

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Ana TOMLJENOVIC (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za komparativnu književnost)

S DRUGE OBALE NAČELA UGODE:
IBSENOVA *GOSPOĀA S MORA*

Primljeno: 4. 7. 2016.

UDK: 82.0:159.964.2

821.113.5-2.09Ibsen, H.

821.131.1-2.09Pirandello, L.

Recepcija Ibsenove drame *GospoĀa s mora* (1888) umnogome je posvećena zagonetki njezina svršetka u kojem nas, namjesto oćekivanog braćnog brodoloma, u završnici doćekuju suprućnici sjedinjeni u iznova pronaĀenoj braćnoj sreći. Nadovezujući se na ibsenološke rasprave u kojima se nastoji odgovoriti na pitanje zašto se mrki Nordijac odlućio za sretan kraj, u radu se pokazuje da se objašnjenje kraja Ibsenove drame moće pronaći u Pirandellovu komadu *Naći se* (1932). Naime usporedo ćitajući Ibsena i Pirandella, oćkrit ćemo da je problem odnosa spolova nemoguće razlućiti od pitanja sklada ćovjeka i prirode – osjećaja sjedinjenosti sa svemirom koji psihoanaliza opisuje pojmom „oceanskog osjećaja“. Promatrajući pitanja poćetka i kraja, ulaska i izlaska, iskona i eshatona u metapoetićkom kljuću, u radu se prati kako se fantazam poćetka kao jednine i bespolnosti koji nalazimo u Ibsena zrcali u psihoanalitićkim radovima Sigmunda Freuda, Sándora Ferenczija te Jacquesa Lacana, odnosno kako se pretaće u Pirandellov metateatarski komad.

Ključne rijeći: Ibsen, *GospoĀa s mora*, Pirandello, *Naći se*, melodrama, more, oceanski osjećaj, histerija

Kazati da je *Hedda Gabler* zaćetak *GospoĀe s mora* ne treba nućno znaćiti samo da smo pobrkali kronologiju Ibsenova stvaralaštva – tvrdnja moćda moće sugerirati da nešto ne valja sa samim vremenskim redoslijedom u Ibsena, da nešto u njegovu opusu od poćetka nije u redu kada su u pitanju poćeci. Nastala kao posljednja u nizu drama takozvane minhenske trilogije – koju ćine joć *Rosmersholm* (1886) i *GospoĀa s mora* (1888) – *Hedda Gabler* (1890) ponovni je povratak samoj materiji poćetka, odnosno poćetku kao materiji u njezinu doslovnom znaćenju majćine supstance (usp. Ferenczi 1989: 80). Iako se navedeni dramski tekstovi grupiraju na temelju podatka da dijele mjesto svojega nastanka, minhenskoj trilogiji ne manjka mećusobnih poveznica i ponavljanja koja nam dopuštaju da

nagađamo o njezinu estetskom jedinstvu. U djelima trilogije naime u prvom se planu nalazi tema podrijetla. Bilo da je riječ o Rosmerovu proučavanju obiteljskog stabla ili razotkrivanju Rebekkine mračne obiteljske prošlosti koje nalazimo u *Rosmersholm*, spekulacijama o filogenetskom podrijetlu kojima je natopljena *Gospođa s mora* ili pak o ispitivanju gablerovskog podrijetla Hedde Tesman, fantazam iskona uokviruje Ibsenov minhenski triptih. Krenemo li redom, dakle od *Hedde Gabler*, istaknut ćemo da se već u naslovu nagovještuje strastvena privrženost glavne junakinje svojem djevojačkom prezimenu kao označitelju koji prednjači u odnosu na druge označitelje.

56 Naciljavši u samo središte problema početka, Elinor Fuchs već u ranoj studiji posvećenoj analizi *Hedde Gabler* pod naslovom *Mythic Structure in Hedda Gabler: The Mask Behind the Face* (1985) naznačuje vezu između Ibsenove i Nietzscheove filozofije povijesti. Nastojeći rasplesti korijene Ibsenovih mitoloških aluzija, rasutih po čitavom tekstu drame, Fuchs je, nemalo nadahnuta Jungom, pokušala uhvatiti „duhovne pretke“ (Fuchs 1985: 209) Ibsenovih likova. Slijedom sličnosti Ibsenovih mitoloških maski i protagonista Nietzscheove povijesne konstrukcije autorica iznosi zaključak da „ontogeneza *Hedde Gabler* rekapitulira Nietzscheovu filogenezu“ (Fuchs 1985: 218). Desetljeće poslije, u ponovljenom osvrtu na *Heddu Gabler* koji nalazimo u knjizi *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism* (1996), Fuchs će podrobnije pokušati obrazložiti rođenje *Hedde* iz duha Nietzscheova mladenačkog djela. Prepoznavši u *Heddi Gabler* Nietzscheov model obrnute evolucije zapadne kulture kako ga iznosi u djelu *Rođenje tragedije iz duha glazbe* (1872), autorica upućuje na čitav splet tematskih i strukturnih preklapanja koja „sugeriraju da je Ibsen pisao na temelju izravnog poznavanja Nietzschea“ (Fuchs 1996: 64). Naglasivši antimodernistički nerv Ibsenove junakinje koja žaluje za dionizijskim počelom, Fuchs se pita ne osjeća li Hedda nostalgiju za arhaičnim svijetom koji je postojao prije loma (usp. *ibid.*: 65), Možemo li na tom tragu Heddin permanentan otklon od sadašnjice i svakodnevice tumačiti u svjetlu njezine čežnje za svijetom prije rascjepa kao svijetom djevičanstva? Nije li činjenica da Hedda neprekidno naginje u smjeru drugom od sadašnjosti – što se manifestira odanošću svojem djevojačkom prezimenu i privrženošću nekadašnjoj Løvborgovoj dionizijskoj snazi – izraz njezina zahtjeva za ljepotom i puninom mitske prošlosti? Ne osjećamo li, nadalje, u Heddinoj neutaživoj čežnji histeričan krik za nedostižnom jedninom, za istošću kao bespolnošću?

Ako dionizijski aspekt stanja različitog od sokratovske moderne izuzmemo iz povijesnog vremena (usp. Kravar 2003: 78), u Heddinim nostalgичnim snatrenjima uočit ćemo čežnju za drugim svijetom u kojem raspoznavamo

prije svega tragičan univerzum. Kada se Hedda u posljednjem prizoru odluči zaputiti u mrak, kada odabere tišinu druge sobe kao pozadinske pozornice – ona odlazi s ovoga svijeta jer ne može više podnijeti ni pomisao „na cijelo društvo“ (Ibsen 1978: 233), odbija sudjelovati u komičnom teatru svijeta. S obzirom na to da u njemu prepoznaje neautentičnost, i to prije svega neautentičnost maske maskuliniteta, histeričarka svoj mir ne može naći u Drugome. Ne prestajući upirati prstom u činjenicu da niti jedan muškarac ne može dosegnuti ideal muškosti, iz histerične se perspektive problem oko počela nadaje kao problem spolnosti. Kako Zoran Kravar naime podsjeća, s imenom Dioniza i dionizijstva Nietzsche povezuje „atribut[e] vječnosti i simbol[e] pra-stanja“ – o dionizijstvu govori u kategorijama „‘vječit[og] fenomen[a]’“, „‘vječit[e] istin[e]’“, „‘prafenomen[a]’“, „‘pramajke bitka’“ (Kravar 2003: 78–79). Shvatimo li Heddin žal za dionizijskim duhom u onom aspektu u kojem on označava bezobličnost kao bešavnost i jedninu, sklad čovječanstva i prirode, odnosno sklad između muškarca i žene o kojem je pisalo u *Løvborgovoj* knjizi (i o kojem smo zauvijek, prema tome, osuđeni ne doznati ništa), u njezinoj ćemo nostalgiji prepoznati luk koji se proteže natrag prema *Gospođi s mora*. Priklonivši se prošlosti kao zamišljaju svijeta cjelovitosti i ljepote, svijetu *svega*, Heddi naposljetku ne preostaje drugo nego iskoračiti s pozornice Simboličkog ravno u smrt. Ponesena istom težnjom i suočena s istom dilemom kao Hedda, protagonistica *Gospođe s mora* odustaje od fantazme morskog prastanja i odlučuje se, s druge strane, na život. Namjesto mora kao mitske druge obale Ellida Wangel odabire, vidjet ćemo u nastavku, život na kopnu. Iako Ellidino rješenje podrazumijeva pristanak na život u kojem smo zauvijek osuđeni kopniti u žudnji, ono istodobno podrazumijeva izlaz koji vrata žudnje drži širom otvorena. Za razliku od Hedde koja nije mogla podnijeti rastav dviju pozornica – rascjep koji u metateatarskoj završnici sama utjelovljuje kada „odlazi u zadnju sobu i povuče zavjesu za sobom“, a zatim samo „proturi glavu kroz zavjesu“ (Ibsen 1978: 233) – Ellida najzad odlučuje ne bježati od činjenice da nas sam poredak reprezentacije osuđuje na stanje bezglavosti, stanje unutrašnje podjele zbog koje su naše misli uvijek, da se izrazimo njezinim riječima, „negdje drugdje“ (usp. Ibsen 1985: 31). Kada se Ellida u konačnici ipak opredijeli za život, njezina se prilagodba postojećem društvenom sistemu pokazuje kao mirenje sa spoznajom da se s pozornice Simboličkog nema kamo istupiti. Požurimo li zaključiti raspravu koja nam slijedi, mogli bismo kazati da se Ibsenove junakinje razlikuju utoliko što Ellida prihvaća da se igrači prostor beskrajno proteže, duž čitavog simboličkog mora i kopna, bez granice i zavjese i, što je najvažnije, prihvaća da cijeli takav široki svijet egzistira bez

svojega temelja. Dok ona naposljetku priznaje da se daljina o kojoj čezne i koja je mori prostire kao beskonačnost simboličkih pričina iz kojih nema dalje, Hedda se do kraja ne predaje u zahtjevu za pravim početkom, za puninom Simboličkog. Iako uviđa da neće za života doživjeti cjelovitog Drugog – kao histeričarka ona, naravno, vrlo dobro zna da nitko nije vrijedan vinove loze u kosi, da se nitko ne može okruniti univerzalnošću – Hedda do kraja ustraje u svojoj namisli i na koncu, odabravši izlaz u smrti, kako Copjec u povodu histerije kaže, „slavi neuspjeh“ Drugoga (usp. Copjec 2002: 124). Ono što Hedda doživljava kao vlastito prokletstvo pokazat će se u *Gospođi s mora* kao sudbina svih kopnenih bića kao bića jezika: prokletstvo bačeno na cjelinu, ili drugim riječima, prokletstvo *svega* kao necjelovitog. Budući da kao uzrok svojega apsolutnog nezadovoljstva životom navodi upad smiješnog i niskog, u Heddinoj patnji prepoznamo čežnju za djevičanskom cjelinom, za neokaljanim totalitetom, za tragičnim univerzumom kao univerzumom biti. O tome zorno svjedoči njezin metažanrovski vapaj u četvrtom činu drame:

HEDDA (*krši očajno ruke*): Ah, umrijet ću – umrijet ću od svega ovoga!

TESMAN: Od čega, Hedda? Šta?

HEDDA (*bladno, svladava se*): Od svega ovog komičnog, Jergene! (usp. Ibsen 1978: 222)

58

Uvidjevši da je život „smiješna stvar koja nije vrijedna da se pogleda do kraja“ (usp. Ibsen 1960: 164), kako Ibsen naznačuje u svojim pripremnim bilješkama, Hedda želi zadržati dostojanstvo i napušta pozornicu na kojoj se tragedija ne uspijeva odigrati od početka do kraja, prema zakonima i pravilima. Utoliko što završna katastrofa proizlazi iz užasnutosti protagonistice nad komičnim ne-smisлом, *Hedda Gabler* paradoksalna je tragedija o neuspjehu tragičnoga u smislu neuspjeha biti. S druge pak strane, u *Gospođi s mora* nalazimo izokrenutu sliku Heddine katastrofe: užasnuta pred ne-smisлом, protagonistica u završnici pristaje na farsičnu prirodu stvarnosti. Ne iznenađuje stoga što su kritičari ostali zbunjeni kada je među spomenutim djelima trebalo povući žanrovske crte: nasuprot tragediji o neuspjehu tragedije nalazi se *gotovo tragička drama* (usp. Steiner 1979: 96).

Temeljeći prosudbu na tonu koji prevladava u drami, kritičari su *Heddu* često nesigurno opisivali terminima „surove farse“ koju je „vrlo teško razlikovati od melodrame“ (usp. Williams 1979: 72). S druge pak strane, ni *Gospođu s mora* nisu skloni bez zadržske odrediti kao melodramu, smatrajući je žanrovskom oznakom trivijalnog ili, da upotrijebimo termin omiljen Heddi Gabler, niskog. Unatoč tome što se neosporno oslanja na melodramsku tradiciju koju George Steiner pretače u formulu „gotovo tragičke drame“ (Steiner 1979:

96), kritičari drže da spomenuti Ibsenov komad nije baš sasvim *gotovo tragička drama*. Iako sadrži dimenziju „ruba strave“ (Steiner 1979: 96) koji se smatra temeljnim određenjem žanra, kritičari zagovaraju stajalište prema kojem se Ibsen u *Gospođi s mora* zapravo samosvjesno poigrava dramskim konvencijama ili, kako ističe Toril Moi, namjerno se upušta u istraživanje melodramskog modusa (Moi 2012: 297). Pri tome nije sporno da je melodrama, tvrdi Brian Johnston, „jedna od razina“ (Johnston 1989: 194) unutar složene konfiguracije *Gospođe s mora*, no komad se ne može s melodramom u cijelosti identificirati. Budući da se u komadu među ostalim, prema autorovim riječima, „ispituju dubine“, on je uvjeren da djelo stoga „daleko nadilazi“ (*ibid.*) melodramu kao generičku oznaku niskog, trivijalnog ili banalnog, površnog i površinskog – žanra koji ne ulazi u bit, odnosno ne dopire do biti stvari.

Promatrajući *Heddu Gabler* i *Gospođu s mora* kao dvije strane Möbiusove vrpce, u nastavku ćemo zastupati tezu da Hedda i Ellida predstavljaju dva pristupa ne-smislu u Simboličkom kao dva različita smjera koja nam stoje na raspolaganju kada izlaz ne postoji – muški i ženski. Sagledamo li naime dramsku završnicu *Gospođe s mora* u kontekstu psihoanalitičke teorije spolne razlike, rješenje koje Ellida naposljetku odabire otkriva specifično ženski stav prema ne-smislu kao *smiješnoj stvari* koju spominje Ibsen. Pitanje na koje nam preostaje odgovoriti tiče se eventualnog zaključka o *muškosti* Ibsenove generalske kćeri. Budući da se Hedda opredijelila za alternativu poretku simbola, za pozadinsku sobu kao drugost Drugoga, u Lacanovoj se shemi spolne razlike završetak na koji se ona odlučila smješta na mušku stranu seksuacije (usp. Verhaeghe 1999: 220), stranu na kojoj su rješenja kukavička, a trud oko *svega* uzaludan. Budući da se u središtu maskuline sheme seksuacije prema Lacanu nalazi sablast iznimke simboličkom poretku – utvara subjekta koji je umaknuo kastraciji – muški položaj opisuje nastojanje da se pobjegne i sakrije pred užasom simboličkog neuspjeha. Nasuprot tome, ženski položaj za Lacana upućuje u smjeru izlaza iz bezizlazja bića jezika: on pruža priliku da se upravo nedostatak iznimke kao pribježišta i zaklona prepozna kao mogući put slobode. Drugim riječima, za razliku od muškog scenarija u kojem nema izgleda za sretan kraj, ženski položaj prema Lacanu sugerira mogućnost ishoda koji nije u cijelosti tragičan.

Slijedimo li opis melodrame koji nalazimo u knjizi *Imagine There's No Woman* Joan Copjec, a prema kojem melodrama iznosi na vidjelo „nezadovoljstvo načinom na koji stvari jesu i čežnjom za nečim drugim, za nekim ‘trebalo bi’

koje ostaje nedovršeno“ (Copjec 2002: 116), zaključit ćemo da se Ibsenove junakinje doista mogu usporediti po dubokom razočaranju svijetom oko sebe. Hedda ne samo da se grozi farsične dimenzije stvarnosti nego se svijet za nju doima blijedom kopijom ideala koji nigdje ne može pronaći: nekog drugog svijeta u kojem vlada junaštvo, uzvišenost i ljepota. U Ellidinu imaginariju pak pravi se život uopće i ne odvija na tlu Simboličkog, nego obitava u moru. Ellidina razmišljanja koja iznosi u trećem činu zrcale Heddinu nostalgiju kao, maloprije smo spomenuli, čežnju za arhaičnim svijetom davno prije loma:

ELLIDA: [...] da su se ljudi bili od početka naviknuli živjeti svoj život na moru, – možda i u moru, – bili bismo sada savršeniji nego što jesmo. Pa i bolji i sretniji. [...]

ARNHOLM: [...] No, neka bude. Ali što se dogodilo, dogodilo se. Jednom smo za sva vremena skrenuli na krivi put i postali kopnene namjesto morskih životinja. U svakom slučaju, sada je zaista prekasno ispravljati dotičnu pogrešku.

ELLIDA: Jest, izrekli ste tužnu istinu. I vjerujem da ljudi slute nešto takvo i sami. I to ih tišti kao tajna bolest i žalost. Možete mi vjerovati, – upravo je u tome najdublji uzrok ljudske tuge. [...] (Ibsen 1985: 93–94)

60

Iako objema Ibsenovim junakinjama svijet nije po volji, Hedda Gabler na kraju ostaje osamljena u svojem nezadovoljstvu. Dok Hedda ustraje u odluci da pokaže svijetu da je skrenuo s puta, Ellida prihvaća činjenicu da nema pravoga puta na koji bismo se vratili, odnosno da povratak može značiti jedino smrt. U postupku za koji Copjec tvrdi da je tipičan za histeričnu melodramsku heroinu Heddi ne preostaje drugo nego „napustiti sredinu kako bi se uspostavio konzistentan društveni poredak“ (Copjec 2012: 124). Budući da u društvo neće, a nema kamo drugamo, histeričarka samu sebe „osuđuje na progon iz društva“ pa je na kraju vidimo kako „ostaje stajati (doslovno ili metaforički) sama na hladnoći i kiši, inzistirajući na tome da njezino vlastito tijelo pruži nijemo svjedočanstvo svim neuspjesima društva“ (*ibid.*). Prije nego što se zauvijek povukla iza zastora, Hedda je na određen način već prerezala sve obiteljske lance, oslobodivši svoje mjesto Tei Elvsted. Povezavši se u projektu ponovnog sastavljanja Ejlerlove knjige – koja je zamišljena kao utopijski nacrt budućeg skladnog i složnog, drugarskog odnosa između muškarca i žene (usp. Ibsen 1960: 167) – gospođa Elvsted i gospodin Tesman u paru će pokušati iznova ispisati odnos spolova. Kao u izokrenutoj slici, Ellida – koja do samoga kraja zauzima poziciju izopćenice – naposljetku se uspijeva integrirati u društvenu strukturu i prihvatiti svoje simboličke uloge i zadaće. Za razliku od Hedde koja prekoračuje granicu te se rastavlja od svijeta, Ellida pristaje na činjenicu da je „kopneno biće“ (Ibsen 1985: 188) te ostavši na Zemlji pruža

svojem suprugu ruku pomirenja. Ako je dakle Ibsenove heroine snašla ista nedaća ničega, ničega koje samo ne opisuju istim rječnikom, nego međusobno zamjenjivim terminima *smiješnog* ili *užasnog*, kako objasniti njihove različite izlaze iz svima zajedničke mrtvouzice? Što nam sugerira zaključak da Hedda ne može pronaći slobodu nigdje do u smrti, dok Ellida uspijeva prodisati na kopnu? Vjerujući da se pravi odgovor na zagonetku završetka u Ibsena može pročitati u Pirandella, u drugom dijelu rasprave osvrnut ćemo se na dramu *Naći se*, u kojoj *domna* Donata dva puta – u posljednjem činu dramskog umetka i posljednjem činu okvira – ponavlja Ellidin završni optimizam.

Odabравši sretan svršetak komada *Gospođa s mora*, kraj kao u bajci, Ibsen je nemalo razočarao svoju publiku koja je njegov opus poistovjetila s tragičnom fabulom. Takav rasplet komada nije samo ozbiljno ugrozio Ibsenov status pobornika takozvanog ženskog pitanja, nego je i doveo u sumnju autorovu ozbiljnost. Sretan kraj naime nikako ne korespondira s uvriježenom predodžbom nordijskog dramatičara kao „glavn[og] zastupnik[a] pesimističnog smjera u škandinavskim zemljama“ (Byron 1906: 183). Protivno očekivanjima publike i kritike koja se bila naviknula na, kako kaže kritičar *Hrvatske revije*, duh tragizma i beznada (usp. Markov 1929: 486), *Gospođa s mora* završava nadom u zajednički život i bolje sutra, završava pozitivnim pogledom na svijet. Namjesto očekivanog bračnog brodoloma, u završnici *Gospođe s mora* dočekuju nas supružnici, ruku pod ruku, sjedinjeni u iznova pronađenoj bračnoj sreći. Kao i mnogi kritičari koji su, kako izvještava Toril Moi, predložili da svršetak drame shvatimo „kao ironiju ili makar kao jasnu dvosmislenost“ (cit. prema Moi 2012: 294), Elinor Fuchs ne želi vjerovati da je slobodoumni Nordijac toliko zastranio da je napisao komad koji afirmira instituciju braka i hvali vrlinu vjernosti. Predlažući tumačenje prema kojem se ispod površine morskih motiva krije tragedija ženskog položaja u braku, Fuchs nudi različita shvaćanja Ibsenova prijepornog završetka. Unatoč tome što se Ellidin ostanak u braku s Wangelom dade shvatiti kao konačno i potpuno potonuće ženske slobode, autorica sugerira da tekst pruža uporište i drukčijem čitanju. Fuchs nam naime predlaže da Ellidin čin pokušamo zamisliti kao trenutak kada žena „izranja iz voda i započinje bremenit proces otkrivanja vlastitog subjektiviteta“ (Fuchs 1990: 442). Nastojeći uklopiti rodnu dimenziju u tumačenje koje predlaže Brian Johnston – a prema kojem Ibsenov komad oslikava tragičan sukob između univerzalne ljudske težnje za slobodom i zahtjeva koje pred čovjeka postavlja društvo (usp. *ibid.*: 434) – Fuchs u *Gospođi s mora* prepoznaje tragediju partikularne, ženske borbe za oslobođenje od okova patrijarhata. Dotadašnji su se kritičari, ističe autorica, iscrpljivali u diskusiji koja pretpostavlja da se u drami sukobljavaju vrijednosti slobode i kontingencije, erotike

i ljubavi, beskonačnosti i ograničenja, mora i kopna – a koje utjelovljuju dvojica muškaraca združenih u borbi za Ellidinu privrženost – ispustivši iz interpretacijskog vidokrugla unutrašnji razdor naslovne junakinje. Počevši već od naslova komada koji, podsjeća nas autorica, ne upućuje na čitavo čovječanstvo – „Morska bića’, ‘Morsku vrstu’, ‘Moderna zapadnog čovjeka s mora’“ (*ibid.*: 435) – nego glasi na njegovu žensku polovicu, Fuchs u *Gospođi s mora* raspoznaje Ibsenov feministički rukopis. Utoliko što iz pozadine radnje izvire problem sukoba spolova – u kojem „muškarci nameću svoj autoritet, a žene se bore za samostalnost“ (*ibid.*) – autorica zaključuje da je *Gospođa s mora* „možda najbolnja Ibsenova drama o sudbini žena u muškom društvu“ (*ibid.*).

Iako je Fuchs s pravom upozorila da tumači ne smiju previdjeti ženski spol u naslovu, ona se pak samo uzgredno dotiče drugog dijela naslova drame – kao drugog dijela zemaljske površine – mora. Budući da na temelju Ibsenova teksta nastoji rekonstruirati konkretne socijalne prepreke ženskoj emancipaciji, Fuchs gotovo i ne vodi računa o morskoj, onostranoj ili fantastičnoj dimenziji Ibsenove drame kojom se, kao što ćemo vidjeti, intertekstualno bogato natopila Pirandellova drama. Naime usporedo čitajući Ibsena i Pirandella, otkrit ćemo da je problem odnosa spolova nemoguće razlučiti od pitanja sklada čovjeka i prirode – osjećaja sjedinjenosti sa svemirom koji možda ponajbolje opisuje pojam koji psihoanaliza uvodi u optjecaj – pojam „oceanskog osjećaja“ (Freud 1973: 264). Rabeći termin koji njegov tvorac vezuje uz subjektivni osjećaj „vječnosti“, uz „osećanje o nečem bezgraničnom, bez ograda“, Freud sugerira da je njegov prijatelj Romain Rolland pod oceanskim osjećajem podrazumijevao „osećanje neraskidive povezanosti, pripadanja celini spolnog sveta“ (*ibid.*).

Pojam oceanskog osjećaja vraća nas dakle diskusiji o početku – Heddinoj mitskoj viziji svijeta u kojoj se, kao u vodi, ogleda Ellidin zamišljaj beskonačnog morskog prostranstva. U Ellidinoj neodređenoj predodžbi naslućujemo naime imaginarnu koncepciju svijeta prije reza, gotovo nepredočive ideje svijeta u kojem se život još nije odvijao na dva mjesta, na moru i kontinentu ili na nebu i na zemlji. Budući da u povijesnom ključu, slijedom tumačenja Zorana Kravara, nismo promatrali helenski tragični univerzum o kojem Hedda mašta, još manje možemo Ellidinu evolucijsku sanjariju. Svijet kakav ona priželjkuje seže onkraj povijesnog vremena, gubi se na crti geološke prošlosti Zemlje, sve do *Panthalasse* kao jedinstvenog mora. Lociravši iskon u točki kada na kopnu nije bilo života, kada se sav život odvijao u tišini mora, možemo kazati da Ellida ne čezne za vremenom – kako glasi naslov Kravarove knjige – „kad je svijet bio mlad“ (usp. Kravar 2010), nego kad je bio jedan. U smislu u kojem Ellida zamišlja morski prostor i morsko stanje kao krajolik mira i vječnosti,

u njemu prepoznajemo sliku – kopnenom čovjeku nedostižne – prave i pune stvarnosti, istinskog života. Sva Ellidina, a onda i Donatina, stremljenja kreću dakle u smjeru koji vodi u nemoguće: one obje izražavaju zahtjev za nepatvorenim i autentičnim – žele ni manje ni više nego „vlastiti pravi život“ (Ibsen 1985: 158). Sagledamo li Ellidinu čežnju za morem kao opis jedne od mnogih „antimodernističkih iskonskih panorama“ (Kravar 2010: 82), njezino povlačenje i odustanak od pučine nećemo više moći shvatiti kao napuštanje ideala ženske slobode, nego kao odustanak od fantazme pred-jezičnog iskona.

Složivši se na kraju s Wangelom koji je s izrazom boli upozorava da će joj „čežnja za beskonačnim i bezgraničnim – i nedostižnim – [...] dušu otjerati u noćnu tminu“ (Ibsen 1985: 182), Ellida ne odustaje od slobode, nego odabire slobodu potražiti u ovostranom, u okvirima i granicama svijeta simbola. Njezin „vlastiti pravi život“ (*ibid.*: 158) na taj se način doista pokazuje mogućim, ali – kako će naglasiti Pirandellova Donata – ako se prethodno oslobodi od zamišljaja prave, izvan-jezične stvarnosti, ako se „otrgn[e] iz te bezlične, nestvorene, bijedne stvari“ (Pirandello 1992: 622). Kako se približavamo dramskoj završnici, predodžba o beskonačnoj i bezgraničnoj slobodi o kakvoj je dotad maštala pokazuje svoju tamnu stranu, otkriva naličje smrti – Ellida najednom počinje osjećati „kao crna bešumna krila iznad sebe“ (Ibsen 1985: 182). Tako se zatječemo u prostoru onoga „gotovo“ iz formulacije „gotovo tragičke drame“ – kao prostoru hodnika koji protagonisticu za tren može odvesti u smrt ili povući na dno. Ako nastavi ustrajati u zahtjevu za apsolutom, dogodit će se, kako upozorava Ballested, da se „svi [...] prolazi [...] zatvor[e], kako već stoji u tragediji“ (*ibid.*: 155). I nastavlja: „[t]urobna je to misao. Bijasmo radosna djeca ljeta tjednima i mjesecima. Teško je miriti se s dobom tmine“ (*ibid.*). O ambivalenciji kraja u *Gospođi s mora* svjedoči dakle i predstojeća smjena godišnjih doba u kojoj će radost sunčana ljeta zamijeniti doba tmine. U posljednjem prizoru naime isplovljava engleski parobrod koji – s obzirom na to da predstavlja „posljednje putovanje ove godine“ (*ibid.*: 187) – označava kraj sretnog razdoblja u kalendaru, kraj društvenog života turističkog gradića. Budući da Ellida u trećem činu ljudsku radost uspoređuje s radošću „zbog dugog svijetlog ljetnog dana“, upozoravajući pritom da sunce u sebi nosi „slutnju o času tmine što će doći“ (*ibid.*: 94), dramsko vrijeme u komadu otkriva nam „rub zime“ kao analogon rubu tmine ili strave o kojoj smo govorili u vezi sa žanrom melodrame. Utoliko što drama završava sretnom najavom mraka, postavlja se pitanje nije li Ellida upravo u tmini raspoznala mogućnost svjetlosti?

Nasuprot tragičnom univerzumu Jednoga, svijetu esencije i dimenzije pravoga života – u strukturi čega se dade prepoznati raskorak između „ideala

[...] koji pojedinac hoće dosegnuti, ali se osjeća da to nije sposoban učiniti“ – Joan Copjec smatra da je za melodramski komad karakteristična drukčija slika nedostiznog ideala. Suprotstavljajući se dakle definiciji melodrame koju iznosi Peter Brooks, a prema kojoj se melodrama može povezati s „modernom prisilom da se sve kaže“ (*ibid.*: 108),¹ Copjec tvrdi da melodrama prikazuje prepreku prisili da se riječima sve iskaže ili, drukčije kazano, ona u melodrami nalazi potvrdu da riječi ne uspijevaju ostvariti svoj cilj. Budući da melodrama, smatra autorica, prikazuje svijet bez oslonca i uporišta, u njoj junakinja iznosi pritužbu na račun činjenice da „ideal ne postoji“ (*ibid.*: 117). Ovdje namjerno inzistiramo na ženskom rodu protagonista u melodrami: ne samo u popularnoj predodžbi žanra nego i iz perspektive Lacanova tumačenja spolne razlike melodramska je pritužba protiv svijeta doista „specifično ‘ženska’“ (*ibid.*: 115). U Ellidinu i Donatinu konačnom životnom izboru dade se naime razabrati ženski pogled na sudbinu neautentičnosti u poretku simbola, pogled koji nam otkriva – kako ćemo u nastavku detaljnije obrazložiti – glumački pristup.

¹ Copjec se ne slaže s Brooksovom tezom da se u melodrami „neadekvatnost jezika da apsolutno sve razjasni“ pokušava nadomjestiti uporabom glazbe, *tableaua*, neartikulirana plača ili nijeme geste kao temeljnih obilježja žanra (usp. Copjec 2002: 109). Naime u knjizi *The Melodramatic Imagination* Peter Brooks ponudio je tipologiju dramskih žanrova s obzirom na to tiču li se smetnje u pojedinom žanru vida, sluha ili govora. Da je tragični univerzum u bitnom određen osjetilom vida, nadaje se već od Aristotela koji tragični zaplet povezuje s prepoznavanjem (anagoriza) kao oslobođenjem od sljepila. S druge pak strane, tumači Brooks, budući da se komični učinak temelji na problemima razumijevanja i komunikacijskim teškoćama uopće, žanr komedije uvelike se oslanja na smetnje osjetila sluha, u njemu se polazi od pretpostavke da su svi sudionici dijaloga u Simboličkom poretku nagluhi. Posljednju u nizu, melodramu, Brooks povezuje s nijemošću. Slijedom tvrdnje da je melodrama žanr koji se prvenstveno bavi izražavanjem (Brooks 1995: 57), Brooks skreće pozornost na estetsku – metateatarsku i metareprezentacijsku – dimenziju upućenosti melodrame na probleme glasa i govora. Melodrama je naime, podsjeća nas Brooks, od svojih začetaka neodvojivo povezana s nijemom gestom. Gledajući u kontekstu razvoja žanra, melodrama se u kasnom osamnaestom stoljeću rađa iz nijeme glume: povjesničari kazališta njezin nastanak povezuju najprije s pantomimom koja se isprva izvodila uz pratnju glazbe, a s vremenom su se u njezinu strukturu postupno uključivali i dijaloški umetci, stvorivši tako „prijelazni oblik oksimoronskog naziva *pantomime dialoguée*“ (*ibid.*: 62). O privilegiranom položaju nijemosti za melodramu svjedoči nadalje uporaba *tableaua* koju obrazlaže i za koju pledira Diderot u radovima *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) i *De la poésie dramatique* (1758). Kada promatramo nečija „snažna čuvstva“, primjećuje Diderot, u nama se neće probuditi ganuće zbog „riječi koje on izgovara“, ali nas zato do suza mogu ganuti „plačevi, neartikulirani izrazi, razlomljene rečenice, rijetke jednosložne riječi koje mu svako toliko izlete, neodređen mrmor u grlu, između zuba“ (Diderot, cit. u: Brooks 1995: 66). Sagledavajući Diderotove uvide u kontekstu osamnaestostoljetne rasprave o podrijetlu jezika, Brooks njegova teorijska nastojanja tumači kao „pokušaj da se na pozornici obnovi mitski, prvotni jezik, jezik prisutnosti, čistoće, neposrednosti“ (*ibid.*).

Suprotno uvriježenim nazorima prema kojima je melodrama žanr izlizanih i jeftinih šablona, Copjec predlaže da navadu prema šablonama u melodrami shvatimo posve ozbiljno. Zagovarajući tezu da se u melodrami svijet pokazuje kao mjesto na kojem se „maske umnožavaju kao maske“ (Copjec 2002: 117), Copjec je pokušala ponuditi redefiniciju žanra koja u središte stavlja upravo šablonu fikcije: ponavljanje privida kao privida. Budući da žanrovsko jedinstvo i istovjetnost počivaju na postupku ponavljanja, autorica zaključuje da melodrama odgovara strukturi *ne-svega* u kojoj se „sredina proširuje u beskonačnost“ (*ibid.*). Za razliku od Hedde koja ništa drugo i ne čini nego rogobori, buni se protiv toga što svijet nije ni sjena onakvog kakav bi trebao biti, Ellidina patnja – njezina „tajna bolest i žalost“ (Ibsen 1985: 9) – proizlazi iz toga što živi u carstvu sjena, što boravi u svijetu u kojem je posve neizvjesno što je stvarnost, a što utvara. Hedda, nadalje, svoj prosvjed izražava šutnjom, a Ellida se upravo s njome bori: progone je osjećaji koje ne može izraziti te neprekidno traga za riječju koja joj nedostaje da zaokruži svoju priču. Nastojeći međutim upotpuniti slagalicu, odnosno pronaći uporište ili sidrište, Ellida stalno iznova udara – da nastavimo Ibsenovu (po) morską metaforiku – o isti greben koji strši usred poretka simbola. Budući da ne može prevladati tu prepreku, Ellida Wangel, vidjet ćemo u nastavku, na kraju ne može drugo do ostati na suhom. Unatoč tome što nije pobjegla iz ovoga svijeta, ona uspijeva pronaći prostor slobode u granicama kopna, unutar zida jezika ili, bliže Pirandellovu imaginariju, na pozornici svijeta.

U skladu s određenjem melodrame kao žanra u kojem cvjeta neautentičnost – „gdje god pogledali, pronaći ćemo vanjštinu bez stvarne podloge“ (Copjec 2002: 117) – od početka do kraja komada protežu se nizovi preslika i kopija. Počevši dakle od prvog prizora, Ibsenova nas drama uvlači u vrtlog prikaza: u svijet bezdanih analogija i simbola u kojem samo naivan kotarski liječnik, koji je osim toga često supijan, može uopće pomisliti da potraži „dno“ (usp. Ibsen 1985: 61). Prije nego što će naslovna junakinja uopće stupiti na pozornicu, preko slikarova objašnjenja svojega djela Ibsen nam podastire prvi prikaz Ellide Wangel. Budući da se na Ballestedovu platnu zasad nazire samo pozadina fjorda među otocima, slikarsko je platno scenska pozadina u malom. Kao da pruža zrcalo zbivanju na sceni, na slici tek treba da se pojavi središnji ženski lik. Čak i ime Ballestedove slike, „Sirena na umoru“ korespondira s radnim naslovom Ibsenova komada koji se u pripremnim bilješkama vodi pod imenom *Sirena*. Tumačeći svoje daljnje poteze, slikar najavljuje da će pokraj hridi naslikati polumrtvu sirenu koja je „zalutala s mora i ne može se vratiti. I tako leži tu i umire u bočatoj vodi [...]“ (Ibsen 1985: 7). Na tu je ideju došao na Ellidin poticaj – ona mu je, kako priznaje, poslužila kao inspiracija. Međutim

unatoč gotovim zamislama slikar zaostaje u radu jer nigdje ne može pronaći model za sliku. Uronivši u metareprezentacijske probleme, Ibsen u *Gospođi s mora* isprepleće teme ljudskog stvaralaštva i stvaranja ljudi, teme koje će se u Pirandellovu metadramskom prijepisu pretopiti u temu glumčeve kreacije kao umjetničkog stvaranja čovjeka. Neprekidno nas vraćajući pitanju analogija, Ibsen u *Gospođi s mora* autorefleksivno umeće razmišljanja o slikarskim i kiparskim prikazima naslovne junakinje, kao Ellidinim različitim umjetničkim verzijama i vizijama. Na Ballestedovoj slici međutim njezina figura zasad nedostaje – slikar samo nagovješćuje kako će ispuniti bjelinu platna.

Dok Ibsenovu dramskom slikaru manjka model za figuru koju je Ellida nadahnula, Ellida raspoznaje svoj lik u umjetničkoj viziji kipara Hansa Lyngstranda. U središte njegove kompozicije, opisuje Lyngstrand okupljenim slušateljima, smjestit će se lik nevjerne supruge pomorca i košmarna predodžba iz njezina sna. „Mislim je tako načiniti“, kaže on, „da se na njoj mogne vidjeti kako sanja“ (*ibid.*: 38). Pokraj figure žene u ležećem položaju koja „spava neobično nemirno“ (*ibid.*) kipar kani izraditi lik njezina supruga kao slike koja je progoni u snovima. Iako se Ellida odmah poistovjetila s likom supruge pomorca, gledatelji ne mogu ne primijetiti sličnost njezine figure s muškim likom iz Lyngstrandove umjetničke vizije. Ellida se naime pri prvom ulasku pojavljuje, kako saznajemo iz didaskalija, „mokre kose koja joj je pala po ramenima“ (*ibid.*: 23), zrcaleći poluživog utopljenika za kojeg Lyngstrand kaže da će ga prikazati kao da je potpuno mokar i netom izišao iz mora (*ibid.*: 39). Ugledavši se u zrcalu kiparove zamisli, Ellidina se mora predstavlja kao noćna sablast (lat. *incubus*) kakvu poznajemo iz europske folklorne tradicije, a čije se jezivo lice u etnološkim istraživanjima povezuje upravo s figurom sirene (usp. Jurkić Sviben 2010).

U svojevrsnom nastavku bezdanih odraza gospođe s mora Ellidina se ispovijest supruge u drugome činu nadovezuje na umjetnička nastojanja koja bi htjela predočiti njezinu dramu. Kako se međutim ispostavlja, Ellidina je pripovijest i sama uhvaćena u seriju preslikavanja, pokazujući da je samo ponavljanje središnji objekt-uzrok užasa. Poput portreta Pirandellove glumice Donate Genzi kojih je „mnogo (...) – upravo tako – a ne samo jedan – i svi su različiti jedan od drugog“ (Pirandello 1992: 574) prikaz gospođe s mora neprekidno pokazuje da ne posjeduje jedno lice. Osim toga iz više uzastopnih pokušaja artikulacije njezine drame, u različitim medijima i iz različitih očišta, proizlazi da ne možemo stići do njezina, kako se Wangel nadao, „dna“ (Ibsen 1985: 60). Kako nemoćno ponavlja, „užas“ koji proživljava proizlazi iz sablasne pojave Stranca koji se pojavljuje pred njezinom očima kao da je živ. Pa ipak, kada ga ugleda ispred sebe, neće ga prepoznati, nego

će ga osloviti kao Wangela. Iako nije sigurna u njegov izgled, iako mu ne pamti ni pogled jer je uvijek gledao u stranu, sjeća se Strančeva plavo-bijelog bisera koji je blistao s privjeska na njegovim grudima, a koji nalikuje na oko krepane ribe (usp. *ibid.*: 79). U slici mrtvog ribljeg oka koje, kako kaže, „kao da zuri u mene“ (*ibid.*) Ellida vidi oči svojega pokojnog sina: oči koje su mijenjale nijansu ovisno o izgledu mora, u kojem se prepoznaje odbljesak i sunčeva sjaja i crnila olujnog neba. Slijedeći Ellidin vrtoglavljeni opis „užasa“, opis kojem se ne nazire kraj ni početak, u kojem dakle nezaustavljivo klizimo strukturom *en abyme*, ne možemo nego zaključiti da se Ellida nasukala na greben simbolizacije. Ovdje, dakako, u sjećanje dozivamo glasovit Freudov opis u kojem histerične pripovijesti uspoređuje s „neplovnom rijekom čiji tok u jednom času guši gomila stijena, a u drugom se času odvaja te gubi među plićacima i pješćanim sprudovima“ (Freud 2011: 1358). Kao što Ellida ne može pronaći pravu riječ da predoči užas koji osjeća, a Wangel srž problema; kao što Ballested i Lyngstrand neće uspjeti umjetnički fiksirati njezin lik, ni mi se ne bismo trebali nadati da ćemo doprijeti do posljednje slike simbola. U *Gospođi s mora* sve se ponavlja do vrtoglavice: ne samo da se prošlost ponavlja u sadašnjosti nego je sva sadašnjost sastavljena od preslika. U nastavku ćemo pokazati da Ellida namjesto „vlastitog, pravog života“ kakav se nadala iskusiti, u čitavome svom životu naslućuje laž i patvorinu, a na svome licu osjeća neku pogrešnu masku.

Prvi prizor Ibsenove drame odvodi nas u dom obitelji Wangel gdje Bolette i Hilda, kćeri liječnika Wangela iz prvoga braka, pripremajući se za proslavu, raskošno ukrašavaju verandu cvijećem te postavljaju svečanu zastavu u vrt. Iako Bolette kaže da priređuju doček njezinu kućnom učitelju Arnholmu koji im nakon više od osam godina stiže u posjet, Hilda otkriva slučajnom prolazniku Hansu Lyngstrandu da postoji drugi povod slavlju. Nakon što Lyngstrand primijeti da se doima kao da je „u kući nekakav blagdan“ (Ibsen 1985: 12), djevojčica Hilda uzvraća priznanjem da je zapravo „mamin rođendan“ (*ibid.*: 13). Iz toga proizlazi nesporazum koji najavljuje pometnju širih razmjera, Ellidino sveopće ne(s)nalaženje u obiteljskim, društvenim i uopće životnim ulogama. Lyngstrand je naime uputio čestitke i kitu cvijeća pomajci djevojaka, a ona se, shvativši zabunu, stala pretvarati da je slavljenica. Lažno se predstavivši Lyngstrandu kao majka djevojaka, Ellida dakle samo glumi da prihvaća ulogu koju bi, prema očekivanjima okoline, trebala preuzeti stupivši na majčino mjesto u obitelji.

Unatoč tome što su prošle tri godine otkako se udajom za kotarskog liječnika priključila obitelji Wangelovih, ali i preselila u mjestašce na sjevernoj obali zemlje, Ellida se nikako nije uspjela sroditi ni s ljudima ni s prostorom. O njezinoj socijalnoj izolaciji, a donekle čak i statusu lokalne čudakinje, svjedoči činjenica da su joj sugrađani zbog njezinih svakodnevnih samotnih kupki nadjenuli posebno ime – „gospođa s mora“. Da se jednako neuspješno prilagodila obiteljskoj zajednici kojoj je udajom postala članom, naslućujemo već iz Wangelova prvog ulaska, kada kćerima postavlja pitanje „jesmo li sad sami doma?“, na što Hilde odgovara: „[j]esmo, ona je otišla“ (*ibid.*: 16). Iako još uvijek stanuju pod istim krovom i formalno žive u bračnoj vezi, život Ellide i Wangela, složili su se u četvrtom činu, „u biti i nije brak“ (*ibid.*: 141). Dakle neovisno o tome što nastupa kao Wangelova zakonita druga supruga, u komadu se od samoga početka dovodi u pitanje uloga gospođe *gospođe s mora*. Dok se s vremenom udaljila od Wangela – koji joj kazuje: „više ne možeš – ili nećeš da živiš sa mnom kao moja žena“ (*ibid.*: 61) – njezovim kćerima nikada se nije ni uspjela približiti, nije im postala ni majka ni maćeha. Budući da Wangel nije smatrao da dužnost odgoja djevojaka može podijeliti sa svojom suprugom – on drži da ona jednostavno „nije za to“ (*ibid.*: 126) – Ellida je unaprijed odustala od roditeljske uloge: mislila je, kaže, da za nju u tom pogledu „nema zadaće“ (*ibid.*: 152). Osim toga Ellida ne sudjeluje ravnopravno ni u ostalim obiteljskim obavezama: pošteđena je kućanskih poslova, koji su pak – s obzirom na to da se predmnijeva da ih obavljaju isključivo žene – u cijelosti pale na leđa starije Wangelove kćeri. Kako se Bolette potužila Arnholmu, Ellida „naprosto nije stvorena za sve ono za što je mama imala tako dobru ruku. Postoji toliko mnogo stvari koje ona ne vidi. Ili koje ona možda ne želi vidjeti, – ili je se one ne tiču“ (*ibid.*: 89). Kada se u petom činu premišlja bi li ostala ili napustila Wangelove, Ellida će prvi put priznati da se u njihovu domu čitavo vrijeme osjećala kao strankinja, da je „potpuno bila izvan svega već od prvog časa“ (*ibid.*: 158).

Promotrimo li, nadalje, Ellidin položaj unutar sustava srodstva, zamijetit ćemo da gospođa s mora zapravo nije zauzela nijednu funkciju, odnosno da se ne nalazi nigdje: niti je druga Wangelova supruga niti se udala za muža iz prvog braka. Kako god ga pokušali klasificirati, Ellidin položaj izigrava bračni okvir: ona naime nije „ni emocionalno ni fizički žena svojem zakonitom mužu“ (Barranger 1978: 395), a i njezin, kako ga sama naziva, „prvi brak“ (Ibsen 1985: 141) pravno gledajući pripada izvanbračnoj sferi. Osim što nije zakonita supruga prvom mužu, Ellida nije ni Strančeva zaručnica ni „zakonita ‘udovica’“ (Barranger 1978: 395). Naime strogo uzevši, Stranac Ellidu uopće nije zaprosio, što nju nije spriječilo da vrlo brzo raskine zaru-

ke. Budući da je Stranac tek zataknuo njihove prstenove na obruč, kazavši pritom, prenosi Ellida, „da se nas dvoje moramo zaručiti s morem“ (Ibsen 1985: 71), oni se nisu obećali jedno drugomu, nego su se zajedno zavjetovali moru. Neovisno o tome Ellidu ne prestaje progoniti osjećaj da je prekršila zavjet koji je razmijenila sa Strancem tijekom lažnog obreda vjenčanja. Da bi zbrka bila potpunija, Ellida u četvrtom činu dovodi u pitanje valjanost svojega i Wangelova braka na temelju činjenice da brak nije sklopljen „dobrovoljno“ (Ibsen 1985: 141). Priopćivši Wangelu da je pristala na bračnu ponudu samo stoga što je bila „bespomoćna, zbunjena i posve sama“ (*ibid.*: 140), Ellida drži da njihov bračni sporazum nije bio posve sporazuman. Uostalom, drži Ellida, potpisali su najobičniji kupoprodajni ugovor koji ona sada kani razvrgnuti. Da Ellida svaki put iznova pokušava isplivati iz bračne mreže, svjedoči podatak da ju je u dramskoj prošlosti zaprosio Arnholm, ali ga je ona odbila zbog toga što su „sva [njezina] čuvstva i sve [njezine] misli tada bili upućeni drugamo“ (*ibid.*: 31). Ellida dakle nije u potpunosti ničija gospođa s mora, već je doslovno supruga moru: more je njezin dom i njezina bračna luka, kao što je obala smrti Antigoni dom i bračna odaja. Poput sirene s kojom je u komadu uspoređuju, Ellidino stanje odgovara položaju živog mrtvaca – ona se nalazi na razmeđu života i smrti.

Odabravši kao protagonisticu komada figuru koja je samo djelomično živa, Ibsen na scenu postavlja dramski lik koji ne može zaigrati svoje životne uloge. Budući da nije usvojila nijednu funkciju koju tadašnje društvo pripisuje ili dopušta ženi, Ellida se najbolje osjeća u moru, gdje može skinuti sve, riječima Pirandellove Donate, „uzaludne haljine“ (Pirandello 1992: 582). Čak i kada ne bježi na more, svjetioničarova se kći i u vlastitom domu osamljuje, izdvaja, isključuje: dok djevojke sjede na verandi, Ellida vrijeme provodi u sjenici, a „Wangel ide i ovamo i onamo. Čas je ovdje [...], čas je ondje [...]" (Ibsen 1985: 27). Uvijek udaljena i distancirana, Ellida se neovisno o svojem mjestu boravka nalazi u stanju trajne izmještenosti. Osjećajući da se ne nalazi gdje bi trebala – da se preselila u okruženje koje ne odgovara njezinoj prirodi – Ellida vlastito iskustvo neudomljivosti tumači u kontekstu shvaćanja o pogrešnom staništu ljudske vrste. Ellida je naime duboko uvjerena da je more rodni kraj čovjeka, zemlja njegova podrijetla te da je, prema tome, more njegovo jedino istinsko obitavalište, mjesto na kojem se osjeća kod kuće:

BOLETTE (s uzdahom): [...] mi se moramo zadovoljiti kopnom.

ARNHOLM: No, pa tu smo zapravo doma.

ELLIDA: Ne, ja mislim da nismo.

ARNHOLM: Nismo doma na kopnu?

ELLIDA: Ne, ja ne mislim tako. Mislim, da su se ljudi bili od početka naviknuli živjeti svoj život na moru, - možda i u moru, - bili bismo sada savršeniji nego što jesmo. Pa i bolji i sretniji. (*ibid.*: 93)

Tvrdeći da je njezin život „skliznuo [...] s kolosijeka“ (*ibid.*: 157), Ellida je samo pratila pogrešan smjer kojim su se uputili ljudi kao vrsta. Kako možemo naslutiti iz autorovih pripremnih bilježaka – koje i same funkcioniraju kao protusvijet književnom djelu utoliko što pothranjuju kritičku fantazmu o podrijetlu dramskog pisma, odnosno fantazmu o prvim kao pravim stranicama koje mu prethode – Ibsenove su se predtekstualne zamisli neodređeno kretale oko analogije evolucije i psihologije: „Privlačna moć mora. Moraju mu se vratiti. Jedna vrst ribe jeste prasklop u razvojnom nizu. Da li su ti rudimenti još uvek u ljudskom umu?“ (Ibsen, cit. prema Figueiredo 2011: 369). U potrazi za ribljom osnovom čovjeka, za prvobitnim životom čovjeka kao morskog stvorenja, Ibsen poseže za figurom sirene kakvu poznajemo iz bajke Hansa Christiana Andersena *Mala sirena* (1837). Odabravši Andersenov bajoslovni intertekst kao književni oblik omiljen u razdoblju europskog romantizma, Ibsen se nije samo odmaknuo od naturalističke dramaturgije koja ne trpi izmišljotine, nego je izravno uputio na podudarnost između glasa odnosno govora i života na kopnu. Podsjetimo li na to da se *Mala sirena mora* odreći svojega predivnog glasa u zamjenu za „dva nespretna upornja što ih [...] zovu nogama“ (Andersen 1987: 76), ne iznenađuje što je Pirandello u komadu *Naći se* temu čovjekova podrijetla vratio njezinu izvorištu – nastanku jezika. Osloivši se na Ellidinu viziju pravog života i prave stvarnosti koja se povezuje s mirnim morem jedinstva, Pirandellov mornar izriječkom kazuje da se osnovna prednost morskog života krije u njegovoj tišini. Nasuprot nesretnim kopnenim stvorenjima, našim je morskim filogenetskim precima naime „glavno svojstvo šutnja, šutnja!“ (Pirandello 1992: 601). Ponavljajući Ellidinu tezu o morskom prvobitnom miru kao mukloj dimenziji sreće, Elj tvrdi da smo – kao ljudi – „izgubili [...] blagodat [šutnje], možda kako bismo na sve načine izvikivali svoju nesreću što smo tako ostali izvan svojega pravog elementa!“ (*ibid.*: 601). Kako nadalje razjašnjava mladić kojeg Pirandello u didaskalijama opisuje kao „sanjar[a]“ (*ibid.*: 583) – sva je ljudska nevolja nastupila u onome trenutku kada smo započeli govoriti. „Pogledaj tuljana“, kaže on Donati, u njemu „počinje ljudsko i životinjsko čudovište čak i po glasu [...]“ (*ibid.*: 601). Ugledavši se na Ibsenove junake, Elj sugerira Donati da u svojim razmišljanjima odveć ne komplicira, nego da se lijepo ugleda na životinje:

ELJ: Slušaj: trzni repom kao što čine ribe i promijeni pravac. More je beskonačno...

DONATA: Ali ne ... što govoriš?

ELJ Kažem ti svetu istinu! Nije se vodilo dovoljno računa o tome, zlato moje, da je Zemlja, gledaj, velika!

Podigne ruku i u zraku spoji palac i kažiprst pa ocrta malu kružnicu.

U nebeskim prostorima – velika! Nije nikakvo zrnce pijeska, znaš, kao što se misli. Što! Kapljica vode!

DONATA Pa što onda?

ELJ: Voda! Voda! Što onda, kažeš ti? Onda, njezini pravi stanovnici – razmisli – tko su zapravo? Ribe? Ribe u koje bismo se morali ugledati! Govorim ti ozbiljno, znaš? Ja smatram da je pravi razlog nesreće ljudskih bića i ostalih takozvanih kopnenih životinja upravo ovaj: što smo bijedni izrodi tih jedinih stanovnika, izrodi koji su nastali u trenutku kada su ostali na tvrdom, na suhom. (*ibid.*)

Za razliku od sretnih i spokojnih riba *Homo sapiens* je životinja koja govori, takozvana „lingvistička životinja“ (Chiesa 2009: 217). Neprekidno navraćajući na zaključak da je presađena na krivo tlo, da je izbačena na kopno kao što se iskače iz tračnica, Ellida more doživljava kao svoju jednu i jedinu domovinu, odnosno domovinu Jednoga. Poput Stranca koji pripada zemlji drugosti Ellida osjeća da njezini pravi sunarodnjaci nisu ljudska bića, nego stanovnici mora. Uzmemo li dakle u obzir njezin „oceanski osjećaj“ sjedinjenja s oceanom, osjećaj da se stopila i slila s morem, Ellidina neshvatljiva povezanost sa Strancem dade se shvatiti kao njihova zajednička pripadnost krugu mora. Bliskost Ellide i Stranca počiva, drugim riječima, na njihovoj zajedničkom srodstvu s morem: Ellidi se nije samo činilo, kako priznaje suprugu, da su „morske životinje i morske ptice srodne s njim“, nego da je i ona „sama u rodu sa svima njima“ (Ibsen 1985: 68). Poistovjetivši se sa Strancem, Ellida se poistovjetila s morskim svijetom i morskim životinjama kojima je svima, podsjećamo, „glavno svojstvo šutnja, šutnja!“ (Pirandello 1992: 601). S druge strane, u ljudskom svijetu kao svijetu simbola upravo je govor čovjekov okoliš (usp. Lacan 1988: 259). Utoliko što životinje ne govore i, prema tome, ne podliježu zakonu kastracije, problem prilagodbe nije jednak za ljude i za tuljane. Dok tuljani posjeduju privilegij šutnje – koji u psihoanalitičkom imaginariju označava privilegij nekastracije – ljudi su zauvijek osuđeni ostati u stanju neprilagodivosti. S obzirom na to da žive u jeziku, ljudi se nikad neće adaptirati na svoj označiteljski okoliš. Shvatimo li životinjski svijet prije svega kao univerzum prije loma kao kastracijskog reza, ne iznenađuje što Elj u njemu pronalazi ideal međuljudske komunikacije, a onda i ideal muško-ženskih odnosa.

Odbivši prihvatiti nepopravljivu nesavršenost *Homo sapiens* u smislu u kojem ona označava „primordijalni biološki nesklad između čovjeka i njegove

okoline" (Chiesa 2009: 200), Ellida se ne može pomiriti sa svojom simboličkom kožom. Suprotan slučaj prepoznajemo u liku Ballesteda – najprilagođenijeg lika u drami i ujedno i lika s najviše zanimanja u čitavu Ibsenovu opusu. „Njegovo ime“, napominje Toril Moi, „otkriva da je Danac i, prema tome, stranac u punom smislu riječi“ (Moi 2012: 303). Iako nije rodom odatle, Ballested se uspješno „akla – aklimatizirao“ – on se uz mjesto u koje se doselio osjeća „privezanim [...] vezom vremena i navike“ (Ibsen 1985: 9). Kako Ellidina sudbina na kraju ipak ne bi nalikovala na sliku umiruće sirene s početka drame, Ballested je pod svaku cijenu hoće uvjeriti u to da se ljudi mogu „aklam – akli – mati – zirati“ (*ibid.*: 188). Poslušavši mudrost starog glumca, Ellida uspijeva prihvatiti da se njezin „vlastiti pravi život“ (*ibid.*: 158) ne krije drugdje do u simboličkim maskama. Pristavši na autentičnost maske – odnosno činjenicu koju će istaknuti Donata rekavši da na kraju „ostajemo sa svojim prikazama, koje su življe i istinitije nego ikoja živa i istinita stvar“ (Pirandello 1992: 623) – Ellida više ne želi pobjeći s kazališnih dasaka kopnenog svijeta. Slijedeći dakle Ballestedov primjer, Ellidina se prilagodba može protumačiti i kao odluka da se konačno navikne živjeti simboličku masku kao čovjekovo istinsko lice.

72

Kažemo li da se Ellida uspijeva aklimatizirati, odnosno da uspijeva prodisati na kopnu, istovremeno podrazumijevamo da je pobijedila ili makar zatomila simptome histerije. Zarobljenu u svijetu koji ni po čemu nije njezin – u kojem za nju „nema dovoljno svjetlosti“, „[n]ema dovoljno širokog neba“ ni „snage i punoće u struj[anju] zraka“ (Ibsen 1985: 61) – Ellidu do samoga kraja komada pratimo kako se muči i pati, kao da čitavo vrijeme diše na škrge. Budući da se stalno žali da joj nedostaju morski zrak i svježina oceana, u Ellidinim neprekidnim prigovorima na zagušljivost i sparinu (usp. *ibid.*: 43) nije teško raspoznati tipične histerične smetnje. Podsjetimo li da simptom gušenja (*hysterike pnix*) spada u red najčešćih znakova histerije, Ellidina se aklimatizacija pokazuje neodvojivom od prilagodbe na čovjekov označiteljski okoliš. Naravno, nije potrebno ni isticati da simptom gušenja implicira zastoj u govoru, a upravo nemogućnost simboličke artikulacije povezuje Ibsenovu i Pirandellovu nezadovoljnicu. Dok Elj kazuje da za njega život u društvu znači „da se par[i] na vreloj vodi, da se guš[i] plešući u posudi koja vrije“ (Pirandello 1992: 587), Donatu u drugom činu nalazimo sa zavojem oko vrata. Nakon što ju je naime Elj ugrizao za vrat kako bi je spasio od utapanja, liječnik joj je stavio zavoj koji osjeća poput „ovratnika“, a ona „[n]ikada ni[je] podnosila da [joj] nešto bude na vratu“ (*ibid.*: 594). Kada se odlučila početi živjeti, Donata se stala gušiti u Eljovu naručju. Konačan početak života koji se živi punim plućima – kada joj se učini „da u šaci steže[] život“ (*ibid.*: 621) – označit će spoznaja kako njima diše Drugi.

Iz kojeg god kuta promotrimo njezin položaj, Ellida nije na mjestu na kojem bi trebala biti, što se među ostalim potvrđuje i u njezinoj dijagnozi nostalgije. Kako opisuje tvorac pojma nostalgije Johannes Hofer, bolest uzrokuje pogrešan smjer misli: „nostalgija je rođena iz poremećaja imaginacije, iz čega slijedi da moždana tekućina u mozgu uvijek teče u istom smjeru te, kao posljedicu, uvijek pobuđuje istu misao, želju za povratkom u rodnu zemlju“ (Hofer, cit. prema Starobinski 2009: 60). Budući da se njezina čežnja za zavičajem, za domovinom manifestira kao žudnja za nemogućim – u njoj ne možemo ne vidjeti „pradomovinu ljudskog djeteta, [...] ono mjesto u kojem je svatko jednoć prvotno boravio“ (Freud 2010: 39). Naime kako Freud podsjeća: „Ljubav je čežnja za zavičajem’, tvrdi jedna pošalica, a onaj tko sanja neko mjesto ili krajolik pomišlja u snu: to mi je poznato, tu sam već jednom bio, onda se to smije protumačiti kao genitalije ili majčino tijelo“ (*ibid.*: 40). Čežnja za povratkom otkriva tako zatvoren krug čežnje: u Ellidinoj nostalgiji zrcali se čežnja za majkom kao mjestom početka i rođenja te čežnja za morem kao pradomovinom ljudskog roda u kojoj se pak zrcali čežnja za povratkom u anorgansko stanje kao stanje smrti.

U Ellidinoj želji za povratkom domu, u njegovu ontogenetskom i filogenetskom smislu, možemo, nadalje, prepoznati bolest koja se u glasovitoj knjizi koja se smatrala Biblijom devetnaestostoljetne medicine, *Dictionnaire des sciences médicales*, naziva „mal de mère“ (usp. Beizer 1994: 139). Kao jedan od mnogih naziva za histeriju termin „mal de mère“ ne potvrđuje samo neraskidivu povezanost histerije i reproduktivnog sustava žene, nego upućuje i na vezu histerije s rađanjem i roditeljstvom. S druge pak strane, francuski nam jezik ne dopušta da u histeriji propustimo čuti zvukove mora. Homofonijska blizina materinske i morske bolesti sugerira nam da je Ellidina čežnja za morem prirođena: ona je svoju morskou boljeticu naslijedila od majke. Budući da majčina strana Ellidine obitelji krije sklonost duševnim tegobama – njezina je mati naime skončala život pomračena uma – Ellida, kao i mnogi Ibsenovi junaci, živi pod teretom obiteljskog nasljeđa. Sudeći po njezinoj obiteljskoj anamnezi, izgledno je, procjenjuje čak mlada Hilda, da će njezina pomajka „jednog lijepog dana jednostavno poludi[ti]“ (Ibsen 1985: 56). Ellidin život odvija se dakle pod stalnom prijetnjom tragedije – prijetnjom psihičkog sloma kao „ruba strave“ (Steiner 1979: 96) o kojem smo u povodu diskusije o žanru melodrame već govorili. U skladu s uzusima žanra dramskoj su se heroini crni oblaci nadvili nad glavom, prijeteći da će joj, Wangelovim riječima, „dušu otjerati u noćnu tminu“ (Ibsen 1985: 182), odnosno da će je povući u

srce tame. Nadalje, pitanje majčinstva izravno je povezano s pojavom simptoma histerije kod Ellide – u braku s Wangelom Ellida je rodila sina koji je nakon samo nekoliko mjeseci preminuo. Obiteljsku tragediju koja je zadesila Wangelove ne možemo međutim jednoznačno odrediti kao uzrok Ellidine patnje, kao što primjerice čini Elin Diamond, locirajući u djetetovoj smrti Ellidinu „izvornu traumu“ (Diamond 1997: 20). Iako zaključak E. Diamond zvuči možda psihološki uvjerljivo, Ellida nedvosmisleno povezuje uzrok svoje nesreće s rođenjem kao izvornom traumom ljudskog roda, kazavši da „najdublji uzrok ljudske tuge“ (Ibsen 1985: 94) leži u tome što ne živimo više „na moru – možda i u moru“ (*ibid.*: 93). Slijedom uvida koje iznosi Ferenczi u studiji *Thalassa. Teorija genitalnosti* (1924), u kojoj upućuje na analogiju traume rođenja kao izгона iz maternice i traume izгона ljudske vrste na kopno, izvorna trauma pokazuje se prije svega traumom ulaska u svijet Simboličkog, svijet u kojem smo, kako pokazuje slučaj Ellide Wangel, zauvijek uronjeni u ponavljanje i presliku. Povezavši devetnaestostoljetnu materinsku bolest (*mothersickness*) u značenju sindroma lutajuće maternice s morskom bolešću, Janet Beizer histeriju sagledava kao (metaforičku) varijantu bolesti kretanja, kinetoze (usp. Beizer 1993: 266). U smislu u kojem morska bolest označava bolest gibanja, pomaka, putovanja, Ellidina histerija objašnjava njezinu vrtanju u krugu bezdanih slika kao čovjekovo neprekidno lutanje unutar sustava simbola iz kojeg nema izlaza, nema dalje.

Shvatimo li dakle ruku pomirenja koju Ellida pruža suprugu u kontekstu njezina pristanka na kopneni život te prihvaćanja manjka bića kao sudbine ljudske vrste, njezino završno oslobođenje pokazat će se kao oslobođenje od istinskog privida iskonskog života, od maštarije o bijegu na pučinu ili o konačnom silasku s pozornice. Poput „Ibsenove optimistične ‘studije slučaja’ histeričarke“ (Diamond 1997) koja nije prihvatila društveno zadane uloge, nego činjenicu da je život na kopnu igra uloga, Donata Genzi izvojevala je „pobjed[u] nad sobom“ (Pirandello 1992: 621) prihativši da su njezine vlastite simboličke prikaze „življe i istinitije nego ikoja živa i istinita stvar“ (*ibid.*: 623). Donata i Ellida se dakle nisu izliječile od manjka bića, nego su – napustivši fantazmu iskona, početka i dna – otvorile vrata kreaciji kao ostvarenju slobode kakva je dostupna na kopnu Simboličkog.

LITERATURA

Andersen, Hans Christian. 1987. „Mala sirena“. U: *Sto lica priče: antologija dječje priče s interpretacijama*. Ur. Milan Crnković. Zagreb: Školska knjiga: 70–84.

- Barranger, M. S. 1978. „The Lady from the Sea: Ibsen in Transition“. U: *Modern Drama* 21: 393–403 <http://dx.doi.org/10.1353/mdr.1978.0014>
- Beizer, Janet. 1993. „Emma’s Daughter: Femininity, Maternity, and ‘Mothersickness’ in Madame Bovary“. U: *Home and Its Dislocations in Nineteenth-Century France: Enlightenment and Social Virtuosity in Ch’an Buddhism*. Ur. Suzanne Nash i Janet Beizer. New York: State University of New York Press: 265–283.
- Beizer, Janet. 1994. *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press.
- Brooks, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press.
- Byron, George Gordon. 1906. „Kažiput po labirintu moderne književnosti“. U: *Hrvatska straža* 4: 168–184.
- Chiesa, Lorenzo. 2009. „The World of Desire: Lacan between Evolutionary Biology and Psychoanalytic Theory“. U: *The Yearbook of Comparative Literature* 55: 200–225. <http://dx.doi.org/10.1353/cgl.2011.0013>
- Copjec, Joan. 2002. *Imagine There’s No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Diamond, Elin. 1997. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. London/New York: Routledge.
- Ferenczi, Sándor. 1989. *Thalassa. Teorija genitalnosti*. Zagreb: Naprijed.
- Figueiredo, Ivo de. 2011. *Henrik Ibsen: Maska*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Freud, Sigmund. 1973. *Iz kulture i umetnosti*. Novi Sad: Matica srpska.
- Freud, Sigmund. 2010. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Freud, Sigmund. 2011. „Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria“. U: *Freud Complete Works*. Ur. Ivan Smith. ebook: 1348–1456.
- Fuchs, Elinor. 1985. „Mythic Structure in ‘Hedda Gabler’: The Mask Behind the Face“. U: *Comparative Drama* 19: 209–221.
- Fuchs, Elinor. 1990. „Marriage, Metaphysics and The Lady from the Sea Problem“. U: *Modern Drama* 33: 434–444 <http://dx.doi.org/10.1353/mdr.1990.0035>
- Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Ibsen, Henrik. 1960. „Hedda Gabler“. U: *Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*. Ur. Toby Cole. London: Macgibbon & Kee: 156–170.
- Ibsen, Henrik. 1978. „Hedda Gabler“. U: *Drame*. Prev. Zeina Mehmedbašić. Sarajevo: Veselin Masleša: 144–234.
- Ibsen, Henrik. 1985. *Žena s mora*. Prev. Tomislav Ladan, strojopis prijevoda. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe.
- Johnston, Brian. 1989. *Text and Supertext in Ibsen’s Drama*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Jurkić Sviben, Tamara. 2010. „Od Lilit do more“. U: *Mitski zbornik*. Ur. Ines Prica i Suzana Marjanić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko etnološko društvo i Scarabeus-naklada: 151–170.
- Kravar, Zoran. 2003. *Antimodernizam*. Zagreb: AGM.

- Kravar, Zoran. 2010. *Kad je svijet bio mlad: visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*. Zagreb: Mentor.
- Lacan, Jacques. 1988. *The Seminar of Jacques Lacan: Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Markov, Valerijan. 1929. „Vlast Mojre. (tragedije Henrika Ibsena.)“. *Hrvatska revija* 2: 484–492.
- Moi, Toril. 2012. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Pirandello, Luigi. 1992. „Naći se“. U: *Gole maske: izbor*. Ur. Frano Čale. Prev. Morana Čale. Zagreb: Cekade: 563–627.
- Starobinski, Jean. 2009. „Poimanje nostalgije“. *Autsajderski fragmenti*: 57–72.
- Steiner, George. 1979. *Smrt tragedije*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.
- Verhaeghe, Paul. 1999. *Does the Woman Exist?: From Freud's Hysteric to Lacan's Feminine*. New York: Other Press.
- Williams, Raymond. 1979. *Drama od Ibzena do Brehta*. Beograd: Nolit.

Abstract

76

FROM THE OTHER SHORE OF THE PLEASURE PRINCIPLE: IBSEN'S LADY FROM THE SEA

In the book *Thalassa* (1924) Sándor Ferenczi constructs his theory of genitality on the analogy between the sea and the womb as our phylogenetic and ontogenetic birth place. Relying on Freud's *Beyond the Pleasure Principle* (1920), Ferenczi states that the whole life is determined by a tendency to return to the womb/sea, or to re-establish intrauterine peace and silence. Following Ferenczi's analogy, the paper explores structural similarities between literature and psychoanalytic theory, and thematic similarities between two plays: Henrik Ibsen's *Lady from the Sea* (1888) and Luigi Pirandello's *To Find Oneself* (1932).

Keywords: Ibsen, *Lady from the Sea*, Pirandello, *To Find Oneself*, melodrama, sea, oceanic feeling, hysteria