

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet – Katedra za
germanistiku – Grupa za skandinavistiku, Beograd

DOI 10.5937/kultura1234058T

UDK 821.113.5.09-2 Ибзен Х.

originalan naučni rad

HEDA GABLER – KLAVIR KAO DRAMSKO ORUĐE

Sažetak: *Klavir je, kao deo scenografije, metafora tragedije Hede Gabler u istoimenoj drami Henrika Ibzena, dok klavirska muzika na neki način predstavlja „ugušeni glas“ glavne junakinje. U ovom radu se klavir i klavirska muzika posmatraju kao dramsko oruđe i kao ključni elementi dramskog teksta. Muzika na klaviru funkcioniše kao uvertira za jednu smrt, za koju se može reći da je najizrazitiji primer antisppektakularne i antiteatralne smrti u čitavom Ibszenovom delu. Sam čin Hedinog samoubistva, kome prethodi divlja klavirska melodija, pomereni su izvan vidokruga svih ostalih junaka drame, pa i čitave publike. Klavir ostaje, bez sumnje, izrazito dramsko oruđe, koje Ibszen koristi da bi pojačao dramsku tenziju i naglasio rušenje junakinjinog unutrašnjeg bića.*

Ključne reči: *Henrik Ibszen, Heda Gabler, drama, klavir, naratologija*

Već u opisu scenografije za *Hedu Gabler* Henrik Ibszen pominje klavir. Nalazi se u Tesmanovoj kući i smešten je u salonu, „levo, malo odmaknut od zida“¹. Prvi lik koji se pojavljuje na sceni, služavka Berta, požaliće se na nedostatak mesta, pa će staviti buket cveća na klavir, uz izvinjenje da „nije ostalo još mnogo slobodnog prostora“. Kasnije, ali u istom činu, Heda će, podstaknuta tim neadekvatno postavljenim buketom, reći Tesmanu da bi ona volela kada bi se njen „stari klavir preselio u zadnju sobu“. U drugom činu Ibszen ne propušta priliku da nas obavesti da je klavir preseljen. Na kraju, u

1 Srdačno se zahvaljujem Narodnom pozorištu u Beogradu zato što mi je dozvolilo da koristim novi, neobjavljeni, prevod drame *Heda Gabler*, koji je uradila Olga Moskovljević. Drama je postavljena u februaru 2011. godine u Narodnom pozorištu u Beogradu, a glumica Nataša Ninković je za ulogu Hede Gabler dobila nagradu „Raša Plaović“ za najbolje glumačko ostvarenje u sezoni.

poslednjoj sceni drame, Heda iza zavese svira na svom klaviru i povlači okidač pištolja.

Očigledno je da Ibzen povezuje i ističe određene motive tokom čitave drame, a naročito naglašava povezanost određenog junaka sa odabranim scenskim rekvizitom ili uzrečicom. Tako se klavir i pištolji isključivo vezuju za protagonistkinju, dok se papuče vezuju za Tesmana, a kovrdžava kosa za gospođu Elvsted, na primer. Može se reći da su to njihovi glavni atributi, ili čak njihovi lajtmotivi.²

Klavir međutim nije samo Hedin atribut, on ima i druge funkcije u strukturi drame. Ovaj scenski rekvizit se u tekstu skoro poistovećuje sa glavnom junakinjom i funkcioniše kao njen neživi, metaforični parnjak. Ibzen okreće Hedu klaviru u onim trenucima kada joj ne preostaje nijedan drugi način izbavljenja iz nepodnošljive situacije, koja se tokom drame samo pogoršava: njena nada da će „nešto bljesnuti kao spontana lepota“ nasukala se u sudaru sa realnošću, a projekat „inspiracije“ Ejlerta Levborga da počini „lepo“ samoubistvo, preokrenuo se u fijasko. Njen muž „ekspert“ Tesman i „mala“ Tea Elvsted jasno stavljaju do znanja da „im ništa od nje nije potrebno“. Heda, na kraju, zavisi od samilosti sudije Braka, koji joj preti da će obelodaniti njenu umešanost u Levborgovu smrt i iznosi, otvoreno, svoje seksualne aluzije. Suočena sa ovako nepovoljnom situacijom, Heda se „povlači u svoju zadnju sobu, spušta zavese za sobom“, i onda „čuje se divlja muzika za igru na klaviru“, neposredno pre fatalnog pucnja.

Klavirskom muzikom, tačnije „divljom muzikom za igru“, Ibzen izražava unutrašnju buru, razočaranje i kaos glavne junakinje. Klavirska muzika obeležava i ključni momenat u drami. Trenutak kada Heda svira na klaviru dramatična je tačka preokreta: hoće li Heda prihvatiti neizbežne, degradirajuće, okolnosti? To je tehnika koju je Ibzen već koristio u *Lutkinov kući* da označi klimaks drame. Muzika funkcioniše i kao uvertira za Hedinu smrt, za koju kritičarka Turil Moi (Toril Moi) kaže da je najizrazitiji primer antispektakularne i antiteatralne smrti

2 Tehniku lajtmotiva su često koristili mnogi Ibzenovi savremenici, a posebno Rihard Vagner u svojim „muzičkim dramama“. *Prsten Nibelunga* (1876) je svakako najpoznatiji primer. Vagner je (1849-1851), teorijski jasno obrazložio tehniku lajtmotiva u esejima *Opera und Drama* (*Opera i drama*) i *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Umetničko delo budućnosti*) iz 1851. i 1849. godine. Prema njemu, svaki lik, mesto ili element u delu mora uvek biti praćen istom muzičkom temom. Možda je kod Ibzena vidljiv taj uticaj Vagnerove teorijske i muzičke koncepcije, a naročito u ovoj drami, jer se junaci povezuju sa posebnim predmetima, osobenostima, gestovima i načinom izražavanja.

u čitavom Ibzenovom delu.³ Sam čin Hedinog samoubistva, kao i sviranje klavira, pomereni su izvan vidokruga svih ostalih likova, pa i čitave publike. U suštini melodramatična, „divlja muzika za igru“ je bez sumnje izrazito dramsko oruđe kojim Ibzen pojačava dramsku tenziju i naglašava slom junakinjinog unutrašnjeg bića, ali i njen konačni neukrotivi znak prkosa protiv malograđanskih načela.

Klavir kao kapital

HEDA: Gledam moj stari klavir. Ne slaže se sa ostalim nameštajem.

TESMAN: Čim podignem prvu platu, zamenićemo ga.

HEDA: Ne, ne zameniti. Ja hoću da ga imam. Stavice ga u zadnju sobu. A ovde za salon, tu ćemo nabaviti novi.

TESMAN (*malo zbunjen*): Da, možemo i tako učiniti.

Klavir se u drami, kao što smo pomenuli, isključivo vezuje za Hedu. To je jedan od malobrojnih predmeta koje je ona, među svojim ličnim stvarima, donela u novi dom kao gospođa Tesman. Klavir, par pištolja, portret oca i pisci sto, čine oskudni inventar njene devojačke spreme. Kao takav, klavir ima značajna simbolička i metaforička značenja u drami. Žan Bodrijar (Baudrillard) je, setimo se, primetio kako „[p]sihološka i sociološka realnost“ običnih predmeta, „stoji iznad njihove vidljive materijalnosti“.⁴ Bodrijar, dalje, smatra da predmeti uspostavljaju „manje-više utvrđen sistem značenja“ koji po mnogo čemu nalikuje jeziku.⁵ Ovaj „govor predmeta“, ne može da „strukturira individualnost, ali on je dizajnira i klasifikuje. On ne strukturira ni društvene odnose, ali ih obeležava i uspostavlja hijerarhiju među društvenim grupama“.⁶ Stalnim pominjanjem klavira u didaskalijama i replikama, Ibzen podseća čitaoca na njegovo prisustvo, i samim tim insistira na njegovom tumačenju. Jednostavna sobarica Berta, kao i Tesman i njegova tetka Julija, pripadaju sitnoj buržoaziji, pa oni i ne primećuju nesklad u izboru nameštaja za dnevnu

3 Moi T., *First and Foremost a Human Being: Idealism, Theatre and Gender in A Doll's House*, in: *Modern Drama*, XLIX, 3, Toronto 2006, str. 256-284.

4 Baudrillard J., *The System of Objects*, in: *Selected Writings*, eds. Poster M., Cambridge 1988, str. 8, moj prevod.

5 Ibid., str. 4.

6 Ibid., str. 19.

sobu.⁷ Za Bertu je klavir samo još jedan nosač vaze sa cvećem, poput stola, stočića, kredenca, dok za Hedu on ima mnogo dublji značaj. Heda se uzaludno žali na „miris lavande i uvelih ruža“ koji nose predmeti koji pripadaju tetka Juliji i Tesmanu i koji je okružuju, dok se prema klaviru odnosi sa saosećanjem i brigom. Teza ovog rada jeste da klavir u Tesmanovom salonu nosi posebna opšte kulturna i individualna značenja. U naredna tri odeljka ćemo videti kakva značenja može nositi klavir, kao specifičan metaforički element scenske dekoracije.

Pre nego što se vratimo analizi gorenavedene scene u drami, ukratko ćemo objasniti Bodrijarovu shemu značenja predmeta iz ljudske svakodnevice. Naime Bodrijar tvrdi da svaki predmet može nositi četiri različite vrednosti, značenja ili diskursa. *Prvo*, to je funkcionalna, instrumentalna vrednost objekta. *Drugo*, predmeti imaju ekonomsku vrednost. To su njihove osnovne vrednosti, ili denotativna značenja predmeta. Sledeće dve vrednosti se odnose na subjektivne odnose prema predmetima i Bodrijar ih smatra njihovim konotativnim značenjima. *Treća* vrednost je, tako, simbolička – to je značenje koje neki predmet ima za jednu osobu, ali ne obavezno i za druge. Konačno, *četvrta* se vrednost tiče objekta kao znaka, to je dakle opšteprihvaćeni diskurs koji se u jednoj kulturi pridaje određenom predmetu. Razlika između denotativnih i konotativnih značenja predmeta na donekle komičan način dolazi do izražaja u izdvojenoj sceni iz Ibsenove drame.

Dakle Heda i Jergen Tesman razgovaraju o klaviru u dnevnoj sobi, i Hedina replika je: „[g]ledam moj stari klavir. Ne slaže se sa ostalim nameštajem“. Tu nastaje komičan nesporazum, koji je nekako uobičajen za razgovor supružnika Hede i Jergena Tesmana. Do nesporazuma dolazi zato što Jergen podrazumeva denotativna značenja klavira, dok se Heda odnosi na njegove konotativne vrednosti. Ključna reč i nosilac značenja u Hedinoj replici nije „stari“, nego „moj“. Jergen težište rečenice stavlja pak na reč „stari“. Dakle, u njegovom banalnom i nemaštovitom, recimo denotativnom, sagledavanju, Heda se žali na dotrajalost klavira koja remeti sklad novouređenog salona. Zato on odgovara: „[č]im podignem prvu platu, zamenićemo ga“. Reagujući na ovo promašeno tumačenje svoje rečenice, Heda brzo objašnjava kako ne želi da se odvoji od klavira, nego hoće da ga izmesti iz tog i tako uređenog salona: „Ne, ne zameniti. Ja hoću da ga imam. Stavićemo ga u zadnju sobu. A ovde za

7 Ibsen je u komentarima za *Hedu Gabler* napisao da „Tesmanovi, stara tetka i (...) Berta grade sliku savršenog jedinstva. Oni isto misle, dele iste uspomene i imaju ista shvatanja o životu. Za Hedu su, pak, oni gotovo stranci, neprijateljski raspoloženi i napadaju njenu suštinu“, Ibsen H., *The Complete Major Prose Plays*, New York 1978, str. 691.

salon, tu ćemo nabaviti novi.“ Kada Heda kaže „*moj stari klavir*“ (moj kurziv), ona želi da istakne da njen klavir ne pripada ostatku nameštaja u salonu koji je od poda do plafona uredila Tesmanova tetka Julijana. U Bodrijarovom duhu dakle možemo reći da klavir za Hedu ima konotativno, emotivno ili simbolično značenje, dok je za Tesmana to predmet koji nosi samo drugo, ekonomsko značenje.

Pre nego što nastavimo sa istraživanjem ostalih značenja koja se odnose na klavir, kao isključivo Hedin kapital, treba pomenuti još jednu sociokulturnu nijansu značenja klavira, ili, po Bodrijaru, njegovu četvrtu konotativnu funkciju, znaka. Oboje, Heda i Tesman, saglasni su u jednom - čim se klavir preseli ili „zameni novim“ treba, „prvom prilikom“, nabaviti još jedan klavir za salon. Ibzen se ovde oslanja na uvreženo mišljenje u višim kulturnim krugovima devetnaestog veka, po kom se klavir smatrao nužnim nameštajem u svakoj dobrostojećoj kući. Za mladi par Tesman, klavir u salonu jeste prestižni znak njihovog društvenog i kulturnog statusa, ogledalo bogatstva i marker pripadanja građanskoj ideologiji.

Dakle glavni razlog zašto Heda želi da preseli klavir jeste zbog njegovih konotativnih značenja, a zbog njih i burno reaguje kada porodica Tesman hoće da pretvori njen klavir u postolje za cvetni buket. Ona nalazi da taj instrument ne pripada opštem uređenju salona Tesmanovih. Kako je već rečeno, klavir je jedan od nekoliko predmeta koji čine isključivo Hedin kapital. U tom smislu klavir možemo tumačiti kao simbol Hedinog „života pre Tesmana“.

Klavir kao isključivo Hedin objekt

LEVBORG (*zlim glasom*): Heda Gabler udata? I još uz to za - Jergena Tesmana.

HEDA: Da, dešava se.

LEVBORG: O, Heda, Heda, kako si mogla sebe tako da odbaciš!

Sociolog kulture, Pjer Burdije (Pierre Bourdieu), pisao je da „pojedinci i grupe u opadanju beskonačno i iznova oživljavaju diskurs aristokratije, suštinsku veru u večnost prirodnog proslavljanja tradicije i prošlosti, kult istorije i njenih rituala, zato što je povratak na stari red ono najbolje što oni mogu da očekuju od budućnosti, pošto će se time rekonstruisati i njihovo društveno biće“⁸. Stari klavir, pijanino, isključivo je Hedino „kulturno

8 Boudrieu P., *Distinction; A Social Critique of the Judgement of Taste*, London 1984, str. 111.

nasleđe“. A u Burdijejevom smislu, klavir bi dakle činio sastavni deo Hedine borbe da „iznova oživi diskurs“ aristokratije, a onda i da zaustavi tok vremena i društvenih promena. Premisa ovog dela analize jeste da Hedinu brigu za klavir možemo prenosno shvatiti kao Ibzenovu indiciju da je jedan od Hedinih motiva da zaustavi vreme, i da, čuvajući klavir, sačuva deo svog ranijeg identiteta.

U drami *Heda Gabler*, tako, primećujemo dva dinamična i međusobno suprotstavljena toka. Jedan bi bio proces kojim porodica Tesman pokušava da Hedu učini malograđanskom gospođom, to jest Hedom *Tesman*. Drugi proces pak jeste Hedino nastojanje da održi svoj prethodni, aristokratski, identitet generalove ćerke, to jest Hede *Gabler*. Ovaj ključni konflikt je sadržan već i u samom nazivu drame. U drami se ne govori o Hedi Tesman već o Hedi Gabler.⁹

Ovakva, a i druga Hedina nastojanja, smatraju istraživači, čine je jednom od tipičnih Ibzenovih junaka, „apstraktnih idealista“ o kojima je pisao Đerđ Lukač. Heda je, tako, „nesposobna da uspostavi skladan odnos sa društvom koje je okružuje. Ona je podeljena i obeležena osećanjem da prevazilazi kako širu društvenu sredinu tako i najintimniju zajednicu“¹⁰. Prema prethodnom identitetu, Heda *Gabler* je bila najpoželjnija dama na balovima i čuvena u celom gradu po svom pompeznom i ekstravagantnom jahanju. Međutim, na početku drame, Heda je dobila novi identitet: drama se otvara danom kada se Heda vraća sa medenog meseca u rodni grad. Ona više nije Heda *Gabler*, već gospođa *Tesman*, žena u malograđanskom braku. Čini se da Heda odbija tu novu ulogu, pokazujući jasna odstupanja od svog novog statusa. Ona se, na primer, tokom drame obraća mužu po prezimenu i shvata svoj brak kao jednu beskrajno dosadnu obavezu. I drugim likovima u drami, takođe, njen novi identitet izgleda apsurdno.

Kako radnja drame teče, Ibzen sve češće upućuje na Hedin rastući osećaj zarobljenosti u skućenom malograđanskom svetu Tesmanovih. Njenu frustriranost, između ostalog, pospešuje i činjenica da je njen novi dom u potpunosti uredila Jergenova tetka, gospođica Tesman. Ibzen ističe kako Hedu iritiraju predmeti kojima je okružena, a koji pripadaju Tesmanovima. Objekti sistematski označavaju i klasifikuju vlasnikovu ličnost, tvrdi

9 „Nataša Ninković je nagrađena za ulogu Hede Tesman u predstavi po tekstu Henrika Ibzena Heda Gabler,“ Blic, 16. novembar 2011, <http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/289972/Natasi-Ninkovic-nagrada-Rasa-Plaovic>

10 Rønning H., Closed Rooms and Open Dreams, in: *Proceedings, IX International Ibsen Conference*, Øvre Ervik, Alfheim & Eide, 2001, str. 424.

Bodrijar.¹¹ Dakle, ako pođemo od ovakve interpretacije, Hedin novi identitet gospođe Tesman, u koji je Heda, kako kaže, „upala“, nametnut je ne samo činom venčanja i novim imenom, već se nastavlja u svakodnevicu. Pošto je čak i nameštaj u salonu, uređenom prema ukusu malograđanske porodice, onda i on, prema Bodrijaru, klasifikuje Hedu kao deo te porodice. Međutim, isti ovaj proces klasifikacije je na delu i u suprotnom smeru. U samoodbrani, Heda se okružuje ličnim predmetima koji je izoluju od zajednice Tesman i tako afirmišu njenu superiornu aristokratsku kulturu Gablerovih. Klavir je, u drami *Heda Gabler*, bez sumnje simbolični predmet koji, zbog svoje ekonomske i lične vrednosti, svedoči o posebnosti vlasnice i njenoj pripadnosti višem kulturnom sloju. Ova kontekstualna značenja klavira su, takođe, važan deo borbe protiv prihvatanja malograđanske ideologije koju vodi glavna junakinja.

U nastojanju da se odupre procesu „pripitomljavanja“,¹² Heda ističe svoj Gabler identitet čineći ono što je Habermas (Habermas) nazvao teatralizacijom plemenitosti – „staging of nobility“¹³. Taj proces Ibsen prikazuje u načinu ophođenja glavne junakinje, ali i u njenom odnosu prema vlastitim materijalnim dobrima, koji su snažni simbolični markeri. Naime klavir, pištolji, portret i sto čine odabranu grupu predmeta kojima Heda, pred drugima, ističe svoj superiorni kulturni identitet, poričući novi. Svi navedeni predmeti pripadaju njenom nekadašnjem identitetu. Možemo tumačenje preneti na viši nivo, pa zaključiti da se u njima prepoznaje Burdijeova ideja po kojoj nasleđeni predmeti imaju funkciju produžetka kulture koja odumiru, u ovom slučaju, kulture viših slojeva. Svaki materijalni kapital je, striktno govoreći, i kulturni kapital, tvrdi Burdije. Porodične dragocenosti nisu samo „materijalni dokazi starosti i dugovečnosti porodičnog stabla nego i čuvari socijalnog identiteta, koji je neraskidivo vezan za vreme trajanja: porodične dragocenosti, na jedan praktičan način, učestvuju i u duhovnoj reprodukciji, odnosno one prenose vrednosti, vrline i sposobnosti koje su fundamentalno važne za očuvanje pripadnosti jednoj porodičnoj dinastiji“¹⁴.

Hedin klavir, nesumnjivo, ulazi u inventar porodičnih dragocenosti. U sceni kada ona traži da se klavir premesti, taj predmet prestaje da bude samo jedan od retkih skupocenih delova nameštaja u Tesmanovom salonu i postaje, isključivo, Hedin kulturni marker. Klavir, isto kao pištolji i portret njenog oca,

11 Baudrillard J., op. cit., str. 19.

12 Rekdal A. M., *Frihetens dilemma, Ibsen lest med Lacan*, Oslo 2000, str. 239.

13 Habermas J., *The Structural Transformation of the Public Sphere; An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge 1989, str. 8.

14 Bourdieu P., op. cit., str. 76.

postaju svedoci večnog Hedinog pripadanja porodici Gabler, ali i obeležja njenog nepripadanja banalnom i trivijalnom svetu porodice Tesman.

Unutar sobe – unutar sebe

Drugi čin se otvara sledećim Ibzenovim opisom enterijera: „[s] alon Tesmanovih, sličan kao u prvom činu, osim što je klavir iseljen, a umesto njega stoji mali elegantni pisaći sto, sa leve strane, pored sofe“¹⁵ Ane Mari Rekdal (Anne Marie Rekdal) uočava ovu važnu promenu scenografije, tumačeći je kao Ibzenovu indicaciju da su time promenjeni Hedini „životni ciljevi“¹⁶. I ostali, doduše malobrojni, kritičari koji su obratili pažnju na ovu izmenu u scenografiji ističu važnost *unošenja* pisaćeg stola, a ne *iznošenja* klavira. Uostalom, i Heda insistira na iznošenju klavira, a ne na njegovoj zameni pisaćim stolom. „U širem kontekstu“, kaže Astri Seter (Astrid Sæther), „u tekstu se nagoveštava alternativni prostor Hedinog delanja. To polje specifično njene aktivnosti direktno se vezuje za umetnost, muziku i pisanje – za poetsko“¹⁷. Prodiskutovaćemo ideju poetskog, tačnije umetnosti kao Hedinog principa, u kontekstu njenog rodnog statusa u sledećem poglavlju, dok ćemo se ovde pozabaviti pitanjem na kakva kulturno-istorijska značenja upućuje ova Ibzenova promena scenografije, kojima se produbljuje lik glavne junakinje, i na koji način ta, možda naizgled manje važna promena, utiče na dalji tok radnje i njen tragični kraj.

Nepažljiv čitalac bi se možda zadovoljio uzgrednom konstatacijom da je klavir iseljen kao rezultat još jednog od mnogobrojnih Hedinih kaprica. Moglo bi se takođe zaključiti da je zamena klavira „malim elegantnim pisaćim stolom“ odgovarala zahtevima o unutrašnjoj dekoraciji doma u XIX veku, gde je bio vidljiv strah od praznog prostora. Naime, prazan prostor koji je nastao iseljavanjem klavira, morao se odmah popuniti nečim, pa bi time bio zaključen problem preseljenja klavira. Možemo, kao Nortam (Northam), reći da ako je „Ibzen odlučio da zameni naizgled nevažan vizuelni detalj [...] najverovatnije je dodao nešto značenjski važno“¹⁸.

Pogledajmo, međutim, bliže zadnju sobu u koju je preseljen klavir. Do kraja drame, soba, koja se tek nazire u zadnjem delu

15 Ibsen H., op. cit., str. 722.

16 Rekdal, op.cit., str. 251.

17 Sæther A., Beauty – Discontent – Nothingness: Hedda Gabler and Nietzschean Concepts of Creativity, in: *Proceedings*, International Ibsen Conference, Øvre Ervik 2001, str. 441.

18 Northam J., *Ibsen's Dramatic Method: A Study of the Prose Dramas*, London 1953, str. 13.

scene, u sebi sadrži sve Hedine dragocenosti: na zidu te sobe nalazi se portret oca, generala Gablera, iz te sobe Heda iznosi svoje pištolje, i konačno, u poslednoj sceni, Heda će ući u nju, navući za sobom zavesu, odsvirati divlju plesnu melodiju na klaviru i oduzeti sebi život. Kritičarka Meri Kej Norseng (Mary Kay Norseng) misli da takvo prikupljanje i aranžiranje vlastitih objekata čini deo Hedinog samoubilačkog scenarija.¹⁹ Uopšte, zadnja soba se često interpretira kao Hedino privatno svetište. Neki autori idu i korak dalje tumačeći je kroz pojmove Frojdo-ve psihoanalize. Tako Džejms H. Klensi (James H. Clancy) vidi zadnju sobu kao pećinu ili metaforu materice, u koju se Heda više puta vraća tokom drame, tražeći utočište.

Zaista, u trenucima nespokojstva, Ibzenova Heda se vraća u zadnju sobu: na početku četvrtog čina, nestrpljivo očekujući vesti o Ejleru Levborgu, Heda, „obučena u crno, hoda gore-dole u mračnoj sobi. Ulazi u zadnju sobu, gubi se iz vida odlazeći na levu stranu. Nekoliko akorda se čuje na klaviru. Opet se pojavljuje dok se vraća u salon“²⁰. Čini se da Ibzen sugerise da se „pravo“ Hedino psihološko stanje, ono iza ledene fasade smirenosti i kontrole, pojavljuje samo u trenucima privatnosti, to jest u momentima koje provodi u zadnjoj sobi.

Ukoliko ostavimo psihoanalizu po strani, posmatranjem odnosa između salona i zadnje sobe, iz perspektive kulturne ideologije devetnaestog veka, jasno je da je to ključna tačka raskola i frustracije glavne junakinje. Na koji način? Benjamin je predložio da treba razlikovati dva značenja reči „unutrašnjost“ koja su u međusobnoj suštinskoj sličnosti ili međuzavisnosti. Enterijer, kao prostor, suprotan je eksterijeru, a to je paradigma koja se ponavlja i kod razlikovanja privatnog od javnog, odnosno spoljašnjeg ili društvenog nastupa, od unutrašnjeg ili prirodnog karaktera individue. Ideja o „dvostrukoj prirodi“ ličnosti, po Benjaminu i Senetu (Richard Sennett), obeležje je kulture devetnaestog veka. Ta ideja se ponavlja u jasnom odvajanju privatnih od javnih prostora u građanskoj kući. Naime eksterijer ili nečija „spoljašnjost“ jeste njegova socijalna fasada koja se upotrebljava u javnosti, dok je u privatnim i intimnijim prostorijama dozvoljeno ispoljavanje nečije „unutrašnje prirode“. Hedin karakter je obeležen baš tim raskolom između onoga što je prihvaćeno i neprihvaćeno u svakodnevnom situacijama. Heda je, možda više od ostalih Ibzenovih junaka, zaokupljena socijalnim pravilima ponašanja i strahom od skandala i javnog pokazivanja emocija. Ibzen jasno pravi razliku u ponašanju ove heroine kada

19 Norseng M. K., Sjølvmynd og Ibsens Hedda Gabler, in: *Et skjær av uvilkarlig skjønnhet; Om Henrik Ibsens "Hedda Gabler"*, eds. Anne Marie Rekdal, Oslo 2001, str. 222.

20 Ibsen H., op. cit., str. 763.

je ona u salonu, u društvu sa drugima, i kada je sama, u zadnjoj ili unutrašnjoj sobi.

Salon je, prema kulturološkim analizama građanskog društva XIX veka, pripadao javnoj a ne privatnoj, intimnoj sferi doma. Dnevna soba se smatrala mestom iz koga su intimne aktivnosti bile proterane, kao i svi oblici ispoljavanja emocija. Senet je, govoreći o građanskoj ideologiji Viktorijanskog doma, zaključio da je svakodnevni ideal podrazumevao sposobnost da individua „kontrolriše, u tišini, svoja osećanja i da se uzdržava od emotivnosti“²¹. Ako ovaj zaključak transponujemo na analizu Hedinog ponašanja, možemo zaključiti da se u Hedinom strahu od skandala ogleda ono što je Senet nazvao „strahom od eksponiranja“ u devetnaestom veku.²² Džozan Templeton (Templeton) je, između ostalih kritičara, interpretirala Hedinu samoubistvo kao posledicu nepodnošljivog jaza između javnog i privatnog.²³

Ako pratimo tu binarnu podelu između privatnog i javnog koja se prenosi i na raskoljenost individue devetnaestog veka, zaključićemo da Heda u zadnjoj sobi gradi mesto duhovnog bekstva. Smeštajući u nju sve relikte svog prošlog identiteta, zadnja soba u Tesmanovoj kući predstavlja za Hedu raj privatnosti u kome se lični integritet može očuvati. Salon je, kao što je rečeno, prepun elemenata koji pripadaju Tesmanovima, „tesnom malom svetu u koji je upala“, i koji pretili da će Hedu uvući u tesmansku trivijalnost. Hedina zadnja soba je njen lični prostor, mesto gde se mogu ispoljiti unutrašnja osećanja, ali i mesto bekstva od aktuelnog vremena.

Klavir, pištolji i portret oca čine imovinu glavne junakinje, a svi ti predmeti, sakupljeni u zadnjoj sobi, uključeni su u borbu za održanje predašnjeg identiteta Hede Gabler. Tekst drame jasno prati, sve do poslednje scene, kako se svi oni, jedan po jedan, okupljaju u malom prostoru zadnje sobe. Posebno treba naglasiti da se Heda žrtvuje ispred očevog portreta, u jednom činu, koji po Durbahu „liči na hara-kiri“, i time, formalno, demonstrira vrline Gabler ere, „bez kojih je život bezvredan“.²⁴

Klavir kao instrument ritualnog preobražaja

U poslednjem činu drame, Heda shvata da su svi njeni projekti propali i da nisu bili ništa drugo do „lepe iluzije“, kako ih naziva cinični sudija Brak. On pretili da će obelodaniti Hedinu

21 Sennett R., *The Fall of the Public Man*, London 1993, str. 206.

22 Sennett, op. cit., str. 12.

23 Templeton J., *Ibsen's Women*, Cambridge 1997, str. 224.

24 Dourbah E., op. cit., str. 156.

umešanost u smrt Elijerta Levborga, čime će okaljati Hedinu reputaciju, a nastavljajući sa pretnjama, nagoveštava i mogućnost seksualne dominacije nad Hedom. Tesni zidovi Tesmanovog salona postaju sve tešnji: „HEDA: Ipak, potpuno u tvojoj vlasti. Zavisna od tvoje volje i želje. Zarobljena. Neslobodna. Neslobodna, znači! (*Žustro ustaje.*) Tu misao ne mogu da podnesem! Nikad i nikad!“ Heda se suočava sa činjenicom da je čak i u trivijalnom svetu svoga muža suvišna, dok je njena uzdanica u mogućnost herojskog života (ili smrti) u lepoti oličena u Levborgu u celini srušena. Osuđena da bira između skandala sa jedne ili seksualnog iskorišćavanja sa druge strane, Heda se odlučuje na samoubistvo.²⁵

Besprekorno zadržavajući aristokratsku „spoljašnjost“, Heda se povlači u zadnju sobu: „HEDA: Ali sad sam umorna. Leći ću malo na sofu [...] (*Heda odlazi u zadnju sobu i navlači zavese. Iznenada se začuje kako svira na klaviru – divlju muziku za igru*)“. Zatim, nakon nekoliko sarkastičnih replika upućenih ostalim junacima drame, Heda izvršava samoubistvo iza spuštene zavese, demonstrirajući tako da može učiniti ono što Levborg nije mogao: da slobodno i hrabro počini samoubistvo, tako da to bude delo koje „zrači iskrenom lepotom“. Ključno pitanje kojem ćemo se posvetiti u ovom odeljku jeste: zašto Heda svira na klaviru „divlju muziku za igru“ samo trenutak pre nego što će povući okidač? Kako možemo razumeti ovaj simbolički čin? Ukratko, zašto Ibzen uključuje jednu muzičku deonicu u prelomnom momentu drame?

Hedino samoubistvo je, kako je primetila Moi, najizrazitiji primer antispektakularne i antiteatralne smrti u Ibzenovom delu. U ovoj antiteatralnoj sceni samoubistva Ibzen „neutralizuje svaku ideju o posmatraču“²⁶. Dakle, trenutak pre fatalnog pucnja van očiju publike (čitaoca, gledaoca pa i drugih likova), ona svira na klaviru „divlju muziku za igru“:

TEA ELVSTED (*skače sa stolice*): Uh, šta je to?

TESMAN (*trči ka zavesama*): O, Heda, nemoj da sviraš večeras! Pomisli na tetka Rinu i Ejlerta!

HEDA (*provlači glavu između zavesa*): I na tetka Jule. I na celo društvo. Biću sada mirna, Tesmane.

Odmah nakon ovoga, čuje se pucanj iz pištolja. Simbolika Hedine „divlje muzike za igru“ složena je. Glasnim sviranjem muzike za ples u kući u koju su tek stigle vesti o dve smrti, Heda

25 Astrid Seter je pokazala u eseju „*Hedda Gabler and Nietzschean Creativity*“ da je Hedino samoubistvo isplanirano, a ne neočekivano i kapriciozno.

26 Moi T., op. cit., str. 29.

iskazuje svoj bunt protiv sitno buržoaskog životnog stila, sa jedne strane. Klavir i klavirska muzika su, sa druge strane, njeno konačno utočište i прибежиште: u njoj ona traži mogućnost estetske transformacije i prevladavanja nepodnošljive životne situacije. Takođe, u samom sviranju se može videti i njeno „umetničko kanalisanje anarhične energije kojim se konačni čin divljug uništenja stavlja pod kontrolu“²⁷.

Antropolog Žilber Ruže (Gilber Rouget) naglašava da je muzika, tradicionalno, nezaobilazna u ritualima žrtvovanja.²⁸ Hedino samoubistvo, kakvim ga „režira“ Ibzen, neodoljivo podseća na ritualno samožrtvovanje. Međutim, Hedino finalno umetničko delanje nije čisto muzički performans. Njeno sviranje na klaviru je neophodan element u ritualu „hara-kirija“, kako kaže Durbah, pa ga treba razumeti kao mentalnu pripremu za specifično stanje transa, koje vodi ka konačnoj odlučnosti za izvođenje samog čina samoubistva. Poznato je da je muzika koja prati čin žrtvovanja obično veoma glasna i da ritmičnim ponavljanjem poziva na ritualni ples. I Niče je, u tom smislu, isticao da se kroz igru najlakše postiže ekstaza.²⁹ Ritmična muzika za igru dovodi učesnike rituala u iracionalnu ekstazu, što može dovesti do preobražaja, odnosno do metafizičke transgresije.

Može se, dakle, zaključiti, kao što je to učinila Astrid Seter, da Hedina smrt nije impulsivan čin, koji Ibzen nedovoljno motiviše u drami, kako su ga kritičari često interpretirali. Naprotiv, to je jedan dobro postavljen i uspešno orkestriran ritual samožrtvovanja. Paradoksalno, Hedino žrtvovanje možemo razumeti kao konačnu afirmaciju njenog pravog identiteta. Naravno, Ibzen u Hedinom slučaju nudi samo metaforičnu transcendenciju. Heda ne može, poput Nore u *Lutkinjoj kući*, fizički napustiti salon i izaći izvan svog zadatog identiteta. Ibzen Hedi omogućava samo duhovno bekstvo, koje ona prihvata sa dostojanstvom i trijumfalno, ali, pre svega, kao umetnički čin. Ibzen je Hedi ostavio muziku kao jedino konačno izražajno i kreativno sredstvo. Klavir joj omogućava poslednji estetski otklon od malograđanskog, otklon koji pucnjem postaje realan i konačan beg.

Kako su mnogi tumači Ibzenovog dela zaključili, u drami *Heda Gabler* mogu se uočiti mnoge paralele sa Ničeovom filozofijom. Orset (Aarseth), Brandel (Brandell) i Vajt (White) su skloni da tumače lik Jergena Tesmana kao eho Ničeove kritike istoriografije. Međutim, ovo nije jedina dodirna tačka Ibzenovog i

27 Durbach E., op. cit., str. 158.

28 Rouget G., *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, Chicago 1985.

29 Nietzsche F., *The Birth of Tragedy*, trans. and introd. by Douglas Smith, Oxford 2008, str. 20.

Ničeovog teksta. Naime, u ovoj drami se mogu prepoznati mnoge sličnosti sa Ničeovim idejama iznetim u *Rođenju tragedije iz duha muzike* (1872). U ovom kapitalnom delu, Niče uspostavlja napetost između apolonskih i dionijskih principa kao ključne u umetnosti uopšte, pri čemu je dionijsko, iracionalno, posebno sadržano u muzici. Ne može se sa sigurnošću reći da li je Ibzen poznao Ničeove ideje.³⁰ Bez obzira na to, počev od Artura Šopenhauera, u misli druge polovine devetnaestog veka važila je ideja da muzika može izraziti najdublje ljudske vanrazumske porive. Šopenhauerove ideje nastavljali su Niče, ali i Rihard Wagner u svojim teoretskim spisima o muzici.

Niče je podrobno obrazložio suštinske razlike između muzike i ostalih umetnosti. Tvrdio je da reprezentativne estetske forme, skulptura i slikarstvo, imaju prvenstveno apolonske kvalitete. To je zato što se one principijelno drže reda i plastičnosti - svega onoga što je jasno i vidljivo. Dionizijsko pak obeležava ekstazu, iracionalno, život i smrt, ritual i kaos. Muzika i igra, suštinski, pripadaju dakle dionizijskom principu. Vrhunac umetnosti bi, razumljivo, bile one u kojima se susreću apolonski i dionizijski elementi, a to je, za Ničea, grčka drama.

Hedina smrt je često bila tumačena u kontekstu patrijarhalnog društva, rodnih podela i normi koje su bile vrlo ograničavajuće. Kari Fjertoft (Kari Fjørtoft), u studiji posvećenoj istoriji recepcije *Hede Gabler*, primećuje da su Ibzenovi ženski savremenici isticali da Ibzen daje psihološki portret sputane žene koja gori od želje za boljim životom.³¹ U radovima savremenih autora koji se bave Ibzenom, kao što su Rening, Kitang, Seter, Orset i Or (Orr), Heda se često shvata kao talentovana energična žena, koja je tragično onemogućena rodnim normama koje joj nameće „zatvor malograđanske ljubaznosti“ i brak sa Tesmanom.³² Seter pak naglašava da „Hedin lik predstavlja tipičnu žensku sudbinu u XIX veku, [pošto je] učutkana patrijarhalnim redom, lišena prava i mogućnosti koji su imali muškarci“³³. I druge studije zastupaju mišljenje da Hedina rodna pripadnost označava okvir njenog delanja, ali se ističe i stav Seterove da „Ibzenov tekst ukazuje na alternativne sfere Hedinih aktivnosti, koje se pre svega odnose na umetnost, muziku i pisanje – na poetsko“, a to je dionizijsko polje delanja.³⁴

30 Haakonsen D., *Henrik Ibsen. Mennesket og kunstneren*, Oslo 2003.

31 Fjertoft K., *Hedda Gabler i samtid og ettertid; Den norske kritikertradisjon i kvinneperspektiv*, Tromsø 1986, str. 97.

32 Kittang A., *Hedda – troll og tragisk skikkelse, Peripeti*, 5, Århus 2006, str. 101.

33 Sæther A., op. cit., str. 435.

34 Ibid., str. 138.

Seterova naglašava da je posebno važno imati na umu da je „muzika [Hedina] konačna izjava“³⁵, a to će kasnije prihvatiti i drugi istraživači, kao Kitang na primer. Seter konačno zaključuje da Hedinu muziku možemo razumeti kao njen potencijalni „životni cilj“. Hedi je klavir pružio mogućnost estetskog bekstva iz trivijalne realnosti. Ibzen predstavlja Hedu, Tesmanovu ženu, lišenu svojih ranijih zadovoljstava i privilegija: jahanje konja, posećivanje balova, naređivanje posluzi više nisu deo njene svakodnevice. Hedina jedina mogućnost izlaska iz neizdržive trivijalnosti braka jesu muzika i pucanje iz pištolja u prazno. Klavir, kome se Heda vraća tokom drame, možemo posmatrati kao svojevrsan „seizmograf“ njenog raspoloženja i unutrašnjeg stanja. Klavirskom muzikom, takođe, Ibzen izražava Hedin potisnuti unutarnji haos i bes, koji ova junakinja na drugi način ne može ni pokazati ni sakriti. Otuda, možemo primetiti da je klavir, alegorijski, zamena za Hedin „glas“ koji je potisnut iz Tesmanovog salona.

Klavir kao Hedin pandan

Videli smo da je glavna junakinja izuzetno vezana za klavir, ne samo kao relikv prošliosti, simbol identiteta i statusa. Klavir se u dramskom tekstu nudi glavnoj junakinji kao svojevrsna mogućnost otklona iz neslobodnog sveta. Čini se čak da se u drami sugerise izvesna identifikacija protagonistkinje sa ovim instrumentom. Kritičarka Norseng je ukazala na ovakvu mogućnost tumačenja. Ona se posebno bavi trenutkom kada je klavir preseljen u zadnju sobu, smatrajući da Ibzen time implicitno sugerise da će i Heda uskoro napustiti Tesmanov svet.³⁶

Mogućnost identifikacije Hede sa klavirom je nagoveštena već nešto ranije u drami. Klavir je, kao što je napred više puta pomenuto, jedan od malobrojnih relikta predašnjeg života, koje Heda prenosi u novi život kao gospođa Tesman. Kada Heda ističe da se njen „stari“ klavir ne uklapa u Tesmanov salon, ona metaforički aludira na to da se i ona sama ne uklapa u to malograđansko okruženje. Govoreći o klaviru, ona misli na sebe. Tugujući zbog klavira ona zapravo tuguje zbog svoje nesrećne sudbine. Ibzenov tekst tako sugerise da klavir nije samo Hedin „prijatelj u nevolji“, već i njen pandan, ili čak njen neraskidivi deo.

Kao što smo ranije zaključili, klavir je Hedino pribežište u bezizlaznoj situaciji, ali i instrument kojim ona može izraziti svoje emotivno stanje, te klavirska muzika u drami funkcioniše kao Hedin potisnuti „glas“. U tom interpretativnom kontekstu

35 Sæther A., str. 441.

36 Norseng A., op. cit., str. 222. Klavir je nažalost sasvim izostavljen u predstavi beogradskog Narodnog pozorišta.

posebno je bio inspirativan rad Bartolda Halea (Barthold Halle), koji je režirao *Hedu Gabler* u lutkarskom pozorištu u Oslu 1994. godine. Lutka koja je predstavljala Hedu, u celosti je, izuzev lica, bila napravljena od tekstila sa motivom klavijature. Štaviše, kad god bi se njena lutka pojavljivala na sceni, praćena je klavirskom muzikom. Nema krpene lutka je time dobijala glas. Slična ideja je razrađena i u nagrađenom filmu *Klavir* Džejn Kampion (Jane Campion) iz 1993. godine. Jedna od najupečatljivijih scena u filmu je poslužila i kao poster. Na njemu vidimo pustu plažu Novog Zelanda na kojoj se nalazi, kao nasukana, neobična trojka iz viktorijanske Engleske: Ada, nema glavna junakinja, odevena u crno, zatim mala Flora, njena vanbračna kći, i njen veliki crni klavir. Klavir u ovom filmu je po mnogo čemu tretiran više kao subjekt, a ne objekat, pošto je on Adin nepostojeći glas. Neobična simbioza između junakinje i klavira animira muzički instrument obezbeđujući mu, figurativno, osobine auditivnog protagoniste u filmskoj naraciji. Film i inače u mnogome citira kulturu XIX veka. „Film nije samo najuzbudljiviji primer viktorijanskog duha već i promišljeni, sofisticirani metakomentar viktorijanske epohe“, zapazila je Kora Kaplan (Cora Kaplan), poznavalac ove epohe u Britanskoj istoriji.³⁷

Zanimljivo je da oba dela, *Klavir* i *Heda Gabler*, imaju gotovo paralelnu priču. Ada i Heda su se udale za strance, našle su se u nepoznatom, pretećem okruženju. Klavir je za obe junakinje jedina veza sa njihovom izvornom kulturom i društvenim kontekstom. Nadalje, suštinski se oslanjaju na klavir kao na svoj metaforični „glas“. Simbolična povezanost glavnih junakinja i objekta/instrumenta je razrađena i naglašena kako u filmskom tako i u dramskom narativu. Posebno je važno zapaziti da se i *Klavir* i *Heda Gabler* temelje na spajanju žene i objekta. Klavir je u *Hedi Gabler*, kako smo je mi pročitali, medijum Hedinog tragičnog osećanja. On igra ulogu njenog perfidnog saputnika koji joj daje „glas“, ali koji može, po potrebi, biti i njen ženski pandan.

LITERATURA:

Adorno T., Om Ibsen, Ibsen, *Agora* vol. 2-3, Oslo 1993, str. 94-96.

Durbach E., The Apotheosis of Hedda Gabler, *Scandinavian Studies*, 2, 1971, str. 143-159.

Baudrillard J., The System of Objects, in: *Selected Writings*, eds. Mark Poster, Cambridge 1988, str. 10-29.

Boudrieu P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London 1984.

³⁷ Kaplan C., *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, New York 2007, str. 119.

- Haakonsen D., *Henrik Ibsen. Mennesket og kunstneren*, Oslo 2003.
- Ibzen H., *Heda Gabler*, prevod Olge Moskovljević, u rukopisu.
- Ibsen H., *The Complete Major Prose Plays*, New York 1978.
- Kucich J., *Repression in Victorian Fiction: Charlotte Brontë, George Eliot, and Charles Dickens*, Berkley 1987.
- Kaplan C., *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, New York 2007.
- Loesser A., *Men, Women and Pianos, A Social History*, New York 1954.
- Löfgren O., The Sweetness of Home; Class, Culture and Family Life in Sweden, *Ethnologia Europaea*, XIV, 1984, str. 44-64.
- Moi T., First and Foremost a Human Being: Idealism, Theatre and Gender, in: *A Doll's Hous, Modern Drama*, XLIX, 3, 2006, str. 256-284.
- Rønning H., Closed Rooms and Open Dreams, *Proceedings*, IX International Ibsen Conference, Alfheim & Eide, Øvre Ervik, 2001, str. 423-431.
- Rosner V., *Modernism and the Architecture of Private Life*, New York 2005.
- Sennett R., *The Fall of the Public Man*, London 1993.
- Sæther A., Beauty – Discontent – Nothingness: Hedda Gabler and Nietzschean Concepts of Creativity, *Proceedings*, International Ibsen Conference, Øvre Ervik, Alfheim & Eide, 2001, str. 433-441.
- Templeton J., *Ibsen's Women*, Cambridge 1997.

Sofija Todić

University of Belgrade, Faculty of Philology – Department for German Language and Literature – Group for Scandinavian Languages, Belgrade

HEDDA GABLER: THE PIANO AS A DRAMATICAL TOOL

Abstract

In Hedda Gabler, as in A Doll House, Ibsen uses the piano not merely as part of the set decoration. The protagonist, Hedda, is strongly attached to it, and the piano music plays an important part in the structure of the play. Throughout the drama, Ibsen is constantly reminding the reader of the piano's presence or absence. Although the piano, and its music, have very important function in the construction of narratives, peripeteia and in the composition of some other Ibsen's dramas, in this particular drama, this instrument becomes the very emblem of the protagonist and the metaphor for her languishing misplacement. The culturally ingrained metaphoric of the piano is a means by which Ibsen, among other things, emphasizes relations between the different social classes of his characters. The piano is a symbol of, and a part in Hedda's attempt at perpetuation of her Gabler identity. The piano can

be seen as Hedda's metaphoric twin-figure since a strong identifying bond is established between the protagonist and her piano; secondly, the metaphoric of the music Hedda plays on her piano can be taken as the dramatist's auditory comment on the protagonist's emotional state; lastly, the piano melody Hedda plays in the last scene can be interpreted as a particular "swan-song", pointing to a possible interpretation of Hedda as an essentially poetic character. The focus of this work is, thus, on the auditory layer of the drama, and on the many metaphors offered by the inclusion of the piano as an element of the dramatic theatrical set. From this perspective, the analysis of the Ibsen's text emphasizes an important function of the auditory elements included in a dramatic work, also indicating new interdisciplinary possibilities in literary and musicological analyses.

Key words: *Henrik Ibsen, Hedda Gabler, drama, piano, narratology*



Scott William Christensen, *U Beogradu*, 2011.