

# NORIN SINDROM U SUVREMENOJ DRAMI

## (Jelinek – Plakalo – Gavran)

GLUMICA: *Ona je pretjerano zločesta, karjeristična.*

*To mi je nepodnošljivo, ja se nikada ne bih ponašala tako...*

(M. Gavran: *Nora danas*)

Nešto slično, samo još žešćim povodom, uzvicknula je jedna stvarna glumica u stvarnom vremenu kad je napisana i objavljena Ibsenova *Nora/Lutkina kuća* (1879.). O tome Josip Lešić kaže: *Poznata njemačka glumica Hedviga Niman-Rabe, iako je priželjkivala da tumači Noru, odbila je da igra finalnu scenu kako je napisana, patetično uzvikujući da ona "nikada ne bi mogla napustiti svoju djecu"* (Lešić 1978: 7). Ova je pobuna ipak nekako stišana, kada je nakon mnoštva burnih reakcija kritike i publike sam autor pokušao promijeniti kraj i vezati Norin pogled za usnulu djecu, kako bi je ostavio i dalje uz Helmera, u "lutkinjoj kući", ali što je iznenađujuće, nitko više nije želio taj *happy end*, ni u gledalištu ni na sceni, te se komad počeo igrati s prvobitnim originalnim završetkom i Nora je konačno zalupila vrata. Iz toga se rodio Norin sindrom – splet simptoma koji su feministkinje s kraja 19. stoljeća pozdravile kao hrabro otvaranje ženskog pitanja prelomljenog kroz figuru pobunjenice žene i afirmacije ženskosti, no, rekla bih da je Ibsen otvorenim krajem drame i Norinim odlaskom u neizvjesnost noći ponudio mnogo više od toga, ono što će 20. stoljeće i literarno i kulturološki prepoznati kao čovjekovu grčevitu potrebu za osvajanjem vlastitog identiteta, bez obzira radi li se o muškarcu ili ženi, što je Norinom replikom definirano kao *dužnost prema samoj sebi* (Ibsen 1978: 105), *prema samom sebi*, dodala bih! U pomoć mi idu tvrdnje Borisa Senkera, koji je u svojoj pre-

ciznoj analizi Norina lika ukazao na bogatstvo simptomatologije njezina egzistiranja i ponašanja: *Nora, međutim, nije samo pobunjena žena. Štoviše, mogli bismo ustvrditi kako je razmjerno malo važno to što se ona buni kao žena. (...) Nora je više od toga. Ona je pobunjeni čovjek, ljudsko biće koje sigurnost što ga ograničuje i sputava mijenja za neizvjesnu, opasnu, ali stoga neograničavajuću slobodu* (Senker 1996: XVII).

I upravo je pitanje osobne slobode i njezinih granica, nužnih za prepoznavanje vlastitog identiteta, postalo sjecištem i stjecištem raznolikih mogućnosti za dijalog s tradicijom, za intertekstualne igre i traženja mjesta tuđoj riječi u svome izričaju. O stogodišnjici postanka ove Ibsenove drame, 1979. godine, zaigrana je u okviru "Štajerske jeseni" u Grazu drama austrijske spisateljice Elfriede Jelinek pod intrigantnim naslovom *Što se dogodilo nakon što je Nora napustila svoga muža, ili potpornji društva* (drama je nastala 1977.). Oslanjajući se ne samo na *Lutkinu kuću* nego i na *Potpornje društva*, Jelinekova je replicirala Ibsenu na način žestokog *feminističkog pesimizma* (Sead Muhamedagić 2002: 371), vraćajući Noru nakon njezina uzaludnog traženja smisla života i trženja vlastitim tijelom, tamo odakle je nekoć pobjegla netragom, vraćajući je, dakle, da bi ponovno u Helmerovoj kući Nora postala samo ona koja dvori muža i djecu. Drama je poentirana radiofonskim efektom marša, što je slutnja nadirućeg fašizma (godi-

PREMIJERE  
TEMAT  
DRUGA STRANA  
ONI KOJI DOLAZE...  
VOX HISTRIJONIS  
MEĐUNARODNA SCENA  
IZ POVIJESTI  
TEORIJA  
NOVE KNJIGE  
DRAME

na radnje je 1920.), s kojim raste i muška žudnja za dominacijom, kad se u militantnom okviru ruši obiteljski mir i Nora tone u grubost muškocentrične slike svijeta utemeljene na imperativu kapitala, otimačine i svakovrsnih surovosti, uključujući i miris budućih zločina, tako da je i njezino obraćanje rođenoj djeci neprimjereno: *Začepite te svoje kljunove, vi bijedne mješine! Zar ne čujete da bi vaš otac htio poslušati gospodarske vijesti* (Muhamedagić 2002: 85). Ovakav odgovor na pitanje *što se dogodilo nakon što je Nora napustila svoga muža*, postavljeno iz jake pozicije naslova drame Elfriede Jelinek, otkriva autoričinu intenciju pobuđivanja ljutnje na Norin pristanak da od Ibsenove lutke postane samo golo meso s donekle očuvanim darom govora.

Važnu kariku u intertekstualnom relacioniranju od Ibsena do Gavrana *Nori/Lutkinov kući* predstavlja i drama bosanskohercegovačkog autora Safeta Plakala pod znakovitim naslovom *Lutkinu bespuće (Nora II)*, praižvedena 4. travnja 1991. u sarajevskom Kamernom teatru '55 u režiji Vladimira Milčina. Drama je 2005. godine imala *remake* u Sarajevskom ratnom teatru SARTR, u izvanredno pogođenoj režiji Ozrena Prohića, kojom se teatarska semiotika maksimalno sljubila s tekstualnom. Upravo to novo uprizorenje *Lutkinog bespuća (Nora II)* otkrilo je svu kompleksnost Plakalova teksta kojim se Norin sindrom potrebe za bijegom iz zakovanih egzistencijalnih okvira prevodi iz ženskog na ljudsko područje. Kod Plakala se Ibsenova Nora multiplicira do složenog bića suvremene žene/čovjeka, rastačući "lutkinu kuću" u "lutkinu bespuće", jer je svijet stjecište šizofrenih egzistencija i ludnica je njegova metafora. Kao Elfriede Jelinek, i Plakalo se pita kamo je otišla Nora pa iako se radi, kako bi rekla Lada Čale-Feldman, o figuri *spolne metateze* (Čale-Feldman 2001: 213), kad muškarac tematizira žensko iskustvo, Plakalov je odgovor znatno suptilniji od onog Jelinekove. Identitet glavne junakinje je razlomljen, kaotiziran i napadnut stalnim seobama pa se Nora utjelovljuje u pet različitih mitskih figura žene: ona je majka, supruga, ljubavnica, stvarateljica i grešnica, ali u svim svojim oblicima nadilazi stereotipnu žensku matricu da bi se u bespućima svoga uzaludnog pokušaja zbrajanja u jedinstvenom identitetu potpuno izgubila i nestala u suicidalnom poistovjećenju sa Silvijom Plat.

Plakalova poetska sklonost metafori i zahuktalom

izričajnom sklopu u Gavranovu dijalogu s Ibsenom vraća se granicama klasične i vrlo jednostavne konverzijske drame, ali se zato strukturiranje građe, preuzete nešto iz prototeksta, a nešto iz suvremene zbilje, ostvaruje kroz složen sustav metatekstualnih i metateatarskih relacija. Oprobavši se već u nekoliko svojih drama u tehnici teatra u teatru (*Kad umire glumac, Bit će sve u redu, Zaboravi Hollywood* i dr.), Gavran se i u *Nori danas* hvata dramaturškog oružja sučeljenja fikcije i zbilje, tako da se i ovaj put služi postupkom koji Lada Čale-Feldman imenuje *kazališnom metalepsom, a riječ je o postupku tematizacije prekoračenja ontoloških granica, kršenja ontološke razlike između književnih i izvanknjiževnih, kazališnih i izvankazališnih svjetova, postupku unutar kojega je jednome liku dano da participira istodobno unutar i izvan fikcionalnog svijeta* (Čale-Feldman 2001: 217). Kao i Plakalo, ili sam Ibsen uostalom, i Gavran svoj autorski čin obavlja glasom utemeljenim na iskustvu žene, dakle, kroz *spolnu metatezu*, ali u odnosu na prototekst Gavran izvodi još jednu figuru, figuru koju bih nazvala *tematskom metatezom*, jer njegova *karijeristična Nora, Nora na pragu 21. stoljeća*, tlači svoga muža i on je taj koji će pod udarom njezine bezočne ambicioznosti zalupiti vrata i pobjeći u neizvjesnost hladne božićne noći. Majstor iznenadnih obrata u razvoju radnje, Gavran je ovaj put cio tekst proizveo iz figure obrata, ali je semantički sloj Ibsenove drame tim više dobio na podršci autorovoj odbrani čovjekova integriteta bez obzira na spol ili pak bilo kakvu drugu razliku zbog koje se mora povući često ranjavajuća granica.

Isto tako, moram upozoriti na originalnost Gavranova izvedbenog plana *Nore danas*, koji jest utemeljen na autoru omiljenoj figuri teatra u teatru, ali i tu se također može govoriti o nekoj vrsti neuobičajene strukturalne situacije, rekla bih da se ovaj put radi o primjeni *izvedbene metateze*, kada se "fikcionalna" radnja pojavljuje u funkciji *okvira*, a "zbiljska" radnja se javlja kao *umetak*, što autor već u početnim napomenama označava distinkcijom između *Lica iz "predstave"* i *Lica iz "stvarnosti"*. Učinak takve inverzivne pozicioniranosti dvaju ontoloških planova komada je višestruk jer se udara komentarom na komentar, ostvaruje se metatekstualnost na treću potenciju, a život i teatar se dodiruju toliko da ishod "predstave", u kojoj se ruše sve Norine ambicije za osvajanjem bogatstva i moći, kroz stalne

---

komentare glumačkoga bračnog para iz "stvarnosti" postaje zapravo opomenom i katarzičnom spoznajom da su vrijednosti postojanja u malim intimnim svjetovima koji se začinju u ljudskim srcima, u čovjekovom emocionalnom potencijalu, što se kao mogućnost sreće (makar i samo utopijski) utemeljuje na harmoniziranju binarnih kozmičkih opreka, počev od primalnoga muško-ženskog ili žensko-mušskog principa do svih ostalih koji nastaju u trenju Prirode i Kulture kao osnovnih kategorija civilizacijskog koraćanja kroz vrijeme.

Zato na kraju moram reći da sam posebno obradovana zasad posljednjom u nizu suvremenih replika na Ibsenovu *Noru* – dramom *Nora danas* Mire Gavrana – i da je doživljam i razumijevam ne samo kao domišljatu intertekstualnu igru nego i kao dostojan *hommage* Henriku Ibsenu povodom stogodišnjice njegove smrti (umro 23. svibnja 1906.) ili pak još više kao *hommage* povodom ideje ovoga velikog Nordijca o potrebi osvajanja vlastite slobode koja neće ničim ugroziti slobodu Drugog.

## LITERATURA

Čale Feldman, Lada (2001.). *Spolna metateza i kazališna metalepsa u hrvatskom dramskom modernizmu i postmodernizmu*. U: Lada Čale Feldman: *Euridikini osvrti*. Zagreb: Naklada MD/ Centar za ženske studije.

Gavran, Miro (2005.). *Nora danas*. Kazalište, br. 21-22.

Jelinek, Elfriede (2002.). *Što se dogodilo, nakon što je Nora napustila svoga muža, ili potpornji društva*. U: Sead Muhamedagić: *Antologija novije austrijske drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Lešić, Josip (1978.). *Lutkina kuća* (predgovor). U: Henrik Ibsen: *Drame, I*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Muhamedagić, Sead (2002.). *Elfriede Jelinek ili feminizam bez iluzija* (pogovor). *Antologija novije austrijske drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Plakalo, Safet (1989.). *Lutkino bespuće*. Sarajevo: Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta BiH.

Senker, Boris (1996.). *Lutkin bijeg iz kuće* (predgovor). U: Henrik Ibsen: *Nora (Kuća lutaka)*. Zagreb: Sysprint.

---