

ВЛАДИМИР Д. ПАПИЋ

**ЛУТКИНА КУЋА КАО
МЕХАНИЗАМ СТУБ(ОВ)А ДРУШТ(А)ВА:
ИБЗЕН–ЈЕЛИНЕК–ЛЕБОВИЋ**

*Ниједан мушкарац не може њасићи
џолико ниско, а да не осијане барем
неко још ниже од њеја – њејова жена.*

Е. Јелинек

САЖЕТАК: Рад представља компаративну анализу лика Норе у Ибзеновој драми *Лујкина кућа*, као и у реинтерпретацијама исте драме у европској и српској књижевности XX века – у делима Елфриде Јелинек и Ђорђа Лебовића. Пореди се положај Норе у патријархалном друштву Ибзеновог времена, као и потрошачком капиталистичком друштву (Јелинек) и друштвеној конструкцији насталој под утицајем нацистичких злочина (Лебовић). Компаративним приступом тежи се приказивању стваралачких потенцијала ове драме и доказивању универзалности њених порука, упркос томе што се у данашње време понекад сматра анахроном.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лик Норе, феминизам, патријархат, модерна европска драма, савремена књижевност, књижевна традиција, Хенрик Ибзен, Ђорђе Лебовић, Елфриде Јелинек, компаратистика

Хенрик Ибзен доноси преокрет у светској драми XIX века својим натуралистичким и антиромантичарским „сликама из провинцијског живота” и њиховим живим, разговорним језиком, којим се открива лична, брачна, породична, а преко њих и друштвена патологија. Иако у савременом позоришном животу неретко налазимо на ставове како је у XXI веку сувишно играти *Лујкину кућу* (1879), јер је, бар начелно, позиција жене повољнија него у

Ибзеново доба, а Норин поступак самим тим анахрон – сведоци смо чињенице да је она и даље актуелна на репертоарима наших позоришта, било у основном, Ибзеновом облику, било у његовим савременим реинтерпретацијама. Током XX века *Норина* популарност не јењава, и она постаје непресушна инспирација, како за драмске, тако и за романескне ствараоце. Пре свега, треба поменути Елфриде Јелинек, аустријску нобеловку, која 1979. године драматизује овај текст за потребе позоришта у Грацу, комбинујући га са ранијим Ибзеновим остварењима, те се он игра под називом *Шћа се догодило након шћо је Нора најшћила мужа или Сћубови друшћава*. С друге стране, током исте деценије женска борба за слободу, еманципацију, али и место на књижевној сцени, актуелна је и у САД, где Ерика Џонг (Jong) објављује романе *Сћрах од лешћа* (1973) и *Како сћасићи сојсћивени живоић* (1977), са једном модерном, (дез)инхибираном верзијом Норе Хелмер, која открива „шеву без рајсфершлуса”. Такође, утицај Ибзенове *Лућкине куће* досеже и до модерне кинеске драме, где Нора добија повлашћен положај у тежњи за „реалистичким приказивањем друштва и демаскирањем конвенционалног и конзервативног конфуцијанског морала”.¹

Српска култура Ибзена прихвата доста рано, 28. јануара 1889. године *Нора* се први пут игра у београдском Народном позоришту у преводу Милана Севића и режији Милоша Цветића. Такође, Ибзеново дело се неретко помиње и у првом југословенском феминистичком часопису, београдском *Женском йокрећу* (1920–1938), што сведочи о његовом значају и утицају од самих почетака развоја феминистичке мисли код нас. Данас Ибзенов текст наша публика све чешће има прилику да види током гостовања хрватских, словеначких и црногорских позоришта, док је последња премијера *Норе!* у извођењу неког од српских театара била управо према адаптацији Елфриде Јелинек, 5. децембра 2015. године у Југословенском драмском позоришту.

Ибзенов опус, према теоретичарима међу којима је и Дејвид Томас (Thomas), може се начелно поделити на три циклуса.² У први спадају његове филозофске и естетске драме, други чине „Луткине куће”, док су у трећи уврштена његова симболистичка остварења. Поред саме *Лућкине куће*, у други циклус спадају и: *Сћубови друшћава*, *Авейи*, *Госйоћа с мора*, *Хега Габлер* и *Јон Габријел Боркман*. Лик Норе приказан је као становник „луткине куће” у којој она

¹ Mirjana Pavlović, *Moderna kineska drama i Henrik Ibsen*, Geopoetika, Beograd 2014, 97.

² Види: David Thomas, *Henrik Ibsen*, The Macmillan Press, London 1983.

игра своју родно кодирану улогу унутар патријархалног система. То је функција на коју је научена још у родитељском дому, а настављена са циљем да постане „нежна” и лакомислена супруга и мајка, преокупирана „женским” бригама о домаћинству и породици, чију је егзистенцију обезбедио успешни млади адвокат и глава куће Торвалд. Оваква „идилична” атмосфера прекида се доласком госпође Линде, Норине пријатељице из детињства. Током три дана уочи Божића сазнаје се Норин „грех”, да је фалсификовала очев потпис на новчаној позајмици у тежњи да спаси живот сопственог супруга. Лик Кростада појављује се као традиционални тип реметиоца преузет из романтичарске драме и уцењује Нору да ће, уколико не приволи мужа да га остави на послу, обелоданити њен преступ. Нора која цео живот игра сопствену улогу и припада свету који је пука конструкција, сматра да ипак може да опстане у брачној заједници уколико наиђе на разумевање мужа – што се сматра чудом. Торвалд као лик чија је морална оријентација усмерена на слово закона, без дубљих промишљања о његовом духу и моралу уопште, нагло изводи Нору из илузије да је њен живот даље могућ са неким кога заправо не познаје. Одласком и тежњом за самоактуализацијом, Нора руши лажни свет идиличног грађанског брака симболизованог тарантелом³, у ком је жена птичица у кавезу и биће без разума, љубави и потреба.

Елфриде Јелинек, на стогодишњицу извођења Ибзенове *Норе* приказује своју прву драму *Шта се догодило након што је Нора напустила мужа или Стубови друштва*, комбинујући *Лујкину кућу* с атмосфером *Стубова друштва*, пре свега, кроз призму радничког живота (*fabrikarbeiten*) и мотив „шпекулација са железницом”. Основни елементи поетике Елфриде Јелинек јесу иронија, зачудност, језичко богатство, али и демитологизација и ангажованост. У њеном фокусу нису ликови већ „природа дискурса кроз истраживање језика и његове способности да преформулише, понови и преведе већ изговорено”.⁴ Сматрајући да у капиталистичком потрошачком друштву човек не може да заштити и изолује своју приватност, стварности у својим делима приступа радикално, са материјалистичко-феминистичког становишта. Јелинек, свесна „континуитета патријархалне структуре у капиталистичким тржишним економијама и ограничења утопијског индивидуализма у

³ Види: Sofija Christensen, „Nora's Tarantella: Dancing on the Edge of Gender Norms”, *Култура*, бр. 136, 2012, 163–175.

⁴ Periša Perišić, „Šta se dogodilo sa Elfridom Jelinek ili Razvojni put Nore Helmer (dramaturški intro)”, поговор у: Elfride Jelinek, *Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili Stubovi društava*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd 2016, 127.

феминистичким митовима”⁵, канонским текстовима приступа као средству идеолошке владавине и стицања позиције моћи. Деконструише их по принципу колажа, комбинујући Ибзенов текст са садржајима из популарне културе. Користећи технику монтаже реченица (*Montage von Sätzen*), при којој преузима и преобликује реченице из већ постојећих текстова, према изворнику се односи на особен начин, демистификујући постојеће идеологије и илузије у које су аутор и јунакиња „оригиналног текста” западали. Основни циљ рада на „наставку” Ибзенове *Hope* и приказивању догађаја након њеног напуштања породице јесте смештање Ибзенове јунакиње у *Ситубове грушћива*, чиме ауторка показује да до потпуне слободе јединке (и њеног преласка из статуса објекта у субјекат) не може доћи када механизми система у којем она живи функционишу на принципу поробљавања. Проблем који Ибзен износи у својој драми код Јелинек бива само један део проблема потчињености уопште у модерном друштву.

Јелинек која је у периоду писања ове драме још увек ватрени присталица Комунистичке партије, уводи мотив класних разлика кроз слику фабрике у којој Нора жели да се запосли и тако допринесе сопственом развоју као личности. Она је и даље детињаста и разиграна, смештена у двадесете године прошлог века, те друге ликове подсећа на *flapper* девојке⁶ – довољно слободне да одбаце традиционалне норме и моделе понашања предодређене њиховом полу. Њено образовање и дотадашњи друштвени статус одвајају је од других радница у фабрици, она постаје предмет дивљења и пожуде, како радника тако и шефова. Њене руке нису испуцале од рада, нити је њен ум оптерећен свакодневним егзистенцијалним проблемима, деца нису једина радост у њеном животу, она је сама себи једини приоритет. Нора постаје свима *нелеја* тек када се уклопи у њихов сталеж и почне убрзано да стари. С друге стране, фабричке раднице припадају друштвеном слоју који ће удаја спасити од тешког рада и патње, њихово касније сиромаштво ће довести до тога да им размножавање буде једина приступачна забава, из те забаве ће се изродити деца која ће бити светлост у понору њихове суморне реалности, а онда ће и она порасти и наследити социјални положај својих родитеља, као и сексуалне апетите, али

⁵ Исто, 125.

⁶ *Flapper girls* јесу вид супкултуре која се јавља у Америци двадесетих година прошлог века. *Флајерке* представљају супротност викторијанској слици женствености и преузимају мушке моделе слободног понашања и забављања. Оне носе кратке сукње и боб фризури, пуше и слушају џез. Прва збирка прича Френсиса Скота Фиццералда из 1920. године управо носи назив *Flappers and Philosophers*.

и потребу за љубављу. Заправо, задовољство у сексу је у задовољењу мушкарчевих сексуалних потреба, јер „у неисквареним женама се наводно не скрива полни нагон већ само љубав. Свака жена поседује природан нагон да задовољи мушкарца”.⁷ Она се тим поступком, заправо, непрестано захваљује мушкарцу на томе што јој је пружио живот о каквом је сањала. Капитал, за разлику од жене, једини се размножавањем улепшава, а уколико жена остане без супруга, деца, плод некадашње заједничке љубави и симбол њене физичке пропасти, и даље јој остају. Но, иако је Нора (ex) Хелмер *бунџовна, вишеслојна, мазне природе и уметнички обдarena*, ауторка пародира њен порив за слободом и самосталношћу, Норина природа је таква да се она непрестано враћа у раље патријархата, из којих толико жели да изађе и распреде нити плетива које је вежу за породицу и зависност од маскулинитета. Поставши супруга, мајка, радница, уметница, љубавница капиталисте који у драми чак уместо ње изговара њене реплике, конкубина, а потом и домина бившег мужа, расходована проститутка препуштена министру, а затим поново госпођа Хелмер, Нора показује да је слобода релативан појам који зависи од појединца. Норина *женска* природа јој не дозвољава да побегне од сопствене суштине, иако поседује извесно формално образовање и када постаје пословна жена, биолошки је и даље иста као раднице које не знају да играју тарантелу: „Многе од нас километрима би јурцале за мушком руком. Кад бисмо је нашле, дигле бисмо руке од машина, очас посла”.⁸

Женска сексуалност је једна од тема којима се Јелинек најчешће бави у свом опусу, комбинујући фалоцентричну слику света с проблемом позиције социјалне и сексуалне моћи. Проблем сексуалног интегритета жене у „мушком” свету⁹ приказан је у разговорима међу радницама фабрике, жена је симбол слабости, од Библије и Шекспира до Хитлеровог¹⁰ времена, када се радња драме Елфриде Јелинек одвија. Нора као припадница грађанске, а не радничке класе, која *зна себи да даје цену*, Предраднику иронично говори да жена:

⁷ Е. Jelinek, Нав. дело, 39.

⁸ Исто, 15.

⁹ У мушком свету који Хелмер симболизује, жена није вредна помена. У Ибзеновој и Јелинекиној драми Нора и он су изродили два сина и ћерку, али када га Вајганг пита има ли децу, он одговара: „Здраву децу, господине конзуле. Два сина.” Види: Е. Jelinek, Нав. дело, 67.

¹⁰ Торвалдов антисемитизам који се испољава на самом крају драме Е. Јелинек још један је вид заробљености маскулинитета који сам себе сматра слободним у односу на власт, пропаганду и економску и политичку моћ којој је подређен, али и још једна повезница с опусом Ђ. Лебовића.

[...] примећује упадљиви, уочљиви, велики пенис неког од браће или другова, и одмах га препознаје као надмоћну супротност своје малом и скривеном органу. Тада је потпуно обузима такозвана завист према пенису, и она у области културе не може да створи више ништа.¹¹

Даље у тексту Јелинек Ибзенову јунакињу више не представља невином и незаинтересованом за сексуалност ван потреба за продужењем врсте. Она постаје дехуманизовано (хипер)сексуално биће, конкубина, домина, корпоративна шпијунка и уцењивачица, оно што је мушкарцу потребно да би одржао равнотежу у животу – сексуална субмисивност допуњује социјалну доминацију – господа *воле* кад их боли. Торвалд Хелмер, иако друштвено боље позициониран од своје сексуалне партнерке, ипак жели да јој се подреди (у привидно контролисаним условима). Нору током садо-мазо сеансе са бившим мужем не можемо посматрати као проститутку, она је у тој ситуацији домина – образована припадница вишег сталеза која поседује моћ, илити: сурова жена-девојчица лишена моралних начела. Но, касније, у кревету с министром, обећана да му буде препуштена кад Вајгангу досади (и остари), она поново бива сексуални објекат без разума, расходована проститутка које верује у мушка обећања и поседује идеале. Торвалд након таквог ремећења устаљених друштвених позиција доживљава свој социјални крах, али он проблем не види у компромитованости себе (као и деце и нове супруге, Линде, Норине другарице), због сопствених понижавајућих сексуалних захтева, већ је Нора та која због своје улоге домине (и информација које је добила у току играња те улоге) може да *осрамоћи* (бившу) породицу, те је најбоље да она буде елиминисана на било какав ефикасан начин.¹²

Можемо закључити да женско ослобођење патријархалних (књижевних) стега, које у прозу уводи Гистав Флобер *Госпођом Бовари*, инспиришући наследнике *боваризма*, у модерну драму на велика (залупљена) врата уноси Хенрик Ибзен. Моменат „прелома” који доводи до самоосвешћења јунакиње-жртве, чест је у

¹¹ Е. Jelinek, Нав. дело, 18.

¹² У исто време када Елфриде Јелинек пише своју верзију *Норе*, настаје и њен *тагнит опус* – роман *Пијанискиња*. Лик Ерике Кохут бисмо у сексуалном и социјалном смислу могли да доведемо у везу са ликом Јелинекиног Торвалда Хелмера – обоје друштвено боље позиционирани од сопствених партнера теже за ослобођењем и привидним губитком позиције моћи у оквирима мазохистичког сексуалног задовољства. Ипак, у патријархалном друштву кривица у оба случаја пада на жену, како Ерику Кохут, која осрамоћена извршава симболичко самоубиство, тако и на Нору, која мора умрети да се за срамоту не би сазнало.

драми двадесетог века. То је моменат престанка бриге о срамоћењу себе, а преко себе и мушког принципа ком је јунакиња подређена и жртвована, често је уоквирен и променом сценског говора; Нора престаје да звучи инфантилно и кокетно, она по први пут *озбиљно* разговара са супругом. У верзији Елфриде Јелинек, Нора порушених идеала замењује се са идеалистичком Нором из Ибзеновог комада и *озбиљан* разговор са њом мора да води Вајганг, а не она са њим. Такав нагли покрет марионете који је усмерава ка новој реалности доживљава и Норина савременица Госпођица Јулија, али и Крлежина баруница Кастели, као и Хасанагиница Љубомира Симовића, која у свом екстатичном монологу доноси један од најблиставијих момената „норизма” – када њена улога мајке заувек бива изгубљена, а самим тим и сврха њеног живота, у ком се увек посматра и именује у односу на неког другог.

У прилог ставу да је Ибзенова драма само подстрек за даља рушења институција патријархата говори и то што је основна тема *Лујкине куће* успела да се уклопи и у послератне југословенске књижевне прилике, наставши своје место у опусу Ђорђа Лебовића и страдањима у нацистичким логорима. Ђорђе Лебовић, који је и сам најранију младост провео у концентрационим логорима, у развоју послератне српске драме игра једну од прекретничких улога ка успостављању театра који може да прихвати, обради и изнесе најделикатније моралне и филозофске дилеме човека који је преживео страхоте Другог светског рата. Још од *Небеској одрега* (1957) присутна је „његова стравична, језовита и мрачна идеја апсолутног моралног уништења човека и тоталне рашчовечености”¹³, док драме *Лујка са креветџа бр. 21* (први пут изведена као телевизијски филм 1966. године) и *Војник и лујка* (1996) доносе метафору „Луткине куће”, у новом, застрашујућем облику, у ком је она стуб једног изопаченог и крвавог друштва, где су слобода и људско достојанство анахроне категорије, а разлика између жртве и злочинца све незнатнија.

Управо темељ Нориног ослобођења лежи у превазилажењу статуса неодговорног детета (или његове лутке), односно кућног љубимца ком се опрашта понеки несташлук, из ког је једини излаз употреба разума и последично волтеријанска „брига за сопствену башту”. (Само)свест која доводи до испуњења дужности према себи узроковала је *најбучније залујљена враиша* у историји светске драме. Но, Норин пут до спознаје управо води преко финалног разочарања у мужевљеве приоритете. Уцена и мужевљева спремност

¹³ Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*, Службени гласник, Београд 2012.

да се свега одрекне да би избегао срамоту, лајт-мотив је и Лебовићеве драме *Војник и лутка*. Поред самих „Кућа лутака”, мреже нацистичких бордела који су служили за забаву војника, (привилегованих) присилних радника и затвореника у логорима смрти, у којима је на десетине хиљада жена било приморано да *појшмаже* побољшање учинка и раст морала међу војницима, а доведе до још већег понижења (посебно хомосексуалних) логораша, постоји још један вид „луткине куће”, онај ибзеновски, породични.

Ронал Харвуд у својој знаменитој *Историји позоришта*¹⁴ у поглављу посвећеном Ибзену износи неколико значајних елемената драме, а пре свега, анализира поетику простора луткине куће. У уводној дидаскалији Ибзен је замишља као *удобно и укусно, али не и луксузно намећену собу* са клавиром, малом софом, столицом за љуљање, украшену порцеланом, бакрорезима, књигама у *раскошном* повезу, а у првој сцени томе је придодата и божићна јелка. Упркос томе што је сам ентеријер представљен као назнака метафоре кућице за лутке, Нора је, заправо, заробљена у кавезу. Његовој *лакоумној* птичици/веверици, која не заслужује ни да буде названа својим именом већ еуфемизмима који додатно умањују њену било какву моћ и значај, у том комфору ништа не припада, свака назнака њене слободе, макар то била (опсесивна) куповина или једење слаткиша, њој су забрањени јер би могли да доведу до угрожавања Хелмеровог личног развоја, успеха, друштвеног статуса, доминације, а самим тим и „слободе. Писац који се сматра једним од зачетника савремене српске драме, сценски простор је замислио као јединствени *збир свих ентеријера и екстеријера, без сценских међа и ојраничења*. Иако је ентеријер са масивним трпезаријским столом, огледалом и брачним креветом протагонисткињи, Вилми Калдерон (рођ. Рајнер) обезбеђивао сигурност већу него у логору, где би, уколико би затруднела или добила неку венеричну болест, постала део медицинског експеримента, или одмах завршила у крематоријуму, механизам друге врсте луткине куће, као и код Ибзена, омеђен је извесним конвенцијама и очекивањима репресивног патријархата. Клавир који се појављује у обе драме суштински представља норму, неопходно је да *пјаници* играју онако како „глава куће” свира. Главни табу представља срамота. Као Крогстада, који Нору Хелмер, оптерећену личном историјом, уцењује због очајничког потеза који је учинила по очевој смрти, Лебовић уводи лик Емила Грабнера, бившег команданта нацистичке „Куће лутака”, чију би слободу угрозила она Вилмина – слобода да се изрекне истина која би довела до процесуирања

¹⁴ Ronald Harvud, *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*, Clio, Beograd 1998.

ратних злочинаца. Страх као најмоћније средство одржавања овог *стиуба груштва* добро је познат, како Ибзеновој јунакињи, тако и (бившим) Луткама. У извесном тренутку људско достојанство превазилази сам страх, Нора се мири са судбином и одлази из својеврсне зоне (привидног) комфора, док се Вилми у сну поставља питање: „Госпођо Калдерон, ко је убио Емила Грабнера?“, које ће остати нерасветљено до „завршетка времена“, а истина ће се сазнати „под условима које ми не можемо ни да замислимо“.¹⁵

Сам Ибзен је истакао да је у оквирима ове драме главно проблемско језгро сукоб две врсте с(а)вести – мушке и женске, а самим тим и сналажење жене у мушком свету, где је он и законодавац и судија, док њена морална начела представљају оно узвишеније, божанско. Овај сукоб потиче још од Софоклове *Антигоне*, где она, насупротив апсолутистичком владару, Креонту, заступа божанске, у овом случају, женске законе. Историчари драме су однос Норе Хелмер и Хеде Габлер већ тумачили у светлу Антигоне и Медеје, али та универзална жртва протагонисткиње за идеале или пуку егзистенцију, није заобишла ни Лебовићеву поетику. Нора се жртвује и фалсификује потпис свог оца да би спасила живот болесном мужу, а затим бива спремна и да се убије да га не би осрамотила, док Вилма жртвује своје тело да би преживела. Нора се са савешћу бори три дана док не *васкрсне* као нова личност, Вилма тридесет година, док су у мушком свету у питању *кобни* тренуци неизвесности. Насупрот томе, мушка перспектива у драми, у лику Рошонека, жртву види у Данијеловом одласку у Израел, на турнеју с које се никада није вратио: „Данијел је жртвовао себе, да би одржао душу вољене особе. Вашу душу.“¹⁶ Мушки закон *Талмуга* којим се Данијел водио каже: „Свако ко уништи једну душу, као да је уништио цео свет“. С друге стране, Вилма своју борбу ка слободи као да види у двадесетом стиху 24. главе *Треће књије Мојсијеве*: „Улом за улом, око за око, зуб за зуб; како оштети тело човеку, онако да му се учини.“

Подобност за васпитање деце и подривена улога мајке као моралног светионика породице је још једно од проблемских језгара Ибзенове драме и њене реинтерпретације. *Modus operandi* уцењивача је довођење мушкарца у стање неповерења и исказивања екстремних ставова о моралу, истини и правди. Хелмер у Кростоговим поступцима, са којима се Нора поистовећује, види лицемерје и подмуклост у претварању пред сопственом женом и децом, а

¹⁵ Ђорђе Лебовић, *Војник и лушка*, у: *Савремена српска грама* (ур. Момчило Ковачевић), Београд 2005, 251.

¹⁶ Исто.

„такав један задах лажи уноси заразу и болест у читав живот једног дома. Сваки удисај који деца учине у таквој једној кући пун је клица нечега ружног. [...] Скоро сви људи који су рано искварени имали су мајке лажљивице”.¹⁷ С друге стране, Лебовићев Сатана-ометач, Грабнер, инструише породичну расправу, у којој се отац и ћерка налазе на истој страни *истише*, када је проблем „Лутака” у питању. Сматрајући да би се побуном (за коју се залаже Леа) и потенцијалном смрћу лутака након ње одредила дистинкција између злочинца и жртве, Даниел говори: „Ако те жене тврде да су биле присиљене на блуд, онда и ратни злочинци с правом говоре да су били принуђени на злочин. [...] У Библији се никада не наводи какве су биле нечије побуде. Увек се говори само о ономе што је учињено.”¹⁸ Резонер у овој драми јесте Рут, Вилмина сестра, која се свом мужу Борису у току ове расправе супротставља речима које на најбољи начин побијају званични *iproovedнички* и свезнајући став маскулинитета, који није претрпео патње, али је убеђен у своју непоколебљивост при њима: „Драги мој, лако је тако говорити са гузицом у мекој фотељи. Волела бих да чујем шта би рекао у логору, до гуше у говнима”.¹⁹

Извор је „неки догађај, доживљај и(ли) текст – посве одређен елемент А који тек у релацији са субјектом Б што се њиме (по)служио или надахнуо (у раду на свом делу) добија значење извора”.²⁰ Тако и Ибзенова *Луџкина кућа* добија значење литерарног извора тек када се сагледа у поређењу с текстовима којима је она полазиште и инспирација. „Ликови мигрирају. [...] Селиле су се, од текста до текста (и мењајући суштину у адаптацијама, од књиге до филма или балета, или од усменог предања до књиге) како митске тако и *лаичке* прозне личности”.²¹ У односу на 1879. годину, када Ибзен ствара лик Норе, XX и XXI век захтевали су актуелизацију унутрашњих превирања њеног лика и њене судбине уопште. Било то кроз рушење идеолошких и позоришних идеала, смењивањем првог и другог таласа феминизма, драмског и постдрамског театра у случају Елфриде Јелинек, која на стогодишњицу од настанка Ибзенове драме ствара ангажовани антиутопијски колаж. Било то кроз промену друштвених околности и тематизацију страхаота Другог светског рата у ком репресивни режими праве жртве од злочинаца

¹⁷ Хенрик Ибзен, *Луџкина кућа (Нора) у: Изабране драме – I том*, Геопоетика, Београд 2004, 80.

¹⁸ Ђ. Лебовић, Нав. дело, 215.

¹⁹ Исто, 213.

²⁰ Gvozden Eror, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, Otkrovenje – Narodna knjiga, Београд 2002, 152.

²¹ Umberto Eko, *O književnosti*, Vulkan izdavaštvo, Београд 2015, 14.

и злочинце од жртава, како то на изузетан начин комбинује Ђорђе Лебовић. Многобројна су дела на која је судбина Норе Хелмер утицала, а свако од њих је помогло да Норина *колективна истина* буде обнављана у складу с новонасталим стубовима друшт(а)ва, упркос опасности која прати ликове који иступе ван граница света дела и постану друштвени феномен – „да ишчезну, скрену, постану нестални, да изгубе ону своју постојаност која нам је налагала да не поричемо њихову судбину”.²²

Владимир Папић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
Одсек за српску књижевност
vladapapic98@gmail.com

²² Исто, 17.