

Marinka Poštrak

Kdo se boji *NORA NORA*?

Flisarjeva *NORA NORA* se že v naslovu poigra z besedami in z njihovo dvoumno ali celo večumno kombinatorno naravo. V znamenju igre in različnih vlog so – kot ugotovimo pozneje – tudi odnosi obeh parov v šestih kombinacijah. Tako kot jezik, s katerim spretno sabljajo, potekajo tudi njihova razmerja v znamenju tragikomične igre, od začetnega dvoboja pa vse do četverboja, pod taktirko sprememb iluzije v deziluzijo in spet v novo iluzijo ljubezni, v neutrudnem preizkušanju najrazličnejših kombinacij in variacij. Ko namreč iluzijo zaljubljenosti zamenja ostro rezilo deziluzije, se, kot domine, začno sesuvati odnosi med Noro 1 in Torvaldom 1, Noro 2 in Torvaldom 2, Noro 1 in Torvaldom 2, Noro 2 in Torvaldom 1, saj vzneseno stanje, ki mu po nemarnem pravimo ljubezen, a je v bistvu samo norost zaljubljenosti oziroma utvara ljubezni, zamenja trpek občutek, “da je nekaj naredilo salto mortale in pristalo v kotu kot mrtva žaba”. Dokler ženska še pomisli ne, da se “ljubezen” lahko spremeni v “mrtvo žabo, čez katero je zapeljal valjar”, in moški svoje ženske še ne zasipava z ljubkovalnicami tipa psica ali prasica, so odnosi dražljivi in poželjivi in ne želijo vedeti nič o eroziji. Dokler ženske še živijo v iluziji, da zmorejo uresničiti moške sanje, moške pa obseda želja, da bi bili ženskam kos, se v družni psihozi iskanja idealne kombinacije vsi pehamo za tem vznesenim stanjem. Dokler, kot ugotavlja Nora 2, “ne obtičimo na previsu. In bingljamo v prazno”.

Natanko o tem bingljanju, a tudi o pehanju in pogubni meji med iluzijo in deziluzijo ljubezni, o večnem hrepenenju po partnerju, ki bi vzpostavil idealno kombinacijo, in o nemoči uresničitve harmoničnega odnosa, govori *NORA NORA*.

Evald Flisar je v svojem obsežnem literarnem opusu (še najbolj pronicljivo brez dvoma v kulturnem *Čarovnikovem vajencu*) poskušal raziskati in prodreti v skrivnost “velikega paradoksa življenja”. V iskanju in nenehnem spraševanju o smislu bivanja,

spoznanju pasti njegovega iluzornega bleska na eni in brezna niča na drugi strani, obsedenosti s smrtjo ter nesprijaznjenosti z minljivostjo življenja, hlenjenjem po preseganju minljivosti in spoznanju pogubne diktature ega, je seveda naletel na njegove ostre robove in se podal do skrajnih meja sveta iluzij. Kajti najhujša ovira, ki jo je avtor s pomočjo svojega duhovnega učitelja Jogananda na potovanjih po Indiji in Tibetu spoznal, so prav iluzije, katerih ujetniki smo in ki so postale, kot ugotavlja Flisar, "temelj našega bivanja". Toda če se želimo znebiti iluzij, ki smo jih v življenju tako goreče ustvarjali, se znajdemo na nevarni meji pokrajine niča in notranje izvotljenosti. Zato se vsa Flisarjeva dela ukvarjajo prav s hojo po tej nevarni meji, njenim prestopanjem ali pogubnim padcem na eno ali drugo stran oziroma z lovljenjem ravnotežja na ostrini njenega rezila. In prav o eni takih mej, ki nas ločuje v dojemaju sveta oz. "stvarnosti" na prilagojene in neprilagojene, prebujene in speče, razsvetljene in omejene, normalne in nore je najradikalneje spregovoril v dramah *Kaj pa Leonardo?*, *Jutri bo lepše*, *Enajsti planet* in nekako seveda tudi v romanu *Velika žival samote*, če opozorim samo na najbolj eksplicitne. Vendar avtorja v njih ne zanima le paradoks sistema urejenosti družbe in funkcioniranje neprilagojenih posameznikov v njej, ampak ga predvsem vznemirja "veliki paradoks človeških možganov". V okviru tega pa seveda paradoks človekove duševnosti in skrivnost različnih opcij dojemanja sveta oziroma subjektivni pogled in subjektivna "realnost" posameznika, ki slej ko prej trči ob t. i. "objektivno" (a prav tako v iluzije zapredeno) družbeno stvarnost, ki ji vladajo klišeji in družbeno sprejemljive norme.

Toda že v romanu *Potovanje predaleč*, kot tudi v dramah *Nimfa umre*, *Tristan in Izolda* ter seveda *NORA NORA*, v ospredje Flisarjevega zanimanja vedno bolj stopa tretja skrivnost; skrivnost "velikega paradoksa ljubezni". In tudi tu avtor naleti na njeno iluzorno naravo in z evropsko tradicijo in filozofijo omejen prepotencirani ego, ki nam v ljubezni oziroma erotičnih odnosih preprečuje popolno predajo in brezrezervno sprejemanje drugega. "Kajti ego ni polovičar, polastil se je tudi spolnosti. Ego se boji predaje, hoče biti navzoč, nadzorovati, hoče plen," zapiše že v *Čarovnikovem vajencu*. Rezultat so zato zmeraj znova nove erotične kombinacije, ki se vrtijo v krogu in ki se zmeraj znova izjalovijo v nova in nova razočaranja.

Dokler vznesenost zaljubljenosti traja, so odnosi med obema Norama in Torvaldoma v različnih kombinacijah napeti kot struna, igrivi kot otroška igra in "nori" kot psihoza. Ko pa se *slovar novih besed* izčrpa in vznesenost ter opoj iluzije popustita, postanejo odnosi pusti in peklenski kot pesek v Sahari. Takrat na mesto, ki se je za trenutek razprlo v "prostor čudežev", vkoraka v vsem svojem blišču diktatura ega: Nora in Torvald začneta igrati zmeraj bolj klišejske vloge iz *slovarja klišejev* in *slovarja simptomov*. Ko znata že vse klišeje in simptome *boja med spoloma* na pamet, odpreta na koncu še *veliki slovar tišine* in z grozo ugotovita, da je v njem ena sama beseda, ki kriči v tišini – samota.

Takrat si Nore in Torvaldi zaželi nove "odrešilne" fatamorgane, ki jo prinaša napetost pričakovanja s ponovnim prebiranjem *slovarja novih besed*. In prav o tej fatamorgani, ki jo slej ko prej spet neusmiljeno prekrije žgoči pesek deziluzije, govori na potujočih sipinah svoje *NORE NORE* Evald Flisar. Na nevarnem robu med *slovarjem novih besed* (potopitvijo v iluzijo) in *slovarjem tišine* (pogreznjenjem v deziluzijo) zaman čakata na *veliki slovar ljubezni* tudi njegovi Nori in oba Torvalda. Lažni sij *slovarja novih besed*, ki mu zlahka, a žal le za kratek čas, nasedejo, in *prazno obzorje*, v katerega se utrujeni in žejni ljubezni pogrezajo, jih peha zgolj v neutrudne poznavalce *slovarja zamujenih priložnosti*. Čeprav vse štiri povezuje želja ubežati samoti, hotenje biti v paru in hlepenje po odrešujoči celoti, jim tega nikakor ne uspe realizirati. Zakaj ne? To je temeljno vprašanje, ki si ga postavlja drama. Zakaj ne – kljub vsem kombinatornim poskusom? Kljub goreči želji? Kljub poznavanju simptomov? Kljub poznavanju klišejev in vsem taktikam bega iz njihovih ubijalskih pasti?

Mogoče pa bi se morali po odgovor obrniti v preteklost, ki jih določa. Mogoče bi se morali vrniti k Ibsenovi *Nori*. V Ibsenovem času so bile vloge med moškim in žensko jasno razdeljene in natančno določene. "Ženske so dolga stoletja uporabljali kot ogledalo z magično in prijetno močjo, ki je bilo sposobno odsevati podobo moškega v dvakratni naravni velikosti. Brez te moči bi bila Zemlja verjetno še vedno močvirje in džungla," zapiše v svojem slovitem eseju *Lastna soba* Virginija Woolf. Odnos med Nora in Torvaldom se je zalomil šele zaradi Norinega upora, da preneha igrati vlogo *magičnega ogledala* ter z njeno odločitvijo, da dokončno izstopi iz igre, ki jo je s trdo roko režiral dvakratno povečani Torvald. In če je Nora takrat izstopila iz te stoletne igre povečav, ker je Torvald preveč "zavzeto" igral svojo in režiral njeno vlogo, potem smo po več kot sto letih po Ibsenovi *Nori* priče igri, kjer so vloge po moči enakovredne oziroma se je ta celo prevesila (na kar igra tudi namiguje) na Norino stran. Toda prav ta nova razdelitev vlog razmerju med spoloma, ki je še zmeraj v znamenju merjenja moči, nikakor ni prinesla odrešitve, ampak še večji pekel, iz katerega izstop sploh ni več mogoč.

Z Norinim izstopom sta bila tako Torvald kot tudi Nora dokončno oropana čara iluzij. Podoba moškega se je v ogledalu (kot lucidno zapiše V. Woolf) *skrčila*, sposobnost ženske za življenje zmanjšala in podoba v ogledalu zameglila. V tako zamegljenih in sprevrženih vlogah je igro res težko nadaljevati in pravila se pišejo sproti ter po diktatu spretnejšega in zvitejšega.

Če kdo izmed akterjev želi izstopiti iz igre, lahko stori to samo tako, da prestopi oziroma vstopi v novo igro z novim, na videz idealnim partnerjem in v tej igri ponovno obnovi vzorec prejšnje. Vendar razmerje moči tudi v novih igrah ostaja neopredeljeno in bolj ali manj izenačeno. "V pat poziciji", kot ugotavlja v Flisarjevi drami *Nimfa umre* eden izmed junakov, ko opisuje svoj odnos z ženo, ki se je znašel v krizi. In prav to izenačeno razmerje moči ter vedno nove ponovitve so tiste, ki junake Flisarjevih dram mrtvijo in jih pehajo v jalova razmerja.

Ker je odnos med današnjimi Norami in Torvaldi v svojem izhodišču zastavljen kot igra zvijač, v kateri vsak izmed njih želi zmagati, ne pa se preda(ja)ti, se v drami vsi štirje poslužujejo najrazličnejših taktik in strategij, da bi končno premagali oz. zadeli nasprotni spol, ki bi moral biti po vlogi pravzaprav zaveznik. V svoji novi vlogi se Nora nič več ne upira in ne zahteva več moči (saj jo ima), ampak roti svojega moškega, tako kot v drami *Nimfa umre*: "Bodi močnejši od mene." Udarec ji moški vrača tako, da ji kot odmev zaluča v obraz njeno lastno željo in zahteva od nje: "Bodi močnejša od mene." In na koncu Nora (iz *NORE NORE*) ali Tanja (iz *Nimfa umre*) ne morete mimo spoznanja, kako zapleteno prepleteni so odnosi in kako je moč ljubezni odvisna od – kot bi rekel Lacan – pogleda velikega Drugega. "Njegova moč je bila zmeraj odvisna od moje vere vanjo!" pravi junakinja drame *Nimfa umre* o svojem možu in ugotavlja, da je ljubezen stvar vere, ki jo je (Ibsenova) Nora izgubila zaradi želje, da bi se osvobodila, in da je takrat izgubil vero vanjo tudi (Ibsenov) Torvard. Toda kljub jalovosti, ki se je kot "kazen" za "svobodo" naselila v sodobnih parih, so Flisarjevi Nora 1 in 2 ter Torvald 1 in 2 brez dvoma njuni zakoniti potomci.

Flisarjeva *NORA NORA* namreč ugotavlja, da Ibsenova *Nora* s svojo emancipacijo in z uporom ni razrešila konfliktnega odnosa med moškim in žensko, ampak je kvečjemu pospešila in poglobila njegovo agonijo. Novodobna *Nora* in *Torvald* med drugim tudi dokazujeta to, do česar se je v *Lastni sobi* dokopala že V. Woolf: "... da je zgodovina moškega upiranja ženski emancipaciji morda bolj zanimiva kot emancipacija sama".

In ker nista niti *Nora 1 in 2* niti *Torvald 1 in 2* naivna, kaj šele nedolžna, se identificirata z junakoma Ibsenove *Nore*, ki sta diametralno nasprotje tragičnih romantičnih ljubimcev. *Nora* in *Torvald* sta namreč prav po zaslugi Ibsenove drame postala že kar vzorčni primer konfliktnih zakoncev oz. partnerjev. V znamenju *Norine* šokantne emancipacije sta prerasla v mit o večnem boju med moškim in ženskim spolom in njunim različnim dojemanjem in predajanjem ljubezni. Tragični mit o usodni in nemogoči romantični ljubezni med *Tristanom* in *Izoldo* (istoimenski naslov nosi tudi ena izmed Flisarjevih dram) je dokončno nadomestila Ibsenova *Nora*, in prav ta se, s tragikomičnim mitom nezmožnega razmerja partnerjev sodobnega meščanskega sveta, nadaljuje v *NORI NORI*. Že v Flisarjevi parafrazi tragedije *Tristan in Izolda* sta bila moški in ženska na dobri poti, da to spoznata. Toda ker sta se identificirala s tragičnima ljubimcema, na koncu, po vseh brezupnih poskusih, da bi ohranila usodno privlačnost, ugotovita, da lahko uprizorita samo še igro "smrti", če hočeta ostati zvesta svojima vlogama. Za *Noro* in *Torvalda* tudi ta rešitev ni več mogoča.

Potem ko je *Nora* moški in tudi ženski svet šokirala s svojim demonstrativnim izstopom iz vloge "angela domačega ognjišča", v razmerju med moškim in žensko nič več ni tako, kot je bilo. In prav zaradi tega se junaki Flisarjeve drame identificirajo z junakoma kultne Ibsenove drame, saj na svoji lastni koži preizkušajo posledice *Norinega* izstopa iz vloge in še danes živijo

nadaljevanje zgodbe, ki jo je kot uvod zapisala ta brezumna, a hkrati pogumna upornica. V Flisarjevi *NORI NORI* smo (čeprav v drugačnih konstelacijah) še zmeraj priče nadaljevanju spopada "dveh vrst duhovnih zakonov, dveh vrst zavesti med žensko in moškim, ki se med seboj ne razumejo", kot je zapisal v opombah k *Nori* ali *Hiši luth* Henrik Ibsen, in ki jih je napovedala davna Norina odločitev.

To spozna tudi Tomaž v drami *Nimfa umre*, ki vsebinsko in nekako tudi formalno obravnava podoben problem oz. podobno temo kot *NORA NORA*. Tudi v drami *Nimfa umre* se dva para zapleteta drug z drugim v ljubezensko-erotični odnos, vsi štirje pa živijo v vzporednem svetu nimf in satirov, bitij iz (pra)gozda ter njihovih primarnih nagonov in strasti. "Mi pa igramo in se pri tem opazujemo," ugotovi eden izmed akterjev omenjene igre, ki opazi marsikaj, ne pa bitij iz vzporednega sveta. In kaj kljub "zaslepljenosti" vendarle opazijo, medtem ko *igrajo* novodobni evropski mit o nezmožnosti harmoničnega razmerja? Opazijo, da so zapadli iz igre strasti v igro klišejskih odnosov dobro situiranih parov, v kateri ni več žara zaljubljenosti, ampak samo še zdolgočasnost in odtujenost. Opazijo, da so se na poti od zaljubljenosti do ljubezni in predanosti drug od drugega tako neskončno oddaljili, da jih bližina drugega samo še duši. Da sledijo svojim iluzijam in željam kot plenu, ki ga želijo ujeti. A ko je njihov, ne vejo, kaj bi pravzaprav počeli z njim. Opazijo tudi, da so se znašli v *pat poziciji* in da jih družijo samo še ena sama velika želja; da bi stanje omrtvičenosti, klišejev, tišine in samote nekako presegli, presekali. Da bi jih spet preplaval občutek nedolžnosti in bi lahko spet verjeli v iluzijo ljubezni.

V drami *Nimfa umre* Vlado tako opiše nerešljiv vozel, v katerega sta se, prav tako kot v *NORI NORI*, zapletla dva para: "Vidva s Tomažem sta si preblizu, midva predaleč. Midva se ne moreva zblížat, vidva se ne moreta drug od drugega oddaljiti. Problem ni rešljiv." In prijateljica Tanja iz drugega para mu predlaga "rešitev" v stilu *NORE NORE*: "Je rešljiv. Tako, da se zblížava midva." In natanko to storijo tudi junaki *NORE NORE*. Takoj, ko se pojavi priložnost, si poiščejo najbližjo novo "nedolžno žrtev", ki je pripravljena na igro. Ta pa se slej ko prej izkaže kot igra z že znanimi vzorci, kljub novi kombinaciji.

In kaj je tisto gonilo, ki daje življenje in strup njihovi nenehno ponavljajoči se igri? Strah, da bi se igra enkrat za vselej končala. To pa je natanko tisti strah, ki je zmeraj znova preplaval Marto, ko ji je George zapel pesmico *Kdo se boji Virginie Woolf?* Avtor te igre je, ko so ga vprašali, kaj pomeni ta enigmatični naslov in kaj je njegovo sporočilo, odvrnil: "Kdo se boji Virginie Woolf? pomeni kdo se boji velikega hudobnega volka, kar pomeni, kdo se boji življenja brez iluzij." S tem "volkom" se je nekoč že spopadla prav Virginia Woolf. In prav tega "volka" se bojita še zmeraj tudi Flisarjevi Nori.

Nora iz preloma prejšnjega stoletja se je namreč iz spogledljivega, sladkega in tihega "varovanega spola", ki je imel na repertoarju kvečjemu le dve vlogi, in ki mu je šele na koncu drame uspelo artikulirati svoj dvom, stisko in upor, prelevila v pohotno, sarkastično in strupeno Martho iz Albeejeve drame *Kdo se*

boji Virginije Woolf? (1962), ki ne pije samo vina (kot je v *Lastni sobi* 1928 ženskam priporočala sama V. Woolf), ampak se naliva z viskijem in ima svojo sobo in ji igri *kako kaj napravimo z besedami* in *kdo bo koga* nikakor nista tuji. Še huje; novodobna Nora tako kot Marta več kot briljantno, a največkrat tudi zajedljivo, vulgarno in sarkastično artikulira svojo stisko, a tudi (pre)moč, večša je t. i. *večstopenjskih iger* in boja kot tudi vlog, ki jih od nje želi njen moški in v katerih uživa tudi sama. Ni ji težko odigrati osamljene in opustošene ženske, ki hlepi po poplavljalcu, ni ji težko odigrati zapeljivke, ki ima vse vajeti v rokah, ni ji težko odigrati vloge zanemarjene žene, ki se počuti priklenjena kot psica, niti zapite obupanke, ki išče zdravitelja, niti sestre usmiljenke, ki razume veliko stisko svojega ljubega, niti pohotnice, ki je ne ustavi noben tabu, niti maščevalke brez usmiljenja, matere, ki je zamenjala svoj materinski nagon za "vzgojo" svojega moškega, niti deklice, ki si želi močnega in ljubečega očeta. Toda vse te vloge, ki jih verbalno kot tudi situacijsko sodobna Nora zelo dobro obvlada, ji ne pomagajo k srečnemu razmerju. Tako kot tudi Torvaldu ne, ki se je iz neizpodbitnega Gospodarja prelevil v romantičnega osvajalca, ki mu je blizu osamljena in izsušena ženska duša, kot mu tudi ni tuja vloga nemočnega hipohondra, ki si želi razumevanja in pozornosti, kot tudi ne avanturista, ki te z lahkoto prevara, ali spokorjenca, ki se vrača po odpuščanje, ali celo nemočnega norca, ki se dela norca, ker vseh teh iger preprosto ne zmore več.

Problem iger, ki se jih grejo novodobne Nore in Torvaldi, je namreč v tem, da so vloge ponavadi le kratek čas usklajene in se jih slej ko prej nekdo iz para naveliča ali jih noče več igrati. Ko se *slovarji novih besed* izčrpajo, se izkažejo za slovarje prežvečenih besed. Šele drug partner jim lahko ponudi (čeprav spet le za kratek čas) *slovar novih besed* in jih zapelje v novo besedno igro iluzij in vlog, ki pa se prav tako kmalu izčrpa ali začne shrljivo ali celo komično poнавljati.

Besedne igre, ki se jih grejo novodobne Nore in Torvaldi po recepturi Marthe in Georgea iz *Kdo se boji Virginie Woolf?*, so začetek in tudi konec njihovih razmerij. Na začetku vsakega odnosa, ko jim drug drugega še uspe zaslepiti s svojim lažnim sijem, so v funkciji zapeljevanja in sondiranja "terena". Če jima uspe v tej verbalni igri drug v drugem zadeti tarčo in strel vrniti, postane igra (vsaj za kratek čas) neprekosljiv užitek polnih zadetkov za oba. Sabljanju z igrivimi rezili besed, ki vedno bolj postaja dražeče verbalna erotična (pred)igra, se s slastjo predajata na začetku drame tudi Nora 1 in Torvald 1. Zato so v prvem prizoru besede še v svoji igrivi, namigljivo pomenljivi in večpomenski funkciji. Sabljanje z njimi je merilo večšine in preverjanje sprejemanja pravil igre, a tudi že dokaz neusmiljenega merjenja moči. Merjenje velikosti in širine intelekta in ega, manj njegove globine. Toda že v drugem prizoru lahko ugotovimo, kako se je igrivost besed pri drugem paru, ki ga je že načela erozija časa, spremenila iz erotičnega igrišča v verbalno, emocionalno in eksistencialno bojišče. Tu besedne igre nič več ne dražijo, ampak mučijo, zadajajo rane in ubijajo.

Ista "tortura" besed doleti v tretjem prizoru Noro 1 in Torvalda 1. Njuno dražee erotično poigravanje z besedami se sprevrže v zajedljivo in cinično strelno orožje neprestanih očitkov v trenutku, ko se začne Nora nimfomanka in usranka rimati z banka.

V četrtem prizoru smo spet priče ritualu zapeljevanja z izmišljanjem novih besed med Noro 1 in Torvaldom 2 v igrivem in dražljivem telefonskem pogovoru. In kar nekaj časa traja, da vzpostavita zvezo na "oddelku za pravljice". In ko jo, se na koncu pogovora končno odločita, da bosta za besedo seks skupaj ponovno pogledala v *slovar novih besed*. Toda tudi to – kljub temu, da je tovrstna komunikacija očitno bila več kot uspešna – ne odreši njunega razmerja pred usodo nezadržnega razkroja, kar se izkaže kmalu za tem. Počasi, a vztrajno, tako kot žirafa, ki je pri selitvi iz enega živalskega vrta v drugega ostala brez glave (ker se ni znala prilagoditi višini predora) ostajata tudi obe Nori in oba Torvalda brez tiste prave, predane ljubezni, ki je ne bi načela in razjedla erozija. Kljub vsem igram, ki se jih gresta, taktikam, ki se jih poslužujeta, in poskusom, da bi se ohranila v dražljivem stanju iluzije zaljubljenosti. Pri tem jima ne pomaga niti goljufija s "streznitvijo", ko z gledališko pištolo streljata drug na drugega, da bi začutila, na kako nevarni meji se igrata, niti igra varanja in ljubosumja. Med Noro 1 in Torvaldom 2 kljub dobremu seksu pride do kratkega "ego stika", tako kot med Noro 2 in Torvaldom 1 pride do istega pojava zaradi pomanjkanja dobrega in pozneje celo zaradi umanjkanja seksa. Realnost odnosov se poraja očitno nekje drugje. Poraja se na tisti meji, ki se ji reče vera, upanje, ljubezen. Na meji, ki jo je najteže prestopiti. Na meji, kjer je najteže obdržati ravnotežje.

Kljub vsemu se v *NORI NORI* čisto na koncu pokaže žarek upanja v poskusu zблиževanja med Noro 1 in Noro 2 in Helmerjem 1 in Helmerjem 2, čeprav je sprva njihov namen drugačen, saj hočejo drug drugega ustreliti. Ta "žarek" se kaže v razumevanju, v sprejemanju podobnosti v drugačnosti. V, skoraj bi lahko rekli, sočutju. V zблиževanju z nasprotnikom istega in s tem sprejemanjem drugega spola. Pa čeprav je natanko ta "isti" v bistvu tekmeč. Na koncu *NORE NORE* obe Nori in oba Torvalda ugotovijo, da je uničevalni krog zajel vse in da nikomur ni bilo prizanešeno. Da so vsi vpeti v igro, ki se je, ob vseh igrah, še niso naučili igrati. Ker je prav ta nekaj najtežjega in ker zahteva več, kot so bili pripravljene in zmožni dati. Zato nam skupaj z avtorjem ne preostane drugega kot ugotovitev, da velja tudi v primeru *NORE NORE* Blakeov paradoks, ki ga je avtor zapisal kot moto k svojemu *Čarovnikovemu vajencu*: "Norec, ki vztraja pri svoji norosti, bo postal moder."

"Na določeni stopnji modrosti, ki je že tudi stopnja obupa" (kot pravi Nora 1), ostaja seveda upanje, da bo *tudi Nora, ki vztraja pri svoji norosti, postala modra*. In z njo, nekoč, tudi Torvald.