

KAD MI KLASICI POTONEMO: NORA U HRVATA

Lada Čale Feldman

UDK: 821.163.42.091

Članak razmatra recentni zaokret feminističkog interesa za fenomene popularne kulture u kontekstu teorija kiča, entiteta kojemu se loš hijerarhijski status katkad osporava, između ostalog, i argumentom o rodnoj obojenosti obilježja koja mu se pripisuju. Za feministički je pristup hrabrost da se kritički postavi u odnosu spram kič-produkata međutim vitalno važna, a dolazi posebno do izražaja kada su, primjerice, u pitanju tendenciozne prefabrikacije klasičnih dramskih djela poput Ibsenove *Lutkine kuće*, kanonskog dramskog teksta s jasnim feminističkim naglascima, koji, ironije li, i sam prokazuje kič kao formalni koliko i ideološki problem. U nizu izvedbenih, književnih i filmskih pokušaja da se nekako priritomi Norin čudovišni završni potez izdvajaju se i dva primjera u hrvatskoj književnosti: roman Ane Žube *Ne traži me u sebi* (1985.) i drama Mire Gavran *Nora danas* (2004.). Osim što rječito svjedoče o manjkavu razumijevanju jednako formalne koliko i idejne revolucionarnosti Ibsenova komada, oba primjera sugeriraju i sretno sustanarstvo popularne i visoko nagrađivane (pseudo)umjetničke stereotipije, neugodnu srodnost koja ne zaslužuje drugo do li da, na tragu Ibsenove averzije prema kič-svijesti, i sama bude tretirana onako kako kič-svijest želi tretirati Noru – kao patološki simptom aktualnih društvenih procesa.

Ključne riječi: Henrik Ibsen; *Lutkina kuća*; kič; Ana Žube; Miro Gavran

Kao što ime junakinje u naslovu već dovoljno naznačuje, razmatrat ću ovdje hrvatsku sudbinu *Lutkine kuće*, točnije, potonuće njezina dramskog zapleta na niže prečke kulturne hijerarhije, ako ne i u kič usmjeren na to da pripitomi i detronizira Noru kao mitsku feminističku junakinju. Dakako, sud kako je u Ibsenovu tekstu riječ o klasiku mitskih dimenzija budi niz opravdanih sumnji: primjerice, ne pretpostavlja li pretvorba u mit – u podlogu dakle neprekidnih preispisivanja – neku obvezujuću osnovicu identiteta, zajamčenu književnim imenom »Nora«? Što tvori mitski identitet zajamčen imenom, ako ne upravo neprekidno klizanje i katahreza, tj. nužda da se identitet preispisivanjem iznevjeri? Ima li smisla dijeliti »legitimne« od »nelegitimnih« perpetuacija mita? Ostaje li Nora Norom i onda kada se njezini karakterni atributi, motivi i postupci – u onoj mjeri u kojoj oni tvore označiteljsko tkivo Ibsenova komada – radikalno izokreću? Što Nori jamči mitski status – politička ili estetska dimenzija izvorne tekstne postojbine? Na čemu temeljimo njezinu transhistorijsku otpornost – je li njezina sudbina i dalje relevantna u epohi, primjerice, koja je ženama priskrbila pravne i političke ovlasti koje u izvornome kontekstu Ibsenova stvaralaštva nije imala, ili je ipak posrijedi učinkovitost umjetničke organizacije svijeta iz kojega je kao lik iznikla? Koliko je opravdana Steinerova sugestija da nije i ne može biti riječi o tragediji, jer su zamislivi uvjeti u kojima do Norine tragične pogreške i bračnog raskola ne bi imalo razloga doći (usp. Steiner, 1979.)? Koliko je pak s druge strane plodno *Lutkinu kuću* ostaviti ukopanu u povijesne kontingencije kasnog XIX. stoljeća i ako nije, znači li to da je njezin umjetnički značaj posve neovisan o društveno-kulturnim i političkim okolnostima u kojima se odvija radnja komada? Može li se iznevjerenje mitske feminističke matrice kritički osvijetliti upravo estetičkim razlozima? Koliko je studij putanje hrvatske kritičke recepcije, napose kazališne sudbine i književnog utjecaja Ibsenova komada, prikladan *pars pro toto* za diskusiju oko takvih, posve načelnih tumačiteljskih pitanja?

Posebno će se naime te načelne nedoumice izoštriti uputimo li se u indikativne uspone i padove preobrazbi i inačica *Lutkine kuće* uzduž

vrijednosne kulturne ljestvice koja vodi od visoke umjetnosti do kiča, to više što su to danas uvelike propitni, »tzv.« entiteti kojima se razdjelnice proglašavaju arbitrarnima, između ostalog i zato jer nerijetko, kako tvrde (post)feminističke kulturno-studijske analitičarke, počivaju i na rodnim predrasudama. Čini mi se međutim da je aktualna postfeministička idealizacija subverzivnog potencijala kiča, koja se oslanja na sve poroznije granice koje kič dijele od visoke umjetnosti, ipak ponešto nepravedna prema navodnom elitističkom cenzorstvu drugog vala feminizma, kada ga optužuje da u svojoj samozvanoj intelektualnoj superiornosti (usp. Grdešić, 2009.) ženama prikrađuje prostodušni užitak u konzumaciji popularne kulture, zanemarujući da neki njezini ogranci itekako pripomažu profilaciji novih i samosvjesnih ženskih identiteta (usp. Molvarec, 2008.).¹

Naravno da nam i kič-produkti mogu biti dragocjeni indikatori ili rječiti simptomi kulturnih mijena, ali pitanje je moramo li se zato, slijedom svojedobnih naputaka Rite Felski (usp. Felski, 1989.), odreći feminističkog zagovora estetičkih vrijednosti – pogotovo kada se u žrvnju i kiča i spomenutih mijena nađe Ibsenova *Lutkina kuća* i otvorena zagonetka njezina kraja. Mučila je ona i publiku i kritičare od prve postave komada, otvorivši raspravu o podlozi uprizorena muško-ženskog nesklada, nesporazuma i raskola: je li on pitanje nesuglasnih »naravi«, ili nesumjerljivih etičkih,

¹ Odnos visoke i popularne kulture u navedenom se tekstu doima poput kakva neizbježnog procesa, uvjetovanog radom sile teže: »Čini se kako je upravo promjena socioekonomske strukture [?, L.Č.F.], u smislu jačanja važnosti (ženske) potrošnje, pri čemu se uspostavlja neoliberalni model pojedinca slobodne volje i slobodnog izbora [?, L.Č.F.], ona koja je poljuljala određenu monolitnost u reprezentacijama ženskosti drugog vala feminizma. Doba potrošnje uzrokuje procvat industrije zabave, a time se i stroga hijerarhija visoke kulture i popularne kulture počinje ljuljati, a uskoro i izokretati u korist popularne kulture« (Molvarec, 2008: 210). Iz ovoga fizikalnog zakona, međutim, jednako tako neizbježno, čini se, ishodi i kvalitativna promjena, istina, i opet izražena kvantitativnim omjerima: »Ona je sve manje uniformna i konformirajuća [konformistička?, nap. L.Č.F.], a sve više postaje izazovna i subverzivna, općenito, ali i u prikazima žena« (*ibid.*).

ili političkih pozicija? Filozofkinja Sylviane Agacinski tako ističe da Nora prvenstveno želi biti priznata kao autonomna osoba (usp. Agacinski, 2008: 31-48), dok će Toril Moi u junakinji prepoznati prkos spram hegelijanske koncepcije žene kao ironije zajednice, pa i same, zadugo smutljivo »univerzalističke« pretpostavke »ljudskog bića« kakvo Nora želi postati (usp. Moi, 2006: 223-247). Jednako će i David Rudrum, na tragu Cavellove moralne filozofije, u potrebi za priznanjem vidjeti ne psihološko, pa čak ni primarno egzistencijalno, nego političko pitanje *par excellence*, osobito razumijevamo li političnost u njezinome ishodišnom značenju, kao pitanje ravnopravnog građanstva u polisu. Priznanje Nora potrebuje, sugerira autor, upravo zato da bi se stekli puni *politički* preduvjeti da se, paradoksalno, *odbaci* tj. *ne pristane* na društveni ugovor koji počiva na pretpostavci nepriznavanja i isključenja nekih skupina ljudi (dapače, ušutkivanja, proglašavanja njihova glasa djetinjastim, bližim životinji ili »lutki«). Društvo, naime, koje takav ugovor ustanovljuje ukazuje se Nori kao entitet koji nije dostojan njezina pristanka, baš kao što to nije ni brak s Torvaldom, koji na kraju proglašava ništavnim (Rudrum, 2013: 134-176).

Imajući dakle na umu ukratko dočarane visoke etičke, pravne i političke domete diskusije koja se o najzloglasnijem Ibsenovu predlošku i dan-danas vodi, zanimljivo je razmotriti što su s njime učinile dvije razmjerno recentne hrvatske prefabrikacije, koje su ga s jedne strane kapitalizirale kao neprijeporno i ovjereno kulturno dobro, a s druge potkresale u svojstvu stijega modernog feminizma. Njihova ideološka inverzija, koja retroaktivno degradira žensko-političku dimenziju jednoga od Ibsenovih najslavnijih komada, popločana je međutim njegovom estetskom devalvacijom, simptomatičnom za aktualne kulturne procese u kojima i (post) feminizam ima svojega udjela, osobito kad eksplicitno proklamira pseudodemokratizacijsku liniju manjeg mentalnog, etičkog i političkog otpora kič-produkciji u ime samorazumljiva, odnosno analitički nerazložena

pojma ženskog »užitka«.² Povijesna je ironija pritom da je i sama dramaturgija Ibsenova komada implicitno upletena u svojedobnu modernističku bitku oko statusa i ideoloških učinaka kiča. Međutim, kič za Ibsena nije izlučevina prezrena klasno uniženog ili rodno obilježnog ukusa i apetita³ nego krajnja izvedenica, kako je pokazala već spomenuta Toril Moi (usp. Moi, 2006.), upravo idealističke estetike i njezinog postulata uzvišene Ljepote.⁴ Karakteristično, kult Ljepote u Ibsenovu komadu zastupa osjetljivi Torvald, zgađen jednako nad prizorom Norina pletenja koliko i nad ružnoćom smrti što prijeti u liku oboljeloga prijatelja Ranka, od kojih radije bira Norin seksualno izazovni ples u napolitanskom ruhu. Zato završni Norin udarac vratima nije samo zbunjujući, dotad neviđen, otvoreni kraj, kraj kojemu su se uporno nalazili nadomjesci i prihvatljivije verzije – u kojima

² Osobito ako se u nj posve neproblematično, odnosno »neizbježno«, barem »u današnje doba«, uklopi i »konzumerizam«, kao natrag prisvojeno pravo, dekontaminirano od zagađivačkih prisila kakve nameće, izgleda, feministička politička korektnost, odnosno njezina »asketska, gotovo puritanska narav« (usp. Molvarec, 2009: 208-210), a ne kao rezultat združenih kapitalističkih i patrijarhalnih strategija kojima se žudnja i užitak konstruiraju i kanaliziraju, bili oni »ženski« ili »muški«. Kada je postfeminizam u pitanju, našlo se već artikuliranih analiza i kritika njegova medijski posredovanog otpora drugome valu, pa čak i navlastita rada feminističke teorije na vlastitom razvlaštenju (usp. McRobbie, 2009. i Kulcsar, 2011.).

³ Premda bi se tu moglo prigovoriti da Nora u svijet komada ulijeće zatrpna paketima iz kupovine, u kojima se kriju i slastice što ih potajice konzumira, valja znati da i jedno i drugo pripada »pročelju« njezina braka, unutar kojega se pretpostavlja da žena troši ono što suprug stječe, te da se, kradomice jedući kolačiće, ponaša poput djeteta. Pozadinski nacrt, nasuprot tome – nacrt o kojemu suprug ništa ne smije znati, ali koji se obznanjuje publici – jest scenarij u kojemu Nora noću radi da otplati dug Torvaldova liječenja.

⁴ Isto, zanimljivo, navodi i Eco kada kaže da je bezvremenska vrijednost Ljepote najčešće tek krinka za zlokobno lice Kiča (Eco, 1989: 216). O ranome XVIII. stoljeću i njegovu pjesništvu kao ishodištu pojma kiča i zapletenih putanja njegovih pregovora između elitne i popularne kulture usp. Tiffany (2014.).

Nora ili ne odlazi ili se pokajnički vraća⁵ – nego je i dvostruka pljuska, pljuska bračnom, ali i estetski obezvrjeđenom, melodramskom scenariju, u kojemu su i ona i suprug igrali u prilog romantičarskoj apoteozni ženske žrtve i muškog herojstva, dviju opsjenarskih rola koje neslavno propadaju pred ucjenom Krogstadtova kobnog pisma i prisilom da se spoznaju ekonomski, pravni i politički okviri Norina sužanjstva.

Ibsenova averzija prema spomenutim dvama *topoima* romantičarskog nasljeđa – žrtve i heroja – posve se, istaknimo, podudara s Brochovom anamnezom »kič-čovjeka«, i to i u svojstvu proizvođača i u svojstvu konzumenta kiča, nositelja »romantičnog duha«, povijesno specifične slitine aristokratskih ideala (viteškog »herojstva«) i »etičke«, protestantske građanske tradicije, odnosno njezina, kaže Broch eksplicite, »duha žrtvovanja« (usp. Broch, 1997: 63-64). No klasnoj je dimenziji, kako već prije napomenuh, nužno pribrojiti i rodnu: romantična je vizija bračnih odnosa sve samo ne ženska izmišljotina, budući da izravno ishodi iz ženina izrazito nepovoljnog društvenog statusa. U XIX. stoljeću dolazi naime do složenih mijena u imovinskom, pravnom, političkom i socijalnom konceptu »građanstva«: on se mogao odnositi isključivo na muškarca, dok je žene ostavio u feudalnoj ovisnosti o muževljevom pokroviteljstvu, koje se nije svodilo na puku moralnu zaštitu. Otud i dvije radikalno različite »prirode« – javna, muškarčeva i privatna, ženina, s njihovom navodno neiskorjenjivom razlikovnošću – kao i potreba da se takav poredak diskurzivno podupre,

⁵ Najprije je na tu rabotu bio nagan sam Ibsen, koji je smislio alternativni kraj u kojem Torvald uspije Noru prisiliti da zbog djece ipak u kući ostane, iako se naravno Ibsen zgražao nad takvim »barbarskim« pritiskom. Zatim su uslijedile raznovrsne nadopune u kojima se pokajnička Nora, odbivši ponudu posla, vraća i moli za oprost (Edna Dow Cheney, *Nora's Return*, 1890.), ili pak verzije u kojima Torvald shvati sve što je Nora za njega učinila, pa se pomire, ili pak u kojima Torvald preuzme krivnju na sebe (Henry Arthur Jones, *Breaking a Butterfly*, 1886.) pa ga Nora proglasi »tisuću puta boljim čovjekom no što ga ona zaslužuje«, itd (usp. Templeton, 1997., 112-118, koja napominje da se jedan od revidiranih krajeva našao i u engleskom izdanju *Antologije norveške drame iz 1976.*).

primjerice, da se ženski »ostanak u ulozi trajno maloletnih osoba prvi put predstavi kao romantična stvar srca«, a dom, taj prostor »stare razmene zaštite za pokornost«, postane »štićeni prostor trajne razmene komplementarnih priroda«, i stoga »sveto mesto i hram ognjišta« (Zaharijević, 2015: 18). Tako i kad Nora noću radi, krši temeljne protokole braka, ugrožavajući sam muževljev građanski status skrbnika, pokrovitelja i javnog zastupnika svoje supruge, koju on svojom ličnošću ekonomski, pravno i politički »pokriva« (posrijedi je pravni institut bračne »kuverture« usp. *ibid.*; sličnu etimološku vezu s idejom »pokrivanja« održava i hrvatski jezik spomenutim pojmom »pokroviteljstva«). Ovo napominjem zato da bismo imali na umu kako u Norinom radu ne bi trebalo gledati osobnu nesebičnost, altruizam, samozataju i požrtvovnost. Potonje su tek romantične stilizacije njezine pravno-ekonomske transgresije, koja nam danas nije ni pojmljiva u svoj svojoj uvredljivosti za Torvalda: ona ga razbješnjuje jednako koliko i Norino krivotvorenje očeva potpisa, za koje bi javno, slijedom navedene onodobne logike, morao odgovarati i on. Nemamo se dakle što zgražati nad kasnijom Torvaldovom nezahvalnošću – on se naivne i neodgovorne Nore kakvu zatječemo u početku radnje, da se poigramo riječima, *s pravom* gnuša, jer njezini kasnije razotkriveni potezi ne dovode u pitanje tek ispražnjeni pojam muške »časti«, nego suprugovu političku i pravnu građansku egzistenciju.

Nora dakle ne odbacuje samo netom ocrtanu društvenu, političku i etičku hipokriziju braka, nego s njima i »strukturnu laž« melodrame koja to licemjerje diskurzivno idealizira. Inzistiram na sintagmi »strukturna laž« jer je posrijedi definicija kiča Umberta Eca (usp. Eco, 1989.), koji se intenzivno pozabavio upravo onime što će me nadalje zanimati – naime intertekstnom dimenzijom kič-napajanja na ovjerenim produktima visoke kulture – a i zato jer je posrijedi teoretičar koji je svjestan poroznih granica kiča, kako kada je u pitanju avangardna umjetnost, tako i kada su u pitanju susjedni pojmovi masovne ili *mid-cult* produkcije. Modernistička apstrakcija i avangardistički radikalizam htjeli su se, kaže Eco, od popularne kulture

s jedne strane ograditi, ali su je isto tako intenzivno problematizirali i zbog toga samosvjesno upijali, baš kao što je i Ibsen svjesno svoj modernistički eksperiment sagradio na mehanici dobro skrojenog komada, pa je utoliko upravo na njegovu primjeru produktivno razmatrati pokušaje da se njegov eksperiment u tu mehaniku natrag posuvrati.

Zanimljivo, Eco se nije našao na meti rodne analize teorija kiča kakvu su ponudili, primjerice, Andreas Huyssen, Patrice Petro, Tania Modleski i Rita Felski, prigovorivši imenima kao što su Hermann Broch, Clement Greenberg, Matei Calinescu ili sljedbenici Frankfurtske škole da redovito pribjegavaju rodnom kodiranju masovne čitateljske konzumacije kao »sentimentalnog«, dakle »ženskog« položaja u književno-komunikacijskom lancu,⁶ na kojemu drugi, autorski kraj redovito izgleda zauzima muškarac – pa i onda kada je, kao u romanu Stephena Kinga *Misery* kojim se u svojoj analizi bavi Rita Felski, svjesno angažiran kao proizvođač kiča (usp. Felski, 1990.). Slučaj priloga Rite Felski na tu temu posebno mi je stalo izdvojiti utoliko što se u njemu opravdano negoduje povodom jednostavna obrtaja vrijednosnih naglasaka vezanih za kič u prilog ženskom užitku u čitanju, primjerice, ljubavnih romana, i pledira više za disekciju rodnih termina kojima se striktno razgraničava umjetnost od popularne kulture. Pa ipak, Felski ostaje suzdržana u pogledu eventualne feminističke reformulacije teorije kiča koja bi kompleksnije osvijetlila njegov dug romantičarskoj estetici te u njemu vidjela više od nevinog užitka, dapače, ogledno očitovanje sprege kapitalizma i patrijarhata, u kakvo se i svojedobni preinačeni krajevi ili nastavci *Lutkine kuće* lako dadu uklopiti.⁷

⁶ Istini za volju, ako »sentimentalnost« nužno konotira »ženskost«, onda ni sami spomenuti kritičari teorija kiča – osobito Rita Felski – kanda nisu voljni napustiti rodne stereotipe, ili im se argumentacija vrti u krugu, zapletena u prepoznavanje implicitne »ženskosti« u atribucijama za koje se, čini se, ipak ujedno predmnijeva da su neosnovano s njome povezane.

⁷ Sve te revizije izvornoga kraja redom, naime, imaju isti naum, što su ga perpetuirale i kasnije kritičke studije navodnih »inherentnih« manjkavosti Norina karaktera: »uništiti njezin kredibilitet i moć kao reprezentativna ženskog

Ibsenova je Nora, pripomenimo, u Hrvatskoj razmjerno slabo prošla i tamo gdje joj je navodno bilo legitimno mjesto, naime u kazalištu, pa se možda i ne bi trebalo čuditi kasnijoj književnoj transformaciji kojom ću se ovdje pozabaviti. Ne mogu ovdje trošiti prostor na puni opis i prikaz pitoreskne kritičke recepcije i onih malobrojnih postava *Lutkine kuće* u kojima je uspjela zalupiti vratima,⁸ recimo tek da je to na pozornici središnj

lika«, kako bi, paradoksalno, »*Lutkina kuća* mogla izniknuti u svojstvu klasika, spašenog od feminizma, te kako bi Ibsen mogao zauzeti mjesto u panteonu pravih umjetnika, neuprljanih 'ženskim pitanjem' i povijesnom aktualnošću« (Templeton, 1997., 117).

⁸ Ipak, tko bi odolio makar nasumično izdvojenim »cvebama«: *Vienac* iz 1888., primjerice, povodom hrvatske praizvedbe ustvrđuje kako je drama »osupnula nemalo naše občinstvo i pobudila neobičan i dubok utisak«, no kako »uzroke tomu pojavu ne treba tražiti u kakvu osebjunom dramskom obliku ili u izvornoj, neobičnoj tehnici, jer se pjesnik uglavnom drži temeljnih pravila moderne francuzke drame, već u neobičnim nazorima i dubokim mislima, štono kao iskre neprestano vrcaju diljem čitave drame i osvjetljaju temeljnu misao pjesmotvora, a ponajviše u neskladnom i neprijatnom završetku, koji gotovo svuda odbija i pobudjuje negodovanje i oporbu u gledalaca« (1888., 280). No kritičar izgleda ne dijeli to opće mnijenje, točnije, pokušava mu Ibsena nekako približiti: »Obični ljudi misle da može dvoje ljudi živjeti u sreći i zadovoljstvu, kad se od ljubavi uzmu i viek svoj sprovode u milovanju i podpunoj slozi, dok se glavar porodice brižno skrbi dobrobiti žene i djece svoje i ne zalazi na stranputice, a uz to nikakav zloglasni kućni prijatelj ne muti i ne ruši bračnoga mira i pokoja. Ovako skladno i zadovoljno teče jur osam godina brak Helmera i Nore. Po običnom shvaćanju ovo je uzor braka i zajedničkoga života dvoje ljudi, – a kad tamo, skeptični Ibsen nalazi u tom blaženom braku toli golem nesklad i toli dubok ponor među Helmerom i Norom, te ih je nesmiljeno rastavio i strogu osudu izrekao, da ima Nora usred tamne noći poči u dobrovoljno progonstvo« (*ibid.*). Prema našem kritičaru, sve to otud jer je Ibsen »rođen idealista« i »rigorozista« , a onda i »pesimista« (*ibid.*, 281), jer »visoko cijeni pravu i idealnu ljubav, pa je ne smatra u obće pukom iluzijom, već se ruga samo filistarskoj, samoživoj ljubavi koja se ne osniva na nekom dubljem čuvstvu potpune samozataje i požrtvovnosti« (*ibid.*). Nije ni čudo da kritik slijedom toga zaključuje kako komad »u zabludama nestašne i lakoumne Nore« zapravo »prikazuje kobne posljedice nehajne i polovične odgoje mladih djevojaka«, osobito ako, poput Nore, u mužu ne nađu »pravog provodiča, da je

hrvatske nacionalne kazališne kuće do devedesetih godina prošlog stoljeća posljednji put napravila davne 1934., te da se i recentna postava redatelja Saše Božića iz 2014. reklamirala prevladanošću »feminističkih ciljeva«. To je priličan kuriozitet znademo li da je Ibsen inače bio razmjerno čest izbor hrvatskih pozornica, te da je ostavio znatna, upravo feminističkoga traga u četiri istaknuta hrvatska modernistička dramatičara – Vojnovića, Begovića, Krleže i Marinkovića – priskrbivši u ono vrijeme, da bi ironija bila još veća, i pokojem od njih – poglavito Begoviću – prišivak trivijalnosti, premda je neprijeporno da je Begović, kao i ostala spomenuta trojica, Ibsenov sljedbenik bio i u tome što je stereotip jednadžbe ženskog recepcijskog senzibiliteta i kiča prije pokazao nego li sam podupirao (usp. Hameršak, 2004. i Čale Feldman, 2008.).

Istina, Vojnoviću je značajniji bio *Rosmersholm* i njegova Rebeka (usp. Čale Feldman, 2012.), no, baš kao i Begovićeve komade, tako je i Krležinu tročinku *U agoniji* i Marinkovićevu *Gloriju* nezamislivo razmatrati mimo *Lutkine kuće*, što je dovoljno razvidno iz Laurina »ženskog«

pouči i privede ozbiljnu shvaćanju života« (*ibid.*, 283). I otac i muž snose dakle dio odgovornosti za Norina kriminalna djela, pa kako da onda ona ne očajava kad »stane razabirati, kakav je zločin počinila«, tj. »svu grozotu nedjela svoga« (*ibid.*). Nora dakle ne odlazi zbog spoznaje bračnoga licemjerja ili internih kontradikcija braka kao pravno-ekonomsko-političke institucije, nego »iz tobožnje tamnice bračnog života« bježi prvenstveno slijedeći željeznu Helmerovu logiku, da naime i nije dostojna da odgoji vlastitu djecu. Istina, spominje se tu i »najpreča dužnost njezina da usavrši svoje intelektualne sile, da se ustali i potpuno razvije njezino individualno biće«, ali sve je to stoga jer je Ibsen »odlučan zatočnik prava i samostalnosti individua«, pa »tjera mak na konac«, i prikazuje čak i takav apsurd kakav je pretpostavka da »se ova slaba i nestašna žena smatra dorašlom i podobnom da odoli sudu i nazorima celoga društva«. Naposljetku, kritičar je neodlučan bi li Ibsena i Noru kudio ili hvalio, jer ne želi biti »pedant« i »strogo prekoraovati«, a opet ni »hvaliti i u zvijezde kovati« ženu koja je »toli nemilostiva prema svomu čestitomu i poštenomu mužu i nejakoj dječici« (*ibid.*, 284). Zanimljivo, 1934. i komad i pisac proglašavaju se »datiranim, ograničenim na svoje doba«, jer nam je njegov »mentalitet već dalek, gotovo nerazumljiv, već zbog samog napretka ideje i nauke od onoga vremena« (1934., 18. 11).

rada za muževljevu rastrošnost, te što očito ishodi iz samoga temeljnoga Marinkovičeva motiva pretvorbe junakinje u kip koji se tijekom drame dovodi u izravnu analogiju s lutkom Isusa Krista. Ne zaboravimo međutim napomenuti da je u pitanju mehanizam koji izrađuje i trži Kozlović, Glorijin otac, profesionalno vezan, vidi vruga, upravo uza svijet prezrenih popularnih formi, cirkusa i varijetea, što znači da bi se i o ovim komadima moglo govoriti u kontekstu diskusije o hijerarhiji kulturnih žanrova i uopće metaestetičkih rasprava koje se u objema dramama pred ženama odvijaju: Lauru, primjerice, iritiraju Lenbachovi »knalefekti« i Križovčeve snobovske eskapade, unutar kojih će jednako kotirati ljepota konjske glave, »preteške« Bartokove note i »razumljive«, »deskriptivnogeometrijski jasne« Canaletto-imitacije, jer su i jedno i drugo i treće tek značke klasne identifikacije, a ne predmeti estetskoga doživljaja, premda se pokušavaju upravo takvima predstaviti, i dapače razgraničiti od onoga što Križovec zove »ovo danas«, tj. »nekakvih razbijenih flaša, staklovine polijepljene šmirglpapirom i brkova od pravih brkova i brade« koji se zovu »autoportret! Dakle, strašno!«. U Marinkovića pak popularnu sferu ne doziva samo Kozlović, jer i don Zane pokušava uspostaviti distinkciju između umjetnosti kazališta i don Jerova propagandnog kiča, koji se jednako oslanja na romantičarske spiritualne prežitke, s obzirom na to da se savršenošću duhovne Ljepote pokušava oduprijeti dijalektičkom utegu glumačkoga tijela. Ni u prvom ni u drugom slučaju, dakle, kič se ne vezuje uza ženski senzibilitet, pa ni kad se o ženskim likovima izriču stereotipni sudovi: dapače, prije će biti da se sami ti stereotipni sudovi podvode pod obrasce kiča, kao u Križovčevim nehaijnim simplifikacijama Laurina stanja (»sve su to nervi«) ili senilnim komentarima Marinkovičeva Biskupa o frapantno uspješnom Glorijinom slijetanju sa trapeza na crkveni oltar.

Imajući na umu te značajne lokalne odjeke Ibsenova modernizma, upravo je nevjerojatno da Nore u socijalizmu na zagrebačkoj pozornici nije

bilo,⁹ ali je to intrigantnije razmotriti kakvu je glavu pomolila u ženskoj proznoj, k tome još popularnokulturnoj produkciji. Iz stotina i stotina priča te dviju knjiga koje je tijekom svoje, prije svega komercijalno uspješne karijere uspjela objaviti Ana Žube, svojim se dužim spisateljskim dahom izdvaja njezin roman *Ne traži me u sebi*, objavljen polovicom osamdesetih, u desetljeću inače značajnom za nastup hrvatskoga »ženskog pisma«. Roman u vrijeme kada je izišao nije izazvao znatniju pozornost kritičara, ne ubrajamo li tu proplamsaje prkosnih simpatija autoričinih novinarskih kolega kao što je Igor Mandić, uperenih protiv hrvatskog malograđanskog kvazirafinmana, jednako kao i protiv konfuzije unutar kojih su djelovale cenzorske škarke onodobne komisije za šund, koje su slijedile Šuvarove, u osnovi i opet građanske kriterije radničkog kulturnog uzdizanja (usp. Senjković, 2008.). Žube je neobična figura i utoliko što djeluje u uvjetima s jedne strane komercijalizacije socijalističkog tiska, ali i socijalizmom osigurane, premda polovične ženske emancipacije, pa su i autoričine priče kompenzirale upravo emocionalne i egzistencijalne gubitke nastale u procijepu novostečenih rodnih pobjeda, naslijeđenih patrijarhalnih kućnih dužnosti i rastućih samostilizacijskih prisila zapadnjačke industrije ženske ljepote (usp. Dijanić, Merunka-Golubić, Niemčić i Stanić, 2004., 301-341).¹⁰ Pitanje je stoga možemo li, kao što, primjerice, pokušava kritičar Ante Bašić (usp. Bašić, 2011.), njezine romane silom gurati u parametre

⁹ Ovo razdoblje bilježi dvije postave pedesetih, u Osijeku i Splitu, kada na repertoaru ostaje, u Osijeku tri, a u Splitu osam puta, te jednu postavu u Dubrovniku 1980., u Kazalištu Marina Držića, gdje je izvedena svega trinaest puta.

¹⁰ Evo što povodom braka imaju reći urednice navedenoga zbornika razgovora i ženskih priča o životu u socijalizmu: »Zanimljivo je da su žene u našim dvosatnim razgovorima vrlo malo doticale temu braka i odnosa s partnerom iako smo im postavile nekoliko pitanja o tom dijelu njihova života, misleći kako će se upravo na tome temeljiti njihova životna priča. Naše sugovornice uopće ne govore o intimi, brizi, nježnosti i komunikaciji sa svojim životnim partnerima. U većini nisu u potpunosti zadovoljne svojim bračnim životom, pa zato i nerado pričaju o tome« (Dijanić, Merunka Golubić, Niemčić i Stanić, 2004: 326).

slavne studije *Čitajući romansu* Janice Radway (usp. Radway, 1984.), sročene za korpus namijenjen drukčijim ciljanim potrošačicama i nastao u okvirima britanskoga kapitalizma. Ovo posebno ističem jer su se oruđa etnografije čitanja, koja su u slučaju Janice Radway bila uporabljena kako bi se iskupila čitava jedna kritički prešućena ženska socijalna praksa bijega i »otpora čitanjem«, kod Bašića našla u službi problematične estetske ovjere Žubina romana, dapače, immanentne tekstualne analize koju Radway izričito odbacuje – kao da je Žubin roman jedinstveni izraz onodobnog ženskog autorstva, a ne ogledni primjer jednako izričajnog koliko i rodno-političkog konformizma.

Više od svega to u romanu potkrepljuje upravo doziv Ibsenove Nore, uloge što je jedna od triju glavnih junakinja, glumica Jelena, priprema za premijeru: bljesak prepoznavanja, međutim, ne odnosi se tu na žensko-žensku identifikaciju junakinje s likom koji glumački tumači, nego na spoznaju da je Norino mjesto sada zauzeo glumičin suprug, požrtvovni Branko, kojega je junakinja odabrala isključivo da sebi osigura društvenu prihvatljivost, te kojega je ne samo varala nego i uporno zanemarivala zbog profesionalnih obveza, odbacivši ga usto i svojim »držanjem na distanci« (Bašić, 2011: 136), pa je on na kraju romana – kao kod Ibsena Nora muža – osviješten, napušta. Koliko se god spomenuti Bašić trsio u ovome ugledati neutralne, ako ne i hvalevrijedne, pače reklo bi se postfeministički znakovite obrise intertekstnoga, pa čak i intermedijalnog dosluha,¹¹ Norina je pojava u Žubinu romanu notoran primjer procedure kojom se kič hrani zgotovljenim formulama i perifernim, isključivo fabularnim aspektima daleko složenijega dramskog svijeta, u kojemu nipošto nije tako jasno što je sve pripremila i što sve znači Norin završni odlazak, nekmoli u kojoj je mjeri on potez tragičke junakinje – sučeljene s pravno-političkom ništavnošću vlastita građanskog statusa – a ne protest ljubavno

¹¹ I Bašić, naime, jednako kao i postfeministkinje, zdušno inzistira na »odlasku u potragu za vlastitim identitetom« što ga i Branko i Jelena od Ibsenove Nore navodno baštine (Bašić, 2011: 138).

povrijeđene supružnice. Kad je roman Ane Žube pak u pitanju, taj se kraj, za volju inverzne analogije kojoj će poslužiti, ispostavlja kao usputna i, kako bi Eco rekao, strukturno neasimilirana citatna posudba (usp. Eco, 1989: 201), koja se iznenada pojavljuje u svojstvu »sigurne karte« doziva referentnog obrazovnog obzora ciljane ženske publike. Mogla bi se ta posudba smatrati razmjerno benignim autoričinim pokušajem da vlastitome štivu priskrbi dignitet, kada se njome rodna politika izvornika ne bi svodila na uzane razmjere personalnih slučajnosti i karakternih odlika, a njezina uvjetovanost novim, socijalističkim okolnostima života ženske populacije ne bi prikazivala kao jednostavni obrat uloga na klackalici emocionalne manipulacije – obrat koji ženama, uza svu slobodu, prava, autonomiju i profesionalne probitke, nije donio previše osobne sreće.

No Žube ne oglašuje svoj roman kao umjetnost, trseći se spomenutom inverzijom u odnosu na Ibsenov prototekst tek izbjecći optužbu da se u sudaru muško-ženskih karakternih sila uvijek priklanja na jednu, žensku stranu. Svoj svijet naime kroji prema mjerilima mimetičkog *effet du réel* više nego li u skladu s obrascima romanse, napučujući ga svom silom sitnica, detalja i nasumičnih zaokreta intimne svakodnevice, koji romanu daju status (ipak razmjerno blijedog) svjedočanstva o ženskom licu socijalističke atmosfere. Ono, međutim, što prema Ecu tvori bolesno tkivo kič-produkcije jesu djela koja se ne samo oslanjaju na pripitomljene i pojednostavljene, a zapravo već islužene procedure kanonizirane umjetnosti (*ibid.*: 192), nego i ona djela koja »pravdaju svoje provokativne svrhe tako što se zaodijevaju u ruho estetskog iskustva, tako što se oglašuju kao umjetnost« (*ibid.*: 203). Kada takva djela, kao Gavranova drama *Nora danas*, s jedne strane promiču antifeminističku paniku, a s druge dobivaju nagrade, dok im se autor čak i konsakrira članstvom u HAZU, možda ipak imamo razloga za zabrinutost: sjetimo li se, primjerice, što je Slavoj Žižek svojedobno rekao za uspjeh Weiningerova zlosretnog spisa *Spol i karakter*, da je naime taj spis samo eksplicirao ono što je nekoliko naraštaja muške intelektualne elite bečkoga *fin-de-sièclea* ionako mislilo (usp. Žižek, 1999.), ni mi se ne bismo smjeli

zadovoljiti pukim odmahivanjem ruke na tvorevinu ionako bjelodano osrednjega pisca, nego bismo se morali potruditi da u njoj razaznamo konture tranzicijskog antifeminističkog protuudara, te da je i umjetnički i politički razobličimo, umjesto da samozadovoljno plutamo na površini aktualnog veselog savezništva postfeminističkog i pop-kulturnog pluralizma.

Kako, dakle, Gavran odgovara na svojedobno pitanje Margaret Atwood o tome kamo je zapravo Nora iz lutkine kuće otišla (usp. Atwood, 1995: 101)? Prema njemu, u raj menadžerske promućurnosti i političke beskrupuloznosti, koje će konačno ne samo realizirati što je za Ibsenovu Noru značilo stati na vlastite noge i sa svijetom se suočiti sama, nego i na vidjelo iznijeti upravo logiku Norine svojedobne diskvalifikacije za majčinstvo: poput Žubine Jelene, i hrvatska tranzicijska Nora muža vidi kao puku jamčevinu društvenog usidrenja, a za djecu ne pokazuje nikakav interes; njezina je narav, kako je još Ibsenov Torvald tvrdio, korijenski kriminalna, kao što je kriminalna osnovica njezinoga poslovnog uspjeha; ono što je nekad bila Norina jedina i jalova no kulturno itekako odobrena taktika moći, naime koketerija sa suprugovim prijateljem, na smrt bolesnim doktorom Rankom, ne bi li se iskamčila prijeko potrebna novčana posudba, danas je konačno razotkriveni egotistični seksualni promiskuitet, kojim je uostalom bila začinjena i transakcija s današnjim Krogstadtom, alias, kod Gavrana, tajkunom Karlom. U osnovi, Nora danas ili današnja Nora nije odlukom za samostalnost doživjela nikakvu karakternu, nekmoli spoznajnu evoluciju, samo je uspješno spojila infantilni obrazac neodgovorne viktorijanske lutke, koja svoje nedolične poteze licemjerno pravda žrtvom za bolesnog muža, i, s druge strane, novostečena prava na profesionalno proširenje polja svojih kriminalnih težnji, u koji će ubrojiti i politički uspon do ranga ministrice turizma.

Kao što su nekad usplahireni antimodernisti pošast ibsenizma zvali histeričnom feminizacijom društva i kulturnom degeneracijom, tako i, zamišljajući »Noru danas«, Gavran boljke hrvatske tranzicijske gospodarske i političke korupcije svaljuje na progresivnu feminizaciju, čini se,

prirođeno muških »stupova društva«. Svijet se tu opasno okrenuo naglavce – jer danas, kako se u komadu izričito veli, »muškarci ne žele biti muškarci a žene ne žele biti žene«: dok potonje sretno brode vodama moralnog muteža, bolećivi muškarci koji čeznu za neostvarenim umjetničkim ispunjenjem – jer to je Gavranova inačica Torvaldova senzibiliteta za Ljepotu – prisilno ostaju kod kuće, uz djecu, te jedini brinu o božićnom drvcu i čestitkama svojti i prijateljima. Istina, to im dugoročno dojadi, pa tako i ovdje na kraju komada povrijeđeni Toni, negdašnji Torvald, stupa na negdašnje mjesto supruge, te, pravednički razgnjevljen i izgubljena strpljenja, želi napustiti obitelj i indignirano otići u Pariz da tamo, a gdje bi drugo, otkrije je li umjetnički nadaren ili nije. No dok je Ibsenov Torvald, uza svu brigu za ugrozu svojega društvenog ugleda, razmjerno dostojanstveno pretrpio Norin odlazak, novopečenoj Gavranovoj Nori ideja o muževljevu odlasku toliko kvari karijeru da mora pribjeći ekstremnim mjerama, pa smišlja koga da unajmi da supruga – premlati. To joj, sudeći po ishodu, ipak ne pođe za rukom, pa posljednji Gavranov prizor muža i žene djelomice obnavlja, ali inverzno, Ibsenov dijalog, samo što se sada muž otiskuje u zadugo mu izgleda zanijekanu samostalnost, u nadi da će se jednom vratiti i s Norom graditi odnos »na osnovama ravnopravnosti i uzajamnog uvažavanja«.

Gavranov parazitizam na Ibsenu nije međutim nipošto moguće tako brzo otpisati kao kratku i usputnu referencu u romanu Ane Žube. Recimo, teško je tu tvrditi kako je riječ o strukturno neasimiliranom fragmentu: Ibsenov komad prenesen je »u glavnim crtama«, dakako, ponajprije fabularnim. Dramatičar se čak dosjetio i jadu svojeg antifeminističkog prizemljenja, pa je u igru uveo – i u tome slijedeći potrebu Ane Žube za rodnom »ravnotežom« – par Glumca i Glumice koji u *Nori danas* nastupaju, kako bi njihove diskusije ontološki uokvirile netom prepričani komad

kao zapravo umetnutu priču.¹² Autor drame je dakako Glumac – a tko će se ako ne muškarac latiti pisanja scenarija – dok mu životna partnerica u njemu tek nastupa, prilično nesretna zbog sramne istine koja se o ženama tu otkriva te zabrinuta neće li tkogod glumčev rad optužiti za naivnost i banalnost, a možda i preplašena neće li je iz svojega kruga, kako joj Glumac-autor spočitava, izbaciti »njezine prijateljice« iz očito staljinistički profilirane »Ženske autonomne inicijative«. Ono što je međutim trebalo priskrbiti dubinu metateatarske *mise en abyme*, tj. bezdanosti, pretvorilo se u plićak eksplikacije vlastite poetike, tako da se potvrdama kič-svijesti ovdje čak ne moramo ni dovijati, autor nam ih na pladnju servira sam. Glumica, primjerice, sumnja da je gore sažeta drama »odviše radikalna« za »današnje hrvatsko kazalište« koje da »protežira mlake predstave ili nerazumljive stupidarije«, jer su u njemu »dobrodošli samo dosadni klasici ili eksperimentalno iživljavanje«, iako »ni jedno od toga dvoga publika ne voli«. *Nora danas* očito je dakle nešto treće, ni klasik ni eksperiment, pravi dakle *mid-cult* produkt, pa je i »odviše radikalna« jer bi je publika, nećete vjerovati – i previše voljela.

Kada bismo čak i ostavili po strani redundantne replike, hrpu truzizama i vulgarnosti, ne bi ipak valjalo propustiti spomenuti bljutave ode oskvrnutim normativnim vrijednostima obiteljske sloge i propuštenoj idiličnoj božićnoj prilici što je izriču Gavranove osuvremenjene inačice likova *Lutkine kuće*. Posrijedi je naime rezidualni diskurs devetnaestostoljetne vizije braka koji će Ibsenovu komadu i danas jamčiti »mitsku prođu«, pa i u ovakvom kič-negativu: Gavranovi likovi, da parafraziram

¹² Prilično je nevjerojatno, povodom izvedbe *Nore danas* u HNK-u Varaždin, od kritičara formata Zvonimira Mrkonjića čuti kako je tim potezom Gavran, u »jednom od dosad najboljih svojih tekstova«, ostvario »možda čak odveć diskretan pirandelizam«, pogotovu kad se tome postupku pripiše funkcija »čitkosti« u predstavi kojoj bi, sudeći po daljnjim, donekle protuslovnim kritičarovim sugestijama, bilo bolje da je »od drame napravila komediju ili farsu«, umjesto da se odvije »pomalo u duhu sapunice koji već luta kao sablast hrvatskim glumištem« (Mrkonjić, 2007.).

terminologiju filozofkinje i povjesničarke Adrijane Zaharijević, nariču nad »romantiziranim ... žuđenim domenom intimnosti u hektičnom svetu javnog« jer taj »domen« ne samo »ustanovljuje i potvrđuje da privatnost i dalje postoji«, nego privatnost ujedno ponovno posvećuje kao ključni dio »prostora predavanja predačke zemlje, prenošenja krvi i naturalizovanja« pripadnosti određenoj zajednici (Zaharijević, 2015: 20), pa otud i promptno nacionalno priznanje Gavranovoj drami i autorskoj osobi. Nama još uvijek preostaje istaknuti kako je ovdje ideološka regresija morala posegnuti za dramaturškom, kako jedna istodobno i maskira i ističe drugu, istom neumoljivom nuždom međuprožimanja kojom je za Ibsena vrijedilo obratno – novi problem, nova dramska struktura, pa čak i implicitna metadramska dekonstrukcija naslijeđene strukture zbog novog problema, a ne, kao u Gavrana, eksplicitno metadramsko potenciranje, kako bi Krležin Križovec rekao, »deskriptivnogeometrijske jasnoće« dobro skrojenog komada.

Ibsen se naime potonjom formulom, koja je jamčila komercijalni uspjeh kazališta XIX. stoljeća, poslužio tako što je iskoristio njezinu krivulju napetosti i izričajnu ekonomiju da bi na tim rešetkama gradio složene, proturječne psihološke facete, podzemne analogije i smjele simbole – kakvo je, primjerice, i božićno drvo¹³ – te nepredvidljiv, zbunjujući i ambivalentni kraj dalekosežnih egzistencijalnih, etičkih i političkih implikacija kojima se, kako sam već napomenula, i dan-danas bave najuglednija imena moralne filozofije poput Silvine Agacinski (2008.) ili, posebno neumorno odnosno višekratno, Stanleya Cavella (usp. Cavell, 1981., 1990., 1997. i 2004.). Gavran pak, najprije smjerno vrativši unatrag Ibsenov kotač u smjeru dobro-skrojenog shematizma, tu ambivalenciju doslovno razdvaja u dva konačna jednoznačna razrješenja – pa u umetku muž ostavlja Noru, dok se u okviru Glumac i Glumica naposljetku pomirbeno grle, jer ona

¹³ Daniel Plung upozorit će na to da »Božićno drvo slijedi sličan uzorak odijevanja i razodijevanja koji teče usporedo s Norinom preobrazbom« (Plung, 2006: 135), dok će Vicki Mahaffey u njemu vidjeti naznaku simbolične analogije Norine i Isusove žrtve i oprosta (usp. Mahaffey, 2010: 61-62).

izjavi da je – trudna (!). Ibsen, podsjetimo, svoj je kraj doveo u susjedstvo Antigonina zahtjeva i Medejina zločina, osmislivši ga usuprot općem mišljenju i optimističkom htijenju, te ga je izazovno otvorio – toliko, dapače, izazovno, da se pitanju smisla i odredišta Norina odlaska još ni danas nije našlo nedvoumna odgovora.

U želji da iz materijalističke perspektive revidira Ibsenovo navodno povijesno ograničeno, liberalističko poimanje osobnoga ostvarenja,¹⁴ Elfride Jelinek Noru je poslala u ralje kapitalističke eksploatacije da se tamo snalazi kao obnovljeni predmet razmjene kakvim je Nora prije bila između oca i muža. Koliko god vizija austrijske autorice možda bila bliža aktualnoj hitnosti u obnavljanju marksističke feminističke analize današnjega eksploatacijskog ozračja, nerazriješeno pitanje Ibsenova kraja, uza sav njegov dug imovinskim, pravnim i političkim normama kasnoga XIX. stoljeća, još uvijek upućuje na mnogo širi i mnogo udaljeniji obzor. Gotovo bismo ga mogli tretirati kao metaleptički preskok iz zamišljenog svijeta građanskog salona u neki drugi poredak, koji se otima danim koordinatama vremena i prostora, poredak (ne)zamislivih uvjeta mogućnosti da žena – i muškarac, jer Nora odlazi da iskupi i Torvalda – postanu, kako Nora izričito zahtijeva, ljudskim bićem, oslobođenim bilo kakvih unaprijed zadanih rodniha raspodjela svojih osjetljivih, emocionalnih ili spoznajnih kapaciteta, kao i društvenih, pravnih, političkih ili profesionalnih ovlasti, *nekvoli estetičkih*

¹⁴ Ovo je zasigurno važan kamen spoticanja u razumijevanju Ibsenove radikalnosti: istina, Nora naizgled govori rječnikom liberalističke teorije – želi pronaći »sebe«, postati »ljudskim bićem« i uopće s društvom se suočiti »sama«. No Nora zapravo samo citira liberalističke formulacije pojma »građanstva« u okvirima pravne i političke teorije XIX. stoljeća, koje se na udanu ženu a priori nisu mogle odnositi, s obzirom na to da je ona sklapanjem braka »ugovorila vlastitu obustavu kao osobe« u imovinskom, pravnom, političkom i socijalnom smislu (Zaharijević, 2015: 17). Nesklad koji Ibsen uprizoruje u završnom prizoru nije dakle nesklad muških i ženskih »temperamenata« ili nesvodivih »osobnosti« muškoga i ženskoga lika, nego ishodi iz interne kontradikcije pravne i političke teorije o apstraktnoj jednakosti svih pojedinaca – svih, naime, osim onih »rođenih u telu žene« (*ibid*).

standarda, koji i za feminizam, po mojemu sudu, moraju ostati otvoreno, vitalno i relevantno pitanje. Regresija kojoj danas u Hrvatskoj svjedočimo – otpor građanskom odgoju, zagovor svetosti braka i obitelji, *pro-life* kampanje i homofobija – samo potvrđuje zašto Gavranovu estetsku devastaciju toga Ibsenovog epohalnog dramaturškog i političkog poteza, koji Noru čini modernom tragičkom junakinjom posve neizvjesna projekta, valja razumijevati kao prijeteći reprezentativan kulturni simptom. Pridruži li mu se međutim razmjerna nezainteresiranost za preplete feministike i estetike kakva dominira postfeminističkim ozračjem, ne samo što ćemo za takve simptome biti slijepi, ili na njih ravnodušni, nego za njihove pogubne ishode – i u društveno-političkom i u umjetničkom životu – više nećemo moći skinuti odgovornost.

LITERATURA

- Agacinski, S. (2008.), *Drame des Sexes, Ibsen, Strindberg, Bergman*, Paris: Seuil.
- Atwood, M. (1995.), *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*, London: Clarendon Press.
- Bašić, A. (2011.), »Ljubić u maniri Scarlett O'Hara«, *Nova Croatica* V, 5, 113-143.
- Broch, H. (1997.), »Bilješke o problemu kiča« i »Kič i umjetnost s porukom«, u: Dorfler, G., ur., *Kič, antologija lošeg ukusa*, prev. M. Franulić, Zagreb: Goldenmarketing, 59-80.
- Cavell, S. (1981.), *Pursuits of Happiness, The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1990.), *Conditions Handsome and Unhandsome, The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Cavell, S. (1997.), *Contesting Tears, The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Cavell, S. (2004.), *Cities of words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Čale Feldman, L. (2008.), »Histerija realizma i ženski pogled«, u: Čale, M. i Čale Feldman, L., *U kanonu, studije o dvojništvu*, Zagreb: Disput.
- Čale Feldman, L. (2012.), *U san nije vjerovati*, Zagreb: Disput.
- Dijanić, D., Merunka-Golubić, M., Niemčić, I., Stanić, D. (2004.), *Ženski biografski leksikon, Sjećanja žena na život u socijalizmu*, Zagreb: Centar za ženske studije.
- Dorfles, G., ur. (1997.), *Kič, antologija lošeg ukusa*, prev. M. Franulić, Zagreb: Goldenmarketing.
- Eco, U. (1989.), *The Open Work*, prev. A. Cancogni, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Felski, R. (1989.), *Beyond Feminist Aesthetics, Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Felski, R. (1990.), »Kitsch, Romance Fiction and Male Paranoia: Stephen King meets the Frankfurt School«, *The Australian Journal of Media and Culture*, Vol. 4, No. 1, <http://www.mcc.murdoch.edu.au/readingroom/4.1/Felski.html>.
- Felski, R. (2000.), *Doing Time, Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York and London: New York University Press.
- Felski, R. (2005.), »The Role of Aesthetics in Cultural Studies«, u: *Aesthetics and Cultural Studies*, ur. M. Bérubé, London: Blackwell.
- Grdešić, M. (2009.), »Riječ urednice«, u: *Mala Revolucionarka, Zagorka, feminizam i popularna kultura*, ur. M. Grdešić, Zagreb: Centar za ženske studije, 7-16.
- Hameršak, M. (2004.), »Ženstveno i trivijalno – Bez trećega«, u: Jambrešić, R. i Škokić, T., ur., *Između roda i naroda*, Zagreb: IEF i Centar za ženske studije, 341-353.
- Hunt, A. (2009.), »Domestic Dystopias, Big Brother, Wife Swap and How Clean is Your House?«, u: Gillis, Stacey i J. Hollows, ur., *Feminism, Domesticity, and Popular Culture*, New York and London: Routledge, 123-134.
- Kulcsar, Z. (2011.), »A Critique of Post-feminism«, *Americana, E-Journal of American Studies in Hungary*, 7:2, <http://americanajournal.hu/vol7no2/kulcsar>.
- Mahaffey, V. (2010.), »Portal to Forgiveness: A Tribute to Ibsen's Nora«, *South Central Review* 27:3, 54-73.

- McRobbie, A. (2009.), *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage Publications.
- Moi, T. (2006.), *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism, Art, Theatre, Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- Molvarec, L. (2009.), »Hedonizam i feminizam: postfeministički ženski subjekt u *Od Barbie do Vibratora* Ane Tajder«, u: *Mala Revolucionarka, Zagorka, feminizam i popularna kultura*, ur. M. Grdešić, Zagreb: Centar za ženske studije, 207-226.
- Mrkonjić, Z. (2007.), »Pranje drame«, *Vijenac*, 336, 18. siječnja.
- Plung, D. L. (2004.), »The character architecture of Ibsen's *A doll house*: beyond the fusion of carpentry and content«, *Ibsen Studies*, 4:2, 124-146.
- Radway, J. (1984.), *Reading the Romance, Women, Patriarchy, and Popular Literature*, North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Rudrum, D. (2013.), *Stanley Cavell and the Claim of Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Senjković, R. (2008.), *Izgubljeno u prijenosu: pop-iskustvo soc-kulture*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Steiner, G. (1979.), *Smrt tragedije*, Zagreb: Cekade.
- Templeton, J. (1997.), *Ibsen's Women*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tiffany, D. (2014.), *My Silver Planet, A Secret History of Poetry and Kitsch*, Baltimore. Johns Hopkins University Press.
- Zaharijević, A. (2015.), »Biti svojina, biti privatnost: brak i građanstvo«, u: *Kako će to biti lijepo! Uzduž i poprijeko. Brak, zakon i intimno građanstvo u povijesnoj i suvremenoj perspektivi*, ur. A. Dremel, L. Čale Feldman, L. Dujčić, M. Grdešić, R. Jambrešić i S. Prlenda, Zagreb: Centar za ženske studije, 13-21.
- Žižek, S. (1999.), »Otto Weininger ili 'Žena ne postoji'«, *Frakcija*, 12-13, 127-130.

QUAND NOUS LES CLASSIQUES ÉVIERONS: NORA AUPRÈS DES CROATES

R é s u m é

L'intervention considère l'intérêt récent de la critique féministe pour les phénomènes de la culture populaire dans le contexte des théories du *kitsch*, dont les arguments sont parfois contestés vu le préjugé supposé des détracteurs du kitsch concernant le genre de ses consommateurs. La critique du kitch est pourtant vitale pour l'approche féministe, particulièrement si on tient en compte les préfabrifications régressives des œuvres dramatiques classiques telle que *La maison de poupée* de Henrik Ibsen, texte dramatique canonique qui, à part ses accents féministes, dénonce implicitement le kitsch comme un problème idéologique et formel. Cette contribution analyse deux exemples Croates de cette tradition honteuse, un dit «populaire» et l'autre prétendu «artistique», qui joignent leur ignorance du côté révolutionnaire d'Ibsen avec leurs aspirations anti-féministes stéréotypées.

Mots clés: Henrik Ibsen; *La maison de poupée*; kitsch; Ana Žube; Miro Gavran