

Сандра Р. Тешовић  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

УДК 821.112.2(436)-2.09 Јелинек Е.  
DOI 10.46793/Uzdanica22.3.153T  
Оригинални научни рад  
Примљен: 30. октобар 2025.  
Прихваћен: 11. децембар 2025.

## (РЕ)ПРОДУКЦИЈА ИДЕОЛОГИЈЕ У ДРАМИ *ШТА СЕ ДОГОДИЛО НАКОН ШТО ЈЕ НОРА НАПУСТИЛА МУЖА ИЛИ СТУБОВИ ДРУШТАВА* ЕЛФРИДЕ ЈЕЛИНЕК<sup>1</sup>

*Айстиракџи*: У раду се истражује како Елфриде Јелинек, смештањем радње у доба индустријализације и успона фашизма, у својој драми *Шта се догодило након што је Нора напустила мужа или Стубови друштва* приказује обликовање првенствено женског идентитета у пресеку идеолошких и економских структура. Теоријски оквир рада чине Алтисеров појам интерпелације и Грамшијева дефиниција културне хегемоније, који омогућавају увид у механизме кроз које друштвени поредак обликује свакодневне праксе, тиме одређујући доживљај субјективности појединца. Јелинек разобличава процесе репродукције идеолошке контроле и патријархалне доминације, при чему приватна сфера функционише као простор у коме се умножава културно-политичка моћ. Тако драма функционише као подсетник на нацистичко наслеђе са једне, и као критика савремених облика родне и класне неједнакости са друге стране.

*Кључне речи*: интерпелација, идеологија, културна хегемонија, Хенрик Ибзен, Елфриде Јелинек.

### УВОД

Ибзенова *Кућа луђака* је крајем 19. века довела у питање брачне и друштвене односе, раскринкавајући илузију породичне хармоније, као и положај жене унутар ње. Но, касније су се појављивали примери различитих читања Ибзенове драме, као што је нацистички филм *Нора* из 1944, редитеља Харалда Брауна, снимљен према „алтернативном завршетку позоришне представе”, који је Ибзен, наводно, написао посебно за немачку публику и

<sup>1</sup> Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада истраживача на акредитованим високошколским установама у 2025. години број: 451-03-136/2025-03/200198).

на чијем крају Нора остаје у браку и заједно са супругом наставља живот у идиличном пејзажу (Холт 2020: 208). Радња драме *Штита се догодило након штита је Нора најуститила мужа или Ситубови друштиава* аустријске ауторке Елфриде Јелинек смештена је у двадесете године 20. века, у време велике економске кризе и успона националсоцијализма, док је ауторка пише крајем седамдесетих, у доба економског раста, најпре у Западној Немачкој, као и глобалног јачања феминистичког покрета, чиме се показује континуитет идеолошке спреге између патријархата и капитализма (Кибузинска 1998: 135). Будући да Јелинек у својим делима углавном разобличава званичну слику Аустрије као „неутралне и идиличне” земље са „чистом” прошлошћу, чиме указује на прикривене трагове нацизма у друштвеним структурама и тако инсистира на суочавању са прошлошћу, често је била непожељна и оштро критикована у јавности, што постаје посебно актуелно деведесетих година, када скреће пажњу јавности на дискриминацију Рома и Хрвата у Аустрији, показујући да нацистичко наслеђе није само историјска категорија, већ и савремени друштвени проблем (Костова 2021: 503–504).

Смештањем радње у доба индустријализације и успона фашизма, у раду се истражује како Елфриде Јелинек у својој драми *Штита се догодило након штита је Нора најуститила мужа или Ситубови друштиава* приказује обликовање првенствено женског идентитета у пресеку идеолошких и економских структура. Теоријски оквир рада чине Алтисеров појам интерпелације и Грамшијева дефиниција културне хегемоније, који омогућавају увид у механизме кроз које друштвени поредак обликује свакодневне праксе, тиме одређујући доживљај субјективности појединца. Сместивши радњу у доба индустријализације и успона фашизма, Јелинек разобличава процесе репродукције идеолошке контроле и патријархалне доминације, при чему приватна сфера функционише као простор у коме се умножава културно-политичка моћ. Тако драма функционише као подсетник на нацистичко наслеђе са једне, и као критика савремених облика родне и класне неједнакости са друге стране.

## ОД ИНТЕРПЕЛАЦИЈЕ КА КУЛТУРНОЈ ХЕГЕМОНИЈИ: АЛТИСЕР И ГРАМШИ

Алтисер у есеју „Идеологија и идеолошки државни апарати” идеологију дефинише као „систем идеја и представа које доминирају умом човека или друштвене групе” (Алтисер 2009: 47), схватајући је као илузију сличну сну (Исто: 49–50). Он развија две централне тезе, од којих се прва односи на „имагинарни однос који идеологија успоставља између појединца и његових реалних услова егзистенције” (Исто: 53), а друга на њену материјалност, јер

је увек присутна у апаратима и праксама (Исто: 58). Субјекат, који усваја идеје, мора „делати у складу са својим идејама” (Исто: 59), што значи да су идеологија и пракса нераздвојиве. Кључна теза гласи да „идеологија интерпелира индивидуе као субјекте” (Исто: 64), што значи да појединац постаје субјект када препозна себе као адресата интерпелације („Хеј, ти тамо!”) (Исто: 69). Пошто „идеологија од самог почетка ’увек и већ’ интерпелира индивидуе као субјекте” (Исто: 71), идентитет појединца увек настаје у оквирима идеолошке подређености (Исто: 80).

Са друге стране, када говори о појму хегемоније, Грамши истиче двоструки вид надмоћи једне друштвене групе: доминацију над противничким групама и интелектуално-морално вођство над савезничким. Хегемонија је увек комбинација силе и пристанка, а сила мора изгледати као да почива на добровољном прихватању, које се обликује преко органа јавног мњења. Да би једна класа постала водећа, мора остварити вођство и пре преузимања власти. Када та класа преузме власт, она мора наставити да води, јер без пристанка нема стабилне доминације. Хегемонија подразумева и компромис: владајућа класа може правити уступке подређенима, али без угрожавања својих суштинских интереса. Њен развој се креће од економско-корпоративне свести, преко класне, до политичке фазе у којој једна идеологија успоставља интелектуално и морално јединство друштва. Држава се у том процесу јавља као орган једне класе, чији интереси бивају представљени као општи. Хегемонија је истовремено и образовни однос, јер се преноси унутар друштва, али и на међународном плану, између различитих нација и култура (Грамши 2008: 149–150).

За Грамшија, државна власт почива на комбинацији принуде и пристанка, док Алтисер ову логику прецизније разрађује у појму идеолошких апарата државе. Новину уноси наглашавањем улоге породице и школе као простора у којима се дисциплина интернализује и појединци обликују у субјекте. Док Грамши истиче улогу воље и могућност деловања кроз колективну свест, Алтисер у потпуности одбацује идеју независне воље, наглашавајући примат идеологије у конституисању субјекта. Тако, док Грамши дефинише хегемонију као интелектуално и морално вођство које обезбеђује пристанак потчињених група, Алтисер показује да се тај процес одвија кроз деловање идеолошких апарата и механизам интерпелације (Далдал 2014: 159).

## ШТА СЕ ДОГОДИЛО НАКОН ШТО ЈЕ НОРА НАПУСТИЛА МУЖА?

Драма *Шта се догодило након што је Нора напустила мужа или Сјубови друштва* премијерно је изведена у Грацу 1979. године. Осим Норе,

ликови из Ибзеновог комада као што су Норин муж Торвалд, њихова деца и госпођа Линде се такође појављују и код Јелинек, која уводи и ликове конзула Вајганга, Еве, осталих радница и предрадника. Радња је сада смештена у другу деценију 20. века, у доба убрзаног индустријско-технолошког напретка, на чијем ободу се већ јављају прве назнаке успона фашистичке идеологије (Обст 2008: 225).

Тако Нора Елфриде Јелинек каже да она „није жена коју је муж напустио, већ она која је отишла својевољно” (Јелинек 2008: 9)<sup>2</sup>.<sup>3</sup> Истовремено, она изјављује да жели да се кроз свој рад у фабрици „развије из објекта у субјект” (Јелинек 2008: 10)<sup>4</sup>, што најпре говори о томе колико је њена наводна еманципација условљена околностима друштва у којем живи, будући да у ствари само замењује један механизам подређености другим. Овакво „увлачење” појединца у структуру подређености одговара ономе што Алтисер описује као интерпелацију субјекта од стране државних идеолошких апарата (Алтисер 2009: 64). Бекство из брака претвара се у прихватање правила тржишта и радних односа, па се лична слобода мери према томе колико појединац може да се интегрише у систем. Стога радно место постаје нови облик контроле, али и симболичка сцена на којој се обликује женски идентитет. Посебно значајно је то што Нора своје искуство не описује као индивидуално, већ као унапред препознато кроз културни образац. Она отворено каже да је „Нора из Ибзенове драме” (Јелинек 2008: 9)<sup>5</sup>, чиме прихвата улогу јунакиње која је одавно постала део европског културног канона, што сугерише да чак и у покушају да дефинише сопствени идентитет она мора да говори језиком који је друштвено признат и већ постоји у колективном памћењу, на шта можемо надовезати такође Алтисерову тезу да идеологија постоји у праксама и језику који субјекта већ конституишу као адресата (Алтисер 2009: 58). У том смислу, њен избор није потпуно слободан, него обликован друштвеним очекивањима, која одређују како жена може да мисли о себи и на који начин може да се ослободи. Док се жени нуди рад као простор еманципације, он је ипак обликован правилима која њу поново стављају у положаје зависности и експлоатације. Јелинек тако показује да еманципација не може бити схваћена као искључиво лични чин, већ увек као политичка категорија, јер иза наизглед личне одлуке стоји шири систем који производи и контролише могућности појединца.

---

<sup>2</sup>NORA: Ich bin keine Frau, die von ihrem Mann verlassen wurde, sondern eine, die selbsttätig verließ, was seltener ist (Jelinek 2008: 9).

<sup>3</sup>Сви преводи су преводи ауторке рада.

<sup>4</sup>NORA: Ich wollte mich am Arbeitsplatz vom Objekt zum Subjekt entwickeln (Jelinek 2008: 10).

<sup>5</sup>NORA: Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen (Jelinek 2008: 9).

Чак и када Нора мисли да више не испуњава очекивања патријархата, она је увек и већ увучена у нову мрежу друштвених очекивања која одређују њену улогу као раднице и жене:

ЕВА: За разлику од машине, жена је потпуна супротност јер функционише помоћу емоција. Нико не мора да је покреће.

РАДНИЦА: Ми жене смо приморане на плаћени посао. Није нам дозвољено да бринемо о деци.

ЕВА: Међутим, ако нам се пружи мушка рука, можемо одмах да однегујемо једно, двоје или више деце.

НОРА: Имала сам мушку руку и одгурнула је.

ЕВА: Многе од нас би трчале километрима за мушком руком. Након тога, радо бисмо замениле машину за ту руку.

НОРА: Али када једном добију руку, пре или касније ће се отворити понор између партнера: криза.

РАДНИЦА: Немамо времена за то.

РАДНИЦА: Само буржоазија има времена за то (Јелинек 2008: 14).<sup>6</sup>

Ева тврди да жена „функционише помоћу емоција” (Јелинек 2008: 14) и да јој је потребна „мушка рука” (Јелинек 2008: 14) како би испунила своју „природну улогу” (Јелинек 2008: 14) мајке. На тај начин, женски идентитет се конструише као емотиван и стога зависан од другог, док се могућност женске самосталности представља као одступање од норме. Управо такав механизам Џудит Батлер описује као процес у којем род није унапред дата суштина, већ се непрестано производи кроз понављање дискурса и друштвених норми (Батлер 2001: 14). Радница, својом опаском да „само буржоазија има времена” (Јелинек 2008: 14) за брачне кризе, ставља у први план класну димензију и показује да се родни и економски односи међусобно прожимају. Норина реплика „имала сам мушку руку и одгурнула је” (Јелинек 2008: 14) представља „пукотину” у таквом систему, јер сугерише могућност отпора и прекида са доминантним моделима женске субјективности. Јелинек кроз иронију показује да чак и такав отпор ипак остаје у оквирима друштвених

---

<sup>6</sup>EVA: Im Gegensatz zur Maschine ist die Frau das völlige Gegenteil, weil sie vom Gefühl her funktioniert. Keiner muss an ihr drehen.

ARBEITERIN: Wir Frauen sind zur Erwerbsarbeit gezwungen, wir dürfen kein Kindchen hegen und pflegen.

EVA: Wenn sich uns allerdings eine männliche Hand entgegenstreckt, dürfen wir gleich ein, zwei oder mehrere Kindchen hegen.

NORA: Ich habe diese männliche Hand gehabt und sie von mir gestoßen.

EVA: Viele von uns würden einer männlichen Hand meilenweit nachlaufen. Anschließend würden wir liebend gern die Maschine mit dieser Hand vertauschen.

NORA: Aber wenn sie die Hand dann haben, wird sich früher oder später ein Abgrund zwischen den Partnern auftun: die Krise.

ARBEITERIN: Dafür haben wir keine Zeit.

ARBEITERIN: Dafür haben nur die Bürgerlichen Zeit (Јелинек 2008: 14).

очекивања, зато што бивање „женом” није питање индивидуалног избора, већ резултат дискурзивних процеса који обликују тело, идентитет и друштвене улоге, што се огледа у наставку њиховог разговора:

ЕВА: Када се приближи ера економске нестабилности, у облику незапослености, ионако ћемо бити скинуте са машине.

РАДНИЦА: Тада ће рађање поново бити креативна активност.

ЕВА: Тада ће то поново бити нешто: дом.

РАДНИЦА: Онда ћемо коначно моћи легално да поклонимо наше бурме, као што си рекла раније, Нора.

ЕВА: Даћемо злато за гвожђе.

НОРА: Не, не дајеш прстен зато што мораш, већ зато што имаш унутрашњи нагон да ће ти муж одједном поново бити странац.

РАДНИЦА: Не знамо ни за шта слично. То је за буржоазију.

ЕВА: Прво злато за гвожђе, затим деца за прву линију фронта.

РАДНИЦА: Онда ће мајка поново зрачити лепотом (Јелинек 2008: 14).<sup>7</sup>

Овде се јасно уочава како се женска улога мења у зависности од потреба друштва. Када је потребна јефтина радна снага, жена је радница, а када је потребна подршка националном пројекту, она постаје мајка и симбол породичног јединства. Употреба парола попут „даћемо злато за гвожђе” (Јелинек 2008: 14) и „деца за прву линију фронта” (Јелинек 2008: 14) представља пародију на слогане националсоцијалистичке пропаганде<sup>8</sup>, који су подређивали женско тело националним и идеолошким циљевима кроз пропагирање жртвовања у спрези са материнством. Служећи се оваквим књижевним поступком, Јелинек указује на то да женско тело никада није слободно, већ се увек обликује према друштвеним и политичким интересима. Алтисер би овакву подређеност описао као деловање идеолошких апарата (Алтисер 2009: 71), док Грамши указује на то да се таква доминација одржава управо пристанком на одређене културне моделе понашања (Грамши 2008: 150). Радничина

---

<sup>7</sup>EVA: Wenn eine Epoche der wirtschaftlichen Instabilität herannaht, in Gestalt einer Arbeitslosigkeit, wird man uns ohnedies von der Maschine wieder abpflücken.

ARBEITERIN: Dann wird das Gebären wieder eine kreative Tätigkeit sein.

EVA: Dann wird das wieder was sein: das Heim.

ARBEITERIN: Dann werden wir endlich unsere Eheringe legalhergeben dürfen, wie du vorhin gesagt hast, Nora.

EVA: Gold werden wir für Eisen geben.

NORA: Nein, den Ring nicht hergeben, weil man muss, sondern weil man den inneren Drang hat, dass dir der Mann plötzlich wieder ein Fremder ist.

ARBEITERIN: So was kennen wir nicht. Das ist für die Bürgerlichen.

EVA: Zuerst Gold für Eisen, dann Kinder für den Frontkampf.

ARBEITERIN: Dann wird auch eine Mutter wieder eine Schönheit ausstrahlen (Jelinek 2008: 14).

<sup>8</sup>Више о националсоцијалистичкој пропаганди видети у Херф 2006: J. Herf, *The Jewish Enemy: Nazi Propaganda during World War II and the Holocaust*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

напомена да је чак и такво „жртвовање” луксуз буржоазије још једном подвлачи класну димензију женског питања – за оне које живе у сиромаштву, материнство и рад нису избор већ наметнута нужност. Нориним цитирањем Хитлера који каже „да је већина људи толико женствена да су њихове мисли и поступци мање одређени трезвеним разматрањем него емоцијама” (Јелинек 2008: 16)<sup>9</sup>, Јелинек показује како политичке формулације продиру у сфере субјективности и почињу да уобличавају саме категорије идентитета. Женственост, овако формулисана, постаје ознака ирационалности, инхерентног недостатка и подређености. Чињеница да Нора, као жена, изговара речи каснијег вође Трећег рајха, указује на непобитно међусобно прожимање политичког и свакодневног живота, али и на начин на који се појединци увлаче у механизме самоперцепције кроз призму идеологије. Разговор између Норе и секретарице наставља поменути линију критике, али је преуспешна ка питању класне позиционираниости:

НОРА: Зар нисте и Ви жена...?

СЕКРЕТАРИЦА: Наравно. Зар се то не види?

НОРА: Зашто онда не изгледате као жена, односно весело? Зашто изгледате озбиљно?

СЕКРЕТАРИЦА: Када си секретарица, не мораш стално да се осмехујеш, јер су твоји животни услови леви и без тога.

НОРА: Зар не осећате никакву повезаност са мном?

СЕКРЕТАРИЦА: Највише што будемо могле поделити биће порођајни болови када добијемо децу, иако ће моји болови вероватно бити интензивнији. *Оглази* (Јелинек 2008: 19).<sup>10</sup>

Норина претпоставка да жене, због заједничког пола, нужно морају делити осећај блискости и солидарности, оповргнута је секретаричиним одговором, којим се јасно уписује разлика између искуства жена припадница буржоазије и искуства жена из нижих друштвених слојева. Оно што једној делује као привилегија, другој постаје недоступно, чиме се и само искуство

---

<sup>9</sup>NORA: Das Volk ist in seiner überwiegenden Mehrheit angeblich so feminin veranlagt, dass weniger nüchterne Überlegung als vielmehr gefühlsmäßige Empfindung sein Denken und Handeln bestimmt, sagt Adolf Hitler (Jelinek 2008: 16). Јелинек у својој драми заправо наводи реченицу из Хитлерове књиге *Моја борба* (нем.*Mein Kampf*, в. Хартман 2016: С. Hartmann, *Hitler, Mein Kampf – Eine kritische Edition*, München: Institut für Zeitgeschichte, 507).

<sup>10</sup>NORA: Sind Sie nicht auch eine Frau...?

SEKRETÄRIN: Natürlich. Sieht man das denn nicht?

NORA: Warum sehen Sie dann nicht wie eine Frau aus, nämlich fröhlich? Warum sehen Sie ernst aus?

SEKRETÄRIN: Wenn man eine Direktionssekretärin ist, hat man es nicht nötig, ständig ein Grinsen auf den Lippen zu tragen, weil die eigenen Lebensumstände auch ohne das schön sind.

NORA: Fühlen Sie denn keine Verbundenheit mit mir?

SEKRETÄRIN: Uns verbinden höchstens gewisse Geburtsschmerzen, wenn wir einmal ein Kind bekommen. Obwohl ich diese Schmerzen wahrscheinlich stärker empfinden würde. *Geht* (Јелинек 2008: 19).

рода показује као неодојиво од питања економске сигурности. Завршна изјава секретарице, да је једино што могу делити бол при порођају, али „неједнако” (Јелинек 2008: 19), радикализује ову поделу и раскрива како чак и универзално биолошко искуство остаје подложно друштвеној стратификацији, то јест, да женска субјективност никада не постоји изван оквира политичког и економског. Њену форму одређују пропагандни слогани, идеолошки дискурси и услови материјалне репродукције, па се жене не појављују као јединствени субјекти, већ као фигуре раздора између пола и класе. Тиме се у тексту наглашава колико идеолошко-патријархалне структуре обликују женски идентитет, као и да се иза сваке реторике о „природним улогама” заправо крије мрежа конкретних социоекономских односа који одређују шта значи бити жена у одређеном историјском тренутку, што се даље огледа у ситуацији када се Нора у фабрици по први пут сусретне са конзулом Вајгангом:

ВАЈГАНГ: Како се зовеш?

НОРА: Нора.

ВАЈГАНГ: Као главна јунакиња Ибзеновог дела?

НОРА: Шта све знате... тако сте јаки!

ВАЈГАНГ: Чак и мушкарца може уплашити јака емоција. Ти ниси обична радница. Ти си нешто сасвим друго.

НОРА: Моје порекло није тајна, иако сам мистериозно биће. Водим порекло из вишег миљеа.

ВАЈГАНГ: Изненадни шок ме савладава.

НОРА: Плашим се више од тебе, јер су емоције женственије (Јелинек 2008: 25).<sup>11</sup>

Када Вајганг примети да Нора „није обична радница” (Јелинек 2008: 25), он је издваја из колектива и смешта у простор изузетка, чиме се истовремено успоставља хијерархија. Нора му одговара наглашавајући своје „порекло из вишег миљеа” (Јелинек 2008: 25), што има двоструко значење. Са једне стране, она потврђује сопствену социјалну разлику у односу на раднице, док са друге стране понавља механизам самокласификације, чији је циљ међусобно сучељавање жена, што одговара Грамшијевом механизму учвршћивања културне хегемоније, која делује управо прекидом солидарности (Грамши 2008: 149–150). Таквим поступком она у ствари учествује у

---

<sup>11</sup> WEYGANG: Wie heißt du?

NORA: Nora.

WEYGANG: Wie die Hauptfigur des Theaterstücks von Ibsen?

NORA: Was Sie alles wissen... Sie sind so stark!

WEYGANG: Vor einem starken Gefühl kann auch ein Mann erschrecken. Sie sind keine gewöhnliche Arbeiterin. Sie sind etwas ganz anders.

NORA: Meine Herkunft ist kein Geheimnis, obwohl ich ein geheimnisvolles Wesen bin. Die Herkunft stammt aus einem besseren Milieu.

WEYGANG: Ein jähes Erschrecken überkommt mich.

NORA: Ich erschrecke mehr als du, weil Gefühle mehr weiblich sind (Јелинек 2008: 25).

истом систему који покушава да превазиђе, што се такође очитује у сталном упућивању на корелацију између емотивности и „женствености”. Нора каже да се плаши „јер су емоције женственије” (Јелинек 2008: 25), чиме се показује како су и лична осећања кодирани кроз родне стереотипе, те тако женско искуство остаје дефинисано као нешто што измиче рационалности и користи се за потврду мушке надмоћи. Вајгангово признање да „чак и мушкараца може уплашити јака емоција” (Јелинек 2008: 25) делује као привидно зближавање са Нором, али у суштини само утврђује поделу по којој мушка страна има контролу над тумачењем и вредновањем емоција. Према томе, женску самосвест немогуће је одвојити од структура моћи, будући да се она већ и увек ограничава при сусрету са њима.

Вајганг своју љубав према Нори најпре доживљава као инвестицију при којој он преузима ризик и очекује награду: „Мотор раста: Стопа којом повраћај на капитал премашује тржишну стопу за дугорочне кредите. То је премија за мој ризик од неуспеха и награда за опасност да останем заглављен са својом робом” (Јелинек 2008: 26).<sup>12</sup> У складу са тим, Норина реакција гротескно показује да капиталистичка логика претходи идеолошком механизму подређивања женског тела: „Такве речи стварају слабост у целом мом телу. Нехотице морам да се савијем толико уназад да ми глава скоро додирне земљу” (Јелинек 2008: 26)<sup>13</sup>, на шта можемо надовезати Џејмсонову тврдњу да је у позном капитализму немогуће мислити или доживљавати ван економског, јер чак и љубавни односи бивају преведени у језик производње и робно-новчане размене (Џејмсон 2018: 18–19). Тело постаје видљиви медијум интерпелације и прихватања моћи економско-патријархалног поретка. Тако Вајганг Нору назива својим „најскупљим власништвом” (Јелинек 2008: 32)<sup>14</sup>, свдећи је на предмет капиталистичког система, на вредност која се може поседовати и процењивати. Норино тело и њени гестови у том односу више нису изрази индивидуалне воље, већ одраз родних и друштвених улога које јој се намећу. Савијање, предаја и телесна осетљивост функционишу као перформативни чин (Батлер 2001: 13–14), а истовремено обликују њену субјективност и потврђују норму под чијим је притиском. Норино тело и осећања постају видљиви индикатори системске моћи, док њене реакције показују како се хијерархије одржавају и изнова производе у свакодневном

---

<sup>12</sup>WEYGANG: Motor des Wachstums: Jener Satz, um den die Verzinsung des Eigenkapitals die marktübliche Vergütung für langfristig verliehenes Geld übersteigt. Das ist die Prämie für mein für mein Risiko des Scheiterns und der Lohn für die Gefahr, auf meinen Waren sitzenzubleiben (Jelinek 2008: 26).

<sup>13</sup>NORA: Solche Worte lassen eine ziehende Schwäche in meinem ganzen Körper entstehen. Gleich muss ich mich unwillkürlich so weit zurückbiegen, dass mein Kopf beinahe den Erdboden berührt. *Tut es* (Jelinek 2008: 26).

<sup>14</sup>WEYGANG: Meine Nora, mein Sonnenschein und mein kostbarster Besitz (Jelinek 2008: 32).

животу, што је суштински аспект критике коју Јелинек изводи над капитализмом и патријархатом, која свој врхунац достиже у Евином монологу:

*ЕВА, која је неко време ћујала, одједном поочиње да вршиши, шио прерасиа у хистерију да је морају обуздаши: И ја сам жена. Ја сам жена као Нора! Скакућем около уз мале крике радости, вртим се док ми се фигура једва може разазнати, с љубављу се бацам око врата најближе особе, дајем пољупце у свакој прилици, весела као девојчица, понекад се оклизнем и паднем на под, с муком се подижући и радосно се качим око врата вољеном мушкарцу, обилно му се захваљујем на комаду чоколаде, ходам на рукама и, гласно се смејући успешно шали, бацам се наглавачке на мушкарца по свом избору, певам „Нека разбојници марширају златним мостом” и редом именујем разбојнике: Немачка банка а.д., Берлинска дисконтна банка а.д., Дрезденска банка а.д., Банка за трговину и индустрију а.д., Привредна банка а.д.[...] (Јелинек 2008: 67–68).<sup>15</sup>*

Евин говор показује како је женски идентитет могуће „присвојити” путем низа опонашаних гестова. Њено скакање, смех, бацање у загрљај, захвалност за комад чоколаде или кокетирање са мушкарцима су заправо гротескна представа „традиционалне” женствености. Управо посредством претераности постаје јасно да женскост није природна одредница, већ конструкција која настаје понављањем норми и улога. Евина експлозивна реакција, праћена набрајањем низа пренаглашених гестова путем којих она покушава да присвоји идентитет „жене као Норе”, може се читати у светлу идеје о телу коју развија Елизабет Грос. Она посматра женско тело као површину на којој се утискују различити културни и друштвени знаци (Грос 1994: 13–14), те стога Евино понашање није израз „природне”, „женске” суштине, већ серија научених радњи које култура препознаје као „женствене”. Када Ева „редом именује разбојнике” (Јелинек 2008: 67–68) улога женског тела као медијума кроз који капитал и власт репродукују своје кодове постаје још израженија, будући да су финансијске институције управо „разбојници” који одређују судбину појединаца, док женски идентитет, представљен као својеврсна „игра”, односно перформанс, остаје непобитно везан за логику капитала.

---

<sup>15</sup>*EVA, die einige Zeit geschwiegen hat, fängt plötzlich an zu schreien, sie steigert sich in eine Hysterie hinein, bis man sie festhalten muss: Ich bin auch eine Frau. Ich bin eine Frau wie Nora hier! Ich hüpfte mit kleinen Freudenschreien umher, ich wirble herum, bis man meine Gestalt kaum noch auseinanderdividieren kann, ich hänge mich dem Nächstbesten schmeichelnd um den Hals, ich gebe zu jeder Gelegenheit Küsschen, ich schlittere ausgelassen, wie ein kleines Mädchen, über den Fußboden fange mich mühsam am andren Ende und werfe jauchzend die Arme um irgendeinen geliebten Mann, ich bedanke mich stürmisch für ein Stück Schokolade, ich gehe auf Händen und stemme mich, laut lachend über den gelungenen Streich, fußüber dem Mann meiner Wahl ins Gesicht, ich spiele «Lass die Räuber durchmarschieren, durch die goldne Brücke», ich benenne die Räuber in der Reihenfolge ihres Auftretens: Deutsche Bank AG, Berliner Disconto Bank AG, Dresdner Bank AG, Bank für Handel und Industrie AG, Bank für Gemeinwirtschaft AG [...] (Јелинек 2008: 67–68).*

## УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Напоследку ипак видимо Нору у свом породичном дому, где се на радију чује вест о пожару у фабрици конзула Вајганга, а након тога и марш као „одјек раног немачког фашизма” (Јелинек 2008: 77)<sup>16</sup>. Хелмерово реторичко питање: „Јесу ли Јевреји криви за пожар?” (Јелинек 2008: 77)<sup>17</sup> најпре раскрива како се претпоставке о другима уобличене у јавној (у овом случају антисемитској) реторички неприметно преносе у свакодневни живот, где функционишу као наизглед природна објашњења тренутне социоекономске ситуације. Тако се успоставља својеврсни континуитет између јавног и породичног дискурса, што омогућава да се колективна стигматизација учврсти чак и у свакодневном разговору. У складу са Бењаминовом тезом о естетизацији политике (Бењамин 1974: 147), марш, као музички образац, у овом случају естетски „освешћује” политичку платформу, чинећи је привлачном и прикривајући разарајућу праксу која стоји иза ње. Норин покушај да искључи радио (Јелинек 2008: 78)<sup>18</sup> заправо не означава отпор, већ жељу да игнорише друштвена дешавања. Њена претходна мисао да Вајганга треба позвати на кафу (Јелинек 2008: 77)<sup>19</sup> сведочи томе да и сама постаје учесник идеолошког апарата и да није у стању да му се супротстави.

Прожимање политичке реторике и приватног разговора открива како естетски и језички обрасци функционишу као механизми контроле, будући да одређују границе прихватљивог, именују кривце и обликују субјективност чак и унутар најинтимнијих односа. Управо у том прожимању јавног и приватног простора постаје јасно оно на шта указује Алтисер, а то је да идеологија делује кроз институције које се не препознају као апарати моћи, то јест, кроз државне идеолошке апарате (Алтисер 2009: 30), увек и већ интерпелирајући појединца као субјекта идеологије. Тако се показује и Грамшијева теза о културној хегемонији, јер пристанак на доминантни дискурс не произлази из наметнуте принуде, већ из његовог доживљаја као природног, здраворазумског и интимно познатог (Грамши 2008: 149). Чињеница да ни Хелмер ни Нора не обраћају посебну пажњу на то што се фашистички марш и антисемитски коментар јављају у оквиру породичног разговора показује да идеолошки наративи не могу једноставно бити искључени индивидуалним избором, јер управо они обликују свакодневицу самим тим што

---

<sup>16</sup> HELMER aufgeregt: Hast du gehört? Hast du gehört? Nora?! Sie haben soeben über mich gesprochen! Nora gießt ihm Kaffee ein, aus dem Radio kommt ein Marsch – Anklänge an den frühen deutschen Faschismus! (Јелинек 2008: 77).

<sup>17</sup> HELMER: Ob das die Juden waren, die das mit dem Anzünden gemacht haben? (Јелинек 2008: 77).

<sup>18</sup> Nora geht beleidigt zum Radio und will den Marsch abschalten (Јелинек 2008: 78).

<sup>19</sup> NORA: Ich muss diesen großen Mann wieder einmal zum Kaffee einladen! Das gute Blümchenporzellan haben die Rangen zum Glück noch nicht kaputtgehauen (Јелинек 2008: 77).

продиру у језик и интимни простор дома. У том контексту, Јелинек показује да приватна и јавна сфера нису одвојиве, већ напротив, нужно условљавају процесе репродукције патријархалне доминације и идеолошке контроле.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алтисер, Л. (2009). Altiser, L., *Ideologija i državni ideološki aparati*. Loznica: Kargos.
- Батлер, Џ. (2001). Butler, Dž., *Tela koja nešto znače. O diskurzivnim granicama 'pola'*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Бењамин, В. (1974). Benjamin, V., *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Далдал, А. (2014). Daldal, A., Power and Ideology in Michel Foucault and Antonio Gramsci: A Comparative Analysis. *Review of History and Political Science*, 2/2, 149–167.
- Џејмсон, Ф. (2018). Džejmson, F., *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Zagreb: Arkzin.
- Грамши, А. (2008). Gramši, A., Hegemonija, intelektualci i država. *Studije kulture*. Beograd: Službeni glasnik:148–154.
- Грос, Е. (1994). Gros, E., *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. St. Leonards: Allen&Unwin.
- Холт, Т. (2020). Holt, T., “Infidelity”: Nazi Ibsen Adaptations and the Norwegian Press. *Ibsen Studies*, 20/2, 186–219. <https://doi.org/10.1080/15021866.2020.1825103>
- Јелинек, Е. (2008). Jelinek, E., *Theaterstücke*. Reinbeckbei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Кибузинска, К. (1998). Kibuzinska, C., Elfriede Jelinek’s *Nora* Project: Or What Happens When Nora Meets the Capitalists. *Modern Drama*, 41/1, 134–145. <https://doi.org/10.1353/mdr.1998.0061>
- Костова, Р. (2021). Kostova, R., Jelinek’s Vienna: Cultural Elitism and Neo-Nazism. *Discourses on Nations and Identities*, 3, 501–512. <https://doi.org/10.1515/9783110642018-039>
- Обст, Б. (2008). Obst, B., Nora revisited: Konstruktion und Performanz der Geschlechterrolle in Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften? Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie Van België Voor Wetenschappen En Kunsten, 225–232.

Sandra R. Tešović

University of Kragujevac  
Faculty of Philology and Arts  
Centre for Scientific Research

(RE)PRODUCING IDEOLOGY IN ELFRIEDE JELINEK'S *WHAT HAPPENED AFTER NORA LEFT HER HUSBAND OR THE PILLARS OF SOCIETIES*

*Summary:* This paper examines how Elfriede Jelinek, by situating the play in the era of industrialization and the rise of fascism, in her drama *What Happened after Nora Left Her Husband or Pillars of Societies*, depicts the formation of female identity at the intersection of ideological and economic structures. The theoretical framework relies on Althusser's concept of interpellation and Gramsci's definition of cultural hegemony, which provide insight into the mechanisms through which social order shapes everyday practices and thus determines the individual's experience of subjectivity. Jelinek exposes the processes of reproducing ideological control and patriarchal domination, whereby the private sphere functions as a space that multiplies cultural and political power. In this way, the play operates both as a reminder of the Nazi legacy and as a critique of contemporary forms of gender and class inequality.

*Keywords:* interpellation, ideology, cultural hegemony, Henrik Ibsen, Elfriede Jelinek.