem ti, da ga je strah, da ne bi dobila od njih grdih zob. Ampak prava reč – od samo enkrat! kajne, doktor Rank? lepo prosim! Mu potlači sladkorček v usta. In ti, ravno tako, Kristine. In tudi jaz bom enega; en sam drobčkan mandeljček – ali pa kvečjemu dva. <i>Spet hodi gor in dol.</i> Res, zdaj sem neizmerno srečna. Zdaj si na vsem svetu želim ravno tako neizmerno samo še ene stvari.	NORA No, no, no! Nič se ne boj! Saj nisi mogla vedeti, da mi jih je Torvald prepovedal. Veš, boji se, da bom zaradi njih dobila grde zobe. Eh, kaj ... izjemoma ...! Drži, doktor Rank? Nate! <i>V usta mu vtakne makron.</i> Pa ti tudi, Kristine. Pa jaz bom tudi enega, samo enega majhnega ... ali kvečjemu dva. <i>Spet hodi po sobi.</i> Zdaj sem pa res neverjetno srečna. Samo še ena reč mi je tako neznansko pri srcu na tem svetu.
Rank. Nå? Og hva er det? [Česa pa?]	R: No? In to je?	R: No? In to je?	R: Tako? In kaj bi bilo to?	RANK Tako? In kaj je to?
Nora. Det er noe som jeg hadde en så umåtelig lyst til å si så Torvald hørte på det. [Tako neizmerno bi rada Torvaldu nekaj rekla.]	N: nekaj, kar bi tako rada povedala, a tako, da bi Torvald slišal -	N: Nekaj, kar bi tako zelo rada rekla – toda tako, da bi Torwald slišal.	N: Nekaj bi tako strašno rada rekla, ampak tako, da bi me slišal Torvald.	NORA Strašno rada bi povedala nekaj, da bi me slišal Torvald.

23 [No, no, nikar se ne boj. Saj vendar nisi mogla vedeti, da jih je Torvald prepovedal. Moram ti povedati, da se boji, da bom od njih dobila grde zobe. Ampak, eh, saj je samo enkrat –! Ni res, dr. Rank? Izvoli! (mu vtakne makron v usta). Na še ti, Kristine. In jaz bom tudi enega, enega majhnega. Največ dva. (spet hodi naokrog) Zdaj sem res neizmerno srečna. Zdaj je samo še eno, česar si neizmerno želim.]

Rank. Og hvorfor kan De så ikke si det? [Zakaj mu pa ne morete?]	R: Zakaj pa ne poveste?	R: Zakaj pa ne rečete?	R: In zakaj bi tega ne mogli reči?	RANK In zakaj ne poveste?
Nora. Nei, det tør jeg ikke, for det er så stygt. [Ne upam si, ker je preveč grdo.]	N: Ne, ne smem; kajti zveni tako grdo.	N: Ker ne smem; tako grdo se čuje.	N: Ker si ne upam, ker je tako grdo.	NORA Ne upam si, ker je tako grdo.
Fru Linde. Stygt? [Grdo?]	L: Grdo?	L: Grdo?	L: Grdo?	GOSPA LINDE Grdo?
Rank. Ja, da er det ikke rådelig. Men til oss kan De jo nok –. Hva er det De har sånn lyst til å si så Helmer hører på det? [Ja, to res ni priporočljivo. Ampak nama vendarle lahko poveste ... kaj je takega, da si tako zelo želite, da bi Helmer slišal?]	R: Tja, potem bolje ne. Toda nam vendar lahko. Torej, kaj je, kar bi radi vpričo Helmerja povedali?	R: Da, ne bi vam svetoval. Toda nam pač lahko ... Torej, kaj je tisto, kar bi hoteli v Helmerjevi prisotnosti --?	R: No, potlej res ni priporočljivo. Vpričo naju bi pa vendarle lahko ... In kaj vas tako mika povedati, da bi vas tudi Helmer slišal?	RANK Ja, potem pa res ne priporočam. Ampak nama bi pa lahko ... Kaj bi tako radi povedali, da bi vas slišal Helmer?
Nora. Jeg har en sånn umåtelig lyst til å si: død og pine. [Tako neizmerno si želim reči: smrt in trpljenje.]	N: Tako, tako rada bi iz srca rekla: »Gromska strela [grom in strela]!«	N: Rada bi enkrat tako od srca vzkliknila: primojkršenduš!	N: Tako strašno me vleče, da bi se privezala: tristo hudičev.	NORA Tako neverjetno rada bi mu povedala: Presneta reč!
Rank. Er De gall! [Se vam je zmešalo?]	R: Ali ste ob pamet?	R: Prismojeni ste. [smeh]	R: Kaj ste neumni?	RANK Ste nori!
Fru Linde. Men bevares, Nora –! [Nora, no]	L: Ali, Nora!	L: Toda, moj bog, Nora!	L: Bog ne daj, Nora!	GOSPA LINDE Nora, prosim te ...!
Rank. Si det. Der er han. [Pa recite. Tukaj je.]	R: Kar recite! Tu je.	R: Recite, tu je.	R: Na dan z besedo. Tukajle je.	RANK Povejte! Prihaja.

Nora (gjemmer makronposen). Hysj, hysj, hysj! [(skrije vrečko z makroni) Pst, pst, pst!]	N (skrije bonbone): Pst, pst, pst!	N (skrije zavojček bonbonov) St-st [Prosim nikar] (Helmer pride iz svoje sobe, s površnikom in klobukom v roki)	N <i>skrije zavitek z mandljevim sladkorčki</i> : Pst, pst, psst!	NORA <i>skrije makrone</i> Pšt, pšt, pšt!
--	------------------------------------	---	---	---

Kletvica »død og pine« [smrt in trpljenje] se dandanes skorajda ne rabi več, večina ljudi bi jo še vedno prepoznala kot kletvico, ne bi je uporabili, se pa uporablja v poročevalskem jeziku, posebej v naslovih, saj je prikladna za besedne igre (tako najdemo s tem naslovom knjigo o zgodovini smrtne kazni, radijsko oddajo o pomenu besedne zveze ter njeni povezavi s Kristusovim trpljenjem in smrtjo za veliko noč, rockovsko pesem itd.). Kletvica je sicer povezana z velikonočnim časom in Jezusovim trpljenjem na križu, saj se besedi »smrt in trpljenje« skupaj pojavita v marsikaterem velikonočnem psalmu (Tysdahl, 2008, 75 in op. 12).

V Ibsenovem času je bila ta kletvica kar močna in, kot piše Tysdahl, zaznamuje »[Norin] razvoj stran od nedolžne ptice pevke« (ibid., 72). Tysdahl navaja Toril Moi in pravi, da »[kletvica] napoveduje tudi razvoj njene zgodbe v nadaljevanju – njeno boleče razočaranje nad Helmerjem, samomorilne misli, pa tudi smrt doktorja Ranka«. Vsekakor v tem prizoru, glede na reakcijo gospe Linde, Nora krši nekakšno normo obnašanja dobre meščanske žene, vendar že spet ne tako zelo, glede na Rankovo reakcijo. Zanimivo je tudi, da po tem izbruhu Nora ne preklinja več. En razlog je po Tysdahlovih besedah njeno odmikanje od konvencij družbe, v kateri živi, zato družabna raba kletvic preneha, drugi razlog pa je po njegovih besedah v tem, da ljudje blago preklinjajo samo v razmeroma sproščenih okoliščinah, ko pa se razmere zaostrijo, blagega družabnega preklinjanja ni več. Podobno se v Ibsenovih dramah zgodi še gospe Alving v *Strahovih* in Ellidi Wangel v *Gospe z morja*.

Moč kletvice v času nastanka Ibsenovih dram dokazuje tudi njena raba v *Sovražniku ljudstva*, ko jo v zadnjem prizoru, na vrhuncu uporabi dr. Stockmann, v sicer nekoliko drugačni obliki »pine død« [trpljenje smrt] (Tysdahl, 2008, 74–75). V nekaterih novejših uprizoritvah so to besedno zvezo nadomestili z močnejšimi kletvicami, npr. »faen i helvete« [hudič

v peklu], ki sicer slovenskemu ušesu zveni enako blago, a je v izhodiščni kulturi razmeroma močna. Vsi štirje slovenski prevajalci so se odločili za zelo blage različice ter popolnoma opustili namige o smrti in nadaljnjem razvoju likov, ki jih kletvica ponuja. V J tako najdemo »gromsko strelo«, V H »primojkršenduš«, v M »tristo hudičev«, v Č pa (enako kot v J) versko nevtralnno »presneto reč«. Slovenske rešitve ne le, da ne dosegajo enakega učinka niti ne napovedujejo nadaljnjega dogajanja, ampak so tako blage, da se zdi reakcija Ranka in gospe Linde bodisi pretirana bodisi ironična, enako kot Norino dolgotrajno oklevanje.

Drug, sicer povsem na drugačen način zanimiv primer najdemo v 3.5, ko se Helmer nenadoma pojavi na vratih in prestraši Noro, da zavpije. V izvorniku je ta krik zapisan kot »Ah!«, podobno tudi v treh slovenskih prevodih, namreč »Ah!« v J in H oziroma »O!« v M. V vseh prevodih je didaskalija na tem mestu »zakriči« oziroma »krikne« v M. Čuden se je odločil za nekoliko bolj konkretno vpitje in je njeno reakcijo zapisal kot »Aaa!«. Moč tega krika v slovenskih prevodih narekuje tudi Helmerjev odziv (v izvorniku »Hva er det?« [Kaj je?], kar je pričakovan odziv na vpitje, ki bi se v slovenščini sicer verjetno glasil »Kaj pa je«). V slovenščini se je samo Moder odločil za »Kaj pa je?«, se pravi za odziv na krik, drugi trije prevajalci so tu zastavili vprašanje po informaciji (»Kaj je to?«) in tako dogajanje takoj osredotočili na pisma v Helmerjevi roki, krik pa ignorirali.

6.9.2 Funkcijskozvrstne spremembe

Večina sprememb registra v drami so spremembe v formalnosti, občasno pa pride tudi do sprememb v funkcijski zvrsti. Tak primer najdemo v 3.1, ko Krogstad gospe Linde pove, kaj je storil: »De kjenner naturligvis ikke til det skritt som jeg har foretatt meg imot Helmers« [Vi seveda ne veste, kakšne ukrepe sem sprejel proti Helmerjevima]. Trije prevajalci so se odločili za pravniški jezik: »kaj sem ukrenil proti Helmerjevim« (H), »kaj sem ukrenil zoper Helmerjeva« (M) in »Kaj sem ukrenil proti Helmerjevima« (Č). V J pravniški jezik izgine, spremeni pa se tudi pomen: »Vi ne veste, kaj sem storil Helmerjevim.« To pomeni, da ne gre za nekakšen ukrep oziroma postopek, ampak za (zlo) dejanje proti celotni družini, saj se je tudi Jarc odločil za množino. Nekaj je tudi primerov nevtralizacije nekoliko bolj strokovnih izrazov s splošnimi: prvi tak se pojavi že v 1. dejanju, ko govorijo

o »makronih« (gl. razdelek o izposojenkah). »Tartufe« sta J in H posplošila v »gobe« oziroma »gobice«, M in Č pa v sicer točne, a manj rabljene »gomoljike«. Ta izraz, skupaj z »beluši« namesto »špargljev« v M, bi lahko bil izbran v postopku urejanja, saj se tako Čuden kot Moder sicer navadno odločata za bolj pogovorne izraze.

Nekaj nevtralizacij najdemo tudi pri jeziku s področja bančništva, od poimenovanja »akcijske« ali »delniške« banke kot »banka« do bolj specializiranih izrazov, npr. izraza »generaloppgjør« [obračun] in »bankrot« v 2.7, ko Rank govori o svojem zdravstvenem stanju. V J je ta metafora ohranjena v celoti kot bilanca-bankrot. V H je ohranjena druga polovica, namreč bankrot, prva polovica pa je postala »temeljita preiskava«. V M in Č so rešitve že povsem oddaljene od bančništva: oba sta se odločila za »generalno preiskavo« in »polomijo«.

Precej težav so povzročali strokovni izrazi s področja šivanja: V 1.11 tako v J Nora »šiva« namesto »veze«, v H pobere »vezivo« namesto »vezenje«, v M »kvačka« namesto »šiva«.

Pri opisu nekoliko strgane obleke na začetku 2. dejanja, ko Ibsen napiše, da je nekoliko »i uorden« [neurejena], sta se H in J odločila za bolj ali manj dobeseden prevod (Hieng »ni v redu«, Jarc pa »je v neredu«), novejša prevajalca pa sta izbrala nedobesedni prevod, vendar s pomenskim premikom: pri M je kostum »razmetan« (in ga služkinja pozneje pospravi), pri Čudnu pa »zmahan«, se pravi obrabljen. Ko se končno izkaže, da je težava v tem, da je našitek na nekaterih mestih strgan, se prevodne težave nadaljujejo. Jarc je bil še najbližje z »obšivom«, Hieng se je odločil za nenavadno obliko »našiv« (ki je sicer zabeležena v SSKJ s pripombo, da se navadno uporablja v množini: obleka z bogatimi našivi), Moder pa se je odločil za našivke. Čuden je obleki pripisal kar čipke, kar bi bilo treba verjetno pri vsaki uprizoritvi uskladiti s kostumografom.

V 2.7 pride do nevtralizacije biblijskega jezika. Rank umiranje opiše z besedo »(ødeleggelsens) vederstyggelighet« [gnusoba uničenja]. Beseda »vederstyggelighet« je bila v 19. stoletju biblijska in je označevala tisto, kar se v slovenskem Svetem pismu prevaja kot »gnusoba«. Glede na kontekst – Rank, ki organizira praktične stvari okoli svoje smrti in je še v šoku, ker je pravkar odkril, kako blizu mu je – bi bil svetopisemski izraz vsekakor

primeren. Od slovenskih prevajalcev se zanj ni odločil nihče. Jarc in Moder sta se odločila za »grdobije«, Hieng za »razpad«, Čuden pa za »propad«.

V 3.4 Helmer prefinjeno omalovažuje Norino inteligenco, ko se čudi, da Nora pozna izraz »vitenskapelig undersøkelse« [znanstvena raziskava]. Najgloblje v (nekoliko zastarel) znanstveni jezik gre Hieng, ki besedno zvezo prevede z latinskim izrazom »pregled lege artis«; J se je odločil za »znanstveno raziskovanje«, Č za »znanstveno raziskavo«, M pa za najbolj splošno »zdravniško preiskavo«, ki je tudi pomensko nekoliko drugačna. Tudi Moder ne vztraja pri tem izrazu, že v naslednji repliki je ista norveška besedna zveza prevedena kot »zdravniška raziskava«. Razlog za Hiengovo uporabo latinščine je verjetno v tem, da besedna zveza »znanstvena raziskava« za slovenščino ni posebej nenavadna, in je verjetno hotel poudariti nenavadnost s tem, da je uporabil malo znani latinski izraz.

Posebej v replikah, namenjenih Nori, so vsi prevajalci jezik občasno premaknili v otroško govorico. Tak primer je v 2.6, ko so besedno zvezo »gjøre larm« [zganjati hrup] vsi razen Čudna prevedli z besedami, ki jih povezuje z glasnimi otroki: »lahko razsajaš« (J), »razgrajaš« (G, M in H). Potiskanje Nore v otroškost se tu pa tam pokaže v vseh prevodih, včasih v kombinaciji z erotično konotacijo, kar še okrepi vtis, da odnos med Noro in Helmerjem ni zdrav. V 2.7 tako besedo »skjelm« [šaljivka] trije prevajalci prevedejo kot »navihanka«, kar povezuje z otroškostjo, lahko pa ima tudi erotičen prizvok. Na nasprotni strani je M, ki nevtralno besedo prevede z izrazom, ki nosi erotično konotacijo, namreč »lisička«. Otroškost se v istem prizoru še nadaljuje: v H mu Nora odgovori, da je »razposajena«, v J pa malo pozneje Ranka ošteje, da je »poreden«.

Spremembe formalnosti

Sprememb ravni formalnosti je več, v starejših prevodih gre večinoma za višanje formalnosti, v novejših dveh pa za nižanje, nekaj je tudi nihanja v stopnji formalnosti. V Č recimo v 1.1 v sosednjih replikah najdemo različno formalna izraza »s kopico otrok« in »vse sorte poslov«, v 1.13 pa spet v dveh sosednjih replikah »trapasta domislica« in »Aja?«. V 3.5 Helmer reče Nori »nobenega cirkusa« takoj potem, ko je Nora uporabila besedo »čedalje«. Največ teh nihanj sem opazila v Č, največ nižanja ravni formalnosti

pa v M, kar je v skladu z njegovim siceršnjim prevajalskim pristopom. Ena od priljubljenih Modrovih strategij za znižanje formalnosti je uporaba pomanjševalnic, od »drevesčka« v celotnem prvem dejanju (enako Čuden), ki je poleg tega še neformalna pomanjševalnica, do »službica«, »stopnička« (1.10) itn.

Višanje formalnosti vpliva na karakterizacijo, v 2.5 je recimo Helmer v Č še bolj pompoznen zaradi visokega registra, ki ga je izbral prevajalec:

HELMER Draga Nora, odpustim ti strah, ki **te preveva**, čeprav me s tem v bistvu žališ. Ja, žališ! **Mar** ni ponižanje, če verjameš, da bi se moral bati maščevanja nekega **propadlega pisuna**? Ampak vseeno **ti odpuščam**, ker to dokazuje, **kako zelo me ljubiš**. *Objame jo*. Tako naj bo, moja ljubljena Nora. Naj se zgodi, kar se mora. Ko gre zares, verjemi mi, sem pogumen in **močan**. Boš videla, **da me je dovolj moža, da vse prevzamem nase**.

Tudi v izvorniku je Helmerjeva samohvala pompozna, a vendar uporablja izraze, ki so del pogovornega jezika, ne pa posebej vzvišene govorice. Prav tako v izvorniku ponavlja (»den er en fornærmelse imot meg – er det kanskje ikke en fornærmelse« [to je žalitev mene – mogoče to ni žalitev]), prevajalec pa se je ponavljanju izognil (»žališ« – »ponižanje«), kar je formalnost še povečalo, hkrati pa se je nekoliko spremenil pomen. Tudi uporaba izraza »propadli pisun« namesto natančnejšega »sumljiv/goljufiv odvetnik« nekoliko zviša formalnost, saj pisun ni pogosto rabljen v pogovornem jeziku.

Formalnost zviša tudi izbira besede »ljubiti« namesto »imeti rad« za »kjærlighet« [ljubezen]. Prevajalci so občasno poskušali znižati register in so uporabili »imeti rad« namesto »ljubiti« (npr. M v 3.5, enako H, ko Helmer vpraša Noro, ali ga nima več rada, a že v naslednji repliki se formalnost spet dvigne in mu Nora zabrusi »Ne ljubim te več«). Zanimiv je tudi primer dviga formalnosti, prav tako iz 3.5, ko Helmer vpraša Noro, zakaj tako grdo gleda. Helmerjeve besede v norveščini so »dette stivnede uttrykket« [otrpli izraz na obrazu]. Vsi slovenski prevajalci so to prevedli kot »srepi izraz/pogled«. Verjetno je razlog za tak prevod v posredniškem nemškem prevodu, saj se norveška besedna zveza nanaša na celoten obraz, prav tako pa besedna zveza »srepi pogled« ni več kolokacija, ki bi jo uporabljali v pogovornem jeziku, če je sploh kdaj bila. Vsi ti primeri dvigovanja formalnosti

v zadnjem prizoru drame so posebej izstopajoči zato, ker gre v tem prizoru za prepir, močno čustveno napetost, zakon se končuje na zelo hiter in grd način. V takih razmerah bi pričakovali bolj pogovoren register (kar je opazno v izvirniku), več ponavljanja, skladijsko nepopolne povedi in manjšo formalnost. Namesto tega so se prevajalci večkrat odločili za višji register kot v izvirniku. Pri starejših prevodih bi lahko sklepali, da je do spremembe prišlo že v posredniškem prevodu, pri novejših neposrednih prevodih pa ni mogoče ugotoviti, kaj se je dogajalo. Vendar pa je za ta prizor značilno, da je v njem razmeroma veliko drugih sprememb in različnih napak. Prizor je dolg in jezikovno zahteven, poleg tega je na samem koncu drame, zato bi ena od razlag lahko bila, da se je prevajalcem mudilo oziroma so bili utrujeni, kar bi lahko pojasnilo tako različne napake kot uporabo višjega registra.

Naslavljanje

Pri vikanju in tikanju med glavnimi osebami ni posebnih presenečenj: Nora in Helmer se tikata, enako Helmer in Rank ter Nora in gospa Linde. Vsi drugi se med sabo vikajo. Prevodi se tu držijo izvirnika.

Zanimivejše so prevodne rešitve pri nagovarjanju služkinj. V 1.2 Moder in Čuden služkinjo Heleno tikata, Hieng in Jarc pa vikata, Hieng in Jarc služkinjo tudi v didaskalijah označujeta z imenom (Helena), ne s funkcijo (služkinja), enako pozneje z varuško Anne-Marie. Jarc začne služkinjo tikati v 2.7, ko je Nora pod večjim pritiskom, ker se spet prikaže Krogstad. Pač pa v H Krogstad Noro nagovori z »milostljiva«. Naziv »gospod«, kadar se drugi pogovarjajo o določenem liku, se bolj ohranja v J in H, manj v M in Č.

Zanimiv primer je v 1.6, kjer je v izvirniku uporabljena 3. oseba ednine za osebo, ki je prisotna pri pogovoru:

Jeg tror jeg gikk forbi fruen på trappen da jeg kom. [Mislim, da sem šel mimo gospe po stopnicah]	Zdi se mi, da sem šel prejle na stopnicah mimo vas.	Zdi se mi, da sem šel prejle na stopnicah mimo vas.	Če se ne motim, sva se z gospo že videla na stopnicah, ko sem prišel.	Mislim, da sem gospo prehitel na stopnicah.
---	---	---	---	---

V starejših prevodih sta se prevajalca odločila za vikanje in sta tako gospo Linde neposredno vključila v pogovor, v novejših prevodih pa sta se

prevajalca držala izvirnika, tako da Rank o gospe Linde govori, kot da je ni zraven. To že na samem začetku ohladi njun odnos, posebej ker tudi naslednja replika (Rankova pripomba, da je očitno počasna zaradi nekakšne »notranje napake«) prav nič ne prispeva k otoplitvi odnosa – in lika se res nikoli ne vzljubita. Tudi v 1.7, ko Helmer govori z gospo Linde, jo onika:

Helmer. Jo det var slett ikke umulig. Fruen er formodentlig enke? [To sploh ni nemogoče. Gospa je verjetno vdova?]	H: To ne bi bilo nemogoče. Vi ste bržkone vdova?	H: To ni povsem nemogoče. Gotovo ste vdova?	H: Oh, ne bi rekel, da ni nemogoče. Gospa je bržkone vdova?	HELMER No, to sploh ni nemogoče. Gospa je najbrž vdova?
Fru Linde. Ja.	L: Da.	L: Da.	L: Ja.	GOSPA LINDE Ja.
Helmer. Og har øvelse i kontorforretninger? [In ima izkušnje s pisarniškim delom?]	H: In ste že vajeni pisarniških del?	H: In že izvežbani v pisarniškem delu --?	H: In ste vajeni dela v pisarni?	HELMER In ste vajeni pisar- niškega dela?
Fru Linde. Ja så temmelig. [Ja, precej]	L: Precej.	L: Precej.	L: No, še kar.	GOSPA LINDE Kar precej.

Med slovenskimi prevajalci sta se dva odločila za vikanje (J in H), dva pa za onikanje (M in Č), vendar sta hitro prešla na vikanje. V izvorniku je vljudna oblika nagovora ves čas enaka, uporaba »gospe« namesto vikanja besedilo morda le nekoliko postara, saj se za vikanje, tako kot v nemščini, uporablja 3. oseba množine. Zato je rešitev v starejših dveh prevodih (najbrž zaradi vljudnega naslavljanja v nemščini, ki se v slovenščino pač prevaja z vikanjem) dejansko bliže izvorniku kot rešitev v novejših, kjer se zaradi nenavadnega onikanja formalnost precej poviša. Na nekaterih mestih, npr. v 1.10, so prevajalci sicer uporabljali vikanje, vendar sta H in J pogosto dodala »gospa« ali »milostiva«, kakor da bi hotela kompenzirati izgubo formalnosti. Isto se ponovi v nadaljevanju drame, kjer ima Ibsen samo »gospa«, J in H pa imata »milostiva« ali »milostljiva gospa«. V 2.7 služkinja Nori poroča, kaj je rekel Krogstad (»Nei, han går ikke før han får talt med fruene« [Ne, ne bo odšel, dokler se ne pogovori z gospo]) – v starejših dveh prevodih imamo spet vikanje, v novejših dveh pa 3. osebo ednine, ki pa bi jo bilo mogoče interpretirati tudi kot navedek Krogstadovih besed, ne nujno kot onikanje.

6.9.3 Lastna imena

Hieng je v svojem prevodu občasno uporabljal nemške verzije osebnih lastnih imen, tako v didaskalijah kot v dialogu. V J se vidi, da je tudi Jarc na začetku uporabljal nemška imena, vendar jih je potem prečrtal, tako da so v končni verziji imena ista kot v izvorniku. Več težav je bilo z imeni stranskih oseb ali ljudi, ki so samo omenjeni, vendar se v drami ne pojavijo. Tak primer je priimek sosedov, ki imajo božični ples. Priimek v izvorniku je Stenberg, v J je Stenberg, v H pa še bolj ponemčeni Steinberg. H ima tudi drugo ime za pastorja, omenjenega v zadnjem prizoru. Namesto zelo navadnega norveškega priimka Hansen se pastor v H piše Jacobi. Veliko težav je bilo s sklanjanjem imena Anne-Marie v starejših prevodih, posebej v H, v katerem najdemo različice Ana-Marija, Marijana in Ana. V J se oseba imenuje Ane-Marija.

Drugih lastnih imen ni veliko; razen imena Helmerjeve banke, o katerem sem že pisala, sta tu še kraja v Italiji, Neapelj in Capri. Hieng je tvoril pridevnik iz Neaplja kot »napolitansko« in se odločil za podomačeno obliko imena otoka, Kapri, Jarc, Moder in Čuden pa za citatni Capri. Pač pa je Moder spremenil strategijo v tvorjenki »Kaprijčanka« (»Capri-pike« [deklica s Caprija]) in je ime zapisal v podomačeni obliki, Jarc pa na tem mestu Caprija ni sklanjal: »dražestna deklica iz Capri«.

6.9.4 Kulturno vezane prvine: realije

Realije v Ibsenovih prevodih v različnih jezikih in prevodih doživljajo različno usodo. V bengalščini, npr., evropska oblačila, praznike, hrano in pijačo nadomestijo bengalski: namesto božiča imamo praznik Durga Puja, namesto kostuma za tarantelo strgan sari, namesto ostrig, špargljev in tartufov *pilau*, *kaliyjo* in *surah* (alkohol), namesto sifilisa pa tuberkulozo (Ahsanuzzaman, 2015, 524–525). Slovenski prevodi so glede tega precej manj podomačitveni; tudi kadar se prevajalci odločajo za nadomeščanje prvin izhodiščne kulture, se navadno ne odločajo za izrazito ciljno vezane ustreznice, ampak prej za nevtralizacijo. Spodaj navajam nekaj najbolj izstopajočih primerov.

Ena najpresenetljivejših potez pri prevajanju kulturno vezanih prvin je Modrova odločitev, da v prizoru z vajo za tarantelo (2. dejanje) »tamburin«

zamenja z »bobenčkom«. Gre za »ikonično podobo Nore, ki nad glavo drži tamburin in pleše italijanski ljudski ples« (Hollledge idr., 2016, 159), vrhunec drugega dejanja drame.

Na ravni zgodbe Ibsen uporabi vajo tarantele kot oviro, ki jo Nora ustvari, da bi Torvaldu preprečila, da bi odprl nabiralnik, v katerem je Krogstadovo pismo. Na metaforični ravni je pismo enako smrtonosno kot strup tarantele, ki ga je iz telesa mogoče izločiti samo z divjim plesom. Narativna razlaga za prizor je, da bo Nora na Stenborgovi zabavi s tarantelo nastopila v kostumu neapeljskega ribiškega dekleta in da mora zvoditi svoj ples. Torvald hoče, da Nora odpleše tarantelo, ker uživa v javnem razkazovanju njenega plešočega telesa, ta ekshibicionistični scenarij spodbudi njegovo seksualno fantazijo ugrabitve kmečke device. Da ima ta igra že dolgo zgodovino v njunem odnosu, je jasno zaradi kostuma, ki ga ima Nora na sebi, ko odigra njegovo fantazijo predigre za pravico prve noči; to, da je kostum natrgan, pa nakazuje, da ji oblačilo strga s telesa (Hollledge idr., 2016, 158).

Težko je reči, zakaj se je prevajalec odločil za zamenjavo rekvizita v tako izstopajočem in pomembnem prizoru, najverjetneje pa je ta zamenjava vplivala tudi na uprizoritve, ki so temeljile na Modrovem prevodu.

Glede kulturno vezanih prvin je prevajalcem največ težav povzročal denar. Že na samem začetku da Nora postrežčku 50 ørov. Ta denarna enota (ki označuje kovance z vrednostjo manj od ene krone, sicer pa se zadnja leta ne uporablja več) se je ohranila samo v Čudnovem prevodu. Hieng se je denarni enoti popolnoma izognil, spremenil pa je tudi znesek, tako da je postrežček od Nore dobil »deset«. J in M sta sicer ohranila denarno enoto, vendar sta jo črkovala tako, da gre za švedski denar, ne norveški (öre). Ob drugi omembi denarja (»tusen kroner« [tisoč kron]) so vsi štirje prevajalci ohranili znesek, je pa Hieng krone spremenil v dinarje. Najbolj se je zapletlo v delu, ko Nora razlaga, koliko je potovanje v Italijo stalo v starem in novem denarju:

Tolv hundre spesier kostet den. [Opomba pod črto: 5 Spesier (forkortelse for spesiedaler) gikk ut som myntenhet i Norge i 1875 da kroner ble innført.] Fire tusen åtte hundre kroner. Det er mange penger du. [dvanajst jurjev je stalo [...] Štiri tisoč osemsto kron]	N: 4.800 kron. Ti to je mnogo denarja.	N: Osemnajststo dolarjev. Devetdeset tisoč. Veš, to je mnogo denarja ...	N: Tisoč dvesto tolarjev. Štiri tisoč osemsto kron. To je velik denar razumeš. [Opomba pod črto: Tisoč dvesto tolarjev: Štiri tisoč osemsto kron.: V tistem času so na norveškem tolarje zamenjali s kronami]	NORA Tisoč dvesto v starem denarju je stalo. Štirikrat več v novem, se pravi štiri tisoč osemsto kron. To je veliko denarja.
---	--	--	---	--

Jarc se je odločil, da bo znesek v starem denarju preprosto izpustil, kar je bilo verjetno smiselno, čeprav nekoliko vpliva na karakterizacijo Nore kot osebe, ki ji je denar pri srcu in jo zanima. Hieng se je pri starem denarju odločil za dolarje, v novem denarju pa je valuta spet odpadla. Moder ima tolarje in krone ter opombo, da je prišlo do menjave valute v času, ko je nastajala drama. Čuden se je odločil za razlago, imena valut pa je preprosto izpustil. Zanimive so tudi rešitve glede pravne ureditve, po kateri si poročena ženska ni mogla sama izposoditi denarja. V J in delno H najdemo »žena«, se pravi poročena ženska, v M in Č, pozneje pa tudi v H, pa »ženska« (se pravi ne glede na status). To morda nakazuje, da se je s časom izgubilo vedenje o tej ureditvi. Nekaj težav so imeli prevajalci tudi z norveško državno upravo – v 2.4 Nora reče, da je Helmerja k njenemu očetu poslal »departementet« [ministrstvo]. Vsi prevajalci razen Čudna so se odločili za »vlado«, kar je netočno, le Čuden je izbral (pravilno) »ministrstvo«.

Zanimiv je tudi primer iz 3.3, ko Helmer Nori razlaga svoje erotične fantazije o tem, kako nihče na plesu ne ve, da sta skupaj. V norveščini je besedna zveza, ki jo avtor uporabi, »min hemmelig elskede« [moja skrivaj ljubljena]. J, H in M so izbrali besedo »ljubica«. Čuden ima na tem mestu »zaročenko«. Čeprav je po Pleteršniku sodeč imela beseda »ljubica« v času prvih prevodov še nevtralen pomen, je najpozneje v času nastanka Modrovega prevoda pridobila tudi pomen »priležnica«, ki ga v izvirni besedni zvezi ni. Največ težav je imel s to besedno zvezo po vsem sodeč prav Moder, saj je

začel z »ljubico«, nadaljeval z »nevestico«, potem pa se je na mestu, kjer ima Ibsen »brud« [nevesta], odločil za »ženo«.

Kulturno vezane prvine niso vezane le na javno življenje, zanimive so bile tudi rešitve zelo vsakdanjih posebnosti. Tako je v starejših hišah v Oslu še zdaj pogosto, da imajo poleg glavnega stopnišča stransko stopnišče, ki vodi na dvorišče, reče se mu »baktrappen« [zadnje stopnišče]. V slovenščini smo dobili štiri različne rešitve: »dvoriščne stopnice« (J), »stranske stopnice« (H), »spodnje stopnice« (M) in »zadnje stopnice« (Č). V 2.9 Helmer govori o »ruten i brevkassen« [steklo na nabiralniku]: J in Č sta to, za slovenskega gledalca nenavadno podrobnost ohranila, M in H pa sta jo spremenila v »mrežico«. V 2.11 se odpravijo »til bords« [k mizi]. Vsi prevajalci razen Čudna so se odločili za večerjo, Čuden pa za kosilo. Glede na to, da se, po didaskalijah sodeč, mrači in da je čas dogajanja božič, je bolj verjetno, da gre vendarle za kosilo (okoli 15h) kot za večerjo, vendar tudi Čuden kosilo pozneje nadomesti z večerjo.

Med kulturno vezane prvine sodijo tudi časovno zaznamovane prvine. O enem takem primeru sem govorila že pri didaskalijah, namreč o tem, kako se spreminja razsvetljava na odru, v starejših prevodih je izrecno poudarjeno, kdaj gre za električne luči in kdaj ne. Največ poudarjanja elektrike je v Jarčevem prevodu, ki je nastal, ko je elektrika prihajala v Slovenijo. Težave pa so povzročali še nekateri drugi izrazi, npr. »etui« (škatlja za cigare), ki ima v slovenščini sicer drugačen pomen, namreč »vrečki podobna škatla za drobne predmete«. Kljub temu je Hieng ohranil »etui«, Čuden je izraz posplošil v »škatljo«, J ima »tobačnico«, kar je prav tako pomensko netočno, Moder pa »cigarnico«, kar ustreza definiciji v SSKJ. Čuden je imel nekaj težav z besedo »postrešček«, ki jo je občasno nadomestil s »poštarjem« ali »slom«, včasih pa ostane »postrešček«. Ker gre za tri različne funkcije, to nekoliko načne celovitost besedila, je pa res, da se »postrešček« večinoma pojavlja v didaskalijah in zato za gledalca v dvorani nedoslednost ni moteča.

Težave so prevajalcem povzročale tudi, nekoliko presenetljivo, vžigalice. Tako sta Hieng in Moder posebej povedala, da gre za »voščene vžigalice«, Jarc pa je uporabil danes starinski izraz »žveplenka«. V izvorniku je uporabljena slogovno nevtralna beseda »fyrstikk« [vžigalica]. Med časovno zaznamovane prvine sodi tudi »piken« [punca] kot oznaka za služkinjo. Izrazi se razlikujejo: Jarc

ima »hišno«, Hieng »deklo« (kar je netočno), Moder in Čuden pa »služkinjo«. Nekoliko pred preostankom sveta so se morali (ne le slovenski) prevajalci Ibsena spopasti z besedo in konceptom »hygge«, ki ga zdaj pogosto sploh ne prevajamo več. Pomen norveškega »hygge« je podoben tistemu, ki ga poznamo iz danščine in pomeni »občutek domačnosti, prijetnega dobrega počutja«. Slovenski prevajalci so se odločili vsak za drugačno rešitev: »sreča« (J), »ljubezen« (H), »udobje« (M) in »toplina« (Č), ki se vsaka po svoje bolj ali manj približajo pomenu besede v norveščini, a ga ne zajamejo v celoti.

6.9.5 Drugo

V to kategorijo sem uvrstila prevodne strategije, ki so se pojavljale le redko, nekatere, ki sem jih pričakovala, pa se sploh niso, npr. kategorija neologizmov oziroma avtorskih besed. Prevajalci so se neologizmom še najbolj približali, kadar so besedam in besednim zvezam, ki so sicer del slovenskega jezika, pripisali nove ali redke pomene, npr. Čuden in Moder, ki sta v didaskalijah za »popevanje« dosledno uporabljala besedo »brenčanje«.

Med temi kategorijami je morda najobsežnejša kategorija slogovnih sprememb, ki so nastale pri prevajanju ponovitev blizu skupaj stoječih elementov. Pretekle raziskave (npr. Zlatnar Moe 2010) so pokazale, da se ponavljanje pri prevajanju v slovenščino pogosto izgubi, saj ga slovenski slogovni priročniki večinoma odsvetujejo in ga štejejo za slogovno napako. Vendar ima v književnosti posebno funkcijo, nakazuje lahko slogovno okornost lika, čustveno intenzivnost prizora, večjo ali manjšo jezo lika ali celo različne motnje (v romanu Marka Haddona *Skrivnostni primer ali kdo je umoril psa* je npr. ponavljanje simptom avtizma glavne osebe). Tudi v štirih prevodih *Nore* je prihajalo do tovrstnih sprememb, tako se npr. v 1.13 J in H izogibata ponavljanju ljubkovalnice »škrjanček« in namesto tega uporabita ptico pevko, Čuden pa je enkrat napisal »ptička pevka«, drugič pa »ptica pevka«. Isti prevajalec par pomanjševalnica – nevtralna oblika uporabi tudi v 2.4, tokrat se najprej odloči za »škrjančka«, potem pa za »škrjanca«. Kot sem že omenila, je pozneje v besedilu uporabljal tudi »škrjančico«, a se je ob koncu spet vrnil k »škrjančku«. V 2.5 imamo tipičen primer izogibanja ponavljanju v J in H (ki sta ponavljanju sploh manj naklonjena kot novejša prevajalca), ko »kjære, kjære doktor« [dragi, dragi doktor] prevedeta kot »ljubi, dobri doktor« (J) oziroma »dragi dobri doktor« (H).

Najbolj izpostavljeno je opuščanje ponavljanja pri besedni zvezi »det vidunderlige« [tisto čudovito], s katerim Nora označuje svoje pričakovanje, da se bo Helmer žrtvoval in prevzel krivdo nase ter ji tako izkazal ljubezen. V izvorniku je izraz vsakokrat enak, »det vidunderlige«, ne glede na to, kdo ga uporabi in v kakšnem kontekstu. V slovenskih prevodih ni tako. Na začetku je oblika besedne zveze v slovenščini »ono/tisto čudovito«, vendar se že v naslednji repliki ne ponovi:

Nora. Å hvordan skulle du kunne forstå det? Det er jo det vidunderlige som nå vil skje.	N: Oh, kako bi tudi! Toda ono čudovito se bo šele zgodilo!	N: Ah, kako bi tudi mogla! – Toda o n o č u d o v i t o , se bo še zgodilo!	N: Oh, kje ne bi mogla razumeti! In zdaj se bo zgodilo tisto čudovito .	NORA O, kako bi pa mogla? Zgodilo se bo tisto čudovito .
Fru Linde. Det vidunderlige?	L: Čudovito?	L: Čudovito?	L: Kaj neki?	GOSPA LINDE Čudovito?
Nora. Ja, det vidunderlige . Men det er så forferdelig, Kristine – det må ikke skje for noen pris i verden.	N: Da, čudovito . Toda to je tako strašno, Kristina – ne sme se zgoditi, za nobeno ceno sveta.	N: Da, čudovito – toda, to je tako strašno, Kristina! Ne sme se zgoditi, za nobeno ceno!	N: Ja, tisto čudovito . čeprav je tako grozno, Kristine; ne sme se zgoditi, za vse na svetu ne.	NORA Ja, čudovito . Ampak, Kristine, to je tako strašno ... ne sme se zgoditi, za nič na svetu.

Prevajalci so se večinoma odločili za izpust kazalnega zaimka, le Moder je besedno zvezo v celoti nadomestil z vprašalnico.

V 2.11 so trije prevajalci izbrali isto rešitev kot na začetku, Jarc pa je besedno zvezo spet malenkostno spremenil v »tako čudovito«.

Det skulle du latt være. Du skal ingenting forhindre. Det er i grunnen en jubel dette her å gå og vente på det vidunderlige .	N: Tega ne bi smela storiti. Ti ne smeš ničesar preprečiti. Sicer pa je blaženo pričakovati nekaj tako čudovitega .	N: Tega ne bi smela napraviti. V bistvu je vendarle tako divno – pričakovati ono čudovito ...	N: Škoda, da si to naredila. Nobene stvari ne boš ubranila. Pravzaprav sva lahko veseli, da sva tu in čakava, kdaj se bo zgodilo tisto čudovito .	NORA To bi lahko izpustila. Ničesar ne boš preprečila. Pravzaprav sva lahko veseli, da sva tu in čakava, kdaj se bo zgodilo tisto čudovito .
--	--	--	--	---

V 3.5 se izraz končno malo bolj ustali:

Nora. Ja, det kan jeg godt. Det var i aften da det vidunderlige ikke kom, for da så jeg at du ikke var den mann jeg hadde tenkt meg.	N: Morem. Bilo je nocoj, ko se ni dogodilo ono čudovito ; in tedaj sem spoznala, da ti nisi bil mož, za kakršnega sem te smatrala.	N: Da, lahko. Bilo je danes zvečer, ko se ni zgodilo ono č u d o v i t o . Tedaj sem sprevidela, da nisi bil mož, za kakršnega sem te smatrala.	N: Oh, čisto lahko. To se je zgodilo nocoj, ko ni prišlo tisto čudovito ; takrat sem namreč sprevidela, da nisi možki, za kakršnega sem te imela.	NORA Ja, lahko. Zgodilo se je nocoj, ko tistega čudovitega ni bilo, takrat sem spoznala, da nisi možki, kakršnega sem si zamišljala.
Helmer. Forklar deg nøyere, jeg begriper deg ikke.	H: Razloži jasneje, ne razumem te.	H: Razloži mi jasneje – ne razumem te ...	H: Moraš mi natančneje razložiti; ne razumem te.	HELMER Razloži natančneje, ne razumem te.
Nora. Jeg har ventet så tålmodig nå i åtte år, for herregud, jeg innså jo nok at det vidunderlige kommer ikke sånn til hverdags. Så brøt dette knusende inn over meg, og da var jeg så usvikelig viss på: Nå kommer det vidunderlige .	N: Osem let sem potrpežljivo čakala, kajti – moj ljubi Bog, uvidela sem, da ono čudovito ne prihaja kot nekaj vsakdanjega. Potem me je dohitela ta nesreča; tedaj sem bila trdno prepričana: sedaj se dogodi ono čudovito .	N: Osem let sem tako potrpežljivo čakala, kajti ... moj bog ... uvidela sem, da se čudovite stvari ne dogajajo vsak dan. Potem se je zgrnila nesreča name. Takrat sem bila trdno uverjena: zdaj se bo zgodilo ono čudovito . In ko bi se to zgodilo --	N: Tako potrpežljivo sem čakala osem let; Bog mi je priča, da se popolnoma jasno zavedam, da se čudeži ne gode vsak dan. Potlej pa se mi je zvalila ta nesreča na glavo; in tedaj me je obšlo tako neomajno zaupanje: zdaj se bo zgodilo tisto čudovito	NORA Potrpežljivo sem čakala osem let, kajti ljubi bog, vedela sem, da tisto čudovito ne pride kar vsak dan. Potem me je doletel ta uničujoči udarec in takrat sem bila sveto prepričana: zdaj pride tisto čudovito .
Nora. Det var det vidunderlige som jeg gikk og håpet på i redsel. Og for å hindre det var det at jeg ville ende mitt liv.	N: To je bilo ono čudovito , kar sem pričakovala s trepetom in s strahom in da bi to preprečila, bi si končala življenje.	N: To je bilo ono čudovito , v kar sem s strahom in trepetom upala. In samo, da bi to preprečila, sem hotela napraviti konec lastnemu življenju.	N: To je tisto čudovito , kar sem s strahom pričakovala. In ravno zato, sem si hotela vzeti življenje, da ti ne bi bilo treba s tem stopiti pred ljudi.	NORA To je bilo tisto čudovito , na kar sem ves čas prestrašeno upala. In da bi to preprečila, sem hotela končati življenje.

Kljub temu imamo še vedno dva primera, ko se besedna zveza pojavi v drugi obliki, namreč kot »čudovite stvari« v H oziroma »čudeži« v M. Vse te rešitve so razmeroma blizu izvirnemu izrazu, vendar pa kohezivna vez vsakokrat, ko se izraz ne pojavi v prvotni obliki, nekoliko oslabi, zmanjša pa se tudi učinek izvirne spremembe na koncu 3.5, ko se »det vidunderlige« v izvirniku spremeni v »det vidunderligste« [tisto najčudovitejše], saj sprememba manj izstopa prav zaradi opuščanja ponavljanja prej:

Nora (tar sin vadsekk). Akk, Torvald, da måtte det vidunderligste skje. –	N: Ah Torvald, potem bi se moralo dogoditi ono najčudovitejše --	N (vzame svojo popotno torbo): Ah, Torvald, potem bi se moralo zgoditi n a j č u d o v i t e j š e ...	N <i>vzame svojo popotno torbo</i> : Joj, Torvald, potlej bi se moralo zgoditi tisto najbolj čudovito ...	NORA <i>vzame potovalko</i> Oh, Torvald, potem bi se moralo zgoditi najčudovitejše ...
Helmer. Nevn meg dette vidunderligste!	H: Imenuj ono najčudovitejše!	H: Reci, kaj je to najčudovitejše!	H: Tak povej mi že, kaj je to!	HELMER Imenuj to najčudovitejše!
Nora. Da måtte både du og jeg forvandle oss slik at –. Å, Torvald, jeg tror ikke lenger på noe vidunderlig.	N: Potem bi se morala oba, ti in jaz tako spremeniti, da – Oh, Torvald – v čudeže ne verujem več.	N: Z nama obema bi se morala dogoditi takšna sprememba, da – Ah, Torvald, jaz ne verjamem več v čudeže.	N: Potlej bi se morala oba skupaj tako spremeniti, da ... Ne, Torvald, zdaj ne verjamem nič več v kaj tako čudovitega.	NORA Potem bi se morala oba, ti in jaz, spremeniti tako, da ... O, Torvald, nič več ne verjamem v čudovito.
Helmer (synker ned på en stol ved døren og slår hendene for ansiktet). Nora! Nora! (ser seg om og reiser seg.) Tomt. Hun er her ikke mer. (et håp skyter opp i ham:) Det vidunderligste –?!	H (mahne na stol pri vratih, si pokrije lice z rokami): Nora, Nora! (pogleda krog sebe in vstane) Prazno. Odšla je! (v očeh se mu zabliska upanje) Ono najčudovitejše -? (od spodaj se čuje, kako se z ropotom zapro vrata.)	H (se zruši na stol poleg vrat in si z rokami zakrije obraz): Nora! Nora! (Se ozre naokrog in vstane) Prazno. Odšla je. (Upanje vzplapola v njem) Najčudovitejše ...?! (Čuje se, kako so se spodaj zaloputnila vrata.)	H: <i>se zgrudi na stol pri vratih in si pokrije obraz z rokami</i> Nora! Nora! <i>se ozre in vstane.</i> Prazno. Ni je več. <i>Upanje se mu prebudi.</i> Tisto najbolj čudovito ...?!	HELMER <i>se sesede na stol ob vratih in si z dlanmi pokrije obraz</i> Nora! <i>Pogleda naokrog in vstane.</i> Prazno. Ni je več. <i>V njem se prebudi up.</i> Najčudovitejše ...?!

Tudi tu vidimo, da prevajalci niso vedno uporabljali iste oblike besedne zveze, J in H sta »čudovito« spremeniła v »čudež« (kar je pomensko netočno), M je enkrat ohranil samo kazalni zaimék in pridevnik spet izpustil, Č pa je izpustil zaimék »noe« [»nekaj«, oziroma v tem primeru »nič«]. So pa vsi uskladili izraz ob zadnji omembi s prvo omembo v tem delu dialoga, čeprav ne tudi s preostalimi mesti v drami, kjer se besedna zveza pojavi. Zakaj se je besedna zveza v slovenskih prevodih spreminjala, lahko le ugibamo, eden od verjetnih razlogov je moč slogovne norme o neponavljanju (drugi razlog pa so lahko časovni presledki med prevajanjem/lektoriranjem/urejanjem posameznih delov besedila).

Druga kategorija, v kateri je bilo glede na druge raziskave nenavadno malo primerov, so bile litote oziroma besedne zveze z nasprotnim pomenom. V 1.2 so za »husk« [pomni] vsi prevajalci izbrali nasprotni zanikan pomen: »ne pozabi«, V 3.5 pa sta Čuden in Hieng norveški »jeg har nesten ikke mot til det« [skorajda nimam poguma za to] prevedla kot »Komaj si upam«. Malce bolj zapleten primer je v Modrovem prevodu stavka »Du mener at jeg aldri ville tatt imot et slikt offer av deg?« [Misliš, da jaz nikoli ne bi hotel od tebe sprejeti takšne žrtve], ki postane v M »Misliš, da bi sploh sprejela tako žrtve od tebe«. V prvem primeru Helmer (na katerega se nanaša »tebe« iz replike) misli, da Nora od njega nikoli ne bi sprejela takšne žrtve, v slovenskem primeru pa Nora Helmerjevo domnevno mnenje interpretira kot vprašanje po nasprotnem pomenu.

Izjemno malo je modernizmov (se pravi besed in besednih zvez, ki iz dogajanja izstopajo zaradi svoje časovne obarvanosti): našla sem samo en primer, pa še tu gre zgolj za zamenjavo izposojene pripone s slovensko, in sicer v 3.2 najdemo obliko »kapricasta« namesto »kapriciozna«, kar nekoliko zniža formalnost besede in jo umesti v modernejši čas, odkar velja norma menjave izposojenih morfemov s slovenskimi, kjer je to mogoče.

Izposojenk je razmeroma malo, prevajalci so večinoma izbirali slovenske besede, tipična je beseda »makroner«, ki je potrebovala dobrih sto let, da se je spet znašla v prevodu v slovenski različici, namreč »makroni«; pred tem pa so jo prevajali kot »bonbone«, »sladkorčke« oziroma »mandeljčke«, kar je vse netočno. Je pa zanimivo, da je v Gestrinovem prevodu, ki je najstarejši, že uporabljena beseda makron, kar pomeni, da vendarle ni šlo

za popolnoma neznano slaščico. Sicer so izposojenke večinoma omejene na svet bančništva in prava (npr. 1.13), nekaj pa je tudi drugih terminov (npr. že prej omenjeni »lege artis« pri Hiengu ali podpis »in blanco«, ki je prav tako ohranjen samo pri Hiengu). Poseben primer so številne slovanske izposojenke v Jarcu, ki pa so manj slogovno motivirane in bolj posledica slavizacije jezika po prvi svetovni vojni (in verjetno še ostankov slavizacije v 19. stoletju). Presenetljivo veliko slovanskih izposojenk najdemo tudi pri Hiengu, presenetljivo zato, ker bi pričakovali, da je ta norma do leta 1952, ko je nastal ta prevod, že opešala.

Še najobširnejša med temi kategorijami je kategorija arhaizmov, najopaznejše v J, a je težko reči, ali je šlo v času nastanka dejansko za arhaizme, vsekakor danes zvenijo arhaično, npr. opis Krogstada iz 1.4, ki je arhaičen tako na besedni in leksikalni kot na slogovni, skladenjski in oblikoslovni ravni: »On se peča z najrazličnejšimi opravki, kakor govore«: današnjemu ušesu starinsko zvenijo tako »peča« in »opravki« v pomenu »posli« (ki ga najdemo v Pleteršnikovem slovarju) kot oblika »govore« namesto »govorijo«. Nekateri drugi arhaizmi pri Jarcu so še »Oh, da sem mogla biti zraven« (starinska skladnja), »Miznica« za predal v mizi, »Odstopivše ravnateljstvo«; predpona »brez-« v tvorjenkah »brezsmiselno«, »brezpomembno«; »solnčnočista sreča« (3.5), »samoobsebi umevno« (3.3); glagol »pojmiti« – »ali pojmiš sploh« namesto »razumeti« (3.5); skladnja v primerih, kot je »bi te prosila velike usluge«, »se ne bo potezala zanj« itn. (oba primera sta iz 1.13); »veruj mi« namesto »verjemi mi«, »čutim se nenavadno svežega« (3.3); starinski izraz za klavir – »glasovir« (2.11); leksikalni: »truden« namesto »utrujen«, »svež« namesto »spočit« itn.

Nekaj več arhaizmov najdemo še v H, vendar razmeroma malo, sploh glede na to, da je prevod vendarle star že 70 let: v 1.8 »igrati bi se hoteli?«, »ne bo se potezala zanj« (1.13), »zapazila« namesto »opazila« (2.3), »Moram pozkusiti, da ga zadovoljim na ta ali oni način«, replika, ki je v desetletjih po nastanku dobila erotični podton, ki ga takrat morda ni imela. Vsekakor pa kaže, da starinjenje ni bila zavestna strategija, kar je razumljivo, glede na to, da gre za dramatiko, ki je bila v času prvih prevodov moderna, pozneje pa je postala del kanona realistične dramatike, ki zahteva prevod v moderen, nezaznamovan jezik. Zato deli besedila, ki zvenijo starinsko, zvenijo tako preprosto zato, ker so vse starejši.

V besedilu se pojavlja nekaj ljubkovalnic, večinoma v povezavi z Noro; po večini gre za živalska poimenovanja – različne ptice in veverice. Ptice so prevajalcem povzročile kar nekaj težav, še največ težav so imeli s »sangfugl« [ptica pevka], ki jo v 1.13 J in M združita s »škrjančkom« iz prejšnjih prizorov, H jo posploši v »ptičko«, Č pa v »ptičko pevko« (kar je sicer nenavadno s stališča kolokacije). V 3.5 besedo »sangfugl« prevajajo drugače kot v 1.13: J se odloči za »ptičico«, H za »golobico«, M vztraja pri »škrjančku«, Č pa pri »ptički pevki«. V 2.11 Č »škrjančka« spremeni v »škrjančico« in potem to obliko ohranja do konca dejanja. V 3. dejanju najprej uporabi obliko z začetka igre, namreč »škrjanček«, v 3.5 pa jo spet nadomesti s »škrjančico«. V M in Č tudi Norino ime srečamo v pomanjševalni obliki, namreč Norica, kar je zaradi podobnosti z besedo »norica« kljub veliki začetnici za bralca nekoliko moteče. H in J sta se tu držala besedotvornih postopkov v izvirniku, tako da je Nora postala »mala Nora«.

Naslednja pomembna pomanjševalnica je »pappa«, ki jo Nora uporablja, ko govori o svojem očetu. Noben prevajalec ni skozi vso dramo uporabljal iste besede za »pappa«. Še najdoslednejša sta bila Čuden, ki je v veliki večini primerov uporabil »očka«, vendar tudi »oče«, in Hieng, ki je večinoma uporabljal nevtralni »oče«, le enkrat ga je zamenjal s »papanom«. Moder in Jarc sta prehajala med »papanom« in »očetom«, odvisno od neposrednega sobesedila. Uporaba te pomanjševalnice oziroma njena zamenjava z nevtralnim poimenovanjem vpliva na karakterizacijo Nore in na njen odnos do očeta – čim bolj nevtralno je poimenovanje, tem manj otroška je Nora in tem hladnejši je njen odnos z očetom. Na karakterizacijo vpliva tudi nadomestitev splošne ljubkovalnice »kjære« [dragi/a] z »ljubo dete« v J_1.13, kjer še bolj uporabi njeno otroškost in neenakost odnosa s Helmerjem, enako kot »Dobro spančkaj, Nora« v M_3.5.

Še zanimivost: H je edini, ki je »den søte lille tingest« [ljubka majhna stvarca] prevedel kot »ljubko malo bitje«, drugi trije so se odločili za »sladko malo stvarco« in tako sledili izvirniku. Hiengov prevod je zanimiv zato, ker v kombinaciji z nekaterimi drugimi njegovimi prevajalskimi odločitvami (vikanje služkinje in navajanje služkinj z imeni v didaskalijah) kaže na tendenco, da se do žensk v igri vede spoštljivo tudi takrat, ko v izvirniku tega ni. V vseh prevodih kdaj pa kdaj najdemo prevajalske omilitve izrazito lastniškega odnosa Helmerja do Nore, vendar je Hieng najdoslednejši. Ali

gre za njegovo osebno izbiro ali za duha časa, v katerem je prevod nastal in ki je izrazito spodbujal enakost med ljudmi, je težko reči.

Metaforika je še eno področje, kjer prihaja do različnih rešitev v različnih prevodih. Ker gre za realistično dramo, posebno zapletene metaforike sicer ni bilo, tako da je glavno težavo pomenilo prepoznavanje in prevajanje frazemov, nekaj primerov pa vendarle je. Največ težav je povzročala ljubkovalnica »sangfugl«, o čemer sem že govorila, nanjo pa se veže tudi besedna igra v 1.1, ko Helmer Noro pograja zaradi njenega zapravljanja in pripomni, da je res drago vzdrževati »en spillefugl«. Beseda »spillefugl« [dobesedno »igriva ptica«] pomeni hazarderja, a vsi slovenski prevajalci so se odločili za pomen zapravljanja. J in Č sta ohranila povezavo na ptice »čižek zapravljivček« (J) oziroma »ptičica« (Č), M in H pa sta ptiče izpustila in se osredotočila na zapravljanje. Glede na to, da v slovenščini besedne igre, ki bi se nanašala tako na hazardiranje kot na Helmerjevo siceršnje označevanje Nore kot te ali one ptice, ni, ni pravega razloga, da so prevajalci uporabili besedo z drugim pomenom.

Primer iz 3.1 lepo ponazarja težave, ki so jih posamezne metafore povzročale prevajalcem.

Se på meg, nå er jeg en skipbrudde mann på et vrak.	Poglejte me, sedaj sem kakor mornar na razbiti ladji.	Poglejte me zdaj: obupan brodolomec.	Poglejte me; zdaj sem kakor brodolomec, ki se oklepa zadnje bilke.	Poglejte me, zdaj sem brodolomec na razbitini.
De sa at De stod som en skipbrudde mann på et vrak.	L: Rekli ste, da ste kakor mornar na razbiti ladji.	L: Nazvali ste se: obupani brodolomec.	Ravnokar ste rekli, da ste kot brodolomec, ki se oklepa zadnje bilke.	GOSPA LINDE Rekli ste, da ste kot brodolomec na razbitini.
Jeg sitter også som en skipbrudde kvinne på et vrak.	L: Tudi jaz se nahajam na razbiti ladji.	L: Tudi jaz sem doživela brodolom.	Tudi jaz sem kakor brodolomka, ki se oklepa zadnje bilke.	Tudi jaz se počutim kot brodolomka na razbitini.
Fru Linde. Krogstad, hvis nå vi to skipbrudne mennesker kunne komme over til hverandre.	L: Krogstad, če se ne bi mogla midva, oba brodolomca združiti -	L: Krogstad, če bi midva, brodolomca, mogla skupaj ...	L: Krogstad, kaj, ko bi mogla brodolomca priti skupaj?	GOSPA LINDE Krogstad, kaj če bi se midva kot brodolomca zblížala?

Krogstad. Hva er det De sier?	K: Kaj pravite?	K: Kaj pravite?	K: Kaj mislite s tem?	KROGSTAD Kaj pravite?
Fru Linde. To på ett vrak står likevel bedre enn én på hvert sitt.	L: Skupaj, na isti ladji bi se lažje rešila.	L: Dva človeka se na polomljeni barki laže rešita, kakor če ju nese vsaksebi.	L: Dva na razbitinah sta boljša kakor vsak na svoji bilki.	GOSPA LINDE Dva na eni razbitini sta pač na boljšem kot vsak na svoji.

Ko se gospa Linde in Krogstad pogovarjata o možnosti, da bi zaživela skupaj, uporabljata metaforo brodolomca: »skipbrudden mann på et vrak« [brodolomec na razbitini]. Najbližje izvirni metafori sta H in Č z »brodolomcem« oziroma »brodolomcem na razbitini«. J se je odločil za »mornarja na razbiti ladji«, kar je pomensko sicer točno, vendar bolj splošno kot »brodolomec«, M pa se je odločil za »brodolomec, ki se oklepa zadnje bilke«, kar zveni nenavadno v kontekstu brodoloma (bolj pričakovan bi bil morda »tram« ali kaj podobnega). Prav ta rešitev z bilkami je otežila prevajalčevo delo v nadaljevanju, ko je zapisal »dva na razbitinah sta boljša kakor vsak na svoji bilki«, kar je pomensko nenavadno. Nekoliko se metafora podre tudi pri Jarcu, ki je »razbitino« vmes zamenjal z »ladjo«, Č pa se je proti koncu odpovedal metafori in raje uporabil primerjavo.

Drugi primer, kjer je metafora nekoliko razpadla zaradi težav na besedni ravni, najdemo v 3.5, ko se Helmer zaplete v primerjavo Nore z golobico (»due«) in okrutnega sveta s ptico roparico (»hauk«). Ptica roparica v izvirniku je kragulj, kar se v kar treh prevodih ni ohranilo, saj v J, H in M najdemo »jastreba«. To je problematično tudi zato, ker je jastreb večinoma mrhovinar in ne bi lovil žive golobice. V Č najdemo »kragulja«, ki ustreza izvirniku in biologiji. V istem prizoru pa najdemo še zabaven primer, ko Nora Helmerju reče, da je veliko žensk žrtvovalo svojo čast, da je rešilo drugega. V I je teh žensk sto tisoč, v slovenščini pa se številke precej razlikujejo: »na milijone« v J, (en) »milijon« v H, »na stotisoče« v M in končno »sto tisoč« v Č. Iz tega sledi, da se je število žrtvujočih se žensk najprej v začetku 20. stoletja drastično povečalo, potem pa je počasi upadalo do začetka novega stoletja, ko je doseglo število s konca 19. stoletja.

Zadnja kategorija, ki sem jo pregledovala, je kategorija gostobesednosti na mestih, kjer v izvirniku to slogovno sredstvo ni uporabljeno. Največ

primerov najdemo v M, čeprav se občasno pojavljajo tudi v drugih prevodih. Prve take primere najdemo v 1.2, ko v Č Nora reče »nisem vedela, kako naprej, da bi prišla do denarja« (za »jeg visste ikke noen vei å skaffe penger« [nisem našla načina, da bi prišla do denarja]). Značilna je pretirana Modrova uporaba fraze »na dan z besedo«, kjer gre verjetno tudi za vpliv norveškega izvirnika, a Moder frazo uporablja tudi, kadar v norveškem izvirniku za to ni razloga. Nenavaden primer gostobesednosti najdemo v 2.1, kjer noben prevajalec ne uporabi preprosto enobesednega poimenovanja »božič«, ampak vsi uporabljajo večbesedna poimenovanja: »sveti dan« (J), »prvi božični dan« (H in Č), oziroma »božični dan« (M). Tudi v tem primeru je razlog za gostobesednost verjetno vpliv norveščine, kjer se božični prazniki dejansko imenujejo s tvorjenkami za dneve od 23. do 26. decembra, v katerih je prvi del beseda »jul« [božič] (»lille julaften«, »julaften«, »første juledag« in »andre juledag« [mali božični večer, božični večer, prvi božični dan, drugi božični dan]), vendar so slovenska imena za te dneve drugačna. Moder tudi sicer rad uporablja več besed, kot je potrebno, tako recimo velikokrat uporabi »kratko in malo« namesto »sploh«, »preljuba, predraga Nora« namesto »draga Nora« ipd. Zanimiv je še primer v 3.1, kjer se zdi, da je bilo prevajalcem preprosto neprijetno sporočiti slabo novico o skorajšnji Rankovi smrti, zaradi česar so jo zavili v več besed. Ko Helmer reče, da je videti, kot da Rank s svojo vizitko napoveduje svojo smrt, Nora odgovori »Det gjør han også« [To tudi počne, v pomenu »saj jo«]. Noben prevajalec se ni odločil za kratek in jedrnat »saj jo«, ampak so se vsi odločili za daljše in bolj dobesedne prevode: »Saj jo tudi« (J), »in tako tudi je« (H), »Saj jo tudi res« (M) oziroma »Saj tudi jo« (Č).

V to kategorijo morda spada tudi primer iz M, kjer v 1.2 pride do mešanja frazemov. Gospa Linde vpraša Noro, ali je bivanje na jugu Helmerju pomagalo, in sicer z besedami: »Og din mann kom aldeles helbredet tilbake?« [se je tvoj mož torej vrnil popolnoma ozdravljen], na kar ji Nora odgovori z »Frisk som en fisk« [Zdrav ko riba]. Moder je ribo uporabil že v vprašanju: »in mož se je vrnil zdrav kot riba?«, na kar je Nora odgovorila »Močen kot dren!«. Poleg kopičenja frazemov prevajalec ne uporabi običajne oblike frazema, »zdrav kot dren«, ampak nenavadni »močan kot dren«.

6.10 Štirje celotni prevodi *Hiše za lutke* in besedilna analiza

Besedilna analiza štirih celotnih prevodov je pokazala, da gre pri slovenskih prevodih v veliki meri za tako imenovane spoštljive prevode (Aaltonen, 2000, 64–73), se pravi celotne prevode brez večjih prevajalskih intervencij, in da se je ta trend s časom še okrepil. Večjih izpustov je tako malo, še največ jih je v J, ki je tudi edini prevod z daljšim dodanim besedilom – otroškimi odgovori na Norine replike. Vse odtlej pa je bilo v prevodih vedno manj dodajanja in izpuščanja. Večina posegov ni obsegala več kot besede ali besedne zveze, tako v dialogu kot v didaskalijah. Nekaj primerov dodajanja je posledica slovničnega izpopolnjevanja povedi, drugi dodatki so enobesedni, a lahko na izpostavljenih mestih vplivajo na potek drame, odnose med liki in karakterizacijo. Do izpustov je največkrat prihajalo pri didaskalijah, mašilih, nagovorih, pomanjševalnicah in retoričnih vprašanjih.

Prvina, ki se je presenetljivo pogosto spreminjala, je bil naslov besedila. Vsak od štirih prevodov nosi drugačen naslov, vsi pa se razlikujejo tudi od izvirnega naslova. Kako huda je bila zagata z naslovom, kaže tudi dejstvo, da je v okviru mature 2023 drama dobila nov, peti naslov, ki ga je določila maturitetna komisija, in da je imela uprizoritev leta 2023, prav tako v veliki meri namenjena maturantom, kljub temu spet drugačen naslov.

V nasprotju z naslovom prevajalci presenetljivo niso imeli težav s sicer kontroverznim koncem drame – vsi so obdržali izvorni Ibsenov konec. V eni od različic J sicer najdemo tudi prevod alternativnega konca, vendar je prečrtan.

Seznami oseb so ostali enaki kot v izvirniku, v J se vidi, da je prevajalec najprej uporabil nemška imena oseb, vendar jih je spremenil v norveška, nemška pa prečrtal. V H je nekaj ostankov nemščine (pri zapisu nekaterih priimkov), novejša prevoda pa ohranjata norveška imena. Nekoliko bolj so se spreminjale didaskalije, najpodrobnejše so v J, ki je zanimiv tudi po izrecnem omenjanju električne razsvetljave. V drugih prevodih prihaja do manjših premikov didaskalij k repliki višje ali nižje, na nekaterih mestih osebe prihajajo in odhajajo skozi različna vrata, veliko didaskalij je izpuščenih, nekaj pa je tudi novih.

Podrobneje sem analizirala spremembe na pravopisni, oblikoslovni, skladenski, leksikalni in slogovni ravni. Glede na to, da sta bila dva analizirana

prevoda delovni različici, se pravi neurejena, nelektorirana in neobjavljena, je o rabi ločil težko reči kaj natančnejšega, kaže pa se trend zamenjave šibkejših ločil (npr. pik) z močnejšimi (npr. klicaji). Različne so bile tudi prevodne strategije glede zaznamovanja poudarkov, ki jih Ibsen v tej in drugih svojih dramah navadno zaznamuje z razprtim tiskom – prevajalci so jih večinoma zaznamovali z besednim redom, manj s tiskom, v novejših prevodih pa poudarki velikokrat sploh niso več označeni. Tako kot pri ločilih tudi pri velikih začetnicah vsaj za starejše prevode težko rečemo kaj natančnejšega, zdi pa se, da zunajbesedilne ideološke razmere v ciljni slovenski kulturi niso sistematično vplivale na npr. zapisovanje pojmov iz krščanstva, ampak je šlo predvsem za individualne izbire prevajalcev.

Na oblikoslovni ravni je bilo sprememb presenetljivo veliko, večinoma so bile posledica interference z norveščino in/ali nemščino (npr. raba dvojine, glagolskih časov in glagolskega vida); nekaj sprememb je verjetno posledica spreminjajočih se slovničnih pravil v slovenščini (raba nedoločnika oziroma namenilnika za glagoli premikanja); nekaj pa je bilo rešitev, ki še vedno veljajo za napačne (npr. napačna raba povratnega svojilnega zaimka, težave s sklanjanjem samostalnikov »mati« in »hči«), več je bilo tudi primerov neujemanja v osnovnih slovničnih kategorijah, ti primeri so ali posledica nepopolnih popravkov ali zapletene skladnje.

Skladnja je prevajalcem povzročila kar nekaj težav: večinoma se je spreminjala zaradi nadomeščanja veznikov iz izhodiščnega besedila z drugimi, kar je spremenilo odnose med deli povedi ali celo med povedmi; nekaj težav so prevajalci imeli z določanjem, v katerem sklonu naj bo predmet stavka, včasih je bilo nejasno, na kateri del besedila se nanaša posamezen zaimek ali samostalniška besedna zveza, spreminjal pa se je tudi poudarek v besedilu, največkrat zaradi spremenjenega besednega reda.

Na leksikalni ravni so bile spremembe posledica naslednjih prevodnih strategij: razlaganja, povzemanja in predvsem nadomeščanja. Spremembe so se dogajale na ravni besede in besedne zveze, največkrat gre za uporabo sinonima ali besede/besedne zveze z zelo podobnim pomenom. Do teh sprememb prihaja zaradi različnih razlogov: včasih je izraz v IB dvoumen ali ima več pomenov, včasih pa razloga ni mogoče najti v izhodiščnem besedilu in gre verjetno za individualno izbiro. Pri spremembah gre navadno za

nevtralizacijo, premik od bolj specifičnega izraza k splošnejšemu, tovrstne spremembe pa vplivajo na slog, občasno tudi na potek zgodbe, odnose med osebami in karakterizacijo.

Velika skupina leksikalnih sprememb je posledica interference, vpliva izhodiščnega jezika, in to tako norveščine kot nemščine. Zanimivo je, da do interference z nemščino prihaja tudi v obeh neposrednih prevodih, zgolj zato, ker sta oba prevajalca govorila (bolje) nemško. Do interferenc prihaja pri lažnih prijateljih med nemščino in norveščino, slovenščino in norveščino ter slovenščino in nemščino; v primerih, ko ima beseda le podoben pomen kot ustrezna nemška beseda, so se prevajalci odločili za nemški pomen, enako v primerih, ko ima norveška beseda dva pomena in je eden bližji nemškemu. Do interferenc sicer prihaja ne le na leksikalni, ampak tudi na slovnični ravni.

Razmeroma veliko je odstopanja od slovenskih pravil in norm; razvrstimo jih lahko v dve kategoriji: napake (pri tem ne smemo pozabiti, da sta dva prevoda neobjavljeni različici) in domnevno namerno odstopanje, ko so npr. obstoječe besede dobile nove pomene, veliko je tudi nenavadnih kolkacij, ki so verjetno delno posledica različnih interferenc. Tudi pomenske spremembe lahko razvrstimo v isti kategoriji – v prvi so očitne napake, v drugi pa spremembe, ki so morda namerne. Nekatere pomenske spremembe so posledica odločitev na slovnični ravni (npr. raba dvojine in glagolskih časov), nekatere so posledica uporabe različnih strategij nadomeščanja, za nekatere pa razlogi niso jasni.

Na slogovni ravni opažam težnjo k nevtralizaciji besedila: kletvice in psovke se nevtralizirajo ali izpuščajo, izpuščajo se tudi mašila, ljubkovalnice in vzkliki. Do nevtralizacije strokovnega, žargonskega in obrednega jezika prihaja na funkcijskozvrstni ravni, spreminja se tudi raven formalnosti: v starejših prevodih se formalnost večinoma zvišuje, v novejših znižuje, občasno pa prihaja tudi do nihanja formalnosti v isti povedi ali repliki. Kulturno vezane prvine se praviloma ohranjajo, občasno pride do nevtralizacij od kulturno vezanega k splošnemu, nadomeščanja izhodiščnih prvin s ciljnim pa nisem opazila.

Nazadnje naj omenim še kategorije, v katerih je bilo manj sprememb, kot sem pričakovala: modernizmov, neologizmov in avtorskih besed v prevodih

ni, še najbližji so jim primeri, ko so obstoječe slovenske besede v prevodu dobile nov pomen. Nekaj več je arhaizmov, ker pa se večinoma pojavljajo v starejših prevodih, v času nastanka verjetno tudi v teh primerih ni šlo za arhaizme. Do nekaj sprememb je prišlo v metaforiki, vendar jih je razmeroma malo, je pa tudi res, da že izvorno besedilo z metaforami ni pretirano bogato. Manj kot pričakovano je bilo izogibanja ponavljanju blizu skupaj stoječih prvin ter presenetljivo malo uporabe besed in besednih zvez z nasprotnim pomenom v zanikani obliki.

Štiri slovenske celotne prevode *Nore* bi tako lahko uvrstili med spoštljive prevode brez pretiranega poseganja, se pa vsem pozna, da gre za prevode iz manj znane periferne kulture in jezika, da je imela nemščina vlogo posrednika, verjetno ne le pri starejših posrednih prevodih, ampak tudi pri novejših neposrednih, občasno se pokažejo težave zaradi nekoliko slabšega poznavanja začetne izhodiščne kulture in jezika, kar je tudi sicer značilno za prevajanje besedil iz perifernih jezikov in kultur.

6.11 Gestrinov prevod – Helmerjeva vloga

Gestrinov prevod *Nore*, ki je bil uprizorjen leta 1892, žal ni ohranjen v celoti, je pa v celoti ohranjeno besedilo za vlogo Helmerja, ki ga je v prvi uprizoritvi igral režiser drame Ignacij Borštnik. Gestrinov prevod so dvakrat uprizorili tudi v Trstu, in sicer leta 1909 in leta 1919. Besedilo je bilo del mape z Jarčevim prevodom, vendar manjka prevod Norine vloge. V rokopisu so ohranjeni deli nekaterih Norinih replik tik pred Helmerjevim odgovorom. Besedilo je ohranjeno v rokopisu, hrani pa ga Slovenski gledališki inštitut. Tako kot za druga dva starejša prevoda tudi za tega sklepam, da gre za posredni prevod iz nemščine, na kar kažejo omenjena lastna imena – Robert namesto Torvald, Kristina namesto Kristine, Günther namesto Nils in Lindenova namesto Lindejeva.

To različico sem analizirala posebej, nekatere ugotovitve pa so vključene v zgornji analizi celotnih besedil. Vtis, ki ga daje ohranjeni del besedila, je, da je šlo za zelo natančen prevod brez večjih izpustov, dodatkov ali sprememb. Je pa res, da se Helmer tudi v drugih prevodih ni pretirano spreminjal, najobsežnejši dodatek je dialog med Noro in otroki v J, o katerem tu ne more biti sledu, ker se ne veže neposredno na Helmerjeve nastope. Jezik prevoda

je, razumljivo, arhaičen, Helmerjev odnos do Nore pa v celoti nekoliko manj skrajn kot v izvorniku in drugih prevodih. Kot sem že povedala, razlog za to morda tiči v nemškem posredniškem prevodu, v katerem je Helmerjev odnos do Nore prav tako nekoliko ublažen.

Prva očitna sprememba v primerjavi z drugimi prevodi je več didaskalij za Helmerja, kar je razumljivo, saj je šlo za izvod, namenjen igralcu Helmerjeve vloge. Izpustov skorajda ni, razen prej omenjenega, prav tako je mogoče opaziti razmeroma malo interferenc, še najočitnejša je uporaba preteklika na koncu 3. dejanja, ko Helmer sprašuje Noro, ali ni srečna v zakonu – v izvorniku je uporabljen dovršni sedanjik, Gestrin pa se je tako kot drugi odločil za preteklik in je zakon zapečatil še pred osebama v drami.

Na pravopisni ravni sem opazila pogostejšo rabo klicajev, posebej v zadnjem dejanju. Raba klicajev se ne prekriva popolnoma z rabo v začetnem izhodiščnem besedilu. Kot sem že omenila, je bil klicaj v 19. stoletju predpisan za rabo v vseh vzkličnih povedih in ni nujno izražal čustvene obarvanosti povedi. Ker gre za nelektoriran rokopis, je zelo nedosledna tudi raba vejice – vejic v prevodu skoraj ni, v nekaterih primerih njihovo pomanjkanje celo otežuje razumevanje (npr. v didaskaliji »vede jo dasi kljubuje v sobo«). Poleg tega se je prevajalec večkrat odločil za sekanje daljših povedi in uporabo končnih ločil namesto vejice. Tudi na pravopisni ravni najdemo nekaj zastarelih zapisov besed, npr. »vezti«, »škoranjček«, »staboj«. Predlog z/s piše skupaj z besedo, h kateri spada, in vedno s s, z-ja sploh ne uporablja. Na oblikoslovni ravni je arhaična npr. uporaba deležij in deležnikov: »nastopi Noro skoraj ssilo tiraje v sobo«; arhaizmi se pojavljajo na morfemski ravni: »umejem«, »dobodem«, »razumejem«, »prouzročil« (namesto povzročil), »solčnen« itn. Nenavadne oblike najdemo pri sklanjanju posameznih besed. Tako je zaimek, ki nadomešča samostalnik »pismo«, ženskega spola: ko Helene prinese Krogstadovo pismo, Helmer reče: »Ti je ne dobiš! Sam je bom čital!«, na kar Nora odgovori: »Čitaj je!« Prav tako je zanimiva oblika »na odpuščanji«, ki jo uporabi Nora, ko se Helmerju sarkastično zahvali, da ji je odpustil, ker mu je poskušala rešiti življenje. Na skladenjski ravni sem opazila veliko razdruževanja daljših povedi, kar je morda povezano z nedosledno uporabo vejic v zloženih povedih in s premikanjem replik – začetek ene replike npr. prilepi na konec prejšnje ali pa konec na začetek naslednje.

Na besedni ravni najdemo celo vrsto arhaizmov, npr. »idi v sobo«, »devojka«, »vže«, »sključen« v pomenu »skrčen« (»sključeni roki«) ipd. Včasih je raba tako arhaična in/ali nenavadna, da oteži razumevanje besedila. Na začetku tretjega dejanja Helmer govori o tem, kako priljubljena je bila Nora na plesu, in se pritožuje, da je tarantelo plesala preveč strastno. Tej povedi sledi »A bodisi. Glavno je dobila je pohvalo, burno pohvalo!« Raba veznika »bodisi« v tej repliki je vsaj za modernega bralca popolnoma nerazumljiva.

Če je ta prevod pravopisno in jezikovno arhaičen, pa tega ne bi mogli trditi za njegovo ideološko podobo. Služabnike in služabnice v tem prevodu vika-jo, odnos do Nore je manj pokroviteljski. Helmer jo npr. manjkrat nagovarja in opisuje kot različne male gozdne živali ter večkrat kot odraslo osebo. Je pa po drugi strani res, da je Gestrin edini ohranil Ibsenov »eiendom« [lastnina] kot »stvar« in je ni nadomestil z »ženo« kot drugi prevajalci. In kljub temu da v prevodu sicer ni bilo mogoče opaziti večjih izpustov in dodatkov, je v rokopisu prečrtan tisti del, ko Helmer govori o nepriljubni kitajskosti ročnih del. Prevod je zanimiv tudi pri prenašanju kulturne in časovne specifikke. Tako je do Čudna edini, ki je ohranil makrone iz izvornika, le zapis je drugačen od modernega – »makkron«, v tem stoletju pa se je spremenil tudi spol: v G so »makkron« ženskega spola. Druga zanimivost je razsvetljava v Helmerjevem stanovanju: v času Gestrinovega prevoda, konec 19. stoletja, so stanovanje še v celoti razsvetljevale sveče.

Če povzamem, gre torej za zelo natančen in na pomenski ravni moderen prevod, na jezikovni in besedni ravni pa se pojavlja cela vrsta arhaizmov, kar je za prevod, ki je bil uprizorjen ob prvi izvedbi leta 1892, popolnoma pričakovano in razumljivo.

7 **Nora med Slovenci: odmevi prevodov in uprizoritev**

V nadaljevanju si bomo ogledali odmeve na Ibsenovo *Noro* na Slovenskem, vse od prve uprizoritve leta 1892 do najnovejše leta 2023. Ob odmevih na uprizoritve sem si ogledala še nekatere druge zapise o Ibsenu, posebej tiste, ki so se tako ali drugače ukvarjali z *Noro*. Dramo so v zadnjih 130 letih uprizarjali v različnih slovenskih gledališčih po različnih krajih: v Ljubljani, Mariboru, Trstu, Novi Gorici, Kranju in Celju. Največ produkcij je bilo v Ljubljani in Trstu, drama pa je bila tudi vsaj dvakrat uprizorjena kot radijska igra, leta 1954 na Radiu Ljubljana in marca 2023 v sklopu predstavitev maturitetnih besedil, na Programu Ars Radia Slovenija.

7.1 *Nora* v Ljubljani

7.1.1 Prva uprizoritev: Slovensko narodno gledališče 1892

Prvi slovenski prevajalec *Nore* je bil Fran Gestrin. Drama je bila prvič uprizorjena 27. marca 1892 v Deželnem gledališču, zanimivo je, da je bila v Ljubljani prej uprizorjena v slovenščini kot v nemščini (Moravec, 1974, 88). Moravec piše, da leto 1892 velja za prelomno leto v razvoju slovenskega gledališča, ki je prineslo 25-letnico delovanja Dramatičnega društva in novo stavbo, današnjo Opero (ibid., 9). Režiser je bil Ignacij Borštnik, ki je odigral tudi vlogo Helmerja, medtem ko je *Noro* igrala Zofija Zvonar, pozneje Borštnik.

V *Dokumentih slovenskega gledališkega muzeja* najdemo kritiko te prve uprizoritve, ki so jo kot eno zadnjih predstav odigrali še na čitalniškem odru. Kritika je bila posebej pozitivna do glavne igralko, o predstavi sami pa pravi, da »je bila na našem slovenskem odru prav srečna in jo smemo prištevati k najboljše uspelim«. Viri kažejo, da drama ni bila tako zelo uspešna pri občinstvu: Moravec (1974, 36) o premieri piše, da je šlo za »prvi uspeh, ki je dal zadoščenje [Ignaciju in Zofiji Borštnik], ne glede na to, kako ga je sprejemal avditorij«, in dodaja, da je bil sprejem te uprizoritve morda eden od razlogov, da sta se kmalu zatem odločila za delovanje v Zagrebu.

Kakršenkoli je že bil, je bil uspeh dobrodošel, saj je *Nora* veljala za »znamenito, moderno in za našo nevzgojeno publiko dokaj tvegano dramo«

(Moravec, 1974, 11), vendar po vsem sodeč še vedno manj tvegano od klasičnega gledališča – Moravec piše, da

velikega teatra, še posebej Shakespeara, Borštnik ta čas še ni tvegala; vzrok ni bil niti v njegovem odnosu do tega mojstra – to so pokazala poznejša zagrebška leta, niti samo v ožini čitalniškega odra – to so dokazala leta po preselitvi, temveč predvsem [...] njegova stvarna presoja zmogljivosti, ne samo maloštevilnosti ansambla (Ibid.).

Ibsen se je slovenskim ustvarjalcem takrat očitno kljub tveganosti za slovensko občinstvo zdel bolj uresničljiv kot Shakespeare, ki je že takrat užival ugled velikega klasičnega avtorja. Prvo uprizoritev njegove drame *Othello* je slovensko občinstvo dočakalo leta 1896. To potrjuje tudi Moravec (1974, 26): pri izbiri modernih avtorjev »ni bil osrednji vozel zasedba, temveč občinstvo, ki bi bilo na primer Shakespeareu vse bolj naklonjeno kakor tako skrajnim modernizmom, za kakršne so veljala tiste čase Ibsenova [...] dela«. V *Slovincu* so ob premieri zapisali:

Sinoči se je predstavljal znanega Henrika Ibsena igrokaz »Nora«. Ta igra je bila neka posebnost za naše gledališko občinstvo. Ibsen je eden izmed malega števila onih modernih pisateljev, ki riše značaje krepko in s strogo doslednostjo, dejanja navdahne z moralno resnostjo, ki ne razgreva gledalca le s hipnim ganotjem in raznimi neslanimi dovtipi, temveč daje posla duhu in treznemu razmišljanju. To kaže posebno konec, ki je nekaka novost v gledališkem slovstvu. Tu se ne vrše poroke, ne umori ali jednaki konci iger po šabloni, temveč glavni osobi se ločita, ali pisatelj da razumeti h koncu, da bode globoka materina ljubezen do nedolžnih otrok nadvladala mržnjo do soproga in se mati zopet povrnila k ljubi družini. V tej igri so s skrajno doslednostjo izpeljani značaji iz življenja, tu je čisti realizem, dasi našim krogom v marsičem še tuj.

(Anon, 1892a)

Zaradi vsega tega je bila *Nora* edina moderna drama, ki so jo v prvi sezoni igrali v novem gledališču. Jeseni 1892, natančneje, 12. oktobra, so namreč *Noro* uprizorili še enkrat, tokrat na novem odru – »z od režije ublaženim

koncem« (*Slovenec*, navedeno v Moravec, 1974, 26). Podatki o tem ublaženem koncu so skopi. Poleg Moravca govori o njem še novica iz *Slovenca*, je pa res, da kritik jesenske uprizoritve ni veliko, ker so izšle že spomladi. V rokopisnem gradivu spremenjenega konca ni, vendar je to tudi sicer nepopolno, saj manjka celotna Norina vloga. So pa v *Slovenskem narodu* ob oktobrski uprizoritvi zapisali, da je predstavo spremljala živa glasba: »Pri predstavi svira godba slavnega domačega pešpolka bar. Kuhn. št. VI.« O predstavi avtor govori kot »o popolnoma uspeli slovenski predstavi v prostorih novega deželnega gledališča«, vendar je občinstvo predstavo tudi ob jesenski uprizoritvi očitno še vedno sprejemalo z mešanimi občutki:

Večina slovenskega občinstva se sicer najbrže ne bo ogrela za brez obzirno realitiko slavnega norveškega pisatelja, a vsekakor je potrebno, da se tudi naše občinstvo seznaní z duhovitimi duševnimi proizvodi Henrika Ibsena, ki so prouzročili pravo revolucijo v svetovni dramatični literaturi. Prav je tedaj storilo naše dramatično društvo, da je presadilo tudi na slovenske tla jedno izmej najslavnejših dram Ibsenovih.

(Anon, 1892c)

Predstava je dokazala, piše *Slovenski narod*, da je »slovensko ljubljansko gledališče enakovredno nemškemu«, vendar je bilo »obiskovano ... žal le srednje dobro«. Spremenjenega konca kritika žal ne omenja.

Tudi v *Slovencu* so ob jesenski premieri objavili novico, ki prinaša tudi podatek o spremenjenem koncu:

Včeraj predstavljala se je Henrik Ibsenova »Nora«, toda od včeraj z od režije »oblaženim« koncem. Predstava je bila precej slabo obiskana.

(Anon, 1892b)

Ker drugih podatkov ni, ne moremo vedeti, ali gre za spremenjeni konec, ki ga je za nemško uprizoritev napisal Ibsen, ali za nepovezano spremembo slovenskih ustvarjalcev.

Če torej na kratko povzamemo, je Ibsen ob prihodu na slovenske odre zbudil mešane občutke: po eni strani so gledališčniki, ustvarjalci, kritiki in poznavalci *Noro* toplo sprejeli kot aktualno, moderno in razvpito dramo,

katere uprizoritev na slovenskem odru je pripomogla k uveljavljanju slovenskega gledališča kot modernega in enakovrednega nemškemu, po drugi strani pa se slovensko občinstvo za dramo po vsem sodeč ni ogrelo in k toplejšemu sprejemu ni pripomogel niti poskus s prilagajanjem konca. Zanimivo je, da v tem času noben kritik ni mislil, da je problem v drami ali avtorjevem opusu, pač pa so obdolžili občinstvo, da je nevezgajeno ter ima raje žanrske francoske in nemške drame, ki »predstavljajo samo nesramnosti brez nravnih momentov«, kot so ob jesenski premieri zapisali v *Slovencu*.

7.1.2 *Nora*: Deželno gledališče Ljubljana, prev. F. Gestrin, 1907/1908

Čeprav Ibsen »za Ljubljano v tem času ni več mogel biti razodetje, pa četudi je prihajal s še neznanimi dramami (*Stebri družbe*, *Zveza mladine*) in je bil sprejet kot največji dramatik moderne struje« (Moravec, 1974, 216), so v sezoni 1907/1908 v Deželnem gledališču v Ljubljani postavili na oder posebno uprizoritev *Nore*, s katero so prvo slovensko *Noro*, Zofijo Borštnik, počastili za 25-letno igralsko kariero. Predstavo si je igralka izbrala sama, zato se zapisi ob uprizoritvi večinoma osredotočajo nanjo in njeno bogato igralsko kariero: »Veliki dan in nemara res poslednji veliki triumf pa je bil za našo igralko 10. december 1907, ko je slavila z Ibsenovo *Noro* petindvajset let dela na ljubljanskem, zagrebškem in sofijskem odru« (Mahnič in Moravec, 1973, 14).

Kritike so bile priložnosti primerno naklonjene, izstopa pa kritika Adolfa Robida v *Slovencu* (A.R., 1908). Oceno začne z besedami, da o samem delu ne bo pisal, »ker se je pisalo že toliko pro in še več kontra«. Zato se posveti samo uprizoritvi in še posebej slavljenki, ki ga je navdušila. Proti koncu pa kljub vsemu mimogrede oceni tudi uprizorjeno delo in ocena ni posebej laskava:

Niti najmanjšemu detajlu *Nore* v I., II., in III. dejanju ne moremo niti lasu oporekati – vse umetniško izklesano, tehnično neprekosljivo, kar se je le dalo napraviti iz uloge, je gospa Borštnikova naredila, a Ibsena popraviti ni mogla.

Ta ocena je še toliko bolj zanimiva, ker je Robida le tri leta prej v *Domu in svetu* objavil obsežno razpravo o Ibsenu (o kateri bom govorila pozneje),

v kateri ga je kljub določenim zadržkom do nekaterih njegovih nazorov označil za enega največjih sodobnih književnikov.

V *Ljubljanskem zvonu* so ob tej priložnosti o Ibsenu zapisali:

Pisati še o Ibsenu ali njegovih delih bi bilo odveč. Prihodnost bo pokazala, je li slava, ki obdaja dandanes Ibsenovo ime, docela opravičena ali ne. Če zmagajo njegove ideje, bo brez dvojbe slava njegova trajna, če pa se izkaže njih moč preslaba, da bi se priborile do veljave, če se izkažejo njegove ideje kot utopija, mu bo slava pač precej potemnela. (Zbašnik, 1908)

O *Nori* je avtor napisal, da je ena od njegovih najpogosteje uprizorjenih dram, saj iskreno prikazuje življenje – vse do 3. dejanja, kjer se kritiku zdi, da ni verjetno, da bi takšne ženske v resnici obstajale, zato meni, da je Nora iz tretjega dejanja le nosilka Ibsenove ideje:

V zadnjem dejanju mora Ibsen poosebiti svojo idejo, pokazati hoče, kaka bodi po njegovem mnenju ženska, kake pravice ji gre do nasproti možu, a ker lastnic njegovih idej v življenju še ni, se mora završiti v značaju »Nore« tisti kolosalni prevrat, ki frapira in ki se zdi nenaraven. Če bode sploh kdaj živela mati, ki bi kar tako zapustila troje ljubljenih otrok, je več kot dvomljivo!

V arhivu Zofije Borštnik, ki ga hrani Slovenski gledališki inštitut, sem našla še napoved jubilejne predstave brez podatkov o viru, ki se začne z besedami:

Gospa Borštnikova se je [...] vrnila iz tujine zopet na dom, k dramatični občini, iz katere je izšla pred 25 leti, in zato jo bo občinstvo toliko srčneje pozdravilo na jubilejni večer 8. t. m. kot Noro.

V nadaljevanju avtor poudarja zahtevnost vloge in omeni, da *Nore* na slovenskem odru ni bilo vse od leta 1892, ko je bila uprizorjena prvič, preostanek besedila pa je namenjen spominom na to prvo predstavo in napore, ki jih zahteva skoraj stostranska vloga Nore, ter sklene: »Redke so umetnice, ki se lotijo te velikanske naloge, ker zahteva toliko fizične in duševne sile. Gospa Borštnikova je z Noro leta 1892 dosegla velikanski uspeh!«

7.1.3 Narodno gledališče Ljubljana 1919/20, prevod Miran Jarc, režija A. Danilo

Po koncu prve svetovne vojne se je na slovenski oder vrnila tudi Ibsenova *Nora*, in to v novem prevodu komaj devetnajstletnega Mirana Jarca. Premiera je bila 13. marca 1920, tudi tokrat je glavno vlogo odigrala Zofija Borštnik, škandal zaradi neugodnih kritik njene Nore pa je zasenčil vse drugo, vključno z dejstvom, da so slovenski gledalci takrat dobili nov prevod drame. Na spletni strani Slovenskega gledališkega inštituta lahko preberemo:

Kot predloga za uprizoritev je bil prvič uporabljen tudi nov prevod v slovenščino, ki ga je pripravil književnik Miran Jarc. Prevajalec je bil – v nasprotju s priletno Noro – še rosno mlad. Ob premieri je imel devetnajst let in se je prvič soočal s tako zahtevno nalogo.

V zapisih iz tistega časa o novem prevodu ni niti besede. Kaj se je torej zgodilo, da je zakrilo vse drugo, kar bi bilo ob novi ljubljanski uprizoritvi mogoče povedati?

Zofija Borštnik je ob tej uprizoritvi Noro igrala že 28 let in kritiki so menili, da se je izpela. V *Slovenskem narodu* (Koblar, 1964, 19) so kritiko začeli s prav tem podatkom, potem pa so kritizirali njen afektiran način igre. A pravi povod za škandal, ki je pripeljal do tega, da je Zofija Borštnik dokončno zapustila Ljubljano, je bila kritika Franceta Koblarja v *Slovincu*, ki ocenjuje, da je njena igra »deklamatorična, klasična igra z veliko kretnjami« (Koblar, 1964, 30), da je igralka ostala v preteklosti in ni imela stika s soigralci: »Borštnikova jo je igrala v sedanjosti, živela pa je v svojih spominih, igrala bolj sebi, ker ta Nora je šla mimo nas in se le mimogrede pogovorila s soigralci« (ibid., 29), končal pa je z besedami, da »[o] celotnem uspehu že zato ne moremo izreči sodbe – ker nimamo Nore« (ibid., 31).

O sami drami sicer Koblar (1964, 29) navaja ocene, da gre za Ibsenovo najpopularnejše delo, na strani 116 pa navaja oceno F. Zbašnika iz leta 1899, da bo »Ibsen tudi v prihodnje zavzemal odlično mesto v svetovni literaturi, a tako neomejene slave njegova dela ne bodo uživala zmeraj kakor sedaj«.

7.1.4 Nora v Mestnem gledališču ljubljanskem: 2014 in 2023

10. marca 2014 so *Noro* kot bralno igro uprizorili v Mestnem gledališču ljubljanskem, uprizoritev je režirala Ira Ratej, predstava pa je v dveh sezonah na malem odru doživela štiri ponovitve. Na portalu Sigledal.si so jo označili kot »Prelomno besedilo o družbeni in družinski konvenciji, ki jo zamaje pogumna mlada soproga ter s tem obelodani laž in sprenevedanje meščanskega univerzuma«.

Tudi naslednja uprizoritev je delo Mestnega gledališča ljubljanskega. Premierno je bila uprizorjena 3. marca 2023, režirala jo je Nela Vitošević, v uprizoritvi pa so uporabili prevod Darka Čudna, ki ga je leta 2016 pripravil za LGC. Predstava je bila verjetno vsaj delno uprizorjena, ker je bila v šolskem letu 2022/23 *Nora* že drugič eno od besedil za maturitetni esej. Na spletni strani MGL lahko preberemo, da je »*Nora ali Hiša za lutke* eno najslavnejših in najpogosteje uprizarjanih del norveškega dramatika Henrika Ibsena«. Tako kot že ob predstavi leta 2014 je tudi zdaj poudarjena prelomnost besedila:

Ob krstni uprizoritvi v Kraljevem gledališču v Københavnu je leta 1879 povzročila nezaslišan škandal. Avtor je namreč v njej kritično načel problem patriarhalno urejenega modela meščanske družine in ubesedil pravico ženske do izbire, da se otrese podrejenosti v zakonu. V ospredju njegovega zanimanja je Norina notranja rast, povezana z uporom zoper družbene norme, ki ji branijo, da bi ravnala v skladu z lastno voljo, presojo in vestjo. Nora je po svoje še danes navzoča v številnih besedilih, ki obravnavajo razmerja moči med moškimi in žensko, kajti bila je prva ženska junakinja v zgodovini evropske literature in gledališča, ki je terjala enakopravnost med spoloma.

Gledališki list, ki ga je uredila Petra Pogorevc (2023a), se v celoti posveča temam feminizma, partnerskih odnosov in položaja žensk, ki jih povezuje s sedanostjo in aktualizira z referencami na nedavne raziskave partnerskih odnosov med epidemijo kovida 19 ter s primeri slavnih žensk, ki so živele v nezdravih partnerskih odnosih z moškimi. Poseben poudarek na temi položaja žensk v Gledališkem listu bi lahko bil povezan tudi z dejstvom, da je bila tema maturitetnega eseja leta 2023 *Ženske na odru sveta*. Da je

bila uprizoritev vsaj deloma namenjena predvsem maturantom, kaže tudi dejstvo, da je bila aprila 2023, se pravi v mesecu pred pisanjem eseja, velika večina predstav zaključena ali namenjena skupinam.

V *Dnevniku* je ob premieri izšel članek Gregorja Butale (2023), *Nora* pa je v njem označena kot »ena najpogosteje uprizarjanih iger sploh«. Butala navaja dramaturginjo Petro Pogorevc, češ da je »poleg *Hamleta Nora* najbolj pogosto uprizarjana gledališka igra, ki je tudi na slovenskih odrih doživela vrsto postavitve«. Navaja tudi Barbaro Hieng Samobor, direktorico MGL, ki je na tiskovni konferenci igro označila za »čisto klasiko, ki obenem velja za eno najboljših besedil sploh«. Tudi Barbara Hieng Samobor poudarja, da je tematika še kako aktualna:

Igra, ki je bila krstno uprizorjena leta 1879, s svojim kritičnim pogledom na patriarhalni model meščanske družine pa je takrat povzročila precejšen škandal, ostaja [...] v osnovnih poudarkih aktualna še danes, po več kot 140 letih. Družbeni kontekst se je v času od nastanka sicer res nekoliko spremenil, toda psihološki vidiki, ki jih odpira to delo, se niso prav nič postarali.

Članek v *Dnevniku* je edini, ki omenja, da se uprizarja prevod: »(uporabili so prevod Darka Čudna)«. Butala omenja, da je besedilo med pripravo za uprizoritev doživelo nekaj sprememb:

[...] V procesu priprave so se precej ukvarjali z besedilom; poskušali so ga očistiti vsega, kar ga preveč izrazito vpenja v kontekst 19. stoletja, in ga umestiti v nekakšno zunajčasovno razsežnost, s tem pa tudi pokazati, da boj za (ženske) pravice nikoli ni povsem končan.

Tudi kritika v *Delu* (Bratož, 2023) navaja besede Barbare Hieng Samobor, da je *Nora* psihološki triler in da »še vedno velja ne le za eno od najboljših iger vseh časov, ampak tudi za kronsko besedilo feministične zgodbe v drami«. Barbara Hieng Samobor je še dodala, da drama »kljub nekaterim podrobnostim [...] v osnovnih postulatih ostaja srhljivo aktualna«. Dramaturginja Petra Pogorevc poudarja aktualnost drame tako zaradi tematike kot zaradi dejstva, da gre za aktualno maturitetno branje:

Naš cilj je bil, da *Nora* ne izzveni kot zgodba o ženski, ki se ji je v drugi polovici devetnajstega stoletja na daljnem Norveškem

zgodilo nekaj takega, kar se danes tukaj sodobni ženski ne bi moglo zgoditi. Hoteli smo izpostaviti nekaj, čemur je umetniška vodja na prvi vaji rekla, most med časom nastanka dela in sodobnostjo, 'želeli smo si, da bi Norina zgodba izzvenela tako, da bi se dotaknila mladih gledalcev, predvsem gledalk, ki so ciljna publika uprizoritve, saj imajo letos Noro na maturi (ibid.).

Režiserka Nela Vitošević pravi, da so vprašanja iz drame zelo aktualna, in »eno od teh vprašanj je ravno vprašanje svobode«. Najavo premiere spremlja tudi kratek intervju z režiserko, v katerem je govorila predvsem o aktualnosti tematike za sodobno žensko, razloži pa tudi strukturo uprizoritve in nekatere strukturne spremembe, saj je drama predstavljena kot Norin spomin:

Predstava ima postdramsko strukturo, taka je režija, dodala sem nekaj notranjega monologa, Norino introspekcijo. Predstava se tako prelevi v niz njenih reminiscenc o ključnih trenutkih njenega življenja. Začne se torej pri odhodu in se vrača, spremljamo, kaj je doživljala v ključnih dneh, in vidimo vzroke za njen odhod.

Kritika v tedniku *Družina* (Kovač, 2023) *Noro* takoj na začetku umesti v središče svetovnega kanona z opombo, da je poleg *Hamleta* ena najpogostejše izvajanih dram na svetovnih odrih. V tem prispevku najdemo odmev zmede s slovenskim naslovom drame, ki se vleče od samega začetka. Avtor namreč zapiše, da »v izvorniku njen naslov nosi dodatek ‚hiša iz lutk‘, kajti po avtorjevem prepričanju smo mi vsi ‚lutke‘ na odru življenja, ki ga usmerjajo zahteve družbe.« Članek se sicer manj ukvarja s samo uprizoritvijo, čeprav pohvali vse sodelujoče, in bolj s povzetkom igre in nekaterih interpretacij. Dramo umesti v skandinavski kulturni prostor, v »skandinavsko protestantsko družbo«:

Napetost med temeljno etiko in družbeno moralo je še posebej očitna za skandinavsko protestantsko družbo. Ibsenov učenec cineast Bergman nam je dal razumeti, kako se lahko luteranska morala sprevrže v nečloveškost, ker enači pravne predpise z moralnimi zahtevami.

Na spletnem portalu Rtv Slo MMC (A. J., 2023) so zapisali, da je »*Nora* Henrika Ibsena v literaturi zapisana kot simbol ženskega odpora in svobode,

poleg Shakespearovega *Hamleta* pa je drugi najbolj uprizarjan tekst na gledaliških odrih«. Članek navaja direktorico Barbaro Hieng Samobor, ki je delo označila kot »psihološki triler«, ter opozarja, da gre za besedilo, ki je del maturitetnega branja, zato so si prizadevali, »da bi igro prikazali na mostu med 19. stoletjem in sodobnim časom, s čimer bi se dotaknila tudi mladih gledalcev, ki imajo besedilo na maturi«.

Na spletnem portalu 24ur.com je bil ob premieri objavljen krajši članek, *Nora* pa je označena kot »Ibsenova klasika, ki je pred skoraj 150 leti prva problematizirala patriarhalno ureditev sveta in s tem povzročila nezaslišan škandal« (Podlesnik, 2023). Avtor poudarja topel sprejem pri občinstvu: »Občinstvo je igralsko zasedbo ob koncu predstave nagradilo z bučnim aplavzom, za katerega se je zdelo, da traja že skoraj tako dolgo, kot problematiziramo enakopravnost spolov. V neskončnost, kajne?« Avtor meni, da navdušenje občinstva kaže, da gre še vedno za aktualno tematiko, sprašuje pa se, ali je družba glede problematike neenakosti spolov v vseh teh letih sploh kaj napredovala, in navaja besede Ajde Smrekar, ki je v uprizoritvi igrala *Noro*: »Če pogledamo pravice žensk in kaj se dogaja s splavi, smo na žalost na podobni stopnji kot pred leti.«

V *Nedelu* sta ob premieri *Nore* izšla intervjuja z igralcem Torvalda Helmerja, Matejem Pucem, in režiserko Nelo Vitošević, ki sta govorila predvsem o predstavi in trajni aktualnosti vprašanj, ki jih postavlja ta drama, Nela Vitošević pa jo je, tako kot že drugi pred njo, postavila ob bok Shakespearovemu *Hamletu* z besedami, da »je *Nora* drugo najpogosteje izvajano odrsko delo na svetu, takoj za Shakespearovim *Hamletom*«.

Oceno na študentskem kulturnem spletnem portalu Koridor je napisala Neva Acceto Vranac (2023), ki je Ibsena ocenila za drugega najbolj uprizarjanega dramatika vseh časov, *Noro* pa, zanimivo, za Ibsenovo drugo najbolj znano delo:

Mestno gledališče ljubljansko nam je tokrat postreglo s precejšnjim izzivom: na Velikem odru se je pred nami zgradila in postopoma razrušila zloglasna Hiša lutk oziroma *Nora* Henrika Ibsena. Slednji je namreč, takoj za Shakespearom, najbolj uprizarjan dramatik vseh časov. Poznan tudi pod pretečim nadimkom »oče sodobne dramatike«. Gre za vplivnega avtorja, katerega najbolj

sloveče delo, poleg Strahov, je definitivno prav v ljubljanskem zatišju uprizorjena Nora.

Tako kot kritiki iz prve polovice 20. stoletja se tudi Acceto Vranac sprašuje, ali je tematika še aktualna – dvom ji zbuja prav topel sprejem pri občinstvu:

Ob svoji krstni uprizoritvi leta 1879 je Hiša lutk požela predvsem kritike, v gledalcih pa je zbudila nekaj podobnega gnusu, zato navdušenje gledalcev nad predstavo v MGL-ju ne bi moglo biti bolj kontrastno. A ravno slednje me pusti na pragu dvoma: ali je Nora v današnji družbeni strukturi še vedno idejno učinkovita predstava? Individualna, samostojna ženska, ki je sposobna živeti brez vezanosti na patriarhalni družinski kalup, še zdaleč ni (več) nič novega, kot je bila to v zatonu devetnajstega stoletja. Edina hiba predstave je tako njena okamnelost v oddaljenem času.

Kritika se sicer posveča predvsem sami uprizoritvi, avtorica pa predstavi tudi zgodovinske okoliščine, v katerih je drama nastala, in zapiše, da bi bila uprizoritev učinkovitejša, če bi bila ali bolj zasidrana v svoji izhodiščni kulturi poznega 19. stoletja ali pa aktualizirana:

MGL-jeva Nora bi bila sporočilno veliko močnejša, v kolikor bi se režiserka odločila izpostaviti zgodovinski kontekst drame, ali če bi naredila korak naprej in Ibsenovo delo z uporabo medbesedilnosti popeljala na nove priredbeno-interpretacijske nivoje. Družinski in romantični odnosi v sedanji družbi še vedno trpijo na račun vodilne vrednote sedanjosti, ki se je iz spodobnosti prelevila v kopičenje kapitala. Gre za temo, ki je nedvomno vredna obdelave, Ibsenov tekst pa ponuja izredno priložnost za uprizoritev te problematike.

Razlog za razmeroma zvesto sledenje izvorniku Acceto Vranac vidi v dejstvu, da je besedilo del mature 2023, predstava pa je »kreativno omejena zaradi njene identitete pedagoškega materiala«.

Ob uprizoritvi je izšlo še nekaj drugih člankov, med drugim je kritiko uprizoritve na spletnem portalu Urada za mladino napisal kritik maturant (Gorenc 2023), ki – v nasprotju z Nevo Acceto Vranac – predstavo pohvali prav zato, ker je, kljub temu da gre za maturitetno besedilo, vključevala nekaj sprememb:

Nora je eno izmed štirih dramskih del, ki jih letos dijaki četrtil letnikov obravnavajo za maturo, tako da je bila ta uprizoritev koristna tudi njim, dobro pa je, da je kljub temu nastala predstava, ki si je upala nekaj detajlov spremeniti.

7.2 *Nora* na drugih slovenskih odrih

Za Ibsenovo *Noro* je značilno, da so jo po prvih predstavah ob prelomu stoletja pogosteje igrali po gledališčih zunaj Ljubljane, tako so jo v Trstu uprizorili trikrat, v Celju in Novi Gorici dvakrat in enkrat v Mariboru.

Predstava z naslovom *Nora* v Mariboru je imela premiero 4. maja 1934, imela je tri ponovitve, šlo pa je za gostovanje Hinka Nučiča in Vike Podgorske, ki sta v tistem času delovala v narodnem gledališču v Zagrebu. Podatki o uprizoritvi so zelo skopi. Še največ izvemo iz napovedi zadnje ponovitve predstave v *Mariborskem večerniku* »*Jutra*«, ki se glasi:

»Nora«. Gostovanje Vike Podgorske in Hinka Nučiča. Zadnjikrat. [...] Poslednja uprizoritev učinkovite Ibsenove drame »Nora« bo v torek, 8. tm. [...] V glavnih ulogah gostujeta prvaka zagrebške drame Vika Podgorska in Hinko Nučič, ki sta pri dosedanjih uprizoritvah tega dela dosegla tako sijajen uspeh (Anon, 1934).

Iz te skope napovedi ni mogoče ugotoviti, kateri prevod so pri predstavi uporabljali, ali je šlo v resnici za nov (Nučičev) prevod ali pa so uporabili katerega od starejših dveh.

V Slovenskem narodnem gledališču v Trstu so *Noro* uprizorili trikrat: prvič 12. decembra 1909, v prevodu F. Gestrina in režiji Avguste Danilove. Moravec (1974, 248) piše, da sta se »Verovšek in Danilova sicer še ogibala klasične drame, uprizarjala pa sta prve tehtnejše moderne igre, posebej še slovanske in nordijske (Tolstoj, Šubert, Strindberg, Ibsen – predvsem »Nora« z Danilovo v naslovni vlogi)«. Predstavo so napovedali v časopisu *Edinost*, v napovedi so zapisali, da gre za »klasično in večnolepo dramo *Nora*, sloveče delo imenitnega norveškega dramaturga, Henrika Ibsena« (Anon, 1909b, 3). Na dan premiere pa so v *Edinosti* zapisali, da je *Nora* »svetovnoznana drama norveškega velikana Henrika Ibsena«, in dodali: »O tem umotvoru bo treba izpregovoriti še kaj natančneje« (*Edinost*, 1909c, 3), kar se je zgodilo že v naslednjih dveh dneh. Prvi del kritike je sledil dan po premieri,

v njej pa so *Noro* označili kot »kremen-delo norveškega velikana Henrika Ibsena«. Zanimivo je, da je Ibsen nedvomno opisan kot središčni lik svetovne dramatike, slog kritike je podoben sočasnim kritičkim besedilom o Shakespearu (prim. Zlatnar Moe, 2018, 56–61):

Najslavnejši dramatik moderne dobe, ki je imel dalekosežen vpliv na razvoj sedanje literature in današnjega ljudskega naziranja sploh – Henrik Ibsen ni še počastil naših še skromnih, a pogumno razcvetajočih se desk. Da sedaj do tega pride, je razveseljiv razvoj naše Talije, kajti Ibsenove drame zahtevajo ne le na eni strani jako inteligentnih igralcev, ki znajo prodirati v psihološki labirint človeške duše, marveč na drugi strani tudi poslušalstva, ki zna razumno gutirati neko višjo umetnost (Edinost, 1909c, 3).

Tako kot Shakespeare tudi Ibsen predstavlja preizkus sposobnosti ustvarjalcev in občinstva ter je, enako kot Shakespeare, del splošne razgledanosti: »Kdo je Ibsen, to zna pač vsak poluizobraženec in preskromen nam je tu prostor, da bi kaj povedali o njegovem pomenu« (Ibid.). O *Nori* avtor zapiše, da sodi v drugo Ibsenovo ustvarjalno obdobje, z njo se »začenja njegov epohalni pomen kot naturalistiškega pesnika«, *Noro* pa označi kot eno izmed »družabnih dram, v katerih Ibsen napravlja takorekoč diagnozo bolečin sodobne družbe« (ibid.). Avtor omeni tudi izvirni naslov drame, tokrat se ta glasi »*Hiša pup*«. Kritika drame sledi naslednji dan (*Anon.*, 1909d, 3), obsega kratek povzetek, avtor pa omeni kontroverznost drame:

Ta drama je vsled svojih teorij vzbudila silno občudovanje, a tudi velik odpor v vsem svetu. Vsekakor pa ostane Nora eden onih svetovnih umotvorov, ki jim je prirojena nesmrtnost.

Prav na koncu še enkrat pohvali vse, ki so pri uprizoritvi sodelovali: »Da uprizori naše gledališče to igro, na tem mu gre le hvala in čast, občinstvo pa naj se mu izkaže hvaležno z obilnim obiskom.« Navedena so imena glavnih igralcev, ni pa nikjer omenjeno, da je Nora, Avgusta Danilova, predstavo tudi režirala.

Deset let pozneje, 4. 12. 1919, so *Noro* v Trstu uprizorili še enkrat, še vedno v Gestrinovem prevodu, predstavo pa je režiral Emil Kralj. Tudi o njej ni veliko podatkov, v *Edinosti*, ki je deset let prej o predstavi obširno pisala, tokrat najdemo le napoved: »Nora. Igrokaz v dveh dejanjih. Spisal H. Ibsen.

Režiral Emil Kralj.« V nasprotju s prejšnjo predstavo, ko je manjkalo le režiserkino ime, je tokrat navedeno zgolj režiserjevo ime, drugi ustvarjalci predstave pa ne.

Drugače je bilo s prvo uprizoritvijo *Nore* po drugi svetovni vojni, ko so jo v Trstu 10. 7. 1952 premierno uprizorili v novem prevodu Andreja Hienga. Pred premiero je v *Primorskem dnevniku* izšel članek, ki Ibsena šteje kot klasičnega avtorja, »velikega pisatelja Henrika Ibsena, gotovo najpomembnejšega norveškega dramatika 19. stoletja«. V predstavitvi dramatika avtor omenja razliko med revolucionarnim dramatikom in njegovo konservativno družino:

Vsi domači so bili še vedno prepojeni s patriarhalno konservativnostjo, pretiranim pobožnjaštvom in uklenjeni v okove stroge religije, medtem ko se je njegov duh že zdavnaj osvobodil vsakršne tuje avtoritete in služil izključno samo svojemu poklicu. Po svojem revolucionarnem svetovnem nazoru, ki ga je izpovedal in nosil v sebi, se je bolj in bolj odtujeval svojcem (Ljudevit Crnbori, 1952, 3).

Za obračun z domačimi si je po avtorjevem mnenju Ibsen izbral gledališče, kar pa je pripeljalo do tega, da je doma in po Evropi izzval veliko ogorčenega nasprotovanja:

Gledališče je postalo sodišče, kjer je on kot dramatik dvigal svoje obtožbe, in velikokrat se je zgodilo, da so se mnogi med gledalci počutili kot zasačeni hudodelci; zato ni čudno, če je s svojimi dramami v raznih mestih Evrope doživljal neuspehe (Ibid.).

Po dolgem času avtor omeni, da izvirni naslov drame ni enak slovenskemu, potem pa poda razloge (uveljavljenost novega naslova), zakaj nima smisla prilagajati naslova izvirniku:

Drama, ki je takrat zanetila toliko preprirov in sprožila toliko trenj, a pozneje postala od vseh Ibsenovih dram najbolj znana in najpopularnejša, ni nosila naslova »Nora«, kot so jo po prvem nemškem prevodu napačno poimenovali, temveč »Dom punčk« (Das Puppenheim).

No, mnjenja sem, da se danes ne kaže več vračati k prvotnemu naslovu, predvsem zato, ker je ta drama v 73 letih, kar je na

repertoarju vseh evropskih gledališč, prav pod tem naslovom postala tako popularna, da je tudi pod osebnim imenom glavne junakinje drama zadobila širši pomen, ki tako posplošuje osnovno Ibsenovo idejo (Ibid.).

Iz kritike na Radiu Trst izvemo, da je bila predstava »kar nekam težko sprejeta«. Razlogi za hladen sprejem naj bi bili tematika, neustrezni igralci (»Pa Nora je bila zanič«) (Kravos, 2001, 59), pa tudi čas premiere – avtorju se je predstava zdela prehladna za poletje (ibid., 58). Tudi ob tej predstavi se še pojavljajo dvomi o aktualnosti tematike:

Nočem trditi, da je Ibsen danes nemogoč, da je zastarel, da je odmrli, da ga ne bi več smeli uprizarjati. Nikakor. Morda pa je prav Nora ena izmed najmanj posrečeno izbranih Ibsenovih del za ta čas. Dramatski konflikt tako zelo sloni na ustroju tedanje družbe, da je drama tipični odraz tedanjega časa. Prav ta ustroj pa se je do danes bistveno spremenil. Zato je Nora bolj dokument časa, delo velikega klasika kot pa tisto živo prepletanje življenja z vsemi kričočimi vprašanji, na katera išče človek odgovora tudi v umetnini (Ibid.).

Poročilo o gostovanju tržaškega gledališča v Kopru je izšlo v *Slovenskem Jadranu*. Članek se sicer osredotoča na težke razmere, v katerih je takrat delovalo slovensko gledališče v Trstu, o predstavi pa pravi, da so »ustvarjalci pripomogli, da je delo zaživelo na Koprskem v vsej svoji veličini«, ter omenja, da je poleg premiere uspela tudi ponovitev – po vsem sodeč koprski gledalci niso imeli težav s sprejemanjem norveške dramatike poleti.

21. novembra 1979 so *Noro* premierno uprizorili v PDG Nova Gorica, prvič v Modrovem prevodu in v Sloveniji prvič po mariborski uprizoritvi leta 1934. V *Delu* so ob premieri zapisali, da *Nora* sodi med »največje stvaritve dramske literature«, v *Dnevniku* pa, da

to ni drama, ki jo velikokrat igramo, morda tudi ne delo, ki ga mnogokrat beremo, gotovo pa je tragična zgodba, ki jo človek živi. Ta misel velja za slovenski prostor prav tako kot za slovenski oder, ki (z izjemo tržaške uprizoritve leta 1952) po vojni ni skušal preverjati idejnoestetskega angažmaja te drzne drame, ki tako neposredno nadtalno izziva družbo in ne manj zagrizeno sprašuje

o možnosti svobodnega, v individualnem etosu prečiščenega in utemeljenega ter skozi to osveščenega človeka (Novak, 1979).

Avtor torej nakazuje, da drame niso uprizarjali, ker izziva (katerokoli) družbo, in da problematika, ki jo obravnava, še zdaleč ni zastarela. Kritika v *Dnevniku* je izjemna tudi zato, ker je prevajalec vsaj omenjen (»z minimalnimi okrajšavami iz knjižne izdaje znanega prevoda Janka Modra«), čeprav prevoda ne komentira.

V *Primorskem dnevniku* avtor opominja, da je do premiere prišlo ravno ob stoletnici prve uprizoritve, in *Noro* opiše kot »klasični in veliki komad moderne evropske dramaturgije« (Željeznov, 1979), Ibsenov klasični status pa utrjuje pripomba, da »s takšnimi uprizoritvami [...] stopa to zagnano in mlado slovensko gledališče v obdobje svoje zrelosti, ko se repertoarno, in to uspešno, loteva tudi najtrših orehov svetovne dramske literature«. To je pravo nasprotje od časov, ko so v Dramatičnem društvu Ibsena uprizarjali, ker se jim je zdelo, da še niso dovolj zreli za klasike, kakršen je Shakespeare. V slabem stoletju je Ibsen tudi v tem pogledu postal klasičen in se postavil ob bok Shakespearu, ki je vedno predstavljal preizkus zrelosti za vse sodelujoče. Klasičen pa je tudi v tem, da je večno aktualen, čas spraševanja o relevantnosti Ibsenovih dram za sodobni čas je očitno minil; poleg tega ponuja nove priložnosti igralkam, ki v klasičnih dramah pogosto ostajajo v senci moških kolegov:

Kajti Ibsenova *Nora* ali *Hiša lutk*, kot je Ibsen naslovil to svoje imenitno delo, je tudi dandanašnji prav tako živa in aktualna, kot je bila skozi celo stoletje svojega obstoja in uprizarjanja. Povrhu vsega pa nudi vsekakor tudi igralcem, zlasti pa igralkam, za kate-
re je v dramski literaturi neprimerno manj takšnih ženskih vlog, umetniške in gledališke možnosti (Ibid.).

V *Delu* je ob tej uprizoritvi izšla kritika, avtor je Andrej Inkret, ki *Noro* (ali *Hišo za lutke*) označi kot »morda najbolj znano in popularno med številnimi igrami izpod peresa norveškega dramatika Henrika Ibsena«. Tudi Inkret omenja, da je Ibsen spet bolj priljubljen:

Uprizoritev se razvidno navdihuje pri gledališki renesansi, ki jo v zadnjih letih doživlja Ibsen na evropskih in ameriških odrih in ki priča nemara v prvi vrsti o silovitem naraščanju interesa do tako

imenovanih moralnih vprašanj, kakršna stoje v središču vsega Ibsenovega dramskega opusa (Inkret, 1979).

Gledališče pohvali, da se je izognilo

tistega »moralnega provincializma«, ki ga v zvezi z Ibsenom omenja Vladimir Kralj in ki predstavlja v marsikateri njegovih dram zagotovo nevarno čer, na katero zna hitro nasesti površna ali »dobesedna« gledališka »obnova«. Gre seveda za nevarnost ozkega ali doktrinarnega moralizma, na katerega je Ibsena mogoče zlahka zreducirati, če odrska interpretacija ne jemlje neprenehoma v misel tudi skrito, temno dno njegove dramske pisave. Če ga poenostavi na preprosto, kriticistično »tezo«. V tem smislu je marsikatera Norvežanovih iger zagotovo dovolj zapeljiva, tudi Nora – najbolj pač s svojim nedvoumno manifestativnim, že kar deklarativnim uporom zoper malomeščansko varanje in polasčanje, zadržtost in slepoto, zunanje videze, ki so sicer blesteči, toda navznoter brezupno prazni in jalovi – pač s svojim »ženskim vprašanjem«, kakršno se v igri postavi z vso močjo zoper »moške« manipulacije, ki da v ženski gledajo le »lutko«, lepo stvar, družabno in erotično igračko, nikdar pa človeškega bitja po lastni, polni, samosvoji meri ... (Ibid.).

Tudi v *Primorskem dnevniku* (Željeznov, 1979) Ibsena nedvoumno uvrstijo med velikane svetovne književnosti, poleg tega pa ga imenujejo »utemeljitelj psihološke drame«. Hkrati avtor pripomni, da se Ibsen morda »več bere kot igra«, čeprav v isti sapi priznava, da Ibsen »ni tako redek gost slovenskih odrov«, v slovenščino pa je prevedenih tudi »precej Ibsenovih del«.

Kot v nekaterih drugih zapisih iz obdobja po drugi svetovni vojni tudi kritičarka v *Primorskih novicah* ošvrkne (malo)meščansko družbo, hkrati pa Ibsena naveže na njegovo izhodiščno kulturo:

Snov za svoja dela je zajemal Ibsen iz norveškega okolja (znan je njegov »skandinavizem«), toda pregnetal ga je z umetniško roko, tako da je postal enako domač v vsakem evropskem meščanskem okolju. Poseben mojster je Ibsen v oblikovanju ženskih likov, pri psihološkem niansiranju in pri bičanju malomeščanskih pojavov, pri čemer mu niso tuje naturalistične oblike in simbolizem (Lovec, 1979).

O *Nori* (omeni tudi naslov *Hiša lutk*) pravi, da sodi med najpogosteje uprizorjene Ibsenove drame, avtorica pa še omeni, da je prišel Ibsen v tistem obdobju spet »v modo, zaradi svojega kritičnega humanizma, polemičnih stališč in modernih psiholoških prijemov«. Opomni, da so *Noro* v slovenščini igrali že leta 1892, in pohvali PDG Nova Gorica, da je uspešno postavilo na oder dramo dramatika, ki »sodi med avtorje, pri katerih so si že številni ansambli polomili zobe«. Sicer spet v oklepaju omeni tudi prevajalca, kar nakazuje tako spremembe pri položaju besedila kot pri družbenem položaju in vidnosti prevajalcev.

V sezoni 1992/93, premierno so jo uprizorili 11. decembra, je *Nora* prišla tudi v Kranj, ne le v istem prevodu, ampak tudi z istim režiserjem. Tako kot v Novi Gorici je tudi predstavo v Prešernovem gledališču režiral Dušan Mlakar. Dramo so na oder postavili ob stoletnici prve slovenske uprizoritve, še vedno pod istim imenom, prevajalec Janko Moder pa se tudi tokrat pojavi z imenom in priimkom.

O predstavi je pisalo več časopisov, v *Delu* so opozorili na obletnico, pa tudi na ustrezno umestitev predstave v predbožični čas:

S svojo tretjo premiero v letošnji sezoni zaznamuje kranjsko Prešernovo gledališče stoletnico prve uprizoritve Ibsenove Nore na slovenskih odrih (27. marca 1892 jo je v ljubljanski čitalnici krstilo v slovenskem jeziku ljubljansko Slovensko gledališče v režiji Ignacija Borštnika) ter na posebno vznemirljiv način posega v predbožično in prednovoletno razpoloženje svojega občinstva (Pezdir, 1992).

Prevajalec je tudi tokrat naveden med ustvarjalci, kar je medtem očitno postalo samoumevno, kritika pa se večinoma ukvarja s predstavo samo, ustvarjalce pohvali zaradi pretanjene aktualizacije, z avtorjem, njegovim opusom ali razlago besedila pa se ne ukvarja, kar dokazuje, da je Ibsen medtem postal splošno znan in sprejet klasični avtor.

V *Dnevniku* je kritik *Noro* primerjal z Medejo, kar potrjuje status drame in avtorja:

V to grobstvo je vpletena Nora – Medeja naše dobe, nosilka žrtvovanja, romantičnega upora, zle slutnje, iskalka sreče ... (Dovjak, 1992).

Nekaj mitološke zmede prispeva kritikova omemba Norn, »boginj preteklosti, sedanosti in prihodnosti«, ki pa je del odmeva eksotizma, o katerem več v nadaljevanju, ki se nadaljuje v komentarju, da je glavna igralka (Judita Zidar) videti ustrezno »nordijsko«.

Kot že zadnjih sto let je tudi v tej kritiki poudarjeno, da je igra za gledalca zahtevna: vprašanje ženskih pravic je konec 20. stoletja gledalce očitno še prav tako begalo kot konec 19. stoletja: »Celoten gledališki ansambel zahtevno nalogo bližanja resničnosti in oblikovanja vzdušja izpolnjuje na zavidljivi ravni, od gledalca pa zahteva potrebno pozornost« (Ibid.).

Iz kritike v *Gorenjskem glasu* izvemo, da je bila predstava »primerno okrajšana«, statusa klasičnega pa si ne prisluži samo besedilo, ampak tudi njegov prevod:

Z uprizoritvijo tridejanske drame NORA (1879) norveškega dramatika Henrika Ibsena (1826–1906) v zdaj že »klasičnem« prevodu Janka Modra, objavljenega leta 1966 v knjižni zbirki Kondor, nadaljuje Prešernovo gledališče v Kranju eno izmed uveljavljenih repertoarnih komponent, ki so jo v minulih treh sezonah zaznamovale predstave En sam dotik Milana Jesiha, Kdo se boji Virginije Woolf Edwarda Albeeja in Idiotova zgodba Algirdasa Landsbergisa, se pravi rdeča nit psihološko motivirane dramatike (Vurnik 1992).

V devetdesetih so po 60 letih začeli prihajati prvi novi prevodi Shakespeara, ki so zbudili precej pozornosti, kar je morda povzročilo, da se je v strokovni javnosti okrepila zavest o minljivosti književnih (in še posebej dramskih) prevodov, kar bi lahko bil razlog tudi za opazko o klasičnosti Modrovega prevoda iz leta 1966.

Kritik omenja, da *Nora* pomeni vrnitev k meščanski dramatiki, ki so se ji slovenska gledališča preteklih desetletij izogibala:

Z Noro [gledališki ansambel] sega v sam začetek psihološkega in kritičnega realizma, tako rekoč v arhetipsko obliko meščanske dramatike, ki so se je slovenska gledališča v minulih teh desetletjih kar precej dosledno izogibala, da bi se izognila očitkom konzervatizma in izmikanja različnim avantgardnim smerem, čeprav se je ta zvrst dramatike občasno pojavljala na slovenskih odrih s teksti novejše ameriške dramatike (ibid.).

Avtor besedilo na koncu umesti v sodobni čas in sklene z besedami, da nova uprizoritev

daje priložnost za razmislek, kaj in koliko je v tej več kot sto deset let stari drami vezanega na čas nastanka ter kaj in koliko od tega je prešlo v nadčasovno simboliko in nenazadnje, kako gledamo na Norin problem ob koncu dvajsetega stoletja (ibid.).

Za opazovanje Ibsenovega in *Norinega* položaja v ciljni kulturi je zanimiva napoved uprizoritve v *Slovincu*: »Kakšna bo na odru videti zakonska sreča Nore in Helmerja v pričakovanju božiča?«, ki nakazuje, da je avtor od bralcev pričakoval določeno vnaprejšnje poznavanje drame (M. K., 1992).

Po predstavi so v *Slovincu* zapisali, da ima besedilo »aktualno klasičnost«, hkrati pa zatrdili, da je drama še kako aktualna: »Drama, ki jo gledamo, je v čem [scenografiji] morda celo podobna tisti izpred sto let, ko so Noro pri nas prvič uprizorili. Toda: ravno nasprotno od tega, da bi jo občutili kot nekaj že davno povedanega« (Ogrin, 1992). Zanimivo je, da čeprav Vurnik (1992) v *Gorenjskem glasu* zapiše, da je bila predstava skrajšana, kritik v *Slovincu* pripomni, da se je »režiser Dušan Mlakar skoraj do pike držal Ibsnovega besedila, s tem pa pokazal nekaj, kar je danes pravzaprav izjemno: da bi dosegli aktualen nagovor sodobnemu gledališču, ni treba klasičnih besedil prav nič spreminjati« (Ogrin, 1992).

Na neki način se s tem strinja tudi kritik v *Razgledih*, ki ima, prvič po začetku 20. stoletja, ko se je Robida pritoževal nad napačnimi prevodi naslovov Ibsenovih dram, pripombo na kakovost prevoda, ki pa jo nadomesti kakovost besedila samega: »Čeprav Modrov prevod včasih zašepa in deluje papirnato, je Ibsnova drama napisana tako dobro, da je že ‚vse v tekstu‘« (Bogataj, 1992). Je pa ta avtor edini, ki ob tej uprizoritvi besedilo izrazito naveže na čas njegovega nastanka: »Ibsnova Nora ali Hiša za lutke je tipična realistična drama iz ‚teznega‘ obdobja tega najpomembnejšega dramatika druge polovice devetnajstega stoletja« (Ibid.).

Kot lahko vidimo iz citatov, se je v tem času po vsem sodeč pojavila slovnična zadrega s pregibanjem avtorjevega priimka – nekateri pisci so nenaglašeni e izpuščali, drugi pa ne, kakor je sicer veljalo že vsaj od prve polovice 20. stoletja – ta oblika je na koncu prevladala.

Tri sezone po uprizoritvi drame *kaj se je zgodilo, ko je Nora zapustila moža ali stebri družbe* Elfriede Jelinek, ki je bila nadaljevanje Norine zgodbe, so v Celju 25. novembra 2016 na oder postavili še prvi del zgodbe, tokrat v novem prevodu Darka Čudna, ki je ob premieri izšel v *Gledališkem listu*, leta 2022 pa še v knjižni obliki v okviru priprav na maturo 2023.

V *Gledališkem listu* je dramaturginja predstave Tatjana Doma (Doma, 2016a) podrobno predstavila Ibsenovo življenje in delo, v ločenem prispevku pa je podala še podrobno interpretacijo besedila. V prispevku »Svoboda ni nikoli dana, temveč izbojevana« (2016b) povzema življenje in delo Henrika Ibsena in zgodovino *Nore* ter podaja razmeroma podroben povzetek drame. Ibsena označi kot »največjega evropskega dramatika druge polovice 19. stoletja, [ki] je s svojimi dramami vplival na razvoj sodobne dramatike«. Omenja tudi, da je Ibsen pripeljal inovacijo v dramski jezik, saj je vpeljal neocvetličen, realističen, ekonomičen jezik brez odvečnega govorjenja, kakršnega poznamo v moderni drami. Ne v tem zapisu ne v drugem zapisu na portalu Sigledal.si z naslovom *Nora ali hiša za lutke* ni omenjeno, da bo predstava izvedena v novem prevodu, prvem po 50 letih, lahko pa morda v samem besedilu opazujemo prevodni postopek v praksi: v naslovu zapisa nosi drama naslov *Nora ali hiša za lutke*, v besedilu pa *Nora ali hiša za punčke*.

O Ibsenu in feminizmu je pisala sociologinja Milica Antić Gaber (2016, 19), ki poudarja Ibsenovo aktualnost za današnji čas.

Polemike okoli omenjenega Ibsenovega dela so v literarnih in teoretskih krogih žive še danes. O Hiši za lutke se še vedno krešejo mnenja. Ali gre za umetniško delo, ki si ni hotelo umazati rok z aktualnimi dogajanjmi tistega časa in je naslavljal univerzalna humanistična vprašanja, ali pa je avtor vendarle hotel poseči v tedaj aktualne razprave in se (podobno kot John Stuart Mill) zavzemati za »žensko stvar« (A woman's cause)? Zakaj je pravzaprav Ibsen izbral *Noro* za osebo, ki bo zase zahtevala univerzalne človekove pravice? Kako bi bilo delo sprejeto, če naslovna junakinja ne bi bila *Nora*, ampak na primer *Frederik*? Je bil Ibsen feminist ali vsaj podpornik feminizma? So skozi njegove like govorile zagovornice pravic žensk? Zakaj je to (pa ne samo to) njegovo delo aktualno še danes? To je mnogo, a še vedno le delček vprašanj, ki so si jih zastavljale/-i avtorice/-i, ki se ukvarjajo s tem delom.

Na blogu Kevd'r je bila objavljena daljša razprava o *Nori*, ki je vključevala izčrpen opis okoliščin izvirne *Nore*, okoliščine in družbeni položaj, v katerih je nastala, ter opis velikanskega uspeha drame, ko je izšla v knjižni obliki. Ibsena so označili za »največjega evropskega dramatika druge polovice 19. stoletja«, ki je »s svojimi dramami vplival na razvoj sodobne dramatike« (Volčanjšek, 2016).

Novico o novi predstavi je objavila tudi STA, prevajalec je, kot je zdaj v navadi, naveden med ustvarjalci, vendar ni nobenega komentarja prevoda. O Ibsenu in *Nori* so zapisali, da je »Ibsena zanimala predvsem osvoboditev ženske in problem človekove samoosvoboditve«, poleg tega pa še:

Čprav sta najbolj izpostavljeni temi Ibsenove *Nore* ali *Hiše za lutke* meščanski zakon in položaj ženske v njem, avtorja zanimata predvsem emancipacija in notranja rast posameznika, ki se upre togim družbenim normam. Razkriva konflikt med posameznikom, ki išče resnico in svobodo, in okostenelo družbo, ki zatira njegove želje in potrebe.

Ob tej uprizoritvi je v *Večeru* izšla kritika, ki jo je napisala Melita Forstnerič Hajnšek (2016, 8). Osredotoča se na uprizoritev, igro, režijo, kostumografijo, scenografijo in glasbo, ne omeni pa, da je bil v predstavi uporabljen nov prevod, prvi po skoraj tridesetih letih. Tako kot Tatjana Doma tudi kritičarka v *Večeru* citira Ibsenove besede, da svoboda ni nikoli dana, temveč izbojevana, in omeni, da se je uprizoritev osredinila na oba ženska lika, namreč Noro in gospo Linde. Sprašuje se, ali je igra še aktualna, in ugotavlja, da vsaj toliko, kot je bila na začetku:

V čem je uprizarjanje *Nore* danes lahko novo, sveže? Ali je še lahko aktualen in živ Ibsenov dramatični popis resnične zgodbe Laure Petersen Kieler, norveške novinarki, ki jo je tuberkulozni mož kaznoval, ko ga je hotela rešiti z zdravilnim potovanjem v Italijo z najetim posojilom, kar je bil menda tedaj hud greh? Seveda je lahko aktualen in vnovič svež, posebej v razmerah regresije, populizma in vnovičnih bojev za abortus, nasilja nad otroki, ženskami ... Ni dvoma, da je Norina ujetost v »hišo za lutke« enako aktualna po skoraj poldrugem stoletju, njena osebna transformacija na koncu, ko se odloči zapustiti vse, pa še posebej.

Glede na priljubljenost *Nore* pri maturitetnih komisijah je zanimivo tudi njeno opažanje, da je dijaško občinstvo na srednješolskem abonmaju, na katerem je bila tudi avtorica, predstavo sprejemalo drugače kot odrasli:

Nebistvena okoliščina na predstavi: srednješolski abonma sicer disciplinirane mlade publike je razkril, kako se nova generacija zabava ob povsem drugih prizorih in zgraža, denimo, ob naturalističnem poljubu. Nenavadno, kot Ibsnove ženske najbrž v vsaki generaciji sprožajo druge vzgibe, ujete med sočutjem, solidarnostjo in grozo.

7.3 Drugi odmevi

O Ibsenu in njegovi dramatiki niso pisali samo ob posameznih uprizoritvah, temveč tudi ob drugih priložnostih, posebej ob okroglih obletnicah in ob njegovi smrti. Spodaj je zbranih nekaj odmevov in razprav, ki niso bile neposredno navezane na uprizoritve katere od njegovih dram.

Prva taka priložnost je prišla ob Ibsenovem sedemdesetem rojstnem dnevu leta 1898. Ob tej priložnosti je *Ljubljanski zvon* objavil daljši zapis, v katerem avtor Fran Goestl med drugim povzame problematiko, ki jo Ibsen obravnava v svojih dramah:

V »Nori« nam kaže licemerstvo in egoizem v zakonu ter zagovarja zahtevo, da bodi žena istopravna z možem, da bodi tudi ona samostalna. Zvršetek igre — ko Nora ostavi moža in otroke — se je zdel mnogim nemoralen; Ibsnu pa se vidi baš v tem prava moralnost, da zadržno življenje, zgrajeno na laži, ne more trajati nadalje brez prevelike škode za moža in ženo. Zlasti »Nora« je povzročila mnogo razprav in prepиров; Ibsen ni posegal vmes, pač pa je onim, ki so trdili, da se naj tak zakon vzdrži iz ozirov na otroke, odgovoril v novi drami, v »Strahovih«, katerih vsebina je tale: Gospa Alvingova, ki spozna moževo prevaro, mu sicer uteče, a se vrne in se žrtvuje zanj in za sina; skrbno čuva, da nihče ne zve o njegovih pregrehah, ter mu stavi v asilu spomin za večne čase. In vendar iz te neistinitosti ni blagoslova; pregreha preide na sina in ga uniči (Goestl, 1898, 297).

Avtor meni, da so *Stebri družbe* najpopularnejša Ibsenova drama:

»Stebri naše družbe« kažejo obče spoštovanega moža, ki je do-
brotnik in veljak v svojem kraju, ki si je pa ves ugled in vso veljavo
pridobil s sebičnostjo in lažnivostjo. Ta drama je izmed Ibsnovih
postala najpopularnejša (Ibid.).

Predvsem pa avtor izraža prepričanje, da bi bilo treba Ibsena na Sloven-
skem odru še naprej igrati in da *Nora* ne bi smela še naprej ostati edina Ib-
senova drama, uprizorjena v slovenščini, posebej ne ob Ibsenovem jubileju:

Ibsnove drame ne bi smele ostati neznane slovenskemu odru.
»Nora« je edina, ki se je v Gestrinovem prevodu uprizorila l. 1892.
v Ljubljani. Da se ni ponovila sedaj, ko je ves izobraženi svet slavil
sedemdesetletnico pesnikovo, je gotovo obžalovanja vredna za-
muda. — »Salonska knjižnica« nam donese nekatere prevode Ib-
snovih del, in upamo, da se le-ta potem udomačijo tudi na našem
odru. Saj uspevajo — dasi ne tako, kakor bi zaslužila — povsod
ter so občinstvu vir oduševljenja in duševnega užitka ter zanosa.

Proslavljali so ga zlasti njegovi rojaki in njih veliki ljubitelj in po-
speševatelj umetnosti, kralj Oskar; a tudi pri drugih narodih sko-
ro ni bilo odra, ki ne bi bil proslavil sedemdesetletnice pesnikove
z uprizoritvijo kakega njegovega dela. Da bi se tudi Slovenci bolj
nego dozdam pobrigali zanj, da bi proučevali njegove spise ter po
njih začeli čislati in ljubiti tega »norškega« velikana, k temu naj
pripomore kolikor toliko poleg vse svoje skromnosti in nedosta-
tnosti ta spis.

Tri leta pozneje je, spet v *Ljubljanskem zvonu*, izšel daljši članek E. K. *Ten-
denčnost v Ibsenovih spisih*. Avtor poudarja, da »sta individualnost in življe-
nje Ibsenu umetniku skoro identna pojma« (E. K., 1901b, 672) ter da Nora,
ki se tudi sama otresa omejitev družbe, da bi zaživela, sodi med tipične
ibsenovske like.

Leta 1905 je v *Domu in svetu* izšel daljši članek Adolfa Robide o Henriku
Ibsenu: izšel je v treh nadaljevanjih. Avtor Ibsena umesti v svetovno drama-
tiko in ga postavi ob bok Williamu Shakespearu. Nadaljuje s splošno oceno
celotnega Ibsenovega dela in podrobneje analizira nekaj njegovih dram,
med njimi *Noro*. V splošnem delu Ibsena umesti v zadnjo tretjino 19. sto-
letja, ko so se po njegovem mnenju zaradi posledic industrijske revolucije

spreminjale temeljne vrednote, nazore, ki so se vlekli še od Shakespeara, pa so tako v družbi kot družini nadomeščali novi. Ibsena izpostavi kot kritika teh razmer: »Ibsen biča te slabe razmere. Trpeti ne more laži in hinavščine, z neusmiljeno roko trga krinke z obraza onim, ki so to zaslužili« (ibid.), poudarja pa tudi, da se »Ibsenove drame ne odlikujejo samo po vzorni tehniki, ampak tudi po fini karakteristiki oseb. To je bil nenavaden pojav v dramatiki in kljub najrazličnejšim kritikam, ki jih je doživel, se je vrgla vsa generacija za njim: Ibsen je postal oče moderne dramatike« (ibid.).

Za namen te knjige so posebej zanimivi njegovi komentarji prevodov, kjer se sicer osredotoča bolj na tisto, kar ga moti. Za *Noro* je tako uporabil naslov »Igrača«, ali kakor jo navadno imenujejo, »Nora« (ibid., 277), nekoliko bolj podrobno pa komentira slovenski naslov drame *Gjengangere*, namreč *Strahovi*, za katerega v opombi zapiše, da je »Strahovi napačno in kalk iz nemščine«, sam pa uporabi po svojem mnenju boljši prevod naslova »So že spet tu« (ibid.).

Robida zavrača kritike, da so Ibsenovi liki zgolj tipi, ne individualne osebnosti, ter kritizira po njegovem mnenju preveč radikalne poglede na biološko določenost (dednost) in to, da Ibsen sicer pogosto kritizira vodilne osebnosti v skupnosti, »toda delavskega vprašanja se dotakne le redkokdaj, socialne demokracije pa se ne spomni nikdar. Tu bi imel Ibsen gotovo hvaležno polje, a dotaknil se ga ni nikdar« (Ibid., 278).

O *Nori* je pisal v drugem delu razprave, že v prvem pa govori o Ibsenovem dojemanju zakonske zveze, ki da je »najvišji ideal Ibsenov« (ibid., 278), a ga »smatra samo tako dolgo za pravi zakon, dokler more ostati ta vez za življenje na nravni podlagi. Glavni zmisel in glavni smoter Ibsenovega zakona je zakonsko občevanje, ki pa postane v tistem trenutku nenravno, ko ne moreta mož in žena več v etičnem zmyslu živeti drug z drugim« (ibid.). Opozarja tudi, da do zakonolomstva pri Ibsenu nikoli ne pride na odru, »kar je postalo v sedanji dekadentni dramatiki že popolnoma nenavadno« (ibid.). V splošnem Robida meni, da so Ibsenove zahteve glede zakonske zveze nekoliko prehude: »Ko zagovarja Ibsen etično stran zakona, zahteva čistost od obeh tudi pred zakonom. A kako je mogoče drugače živeti po trdih, neizprosni in strogih postavah, kot jih zahteva Ibsen, če pa nima človek moči za to?« (Ibid.). Glede odnosa do dednosti,

ki se pojavlja tudi v *Nori*, Robida meni, da mu ji Ibsen morda pripisuje preveč pomembnosti: »Ibsen ne misli samo na podedovanje različnih bolezni, ampak ima pred očmi podedovanje strasti, zlasti pijančevanja in razkošnega življenja. Gotovo je, da ravno te strasti vplivajo zelo na človeško delovanje, toda Ibsen stavi to podedovanje skoro v tako luč, da njegovi junaki – vere manjka vsem, ki bi jih edino mogla rešiti – nimajo več proste volje [...]« (ibid., 279). Ibsenu očita nedoslednost pri obravnavi dednosti, saj Nora po očetu podeduje lahkomišelnost, Gregor in Hedvig v *Divji rački* ne podedujeta nobene hibe, Oswald v *Strahovih* pa je spet žrtev očetovih pregreh.

O *Nori* Robida govori v drugem delu svoje razprave. Opiše jo kot psihološko »subtilno delo globoke psihologije« z nenavadno strukturo (ibid., 364). V res kratkem povzetku *Noro* opiše kot otroško, neizobraženo in odvisno od moža, vendar pa odraste in ga preraste, ko se loči od njega. Čeprav jo opisuje z očitno naklonjenostjo, se mu zdi zadnje *Norino* dejanje nedopustno. Svojo razpravo o drami konča v nekoliko pridigarskem tonu:

Obsojanja vredno pa je, da se Nora kot mati loči od svojih otrok in ne pomisli, kaj bo ž njimi, če jih pusti pri svojem pedantičnem možu. Pozabila je v sebi mater, delala je le kot užaljena žena. [...] K]o ji mož vse odpusti, bi morala ostati pri njem, vezana po svoji dolžnosti. [...] Igra se formalno končuje z vprašanjem v zadnjem stavku; a tudi igra sama je veliko vprašanje, ne le glede *Norine* usode, ampak tudi glede ideje. Pisatelj krščanskega svetovnega naziranja bi bil lahko zopet našel moteno harmonijo. Če se pripodi na zakonsko obzorje oblak nespোরazumljenja, se soproga ne smeta takoj odtujiti drug drugemu, marveč morata potrpeti in odpuščati. A lepe kreposti krščanskega odpuščanja in potrpljenja Ibsen — ne pozna (Ibid., 364–365).

Na koncu razprave Robida Ibsena označi takole (ibid., 491):

Ibsen je gotovo velik dramatik, in v njegovih delih se zrcali globoko poznavanje človeške duše. Napačni нравni nazori pa dajejo njegovemu stremljenju bolesten pravec, kakor smo videli. Pa kakor večinoma pri velikih pisateljih, vidimo tudi pri njem, da v svojih zadnjih dneh išče česa višjega.

Prva daljša in zelo podrobna razprava o Ibsenu in njegovih delih je med Slovence prišla ob koncu Ibsenovega življenja, poleg omenjenih poudarkov pa lahko iz nje dobimo nekaj podatkov, ki so zanimivi s prevodoslovnega stališča. Prvi sklep, do katerega lahko pridemo, je, da Robida ni v celoti odobral načina, kako Ibsena prevajajo v slovenščino: to lahko razberemo tako iz njegovih opomb o prevodih naslovov kot iz njegovih prevodov naslovov, ki so drugačni od uprizorjenih. Iz besedila je mogoče še razbrati, da za svojo razpravo verjetno ni uporabljal slovenskih prevodov (kar je razumljivo, ker so bili večinoma v rokopisih), ampak prevode v druge jezike. To opazimo v delu, kjer govori o *Nori*, saj za like uporablja norveška imena, ki so bila v slovenskem prevodu ponemčena – o Helmerju govori kot o Helmerju, v Gestrinovem prevodu pa mu je ime Robert. V citiranem dialogu iz *Nore*:

[Helmer]: V prvi vrsti si soproga in mati.

[Nora]: Tega ne verujem več. Pred vsem verujem pa, da sem človek tako, kot vi. Če pa nisem še, hočem izkušati, da postanem.

pa se pojavi še ena zanimivost: Helmer Noro tika, ona pa ga vika, kar še močno okrepi neenakost njunega položaja v družini in nenavaden odnos med njima. Iz drobcev Norine vloge, ki je dostopna v Gestrinovem prevodu (navadno zadnje besede pred Helmerjevo repliko), je mogoče razbrati, da Nora v Gestrinovem prevodu ni vikala, kar nakazuje, da Robida ni uporabljal slovenskih različic besedila.

Ob Ibsenovi smrti leta 1906 je v slovenskih časopisih *Dom in svet*, *Slovan* in *Slovenski narod* izšla vrsta nekrologov in priložnostnih člankov, v katerih Ibsena na splošno slavijo kot enega velikih dramatikov. *Dom in svet* našteje nekaj njegovih najpomembnejših dram, izbor pa je za današnje uho nekoliko nenavaden: *Gospa z morja*, *Divja gos*, *Rosmersholm*, *Brand*, *Cesar in Galilejec*, *Zidar Solnes* in *Kadar se vzbudijo mrtvi*. Avtor citira Tolstoja, ki je o Ibsenu menda zapisal, da »sam ni vedel, kaj hoče«, zatem pa ga opiše kot otroka našega veka, ga je tudi najbolje umel, najlepše v svojih delih naslikal. Pravijo o njem, da je bil individualist, pozitivist in še več takih splošnih fraz stoji o Ibsenu napisanih po knjigah in podlistkih. Resnica je ta, da se je Ibsen celo življenje boril za svetovno naziranje, ga iskal, a našel ni stalnega. Zato je v eni in

isti drami sedaj proroško oznanjeval novo dobo, kjer bo povsod zavladala resnica, sedaj zopet sklonil glavo, ko je videl silo zla, ki ga človek podeduje od človeka, moč razmer, ki tlačijo družbo in ji ne dajo doseči zaželenih idealov. Bil je predvsem mislec. Čustva so pri Ibsenu povsod sekundarna, zato so njegove drame vse tako hladne in resne (Anon 1906a).

V *Slovanu* so Ibsenovo smrt povezali z Zolajevo in ga uvrstili v »veliko trojico« – Ibsen, Tolstoj, Zola. Zapisali so:

Torej je odšel za Zolaom sedaj še Ibsen in ostal je le še Tolstoj sam! Umril je rojen revolucionar, bojeviti umetnik novostrujnik, prvoboritelj moderne, apostol resnice, pravice in poštenosti; umrl je 23. maja v Kristijaniji po dolgem hiranju največji dramatik moderne dobe, klasik 19. veka — Henrik Ibsen, star 79 let (Govekar 1906, 222).

Nekrolog v *Slovanu* poudarja predvsem Ibsenovo revolucionarnost, ki je presegala zgolj dramatiko:

»Revolucionirneje človeškega duha« je bil cilj njegovega delovanja in revolucioniral ga je v tolikem obsegu, kakor le še Friderik Nietzsche. Revolucioniral pa ga je lažje, hitrejše in globlje, ker si je znal osvojiti najmočnejše javno sredstvo — gledališče. Prilastivši si umetnost antike, Shakespeara in francoske moderne drame, je ustvaril Ibsen novo tehniko dramskega sloga, podal je dramu novo vsebino in razkošje novih oseb, novih značajev (Govekar, 1906, 222).

O *Nori* so zapisali, da je »skupaj s *Stebri družbe* in *Strahovi* izzvala v domovini hud odpor«, ter naštevali drame, ki so bile do leta 1906 uprizorjene v slovenščini: poleg *Nore* še *Strahove* in *Sovražnika svojega ljudstva*; pri tem pa izrazili upanje, da »polagoma pridejo še nekatera Ibsenova dela na vrsto. Ibsen je bil prvak evropske moderne po svojih ciljih« (Ibid.).

Domnevni avtor nekrologa v *Slovenskem narodu* je Zbašnik, čigar nekrolog po nenavadnem začetku, ki poudarja avtorjevo eksotičnost (»Ledena Norvegija se topi sedaj v vročih solzah«), Ibsena tako kot nekrolog v *Slovanu* postavi ob bok Zolaju in Tolstoju kot enega od velike trojice modernih književnikov. Avtor meni, da se je Ibsen v svoji kritiki skoraj v celoti

osredotočal na kritiko položaja ženske v družbi, kar se mu zdi nenavadno v povezavi z Ibsenovo življenjsko zgodbo: »Znano je namreč, da se Ibsen v svojem življenju ni mnogo ukvarjal z ženskami, da se je najrajši celo izogibal ženski družbi, v svojih spisih pa so mu povsod glavni predmet. Poročil se je še mlad s strogo meščansko vzgojeno deklico Thoresen, s katero je živel v mirnem in zadovoljnem zakonu.« Avtor v nekrologu tudi večkrat povzame domnevno nerazumevanje norveške javnosti do Ibsena in njeno večjo naklonjenost do drugega velikega književnika, Bjørnstjerna Bjørnsona, rekoč, da je razumljivo, da je pretežno kmečkemu prebivalstvu slednji ljubši od svetovljanskega Ibsena, da pa bo že prišel čas, ko se bo to spremenilo (Anon 1906b, 2).

Leta 1914 so v *Domu in svetu* izšli odlomki iz Ibsenovih pisem, prevod iz nemške izdaje Ibsenovih zbranih del. Avtor navaja nekatere zanimive odlomke iz pisem različnim naslovnikom, jim doda kratek komentar in zaključni z Ibsenovim, kot pravi, življenjskim geslom »Živeti pomeni strah temnih sil premagati v sebi; ustvarjati – soditi svoj lastni jaz« (A. R., 1914, 134).

V dvajsetih letih 20. stoletja se je začel Ibsenov status spet spreminjati. France Koblar (1964, 115–116) piše, da so Slovenci v tem desetletju »pošteno poravnavali račune, ki bi morali biti že zdavnaj urejeni: štirikrat smo dali govoriti Henrikju Ibsenu, in spoznali smo v tem kratkem obdobju skoraj toliko njegovih 'novih' dram kakor vsa leta poprej, odkar nam je Ignacij Borštnik spomladi 1892 odkril *Noro*«, nekoliko pozneje (ibid., 217) pa, da se je »Henrik Ibsen, ki nam je bil ob prvih zakasnelih srečanjih na slovenskem odru še premoderen in preveč drzen, [...] zdaj že 'oblikovno in duhovno' odmaknil«, kakor so očitno zapisali v kritiki ob uprizoritvi *Strahov*. Koblar na ta občutek opozori še v opombi 366, kjer citira besede C. Debevca, da smo »'Slovenci [...] pač tiči,' [...] 'Dokler avtor še ni priznan, ga odklonimo, ker ni priznan; potem, ko je že dodobra priznan, pa ga odklonimo spet, ker je za nas dolgočasen in že premagan.'« Leta 1926 je v *Ljubljanskem zvonu* izšla razprava Janka Lavrina »Ibsen kot umetnik«. Avtor v njej navaja, da je Ibsen združeval umetnost s sporočilnostjo, da je po lastnih besedah sovražil umetnost zaradi umetnosti, da pa se je večinoma izognil tendenčnosti, »nevarnosti, ki ji je podlegel celo veliki Tolstoj« (Lavrin, 1926, 655). Posebej omenja *Noro* v povezavi z Ibsenovimi opombami o psiholoških razlikah

med moškimi in ženskami, zaradi katerih ženska v izključno moškimi prilagojeni družbi ne more uspevati. Lavrin to komentira z besedami: »Jasno je, da bi bilo take opazke mnogo lažje razvijati v socijoloških in psiholoških esejih kakor v dramah. Vendar je ustvaril Ibsen namesto suhih razmotrivanj o ženski mentaliteti itd. čarobno Noro (morda najbolj živi in najboljši ženski značaj v sodobni drami) ...« (Lavrin, 1926, *ibid.*).

V takem vzdušju je prišla stoletnica Ibsenovega rojstva, ki je leta 1928 spet spodbudila več zapisov o dramatikih, ki ga pretežno že uvrščajo med klasične avtorje svetovne dramatike. V *Ljubljanskem zvonu* je Janko Lavrin objavil razpravo »Ibsen in Shaw«, v kateri primerja dva po njegovem mnenju najpomembnejša evropska dramatika druge polovice 19. stoletja:

Dramatski prepород v drugi polovici XIX. stoletja se je vršil v dveh valovih: prvi je prihajal v glavnem iz Skandinavije, dočim je drugi — približno od 1890. naprej — našel svoje predstavitelje v drugih evropskih deželah: Hauptmanna v Nemčiji, Čehova v Rusiji, Shawa v Angliji. Glavni obnovitelj moderne drame je seveda Ibsen; njen najbolj vidni steber pa je in ostane Bernard Shaw. Tistim, ki poznajo dela teh dveh dramaturgov, je lahko dokazati vpliv Ibsena na Shawa. Več Shawovih iger vzbujajo namreč vtis, da so njihovi nezakonski starši Ibsenovi »Stebri družbe« in »Sovražnik ljudstva«, in da jim je »Nora« zadnjega dejanja bila za krstno botro (Lavrin, 1928, 321–328).

Ibsena označi za »zgolj klasika, to je pisatelj, ki je bolj občudovan kot čitan«, vendar pa mu pripiše zasluge za to, da je evropsko dramatiko rešil pred propadom in da je z njim »moderna drama postala mogočen tolmač modernega življenja, gledanega s stališča njegovih višjih vrednot« (Lavrin, 1928, *ibid.*).

V *Življenju in svetu* (*Ibid.*, 1928, 302–303) so prav tako objavili zapis ob stoletnici Ibsenovega rojstva, v katerem so zapisali, da »ni ga količkaj izobraženega človeka, ki ne bi poznal tega imena«, poleg tega pa je avtor zapisa poudaril Ibsenov vpliv na slovensko dramatiko: »Norvežana Ibsena so omenjali tudi v zvezi z izvorno slovensko dramo: njegov vpliv se čuti pri Cankarju, Etbinu Kristanu in drugih.« Na koncu članka avtor Ibsena poveže še z idejo svobodnega, neodvisnega človeka, ki ne potrebuje »pastirjev«:

Mislimo, da niti preprostemu čitatelju ne bo težko najti skladnosti med Ibsenovo osebnostjo in njegovimi deli, čeprav smo morali oboje opisati kar najbolj kratko. V Ibsenu vidimo svobodomiselnega bojevnika za novo človeštvo, ne človeštvo kot čredo s pastirji, temveč človeštvo kot prostovoljno občestvo inteligentnih ljudi, svobodno razvitih osebnosti (Ibid.).

Tri leta pozneje je v *Življenju in svetu* izšel še en članek o dramatiku, tokrat z naslovom »Ibsen kot človek« (Anon, 1931, 666–668). Članek se navezuje na 25. obletnico Ibsenove smrti, podaja pa zanimivosti iz njegovega življenja in nekatere citate, od katerih je morda najzanimivejši tisti, v katerem govori o predelavah in prevodih njegovih dram:

Ko so mu nekoč svetovali, naj črta nekaj besedila v »Nori«, je rekel: »Črtam naj? Prosim, drage volje. Da toliko ostane, da bo mogoče igrati.« O prevodih svojih dram je izjavil: »Vsi prevodi so dobri in slabi. Poglavitno je, da niso bedasti.«

Avtor na kratko povzame tudi recepcijo Ibsena pred prvo svetovno vojno in po njej:

Ibsenova dela so bila do svetovne vojne drame, ki so jih vsi čitali in gledali z veliko spoštljivostjo. Tradicija je v tem pogledu storila več nego stori običajno. Po vojni pa je vrednost Ibsena kot umetnika padla. Smatrajo ga za preveč shematičnega pisatelja, ki je iskal učinke in jih dosegal ne toliko z neposredno mogočnim instinktom kakor z iskanimi efekti in z dobro premišljeno tehniko, ki jo je imel v mezincu. Povojna doba je Ibsenove junake premagala in rešila probleme, s katerimi se je Ibsen tako pereče ukvarjal, z enim mahom. Tudi Ibsen je zatonil v pozabljenje — da ga reši nov čas in nov režiser, kadar se bo zgodovina ponovila.

25 let po smrti naj bi torej bili problemi, o katerih je govoril v svojih dramah, rešeni, Ibsen pa – do nadaljnjega – pozabljen, saj ni bil več aktualen.

France Bevk ga je v članku v *Edinosti* ob stoti obletnici rojstva označil za »največjega norveškega in enega največjih dramatikov sploh«. Menil je, da je »norveška drama že od nekdanj precej pomembna«, ter nadaljeval, da se je

z Ibsenovimi dramami norveška umetnost dvignila tako visoko, da je postala učiteljica tudi za Nemce in se vse poznejše generacije nemških dramatikov niso mogle otresti njegovega velikanskega vpliva. Isto lahko trdimo o dramatikih drugih narodov. Ibsenov vpliv je postal neizbrisen in sega pri nekaterih še daleč v novejši čas. Ves svet je dolžan Ibsenu velike zahvale, najbolj pa njegova domovina Norvegija, katere ugled in ponos je z Ibsenom zelo zrastel (Bevk, 1928, 3).

Bevk v nadaljevanju opiše Ibsenovo dramatiko, posebej ga omeni v povezavi z vprašanjem ženskih pravic ter poudari njegov vpliv na moderno – ne le nemško dramatiko, potem pa pravi: »dejstvo pa je, da je zadnja leta zanimanje nekoliko ponehalo. Nekateri celo trdijo, da ni bil umetnik. Ta trditev je drzna [in] ne bo mogla vzdržati.« Konča z Ibsenom pri Slovencih:

Pri nas je Ibsen že precej znan, mnogo se je že pisalo o njem, vse njegove pomembnejše drame so bile že igrane v naših gledališčih, tudi v tisku ga je že nekaj izšlo, med drugim *Gospa z morja*. Ljubljanski dijaki so igrali pred nekaj dnevi njegovo *Divjo raco*. Imel je tudi nekaj vpliva na izvorno slovensko dramatiko (Ibid.).

V *Slovincu* je ob stoletnici rojstva izšel članek, ki o Ibsenu pravi, da je »s svojim vplivom odločilno posegel v razvoj svetovne, tudi slovenske literature«. Štejejo ga med »velike duhove, ki so človeštvu kazali smer in cilj«, skupaj z Dostojevskim in Tolstojem. Članek se konča z zanosom in s poudarkom na jasno izraženem svetovnem nazoru:

Na nagrobnem obelisku je vklesano njegovo ime in roka s kladivom. In res, kladivar je bil Ibsen, ki je neusmiljeno razbijal površnost, brezvestnost, lažnost meščanske kulture in ljudem na pozornici vsaj za par hipov pokazal, kako je pravo življenje brez trdno usidranega svetovnega nazora nemogoče (Anon, 1928, 64).

V *Slovincu* je Ibsenova stoletnica omenjena še v enem zapisu, in sicer v *Belgrajskem pismu*, v katerem avtor Ibsena prav tako umesti med svetovne klasike:

Kakor prazniki bi morali biti spominski dnevi velikih mož, praznovani po vsej zemlji, v vsakem človeku. Zato, ker so in morajo biti dognanstva teh mož internacionalna, splošna last in vsakemu

dostopna. Tu bi ne smelo biti geografskih in etnografskih meja. In eden, ki je več ali manj upravičen vsaj do naslova panevropajca, je severjan Ibsen (P., 1928).

O Ibsenu so ob tej priložnosti pisali tudi v časopisu *Nas glas*, ki ga je izdajalo društvo slovenskih dijakov v Italiji. Članek povzema Ibsenovo življenje in dramatika označi za »moža svetovnega slovesa«.

Kljub veliki naklonjenosti do avtorja in čudenju nad njegovo izhodiščno kulturo tudi v tem članku najdemo mnenje, da Ibsen izgublja nekaj aktualnosti, a je ne bo zaradi umetniške sile svojega genija nikoli izgubil:

Problemi, ki si jih je zastavil Ibsen v svojih malomeščanskih dramah, so deloma obledeli: bili so le neprijetne in žalostne zgodbe naših očetov. Ni pa ostarel njegov plemeniti revolucionarni duh zoper življenjsko laž. Ibsen bi v naši sodobnosti prav tako zastavljal vprašanja, nova, ki nas peko, morda bolj peko nego problemi njegovega časa. Ne snov, ampak njegov neumorno kijujoči duh, ves ozarjen po notranjem mitu, duh poln svežega in zdravega poleta, ta dragocena dramatična prasila kot edini dokaz zrelosti naroda, pneuma. Povzročiljoča samoopazovanje in izločanje odmrle snovi iz sebe, sila, ki svoj organizem zavestno preraja, ki ustvarja in kleše svoje zakone v granit življenja — Vse to je Ibsen vsaj iskreno hotel, to je prava njegova dediščina po antični drami in naša po njem. V tem se spaja Ibsenov genij z antiko, ki še danes žari v vsej mladosti v našo dobo, ne kot nenadkriljiv vzor, ampak kot — nepogrešljiv primer, ki neizprosno zahteva od nas, da položimo pred življenje tako blesteče — čiste in jasne račune, kakršne je položila dosedaj le ona sama in njeni redki učenci (Anon 1928b, 125–126).

V tridesetih letih 20. stoletja se je Ibsena v strokovni javnosti po vsem sodeč še naprej držal sloves avtorja, ki je sicer priznan, a počasi postaja zastarel. V *Slovenskem gledališču od vojne do vojne* tako Moravec Ibsena omenja v skupini »bolj ali manj priznanih avtorjev« (Moravec, 1980, 20), čeprav »ne več novih« (ibid., 29), v *Gledališču Cankarjeve dobe* pa v besedilu o Mariji Veri Moravec (1974, 312) Ibsena označi kot »zakasnelega« in citira Josipa Vidmarja, da Župančič Ibsena ni preveč maral (ibid., 334).

Naslednji dve desetletji o Ibsenu ne najdemo zapisov, ki niso bili vezani na uprizoritev v tržaškem gledališču leta 1952, leta 1957 pa je v prilogi *Dela* »Tedenska tribuna« izšel daljši potopisni članek, v katerem avtor opisuje svoje obiske v krajih, povezanih s Henrikom Ibsenom, v Skienu in njegovi okolici. V uvodu potarna, da so petdesetletnico Ibsenove smrti praznovali povsod, razen v Ljubljani, in da napako popravlja, saj je sicer z zamudo še prišel na Norveško pravi čas (Pogačnik 1957, 17). Tarnanje o zakaselnosti evropske dramatike v slovenskem prostoru je značilnost slovenskega sprejemanja prevedene dramatike od samega začetka slovenskega gledališča, ne samo v povezavi z modernimi avtorji, kot je bil Ibsen, ampak morda še bolj v povezavi s klasiki, kakršen je Shakespeare, in kot vidimo, traja vse do sredine 20. stoletja.

V drugi polovici 20. stoletja so bila metabesedila večinoma vezana na posamezne predstave in uprizoritve, npr. Katja Mihurko (1994) je napisala daljšo kritiko *Rosmersholma* v *Dialogih*, leta 2013 pa je v *Sobotni prilogi* izšel intervju z norveško igralko Juni Dahr, ki je takrat predstavljala svojo monodramo *Ibsenove ženske ali Zapreti orla v kletko* (Milek, 2013), v katerem igralka opozori, da so Ibsenova besedila »močne metafore. [...] Imajo njegove ženske sanje, večje od življenja. Imajo svoje ideale, zaradi katerih so pripravljene potegniti radikalne poteze, samo zato, da odprejo okna in vrata in vdahnejo. To je tisto. Ko je Nora leta 1879 zaloputnila z vrati, se je stresla vsa Evropa. Ker je bil to napad na tradicionalne vrednote« (Milek, 2013, 2).

7.4 Prva knjižna izdaja Nore: 1966

Leta 1966 je Nora v novem, Modrovem prevodu, prvem neposrednem iz norveščine, končno izšla tudi v knjižni obliki, in sicer skupaj s *Stebri družbe* in *Strahovi*. Besedilo je bilo opremljeno z obsežno spremno besedo Marte Vozlič, v kateri je predstavila Ibsena kot dramatika ter vse tri drame, njihovo tematiko, kontekst in recepcijo. Izid treh Ibsenovih dram v knjižni obliki je avtorja dokončno umestil med velikane svetovne dramatike, ta položaj pa se je utrjeval še v naslednjih desetletjih, kakor se je utrjeval tudi položaj *Nore* kot enega od njegovih središčnih besedil. Avtorica *Noro* označi kot eno njegovih največkrat igranih, najbolj znanih in najbolj kontroverznih dram, zavrne pa sume o zastarelosti Ibsena in njegove drame (Vozlič, 1966, 221), ko o *Nori* govori kot o »mojstrsko zgrajeni, pretresljivi in tudi danes

še enako močno učinkujoči drami«. V svoji spremni besedi omeni tudi Ibsenove besede o položaju žensk v izrazito moškem svetu in njegovi podpori Norini izbiri (ibid., 222):

Ibsen tudi trdi, da »žena sredi današnje družbe sploh ne more biti sama sebi zvesta, ker je naša družba izrazito moška.« Ibsen s svojo dramo zahteva od publike, da razume Norine razloge za emancipacijo in njene odločitve in ji da prav.

V nadaljevanju Vozlič povzame burne odzive ob prvih predstavah in dilemo, ki je občinstvo in kritike pestila od samega začetka, ali je Nora ravnala pravilno, ko je zapustila tudi otroke, ali ne, potem pa omeni še zaplet s spremenjenim koncem. Dokončnega odgovora tudi Vozlič ne da, vsekakor pa na koncu še enkrat zavrne misel na kakršnokoli zastarelost drame in neaktualnost problema, ki ga obravnava:

Problem pa je ostal in še danes učinkuje z odrskih desk z nezmanjšano močjo: kakšna naj bo torej resnična enakopravnost med dvema zakoncema in kako naj ravna žena, ki se je znašla pred takimi spoznanji kot Nora? Problem je bil tudi tedaj življenjski in aktualen, zadeval je intimno življenje ljudi sredi razvite meščanske družbe. Zato publika ni ostala ravnodušna.

Tako kot v navedenem citatu tudi v preostanku spremne besede najdemo odmeve družbene stvarnosti, v katero je prišla neposredno prevedena *Nora* v knjigi: tako kot je tu poudarjeno, da gre za »razvito meščansko družbo«, tudi na drugih mestih najdemo odmeve prevladujoče ideologije, npr. pri opisu Krogstada kot »meščansko oholega, mrzlega jurista v nenehni skrbi za zaslužek« (ibid., 222) ali ko posebej poudarja, da gre za »meščansko družino in zakon« ter »probleme ljubezni v meščanskem svetu« (ibid.). Vendar gre res le za redke odmeve, ki so se pojavljali že v obdobju pred drugo svetovno vojno, ko so pisci Ibsena poimenovali kladivarja, ki bo raztreščil zatohlo meščansko okolje poznega 19. stoletja.

Nekaj mesecev pred uprizoritvijo v SLG Celje je na portalu Kevd'r Anita Volčanjšek objavila zapis o Ibsenovi *Nori*, v katerem *Noro* primerja z Molierovim *Ljudomrznikom*, obregne pa se tudi ob prevod naslova: »Nora podobno kot Alcest [v Molierovem *Ljudomrzniku*, op. a.] v prvem prizoru priteče v svojo ‚hišo za lutke‘ (Et dukkehjem; *Hiša lutk* je napačen prevod)

...«, kar pozneje omeni še enkrat: »Vendar srečen konec za Noro, protagonistko istoimenske Ibsenove drame, naslovljene tudi kot *Hiša lutk* ...«. Glede na to, da je bil novi prevod uprizorjen šele jeseni, verjetno govori še o Modrovem prevodu, ki pa je prav tako prišel z obema naslovoma, le da je bil izvirni (*Hiša lutk*) v oklepaju.

7.5 Priročnika za maturo 2023

Poleg dveh novih knjižnih izdaj različnih prevodov sta ob maturi 2023 izšla dva priročnika za pisanje maturitetnega eseja, in sicer pri založbah, ki sta izdali dramo. Priročnika obravnavata vsa štiri maturitetna besedila, avtorja obeh poglavij o *Nori* sta gimnazijska profesorja slovenščine, v Intelgovem priročniku je to Mihael Šorli, v priročniku Mladinske knjige pa Drago Meglič.

Oba prispevka sta zgrajena podobno, z namenom, da bi bila v čim večjo pomoč maturantom pri pisanju eseja. Tako oba bolj ali manj podrobno opišeta Norveško v 19. stoletju in Ibsenovo življenje, sledita podrobna obnova besedila in opis oseb, nazadnje pa še interpretacija in razlaga posameznih motivov drame, kot so denar, ženske pravice, pomembnost vzdrževanja videza itn. Šorli je dodal še opis jezikovnega položaja na Norveškem v 19. stoletju in danes. S stališča prevodoslovja je zanimivo, da sta priročnika izšla kot spremni besedili k Čudnovemu oziroma Jarčevemu prevodu, je pa iz besedil mogoče razbrati, da sta avtorja pri pisanju uporabljala zgoľj (Šorli) ali delno (Meglič) Modrov prevod. Šorli je v seznamu literature kot vir navedel Modrov prevod, Meglič pa Čudnovega, vendar pa ni presenetljivo, da je mogoče najti odmeve Modrovega prevoda – ki je bil edini vse od šestdesetih let 20. stoletja in je še vedno v berilih.

7.6 Eksotizem pri sprejemanju dramatike Henrika Ibsena na Slovenskem

Ibsena je slovenski kulturni prostor od samega začetka in presenetljivo dolgo v 20. stoletje sprejemal kot sicer velikega, a eksotičnega avtorja iz neznanne, komajda resnične dežele na visokem severu. Že leta 1901 je Robida v svoji obsežni razpravi o Ibsenovi domovini pisal tako, da je poudarjal tujost dežele (Robida, 1905, 280):

Goreče ljubi Ibsen svojo domovino. Že v Italiji je mislil na svojo Skandinavijo in tudi tam nastale njegove igre igrajo med njegovimi rojaki. Skandinavski tesni fjordi, sivo morje in meglena poezija teh krajev — to vse soglaša popolnoma z Ibsenovim jezikom. Ideal in istinitost krasota skandinavske narave in njena strahota — to dvoje je spojeno nerazdružljivo v njegovih spisih.

Tudi v nekrolog leta 1906 se prikrade odmev eksotike, ko avtor zapiše, da Ibsena »sploh ni moč posnemati. On je tako samorasel kot narava, kjer mu je tekla zibelj« (Anon 1906a, 383), v *Slovanu* pa so ob isti priložnosti zapisali, da se je »kakor čudovita, neznana in nerazumljiva zvezda pojavil nekako pred 50 leti na duševnem obzorju evropskega človeštva tam daleč na severju ta čudni magus. Že takrat je bil v svoji ožji norveški domovini slaven in preganjan obenem« (Govekar 1906, 222).

Še izrazitejša je Ibsenova eksotičnost v nekrologu v *Slovenskem narodu*, ki se začne z besedami:

Ledena Norvegija se topi sedaj v vročih solzah. Izgubila je svojega najslavnejšega domačina, ki je proslavil svojo pozabljeno domovino in prezirane rojake širom sveta. Veliki Ibsen je pokazal svetu, da se tudi takorekoč med večnim ledom lahko razvije človeški duh in pisateljeva fantazija do tiste popolnosti, kakor pod vedno jasnim italjanskim solncem pri potomcih prastare kulture (Anon, 1906b).

Tako kot v *Slovanu* tudi tu avtor (domnevno Zbašnik) Ibsena uvršča v veliko trojico moderne književnosti, poudarjajoč Ibsenovo eksotičnost in nekoliko nenavadno dojemanje evropske geografije:

Znamenito je, da so v zadnji tretjini 19. stoletja trije severni narodi dali može, ki so odločilno vplivali na poezijo in duševno življenje evropskih narodov. Ti trije duševni velikani so bili: Tolstoj, Zola in Ibsen. Dočim pa priznavajo Rusi svojemu Tolstemu in Francozi svojemu Zoli v tem pogledu že sami prvenstvo, mora Norvežanom šele inozemstvo naglasati, da je Ibsen njihov pisateljski prvak, dasi dajejo sami prvenstvo Bjornsonu. To prihaja od tod, ker se je Ibsen povzpел nad norveški duševni nivo, ker je dlje časa živel in deloval izven svoje domovine (Ibid.).

Tudi v nadaljevanju avtor močno poudarja Ibsenovo poreklo in vtis, da ga na Norveškem niso sprejemali, ko zapiše: »In res je v 50 letih svojega literarnega delovanja Ibsen povzdignil svoj narod, da je danes glede demokratičnega duha za zgled evropskim narodom«, in:

Kakor marsikateri drugi talent, je moral tudi Ibsen skusiti resnico pregovora »nemo propheta in patria.« Neka senca je ostala vedno med Ibsenom in njegovim narodom. Narod ga dolgo časa sploh ni mogel umeti ter ga je takorekoč tudi pregnal iz domovine. Šele vsled občudovanja tujine so začeli Norvežani spoznavati svojega velikega rojaka. In vendar so skoraj vsa Ibsenova dela vzeta norveškemu narodnemu duhu ter prilagojena običajem in mišljenju tega izoliranega germanskega plemena.

Tudi konec nekrologa se vrne k nasprotju med neukim norveškim ljudstvom in nerazumljenim, svetovljanskim Ibsenom:

Da dajejo Norvežani Björnsonu prvenstvo pred Ibsenom, je popolnoma naravno. Björnson je zastopnik kmečke kulture, a kmečko prebivalstvo je v Norvegiji prvotno, radikalno. Ibsen pa je zastopal celo svoje življenje mestno kulturo, ki je še vedno spojena z dansko kulturo; zato se je Ibsen vedno strogo držal danskega pismenega jezika, ki med kmeti ni posebno priljubljen. S prodiranjem splošne civilizacije iz mest se širi po deželi polagoma tudi Ibsenovo ime in njegovi spisi. In prišel bo čas, ko bo Ibsen zatemnel slavo Björnsonovo pri svojih rojakih.

V *Ljubljanskem zvonu* je ob Ibsenovi stoletnici²⁴ izšel članek, ki Ibsena sicer šteje za velikana svetovne dramatike (Rozman, 1928, 521):

Veliki nordijski dramatik, čigar rojstno stoletnico je praznoval letos ves kulturni svet, zavzema v zboru reprezentantov, tolmačev in oblikovalcev evropske miselnosti v zadnji četrti minulega stoletja tako odlično mesto, da ne more ob tej priliki nihče mimo njega, ki zre brižno v obraz moderni sfingi, sodobnemu življenju in njegovemu intenzivnemu javljanju na vseh poljih človeškega hotenja in udejstvovanja. On in njegovi sorodniki po duhu: Zola,

24 Le malo zatem, leta 1931, je bila na enak način predstavljena Sigrid Undset, »hči majhnega naroda« (Albrecht 1931, navedeno v Stanovnik, 2013, 284).

Dostojevskij, Tolstoj, geniji teh mojstrov so kakor velika, magična ogledala nad evropskim teritorijem, katerih vsak je nastrojen in obrazovan na povsem svojski, le njemu lastni način, ter razporejen na tem duhovnem svodu na prav njemu določeno mesto, z njemu lastno ekliptiko in njegovim spektrom.

Avtor Ibsena izrazito povezuje z njegovo domovino, ki jo šteje za razmera eksotično, zato je tudi dramatik izraziti tujec, kar pa je po avtorjevem mnenju prednost:

Po svojem svetovnem naziranju, po predmetih, ki jih obdeluje, zlasti pa po svoji stvarjalni tehniki je ta tvorec tako izrazit predstavnik svojega naroda in svoje dobe, tak glasnik, kakršnih je bilo malo v človeški družbi in ki jim je postavila kulturna zgodovina posebne, daleč vidne spomenike. Nam južnjakom, ki imamo gostejšo kri od severnjakov, vzbuja njegova osebnost na prvi mah občutek, kakor da je stopil med nas tujec iz neznanih krajev, čigar argovske oči so tako čuječe in bistre, da ne moremo pred njimi zakriti nobenega giba in nobene misli ter nobenega pogleda. Zato nam je v naši, še dokaj primitivni idili poset tega nordijskega maga z rentgenskim pogledom skoroda neprijeten. Kljub svoji eksotičnosti pa se ni morda nobeden drugi imenovanih velikih mojstrov tako spojil z vsakdanjostjo, z življenjem svojega časa, ki se je po eni strani izživljalo na osnovnici naravoslovnih ved, zmagoslavno obetajočih nebesa na zemlji, in ki se je na drugi strani še trdno oklepalo prastarih življenskih resnic (Ibid., 523).

Poleg Ibsena avtor poudari posebnosti »norveškega ljudstva«:

Norveško ljudstvo, potisnjeno v megleni in enolični sever, se je moralo vdati skopim krajevnim, zlasti pa trdim socialnim razmeram, ki mu jih je narekoval antiki nepoznani kapitalistični red, ta železnomrzli moderni gospodar zemeljskih celin in širnih morskih planjav, obdajajočih to zmrzujočo zemljo. Vdati pa se je moralo tudi često pregoreči, da, asketski morali protestantske teologije, ki je našla v tem ljudstvu kaj hvaležen predmet (Ibid.).

Vse te okoliščine povezuje z naravnim okoljem, v katerem so živeli Norvežani in Ibsen:

Dasi ima norveško ljudstvo gotovo prav posebne svojskosti, vendar najdemo takih odvratnosti, ki so bolele Ibsena — po vsem svetu v izobilici. Tam ni doma samo degeneracija, kakršno nam slika Ibsen s tako vnemo. V Norvegiji so tudi navpične gore in skaline, ki silijo človeka, da se ozira kvišku, do sinjega neba, do bežnih oblakov in zvezda, ki sijejo vsemu svetu. Kakor Grčijo, tako objemajo tudi Norvegijo morski valovi, ki niso doma le v mirnih fjordih, ampak v vseh delih sveta (Ibid., 650).

Eksotizmi iz slovenskih kritik *Nore* niso izginili niti po drugi svetovni vojni, pravzaprav jih najdemo, kot bomo videli, še proti koncu 20. stoletja, kak odmev pa najdemo tudi v metabesedilih najnovejše uprizoritve iz leta 2023. Ob uprizoritvi v Trstu leta 1952 je kritik na *Radiu Trst* zapisal, da predstava ni bila dobro sprejeta; kot razlog je navedel, da »[g]loboka problematika, hladnost tipičnega nordijskega dneva in noči kar ni mogla najti odmeva v poletni soparici«. Iz kritike v *Slovenskem Jadranu* sicer izvemo, da koprsko občinstvo niti poleti ni imelo te težave s skandinavsko dramatikom in da je bila predstava lepo sprejeta. Ob isti predstavi je v *Primorskem dnevniku* izšla napoved premiere, ki jo je napisal režiser Ljudevit Crnobori, v njej pa Ibsena izrecno povezuje z njegovo domovino in problemi njegovih rojakov. To samo po sebi ni znamenje eksotizma, zavzeto omenjanje naravnih značilnosti pa poudarja eksotičnost izhodiščne kulture:

Živeč med Dresdenom, Muenchenom in Italijo je nosil v sebi vedno norveške fjorde in ljudi ter probleme teh fjordskih tihih gradičev, v katerih žive in trpe mali zdravniki, načelniki in zapuščene žene (Crnobori, 1952, 3).

Medtem ko se ob uprizoritvi v sedemdesetih kritiki niso več zatekali k eksotizmu, je ta spet priplaval na površje ob uprizoritvi v Prešernovem gledališču v Kranju. Ob tem je treba povedati, da se je naklonjenost do povezovanja velikih klasičnih dram in njihovih avtorjev z njihovimi izhodiščnimi kulturami začela pojavljati že v osemdesetih in ne zgolj v povezavi z avtorji iz perifernih kultur. Osemdeseta leta 20. stoletja so bila npr. prvo obdobje, ko se je začela bolj poudarjati Shakespearova pripadnost britanski družbi elizabetinskega obdobja – vse dotlej so ga slovenski pisci obravnavali ali kot neodvisnega genija ali pa celo kot del slovenske kulture (Zlatnar Moe 2018, 72–77). A vrnimo se k Ibsenu.

Povod za nov val eksotističnih komentarjev je bil po vsem sodeč predvsem »ustrezno nordijski« videz glavne igralk, kar je kritika v *Dnevniku* napeljala, da je zapisal: »Judita Zidar s svojo nordijsko lepoto izpostavlja intuitivnost, toplino, živost, za žensko nujno izzivalnost, ponižanost, zbežnost, ki Noro peljejo v katastrofo« (Dovjak, 1992). Kritika poleg primerjav z grško mitologijo v zgodbo pripelje Norne, nordijsko ustreznico slovenskim rojnicam, in navrže še citat iz Kierkegaarda. Kritik v *Gorenjskem glasu* je bil sicer nekoliko bolj zadržan, je pa pripomnil, da je »Judita Zidar, igralka širokega izraznega razpona, tako rekoč idealna postava za Norin lik« (Vurnik, 1992). V *Slovincu* so navezavo na norveško kulturo, zanimivo, izpeljali pri gospe Linde, ne pri Nori, saj jo opišejo kot »razumsko in praktično severnjakinjo« (Ogrin, 1992).

V novem tisočletju se je eksotizem večinoma umaknil iz pisanja o Ibsenovi *Nori*, čeprav tu pa tam še najdemo kak odmev; leta 2023 je tako Irena Štaudohar (2023, 14) zapisala, da sta Ibsen in njegova žena »iz provincialne in ledene Norveške [...] odpotovala pod neskončno nebo Rima in potem v Nemčijo«, kar zelo spominja na razprave o vremenu, odmaknjenosti in drugačnosti Norveške, ki smo jih bili vajeni od samega začetka slovenskega pisanja o Ibsenu, pa tudi besede kritika v *Družini*, da gre v *Nori* za problem protestantske meščanske družbe (Kovač, 2023), so znane že iz kritik izpred stoletja.

7.7 Odzivi v slovenskih medijih in žensko vprašanje

Tako kot se je Ibsen v svoji dramatik veliko ukvarjal z vprašanjem družbenega položaja žensk, čeprav je trdil, da sploh ni tako, to vprašanje odmeva tudi v slovenskih odzivih na njegovo delo. Robida v razpravi o Ibsenu iz leta 1905, pa tudi nekrolog v *Slovenskem narodu* leta 1906 (Anon 1906b), temu vprašanju posvetita veliko pozornosti. Robida piše, da se Ibsen precej ukvarja z zakonsko zvezo in da »zakonsko ženo visoko spoštuje« (1905, 278), zdi pa se mu, da Ibsenovo stališče, po katerem je edina rešitev, kadar zakon ne temelji na popolni čistosti in iskrenosti, ločitev, ni naravno, in nadaljuje: »Ibsen kot protestant in ‚modernist‘ ne pozna katoliškega nazora, da je treba v zakonu marsikaj pretrpeti in marsikaj – odpustiti« (ibid.), vendar dodaja, da »[s]toji pri našem idealističnem pesniku žena veliko više v moralnem oziru kot mož, vsaj v pretežni večini« (Ibid., 279). O *Nori* pravi,

da je »simpatična«: »Značaj uboge žene nam je jako simpatičen, na prvi hip se nam priljubi, in ta simpatija raste pri vsaki njeni besedi« (Ibid., 364). Kljub temu pa avtor s svojim načinom govorjenja o liku spominja na Helmerja in se postavi na stališče, da je materina dolžnost do otrok nad vsemi drugimi položaji in funkcijami, ki bi jih ženska v družbi lahko opravljala.

Nekateri jo dolžé velike lahkomišljenosti in jej očitajo, da njo edino zadene vsa odgovornost za nesrečo, da je njen mož ravnal kot sodnik popolnoma pravilno. A subjektivna krivda je vendar le deloma njena. Ljubezen jo je dovedla do usodepolnega koraka in blag namen jo je vodil. Če je njen mož videl v njej vedno le otroka in igračo, ne bi smel zahtevati od nje tako strogega računa. Saj Nora ni pomislila, kaj je storila, in ni poznala daljnosežnosti svojega koraka. Obsojanja vredno pa je, da se Nora kot mati loči od svojih otrok in ne pomisli, kaj bo ž njimi, če jih pusti pri svojem pedantičnem možu. Pozabila je v sebi mater, delala je le kot užaljena žena (Ibid., 364).

Zbašnik v *Slovenskem narodu* pravi, da vsa Ibsenova družbena kritika izvira iz kritike položaja žensk:

In vendar ni našel za svoje spise drugega predmeta, s katerim bi se bil tako globoko in neprestano bavil, kakor ravno z ženskim vprašanjem, z žensko naravo, z njenim poklicem in z njeno bodočnostjo. To vprašanje obdeluje posebno temeljito v svoji drami »Nora«. Pa tudi v ostalih njegovih dramah je junakinja vedno ženska. V »Strahovih« gospa Alving, v »Rosmer holmu« Rebeka, v »Stavbniku Solnesu« Hilda Wangel itd. (Zbašnik 1908, 60–61).

»Njegove junakinje«, nadaljuje Zbašnik,

niso nežne in mehkočutne stvarce. Ibsenov ideal so temveč žene, ki delajo, nevstrašeno posegajo v vsako dejanje ter si svojo usodo same določijo. S tem pa ni rečeno, da je zahteval Ibsen, naj bodo žene le delavke, kakor možje. Žensko samostojnost si misli on mnogo dlje. Pri njem so ženske pravzaprav močnejši spol. Njihova čustva so naravnejša, njihova volja je močnejša, z eno besedo, pri Ibsenu delajo ženske usodo, prizadevajo si, da dobe pri možeh svobodo, moč, da jih nadkrilijo.

A vse je zaman, konča Zbašnik, ker ne dobijo dovolj podpore pri svojih moških, »to pa je za ženske poguba«.

Leta 1908 je v *Slovenski gospodinji* (69), prilogi časopisa *Naš list*, ki jo je urejala Minka Govekar, izšel nepodpisan članek o Ibsenu in njegovi dramatik, posebej o ženskem vprašanju. Članek je temeljil na knjigi Johna Paulsena *Spomini na Henrika Ibsena*. O Ibsenu pravi, da se je iz nerazumljenega, nepriljubljenega dramatika spremenil v klasika svetovne književnosti in da o njem govorijo z največjim spoštovanjem. Posebej poudarja njegovo priljubljenost med izobrazenimi ženskami:

Tako je danes Ibsen ljubljenec tudi že v izobrazenih ženskih krogih. Saj pa ima svetovno slovstvo malo velikih pesnikov, ki bi bili podali v svojih delih toliko najrazličnejših ženskih značajev, kakor umrli norveški pesnik. Kdor je čital vsaj Ibsenove nove »Stebre družbe«, »Strahove«, »Sovražnika svojega ljudstva«, »Noro«, »Rosmerholm«, »Heddo Gabler«, »Malega Eyolfa«, se bo čudil, kako jasen vpogled je imel Ibsen v najskritejše kotičke ženske duše. Slikal je mlade in stare, deklice, matere, žalostne samice in zločinske ženske nature, mučenice, junakinje in »mrtve duše«, a vselej tako, da stoji pred čitateljem cel človek, zajet iz resničnega življenja sedanjega časa. In resnično častno je za ženstvo dejstvo, ki ga je zapisal o Ibsenu Georges Brandes, slavni estetik: »Nikdar ni naslikal Ibsen nobene ženske, ki bi ne imela močnega vpliva na moža, ako mu je bila duševno udana« (Anon 1907, 59).

Kljub temu naklonjenemu uvodu v nadaljevanju avtorica navaja Paulsena in piše, da je Ibsen potreboval nekaj časa, da

si je ustvaril svobodnejše in simpatičnejše naziranje o stališču ženske v modernem društvu. Kar ga je z ženskim vprašanjem nekoliko sprijaznilo, je bil njegov zakon in njegova žena, ki ni bila ostalim ženam njegove okolice prav nič slična in je v nekaterih njegovih igrach junakinja. [...] Pred leti je imel Ibsen ženske, kar se tiče logičnega mišljenja, za inferiorna bitja in je menil, da ženska ni za resne razgovore. Divil se je ženski pravzaprav samo navidezno: prisvajala ga je le ženska lepota, ljubeznivost, dobrosrčnost. Če se je pa bilo treba odločiti, ali naj se razgovarja

z najzanimivejšo najnadarjenejšo žensko ali s prav navadnim moškimi, se je gotovo odločil za moža (ibid.).

Kot točko preobrata v njegovem javno izraženem odnosu do žensk avtorica navaja prav *Noro*:

Toda potem je napisal Ibsen »Noro«. To je delovalo na ženske kakor kaka revolucija: sklepale so, da je njegova simpatija na njihovi strani, da jih kliče na boj. A Ibsen je dejal Paulsnu, da v »Nori« ni mislil na nikako tendenco, nego da je vse to prikazovanje resničnega življenja.

Proti koncu članka je mogoče čutiti določeno razočaranje avtorice, ki opominja na Ibsenovo konzervativno držo na srečanju »društva za ženske interese«, kjer je v govoru povedal, da lahko ženske rešujejo človeška vprašanja samo kot matere in da je to njihova osnovna naloga, ter končal z besedami: »Tudi ta veliki mož je bil torej prepričan, da treba človeštvu predvsem dobrih, prosvetljenih ter duševno in telesno krepkih mater, potem je napredek zagotovljen sam po sebi.«

Leta 1926 se je Janko Lavrin v razpravi v *Ljubljanskem zvonu* (1926, 656–658) dotaknil Ibsena in ženskega vprašanja. Citiral je nekatere Ibsenove izjave o položaju žensk v družbi in psiholoških razlikah med spoloma, pa tudi Ibsenovo stališče o materinstvu:

Imamo dvovrstne duševne zakone, dvovrstno vest: eno v moškem, a drugo povsem drugačno v ženski. Le-ta se ne razumeta med seboj. Toda v praktičnem življenju sodijo ženo moške postave, kakor da bi ne bila le-ta žena, temveč mož ...

Žena kot taka ne more obstati v današnji družbi, ki je izključno moška, z zakoni, ki jih delajo moški, in s sodnim sistemom, ki sodi žensko ravnanje s stališča moškega naziranja ...

Mati je podobna v sodobni družbi nekim mrčesom, ki izginejo in umro, ko so izpolnili svojo dolžnost v razmnoževanju rodu.

Vsebine ni komentiral, le poudaril je, da je Ibsen namesto psiholoških ali socioloških razprav svoja mnenja izrazil v umetnosti, z dramami in posameznimi liki, med katerimi najbolj izpostavi *Noro*. Lavrin je, prav tako brez dodatnega komentarja, citiral razvpiti Ibsenov nagovor Norveški zvezi za

ženske pravice iz leta 1898, v katerem je zatrdil, da ni za ženske pravice, da sploh ne ve, kaj bi ženske pravice lahko bile, in da gre v resnici za občečloveški problem, ki ga je sam samo opisal.

Tudi France Bevk v članku v *Edinosti* ob stoletnici Ibsenovega rojstva poudarja, da Ibsen velja za zagovornika ženskih pravic, in to prav zaradi *Nore*, vendar iz zapisa dobimo vtis, da se Bevku to ni zdelo pretirano hvalevreden dosežek:

Naj omenimo še, da so ga bili razglasili za velikega propagatorja ženskih pravic. To pa v prvi vrsti radi drame *Nora*, ki je bila nekak protest proti temu, da imajo možje svoje žene le za igračke ali za dekle in jih s tem ovirajo, da bi vzorele za višje ideale. Te ideje so seveda zgrabile ženske, ki so gorele po načinu angleških sufražetek za emancipacijo in so delale propagando s pomočjo te drame. Ibsenu so nekoč ponujale celo venec kot prvoboritelju za ženske pravice, toda bil je dovolj pameten, da ga ni sprejel. Dejal je, da se je boril za ženske pravice le toliko, v kolikor so to splošne človekove pravice. V resnici pa je nehote ženskemu gibanju mnogo koristil, več nego katerikoli agitator. Nekdo je zapisal: »le težko bi brez *Nore* dal kak predsednik parlamenta besedo ženskemu glasu.«

Hotel ali ne hotel, kljub temu si je Ibsen baš radi tega privabil marsikateri napad; najhujše pa mu je *Noro* zameril Strindberg. Ta pravi na nekem mestu: »*Nora*, tip hinavske mučenice, histerične norice, ki ni nikoli prej eksistirala, dokler se ni porodila v atrofiških možganih moža, ki se čuti na enaki višini z ženskami in otroci« (Bevk, 1928).

Ob predstavi v Trstu leta 1952 v članku v *Primorskem dnevniku* Ljudevit Crnobori omeni Ibsenovo vlogo v boju za pravice žensk, v njegovem komentarju pa odmeva tudi Ibsenova trditev, da si ni prizadeval za ženske, ampak za človekove pravice: »Tako je stopil Ibsen s to dramo in s tako osnovno idejo v prve vrste boritelja za pravico žene do osebnosti in predvsem za spoštovanje človeka v njej« (Crnobori, 1952).

Leta 1966, ob prvi knjižni izdaji treh Ibsenovih dram, je spremno besedo napisala ženska,²⁵ kar je bilo samo po sebi revolucionarno dejanje, saj so

25 Istega leta je razpravo o Ibsenu napisala tudi Rosanda Sajko (1966).

po dostopnih podatkih o *Nori* pisali ter jo prevajali in uprizarjali pretežno moški, izjeme so bile le tri: zapis o Ibsenu v *Naši gospodinji*, ki ga je verjetno napisala kar urednica Minka Govekar, predstava v sezoni 1908/09, ki jo je režirala Avgusta Danilova, in radijska igra, ki jo je režirala (in morda tudi na novo prevedla) Mihaela Šarič leta 1954. Zdaj se jim je torej pridružila še slovenistka Marta Vozlič, ki je napisala spremno besedo k prvi knjižni izdaji. Ko v spremni besedi, kjer piše o *Nori*, je velik del besedila posvečen načinu, kako se je Ibsen lotil vprašanja pravic žensk ter kako je to odmevalo v strokovni in splošni javnosti. Že na začetku pravi, da je *Hiša za lutke* ali *Nora* sprožila kup debat, ploskanja in zgražanja, da pa je še vedno ena njegovih najbolj znanih in največkrat igranih dram. Potem pa nadaljuje:

Ibsen je v teh letih postal pravi zagovornik ženske emancipacije, zagovornik pravice, da bi se smele ženske zaposlovati in da bi dobile volilno pravico. Poleg družbenih so se mu odprli tudi problemi meščanske družine in zakona, problemi ljubezni v meščanskem svetu.

Drama *Nora* naj bi potrkala na vest gledalcem, da bi razmislili o svojem intimnem življenju in o taki ureditvi zakona, ki bi ženi zagotovila enakopravno materialno in duševno življenje (Vozlič, 1966, 221).

Avtorica poudarja, da ne gre zgolj za pravice žensk, ampak za človekove pravice, ko Norin boj primerja z bojem konzula Bernicka:

Ibsen je zaključil dramo z globokim prepričanjem, da ima *Nora* kot enakovredno človeško bitje popolno pravico, da ravna po zapovedih lastnega človeškega dostojanstva in se odloča po svoje. Tudi ona se hoče – kot konzul Bernick v [*Stebrih družbe*] – ločiti od družbe, ki pozna le navidezno uglaženost, za kulisami pa dopušča in podpira najrazličnejše neetične lastnosti svojih »stebrov.« Ibsen tudi trdi, da »žena sredi današnje družbe sploh ne more biti sami sebi zvesta, ker je naša družba izrazito moška.« Ibsen s svojo dramo zahteva od publike, da razume *Norine* razloge za emancipacijo in njene odločitve in ji da prav (Ibid., 222).

Vozlič navaja, da je drama sprožila vrsto polemik v strokovni in splošni javnosti, ki je v velikem delu menila, da gre za »napad na moške«, ter našteje nekaj očitkov liku in drami:

Sodili so, da je Norin prestop ek vendarle močno spotakljiv in da bi brez naivnosti lahko pričakovala, kako bo mož ob odkritju reagiral. Obsojali so Noro, da je egoistka, ki misli le nase, ki je zavrgla svoj zakon in – kar je najhuje – celo svoje otroke.

Avtorica tudi sama meni, da je ta odločitev sporna in da gre pri tem za pomanjkljivost pri avtorju, ki ni dovolj upošteval materinstva in njegovega vpliva na življenje ženske:

In to dejstvo je v tej Ibsenovi drami res najbolj sporno: ali je imela Nora prav, da je prizadela celo svoje otroke, ki vendar niso ničesar krivi? Norina doslednost se je mnogim zdela naravnost patološka. Ibsen je pri razrešitvi problema očitno kaj malo upošteval Norino materinstvo, ki bi ga žena z Norinimi lastnostmi v življenju najbrž le težko zavrgla. Publiki je predvsem hotel dopovedati svojo tezo, da ima žena pravico rešiti se iz neetično in neenakopravno zgrajenega zakona in živeti po svoji prebujeni vesti. Saj bo šele kot močna, samozavestna žena z lastnimi življenjskimi izkušnjami lahko postala svojim otrokom zares prava vzgojiteljica (Ibid.).

Na koncu razprave o *Nori* avtorica omeni zaplet s spremenjenim koncem v prvih nemških predstavah in sklene z ugotovitvijo, da je problem enakopravnosti med spoloma, ki ga drama obravnava, še vedno enako pereč; tako posredno zavrne očitke nekaterih drugih piscev in kritikov, ki so o Ibsenu že od dvajsetih let 20. stoletja pisali, da postaja zastarel, njegovi problemi pa neaktualni.

O ženskem vprašanju so govorili tudi kritiki uprizoritve PDG Nova Gorica v sezoni 1979. Kritik v *Primorskem dnevniku* vprašanje ženskih pravic poveže z vprašanjem problematičnosti meščanske družbe in pravi, da

njena tragedija ni v položaju in podrejenosti ženskega spola, temveč prav v njenem nehotenem osveščanju, ki se mora nujno spopasti z okoljem, v katerem vladata meščanstvo in moški, ženske pa naj bi bile samo lutke in njihov okras (Željcnov, 1979).

V *Primorskih novicah* pa kritičarka zapiše:

Čisto jasno je, da je delo ob svojem nastanku [...] vzbudilo veliko polemik in negotovanja, saj se zavzema za žensko emancipacijo in ženske pravice, čeprav je avtor javno razglašal, da osebno nima nobene zveze z gibanjem za pravice žensk. Ibsena je bolj zanimal pri tem psihološki proces in njegov odraz v družbi (Lovec, 1979).

Zanimivo je, da oba zapisa boj za ženske pravice izrazito povežeta s časom, v katerem se drama dogaja, ne navežeta pa ga na moderni čas.

Ob uprizoritvi leta 2016 je v *Gledališkem listu*, v katerem so sicer sodelovale samo avtorice, Milica Antić Gaber odnosu med Ibsenom in feminizmom ter feminističnim pogledom na *Noro* in *Noro* posveti prispevek »Uprizarjanje ženskosti in moškosti v Ibsenovi *Nori*«, v katerem uvodoma piše o Ibsenovem dvoumnem odnosu do feminizma, o njegovem deklarativnem odmikanju od njega, sočasno ko je za junakinje svojih dram postavljaj močne ženske like. Piše o dogodkih iz njegovega življenja, ki so spodbudili njegovo pisanje o ženskah, in nadaljuje:

Iz zgoraj navedenih dejstev Ibsenovega življenja bi težko rekli, da med njim in boji za pravice ženske ni nikakršnih povezav. In čeprav je v govoru 26. maja 1898 na sprejemu, ki ga je norveška Zveza za pravice žensk priredila v njegovo čast, javno izjavil, da ni njen član, in da zato nič, kar je napisal, ni nastalo iz »propagandnih« namenov, temveč zgolj zato, ker je poet (in ne socialni filozof), ne moremo mimo tega, da je v istem govoru opozoril na pomembne naloge in izzive, ki čakajo ženske na nekaterih področjih, ter dejal, da bodo ženske tiste, ki naj bi rešile problem človeštva (Antić Gaber, 2016, 22).

Zato avtorica sklene, da že

nekaj zgoraj naštetih drobcev zgovorno priča o tem, da izbor spola glavne protagonistke Ibsenove igre ni naključno, temveč premišljeno dejanje in da je Nora v tretjem dejanju »nova ženska«, ženska, katere naloga je med drugim tudi, da vpliva na družbo, ki mora postati bolj človeška in manj moška, bolj odprta in manj mizogina, bolj humana in manj zatirska (Ibid.).

Tatjana Doma (2016b) v istem gledališkem listu v prispevku »Svoboda ni nikoli dana, temveč izbojevana« opozarja, tako kot Meglič v prispevku v priročniku za maturitetni esej (Meglič, 2022, 82, gl. spodaj), da Nora ni edina žrtev patriarhalne družbe, ampak je žrtev tudi Helmer:

Tako kot Nora je tudi Helmer žrtev družbe svojega časa. Oklepa se svojih togih prepričanj in vztraja pri družbenih, verskih in moralnih prepričanjih svojega časa. Njun zakon temelji na obojestranskem zanikanju in nesprejemanju resničnega karakterja svojega partnerja. Helmer je prezaposlen in se ukvarja s financami. Nora pa se počuti varno v svetu, kjer se ji ni treba aktivno vključevati v dogajanje. Helmer sicer ljubi svojo ženo, a vendar ji lahko nudi le sentimentalno, vzvišeno, zaščitniško ljubezen, kot se pričakuje od moškega 19. stoletja. Tudi on je, tako kot Nora, žrtev družbenih norm svojega časa (Doma, 2016b, 36).

Žensko vprašanje je bilo povsem v ospredju ob uprizoritvi *Nore* leta 2023 v Mestnem gledališču ljubljanskem. Da jo je režirala Nela Vitošević, ni bilo posebej nenavadno, že leta 1909 je *Noro* v Trstu režirala ženska. Bolj zanimivo je, da so gledališki list o predstavi tudi tokrat v celoti napisale in uredile ženske, prav vsi prispevki pa so se dotikali teme položaja ženske v Ibsenovem času in sedanjosti: Petra Pogorevc (2023b) je v svojem prispevku podrobno predstavila ozadje dramske pripovedi ter poznanstvo med Ibsenom in Lauro Kiel, dotaknila se je tudi Ibsenove odsotnosti v življenju najstarejšega (nezakonskega) sina in zapisala, da je *Nora* ne le zgodba o boju za ženske pravice, ampak tudi zgodba o zlorabi (ibid., 7), ne le z Ibsenove strani, ampak tudi s strani vseh interpretov, ki o resničnem ozadju drame niso podrobneje razpravljali. Irena Štaudohar (2023) piše o Ibsenu in njegovem odnosu do žensk ter kot gonilno silo njegovega uspeha navaja njegovo ženo, Suzannah Ibsen, ki je pred smrtjo izjavila, da »Ibsen v svojem življenju ni imel jekla, jaz sem mu ga dala«. Tjaša Mislej (2023) predstavi prizor s tarantelo in dogajanje v Nori aktualizira tako, da odnose Helmerjevih poveže z raziskavo o intimnih partnerskih odnosih med epidemijo kovida-19, v kateri se je izkazalo, da so ženske opravile večino dodatnega dela, kar utrjuje vtis, da je družba še vedno patriarhalna. Katja Gorenčan (2023) se prav tako kot Petra Pogorevc osredinja na nezdrav partnerski odnos, le da gre tokrat za odnos med likoma na odru, Helmerjev odnos do

žene, ki ga opiše kot tipičen primer *gaslightinga*: »Helmerjevo vzbujanje občutka za moralo, njegovo prepovedovanje, obtoževanje Nore zaradi nezmožnosti razumevanja družbe, v kateri živi, in da govori kot otrok – vse to je le nekaj psiholoških metod poneumljanja s skupno besedo *gaslighting*.« Manca Lipoglavšek (2023) v prispevku »Problem Nore in njenega omejenega, zaprtega življenja v prisiljeni zasebnosti« posploši na celotno družbo in Noro Helmer primerja z nekaterimi bolj znanimi ženskami iz (popularne) kulture, za katere se zdi, da so imele podobno življenje, namreč Marilyn Monroe, Britney Spears in princeso Diano, kot žrtev patriarhata pa vidi tudi Helmerja, ne le Noro.

V kratkem intervjuju ob premieri v *Delu* režiserka Nela Vitošević govori predvsem o liku Nore, ki je v središču uprizoritve, in o tem, kako aktualna je tematika drame v današnji, še vedno (ali celo vedno bolj) patriarhalni družbi:

Naša Nora ni ženska iz 19. stoletja, je današnja herojna, v kateri se lahko prepozna katerakoli ženska. Bori se za individualno svobodo, saj je žrtev svojega zakona, v odnosu z možem in ob družbenih pravilih je izgubila samo sebe, zaprla se je vase in životari. Ko pride do točke, ko se lahko ozaveš, začne iskati svojo svobodo. To iskanje zahteva veliko, travmatično je, travma, ki jo preživlja, je nekaj, kar razvijemo v predstavi. Na koncu je Nora odločna, njen sklep, da bo zapustila moža in otroke, je relevanten tudi za sodobno družbo. Ženske so zaradi takih odločitev velikokrat precej bolj stigmatizirane od moških. Ne pozabimo, da še vedno živimo v patriarhalni družbi, v družbi moškega principa (Bratož, 2023).

Režiserka vsakomur, ne samo »današnjim Noram«, svetuje, naj se bori za osebno svobodo, in opozarja, da se »svoboda govora pod desničarskimi strankami vse bolj gnete in omejuje, ne smemo se bati, zmeraj moramo biti pripravljeni izraziti in uveljaviti svoje poglede«.

Prav zaradi izrazito feministične usmeritve te predstave je morda nekoliko nenavadno, da so se ustvarjalci in ustvarjalke odločili za uporabo že obstoječega prevoda, ki ga je pripravil prevajalec, in da te izbire niso niti z besedo komentirali. Res je, da v Sloveniji prevajalk iz norveščine ni veliko, a predstava tako izrazito v ospredje postavlja ženske, da bi bila v tem primeru

morda upravičena uporaba posrednega prevoda, ki bi bil delo prevajalke, če prevajalka, ki bi delo prevedla neposredno, ne bi bila na voljo.

7.8 Ibsenov vpliv na slovensko književnost v slovenskih kritičnih odzivih

Ibsen je pustil sledi tudi v slovenski književnosti, morda celo že na Franca Škofiča (1848–1892), za katerega France Koblar pravi, da je, po družbeni kritiki v njegovih besedilih sodeč, morda že poznal Ibsena, z njim pa se strinja tudi Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva*. Njegove vplive najdemo tudi v delih Josipa Vošnjaka (drama *Lepa Vida*), Ivana Robide (*Strast in časti*), Antona Funtka (v drami *Tekma*), Engelberta Gangla (drami *Sin in Sad greha*) ter Etbina Kristana, ki je postal dramatik tudi pod Ibsenovim vplivom (navedeno v Ibsen, 1996, 101–103).

Na začetke slovenskega gledališča, predvsem na prevajanje in uprizorjanje tuje dramatike, je vplivalo dejstvo, da vodilni strokovnjaki za literaturo prevedene književnosti, vključno z dramatikom, niso šteli za pomemben in zaželen del slovenske književnosti, če pa bi slovensko književnost že prevajali, je menil Stritar, naj prevajajo predvsem klasike. Joža Mahnič je po drugi strani nasprotoval predvsem Ibsenu in tistim, ki jih je štel za njegove zagovornike na Slovenskem (Slodnjak, 1968, 264).

Z Ibsenom so kritiki povezovali tudi Cankarja, posebej prve drame, npr. *Romantične duše* in *Jakob Ruda* (gl. Sajko, 1966), vplive pa so zaznali tudi v poznejših dramah, tako so recimo *Kralja na Betajnovi* povezovali s *Strahovi*, *Za narodov blagor s Stebri* družbe itn. (Ibsen, 1996, 105). Ivan Pregelj je zapisal, da so »[...] v *Jakobu Rudi*, *Za narodov blagor* in v *Kralju na Betajnovi* še vidni sledovi tujega stila, mesta, ki zvone, kakor prevod iz konverzacije pri Ibsenu v nemških prevodih« (ibid.). Sajko (1966, 72) se strinja, da se slogovni vplivi čutijo v prvih dramah, da pa jih že v *Kralju na Betajnovi* ne najdemo. Za *Jakoba Rudo* pravi:

Domala vse kritike in eseji [...] opozarjajo na velik Ibsenov vpliv, nekaj kritikov pa določneje omenja Ibsenove drame, po katerih se je utegnil Cankar zgledovati, ko je pisal *Jakoba Rudo*. Tako opozarja F. Wollman na zgled Ibsenovih *Strahov*, J. Vidmar ugotavlja, da razpoloženja v drami spominjajo »na ne povsem pristno

mistiko ali vsaj misterioznost *Rosmerholma*«. B. Kreft trdi, da ima glavni junak *Jakob Ruda* sorodne poteze kot Bernick iz *Stebrov družbe*, na idejno zvezo med likom Jakoba Rude in Johna Gabriela Borkmanna pa opozarja D. Pirjevec (Sajko, 1966, 20).

Cankar o Ibsenu ni veliko govoril, sčasoma pa tudi tisto, kar je povedal, ni bilo posebej prijazno. Prvič ga je omenil v črtici *Čudna povest* iz leta 1897, drugič pa leto pozneje, ko je založniku Gabrščku priporočil, naj raje izdaja Ibsenova dela kot slaba domača (Sajko, 1966, 7). Leta 1906 je v *Krpanovi kobili* Cankar Ibsena primerjal s Shakespearom, ko je zapisal: »On plaka, da je na šentpeterskem predmestju bolj znan kot Shakespeare in Ibsen« (ibid.), vendar Sajko meni, da je to prav toliko kot izraz občudovanja lahko posledica takratnega splošnega mnenja, da je Ibsen po genialnosti enak Shakespearu. Že leta 1911 je v kritiki Kraigherjeve *Školjke* Cankar zapisal, da je »občudovani in precejnjevani Ibsen« v primerjavi s Kraigherjem »suhoparen profesor, ki razlaga na odru učenost moderne dramatike« (Cankar: Zbrano delo XXIV/57, navedeno v Ibsen, 1996, 105).

Pač pa je Alojza Kraigherja, prav njegovo dramo *Školjka*, z Ibsenom primerjal Joža Mahnič (1964, 357), ko je zapisal: »Sodba literarne zgodovine [je], da je ideja drame 'očitno ibsenovska, zlasti spominja na njegovo *Noro*'« (navedeno v Ibsen, 1996, 109), Ibsenov vpliv pa se je zelo neposredno pokazal tudi v *Dogodku v mestu Gogi*, v katerem je Slavko Grum konec zadnjega prizora pod vplivom nemškega prevoda in konkretne predstave prenesel v dramo kot njen sestavni del. Ta predstava je naredila izjemen vtis tudi na Srečka Kosovela (navedeno v Ibsen, 1996, 110).

Svojevrsten Ibsenov vpliv na slovenske (in evropske) književnike lahko zaznamo tudi v novem tisočletju: v prvem desetletju, ki je tudi sicer močno razvijalo predelave in priredbe klasičnih besedil, je slovensko gledališče doživelo dva takšna dogodka.

Leta 2004 je Evald Flisar za svojo dramo *Nora Nora* dobil Grumovo nagrado, šlo pa je za nekakšno predelavo Ibsenove drame. V obrazložitvi Grumove nagrade je zapisano:

Igra je nekonvencionalna variacija na temo Ibsenove Nore. Avtor je po obeh glavnih junakih imenoval tudi svoji dramski osebi, Noro in Torvalda, ju zrcalno preslikal na drugi par v drami, ju

poimenoval z istima imenoma in metaforično potegnil enačaj med večna vprašanja in odgovore na temo ljubezni (Žirija Grumove nagrade, 2004).

Drama je na uprizoritev čakala skoraj desetletje: v sezoni 2012/13 so jo igrali na Mladinskem odru v Kranju.

Drugi tak dogodek je bila uprizoritev igre Elfriede Jelinek, ki jo je napisala že leta 1977 in je pomenila njen dramski prvenec. Drama *kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža ali stebri družbe* je bila uprizorjena v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju, kjer so pozneje uprizorili tudi Ibsenovo *Noro* v novem prevodu Darka Čudna. Pri predstavi Elfriede Jelinek gre za nekakšno nadaljevanje Ibsenove *Nore*, v *Dnevniku* so jo opisali takole:

To je Nora, ki je v Ibsenovi drami (1879) zapustila moža, da bi našla svoj notranji jaz, zdaj pa jo v dramskem prvencu Elfriede Jelinek (iz leta 1977) spremljamo na poti samouresničevanja oziroma preobrazbe iz objekta v subjekt, kot se uvodoma izrazi sama (Orel, 2005).

Dramo so omenili v *Novem tedniku* (Podjed, 2005), za nas pa je zanimivo predvsem to, da Ibsen ni omenjen niti z besedo – niti v napovedi niti v oceni. Po vsem sodeč se predpostavlja, da bralec in bralka točno vesta, za koga in za katere drame gre.

V drugih virih (*Večer, Delo*) so na kratko omenili, da gre za nadaljevanje Ibsenove drame, vendar temu niso posvečali posebne pozornosti, le v oceni v *Večeru* so zapisali, da različica Elfriede Jelinek presega Ibsenovo predlogo. Tako se po dolgem času spet pojavi odmev na razmišljanje o njegovi zastarelosti:

Pravzaprav se zdi v njeni interpretaciji didaktičen, šolski, papirnat Ibsen. Seveda v svojem času ni bil takšen, takrat vprašanja ženske emancipacije niso mogla seči dlje. In seveda, Ibsen je bil moški. Jelinekova je torej nadaljevala tam, kjer je Ibsen nehal, nadaljevala je v svojem času in enako prvoosebno (Vidali, 2005).

Kljub temu pomisleku tudi *Večerova* kritičarka sklene, da je »Jelinekova (enako Ibsen) v svoji konkretnosti dovolj abstraktna, da velja tudi za danes in za tukaj«.

7.9 Nora v šoli

Norveška književnost je vse od ponovne uvedbe mature v devetdesetih letih 20. stoletja pogosto del maturitetnega eseja – precej pogosteje, kot bi sklepali na podlagi mesta in prepoznavnosti norveške književnosti v svetovnem literarnem sistemu. Doslej se je to zgodilo šestkrat, večinoma gre za Ibsenova dela, in sicer *Noro* (dvakrat), *Stebre družbe* in *Strahove*, dvakrat pa so maturanti pisali o novejšem romanu *Konje kras* Pera Pettersona. V vseh primerih se je Ibsen na maturi pojavljal v družbi najbolj središčnih kanoniziranih besedil; *Nora* je prvič nastopila leta 1997, skupaj s Sofoklejevo *Antigono*, Shakespearovim *Hamletom*, s katerim jo tako radi primerjajo, *Hlapci* Ivana Cankarja, *Antigono* Dominika Smoleta in *Velikim briljantnim valčkom* Draga Jančarja v tematskem sklopu *Vrhovi slovenske in svetovne dramatike, razmerje med posameznikom in družbo*. Leta 2023 se je spet pojavila v družbi obeh *Antigon* in *Dogodka v mestu Gogi* Slavka Gruma, na katerega je, kot smo videli, močno vplival tudi Henrik Ibsen. Naslov tega tematskega sklopa je bil *Ženska na odru sveta*. Že iz tega kratkega seznama besedil, ki so bila vključena v iste sklope kot *Nora*, lahko vidimo, da gre res za najbolj središčna besedila, ki so zaradi vključitve v maturo deležna še posebne pozornosti, novih izdaj in pogosto tudi novih uprizoritev, kadar gre za dramska (pa tudi nekatera prozna) dela.

Novih izdaj je posebej veliko, kadar gre za starejša besedila, za katera so potekle avtorske pravice – ko so bili del maturitetnega eseja *Stebri družbe*, sta izšla kar dva nova prevoda, hkrati pa so ponatisnili starega Modrovega. Nekaj podobnega se je zgodilo z *Noro* leta 2023 (ne pa tudi leta 1997): v nasprotju s *Stebri družbe* se različni založniki tokrat niso odločili za naročilo novih prevodov, marveč za ponovno ali sploh prvo izdajo nekaterih že obstoječih. Mladinska knjiga je tako prvokrat v knjigi izdala prevod Darka Čudna iz leta 2016, Intelego pa prav tako prvokrat prevod Mirana Jarca iz leta 1920, ki so mu medtem avtorske pravice že potekle. Vključitev tega prevoda v študijsko literaturo za maturo je zaradi vsega, kar sem o Jarčevem prevodu povedala, nekoliko sporna, posebej zato, ker je prevod samo nekoliko pravopisno posodobljen, vsi izpusti in dodatki (vključno z dodanim dialogom med *Noro* in otroki v 2. dejanju) pa so v prevodu ostali, kar lahko bistveno vpliva na interpretacijo in tako na uspeh dijakov pri maturi.

Obe založbi sta izdali tudi priročnik *Esej na maturi*, v katerem so razložene vse vključene drame, njihova zgradba, tematika, liki ipd., skupaj z nekaterimi življenjepisnimi podatki o avtorjih, nekaj podatki o izhodiščni kulturi in podrobnimi obnovami dram, priročnik Mladinske knjige ima tudi poseben razdelek o položaju žensk na Norveškem in v Evropi v 19. stoletju, oba priročnika pa vsebujeta tudi odlomke iz drame. Medtem ko priročnik Mladinske knjige navaja svojo izdajo Čudnovega prevoda, prevajalec v Intelgovem priročniku ni naveden, iz seznama virov in literature pa je mogoče razbrati, da avtorji prispevkov niso uporabili prevoda, ki so ga sami ponudili dijakom, ampak Modrov prevod v izdaji iz leta 2001. V nobenem priročniku se ne ukvarjajo posebej z dejstvom, da gre za prevedeno besedilo, prav tako ni nobene omembe, da so na voljo trije knjižni prevodi in, kar bi dijakom verjetno pomagalo pri izbiri, kdaj je posamezen prevod nastal ter ali gre za posredni ali neposredni prevod. Priročniki za maturo torej *Noro* (in verjetno tudi druga prevedena besedila) na jezikovni ravni obravnavajo kot izvirna slovenska besedila, čeprav na pomenski ravni upoštevajo dejstvo, da gre ne le za tujo izhodiščno kulturo, ampak tudi za periferno izhodiščno kulturo, saj je v obeh priročnikih vsaj nekoliko razložena.

Matura 2023 je poleg dveh novih knjižnih izdaj in dveh priročnikov, ki podrobno obravnavata besedilo, prinesla novo uprizoritev *Nore* v gledališču, prvič po desetletjih (če ne upoštevamo bralne uprizoritve leta 2013) spet na odru enega večjih gledališč v Ljubljani. Da je do uprizoritve prišlo prav zaradi mature, lahko razberemo iz gledališkega lista, pa tudi iz izjav ustvarjalcev predstave, ki so dijake izrecno navedli kot ciljno skupino te uprizoritve.

7.10 Slovenci, Ibsen in *Nora*: povzetek odmevov skozi čas

Pri preučevanju slovenskih odmevov na Ibsena in *Noro* lahko opazujemo dvoje: prvič, pot Henrika Ibsena od sodobnika do klasika ter pot *Nore* od kontroverzne moderne drame do enega središčnih besedil svetovne dramatike, in drugič, sprejemanje besedila iz periferne kulture, jezika in književnosti skozi čas približno enega stoletja.

Ibsena je strokovna javnost na začetku sprejela z naklonjenostjo, iz kritik pa je mogoče razbrati, da je bila njegova prva slovenska drama, *Nora*, pri obiskovalcih gledališča deležna nekoliko hladnejšega sprejema. Že v prvi

polovici 20. stoletja so se pojavljala vprašanja, ali gre za avtorja in dramo, ki bosta ostala aktualna, ali pa Ibsen in njegove drame že zastarevajo, saj se je družba s svojimi problemi v vmesnih desetletjih tako spremenila, da je Ibsen ne nagovarja več. Ob stoletnici njegovega rojstva Ibsena kritiki že omenjajo kot klasika, začetnika moderne evropske dramatike, čeprav so mnenja o njegovi dejanski aktualnosti na splošno in o aktualnosti problematike ženskih pravic za slovensko družbo še vedno deljena. Dvome o aktualnosti tem Ibsenove dramatike so slovenski pisci upravičevali tudi z drugačnostjo izhodiščne kulture, ki so jo pogosto opisovali kot eksotično, oddaljeno, hladno, protestantsko in buržoazno, kar naj bi vse opravičevalo nenavadne odnose in vedenje likov v dramah.

V prvih zapisih po drugi svetovni vojni se je protestantskost kot razlaga za drugačnost umaknila v ozadje, prednost je dobila problematika meščanske družbe, še vedno pa je v odmevih ostajalo vprašanje o aktualnosti problematike pravic žensk, ki naj bi bile v socialistični družbi sredine 20. stoletja dobro zavarovane in uveljavljene.

V šestdesetih letih so o tematiki končno začele pisati tudi ženske, ki so, posebej Marta Vožlič, pojasnile, da je problematika ženskih pravic še kako aktualna, ob nedavnih uprizoritvah 2016 in še posebej 2023 pa je več avtoric zapisalo, da se zdijo te teme še bolj aktualne kot kdaj prej zaradi ponovnega vzpona konzervativnih teženj v družbi.

Po knjižni izdaji Nore v šestdesetih letih 20. stoletja je prišlo do skoraj petnajstletnega premora pred naslednjo uprizoritvijo, in ko je do nje vendarle prišlo, se je Ibsenov in *Norin* položaj že utrdil – kritiki in drugi pisci avtorja in besedilo štejejo kot klasiko ter se ukvarjajo predvsem s konkretno predstavo, kar velja tudi za vse naslednje uprizoritve. Tudi konec 20. stoletja pri pisanju o *Nori* še najdemo odmeve eksotizma, vendar je treba opomniti, da se je v osemdesetih tudi sicer med kritiki bolj uveljavilo navezovanje prevedenih besedil in avtorjev na njihove izhodiščne kulture, tako da je tokrat ta eksotizem Ibsenov klasični status potrjeval, ne pa ošibil.

Po letu 2000 smo najprej dobili dve priredbi oziroma nadaljevanji *Nore*, kar je Ibsena spet postavilo ob bok drugim klasičnim avtorjem, npr. Shakespearu, ki so ga v istem desetletju prav tako večkrat uprizarjali v priredbah. V naslednjih dveh desetletjih se je pisanje o *Nori* obrnilo izrazito v feministično

smer, predvsem v besedilih, ki so spremljala uprizoritve, npr. v gledaliških listih. Kritike teh uprizoritev so se ukvarjale z uprizoritvami ter povzemale izjave ustvarjalk in ustvarjalcev – občasno pa lahko še vedno preberemo, da je *Nora* takšna, kot je, ker je s severa in iz protestantske družbe.

Če odmeve v slovenski kritiki in strokovni javnosti primerjamo z odmevi v drugih evropskih kulturah in državah, lahko vidimo, da v primeru Ibsena in *Nore* ni prihajalo do zakasnitev, ampak odmeve aktualne evropske recepcije najdemo v sočasnih slovenskih odzivih – od spraševanja o koncu do razlaganja drame s pomočjo eksotizma, od spraševanja o aktualnosti boja za ženske pravice do premora sredi 20. stoletja. Ob ponovni vrnitvi Ibsena kot klasika v sedemdesetih je slovenska recepcija sledila evropski in svetovni.

Ibsen je v teh 130 letih postal nesporen klasik, *Nora* pa ena njegovih najbolj znanih dram, če ne kar najbolj znana, kar se je odrazilo tudi v razmeroma pogostem vključevanju njegovih dram v maturitetni esej – poleg Slovenije je Ibsen del zaključnih izpitov le še v peščici držav zunaj Skandinavije.²⁶

Vsi ti odmevi ves čas odražajo tudi perifernost izhodiščne kulture, čeprav sta avtor in besedilo postajala vse bolj centralna. Najočitnejše znamenje je že omenjeni eksotizem pri interpretaciji, a to je le najvidnejši učinek. Perifernost kulture je npr. vplivala na to, da so besedila dolgo ostajala v rokopisih, potem pa so isti prevod ponatiskovali skoraj šestdeset let. Odmev perifernosti je skoraj popolno zanemarjanje dejstva, da sploh gre za prevod, in skorajda popolna nevidnost prevajalcev – v drugi polovici 20. stoletja so jih sicer začeli navajati med ustvarjalci uprizoritve, vendar dejstvo, da se je leta 2016 pojavil nov prevod, ni izzvalo nikakršnega odziva, ob maturi leta 2023 pa se je enemu od založnikov zdelo popolnoma sprejemljivo, da je brez komentarja natisnil prevod iz leta 1920. Kadar dejstvo, da gre za prevode, ni popolnoma prezrto, lahko beremo po eni strani razlage o neustreznosti slovenskega naslova in predloge za ustrežnejši naslov, po drugi strani pa zapise o težavnosti in pomembnosti prevajanja iz manjših jezikov – tu izstopa predvsem Fran Albreht s pozivom k uvedbi študijskega programa prevajanja iz manjših jezikov. Relativna nevidnost prevoda in prevajalcev ima dva verjetna razloga: prvi je, da o klasičnih besedilih zunaj

26 Neformalna korespondenca s sodelavci z Ibsenovega inštituta. Po podatkih, ki so jim dostopni, je Ibsen del zaključnega izpita še v petih državah sveta.

prevodoslovja tudi sicer velikokrat pišemo kot o izvirnih slovenskih besedilih, ne da bi posvečali posebno pozornost dejstvu, da gre za prevode. V nekaterih najbolj znanih primerih, npr. pri *Hamletu* ali *Gospodarju prstanov*, izid novega prevoda začasno opozori na to, da imamo opravka s prevodi, vendar je to bolj izjema kot pravilo. Drugi možni razlog (ki je hkrati razlog za relativno redkost prevodoslovnih raziskav perifernih književnosti) pa je, da pisci in raziskovalci prav zaradi perifernosti teh kultur in jezikov nimajo dostopa do izvirnikov.

8 Sklep

Čeprav gre za eno središčnih besedil svetovne književnosti in čeprav Ibsena strokovnjaki in splošna javnost postavljajo ob bok Shakespearu, *Noro* pa uvrščajo tik za *Hamleta*, je raziskava pokazala, da je tako na prevodni postopek v najširšem pomenu kot na recepcijo besedila bolj vplivala perifernost avtorjeve izhodiščne kulture in jezika kot centralnost avtorja in besedila. Ta vpliv se je začel že na Norveškem, od koder je lahko *Nora* odpotovala zgolj ob izdatni pomoči tujih agentov, prevajalcev, gledališčnikov in kritikov pretežno v centralnih državah, ki so se nad *Noro* in njenim avtorjem navdušili, ju predstavili svojim občinstvom ter pripravili prevode, prek katerih so *Noro* še dolgo spoznavali v drugih manj centralnih kulturah (ponekod pa jo še vedno). Med temi kulturami je bila tudi slovenska – Ibsen je k nam prišel na vrhuncu svoje slave, nič pozneje kot v druge evropske države (z izjemo Nemčije, Francije in Anglije) ter prej kot marsikam. Tako kot drugod je tudi slovensko občinstvo *Noro* najprej spoznalo s pomočjo posrednih prevodov iz nemščine, ki so bili edini vse do sredine šestdesetih let prejšnjega stoletja, ko je prvi neposredni prevod pripravil Janko Moder. Tudi sicer se *Norina* pot po slovenskih odrih presenetljivo malo razlikuje od njenih poti drugod po Evropi in svetu. Tako kot drugod se je tudi pri nas dvigal prah zaradi konca, tako kot drugod so tudi pri nas ženske že v prvih desetletjih veliko prispevale k temu, da so dramo uprizarjali, ne le Zofija Borštnik, ki je *Noro* igrala kar trideset let, ampak tudi Avgusta Danilova, ki jo je leta 1909 režirala in igrala, ter Minka Govekar, ki je Ibsena predstavila bralkam *Slovenske gospodinje*. Hkrati z drugimi Evropejci so se tudi slovenski kritiki in gledališčniki spraševali, ali je Ibsen preveč ali premalo drzen, aktualen ali zastarel, klasik ali avtor, ki bo nekoč pozabljen, in skupaj s svetom so ugotavljali, da je še vedno, morda spet vedno bolj aktualen in vreden vse pozornosti.

Prevajanje *Nore* v Sloveniji je potekalo v običajnem okviru, v katerem poteka prevajanje iz perifernih jezikov: na voljo je bilo malo prevajalcev oziroma jih sploh ni bilo, prevajalci začetnega izhodiščnega jezika ali niso znali in so bili povsem odvisni od posredniškega prevoda ali pa so ga sicer znali, a to ni bil njihov najmočnejši tuji jezik oziroma jezik, ki bi ga študirali, dvojezičnih prevodnih pripomočkov za jezikovni par pa ni bilo in jih še vedno ni. Prevajalci so bili s svojimi morebitnimi prevajalskimi problemi prepuščeni

bolj ali manj samim sebi, saj niso imeli podporne mreže poznavalcev norveškega jezika in kulture.

Besedilna analiza je potrdila druge raziskave prevajanja med perifernimi jezikovnimi pari in pokazala, da ima prevajanje iz perifernega jezika, tako posredno kot neposredno, posebnosti, ki vplivajo na prevod – najočitnejša je vpliv posredniškega jezika in prevoda na končno podobo, kar se je izkazalo ne le na ravni posameznih prvin, kot so bolj ali manj ponemčena lastna imena, ampak tudi na oblikoslovni, skladijski in pomenski ravni, kjer se je razkrila zanimiva mreža medsebojnih bolj ali manj lažnih prijateljev med slovenščino, norveščino in nemščino – ki je imela vpliv na končno podobo ne le v posrednih, ampak, zanimivo, tudi v neposrednih prevodih. V besedilni analizi se je vpliv obeh izhodiščnih jezikov kazal tudi v razmeroma pogostih dobesednih oziroma kalkiranih prevodih, težavnost naloge prevajanja iz norveščine pa se kaže tudi v razmeroma pogostih nenormativnih rešitvah v končnem ciljnim jeziku, to je v slovenščini – spet tako v posrednih kot neposrednih prevodih.

Prevod *Nore*, ki ga je doslej poznalo največ Slovencev, je prevod Janka Modra, ki je prvič izšel v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, do leta 2023 pa je bil edina širše dostopna različica besedila. Janko Moder je tudi edini prevajalec, ki si ga *Nora* deli s Shakespearovim *Hamletom*. Analiza je pokazala, da je prevajalec pri obeh prevodih uporabil nekatere iste prevodne strategije. Zanimivo je, da je njegov prevod *Hamleta* ostal skorajda popolnoma neopazjen, njegov prevod *Nore* pa je postal za dolga leta edini in avtoritativni prevod, kar še dodatno kaže, kako velik vpliv ima večja ali manjša središčnost izhodiščne kulture na prevajanje in sprejemanje prevoda v ciljni kulturi.

Tudi pri metabesedilih so se pokazale lastnosti, značilne za pisanje o perifernih kulturah in književnostih: najočitnejši sta podrobno razlaganje izhodiščne kulture, avtorjevega življenjepisa, družbenih in naravnih danosti ter eksotizacija, pri kateri avtorji s temi posebnostmi in značilnostmi pojasnjujejo dogajanje v drami in svoj odnos do avtorja ali pa izhodiščne prvine uporabljajo za slogovno zaznamovanje metabesedila. Tako od samega začetka beremo podrobne razlage o Ibsenu, Norveški, njeni pokrajini, družbi, vremenu, verski pripadnosti ipd., in čeprav se je eksotizacija po drugi svetovni vojni zmanjšala, je Norveška še danes dovolj oddaljena in neznana, da jo avtorji metabesedil posebej omenjajo.

Druga značilnost recepcije je povezava Ibsena in vprašanja enakosti spolov, ženskih in človekovih pravic, ki se v metabesedilih prav tako vedno znova pojavlja pri razpravah o tem, ali je Nora storila prav, kaj bi morala storiti, zakaj je to storila, ali je problem ženskih pravic rešen ali pa se vračamo v 19. stoletje. S tega stališča je zanimivo, da so vsa besedila *Nore*, ki jih imamo na voljo v slovenščini (enako velja npr. za *Heddo Gabler*), delo moških – ženske so sicer prevedle nekaj Ibsenovih dram, vendar ne njegovih najbolj ikoničnih ženskih likov. Dejstvo, da so ga prevajali predvsem moški, Ibsena povezuje z drugimi najbolj središčnimi avtorji, npr. z Williamom Shakespearom, s katerim so se doslej prav tako ukvarjali zgolj moški, v oči pa bode, da pri vsem razglabljanju o Ibsenu, ženskah ter njihovih pravicah in enakosti v družbi nihče ni pomislil, da bi bila morda dobrodošla tudi prevajalska interpretacija tega besedila skozi ženske oči; še več, dejstva, da *Noro* v slovenščino prevajajo zgolj moški, ni nihče nikoli niti omenil.

Tudi sicer se o prevodih v povezavi z *Noro* večinoma ne govori. Od druge polovice 20. stoletja je v navadi, da je prevajalec vsaj zapisan med ustvarjalci, a dejstvo, da gre za (nov) prevod, je brez izjeme ostalo popolnoma neopaženo od samega začetka pa vse do najnovejše uprizoritve leta 2023.

Izsledki raziskave, tako prevodov *Nore* kot spremnih in drugih besedil o njej, kažejo, da je dejstvo, da gre za besedilo iz periferne kulture, pri prevajanju v veliki meri prevladalo nad dejstvom, da gre za centralno besedilo centralnega avtorja in da ima, vsaj kar zadeva prevajanje, Ibsen veliko več skupnega z npr. Astrid Lindgren kot z Williamom Shakespearom, s katerim ga kritiki in literarni zgodovinarji primerjajo precej pogosteje. Kažejo tudi, da ima *Nora* bolj kot nekatera druga klasična besedila težave s tem, da bi jo obravnavali kot prevod. To je komajda omenjeno, novi prevodi niso pritegnili nobene pozornosti, vrhunec takšnega odnosa pa je verjetno pomenila matura 2023, ko je kot pripomoček za dijake ob najnovjšem Čudnovem prevodu izšel tudi zastareli Jarčev prevod – sicer pravopisno moderniziran, vendar z vsemi izpusti in dodatki, ki niso niti posebej označeni niti o njih nihče ne govori.

To pa nas pripelje do širšega problema vidnosti ne le posameznih prevajalcev, ampak tudi statusa prevedenih besedil v ciljni kulturi, ki jih še vedno – z nekaterimi najbolj znanimi (Shakespeare) ali razvpitimi (*Harry Potter*) izjemami – obravnavamo bolj kot ne kot izvirna slovenska besedila.

Povzetek

Ibsenova *Nora* (*Hiša lutk*) velja za eno središčnih besedil svetovne dramatične in književnosti, Ibsen pa za enega središčnih avtorjev. Hkrati avtor prihaja iz tako imenovane periferne izhodiščne kulture s perifernim izhodiščnim jezikom, kar je vplivalo tako na spoznavanje kot na prevajanje, prirejanje, uprizarjanje in recepcijo njegovih del, vključno z najznamenitejšo *Noro*. Čeprav v svetu že obstaja nekaj prevodoslovnih razprav o prevajanju *Nore* in Ibsena v periferne jezike, je na Slovenskem primerjalnih analiz prevodov iz teh jezikov malo, za Ibsena in *Noro* pa sploh še nobene. Zato ta monografija zapolnjuje vrzel, ki otežuje prevajanje in razumevanje besedil, izvorno napisanih v perifernih jezikih.

Prvi del vsebuje definicijo periferne in centralne v jezikoslovju in književnosti ter podrobnejšo predstavitev posrednega prevajanja, ki je posebej značilno za prevajanje med temi jeziki, kar se pokaže tudi pri *Nori* – kar trije od petih prevodov so posredni, opravljeni s pomočjo nemškega posredniškega prevoda. Ker je to področje na Slovenskem manj raziskano, v tem delu predlagam poimenovanja za nekatere osnovne pojme s področja posrednega prevajanja.

V drugem delu predstavim izhodiščno besedilo, njegov nastanek in recepcijo v izhodiščni norveški kulturi ter njegov prodor v svet, najprej v tako imenovane jedrne jezike – to so jeziki, ki so služili kot posredniki največ končnim prevodom, namreč nemščina, angleščina in francoščina. Zatem predstavim še dva primera posrednih prevodov in recepcije v manjših perifernih ciljnih kulturah, italijanski in nizozemski.

V tretjem delu se osredotočim na *Noro* pri Slovencih ter predstavim vse slovenske prevajalce in izdaje, ki sem jih uporabljala pri raziskavi. Teh prevodov je v slovenščini pet, eden obstaja le delno, njihovi avtorji pa so Fran Gestrin, Miran Jarc, Andrej Hieng, Janko Moder in Darko Čuden. Prvi trije prevodi so posredni, zadnja dva neposredna, razmeroma dolgo so ostajali le v rokopisih in tipkopisih: v knjižni obliki je bil vse do leta 2022 dostopen le Modrov prevod, ki je izšel leta 1966. Leta 2016 je v gledališkem listu izšel Čudnov prevod, ki pa je – skupaj z Jarčevim – v knjigi izšel šele v okviru mature 2023.

Izsledki besedilne analize kažejo, da je dejstvo, da gre za prevajanje iz perifernega jezika, vplivalo na vse ravni prevajanja – od izbire prevajalca do odločitve za posredni oziroma neposredni prevod in posameznih prevajalskih odločitev na mikroravni. Čeprav gre za prevode, ki bi jih lahko pogojno označili kot spoštljive, vsaj v starejših prevodih najdemo nekaj večjih izpustov in dodatkov, a se tovrstne intervencije po drugi svetovni vojni nehajo. Se pa iz prevodov vidijo interference ne le začetnega izhodiščnega jezika, ampak tudi posredniškega izhodiščnega jezika, namreč norveščine in nemščine. Nekatere prevodne spremembe se zdijo rezultat občasno pomanjkljivega poznavanja norveškega jezika in izhodiščne kulture, spet druge pa razkrivajo določene težave s končnim ciljnim jezikom, se pravi s slovenščino.

Pri recepciji *Nore* na Slovenskem lahko opazujemo dve zanimivi smeri razvoja, ki sta prepleteni in tesno povezani: po eni strani gre za avtorja, ki se je v 130 letih, odkar ga poznamo v slovenščini, v očeh strokovne javnosti iz sodobnega avtorja spremenil najprej v nekoliko zastarelega, pozneje pa vedno bolj klasičnega, dokler ni konec 20. stoletja zasedel mesta v samem središču svetovne književnosti, tik ob Shakespearu. Po drugi strani gre za avtorja iz periferne kulture, ki so ga pisci ves čas tesno navezovali na izhodiščno norveško kulturo ter z njeno eksotiko in oddaljenostjo marsikdaj pojasnjevali in upravičevali dogajanje v drami. To nagnjenje do eksotizma se je z novim tisočletjem sicer nekoliko poleglo, vendar še vedno ni izginilo. Tretja zanimiva značilnost sprejemanja Ibsenove *Nore* na Slovenskem pa je Ibsenova priljubljenost v šoli, natančneje, na maturi. Norveška književnost ima na slovenski maturi po letu 1990 nesorazmerno vidno mesto, Ibsen pa je njen najvidnejši avtor. Vpliv mature je tako močan, da smo leta 2023 zaradi nje dobili novo uprizoritev in dve novi knjižni izdaji, maturitetna komisija pa je določila (sicer še vedno neustaljen) naslov drame.

Summary

Ibsen's *Et dukkehjem* (*A Doll's House*) counts as one of the most central texts of world theatre and literature, and Ibsen is one of the world's most prominent playwrights. At the same time, he comes from a peripheral source culture and writes in a peripheral language, a fact which influenced the life of his texts abroad on every level: the interpretation, translation, adaptation, performance, and reception of his works, *Et dukkehjem* included, in different target cultures. Although there are several publications on the topic of translation of Ibsen and *Et dukkehjem* into peripheral languages, few such studies deal with translation between Norwegian and Slovenian, and none with *Et dukkehjem*, a gap this book seeks to fill.

The first part (Chapters 1 and 2) offers a short introduction to the topic, a definition of the peripheral and central in literary translation, and a short overview of research done in the field of indirect translation, which is typical for translation between peripheral languages. This is also the case with *Et dukkehjem* in Slovenian: three out of five existing translations are indirect, done via a German mediating translation. Since this field has been little studied in Slovenia, I suggest Slovenian terms for a few key concepts in indirect translation.

Chapters 3 and 4 include a detailed presentation of the ultimate source text, its reception in the Norwegian culture at the time and its progress in the world, beginning with the three core languages – German, English and French – which functioned as mediating languages for most of the indirect translations. In addition, the chapter presents two case studies of the reception of the play in two more peripheral cultures, namely the Netherlands and Italy.

Chapter 5 focuses on *Et dukkehjem* in Slovenia. It presents all the Slovenian translators of the play, and the editions used in the analysis. There are five Slovenian translations of *Et dukkehjem* (which was mostly published with the title *Nora*), four of them complete; the translators are Fran Gestrin, Miran Jarc, Andrej Hieng, Janko Moder, and Darko Čuden. The three older translations are indirect, via German; the more recent ones are direct translations from Norwegian. Slovenian translations of *Et dukkehjem* had long

existed only in manuscript: The first translation that appeared as a book was in fact the fourth one altogether: the direct translation by Janko Moder in 1966. This was also the only widely available translation up to 2022, when two more versions were published as books.

Text analysis of the four complete translations is the focus of chapter 5, which also offers a separate section on the fifth, incomplete one. The results show that the fact that the text was translated from a peripheral language, influenced all levels and stages of the translation process: from the selection of the translator and the choice of direct or indirect translation, to the individual translation choices and decisions on the micro-level. Even though these translations could be broadly described as »reverent«, there are some larger interventions in the older translations, but this practice stopped after WW2. The translations also show many cases of interference not only from the ultimate source language, Norwegian, but also from the mediating source language, namely German. Some solutions point to the lack of translators' familiarity with the Norwegian language and culture, while others show certain difficulties that the translators had with the ultimate target language, namely Slovenian.

The final chapter gives an overview of the reception of the play in Slovenia since its debut in 1892. We can observe two trends in Slovenian writings about Ibsen and *Et dukkehjem*: On the one hand, Ibsen is an author who over the past 130 years progressed in the eyes of the professional public from just another noted contemporary author, via an outdated one, to a classic. At the end of the 20th century, he had a secure place next to William Shakespeare as one of the most prominent playwrights of the world. On the other hand, the Slovenian writers never forgot that he was an author from a peripheral culture, so they used a great deal of exoticisms in their writings, not least when trying to explain and justify the actions of the characters or the (occasionally rather poor) reception by the Slovenian general public. This tendency to exoticize lessened in the new millennium, but it is still present. Beside the critical reception, another interesting characteristic of Ibsen and *Et dukkehjem* in Slovenia is their popularity in Slovenian schools. Norwegian literature, and Ibsen in particular, is remarkably often included as the subject of the secondary-school finishing examination in Slovenian. The influence of the finishing exam was the main reason that in 2022, the

Slovenian public received not only a new performance of the play in one of the bigger theatres, but also two new books with two different previously unpublished translations, and the state (through its exam board) even decided the official title of the play.

The study finds that the peripheral position of the ultimate source culture and language was the strongest influence both on the translation process itself and on the reception of the play in the ultimate target language. It overshadowed the centrality of the author and his play. As a result, the translation of *Et dukkehjem* into Slovenian has more similarities with the translations of other peripheral authors than with those of other classics from more central cultures.

Viri in literatura

Primarni viri

- Ibsen, Henrik, 1880: *Nora, oder Ein Puppenheim: Schauspiel in drei Aufzüge*. Prevedel Wilhelm Lange. Einzig autorisierte deutsche Ausg. Let. 1257. Leipzig: Ph. Reclam jun.
- Ibsen, Henrik, 1890: *Ein Puppenheim: Schauspiel in drei Akten*. Prevedla Maria Borsch. Dostopno na: <https://www2.hf.uio.no/polyglotta/index.php?page=volume&vid=151> (citirano: 16. 4. 2020).
- Ibsen, Henrik, 1892: *Helmer*. Prevedel Fran Gestrin. Rokopis. Knjižnica SLOGI sig. AD 181.
- Ibsen, Henrik, 1906: *Une maison de poupée: drame en trois actes*. Prevedel Albert Savine. Paris: Tresse & Stock. Dostopno na: <https://archive.org/details/unemaisondepoup00ibsegoog> (citirano 14. 2. 2024).
- Ibsen, Henrik, 1920: *Nora. Igra v treh dejanjih*. Poslovenil Miran Jarc. Rokopis. Knjižnica SLOGI sig. AD 181.
- Ibsen, Henrik, 1920: *Nora. Igra v treh dejanjih*. Spisal Henrik Ibsen. Poslovenil Miran Jarc. Tipkopis. Knjižnica SLOGI sig. AD 181.
- Ibsen, Henrik, 1952: *Nora (Dom punčk)*. Prevedel Andrej Hieng. Tipkopis. Knjižnica SLOGI sig. t 3409.
- Ibsen, Henrik, 1966: *Stebri družbe/Nora/Strahovi*. Iz norveščine prevedel Janko Moder. Spremnno besedo napisala Marta Vozlič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Ibsen, Henrik, 1996: *Hiša lutk (Nora). Igra v treh dejanjih*. Prevedel Janko Moder. Spremnna besedila napisal Samo Koler. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Ibsen, Henrik, 2016: *Samlede verker*. 19. izdaja. Oslo: Gyldendal.
- Ibsen, Henrik, 2014: *Et dukkehjem. Skuespill i tre akter*. Bergen: Vigmostad & Bjørke.
- Ibsen, Henrik, 2016: *Nora ali Hiša za punčke*. Gledališki list. Prevedel Darko Čuden. Celje: Slovensko ljudsko gledališče Celje.
- Ibsen, Henrik, 2022a: *Nora (Hiša lutk)*. Prevedel Darko Čuden. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Ibsen, Henrik, 2022b: *Nora (Hiša lutk)*. Prevedel Miran Jarc. Ljubljana: Intelego.

Ibsen, Henrik (1878), 1917: »Notes for a modern tragedy«. Prevedel William Archer. V: *The Works of Henrik Ibsen*, 12:91. New York: Charles Scribner's Sons.

Spletni portali

Multilingual Ibsen. Dostopno na naslovu: <https://www.hf.uio.no/is/english/services/virtual-ibsen-centre/multilingual/index.html> (citirano: 17. 2. 2020).

NAOB. Det Norske akademis Ordbok. Dostopno na naslovu: <https://naob.no/> (citirano: 24. 11. 2023).

Si.gledal. Portal slovenskega gledališča. Dostopno na naslovu: <http://veza.sigledal.org/> (citirano: 24. 10. 2019).

Slovenska biografija. Dostopno na naslovu: <https://www.slovenska-biografija.si/> (citirano: 24. 10. 2019).

Henrik Ibsens skrifter. Dostopno na naslovu: <https://www.ibsen.uio.no/forside.xhtml> (citirano: 12. 2. 2020).

Kritike in razprave

Acceto Vranac, Neva, 2023: »Nora«. *Koridor – križišča umetnosti*, 28. 3. 2023. Dostopno na naslovu: <https://koridor-ku.si/oder/nora/> (citirano: 17. 4. 2023).

A. J., 2023: »Ibsenova Nora za današnji čas: Slehernica, ki je v kapitalizmu izgubila stik s seboj«. *RTV SLO MMC*, 3. 3. 2023. Dostopno na naslovu: <https://www.rtv slo.si/kultura/oder/ibsenova-nora-za-danasnji-cas-slehernica-ki-je-v-kapitalizmu-izgubila-stik-s-seboj/659925> (citirano: 17. 4. 2023).

Anon, 1892a: »Slovensko gledališče«. *Slovenec*, 28. 3. 1892, 3.

Anon, 1892b: *Slovenski narod*, 12. 10. 1892. Prepis v zapuščini Zofije Borštnik, Slogi, sign. 3, mapa 6 OG A4.

Anon, 1892c: »Slovensko gledališče«. *Slovenec*, 13. 10. 1892, 3.

Anon, 1898: »70-letnica rojstva«. *Ljubljanski zvon* 1898, 297.

Anon, 1906a: »Nekrolog«. *Dom in svet* 19:6, 383.

Anon, 1906b: »Nekrolog«. *Slovenski narod* 39: 120, 2.

Anon, 1907: »Ibsen in ženske«. *Slovenska gospodinja*, 27. 12. 1907, 59.

- Anon, 1908: brez naslova in vira. Arhiv Zofije Borštnik, sign. 3, mapa 6, OG A4.
- Anon, 1909a: »Nora«. *Narodni delavec* 2, 50.
- Anon, 1909b: »Nora«. *Edinost* 344, 3.
- Anon, 1909c: »Nora«. *Edinost* 345, 3.
- Anon, 1909d: »Nora«. *Edinost* 346, 3.
- Anon, 1919: »Nora«. *Edinost* 331, 2.
- Anon, 1928a: »Henrik Ibsen«. *Slovenec* 56, 64.
- Anon, 1928b: »Henrik Ibsen«. *Náš glas* 4, 125–125.
- Anon, 1931: »Henrik Ibsen«. *Življenje in svet* 5, št. 10/24, 667–668.
- Anon, 1934: »Nora«. *Mariborski večernik »Jutra«* 15/103 (7. 5. 1934), 133–134.
- Anon, 1952a: »Premiera Nore v Kopru«. *Primorski dnevnik*, 11. 5. 1952.
- Anon, 1952b: »Uspela premiera«. *Slovenski Jadran*, 14. 6. 1952.
- Anon, 1979: »Ibsenova Nora v Novi Gorici«. *Delo*, 21. 11. 1979.
- Anon, 1992: Brez naslova. *Delo*, 11. 12. 1992.
- Antić Gaber, Milica, 2016: »Uprizarjanje ženskosti in moškosti v Ibsenovi *Nori*«. V: *Nora Ali Hiša za lutke (Et dukkehjem)*. *Gledališki list*, 19–27. Celje: Slovensko ljudsko gledališče v Celju.
- A. K., 1901: »Tendenčnost v Ibsenovih delih«. *Ljubljanski zvon* 9, 672.
- A. R., 1908: »Jubilej umetnice. Petindvajsetletnica umetniškega delovanja gospe Zofije Borštnikove«. *Slovenec*, 11. 12. 1892, 1.
- A. R., 1914: »Iz Ibsenovih pisem«. *Dom in svet* 27/3–4 (25. 3. 1914).
- Bevk, France, 1928: »Henrik Ibsen: ob stoletnici«. *Edinost* 53 (20. 3. 1928), 3.
- Bogataj, Matej, 1992: »Drama o emancipaciji«. *Razgledi*, 18. 12. 1992.
- Bratož, Igor, 2023: »Po travmatični poti do svobode«. *Delo*, 3. 3. 2023. Dostopno na naslovu: <https://www.delo.si/kultura/oder/po-travmatični-poti-do-svobode/> (citirano: 19. 4. 2023).
- Butala, Gregor, 2023: »Brazgotine iskanja svobode«. *Dnevnik*, 2. 3. 2023, 18. Dostopno na naslovu: <https://www.dnevnik.si/1043018091> (citirano: 17. 4. 2023).
- Crnobori, Ljudevit, 1952: »Pred novo premiero. Henrik Ibsen, najpomembnejši norveški dramatik in njegova drama ‚Nora‘«. *Primorski dnevnik*, 5. 6. 1952.

- Dovjak, Krištof, 1992: »Nora v Prešernovem gledališču Kranj: Ugriz pajka«. *Dnevnik*, 14. 12. 1992.
- Doma, Tatjana, 2016a: »Človek si deli krivdo z družbo, v kateri živi.‘ Henrik Ibsen«. V: *Nora Ali Hiša za lutke (Et dukkehjem)*. *Gledališki list*, 5–17. Celje: Slovensko ljudsko gledališče v Celju.
- Doma, Tatjana, 2016b: »Svoboda ni nikoli dana, temveč izbojevana.‘ Henrik Ibsen«. V: *Nora Ali Hiša za lutke (Et dukkehjem)*. *Gledališki list*, 31–37. Celje: Slovensko ljudsko gledališče v Celju.
- E. K. 1901a: »Tendenčnost v Ibsenovih spisih«. *Ljubljanski zvon* 9, 633–637.
- E. K. 1901b: »Tendenčnost v Ibsenovih spisih«. *Ljubljanski zvon* 10, 667–672.
- Forstnerič Hajšek, Melita, 2016: »Tako preprosto, tako močno«. *Večer*, 28. 12. 2016, 8.
- Goestl, Fran, 1898: »Henrik Ibsen«. *Ljubljanski zvon* 18/5.
- Gorenc, Matic, 2023: »Brezčasna Nora«. *Mlad.si – Križišče mladosti*, 7. 4. 2023. Dostopno na naslovu: <https://www.mlad.si/brezcasna-nora/> (citirano: 17. 4. 2023).
- Gorenčan, Katja, 2023: »Človek Nora«. V: Petra Pogorevc (ur.), *Nora. Hiša za lutke*. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* 73:9, 25–29.
- Govekar, Fran, 1906: »Nekrolog«. *Slovan* 40/7, 222–223.
- Ibis, 1928: »Stoletnica Henrika Ibsena«. *Življenje in svet* 10, 302–304.
- Ibsen, Henrik, 1866: »John Grieg. 22. 3. 1866. Henrik Ibsens skrifter. Dostopno na naslovu: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht|B18660322JG.xhtml (citirano: 18. 2. 2020).
- Ibsen, Henrik 1872: »Edmund Gosse«. 2. 4. 1872. *Henrik Ibsens skrifter*. Dostopno na naslovu: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1871-1879ht|B18720402EGo.xhtml (citirano: 19. 2. 2020).
- Ibsen, Henrik, 1880a: »Erik af Edholm«. 3. 1. 1880. *Henrik Ibsens skrifter*. Dostopno na naslovu: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht|B18800103EaE.xhtml (citirano: 19. 2. 2020).
- Ibsen, Henrik, 1880b: »Heinrich Laube«. 18. 2. 1880. *Henrik Ibsens skrifter*. Dostopno na naslovu: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht|B18800218HLa.xhtml (citirano: 19. 2. 2020).

- Ibsen, Henrik, 1890: »Luigi Capuana«. 22. 1. 1890. *Henrik Ibsens skrifter*. Dostopno na naslovu: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1890-1905ht|B18910122LCa.xhtml (citirano: 18. 2. 2020).
- Ibsen, Henrik, 1891a: »Moritz Prozor«. 23. 1. 1891. *Henrik Ibsens skrifter*. Dostopno na naslovu: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1890-1905ht|B18910123MP.xhtml (citirano: 18. 2. 2020).
- Ibsen, Henrik 1891b: »Cornelis Honigh«. 4. 1. 1891. *Henrik Ibsens skrifter*. Dostopno na naslovu: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1890-1905ht|B18910104CHon.xhtml (citirano: 19. 2. 2020).
- Inkret, Andrej, 1979: »Ibsenova ‚Nora‘ na novogoriškem odru«. *Delo*, 23. 11. 1979.
- Jesenko, Primož, 2005: »Sodobna Nora – ‚teoretično bitje‘«. *Delo*, 18. 10. 2005.
- Lavrin, Janko, 1926: »Ibsen kot umetnik«. *Ljubljanski zvon* 46/11, 655–661.
- Lavrin, Janko, 1928: »Ibsen in Shaw«. *Ljubljanski zvon* 48/6, 321–328.
- Lipoglavšek, Manca, 2023: »Zlata kletka patriarhata«. V: Petra Pogorevc: *Nora (Hiša za lutke)*. *Gledališki list mestnega gledališča ljubljanskega*. 73:9, 31–35.
- Lovec, Zdenka, 1979: »Ženska ni lutka«. *Primorske novice*, 7. 12. 1979.
- Kovač, Edvard, 2023: »Ženska v pričakovanju čudeža«. *Družina*, 8. 3. 2023. Dostopno na naslovu: <https://www.druzina.si/clanek/zenska-v-pricakovanju-cudeza> (citirano: 19. 4. 2023).
- Kreft, Bratko, 1951: »Spreobrnitev konzula Bernicka«. *Gledališki list* 11 (1950/51), 313. Ljubljana: SNG Drama.
- Matoh, Bine, 1992: »Drama o emancipaciji«. *Razgledi*, 18. 12. 1992.
- Mihurko, Katja, 1994: »Končno spet Ibsen«. *Dialogi* 30/1–2, 70–72.
- Milek, Vesna, 2013: »Ko je Nora zaloputnila z vrati, se je stresla vsa Evropa«. *Delo*, 19. 7. 2013. Dostopno na naslovu: <https://old.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/ko-je-nora-zaloputnila-z-vrati-se-je-stresla-vsa-evropa.html> (citirano: 17. 4. 2023).
- Mislej, Tjaša, 2023: »Norina maškarada«. V: Petra Pogorevc (ur.), *Nora Hiša za lutke*. *Gledališki list mestnega gledališča ljubljanskega* 73:9, 19–22.
- M. K., 1992: »Nora nocoj v Kranju«. *Slovenec*, 11. 12. 1992.

- Novak, Jernej, 1979: »V prikitem svetu: H. Ibsen: Nora v režiji Dušana Mlakarja (PDG Nova Gorica)«. *Dnevnik*, 23. 11. 1979.
- Ogrin, Matija, 1992: »Nora: svežost realizma«. *Slovenec*, 14. 12. 1992.
- Orel, Barbara, 2005: »Ženske našega časa. Dvom v sporočilo v drugem delu?«. *Dnevnik*, 17. 10. 2005.
- Peterlin, Jože, 1952: »Henrik Ibsen: Nora. Radio Trst: Premiera 10. junija 1952 v Kopru«. V: Bogomila Kravos, *Slovensko gledališče v Trstu 1945–1965*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Pezdir, Slavko, 1992: »Nora v Kranju: Odrešilno upornišvo«. *Delo*, 15. 12. 1992.
- Pezdir, Slavko, 2005: »Nora v diktaturi kapitala. Pred drugo slovensko prazvedbo drame Elfriede Jelinek«. *Delo*, 8. 10. 2005.
- Podjed, Mateja, 2005: »Nora ali estetika besa pod odrom«. *Novi tednik*, 11. 10. 2005.
- Podlesnik, Alen, 2023: »Ibsenova klasika Nora v sodobni MGL preobleki«. *24ur.com*, 5. 3. 2023. Dostopno na naslovu: <https://www.24ur.com/popin/glasba/premierna-uprizoritev-ibsenove-klasike-nora-v-mgl.html> (citirano: 17. 4. 2023).
- Pogačnik, Bogdan, 1957: »Mož s cilindrom je odšel, njegovo delo in njegov Skien sta ostala«. *Tedenska tribuna* 5, 25. 4. 1957, 17.
- Pogorevc, Petra (ur.), 2023a: *Nora. Hiša za lutke. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* 73/9.
- Pogorevc, Petra, 2023b: »Nora in Laura«. V: Petra Pogorevc (ur.), *Nora Hiša za lutke. Gledališki list mestnega gledališča ljubljanskega* 73/9, 7–11.
- Potokar, Tone, 1928: »Beograjsko pismo. Poročilo o knjigah. V. Gligorič: Henrik Ibsen«. *Slovenec* 56, 6.
- Premšak, Marlen, 2005: »Čudna igra še bolj čudne avtorice«. *Večer*, 11. 10. 2005.
- Rakovec Kurent, Agata, 2023: »Moje družabno življenje je enako ničli«. *Nedelo*, 25. 2. 2023, 32.
- Robida, Adolf, 1905a: »Henrik Ibsen: slovstvena študija«. *Dom in svet* 18/5, 275–280.
- Robida, Adolf, 1905b: »Henrik Ibsen: slovstvena študija«. *Dom in svet* 18/6, 362–366.

- Robida, Adolf, 1905c: »Henrik Ibsen: slovstvena študija«. *Dom in svet* 18/8, 487–491.
- Rozman, Ivan, 1928a: »Henrik Ibsen«. *Ljubljanski zvon* 48/8–9, 522–533.
- Rozman, Ivan, 1928b: »Henrik Ibsen«. *Ljubljanski zvon* 48/10, 603–611.
- Sigledal.si, brez datuma: »Henrik Ibsen: Nora.« Dostopno na naslovu: <https://veza.sigledal.org/dogodek/henrik-ibsen-nora-e> (citirano 25. 1. 2024).
- Sigledal.si, brez datuma: »Nora Nora/Obrazložitev nagrade Slavka Gruma 2004«. Dostopno na naslovu: https://sigledal.org/geslo/Nora_Nora/Obrazlo%C5%BEitev_nagrade_Slavka_Gruma,_2004 (citirano: 23. 5. 2023).
- SLG Celje, 2016: *Nora ali Hiša za lutke (Et dukkehjem)*. *Gledališki list*. Celje: Slovensko ljudsko gledališče v Celju.
- S. S., 2005: »Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža ali Stebri družbe«. *Delo*, 12. 10. 2005.
- STA, 2016: »Celjski gledališčniki v petek s premiero Ibsenove drame Nora ali Hiša za lutke«. STA, 22. 11. 2016. Dostopno na naslovu: <https://veza.sigledal.org/prispevki/celjski-gledaliscniki-v-petek-s-premiero-ibsenove-drame-nora-ali-hisa-za-lutke> (citirano: 23. 5. 2023).
- Štaudohar, Irena, 2023: »Sila ženske narave«. V: Petra Pogorevc (ur.), *Nora. Hiša za lutke. Gledališki list mestnega gledališča ljubljanskega* 73:9, 13–17.
- Tomaš, 2005: »Med psihiatričnim in umetniškim diskurzom«. *Novi tednik*, 21. 10. 2005.
- Vidali, Petra, 2005: »Didaktična Elfriede Jelinek«. *Večer*, 26. 11. 2005.
- Volčanjšek, Anita, 2016: »Nora ali dobro je biti malo nor, da uideš zlati kletki«. *Kevd'r*, 2. 3. 2016. Dostopno na naslovu: <https://anibri-mat.wordpress.com/2016/03/02/nora-ali-dobro-je-biti-malo-nor-da-uides-zlati-kletki/> (citirano: 6. 3. 2022).
- Vurnik, France, 1992: »Ibsenova Nora PG Kranj: Uveljavljanje ženske kot subjekt«. *Gorenjski glas*, 15. 12. 1992.
- Zalokar, Lucijan, 2023: »Nisem eden tistih igralcev, ki jim je teater vse v življenju«. *Delo*, 29/12 (25. 3. 2023), 12–13.

- Zbašnik, Fran, 1908: »Nora«. *Ljubljanski zvon* 28:1, 60–61.
- Željeznov, Dušan, 1952: »Druga premiera v Gorici: Ibsenova novogoriška ‚Nora‘. Obdobje zrelosti za zagnano mlado gledališče«. *Primorski dnevnik*, 30. 11. 1979.

Literatura

- Ahsanuzzaman, Ahmed, 2015: »Translation as Intervention: Sambhu mitra' *Putul Khela (A Doll's House)*«. V: Lisbeth P. Wærp (ur.), *Ibsen and World Drama(s)*, 519–528. *Nordlit* 34.
- Akerholt, May-Brit, 2015: »Write what I am trying to say, not what I am saying«. V: Lisbeth P. Wærp (ur.), *Ibsen and World Drama(s)*, 489–496. *Nordlit* 34.
- Aaltonen, Sirkku, 2000: *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society* (Topics in translation 17). Multilingual Matters.
- Albreht, Fran, 1925: »Češka kritika dramatika Ivana Cankarja (Wollman)«. *Ljubljanski zvon* 763.
- Albreht, Fran, 1931: »Nekaj opomb o prevajalcih in prevajanju (Na robu S. Undsetove romana Jenny)«. V: Stanovnik, Majda (ur.), *Prevajalci o prevodu: od Trubarja do Župančiča. Antologija*, 279–285. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Allwood, Anja, 2021: »(Semi) peripheries in contact: Indirect translation of novels into Swedish 2000–2015«. *STRIDON: Studies in Translation and Interpreting* 1:1, 57–77.
- Alvstad, Cecilia, 2017: »Arguing for indirect translations in twenty-first-century Scandinavia«. *Translation Studies* 10:2, 150–165.
- Amirejibi, Tamar, 1956: »Ibsen on the Georgian stage«. V: *Sabchota khelovneba (Sovjetska umetnost)* 4, 12–14.
- Anderman, Gunilla, 2006: *Europe on Stage: Translation and Theatre*. London: Oberon.
- Anon., brez datuma: »Bjørn Hemmer.« *Store norske leksikon*. Dostopno na naslovu: https://snl.no/Bj%C3%B8rn_Hemmer (citirano: 21. 11. 2019).

- Anon. N. d.: »William Archer«. *Dictionary of Literary Biography*. Dostopno na naslovu: <https://www.gale.com/intl/c/dictionary-of-literary-biography-complete-online> (citirano: 13. 2. 2020).
- Anon., brez datuma: *EUroman*. »Prevajalci. Darko Čuden«. Dostopno na naslovu: <http://www.modrijan.si/euroman/prevajalci.html> (citirano: 5. 11. 2019).
- Anon., brez datuma: »Fran Gestrin«. *Slovenska biografija*. Dostopno na naslovu: <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi200010/> (citirano: 24. 10. 2019).
- Anon., brez datuma: »Andrej Hieng«. *Sigledal.si*. Dostopno na naslovu http://sigledal.org/geslo/Andrej_Hieng (citirano: 5. 11. 2019).
- Anon., brez datuma: »Janko Moder. *Sigledal.si*. Dostopno na naslovu: http://sigledal.org/geslo/Janko_Moder (citirano: 5. 11. 2019).
- Anon., brez datuma: »Laura Anna Sophie Kieler«. *Store norske leksicon*. Dostopno na naslovu: https://snl.no/Laura_Anna_Sophie_Kieler (citirano: 19. 2. 2020).
- Anon., brez datuma: »Miran Jarc«. *Sigledal. Si*. Dostopno na naslovu: http://sigledal.org/geslo/Miran_Jarc (citirano: 5. 11. 2019).
- Anželj, Stana, 2008: »Pomenski in slogovni odmiki pri prevajanju Bartolovega Alamuta iz slovenščine prek francoščine v nemščino«. *Hieronymus: revija o prevajalstvu* 2:1–2, 121–137.
- Assis Rosa, Alexandra, Pięta, Hanna, Bueno Maia, Rita, 2017: »Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview«. *Translation Studies* 10:2. DOI: 10.1080/14781700.2017.1285247.
- Batušić, Slavko, 1973: »Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu. Angažmaji in gostovanja slovenske umetnice na hrvaškem odru«. V: Mirko Mahnič in Dušan Moravec, *Dokumenti SGM IX* (21), 25–36. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Blatnik, Andrej, 2017a: »Prevodno leposlovje v sodobni Sloveniji«. *Knjižnica* 61:4, 57–57.
- Blatnik, Andrej, 2017b: »Prevodno leposlovje«. V: Andrej Blatnik, Miha Kovač in Samo Rugelj (ur.), *Založniški standardi: kakovostno izdajanje knjig v Sloveniji*, 89–97. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Beyer, Edvard, 1978: »Postscript to A Doll's House«. V: Henrik Ibsen, *Collected works* 4, 16. izdaja. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Boshouwers, R. F. M., 1980: »De nederlandse premiere van ‚Et dukkehjem‘«. *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 1:1, 45–75.
- Boudier-Bakker, Ina, 1930: *De klopp op de deur. Amsterdamsers familie-roman*. Amsterdam: Van Kampen.
- Bourdieu, Pierre, 1993: *The Field of Cultural production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1986) 2011: »The Forms of Capital«. V: Alan R. Sadovnik (ur.), *Sociology of Education: A Critical Reader*. 2. izdaja, 83–95. London/New York: Routledge.
- Brodie, Geraldine, 2018: »Indirect translation on the London stage: terminology and (in)visibility«. *Translation studies* 11:3, 333–348.
- Burič Žorž, Zala. 2014: *Slovenščina na Evropskem košarkaškem prvenstvu Eurobasket*. Diplomaska seminarska naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani.
- Byatt, A. S., 2009: »Blaming Nora«. *The Guardian*, 2. 5. 2009. Dostopno na naslovu: https://www.theguardian.com/stage/2009/may/02/ibsen-a-dolls-house?CMP=share_btn_link (citirano: 12. 2. 2020).
- Casanova, Pascale, 2004: *The world republic of letters*. Cambridge MA/London: Harvard University Press.
- Casanova, Pascale, 2010: »Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange«. V: Mona Baker (ur.), *Critical Readings in Translation Studies*, prevedla: Siobhan Brownlie, 285–303. London: Routledge.
- Crystal, David, 2009: *English as a Global Language* [1997]. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Grazia, Margareta, 1991: *Shakespeare Verbatim: The reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*. Oxford: Clarendon Press.
- D'Amico, Giuliano, 2011: *Domesticating Ibsen for Italy: Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign*. Doctoral dissertation. University of Oslo.
- Debray, Régis, 2004: *Transmitting Culture*. New York: Columbia University Press.
- De Swaan, Abram, 2001: *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge, UK / Malden, MA: Polity/Blackwell.

- Duncan, Sophie, 2009: »Eleanor Marx, George Bernard Shaw & Henrik Ibsen's A Doll's House«. *Clamorous Voice*. Dostopno na naslovu: <https://clamorousvoice.com/2009/02/04/eleanor-marx-george-bernard-shaw-henrik-ibsen-a-dolls-house/> (citirano: 13. 2. 2020).
- Even-Zohar, Itamar, 1990: »The Position of translated Literature within the Literary Polysystem«. *Poetics Today* 11:1, 45–51.
- Gantar, Lija, 2021: *Izdajanje Japonske književnosti v slovenščini*. Magistrsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani. Dostopno na naslovu: <https://repositorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?lang=slv&cid=127318> (citirano: 27. 3. 2023).
- Golden, Anne, Kirsti McDonald, Else Ryen, 2017: *Norsk som fremmedspråk. Grammatikk*. 4. izdaja. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gradnik, Alojz, »Predgovor. Kitajska lirika«. V: Majda Stanovnik (ur.), *Prevajalci o prevodu: od Trubarja do Župančiča. Antologija*, 266–268. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Grego, Anna Maria, 2021: *Izgubljeno oziroma spremenjeno v prevodu – Pahorjev roman Vila ob jezeru v italijanskem prevodu in posrednem prevodu v francoščino*. Magistrsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani. Dostopno na naslovu: <https://repositorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?lang=slv&cid=128798> (citirano: 27. 3. 2023).
- Hanssen, Jens-Morten, 2018: *Ibsen on the German Stage 1876–1918: A Quantitative Approach*. Doctoral dissertation. University of Oslo.
- He, Chengzhou, 2004: *Henrik Ibsen and modern Chinese Drama*. Oslo: Oslo Academic Press.
- Heilbron, Johan, 2000: »Translation as a Cultural World System«. *Perspectives: Studies in Translatology* 8:1, 9–26.
- Heilbron, Johan, 2010: »Structure and Dynamics of the World System of Translation«. *International Symposium »Translation and Cultural mediation«, UNESCO, 22–23 February 2010*. UNESCO.
- Helland, Frode, 2006: »Henrik Ibsen og det politiske: Et dukkehjem«. V: P. T. Andersen (ur.), *Lesing og eksistens: Festskrift til Otto Hageberg på 70-årsdagen*, 134–149. Gyldendal.
- Holledge, Julie, Bollen, Jonathan, Helland, Frode, Tompkins, Joanne, 2016: *A Global Doll's House: Ibsen and Distant Visions*. London: Palgrave and Macmillan.

- Ilc, Iztok, 2006: »Japonska književnost v Sloveniji – inventura naslovov«. V: Andrej Bekeš (ur.), *Novi tokovi japonskih študij v Sloveniji*, 61–69. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za azijske in afriške študije.
- Ilc, Iztok, 2009: »Slovenjenje v posrednih prevodih japonske književnosti«. *Azijske in afriške študije* 13:2, 39–70.
- Ivaska, Laura, 2020: *A mixed-methods Approach to indirect translation: A case study of the Finnish translations of Modern Greek prose 1952–2004*. Doctoral dissertation. Turku: University of Turku, 24 (15075), 5.
- Klok, Janke, 2015: »Ibsen in Dutch Theaters and the Sustainability of Nora«. V: Lisbeth P. Wærp (ur.), *Ibsen and World Drama(s)*. *Nordlit* 34, 445–464.
- Klopčič, Mile, 2013: »Alojz Gradnik: Kitajska lirika (1929)«. V: Majda Stanovnik (ur.), *Prevajalci o prevodu: od Trubarja do Župančiča: antologija*, 266–268. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Koblar, France, 1964: *Dvajset let slovenske drame I. 1919–1930*. Ljubljana: Slovenska matica v Ljubljani.
- Koler, Samo, 1996: »Uvodne opombe«. V: Henrik Ibsen, *Hiša lutk (Nora)*, prev. J. Moder, 14–33. Ljubljana: DZS.
- Kravos, Bogomila, 2001: *Slovensko gledališče v Trstu: 1945–1965*. Ljubljana: Gledališki muzej.
- Landers, Clifford E., 2001: *Literary translation: A practical guide* (Topics in translation 22). Multilingual Matters.
- Loria, Kakhaber, 2015: »Ibsen in Georgia: Milestones in the reception«. V: Lisbeth P. Wærp (ur.), *Ibsen and World Drama(s)*. *Nordlit* 34, 465–478.
- Li, Wenjie, 2017: »The Complexity of Indirect translation: Reflections on the Chinese translation and reception of H. C. Andersen's Tales«. *Orbis Litterarum* 72:3, 181–208.
- McFarlane, James Walter (ur.), 1994: *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- M. B., 1962: »Srečanja – K prevodom japonske lirike«. *Naša sodobnost* 10/3, 272–274. Dostopno na naslovu: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-238FJ47T>, (citirano: 27. 3. 2023).

- Mahnič, Mirko, Moravec, Dušan (ur.), 1973: *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja IX* (20). Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Moder, Janko, 1979: »Ibsen pri Slovencih«. V: Mirko Zupančič, *Pogled v dramatiko. Bližanje Ibsenu. Poglavlja iz Shakespeara*, 91–111. Maribor: Založba Obzorja.
- Moravec, Dušan, 1973: »Ljubljanska leta Zofije Borštnik-Zvonarjeve (Gradivo za portret)«. V: Mahnič, Mirko in Moravec, Dušan, *Dokumenti SGM IX* (20), 1–24. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Mesarič, Peter, 2018: *Realije v posrednem prevodu romana Ime mi je rdeča v slovenščino. Magistrsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Moravec, Dušan, 1974: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Moravec, Dušan, 1980: *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Moravec, Dušan, 1992: *Portreti pozabljenih igralcev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Moravec, Dušan in Predan, Vasja, 2001: *Sto slovenskih dramskih umetnikov*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Moi, Toril, 2006: *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax 2006.
- Nyhus, Svein Henrik, 2020: *Henrik Ibsen in the American Theatre, 1879–1914*. Doktorska disertacija. Filozofska fakulteta, Univerza v Oslu.
- Quinn, Martin, 1982: »William Archer«. V: *Dictionary of Literary Biography*, 3–11. Dostopno na naslovu: <http://www.thestickingplace.com/wp-content/uploads/2014/07/Archer-biography.pdf> (citirano: 13. 2. 2020).
- Pięta, Hanna, 2012: »Patterns in (in)directness: An exploratory case study in the external history of Portuguese translations of Polish literature (1855–2010)«. *Target. International Journal of Translation Studies* 24/2, 310–337.
- Pięta, Hanna, 2017: »Theoretical, methodological and terminological issues in researching indirect translation: A critical annotated bibliography«. *Translation Studies* 10:2, 198–216.

- Pirjevec, Dušan, 1964: *Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Pokorn K., Nike 2013: »Experience through translation – the translated experience: the Turkish presence in Slovene literature and translation«. *Across Languages and Cultures* 14:2, 167–181.
- Rem, Tore, 2015: »The Penguinisation of Ibsen«. V: Lisbeth P. Wærp (ur.), *Ibsen and World Drama(s)*. Nordlit 34, 496–504.
- Ringmar, Martin, 2007: »Roundabout Routes: Some remarks on indirect translation«. V: Francis Mus (ur.), *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*. Leuven: CETRA.
- Rumac, Mirko, 1979: »Bibliografija prijevoda Ibsenovih djela i napisa o Henriku Ibsenu na području SFRJ od 1888 do početka 1978«. V: Slobodan Šnajder (ur.), *Prolog*, 39–40. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost saveza socialističke omladine.
- Rugelj, Samo, 2019: *Krčenje: diktatura trga, erozija duha in slovensko knjižno založništvo 2008–2020*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Sajko, Rosanda, 1966: *Henrik Ibsen in prve drame Ivana Cankarja*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Sarcey, Francisque, 1902: *Quarante ans de théâtre VIII*. Paris: Bibliothèque des Annales politiques et littéraires.
- Shaw, George Bernard, 1931: *Plays pleasant and unpleasant*. London: Constable.
- Shepherd-Barr, Kirsten, 2012: »Ibsen in France from breakthrough to renewal«. *Ibsen Studies* 12:1.
- Slodnjak, Anton, 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Celovec: Drava.
- Stanovnik, Majda (ur.), 2013: *Slovenski prevajalci o prevodu: od Trubarja do Župančiča: antologija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Šnajder, Slobodan (ur.), 1979: *Prolog*, 39–40. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost saveza socialističke omladine.
- Vidmar, Josip, 1929: »Ivana Cankarja pisateljski početki«. *Ljubljanski zvon* 49/5, 594.
- Von Bergen, Louise, 2006: »Nordisk teater i Montevideo«. *Kontextrelaterad reception av Henrik Ibsen och August Strindberg* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Literature 51). Stockholm: Almqvist and Wiksell International.

- Vozlič, Marta, 1966: »Spremna beseda«. V: Henrik Ibsen, *Stebri družbe/ Nora/Strahovi*, 217–228. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Wolfe, Jill Farleigh, 2015: »'The merits and demerits of Ibsen's great play': The reception of the Novelty Theatre Company matinee performance *A Doll's House*, Theatre Royal, Brighton, England, June 20th 1889«. V: Lisbeth P. Wærp, 2015: *Ibsen and World Drama(s)*. *Nordlit* 34, 479–488.
- Tso, Anna W. B., Lee, Scarlet P. W., 2015: »Critical discourse analysis and translation: A comparative study of discourse and ideology in translated versions of Ibsen's *A Doll's House*«. V: Wærp, Lisbeth P. (ur.), 2015: *Ibsen and World Drama(s)*. *Nordlit* 34, 505–517.
- Tysdahl, Bjørn, 2008: »Ibsen: The significance of swearwords«. *Ibsen Studies*, 8:1, 69–78.
- Wallerstein, Immanuel Maurice, 2004: *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham/London: Duke University Press.
- Wærp, Lisbeth P. (ur.), 2015: *Ibsen and World Drama(s)*. *Nordlit* 34.
- Zajc, Neža, 2013: »Albrecht, Fran (1889–1963)«. *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU. Dostopno na naslovu: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi126966/#novi-slovenski-biografski-leksikon> (citirano: 4. 4. 2023).
- Zlatnar-Moe, Marija, 2010: »Repetition in English vs. Non-Repetition in Slovene: How Different Norms of Good Writing Change the Style of Translated Texts«. *Slovene Studies: Journal of the Society of Slovene Studies* (2010): 3–17.
- Zlatnar Moe, Marija, Žigon, Tanja, Mikolič Južnič, Tamara, 2015: *Center in periferija: razmerje moči v svetu prevajanja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Zlatnar Moe, Marija, Strsoglavac, Đurđa, Žigon, Tanja. 2017: »How Literature is Translated between Minor languages«. *mTm – A Translation Journal* 9, 168–191.
- Zlatnar Moe, Marija, 2018: *Hamlet med Slovenci: recepcija in slogovne paradigme šestih slovenskih Hamletov*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

- Zlatnar Moe, Marija, Žigon, Tanja, Mikolič Južnič, Tamara, 2019: *Center and Periphery: Power Relations in the World of Translation*. Ljubljana: Ljubljana University Press, Faculty of Arts.
- Zlatnar Moe, Marija, Mikolič Južnič, Tamara, Žigon, Tanja. 2021: »Who determines the final version? The roles of translators, language revisers and editors in the publishing of a literary translation«. *Across Languages and Cultures* 22:1, 14–44.
- Zlatnar Moe, Marija, Moe, Christian, 2023: »Negotiating a Slovene Qur'an: Retranslating for a dual readership«. V pripravi.
- Zlatnar Moe, Marija, 2024: »Center and margin in the translation and reception of Ibsen and Shakespeare in Slovenia«. V: Mojca Kregel in Michelle Gay Gadpaille (ur.), *Wording Otherness: Living and Learning in Dissimilitude without Dissonance*. V tisku.
- Zhumabekova, Aigul K., Mirzoyeva, Leila Yu, 2016: »Peculiarities of indirect translation from English into Kazakh via Russian language«. *TOJET* 2016.
- Zupančič, Mirko, 1979: *Pogled v dramatiko. Bližanje Ibsenu. Poglavlja iz Shakespeara*. Maribor: Založba Obzorja.
- Župančič, Oton, 1906: »Beneški trgovec«. V: Majda Stanovnik (ur.), *Prevajalci o prevodu: od Trubarja do Župančiča. Antologija*, 231. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Imensko kazalo

A

- Aaltonen, Sirkku 51, 171
Acceto Vranac, Neva 186–187
Achurch, Janet
Ahsanuzzaman, Ahmed 43, 48, 72,
157
Akerholt, May-Brit 9
Albee, Edward 195
Albrecht, Fran 15, 20, 33, 214, 233
Allwood, Anja 28
Alvstad, Cecilia 31
Anderman, Gunilla 29
Andersen, Hans Christian 30
Antić Gaber, Milica 197, 224
Anželj, Stana 32
Archer, William 31, 39–40, 48–51
Assis Rossa, Alexandra 28, 30

B

- Berg, Herman 51
Bevk, France 207–208, 221
Beyer, Edvard 9
Bjørnson, Bjørnstjerne 37, 205,
213–214
Blatnik, Andrej 32–33
Bogataj, Matej 196
Bor, Matej 33–34
Maria von Borsch 44, 82
Borštnik, Ignacij 62, 174, 177–178,
194, 205
Borštnik, Zofija 177, 180–182, 235
Boshouwers, R. F. M. 56
Boudier-Bakker, Ina 55
Bourdieu, Pierre 17–18
Brandes, Georg 39, 219
Bratož, Igor 184, 227

- Brodie, Geraldine 29
Brun, Johannes 38
Burič Žorž, Zala 20
Butala, Gregor 184
Byatt, A. S. 36, 49

C

- Cankar, Ivan 9, 206, 227–228, 230
Capuana, Luigi 54–55
Casanova, Pascale 18, 50
Charrington, Charles 49
Crnobori, Ljudevit 190, 216, 221
Crystal, David 15

Č

- Čehov, Anton Pavlovič 29, 206
Čuden, Darko 59–60, 65–66, 73, 75–
76, 81, 84–86, 88–95, 97, 99–102,
106–110, 112, 118, 120–125, 127,
130, 132–134, 137–142, 145–146,
151–155, 157, 159–161, 165, 167,
176, 183–184, 197, 212, 229–230,
239, 241

D

- D'Amico, Giuliano 26, 40, 42, 48,
53–55
Dahr, Juni 210
Danilova, Avgusta 182, 188–189, 222,
235
De Grazia, Margareta 50
De Swaan, Abram 17
Debevec, Ciril 205
Debray, Régis 26
Diana, valižanska princesa 226
Doma, Tatjana 197–198, 225

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 208,
215

Dovjak, Krištof 194, 217

Duncan, Sophie 48

Duse, Eleonora 55

Dybwad, Johanne 38

E

Even-Zohar, Itamar 18

F

Flisar, Evald 228

Forstnerič Hajnšek, Melita 198

Fosse, Jon 21

Funtek, Anton 227

G

Gabršček, Andrej 228

Galletti, Pietro 53

Gangl, Engelbert 227

Gantar, Lija 32–33

García Lorca, Federico 29

Gestrin, Fran 59, 73, 81, 85, 134, 140–
141, 175–177, 180, 188, 239, 241

Goestl, Fran 199

Golden, Anne 108

Gorenc, Matic 187

Gorenčan, Katja 225

Gosse, Edmund 39, 48

Govekar, Fran 204, 213

Govekar, Minka 219, 222, 235

Gradišnik, Branko 33

Gradnik, Alojz 31, 33

Grego, Anna Maria 32

Grieg, Edvard 40

Grieg, John 40

Groeben, Günther von der 44

Grum, Slavko 9, 228, 230

H

Haddon, Mark 161

Hanssen, Jens-Morten 41, 43–45, 47,
74

Heilbron, Johan 18–19

Heineman, William 50

Helland, Frode 72

Hemmer, Bjørn 61, 66–67

Hemmer, Kirsten 66

Hervieu, Paul 52

Hieng, Andrej 59–60, 73, 75, 78,
80–81, 84–85, 96–102, 106–110,
113, 118–122, 125–128, 130–
131, 133–134, 141–142, 152–
153, 155, 157–161, 165–167,
190, 239, 241

Hieng Samobor, Barbara 184, 186

Holledge, Julie 9, 23, 25–27, 36–37,
39, 42, 44, 47, 49, 50, 72, 158

Honigh, Cornelis 43

I

Ibsen, Henrik 9–242

Ibsen, Suzannah 225

Ilc, Iztok 32–33

Inkret, Andrej 192–193

Irving, Henry 49

Ivaska, Laura 28

J

Jančar, Drago 230

Janežič, Rok 9, 59

Jarc, Miran 59, 62–63, 73, 75–76,
78–81, 85, 88–95, 97–102, 106–
111, 118, 120–123, 125, 127, 130,
132–134, 141, 151–153, 155, 157,
159–160, 162, 166–167, 169, 182,
230, 239, 241

Jelinek, Elfriede 197, 229

Jesih, Milan 195

Juell, Johanne 38

K

Kieler, Laura Anna Sophie 36,
198

Kieler, Viktor 36

Klok, Janke 55–57

Klopčič, Mile 32

Koblar, France 182, 205, 227

Kocijančič, Katarina 10

Kocijančič, Matic 10

Koht, Halvdan 49

Koler, Samo 64–65, 67, 73

Kosovel, Srečko 228

Kovač, Edvard 185, 217

Kraigher, Alojz 9, 228

Kralj, Emil 189–190,

Kralj, Vladimir 193

Krämer, Maximilian 43

Kravos, Bogomila 191

Kreft, Bratko 228

Kristan, Etbin 206, 227

L

La Chenais, Pierre Georget 52

Landers, Clifford E. 29

Landsbergis, Algirdas 195

Lange, Wilhelm 39–40, 44–45, 51,
74, 82

Laube, Heinrich 45

Lavrin, Janko 205–206, 220

Lee, Scarlet P. W. 31, 37, 96

Li, Wenjie 27–28, 30

Lindgren, Astrid 237

Lipoglavšek, Manca 226

Lovec, Zdenka 193, 224

M

MacDonald, Kirsti 108

Mahnič, Joža 227–228

Mahnič, Mirko 180

Meglič, Drago 212, 225

Mesarič, Peter 32

Mihurko, Katja 210

Mikolič Južnič, Tamara 16, 22–23,
27, 29

Milek, Vesna 210

Mill, John Stuart 197

Mirzoyeva, Leila Yu 28–29

Mislej, Tjaša 225

Mlakar, Dušan 194, 196

Moder, Janko 31, 59–60, 63, 66, 69,
73, 75–76, 78, 81, 84–86, 97–102,
106–110, 113, 115, 118–122,
124–125, 127–129, 131, 133–134,
136–137, 139–143, 145, 151–155,
157–162, 165, 167, 170, 191–192,
194–196, 210, 212, 230–231,
235–236, 239, 241–242

Moe, Christian 11, 23

Moi, Toril 150

Molière, Jean-Baptiste Poquelin 211

Monrad, Marcus Jacob 37

Monroe, Marilyn 226

Moravec, Dušan 177–180, 188, 209

N

Niemann-Raabe, Hedwig 54

Novak, Jernej 192

Nučič, Hinko 59, 188

Nyhus, Svein Henrik 41, 50

O

Ogrin, Matija 196, 217

Orel, Barbara 229

P

Paulsen, John 219
Petterson, Per 230
Pezdir, Slavko 194
Pięta, Hanna 28, 30
Pirjevec, Dušan 228
Podgorska, Vika 188
Podjed, Mateja 229
Podlesnik, Alen 186
Pogačnik, Bogdan 210
Pogorevc, Petra 183–184, 225
Pokorn K., Nike 28, 30, 33
Pregelj, Ivan 227
Prozor, Moritz 39–40, 47, 51, 54
Puc, Matej 186

Q

Quinn, Martin 48

R

Rakovec Kurent, Agata 74
Ratej, Ira 183
Rem, Tore 15, 50
Ringmar, Martin 30
Robida, Adolf 180, 196, 200–203, 212,
217
Robida, Ivan 227
Rossi, Cesare 54
Rozman, Ivan 214
Rugelj, Samo 32–33
Ryen, Else 108

S

Sajko, Rosanda 221, 227–228
Sarcey, Francisque 52
Savine, Albert 82
Shakespeare, William 9, 30, 50, 74,
178, 186, 189, 192, 195, 200–201,

204, 210, 216, 228, 230, 232,
235–237, 240, 242
Shaw, George Bernard 39, 48–49, 55,
67, 206
Shepherd-Barr, Kirsten 26, 50–53
Siebold, Peter Friedrich 42
Slodnjak, Anton 227
Smole, Dominik 230
Smrekar, Ajda 186
Sofoklej 230
Spears, Britney 226
Stanovnik, Majda 15, 20, 31–32,
214
Strindberg, August 29, 188, 221
Stritar, Josip 227
Swanson, Carl A. 52

Š

Šarič, Mihaela 59, 222
Škofič, Franc 227
Šorli, Mihael 212
Štaudohar, Irena 217, 225
Šubert, František Adolf 188

T

Tolstoj, Lev Nikolajevič 188, 203–205,
208, 213, 215
Tso, Anna W. B. 31, 37, 96
Tysdahl, Bjørn 147, 150

U

Undset, Sigrid 15, 214

V

Verovšek, Anton 188
Vidali, Petra 229
Vidmar, Josip 209, 227
Vigmostad, Arno 61

Vitošević, Nela 183, 185–186,
225–226
Volčanjšek, Anita 198, 221
Von Bergen, Louise 26
Vošnjak, Josip 227
Vozlič, Marta 210–211, 222–223, 232
Vurnik, France 195–196, 217

W

Wallerstein, Immanuel Maurice
16–17
Wolfe, Jill Farleigh 49
Wollman, Frank 227

Z

Zbašnik, Fran 181–182, 204, 213,
218–219
Zhumabekova, Aigul K. 28–29
Zidar, Judita 195, 217
Zlatnar Moe, Marija 16, 21–23, 27,
29, 125, 161, 189, 216
Zola, Émile 204, 213–214
Zupančič, Mirko 73

Ž

Željeznov, Dušan 192–193, 223
Žigon, Tanja 16, 22–23, 27, 29, 47
Župančič, Oton 31, 209

