

ИЛУЗИЈА ЖЕНСКЕ СЛОБОДЕ У ДРАМИ *ШТА СЕ ДОГОДИЛО НАКОН ШТО ЈЕ НОРА НАПУСТИЛА МУЖА ИЛИ СТУБОВИ ДРУШТАВА ЕЛФРИДЕ ЈЕЛИНЕК*²

У раду се даје увид у проблематику женске еманципације на примеру лика Норе у драмама *Нора или Луткина кућа* Хенрика Ибзена и *Шта се догодило након што је Нора напустила мужа или Стубови друштва* Елфриде Јелинек. Анализирају се узроци и реализација жеље за ослобођењем Ибзенове Норе, а потом и робовање капитализму Јеликенине Норе, чије тело не остварује принцип слободе коме је тежила већ представља капитал у капиталистичко-патријархалном друштву. Циљ је да се укаже на деконструкцију мита о женској слободи те и на проблематику самоостварења у свету у коме мушкарци управљају економијом и позицијом жена, које Јелинек наглашава из полифоне, постдрамске перспективе свога текста.

Кључне речи: друштвена критика, еманципација, феминизам, Ибзен, интертекстуалност, Јелинек, миграција ликова, постдрамско.

Уводне напомене

Драма *Луткина кућа* Хенрика Ибзена изведена је по први пут 1879. године и инспирисала је бројне наставке, као и похвале и критике одлуке главне јунакиње Норе да залупи вратима и напусти своју породицу. Реакције у виду коментара и наставака су биле разнолике: од критике Августа Стриндберга у *Браковима* и антифеминистичких становишта у драми *Хелмер или Луткина кућа: варијација на тему Хенрика Ибзена* Естер Вилар, до промишљања алтернативних крајева драме у виду суочавања Норе са децом коју је напустила и мање или више срећног повратка кући у текстовима аутора који нису били благонаклони према њеном радикалном завршетку.

¹ branka.b.ognjanovic@gmail.com

² Рад је настао у оквиру пројекта *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Обрада Нориног лика у касније насталим делима других аутора упућује најпре на питање интертекстуалности ликова: њихове способности да прелазе из једног текста у други и на питање у којој мери су то заиста исти ликови. Умберто Еко у своме тексту *О неким функцијама књижевности* наводи како се „наративни ликови, ако имају среће, селе од једног текста до другог” (ЕКО 2015: 14). Ликови који се задрже у умовима читалаца постају део опште културе, при чему Еко наглашава како „постају индивидуе, које живе и ван оригиналних партитура, те чак и оне особе које никада нису прочитале архетипску партитуру могу тврдити да о њима казују истину” (ЕКО 2015: 15). Могло би се, стога, рећи да одређени аспекти ликова који су мигрирали бивају универзални, тј. она њихова срж уз помоћ које се могу идентификовати као исти лик, док је остатак њихове личности подложен променама у складу са идејама и циљевима аутора који их преузимају. Ликови поседују барем два аспекта: миметички и семиотички, односно, они су ликови слични људима, али истовремено и задовољавају одређене функције у оквиру наративне економије (уп. РИЧАРДСОН 2010: 538) те се у своме даљем постојању могу развијати на начине који нису у складу са особинама које су им додељене у првобитном тексту. Упоредно читање првобитног текста и текста у коме се лик изнова појављује није обавезно, иако, према речима Долежел (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 208), обогаћује интерпретацију другог текста: „значање текста може се сагледати и без идентификације интертекста, али бива оплемењено његовим открићем”. Штавише, и Долежел и Еко су сагласни у томе да апсолутно упућивање на прототекст потискује оригиналност и руши историчност књижевности те се ново осмишљавање особина лика и вредности за које се залаже не доживљава као подривање канона већ као његово допуњавање, оплемењивање и допринос продужетку његове егзистенције (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 207; ЕКО 2015: 17). Еко, међутим, истиче да је функција оне непроменљиве сржи лика у томе да нам укаже како смо, „упркос свим нашим жељама да изменимо судбину, приморани да својеручно дотакнемо немогућност да се она измени” (ЕКО 2015: 20).

Лик Норе је, у складу са Ековом изјавом, имао среће да станује у мноштву фикционалних светова, од којих је један и у драми *Шта се догодило након што је Нора напустила мужа или Стубови друштава* Елфриде Јелинек, изведеној један век након премијере Ибзенове драме. Циљ овог рада је да упореди две верзије драмског лика Норе и да укаже на његов историјски развој, узимајући притом у обзир наведене претпоставке о природи интертекстуалности ликова, као и друштвени контекст настанка анализираних драма.

Јелинекина драма се надовезује на отворени крај *Луткине куће* и уводи на сцену мрачну визију Норине будућности. Напуштање мужа ве-

лично је као први, значајан корак на путу ка женској еманципацији, но питање на које нас Јелинек у овом контексту упућује је да ли су се и кораци који су потом уследили показали успешним и да ли је, уосталом, и тај први корак заиста био вид ослобођења. Стога је у раду акценат на покушају анализе деконструкције мита о еманципацији коју врши Јелинекин лик Норе. У ту сврху ће се, најпре, приказати основне црте лика Норе код Ибзена и њене жеље за ослобођењем, а потом и Јелинекине Норе која робује капитализму и патријархалном друштву и као таква не може да се ослободи.

Ибзенова нора и први талас феминизма

Луткина кућа спада у драме које одликује критика конзервативног, стагнирајућег друштва чији представници подржавају лажни морал и манипулацију јавног мњења (уп. ХЕМЕР 1994: 69). Осим у њој, Ибзен се сличном тематиком бави и у драми *Стубови друштва*, на коју Јелинек такође алудира. Христић сматра да централна идеја обе поменуте Ибзенове драме почива на питању да ли човек може да „оствари своју истину у оквиру постојећих друштвених односа, или чак у оквиру друштвених односа уопште, пошто је тешко замислити друштво (осим утопије) које би имало меру апсолутне етичности” (ХРИСТИЋ 1986: 84). Ибзен нам приказује развојни пут драмских ликова и психолошку мотивацију из које ће уследити њихови поступци како би најпре истакао њихову жељу за еманципацијом, а потом и немогућност остварења те жеље, будући да ликови не говоре искључиво сами за себе, већ кроз њих проговара друштво, институције тога друштва као и његови ауторитети. Они треба да послуже као „стубови друштва”, његови бранитељи, али су притом најмање слободни чланови истог тог друштва. Хемер наводи како друштво не може да задовољи потребе индивида за слободом, већ представља игру моћи, статуса и улога полова (ХЕМЕР 1994: 69–70). Политичка и духовна слобода заправо су уској вези са економском слободом, што се показује најпре на примеру Берника који је вољан да жртвује животе других да би очувао сопствену позицију у друштву и који се приказује као изолована марионета осакаћеног друштва без разумевања (уп. ИБЗЕН 2000), а потом и на примеру Норе која као жена у деветнаестом веку не поседује финансијску независност од свога мужа.

Нора припада материјално добростојећем сталежу. Новац и репутација играју од самог почетка битну улогу, будући да убрзо сазнајемо да је Хелмер, Норин муж, унапређен у директора банке (ИБЗЕН 1978: 34). У складу са новостеченим статусом, он тежи томе да одржи углед и да контролише

своју супругу, која треба да се понаша као питома детенце и да јој прија обраћање називима умиљатих животиња – „моја веверице” и „моја шево” (ИБЗЕН 1978: 28). Нори наизглед све ово не смета и ужива у улози питомице супруге, али се убрзо разоткрива њена жеља за слободом када схвати да се целог живота управља њоме – испрва јој је животни пут одређивао отац, а потом муж. „Овде сам ја била твоја жена-лутка, као што сам у татиној кући била ћерка-лутка” (ИБЗЕН 1978: 103), узвикује Нора у тренутку постајања свесном свог друштвеног статуса у односу на мушкарце. Њен живот свео се на игру са мужем који је заправо доносио све одлуке и на лакомислену идеју како ће Хелмер схватити њен тајни финансијски допринос на исти начин као и она. „Ми смо већ осам година у браку. Не пада ти на памет да ми, ти и ја, муж и жена, данас по први пут водимо озбиљан разговор?” (ИБЗЕН 1978: 102), пита Нора мужа, но чини се да он и даље мисли како озбиљни разговори нису за жене и како је женино место у кући у улози мајке и домаћице. Мушко и женско виђење моралних вредности се разликује те Нора себе доживљава као спасиоца, а Торвалд је сматра за криминалца (уп. ШАПИРО 1879: 100), што за исход има распршивање Нориних илузија.

У својој жељи и потреби за слободом, Нора задржава наивност те остаје несвесна истинске немогућности слободе: „Зар ћерка не би требало да има право да поштеди старог, на смрт болесног оца бриге? Зар жена нема право да спаси живот мужу? Не познајем тако детаљно законе, али сам сигурна да тамо негде пише да је тако нешто дозвољено” (ИБЗЕН 1978: 73). Законе и устаљене односе међу члановима породице, односно конкретније између оца и ћерке и мужа и жене, Нора покушава да превазиђе својом сентименталношћу и неозбиљношћу, које се косе са самоиницијативом коју је показала приликом позајмљивања новца. Ови изливи сентименталности и наивности, који се традиционално сматрају типично женским карактеристикама, изазивају и разочарање мужем и својим статусом жртве у оквиру односа муж-жена те одлазак сматра јединим могућим решењем које је повољно по њу. Одлазак, међутим, не доживљава као своје право или ослобођење, иако би се то очекивало и иако тумачење драме налаже да је отворени крај оптимистичан. Нора доживљава одлазак као дужност јер има „једну дужност – дужност према себи” (ИБЗЕН 1978: 102) те одлази у слободу „без иједног осећања за која нам се чини да морају пратити ослобођење: ведрине и радости, и све нам говори да ће постати роб своје слободе, исто онако као што је у браку са Хелмером била роб конвенције” (ХРИСТИЋ 1986: 87–8). Наслућује се, према томе, већ код Ибзена да Норина будућност није слобода, већ само илузија слободе, која може условити како срећно, тако и несрећно окончање Норине борбе.

Ибзенова Нора настала је за време првог таласа феминизма који је свој врхунац досегнуо тек нешто касније – крајем деветнаестог и почетком

двадесетог века. Горућа питања представљала су образовање жена као и женски рад, пошто су друштвене прилике условиле интензивније учешће жена у раду, но оно је и даље било знатно лошије плаћено у односу на рад мушкараца (ОФЕН 2000: 82). Прве феминисткиње су се, стога, залагале за женска права и за њихову економску еманципацију. Ибзенова драма пружила им је подстрек, иако је сам Ибзен сматрао како његов циљ није био да „представља женске покрете, већ да предочи људима оно што је сматрао генералним проблемом људске врсте” (ФИНИ 1994: 90). Ипак, упркос својим намерама, представио је веома комплексну природу брачних односа свога доба. Абот наводи како је функција брака била да спречи асимилацију у доминантну културу услед чега су у брачне односе ступали људи из исте класе, исте вере, исте етничке припадности (АБОТ 2014: 33). Према пореклу су супружници били исти, али је одлучујућа била полна разлика приликом даље расподеле улога у оквиру брачне заједнице. Абот указује на то како је најосновнија девојачка вештина била послушност према мушким сродницима, као и да се „тима што се девојке нису училе латинском, језику законских и званичних докумената, повећавала њихова зависност од мушкараца” (АБОТ 2014: 42–3). Жене нису биле у могућности да разумеју право и економију, а нарочито не да учествују у доношењу одлука из тих области. У *Луткиној кући* Торвалд бива представљен као оличење мушке снаге и снажљивости, насупрот женској немоћи и Нориним детињаријама. Њен задатак не би смео да буде да се бави мушким пословима већ се своди на одгајање нових лутака и на улогу мајке те је смислено то што је она своју слободу доживела као бекство из породичног живота. Ибзен је веома сликовито изјавио како су мајке „као инсекти који оду да умру када заврше своју дужност око продужетка врсте” (ФИНИ 1994: 98). Нора бира, насупрот томе, дужност према себи и за срећом трага ван оквира традиционалних породичних вредности. Њен одабир делује још радикалније када се узме у обзир чињеница да је Закон о брачним парницама изгласан само четрдесет година раније – до тада су суду могле да се обрате само „жене с најнечувенијим примедбама” и да добију развод (АБОТ 2014: 175). Норин тресак вратима требало би, стога, да представља израз појачане вере у могућност слободе, али да ли је заиста закорачила у слободу или само у друкчије видове ропства отворено је питање за интерпретацију.

Јелинекина нора и други талас феминизма

Аустријска списатељица Елфриде Јелинек пружа негативан и одвећ песимистичан одговор на питање да ли је уопште могућа еманципација жена у друштву у коме економијом и мушко-женским односима упра-

вљају мушкарци, а упориште свог песимизма проналази у другом таласу феминизма. Седамдесетих година прошлог века, у јеку другог таласа феминизма посебно је величано трагање за еманципацијом и самоостварењем у циљу разграничавања женске и мушке књижевности и стварања новог идентитета жене. На немачком говорном подручју култни статус у овом периоду доживела је аутобиографија Верене Штефан, у којој је у првом плану управо самоостварење жене. Јелинек деконструира такав идеал жене и доводи у питање „ограничења утопијског идеализма у феминистичким митовима” (КИБУЗИНСКА 2001: 89). Инспирацију је пружила феминистичка студија Марлис Герхард из 1977. године под називом *Куда иде Нора или Потрага за заборављеном женом*, у којој је Нора представљена као „хероина интуитивне субјективности која, залупивши вратима, тријумфује над патријархалним и фалоцентричним системом” (КИБУЗИНСКА 2001: 89). Јелинек, пак, указује на то да лупање вратима „не решава Норине проблеме јер она наставља да функционише у оквирима других патријархалних система, мање приметних од луткине куће” (КИБУЗИНСКА 2001: 89). Док се Ибзенова Нора с краја деветнаестог века трудила да оствари економску независност од мужа, Јелинекина се, задржавши своју снагу и сањарења о једнакости, изборила за право на рад, али га остварује радом у фабрици, где се њено пређашње искуство и знања не вреднују, а напредак у каријери не постоји као могућност. Почетак двадесетог века за њу означава безуспешну борбу за еманципацију у свету владавине мушкараца, рада у фабрикама, тлачења жена, надлазећег фашизма и почетног одушевљења капитализмом.

Интертекстуално указивање на Ибзенову драму, кључни цитати из феминистичких идеологија, цитати филозофа, научника и диктатора, али и навођење исечака из текстова популарне културе, започињу деконструкцију некадашњег драмског текста и сврставају Јелинекину драму у домен постдрамског³. Долази до „гашења тројства драма, радња и подражавања, и у коме је позориште увек жртва драме, драма жртва драматизације, и, најзад, драматизација жртва појма” (ЛЕМАН 2006: 47) те текст није средиште представе, већ полифонија говора и мноштво међусобних односа различите врсте и рушење традиционалне драмске структуре. У средишту се, додуше, и даље налази језик, али као начин постизања комуникације са публиком, разбијања илузије и представљања реалног света онаквог какав јесте. Комуникацијом се испољава критика, која се може схватити као указивање на претпоставке на којима почивају наша схватања Норе, које до сада нису у довољној мери преиспитане, односно

³ Леман у својој студији *Постдрамско позориште* под „постдрамским” подразумева позориште које функционише изван драме, односно у доба које је уследило „након” ауторитета драмске парадигме у позоришту (в. ЛЕМАН 2006: 27).

указује се на то ко има истинску моћ у њеним породичним и друштвеним односима и због чега је немогуће изаћи из оквира делања те моћи.

Ликови у Јелинекиној драми не представљају целовите личности, већ служе функцији брехтовског отуђења и желе да нас подуче, а не да се психолошки развијају. Не можемо стога ни саосећати са њима, нити их сматрати добрим или лошим јер недостаје приказ њиховог унутрашњег стања. И сама Јелинек наводи како ликови могу бити приказани само као зомбији или пратиоци одређене конструисане идеологије или значења, али не као скроз развијене индивидуе са осећајем радости или туге – сматра да је с тим је готово, једном за свагда (ШПИЛМАН 1987: 36). Своје ликове назива шаблонима, носиоцима значења, само репрезентацијама и објашњава да је то део црно-белог стила, који позајмљује од Брехтовог поучног комада (Lehrstück) (ФИДЛЕР 1993: 131). Стога Јелинекина драма подсећа на драму станица⁴ (Stationendrama), у којој се Нора час налази у једној ситуацији, час у другој, без приказаног развоја и прелаза између њих (уп. ФИДЛЕР 1993: 132). Илузије о реалности се разоткривају, прелазећи с једне станице на другу, а Норин свет уређују мушкарци. Њена потрага за самоостварењем мора бити тестирана у реалности патријархално-капиталистичког света. Њен индивидуални идентитет се не разликује много од њене друштвене улоге те је покушај да промени живот од самог почетка осуђен на пропаст јер се реализује у оквирима деловања управо оних моћи од којих Нора покушава да побегне. На то указује и алузија на *Стубове друштва*, који код Јелинек прелазе у множину друштава, чиме наглашава да у капиталистичком друштву не постоји један извор моћи, већ се она шири на мултинационалне банке и корпорације (уп. КОМАР 2007). Нора притом не бива ослобођена, већ постаје саучесник у ширењу женомрзачких стереотипа, претворивши своје тело у капитал.

Полифонија Јелинекине драме, изражена цитирањем Ибзена, Хитлера, Мусолинија, Ведекинда, разних часописа и интервјуа у којима се говори о ограничености либералног феминизма, истиче мноштво ставова о жени и њеном телу, који у Норином случају одражавају њено лицемерје. На почетку изговара како трага за собом и како жели да доживи трансформацију из објекта у субјекат: „Хтела сам да се на радном месту развијем из објекта у субјекат. Ваљда могу посредством своје маленкости још увек унети зрак светла до тмурне фабричке хале” (ЈЕЛИНЕК 2008: 3) те и како је „историја жена донедавно била историја њиховог убиства” (ЈЕЛИНЕК 2008: 20). Дистинкција између жене-објекта и жене-субјекта преображава се у свој истински облик дихотомије жене-објекта

⁴ Драма станица је отворена врста драме у којој логичко и каузално развијање радње замењују неповезане појединачне сцене (в. СОНДИ 1995).

и мушкараца-субјекта. Жена се доживљава као тело, а мушкарац као дух који дела и коме је тело само љуска. Дух или ум је супериорнији у односу на женске емоције и осећаје те се сматра и да мушкарац, као отеловљење ума, представља културу: рационални, целовити, размишљајући субјект, док је жена природа: ирационална, емоционална и вођена својим инстинктима и физичким потребама. Мушкарац, култура и ум морају да контролишу жену, природу и тело. У односима се ствара бинарна опозиција у којој не стоји знак једнакости између појмова већ се један од њих увек наглашава као доминантнији, иако би у савременом свету границе између појмова требало да буду померене и нејасне (уп. ХАРАВЕЈ 1991). Пејтман сматра да је „патријархална конструкција разлике између мушког и женског политичка разлика између слободе и покоравања” и да се „у модерном друштву сви мушкарци сматрају достојним бивања господарима жена” (ПЕЈТМАН 1988: 207; 219). Жена, пак, може робовати на директан начин као код Ибзенове Норе, која све време зависи од мушких чланова своје породице, или, пак, индиректно, као Јелинекина Нора која мора да се покори систему у коме је принуђена да живи.

Јелинекина Нора изнова изговара ставове феминистичких покрета, али њена дела иду у прилог управо тези о фалогоцентризму. Фалогоцентризам је Деридин појам који означава облик логоцентризма, односно систематски облик мисли центриран на логици присутности, у коме се Лаканов концепт фалуса наглашава као сигнификант дискурса (уп. ДЕ-РИДА 1978: 20). Према Лус Иригарај, фалогоцентризам је симболички еквивалент патријархалности, пошто се једино мушкарци могу индиректно идентификовати с овим симболом (ГРОШ 1989: 20). Проблем је што у психоанализи и филозофији субјективност постоји као мушки атрибут: у Лакановој теорији, субјектом се постаје након уласка у симболичко, али како би се то догодило, неопходно је идентификовати се са имагинарним, односно са подручјем које контролише фалус, те је немогуће за жене да достигну субјективност (ГРОШ 1989: 20). За Нору, стога, не постоји могућност остваривања себе као субјекта, једино могућност покоравања као објекта и као тела у свету мушкараца. Жена се своди на постојање у оквиру породице, а она која одбија такву врсту егзистенције, попут Норе, срзава своје међуљудске односе, тј. односе са мушкарцима на комерцијалне сврхе, при чему мења своје тело за финансијску сигурност и подршку свога мужа.

Ипак, Нора се не приказује као жртва у тој ситуацији, већ као неко ко носи исту количину одговорности за постојање таквог система односа и за своје прилагођавање њему. Нора је саучесник, а женска еманципација се разоткрива као неуспешна јер је Нора и даље финансијски зависна од мушкараца – ако не од свог мужа, онда у капиталистичком систе-

му од свога шефа, мада она уместо рада бира поновну удају као лакши начин побољшања свог положаја (ЈЕЛИНЕК 2008: 41). При том није ни свесна тога да њена привлачност не произилази из њене индивидуалне личности већ из чињенице да не потиче заиста из реалности фабричких радница већ из друштвене класе која се налази изнад њих. Приликом разговора са радницама, када постаје јасно да је комуникација између њих и Норе проблематична, Јелинек јасно истиче да се ова проблематика односи и на паролу женских покрета те и да феминизам не може истински да занемари класне разлике, па и да чак и жена са сопственом собом не може побећи од економске превласти мушкараца (ЈЕЛИНЕК 2008: 37). Нора, с једне стране, покушава да се оствари кроз рад, али убрзо одустаје од тога, схвативши да јој тело може на други начин донети финансијску стабилност, упркос томе што ју је управо бекство од брака натерало на трагање за сопственим извором прихода. Јелинек уводи елементе садомазохизма и тиме преноси на ниво буквалног и видљивог природу мушко-женских односа. Нора добија задатак да заведе свог бившег мужа и да га на тај начин натера да јој открије своје пословне планове. Завођење се одвија уз кожну одећу и бичеве, но замена улога само наглашава њихове обрнуте улоге у стварности (ЈЕЛИНЕК 2008: 45) – женску улогу роба и мушку доминантну улогу господара њеног тела – јер чак и да је хтела да се одупре задатку, испоставило би се да се вољно или невољно покорава жељама свог новог мужа, који је попут претходног оличење капиталистичког робовласника.

Закључак

Узевши Ибзену Нору као полазну тачку своје критике, Јелинек деконструише мит о еманципацији. О Нори се говорило са одушевљењем као о оличењу женске слободе – жени која, како каже, није напуштена, већ која је сама напустила мужа. Њен одлазак сматран је значајним елементом борбе за женска права и несвакидашњим завршетком једне драме јер би се очекивало да се на крају драме помири са мужем и врати својој улози питоме супруге и мајке, но она то не чини. Јелинекина Нора не поседује ту врсту иницијативе или, боље речено, не поседује никакве карактерне особине, већ само изговара речи на различитим етапама свог животног пута које јој Јелинек ставља у уста, обично преузете из феминистичких говора и интервјуа. Показали смо да се оно што говори не поклапа са њеним начином понашања јер упркос тежњи за ослобођењем, Нора постаје саучесник мушке превласти, изабравши да се поново уда и да другом мужу помогне у непоштеном послу. Њена еманципација је

осуђена на пропаст од самог почетка, с обзиром на то да је самооства-рење немогуће у свету у коме је породични живот, у сваком погледу, само умањена верзија друштвено-економских односа који су доминантни у одређено доба на одређеном простору те је немогуће побећи из система патријархално-капиталистичког друштва. Испоставља се, дакле, да је еманципација немогућа и да није довољно донети одлуку о одласку, већ и да је за истинско бекство неопходно запитати се о премисама на којима почива систем који се узима здраво за готово. Норини проблеми се настављају, најпре у фабрици где не успева да оствари успешну комуникацију са другим радницама јер се разликује од њих на основу порекла, што условљава и поглед на свет. Радницама су битне породице, на првом месту деца, а затим им је битно и да задрже свој посао, али се не назире још увек могућност заједничке борбе за права. С друге стране, Нори, која је заправо проводила мање времена са децом јер је могла себи да приушти дадиљу, деца не представљају примарни смисао живота, већ проналазак независности – или, боље речено, побољшање животних услова. Последња станица на њеном покушају пута ка остваривању независности уједно је и прва: враћа се првом мужу, након што је безуспешно била запослена и била удата за неког другог. Описавши овај круг, Јелинек указује на затворени систем у коме Нора живи и из кога још увек није спремна да побегне, мада није могуће рећи ни да ли је уопште спремна да побегне – можда у некој од будућих обрада *Луткине куће*.

Показали смо, упоредивши Нору из *Луткине куће* и *Шта се догодило након што је Нора напустила мужа или Стубови друштава*, и да се већ код Ибзена назире да је природа слободе илузорна, иако популарност ове драме почива управо на њеном отвореном крају, односно многобројним могућностима за Норин политичко делање. Јелинекина Нора, пак, не представља личност саму по себи, већ један тип личности, односно тип жене која полази у борбу за своју самосталност, али која то не успева и да оствари у суровој реалности међуратних година. Јелинекина обрада придодаје Нори једну нову димензију, сместивши је управо у ово доба, и то димензију битну за културну историју немачког говорног подручја. Период који је претходио фашизму је период у коме су женски покрети у развоју, но уједно и период у коме се наговештава спајање патријархално-капиталистичке и фашистичке идеологије и све већег тлачења маргинализованих група, између осталог и жена. Циљ Јелинекине драме је, стога, да укаже на више појава и проблема, упркос једнодимензионалности ликова посматраних из једне психолошке перспективе: на проблематику женских покрета и њихових ставова, (не)могућност бекства из система, политичку и економску владавину мушкараца над женама као и на историјски период у коме је то посебно изражено, а који не сме бити никако занемарен.

Јелинекина „женска” књижевност се, делимично захваљујући и периоду у коме је стварана, свакако одликује већим степеном бруталности и храбрости да отворено критикује резултате рада женских покрета. Ибзенова Нора плод је једног хуманистичког залагања за људска права, док је Јелинекина Нора исход стогодишње женске борбе за еманципацију, за коју Јелинек сматра да још увек није у довољној мери остварена. Норин лик, који је путовао од једног аутора до другог, доживео је, дакле, промене. Задржао је своју срж и представља и даље жену која трага за слободом и независношћу, но, услед развитка драме до постдрамског, њене особине попут лакоумности, наивности и разиграности које доминирају код Ибзена се код Јелинек губе и она се претвара у једнодимензионални лик са циљем да поучни аспект драме што више приближи гледаоцима. С друге стране, њена једнодимензионалност би се могла схватити и као критика савременог човека који постаје све више отуђен у капиталистичком друштву.

Напоследку се поставља питање шта би Нора данас урадила. Први и други талас феминизма сада су већ део историје, а назире се полако и крај трећег таласа. У појединим крајевима света жене су се избориле за своја права, док се савремене феминисткиње баве промишљањем појма границе. Нора би се можда усудила да се и сама упусти у брисање граница те би донела несвакидашњу одлуку да, уместо да се кроз живот мукотрпно бори за женска права, подвргне своје тело промени пола и тиме укаже на апсурдност мушке и женске позиције у друштву, а уједно се и освети своме мужу који би након тога био исмејан. На неком другом поднебљу би је, у покушају остваривања слободе и напуштања мужа, муж пребио на смрт у центру за социјални рад, институцији која би требало да представља један од стубова друштва и заштите његових грађана. Читање нових визија Норине будућности нам тек предстоји, али је за сада Јелинекин текст о немогућности слободе у патријархално-капиталистичком друштву и даље забрињавајуће актуелан.

Цитирана литература

- АБОТ 2014: Abot, Elizabet. *Istorija braka*. Beograd: Geopoetika, 2014.
- ГРОШ 1989: Grosz, Elizabeth, *Sexual Subversions. Three French Feminists*. Sydney: Allen & Unwin, 1989.
- ДЕРИДА 1978: Derrida, Jacque. *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- ДОЛЕЖЕЛ 2008: Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

- ЕКО 2015: Eko, Umberto. „O nekim funkcijama književnosti.” *O književnosti*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2015: str. 7–21.
- КИБУЗИНСКА 2001: Kiebusinka, Christine Olga. *Intertextual Loops in Modern Drama*. Fairleigh Dickinson University Press, 2001.
- КОМАР 2006: Komar, Kathleen L. „Women, Socialization and Power: Die Liebhaberinnen (Women as Lovers) and Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft (What Happened to Nora after She Left Her Husband or Pillars of Society).” *Elfriede Jelinek: Writing Woman, Nation, and Identity: A Critical Anthology*. Associated University Press, 2007: pp. 96–114.
- ЛЕМАН 2006: Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- ОФЕН 2000: Offen, Karen M. *European Feminisms, 1700–1950: A Political History*. Stanford University Press, 2000.
- ПЕЈТМАН 1988: Pateman, Carole. *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- РИЧАРДСОН 2010: Richardson, Brian. „Transtextual Characters.” *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Walter de Gruyter, 2010: pp. 527–540.
- СОНДИ 1995: Sondi, Peter. *Teorija moderne drame*. Beograd: Lapis, 1995.
- ФИДЛЕР 1993: Fiddler, Allyson. „Jelinek’s Ibsen: ‚Noras’ Past and Present.” *Theatre and Performance in Austria: From Mozart to Jelinek*. Edinburgh University Press, 1993: pp. 126–139.
- ФИНИ 1994: Finney, Gail. „Ibsen and Feminism.” *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge University Press, 1994: pp. 89–105.
- ХАРАВЕЈ 1991: Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women*. London: Free Association Books, 1991.
- ХЕМЕР 1994: Hemmer, Bjørn. „Ibsen and the realistic problem drama.” *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge University Press, 1994: pp. 68–88.
- ХРИСТИЋ 1986: Христић, Јован. *Студије о драми*. Београд: Народна књига, 1986.
- ШАПИРО 2003: Shapiro, Ann R. „The Slammed Door that Still Reverberates: Henrik Ibsen’s *A Doll’s House* (1879).” *Women in Literature: Reading through the Lens of Gender*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2003: pp. 99–101.
- ШПИЛМАН 1987: Spielmann, Yvonne. „Ein unerhörtes Sprachlabor: Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek.” *Dossier über Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987: S. 21–40.

Извори

- ИБЗЕН 1978: Ibsen, Henrik. *Drame*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.
- ИБЗЕН 2000: Ibsen, Henrik. *Pillars of Society*. <<http://www.gutenberg.org/ebooks/2296>>. 19.08.2017.
- ЈЕЛИНЕК 2008: Jelinek, Elfriede. *Theaterstücke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2008.

Branka B. Ognjanović

THE ILLUSION OF WOMEN'S FREEDOM IN THE PLAY
WHAT HAPPENED AFTER NORA LEFT HER HUSBAND,
OR PILLARS OF SOCIETY BY ELFRIEDE JELINEK

The paper gives insight into the problematics of women's emancipation, using the character Nora in two plays as an example: *Nora or A Doll's House* by Henrik Ibsen and *What Happened After Nora Left Her Husband or Pillars of Society* by Elfriede Jelinek. The roots and results of Nora's wish to become emancipated are being analysed as well as her attempts to free herself in the Ibsen's play. Ibsen's Nora is then compared to Jelinek's Nora, who does not embody the principle of freedom which she craves, but instead uses her body as a physical source of income in the capitalistic and patriarchal society she lives in. The purpose of the paper is to indicate the deconstruction of women's freedom myth in Jelinek's text.

Key words: character migration, emancipation, feminism, Ibsen, intertextuality, Jelinek, postdramatic, social critique.

