Motiv lutke i antilutke u romanima Nora i Tena

Medved, Doris

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:156054

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

HRVATSKI STUDIJI

DORIS MEDVED

MOTIV LUTKE I ANTILUTKE U KNJIŽEVNOSTI – USPOREDBA TENE I NORE

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

HRVATSKI STUDIJI

ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

DORIS MEDVED

MOTIV LUTKE I ANTILUTKE U KNJIŽEVNOSTI – USPOREDBA *TENE* I *NORE*

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Davor Piskač

Zagreb, 2018.

SADRŽAJ:

SAŽETAK 2
SUMMARY 3
1. UVOD 4
2. JOSIP KOZARAC 8
3. HENRIK IBSEN 14
4. *TENA* 19
5. *LUTKINA KUĆA (NORA)* 35
6. ZAKLJUČAK 48
7. LITERATURA 51

SAŽETAK

Tema diplomskoga rada bila je prikazati obilježja dva ženska lika kroz motiv lutke. Napravit će se usporedba između lika iz hrvatske književnosti – *Tene* Josipa Kozarca i lika iz norveške književnosti – *Nore* Henrika Ibsena. Rad se pokušao fokusirati na obiteljsko naslijeđe tj. utjecaj roditelja na likove te društvene okolnosti razdoblja u kojemu su ti ženski likovi djelovali. Tena i Nora, dva su lika u književnosti koja su označila prekretnice u prikazivanju ženskih likova. Odlučile su ne biti pasivne i zauzele su se za sebe, iako je tadašnje vrijeme njihove postupke osuđivalo. Naglasak u ovim djelima je na promjeni, kada glavne junakinje prestaju biti lutke, a postaju samostalne žene, individue i to ću pokušati objasniti.

KLJUČNE RIJEČI:

Tena, Josip Kozarac, *Nora,* Henrik Ibsen, lutka, antilutka, obitelj, ljepota, društvena sredina, patrijahalne norme, psihologizacija likova

SUMMARY

The thopic of this graduate thesis was present features of two female characters through the motive of the doll. It will be a comparison between the character of comparison between characters from Croatian literature –*Tena* written by Josip Kozarac and the work of Norwegian literature – *Nora* written by Henrik Ibsen. The thesis will be focusing on the function of the family heritage ie. the influence of parents on the characters and the social circumstances of the periods in which female characters acted. Tena and Nora, they are the two characters in the literature that have marked milestones in the representation of female characters. They decided not to be passive and they want stand up for themselves, even though that time condemned their actions. The emphasis in these literary works is to change, when the main character cease to be dolls, and become independent women, individuals.

KEY WORDS:

Tena, Josip Kozarac, *Nora*, Henrik Ibsen, doll, antidoll, family, the female body, social surroundings, patriarchal norms, psychologization characters

1. UVOD

U radu pod naslovom *Motiv lutke i antilutke u književnosti – usporedba Tene i Nore* analizirat će se ta dva ženska lika kroz motiv lutke i antilutke.[1] Nakon uvodnog dijela rada, koji se odnosi na biografiju autora i uvod u književna razdoblja u kojima su nastala djela objašnjava se gradacija tih likova. Na gradaciju je utjecalo obiteljsko naslijeđe, socijalne i društvene okolnosti. Tena i Nora su u ovim djelima prikazane kao lutke jer su pod snažnim utjecajem svojih okolina koje imaju izrazito patrijahalne norme. Niti to što je Tena seoska djevojka, a Nora djevojka velegrada ne čini razliku. Također, njihovi roditelji su utjecali da su u početku one sputane i naučena pravila ih koče u individualnom razvoju. Obrat u djelima, vrhunac, nastaje kada dolazi do osvješćivanja, do korjenite promjene. One shvaćaju da nisu zadovoljne svojim životom, nisu ispunile svoja nadanja, nisu se realizirale i odlučuju da će sada početi živjeti prema vlastitim pravilima.

Tena je mnogo složenija u svojoj karakterizaciji budući da je ona svojim ljubavnicima bila lutka, ali lutka koja je toga bila svjesna, pristala je na to budući da su na neki način i oni bili njezine lutke. Tena je svoje ljubavnike iskoristila jer je željela živjeti u bogatstvu, dok je Nora više pasivna u početku. Ona je svjesna neravnopravnog položaja u obitelji, ali ništa ne poduzima. Tek kada njezin muž otkrije svoje licemjerje, ona snažno odlučuje da će otići iz njihove kuće tj. napustit će život koji je prikaz lažnoga idealizma malograđanštine koju Ibsen snažno kritizira. Oba autora su stavila naglasak na psihološku karakterizaciju. Na kraju oba djela, i Tena i Nora postaju prave junakinje u psihološkim, sociološkim i filozofskim razmjerima. Najčešće su karakterizaciju svodili u okvire ženskih likova kao pasivnih promatrača u naizgled lošim povijesno-ekonomskim uvjetima dok ova dva lika donose promjenu i zato bila kritizirana, jer su štetili moralu tadašnjega društva. Unose promjenu jer se njihove odluke kose s tradicionalnim položajem žena te takve odluke imaju snažne posljedice. Tena i Nora se odlučuju za zaokret koji je vrlo radikalan za njihovu okolinu. Stavile su vlastitu sreću iznad zadovoljštine društva i zato su njihovi postupci postali teme koje su i danas jednako aktualne, ali i kontroverzne, odnosno postale su od lutaka, kojima se društvo poigrava, antilutke i uzele upravljanje svojim životom u svoje ruke.

Kako je termin antilutke nov, pokušat će se objasniti kroz djelo povjesničara Johana Huizinge (1872.-1945.) koji je prikazao novi pogled na igru. Objasnio je igru kao kulturni

[1] Milivoj Solar u *Teoriji književnosti* motiv označava kao najmanju tematsku jedinicu. Tema povezuje motive u cjelinu, ali se izbor pojedinih motiva odvija prema nekim zakonitostima, na temelju kojih je izveden pojam motivacije (Solar, 1977).

čimbenik, odnosno onu igru koja se ne odnosi na djecu ili životinje, već na kulturu. Kao takva, igra se javlja posvuda, ona je smisleni oblik djelatnosti koji ima društvenu funkciju, a nije samo zabava. Huizinga je nastojao objasniti da se igra mora shvatiti po onome kako ju prihvaća i sam igrač. Igru je označio kao najosnovniji duhovni element života, a definirao ju kao "dobrovoljnu radnju koja se odvija unutar nekih utvrđenih vremenskih i prostornih granica, prema dobrovoljno prihvaćenim, ali i beziznimno obaveznim pravilima, kojoj je cilj u njoj samoj, a prati je osjećaj napetosti i radosti." (Huizinga, 1992, 44) U kontekstu takve igre mogu se proučavati i životi književnih junakinja Tene i Nore.

Kroz ovaj rad one su okarakterizirane ne kao igrači, već kao lutke i antilutke, a ustvari njihov je život kao i svaki drugi jedna igra, igra u kojoj su one bile prvo lutke, a zatim antilutke. Antilutke postaju u onom trenutku kada počinju razumijeti "pravila" te životne igre. One i dalje izgledaju kao lutke i obavljaju tu društvenu funkciju, ali odlučuju uzeti igru tj. vlastiti život u svoje ruke. Ukratko, lutka se pokorava pravilima igre, dok je antilutka želi igrati na svoj način čime ona od objekta postaje subjektom društvene igre. Može se kazati da na neki način postaje samim igračem. Ona i dalje ima iste literarne funkcije kao i lutka (protagonist, antagonist, motiv, sporedni lik, karakter… ili bilo koju drugu poput npr. *femme fatale*), ali se ponaša drugačije od lutke, više-manje neovisno. Lutka ne prihvaća i ne živi svoj život, nego tuđi i za drugoga, a antilutka ga prihvaća kakav jest i živi ga za sebe (i druge) do kraja. Dakle, one i dalje igraju istu igru života, ali na bitno drugačiji način.

Isto tako bitno obilježje lutke je neka njezina naglašena osobina poput ljepote ili pak ponašanja, često naivnog i bespomoćnog (premda imamo i motive vrlo zlih lutaka u npr. žanru horora). Antilutka se oslobađa toga obilježja zbog nekog unutarnjeg ili vanjskog razloga. Time se oslobađa i od prednosti koje to obilježje donosi, ali i ograničenja. Tako se npr. Tena morala odreći svoje ljepote zbog bolesti koja ju je unakazila (vanjski opis). Nora živi naivni i bespomoćni život lutke (unutrašnji opis) kojega se na kraju odriče. Ona je bila lutka sve dok je njezin muž bio ne njezin partner, nego vladar kojemu je morala biti poslušna. Živeći u prividnom sjaju gradskoga života muževe, a ne obiteljske, zajedničke kuće ona nije posjedovala ni vlastiti život tj. njezinom igrom upravljao je muž. Tena je isto tako lutka na početku jer unatoč svemu ostvaruje tuđa očekivanja. Tena je u početku pokorna majci, a kasnije misleći da iskorištava druge, ustvari i oni čine od nje lutku. Društvo nameće da se treba bogato udati. To je također ponašanje lutke s kojom se svijet igra. S vremenom i zbog životnih okolnosti se može pratiti preobrazba iliti metamorfoza Tene iz lutke u antilutku. Tena postaje antilutka kada napušta tuđa očekivanja, a prepušta se pravoj ljubavi. Moglo bi se reći kada postaju neposlušne, kada počinju igrati igru na svoj način, one postaju antilutke. Ali

zanimljivo je to što upravo slijedeći svoja pravila dolaze do vlastite sreće. Ne dozvoljavaju da se drugi igraju njima, postaju neposlušne, ali počinju prihvaćati svoj život koji sada žive za sebe. Nakon njihovog osvještavanja, prijelomnoga trenutka kada Nora odlazi iz Torvaldove kuće, a Tena pronalazi sreću u Beraneku i radu imamo osjećaj da su na putu prema istinski sretnom životu jer su svojoj igri dale neku ljepotu tj. dublji smisao, onaj duhovni i društveni značaj.

Književnici su oduvijek svijet pozornice uspoređivali sa životom jer svi glume. Iz toga proizlazi da je život jedna igra, gluma pred samim sobom i drugima. Huizinga navodi da svijest igre je često suprotstavljena zbilji. (Huizinga, 1992). No, ta opreka ne može biti točna jer ako kažemo da je život jedna igra, mi možemo reći da je ta igra nepredvidiva, ali nikako neozbiljna ili nerealna. Život je igra koja se vodi s najdubljom ozbiljnošću, iako u većini slučajeva toga nismo ni svjesni. Ljudi kao razumska bića neprekidno razmišljaju, donose odluke, "važu", traže najbolje za sebe i to je ta ozbiljnost igre. Huizinga navodi slobodu kao element igre rekavši kako je "svaka igra u krajnjoj liniji i prije svega slobodan čin". (Huizinga, 1992, 17) Igra na zapovijed više nije igra jer gubi na ljepoti. Kada se govori o igri životinja ili djece, osim što je igra tu nužna, ona postoji jer im pruža zadovoljstvo, a to je njihova sloboda (Huizinga, 1992). U kontekstu slobode u igri, kod Tene i Nore one počinju živjeti tek kada dobivaju slobodu do koje same dolaze. Naime, nakon majčine smrti Tena osjeća olakšanje. Odlazi u životnu borbu sama, slobodna i iako čini greške koje dovode do moralnoga pada, to je njezina borba. Borba za koju je tada mislila da je ispravna i da ju vodi do sreće. Upravo radi te borbenosti, Kozarac joj i daje sretan kraj. Nora, također tek kada ostaje sama prestaje biti lutka i postaje antilutka. To što su antilutke je preneseno značenje, značenje u pozitivnom kontekstu. Kada kažemo lutke uz taj pojam uvijek vežemo samo ono lijepo. Ali, u ovim književnim djelima upravo antilutka, taj suprotstavljeni termin, ima pozitivno značenje, a lutka negativno. Lutke su do trenutka kada ovise o drugima, antilutke kada postaju slobodne. Iako je Tena u jednom dijelu istovremeno i lutka i antilutke, to je trenutak njezina traženja, njezine životne borbe. Naime, u dok ona iskorištava Leonovo bogatstvo ona je antilutka jer ispunjava svoje želje, bori se za svoju dobrobit, ali istovremeno i lutka jer Leon se igra njezinom ljepotom. I Tena i Nora, kada dobiju slobodu, odmah preuzimaju i odgovornost za svoje živote. Njihova igra tada prestaje biti dužnost, prisila, ali sada postaje pomalo kontradiktorna jer je i opuštenija i ozbiljnija. Svaku odluku, pa makar i pogrešnu, donijele su same. Životna igra počinje pružati veće zadovoljstvo, počinje imati smisla, cilj je jasniji

Transformacija iz lutke u antilutku je moguća zato što pravila igre nisu jasno uspostavljena jer svatko ima pravo živjeti život na svoj način. Ista pravila ne vrijede za sve (Huizinga, 1992). Tako i Torvaldova pravila ne vrijede za Noru. Njemu je društvo ih nemetnulo i on im se pokorava dok Nora ne pristaje do kraja na njih. Tenina majka isto tako je živjela po društvenim uređenjima da se treba udati i biti pokorna mužu koji će brinuti o kući. Tako su Tena i Nora živjele u okruženju čija suu pravila igre počivala na drugačijim temeljima od njihovih. Nora je prekršila pravila Torvaldove igre i morala otići dok je Tenina kazna bila bolest. Prekidajući dotadašnju igru one se i kao igrači sada mijenju, sada su antilutke, koje grade novi svijet koji više nije građen na iluzijama i tuđim očekivanjima. Huizinga navodi da u igri onaj koji krši pravila postaje kukavica, ali u književnosti to nije slučaj. Tena i Nora zahvaljujući svojim kršenjima postaju junakinje i uzori. Opća obilježja igre su napetost i nesigurnost, a strast za pobjedom, kaže Huizinga, prijeti da igri oduzme lakokrilnost (Huizinga, 1992). Kada bi se sve unaprijed znalo život ne bi imao žar. I pad može biti pobjeda ako se iz njega izvuče pouka. Tako i Nora da se nije upustila u nepoznato nikada ne bi počela tražiti sebe, a da Tena nikada nije iskušala moralni pad ne bi znala da materijalno nije sreća. Obe su trebale i rizik i pad da bi se istinski obogatile i spoznale. Sve to pojačava intezitet života.

Isto tako antilutki pobjeda ne znači puno, gotovo ništa. Naime, pojam pobjede u najužoj je vezi s pojmom igre. No, doseći cilj u pojedinačnoj igri ne znači uvijek i pobijediti. Pobjeda ke kada se ishodom igre pokaže nadmoć. Pobjednik stječe ugled, čast i uvažavanje (Huizinga, 1992). U Teninu i Norinu slučaju, pobjeda je osobna jer su prvo pobijedile same sebe pa društvo. Pobjeda nad samim sobom u njihovom slučaju puno je važnija od one društvene. Njihova osobna pobjeda je kao i u svačijem životu upravo onaj smisao kojega treba pronaći. Smisao koji je tako jednostavan, a tako ga je teško doseći. On se krije u zadovoljstvu i vedrini, svrha života je iskoristiti ga i znati uživati u njemu, a nitko to ne može započeti dok prvo ne pronađe sebe. Kao i u svakoj igri tako i u njihovoj postojao je ulog. U njihovom slučaju on je bio idejni, a njihov dobitak sretan život. Težile su ne savršen, već zadovoljnom životu i tako osvijestile igru iz koje su izašle kao životne pobjednice upravo onoga časa kada su se prestale natjecati s društvom, odustale od pobjeđivanja društva, i počele živjeti svoj život.

2. JOSIP KOZARAC

Josip Kozarac rođen je 1858. godine u Vinkovcima, u malograđanskoj obitelji. Budući da je rano ostao bez oca, odrastao je pod utjecajem brižne i odlučne majke. U Vinkovcima završava pučku školu i gimnaziju. Zahvaljujući stipendiji odlazi studirati šumarstvo u Beč te po završetku studija rado prihvaća službovanje po malim slavonskim selima. Budući da je oduševljen prirodnim ljepotama Slavonije uživao je radeći svoj posao. Bio je toliko oduševljen da je mnoge stranice svojih djela posvetio upravo opisima tih idiličnih pejzaža. Zauzeo je vodeće mjesto među šumarskim stručnjacima svoga vremena zahvaljujući svojim dostignućima u šumarskoj struci, brojnim stručnim radovima te uređivanjem časopisa *Šumarski list*. Njegova književnost nikako se ne može odvojiti od slavonske stvarnosti njegova doba, stvarnosti koju je svim silama želio poboljšati. Mnogi ga kritiziraju upravo radi te skrivene namjere njegove književnosti, zamjeraju mu da je previše didaktičan i previše je moraliziranja u njegovu pristupu književnosti. Zamjeraju da je upravo to uništilo onog iskrenog lirika. Dunja Merkler u djelu *Hrvatski pripovjedači u doba realizma* se ne slaže s takvim mišljenjem i navodi da je upravo korisno što se Kozarac svim silama trudio kroz savjete pokrenuti pozitivne promjene. Ona navodi da je čak nepravedno reći „da je učitelj zasjenio književnika, i da je stvaranje podređeno tendencioznosti“ (Merkler, 1996, 88). Također nastavlja, da Kozarac iznosi veličanstvene opise slavonskoga krajolika, a diskretno upliće stručne i gospodarske savjete. Upravo izbor njegovih tema i način pisanja može se opravdati pravcem kojemu je pripadao, a to je realizam. On poput pravog realista, izvore svojih tema i motiva pronalazi u životnoj stvarnosti, a za njega je to cijeloga života bila njegova Slavonija (Merkler, 1996).

Prva djela mogu se smatrati početnim neuspjesima. *Priča djeda Nike* iz 1877. godine prvi je njegov pripovijedni tekst, ali umjetnički ne baš izrazit. (Merkler, 1996). U početku je pisao u formi lirske pjesme i drame te se u tim književnim vrstama nije dobro snašao. Ali sazrijevajući, kao promatrač stvarnoga života, životnih prilika, problema i kriznih stanja uhvatio se u koštac s time da to umjetnički i opiše, progovori o tim problemima te se i kao umjetnik pronašao u toj socijalnoj tematici i proznom izrazu. Kada se počeo baviti prozom započinje drugo razdoblje njegova stvaralaštva, a prepoznatljivo je po naglašenoj orijentaciji prema socijalnoj tematici. Književna znanstvenica Katica Čorkalo navodi da je kao„slikar socijalnih prilika u Slavoniji“ (Čorkalo, 1993, 99), Kozarac bio oštar, ali i vrlo jasan kritičar. (Čorkalo, 1993). Pripovijetkom *Biser-Kata* ulazi u tematiku života slavonskoga sela, s

istaknutim ženskim likom, s poetičnom slikom tragike velike i iskrene ljubavi. Oštro kritizira životnu stvarnost sela, predrasude, nemoral, propast tradicionalnih vrijednosti, a istovremeno veliča ljepotu prirode, žene i velike emocije. Kada je počeo stvarati svoja vrhunska djela naišao je na velike kritičare. Zamjeraju mu da je realističan, a možda i naturalističan, previše slobodan, provokativan te konzervativan. Mnoga su njegova djela, protiv njegove volje, morala biti promijenjena, a mnoga je morao i sam mijenjati da bi zadovoljila osjetljivi malograđanski moral. Upravo njegovu najbolju pripovijest, *Tenu*, Matica hrvatska odbila je objaviti zbog „nemoralnih" dijelova. Čak i Eugen Kumičić, koji ju objavljuje u svom časopisu *Dom i svijet*, samoinicijativno ju je prepravio i izbacio nepodobne, ali najodvažnije dijelove i na taj način ružno oštetio Kozarčevo vrhunsko djelo (Merkler, 1996). Pripovijetku *Slavonska šuma* (1888), Kozarac u svojoj *Autobiografiji* iz 1900. određuje crticom. Ona je zasigurno njegova najtipičnija pripovijetka, a tekst joj je toliko profinjen da podsjeća na pjesmu u prozi. Naglašena je harmonija i suživot Slavonca i njegova prostora, Slavonac je miran i ustrajan, a njegov prostor toliko puta uništen, ali uvijek dovoljno snažan da krene iznova. Takav opis može dati samo onaj koji istinski voli taj kraj, živi uz njega, koji ga poznaje i istinski mu se divi. Socijalnu tematiku obrađuje i u romanima *Mrtvi kapitali* (1890) i *Među svjetlom i tminom* (1891). Najdominantniji motiv tih djela je susret Slavonca i došljaka (predgovor Sablić Tomić, U: Kozarac, 2005). Temelj tih romana je razdor između izučavanja nacionalne ekonomije i s druge strane naše gospodarske, socijalne, društvene prilike te neviđena gramzivost za osobnom korišću. Pokretna sila romana *Mrtvi kapitali* je Kozarčeva mržnja prema Khuenovom izrabljivanju hrvatskog društva koje propada dok je slavonska zemlja puna mrtvih kapitala tj.zanemarenih i neobrađenih prostora (Frangeš, Živančević, 1975). U tom djelu on oživljava svoj ideal našega čovjeka, čovjeka koji mora biti obrazovan, posvećen djelovanju, emotivno bogat, okrenut stvarnom i racionalnom. Mora sanjati o tehnizaciji, blagodatima zemlje i istovremeno citirati Vergilija. Ne smije previše zalutati u snove, već mora biti poduzetan i realan (Čorkalo, 1993). U romanu *Među svjetlom i tminom* je još oštriji, donosi kritiku režima i kritiku pravaške opozicije. Pod krinkom erotske smionosti i taj je roman doživio *Teninu* sudbinu. Naime, Matica je odbila tiskati tekst dok ga Kozarac ne korigira, tj. „pročisti" od kritičkih primjedbi koje tadašnje društvo nije moglo prihvatiti. Roman završava parolom: „ Budi gospodar svoje žene i sluga svoje zemlje" (Kozarac, 1974, 169), kojom na vrlo čestit i konzervativan način Kozarac odgovara na pitanje kojim se bavio čitav život. U polemikama s brojim kulturnim ljudima svoga vremena jasno daje do znanja da se treba vratiti na selo jer je tamo mogućnost da se stvori neovisan, snažan, domaći sloj koji će ponijeti političku borbu i izgraditi nacionalnu kulturu. Zazirao je od oblikovanja domaće

građanske klase, smatrajući da u gradu čovjek ne postaje nacionalno svjestan, nego obratno. Želi da se svi koji pokušavaju biti građani vrate na selo, a Frangeš smatra da je Kozarac tako zamislio i kraj nedovršena romana *Živi kapitali* (1903.) (Frangeš, Živančević, 1975).

Posebna vrijednost ističe se kod novela iz posljednjeg stvaralačkog razdoblja, za koje se kaže da su „doista zasebna vrijednost, a ne epizodna ili marginalna pojava u njegovu opusu." (Čorkalo, 1993, 101) One su potvrda kreativnog sazrijevanja od socijalnog analitičara do promatrača unutrašnjih svjetova. Počeo ih je pisati kada se nakon neuspjeha reformatorskih ideja vratio u Vinkovce. U njima je pokazao umor od života, povlačenje iz javnosti u svijet intime i unutrašnjih kriza te tu pronalazimo najautentičnijeg Kozarca. Jasno se vidi odmak od prijašnjega rada, jer njegov pogled društvenoga analitičara i dalje je prisutan, ali je sužen, te je sada usredotočen na ono ljudsko u čovjeku. Kozarac se sada odmiče od podučavanja, savjetovanja, iznošenja reformatorski ideja, a okreće se umjetnosti tj. postaje intimniji, topao, blizak, i sam tragičan kao i njegovi junaci. Ulazi u sferu onoga što je teško dokučivo, zagonetno, a to je ljudska duša. Pokušava nam pojasniti da naša nutrina snažnije utječe na naša raspoloženja i sreću od vanjskih utjecaja. Razlog tomu je što vanjske okolnosti možemo ignorirati, a svoju unutrašnjost moramo trpjeti. Prva novela, začetak njegove psihološke faze je *Donna Ines* iz 1890. *Tenu,* napisanu 1894. Čorkalo je bez rezerve opisala najboljom upravo zato jer je psihološki uvjerljiva. Iako je po tematici socijalna, ona jasno nosi obilježja razdoblja u kojem je nastala, a nastala je u razdoblju piščeve zaokupljenosti čovjekovom nutrinom. Sve je u *Teni* motivirano, ništa nije neutemeljeno ili umjetno. Pažljivo je konstruirana prva ljubav, moralni pad, srozavanje do dna, ponovno podignuće i preobražaj. Pozadina stanja slavonskoga sela je ono na čemu će izrasti njezin lik. Ona je oslikana kroz selo i selo kroz nju, ona dominira novelom kao rijetko koji lik toga književnoga razdoblja, a ne mogu ju zasjeniti ni sva teška socijalna odstupanja. Ključna problematika *Tene,* ali i ostalih novela posljednje faze je kriza građanskoga braka. Iako je vrlo dobro poznata činjenica da su veliki Rusi, posebno Tolstoj bili njegov literarni uzor, Kozarac rješava dileme na svoj način. U tom tematskom području značajne su tri novele: *Donna Ines, Mira Kodolićeva, Oprava,* od kojih junakinje prve i treće završavaju tragično i izrazito negativno, dok za Miru Kodolićevu autor pronalazi izlaz. *Donna Ines* tragedija je ljubomore u otelovskom smislu, a glavna je junakinja uvjerljivo oslikana kako trpi posljedice strasne ljubomore, ali se ne razara kao osobnost, već izrasta u tragičnu figuru koja ne gubi jaku individualnost. Fizička ljepota u *Miri Kodolićevoj* koliko god je bila neizmjerna nije bila potpuna dok junakinja nije bila osvještena ljubavlju. Kada je doživjela duhovni preobražaj, postala svjesna sebe i svojih prava, njezin

identitet mogao se iskazati u punom sjaju. Mira Kodolićeva na kraju novele je Kozarčev alter ego, ona počinje zaključivati, filozofirati, citira poeziju, opsjednuta je sudbinama književnih junaka, prijenosnik je njegovih misli, stavova i ideja.U psihološkim novelama Kozarac postupke svojih junakinja interpretira vrlo smjelo za ono vrijeme. U svakom prevarenom muškarcu vidi krivca, krivca koji svoju snagu gradi na tuđoj slabosti. Autor hrabro nameće i misao o čovjeku kao odgovornom biću koji svoj život ne može temeljiti na laži. Na tom principu počiva rasplet novele. Propagirajući da njegova junakinja slijedi zakone koje nameće priroda – Mira je poslušala srce, bila žena onom koji je u njoj probudio ženu i učinio je majkom, Kozarac je pokazao da je mnogo ispred svoga vremena. Bilo je potrebno dosta hrabrosti da se iznese takvo stajalište, a razlog privrženosti ženskim likovima je njegova osjećajna, lirska, slavonska i istinoljubiva narav. Kozarac ne želi da njegove junakinje budu slabe, plačljive, sentimentalne žene, već junakinje u pravom smislu te riječi, snažne ličnosti postojanih osjećaja i čvrstih uvjerenja (Čorkalo, 1993). Idejni i moralni problem *Oprave* je preljub kao mogućnost za ženu da se potvrdi u prirodnoj ulozi – majčinstvu. Novela je radikalna jer u smrt gura vjerna supruga, samo da bi glavna junakinja uspjela u svom naumu. Novela *Emilijan Lazarević* značajna je za njegov opus jer je njome ilustrirao primjer negativnog modela odgoja mladih, a njegova argumentacija uvjerljiva je i utemeljena i psihološki i umjetnički u jednakoj mjeri. Najprepoznatljiviji utjecaji njegovih ruskih književnih simpatija ističe se u opsežnoj prozi *Tri ljubavi* s podnaslovom *Iz mladenačkih uspomena.* Mnogi kritičari upravo nad ovim djelom iskazuju svoje čuđenje nad Kozarčevim poznavanjem te složene i zagonetne emocije. U obliku pisma prijatelju, prati tri vrste mladenačke ljubavi tj. ljubavi prema trima djevojkama –Anijeli – Delki – Vjeri. Zajedničko svim novelama je što one sadrže interes za odnose među ljudima i promatranju posljedica tih odnosa, a u kompozicijskom postupku svaka je pomak prema modernističkom modelu novele jer likove ne zanima afirmacija u društvu nego pitanje vlastite sreće. Novela *San savjetnika Orlića* objavljena 1901. groteskna je priča o birokratskom mentalitetu Khuenova činovnika. Taj realističan sadržaj koji je vrlo dobro poznavao, budući da je i sam bio činovnik, prikazao je na neobičan, ali orginalan izražajni postupak. Takvi metodu nastavlja i i u dvije kratke proze, crticama *Zagonetka* i *Dvije sestre,* objavljene 1903. To su dva djela koja je posljednja objavio za života pa imaju karakter oporuke. U njima napušta opisivanje kroz događaje i doživljaje, okreće se misaonom opisivanju služeći se alegorijom i simbolima. U crticama se bavi motivima prolaznosti, odnosu čovjeka i vremena, istini i laži (Čorkalo, 1993). Frangeš navodi da su njegove psihološke novele svakako dokaz da je mogao krenuti drugim, sebi primjerenijim smjerom jer je pokzao da se iza te prividne krutosti i slabe komunikativnosti,

zapravo krije lirik (Frangeš, Živančević, 1975). Branko Vodnik i Milan Marjanović kao najveću Kozarčevu kvalitetu navode njegovu istinoljubivost pa mu dodjeljuju epitet našeg najiskrenijeg pisca. Kažu da bi rijetko tko tako iskreno pisao o svojim ljubavima kao on u *Tri ljubavi*, s takvom hrabrošću govorio o osobnim dilemama kao on u *Opravi,* ili tako otvoreno opravdavao preljub u braku kao u *Miri Kodolićevoj* (Čorkalo, 1993).

U daljnjem širenju znanja i pomaganju razvoju cijele Slavonije, ali i u literarnom radu vrlo rano zaustavila ga je teška bolest, tuberkuloza. Nakon mučnog i bezuspješnog liječenja umire 1906. godine u Koprivnici.

Budući da je i kao umjetnik, i kao čovjek bio snažno posvećen nacionalnom i socijalnom boljitku, neuspjeh hrvatske politike doživljavao je bolno jer je to smatrao i vlastim promašajem i porazom. Ali koliko god teška situacija, uspio se žestoko pobuniti. U djelima nije negativan, beznadan, dapače, javlja se s nadom da će se unaprijediti prilike Slavonije i da će se s vremenom izdići iz ove teške situacije. Zahvaljujući patriotizmu i vjerovanju on smatra da može preobraziti život svoje domovine, samo treba nastojati i djelovati. Do svega toga će ga dovesti i u tome Slavoncu pomoći rad, upornost, štednja i uzorno gospodarenje. Kozarca ne možemo opisati samo kao socijalnog pisca, realista jer to bi bilo jednostrano ocjenjivanje. Ako ćemo gledati objekivno, ne smijemo ignorirati njegov postupni duševni i umjetnički razvoj, njegova spoznajna i intelektualna mijenjanja, sve ono što je njega dovelo do psihološkog tj. umjetničkog promišljanja života. Čorkalo završava kako je Kozarac „predan svojim vizijama i spasonosnim vizijama napretka, zadubljen u probleme koji tište i potiskuju, pa ih treba riješiti za dobro svojih ljudi“ (Čorkalo, 1993, 99), ukratko on se je cijeli dao za svoju zemlju i za svoje ljude. Njegov je život zapravo indirektno demantirao popularnu predožbu o nemarnom Slavoncu koji samo rasipa blago, ne radi i uživa. Kozarac je bio posvećen isključivo radu i stvaralaštvu, to propagirao, a iza njegove povučenosti, nenametljivosti živi jedan usamljen, tragičan, neshvaćen i nadasve razočaran čovjek. Čorkalo navodi kako je kritičar Ivo Frangeš najtočnije ocjenio Kozarca rekavši da je on „tipičan primjer krivo obilježena stvaraoca.“ (Čorkalo, 1993, 104) Iako je imao pregršt razloga za željenje i nezadovoljvstvo, Kozarčeva veličina je i u tome što to nije pokazivao. Nije kukao i nije se tužio na svoju sudbinu, već je dostojanstveno i s ponosom trpio svoju muku. Takav doživljaj i takvu viziju Kozarca kiparski je ovjekovječio Vinkovčanin Vanja Radauš. Napravio je njegov kip koji je postavljen nedaleko od Krnjaša, rodnom mjestu Josipa Kozarca. Prikazao ga je u reprezentativnom izdanju – pogrbljenog pod teretom naših života te

zamišljenoga pogledom prema krnjaškom kraju i nad jednim drugačijim vremenom, koje i stoljeće nakon, Kozarčevu poruku jednako dobro može doživjeti (Čorkalo, 1993).

Primjenjujući tekst o realizmu teoretičara Aleksandra Flakera iznijet ću značajke zašto je Kozarac realist, a *Tena* realistička novela. Književnost realizma težila je modeliranju zbilje, prozvesti likove koji su tipični karakteri u tipičnim okolnostima, a prikazivanje je uvjerljivo u odnosu prema objektivnoj zbilji, reprezentativan primjer stanja područja koji se opisuje. Realizam je svjesna književna namjera, namjera kako oblikovati društvenu zbilju (Flaker, 1976). Te značajke jasno se mogu primjeniti na *Tenu* jer je iskorištavanje Tenine ljepote simbol iskorištavanja slavonskoga sela od strane došljaka. Ljubavnici iskorištavaju Teninu ljepotu kao što stranci ugrožavaju hrvatsku zemlju. Također, na selo dolaze novosti, moderne tekovine s kojima se seosko stanovništvo ne zna nositi. Tenino moralno propadanje reprezentativni je primjer propadanja morala seoskih djevojaka toga vremena. Kroz *Tenu* se pokušala slikovito prenijeti stanje slavonskoga sela.

Fabula u realizmu gubi značenje, fabula je sada podređena temeljnom postupku, a to je razotkrivanje karaktera. Fabula je postavljena tako da razotkrije karakter u jedinstvu njegova psihološkog, društvenog i intelektualnog bića, građena je na čvrstom sustavu uzročno-posljedičnih veza i svojstvene su joj razgranate socijalno-psihološke motivacije (Flaker, 1976). Tako i kod *Tene* fabula nije značajna, reducirana je. Nema dinamičnih, konkretnih događaja oko kojih se gradi radnja već je sve podređeno gradaciji Tenina lika. Opisano je kako se Tena razvijala, kakvi utjecaji su oblikovali, doveli do moralnoga dna, a duhovno pročišćenje ponovno ju izdiglo i dovelo do životnog zadovoljstva. Njezini su postupci biološki motivirani zbog njezina oca, a socijalno motivirani zbog prilika u kojima se našlo slavonsko selo.

Razvijena socijalno-psihološka motivacija u uskoj je vezi s detaljnim opisima krajolika, ali i vanjskoga izgleda lika s posebnim naglaskom na portertu. Objektivnost dobiva funkciju spoznavanja društvenih odnosa, a budući da je književnost realizma socijalno angažurana ima i kritičku funkciju (Flaker, 1976). Naglasak propadanja jasno je vidljiv i na Teninoj vanjskoj ljepoti jer dobiva ožiljak kao obilježje i na taj način opis vanjskoga izgleda ima ulogu. Kozarac je oštar, kritičan kada upozorava na nemoral i lijenost Slavonaca, ali ipak na kraju želi spasiti svoje voljene Slavonce pa Teni daje sretan kraj.

3. HENRIK IBSEN

Kraj 19. i početak 20. stoljeća općenito se smatra vremenom rađanja moderne umjetnosti, a u tim okvirima razvija se moderno kazalište i moderna dramska književnost. Tek krajem 19. stoljeća, u naturalizmu, stvoren je novi dramaturški obrazac. Naime, prvi predstavnik moderne drame bila je naturalistička drama na kojoj će se stvarati jedna nova dramska tradicija. Moderna drama nije isto što i naturalistička drama, moderna je drama samo kroz naturalizam pronašla način kako opisati ono traganje za istinom o modernom životu. Za naturaliste drama je morala biti slika stvarnoga života. Ranije, popularni dramski pisci vjerovali su da je kazalište tek igra sa vlastitim pravilima, a nakon njih se pojavljuju promjene koje uvode autori kao što su Ibsen, Čehov, Gorki, Hauptmann, Strindberg. Kao prva promjena, u kazalištu se javlja novo lice – redatelj. Dramatičar je dobio redatelja čija je zadaća da osigura kazališni prostor i umjetnički materijaliziranu atmosferu, u kojoj će njihova imaginarna, dramska lica postati živi ljudi, apstraktna dijalektika njihovih dramskih priča dobiti životnu konkretnost, a duhovna problematika drama se pretočila u osjetilne oblike kazališnog iskaza. Također, 19. stoljeće vrijeme je kada kazališta svojim nazivima dodaju atribut *slobodan,* čime se označava prekid s dotadašnjim centralnim kazalištima, usvojenim starim konvencijama, zavisnosti o nekome. Novo, slobodno, umjetničko kazalište prije svega je imalo funkciju da govori istinu, makar ona iritirala neugodnošću, da se na taj način opredijeli o svom vremenu, a gledatelju pomogne da donese sud o vlastitom životu. Drama je tada postala toliko popularna jer je unutrašnja dijalektika dramske radnje podrazumijevala jedan pogled na svijet u kojem se dijalektika života sasvim spontano pretvara u dramu života, u onu pravu ljudsku dramu. U tom je smislu karakteristično da je konfliktna priroda života dobila upravo u naturalističkoj drami dobila istinski prikaz (Lešić, 1990.). Zanimljivo je da su naturalizam i verizam snažno utjecali na dramsko stvaralaštvo, koje u epohi realizma nije imalo većega uspjeha jer oponašanje zbilje, smatrali su, ne može uspjeti na pozornici. Naturalizam se kao književno razdoblje javlja nakon realizma te se shvaća kao radikalizacija zahtjeva realizma. Zbog toga se smatralo da ni naturalizam neće imati uspjeha na pozornici, no dogodilo se suprotno. Dramatičari od teorije naturalizma preuzimaju zamisao o nagonskim pokretačima ljudskih postupaka. To omogućuje prikaz vanjskih i unutarnjih sukoba, napetost, neobična i nagla razrješenja, nešto nalik katastrofama i tragedijama (Slamnig, 1999). No, naturalistička drama se oslobodila iscrpnog istraživanja uzroka fizioloških temelja ljudskog ponašanja, koje prati naturalistički roman. Naturalistička drama stavlja naglasak samo na nekoliko bitnih elementa ljudske sudbine (Solar, 1982). Tu se radi sada o sukobima između

dubokih ljudskih poticaja i okolnosti koje ih priječe da ostvare svoje želje (Slamnig, 1999). Moderna je drama počela pomicati radnju unutra, u psihičku atmosferu u kojoj ljudi žive. Po mnogima je upravo Ibsen začetnik takve naturalističke drame jer za Ibsena je drama trebala razvijati čovjekovu svijest o sebi samome i tako služiti duhovnoj slobodi. Ono što se događa njegovim licima događa se i nama (Lešić, 1990). Norvežanin Henrik Ibsen jedan je od najutjecajnih svjetskih dramatičara s kraja epohe realizma, ali se u njegovom stvaranju isprepliću odjeci romantizma, realiztma i simbolizma tj. modernizma. Ibsenove su drame do te mjere orginalne i slojevite u značenjima da tek po tumačenjima ovisi kako ćemo ih razvrstati. U njima su prisutne gotovo sve vladajuće ideje tadašnje Europe, a on ih je obradio vrlo uspješno u vrhunske dramske tekstove. Kolikoi je njegov utjecaj bio u povijesti svjetske književnosti govori i opis kako „od Ibsena skandinavska drama vlada europskim pozornicama." (Solar, 2003, 259)

Henrik Ibsen, najutjecajniji moderni dramatičar rođen je 20. ožujka 1828. u gradiću Skienu. Trebao je postati liječnik, ali kazalište ga je toliko fasciniralo da se odlučio rađe gladovati, nego praviti malograđansku karijeru. Tako se već kao dvadesetogodišnjak bavio teškim temama pišući novelu *Zatočenik iz Aagershusa* u čast seljačkog vođe protiv danskog ugnjetavanja. Oduševljava se mađarskom revolucijom te piše dramu *Katilina* koju uzalud nudi kazalištima i izdavačima. Zanimljivo je da ista tema – pobuna protiv društva, nije doživjela veće promjene kroz čak pedesetogodišnje stvaranje. Kritika upućena njegovim dramama bila je dvojaka: jedni su mu spočitavali da je njegov teatar previše tendeciozan, drugi su mu s pravom predbacivali polovičnost u tendecioznosti. Slučaj Ibsen tipičan je za čitavu skupinu građanskih pisaca koji su „veliki u kritici svoga društva, umjetničkom konstatiranju činjenica stvarnosti" (Matković, 1949, 72). Oni su kao dijagnostičari koji uoče bolest, ali ne znaju ni razloge, ali ni lijek kako stanje popraviti. U njihovim djelima ne može se odijeliti umjetničko stvaranje od ideološkog stava. Upravo se ovdje nalazi ključ čestih umjetničkih neuvjerljivosti u njegovim dramama: baš zbog idealističkog stava prema društvu, što ga kritizira, Ibsen je često bio prisiljen napustiti realizam, a okrenuti se simbolizmu. Upravo čitav niz situacija i scena ispisane simbolizmom znače pad u banalnost. 1857. preuzeo je *Norveško kazalište* u današnjem Oslu koji je bio usmjeren protiv danskog utjecaja (Matković, 1949). Njegove ideje i drame teško dolaze do pozornice. Poznavanje nordijske sage dolazi do izražaja u djelu *Predendentima na krunu.* To je nacionalna povijesna drama velikoga stila, koja mu je osigurala slavu u domovini. U *Komediji ljubavi* iz 1862. već se počinje naslućivati omiljeni Ibsenov problem koji će se razviti do punine u njegovim kasnijim

djelima. Problem je to braka i društvenoga položaja žene. To je ujedno i njegovo prvo djelo posvećeno kritici ograničenih malograđana. Kazalište je zbog ekonomskih neprilika morao zatvoriti, a kao književnik je u to vrijeme dobivao malo priznanja. Dobivši državnu stipendiju, odlazi te živi izvan domovine 27 godina. Za to su vrijeme nastale njegove napoznatije drame u stihovima *Brand* (1866) i *Peer Gynt* (1867.). Prva se bavi vrednovanjem unutarnjih i vanjskih istinitosti, sa snažnim odjekom naturalizma, dok je druga drama spoj romantizma i satire te utjelovljuje norveški narodni duh (Slamnig, 1999). Tim se dramama udaljava od nacionalnopovijesne tematike i romantizma, da bi se sasvim opredijelio za umjetničko kreiranje sadašnjosti kao glavni zadatak svog književnog stvaralaštva. Za razliku od romantizma umjetničko oblikovanje realizma, kojemu se sada okreće i kojega mnogi ovdje nazivaju kritičkim, počiva na tipiziranju, a ne na idealiziranju karaktera i prilika. Tek se u izrazito realističnim dramama sa suvremenom tehnikom prikazala društvena analiza i to osobito u tipu nove realistične drame kakve su *Stupovi društva, Lutkina kuća, Aveti, Neprijatelj naroda*, a koje su nastale u relativno kratkom periodu između sedamdesetih i osamdesetih godina 19. stoljeća. Posebno mjesto zauzima komedija *Savez omladine* (1896), prvi komad koji je Ibsen napisao u prozi i u kome stvara jedan novi stil dijaloga. Oštra je to satira na tadašnje građanske političare, sa mnogo elemenata groteske, pa i karikature (Matković, 1949). Najpoznatija je *Nora* ili *Lutkina kuća (*1879), gdje potresno i strastveno analizira problem položaja žene u braku i društvu, zalažući se za ženu. Tu je potpuna suprotnost svom skandinavskom kolegi dramatičaru Strindbergu koji je ženomrzac. To je prvo djelo kojim je postigao ne samo golem kazališni uspjeh već je i snažno uzdrmao niz društvenih struktura koje su se našle pogođene kritičkom misli te drame. U doba svoje pojave *Nora* je imala presudno značenje. Mnogi su smatrali vrlo nepristojnim, prostačkim pisati o odnosu muž – žena i obiteljskom raskolu, dok su drugi smatrali to djelo himnom slobode dotad zapostavljene žene. Norin je odlazak toliko uzbudio duhove da je Ibsen predložio i drugačiji završetak. Pravi bijes je izazvala drama *Sablasti* (1881). Riječ je o ženi koja na svoju štetu ostaje uz muža bludnika i tragično se bori za nasljedno opterećena sina. Toliko ga je potresla kritika na to djelo, da se u drami *Narodni neprijatelj* odlučio javno obratiti kritici tj. „prokletom kompaktnom majoritetu“ (Ibsen U: Slamnig, 1999, 307) *Divlja patka* (1890.) možda je njegova najsnažnija drama, a tu je iznio svu ispraznost nastojanja da se svijet reformira. Kroz to djelo vidi se da se sve snažnije počeo baviti problemom ličnosti, a ne društva (Slamnig, 1999). U vrijeme kada piše dramu *Stupovi društva*, malograđanština je isplivala iz raznih i vrlo neugodnih europskih događaja te pobjednosno uživala u svojim uspjesima. Malograđaninu je sve dopuštalo da svoj svijet suzi na četiri zida privatnoga doma

u kojem će on, ugledni građanin i uzoran muž graditi obiteljsku i građansku sreću. Kritika malograđanina ustvari je kritika protiv društva jer je malograđanin stup društva, truli stup koji je ocrtan s mržnjom prema njegovom licemjerstvu i spremnosti na kompromis i zločin. Logičan završetak njegovog stvaralaštva su misticizam i skepsa, a već najbolje njegove drame najavljuju taj ideološki i umjetnički slom. No, po Matkoviću, nepotrebne su čitave moralističke rasprave, primjerice rasplet i završetak *Stupova društva*, simboličke mračne i nerazumljive situacije u *Divljoj patki*. Te su scene nepotrebne jer su ideološki naivne, savršeno prazne i prikaz su slaboga teatra u inače uvjerljivim dramama. No, ipak ne treba zanemariti i ne reći da će ispod tih nepotrebnih moralnih dodataka ipak bljesnuti Ibsenov dramski genij. Na kraju zbog jednostavnosti i kristalne jasnoće njegova dramska tehnika podsjeća na antičku tragediju. Do nje je došao razvijajući osnovni element moderne drame – dijalog. Na početku njegova stvaranja, taj je dijalog bio izmjena apstraktnih teza i antiteza, da bi na kraju postao duboko psihološki opravdana analiza ne samo lica koje govori već i sredine. Monolog je prividno izbacio jer ga je ukomponirao u sitne dijaloge velike zatvorene cjeline. Tim je sredstvom pojednostavio i scenu, tj. postigao jedinstvo mjesta i vremena (Matković, 1949). Kratak predah u njegovo stvaralaštvo donosi *Gospođa mora*, u kojoj se nazire mogućnost optimističnog smirivanja. Bavi se problemom slobode i odgovornosti, a romantična simbolika mora korištena je da bi iznio zamršene sukobe u ljudskoj duši. Simbolično je i njegovo kasno djelo sa središnjim likom umjetnika, *Graditelj Solness,* gdje osjećamo tragiku starosti pred prodorom pobjednosne i bezobzirne nove generacije. U ovom djelu najzanimljiviji su motivi kule i penjanja jer se glavni lik Solness sam penje na kulu sa koje će pasti (Slamnig, 1999). Nikada nije izravno govorio o sebi i zato je ostao neka vrsta zagonetke. Ibsenova šutnja izazvala je šutnju njegove okoline koja ga je poznavala. No svoje, misli, slutnje i čežnje oblačio je u jaču simboliku te ipak nije zaboravio da onaj koji traži istinu je dužan iskrenu istinu dati i o sebi. *Graditelj Solness* potpuna je ispovijed dramskog pjesnika na kraju. Solness se u životu nije zadovoljio time da gradi kućice ljudima, i Ibsen, graditelj drame nije se zadovoljio udovoljavanju ljudskoj udobnosti. Njegovi zahtjevi sežu visoko, i Solness-Ibsen izvršit će najgolemiju gradnju i na vrh tornja svoga hrama sam postaviti jabuku. Pratiteljica njegova života, gospođa Solness, nikada nije shvatila zašto njezin muž ne ide uobičajenim putem, ali uvijek je vjerovala u njegovu snagu. Solness je drama o umjetniku koji uvijek žudi za najvišim i u toj žutnji žrtvuje čak i svoj život; tako Solness se napinjući padne s tornja i ubije se. U završetku drame izrečena je jasno teška sumnja: nije li grijeh počinjen na sebi samome ako umjetnik živi samo za svoje djelo. Solness ne poznaje radost, zabavu, život, on je jak i sam, ali Ibsen za njega, ali i samoga sebe u konačnici ne

gleda s vedrim pouzdanjem. Solness je žrtva i njegov život završava s upitnikom u kojem Ibsen žali i samoga sebe. Iduća, ali i završna ispovijed je drama *Kad se mi mrtvi probudimo*. U tom djelu, kojega i sam naziva epilogom, izražava bolno pokajanje radi cijelog jednog života koji je bio bez svrhe. Tragedija je to o umjetniku koji je za snove o umjetnosti žrtvovao malu ljudsku sreću. Kroz djelo ponovno izražava misao da je najjači bio onaj koji je bio sam, ali je isto tako tu samoću skupo platio tako što nije sudjelovao u vrtlogu života ljudi. Zadnja Ibsenova riječ je kajanje, doduše staračko i bez toliko žara, ali jednako ganutljivo (Nehajev, 1964).

Cijeloga je života smatrao da je kazalište javna govornica na kojoj se autor treba boriti za svoje ideale ne obazirući se na neugodnosti i na trenutne neuspjehe. Bez obzira na sve nedostatke njegova dramskog opusa, Ibsenu se ne može osporiti da je bio jedini zapadnoeuropski dramatičar svoga vremena, koji se bavio tom temom i zastupao to stajalište o kazalištu, te da je stvorio svijest moderne europske drame (Matković, 1949). Ibsena je europska kritika shvatila, odbacila pa na kraju prihvatila kao kritičara postojećeg društva, njegovih običaja, morala i navikom uspostavljenih pravila. *Lutkina kuća,* uvijek se uzimala kao kritika položaja žene u patrijahalnom društvu, ali ta se kritika proširuje i produbljuje do kritike svih građanskih institucija kao što su obitelj, moral, prava, društveno uređenje i način života u cjelini. No u temelju Ibsenove dramaturgije, nije socijalni protest tj. odnos pojedinca prema društvenim institucijama nego za njega je važniji odnos pojednica prema samome sebi. To njegovu pobunu približava onom unutarnjem nezadovoljstvu i grčevitom otporu svakoj konvenciji, a upravo to mu omogućuje i da oblikuje neku vrstu *građanske tragedije* (Solar, 1982).

4. *TENA*

Tena je bila „lijepa kao lutka“ pa stoga ne čudi to što novela *Tena* započinje opisom Tenina izgleda: „U šesnaestoj svojoj godini bila je uzrasla i tanka, kao da je iz vode iskočila, i činilo se da će biti preveć visoka, pa su joj drugarice već počele prišivati kojekakva nelijepa imena. Lice joj je bilo ponešto mrklo, sa onom neizrazitom bojom kadano se još nije moglo znati, hoće li biti blijeda crnka ili rumenobijela. Takova nerazvijena, nije se u prvi čas nikomu osobito sviđala; no tko ju je pomnije motrio, vidio je, da joj je lice pravilno, u svakom potezu, nos ravan i sitan, čelo slično srpu, istom se počelo u gornjoj polovici bjelasati, donji dio lica pružio se ponešto u duljinu i tek se počeo zaobljivati, ni jedna kost, ni jedna crta nije mutila nježnog pravilnog sklada cijelog obličja. No lice bilo samo još mrtvo, bez oživljujućega daha; samo mrke sjajne oči kao da su prerano sazorile, poput miris poluzelene voćke, te odavale da će one pravilne crte dok se izravnaju i ožive bojom prve mladosti, stvoriti ljepotu kakovom narav zna uresiti samo rijetke žene. Tko ju je vidio zažarenu od žege ili posla, taj je bez dugog razmišljanja rekao da će biti ljepotica; a tko ju je opet zatekao ozeblu i pomodrjelu, taj ju je sažalnim okom pogledao kao da gleda tešku bolesnicu. Nije bila od onih preranih ljepota nego od onih koje se pokasno razvijaju, ali tim savršenije.“ (Kozarac, 1991, 20) Adela Milčinović u tekstu *Žena u Kozarčevu radu* kaže kako ispočetka nije u tolikoj mjeri odisala ljepotom. Kako je odmicalo vrijeme, tako je ona postajala sve ljepša. Tenino opisivanje odiše realističkim elementima, ali se koriste simboli specifični za Kozarčev rodni zavičaj kao npr. srp, poluzelene voćke itd. Kozarac je na taj način pokušao pokazati kako obična seljačka djevojka, kakve često susrećemo, može postati – Tenom. Također, u početku kod Tene pronalazimo obilježja ženskog lika poznatog kao kućni anđelo. No, ako se uzmu u obzir kasnija događanja u Teninu životu, može se zaključiti da Tena ova obilježja nije dugo zadržala, nego je Kozarac u Teni objedinio više tipova ženskog lika te ona postupno prelazi iz jednog u drugi (Milčinović, 1902). Krešimir Nemec, lik kućnoga anđela opisuje kao djevojku koja nije samostalna, potpuno je beživotna, hladna, krhka, nenametljiva (Nemec, 2003). Tako je Tena na početku dobra, neiskvarena mlada djevojka iz slavonskog sela, nesvjesna svoje ljepote, a njezinim životom upravlja majka. Lik Tenine majke često se interpretira u kontekstu tadašnje gospodarske situacije. Naime, patrijahalne zadruge počinju propadati, muškarac više ne može prehranjivati svoju ženu čime ona više nije egzistencijalno ovisna o njemu. Muškarac više nije ni gospodar svoje zemlje, ni svoje žene pa samim time gubi autoritet. Tenina majka jedan

je od tih ženskih likova koji sada preuzimaju inicijativu, one prehranjuju obitelj i upravljaju. Tu vidimo Kozarčevo odstupanje od patrijahalnih normi jer glava obitelji Pavletić nije otac, već majka (Milčinović, 1902).

Kao što vidimo prije nego što započne klasičan način usmjeravanje zbivanja, autor će u uvodnom dijelu zasnovati tri portereta: Tene, njezina oca i majke. Svaki je portret zasebna, zaokružena cjelina koja se izlaže u odlomcima, tako da se dijelovi pojedinoga portreta nadupunjuju, ali i prekidaju opisom drugoga portreta ovim redoslijedom: Tena – majka – otac –Tena – majka – Tena. Tako je Kozarac pokušao naglasiti funkciju obiteljskih prilika i odgoja u formiranju Tenina karaktera. Na taj način on pronalazi i uzrok njezinih postupaka, ali i uvjerljivu psihološku podlogu koju će kasnije dopunjavati i tumačiti novim društvenim situacijama sve do konačnog moralnog sloma, nakon kojega dolazi do korjenite preobrazbe njezine psihe. Stilski postupci u formiranju portreta tih likova variraju. Ponekad se sastoje od samo jedne rečenice opisa ili nekoliko rečenica autorske naracije, ali ako se pažljivo čita može se uočiti da je autor tehniku karakterizacije prilagodio svakom liku i izražajna sredstva maksimalno podredio funkciji portretiranja. Pri Teninom portretiranju, kao najprikladnijom za ostvarenje fizičkog portreta Tenine ljepote u sazrijevanja, služi se tehnikom opisa. Opis Tenine ljepote smješten je na samom početku novele upravo zato jer je to njezina osobitost, uz obiteljske odnose i odgoj ta će osobitost postati kamen spoticanja, ono njezino bogatsvo, imovina, koje nije kapital, nego nesretna, fatalna okolnost što će je postaviti u fokus svačijih interesa i gurnuti je u propast. Ona tu postoji samo biološki, nije još formirana kao ličnost, individua, pa se još ne izlaže u govoru i djelovanju. Taj uvodni dio završava na simboličan način, koji naglašava upravo to, jer na kraju prvoga dijela Tena je ponovno u središtu pozornosti, ali sada kao nova, odrasla osoba koja je oslobođena roditeljskog autoriteta i ona to osjeća. Osjeća slobodu svim svojim bićem, probudio joj se nagon za životom, osvješćuje se da je žena, lijepa žena. Upravo kroz ovaj portret vidi se Kozarčevo umijeće portretiranja, posebice ženskih likova koje je iznimno važno u realističnoj literaturi. To je tzv. mozaički portret koje je ujedno temeljit, precizan, detaljan, ali i bujno slikovit. Opisana ljepota oživljava se postupno u sklad cjeline, to nije statičan opis, nego je podvrgnut osnovnom motivu. Osnovni je motiv ljepota u nastajanju, sazrijevanju, opis u koje se sve mijenja, pulsira, a kroz epitet i slike mogu se osjetiti mirisi i boje. Tu dinamičnost opisu daju glagoli: „uzrasla i tanka, kao da je iz vode iskočila“, „da će one pravilne crte, dok se ispune, dok se izravnaju i ožive (...) stvoriti ljepotu“ (Kozarac U: Čorkalo, 1993, 85).

Tena i njezin su otac srodni karakteri. Oni sporo poduzimaju bilo kakvu radnju, nisu poduzetni u vidu da će svoj život preuzeti u svoje ruke. Na drugoj strani njima se suprotstavlja Tenina majka koja je osobnost koja se nameće svojoj okolini jer ju odlikuje jaka volja i radišnost. Njoj se ne posvećuje mnogo prostora u noveli, no njezina karakterizacija je snažna jer je opisana kroz svoje postupke, djelovanja i dijalog. Ona je snažna individualnost koja je samo svojom voljom mogla usmjeriti tijek Tenina života. Pisac je uklanja iz novele, ali i Tenina života vrlo jednostavnom rečenicom. „Majka je malo zatim umrla." (Kozarac U: Čorkalo, 199, 87) Taj trenutak je ujedno majčin kraj, ali Tenin početak (Čorkalo, 1993).

Kozarac oblikuje Tenu kao lik od trenutka kada umire dominantna majka. Tena postaje slobodna, a tako i svjesna sebe, i sada kreće formiranje psihološko-emocionalnog portreta (predgovor Sablić Tomić, 2005). „Tena nije puno plakala za njom, jedno već zato, jer nije bila plačljive naravi, a drugo, jer joj je sada bilo u srcu kao čilom konju, koji se oteo i odletio na prostrane njive i poljane u zlatnu slobodu. Tena kao da do sada nije ni mislila svojom glavom, ni ćutila svojim srcem; vođa njezin, pokojna mati, zastirala je svojom osobom, svojom naukom cio put pred njome, te ona od cijelog svijeta nije ništa ni vidjela, ni čula, doli jedine svoje matere. A sada najednom puče joj nedogledan vidik pred očima, a ta neizvjesnost salijevala se u jedan jedini pojam: ja sam ja; sve što je na meni, moje je!... Kolika li ju je slast obuzela, kada je oćutila da će sama ravnati svojom voljom, svojom mišlju, svojim tijelom... Podrhtala je na pomisao, da je sada sav svijet njezin." (Kozarac, 1991, 22)

Sablić Tomić navodi da je pogubnost Tenina lika u tome što je bila podložna tuđim utjecajima, a najtragičnije je to što je radi toga izgubila vlastiti identitet. Tena je lik koji je prikaz Slavonije, propada zbog tuđeg utjecaja, gubi svoj identitet tj. ljepotu, ali na kraju prikuplja snagu i nakon gotovo potpunoga potonuća, ponovno se vraća, uspostavlja novi život o čemu Kozarac uvijek nanovo govori, o toj snazi, nadi i energiji koju Slavonija ima nakon svakoga zla koje joj stranci nanesu (predgovor Sablić Tomić, 2005). Tenina je majka već je bolesna, pa žuri s udajom kćeri „jer ostane li iza nje neudana, sam Bog znade, što će od nje biti kraj onakova oca." (Kozarac, 21) Tenin je otac jedan od primjera tipičnih tadašnjih Slavonaca, lijen, nemaran, razočaran, često pijan te majka i Tena na njega ne mogu računati. „Da mu nije bilo žene, po njemu bi kuća ostala i bez ruha i bez kruha; žena mu je bila od onih rijetkih žena, koja je i kruh mijesila i konje napajala i za kućnu krajcaru se brinula. A kada bi joj dozlogrdjelo, spopala bi čovjeka za ramena, pa ga prodrmala, kao da joj je dijete, a ne muž: Ma zar te nije pred Bogom i pred ljudima stid, da ja ovakova crknita radim i za tebe i za sebe, a ti se potežeš kao mačak pod slaninom? Diži se, nevolja te odnijela!" (Kozarac, 1991,

21) Štampar kaže da je Kozarac nekako indirektno „štedio“ Jerka Pavletića pri opisu njegovog nerada. Naime, pri opisu propalih hrvatskih seljaka puno je grublji u nekim drugim svojim djelima, dok Jerka kroz ekonomsko-društvene razloge toga vremena malo ublažava. Navodi da je promijenjen način proizvodnje, seljak je do tada bio specijalist samo u jednoj grani gospodarstva, a sada je trebao postati mali enciklopedist rada i prijeći na individualno gospodarenje, za koje nije imao ni znanja, ni alata. Također, nametnuti su veliki porezi koji su morali uništiti seljaka. Budući da se nije mogao otrhvati novom vremenu, odustao je (Štampar, U:Kozarac, 1950). Treći portret, onaj Tenina oca, ostvaren je tehnikom naracije i autorovih komentara, a čak i ritam rečenica kojim je on opisan odaju njegov karakter: „Kao što je polako išao, tako je polako i mislio, i radio, i jeo, kao da ne radi on sam toga, nego kao da ga netko potiskuje“ (Kozarac, 1991, 22,) Kozarac opravdava Jerka da je društvena situacija u njemu potaknula pasivnost, lijenost te se on ne može preodgojiti jer se ne snalazi u danom problemu. Njegov je život poremećen, slika svijeta pomućena, a krajnji rezultat svih neprilika bit će bezvoljnost za napretkom. Volje nije bilo ni ranije previše, ali okolnosti su je dokrajčile (Čorkalo, 1993).

Aleksandar Flaker navodi da je posebnost *Ten*e u biološkoj motivaciji koja je uvedana u djelo. Motivacija se u književnosti definira kao dio teksta koji nudi tumačenje, opravdanje zbivanja ili djelovanja lika, a postoji da bi čitavo djelo bilo uvjerljivije. Motivacija ima određenje cijelih književnih razdoblja, tj. pomaže nam pojasniti kako neko doba izražava svoj odnos prema svijetu i čovjeku u njemu. *Tena* je djelo realizma koji je poznat po temeljnoj društvenoj analizi pa pronalazimo „tako razgranat motivacijski sistem u kojemu svaki čin, svaki postupak junaka mora biti objašnjen psihološkim, a zatim i socijalnim uzrocima, pa je svako pravo realističko djelo čitav splet uzročno-posljedičnih veza u kojima socijalne determinante igraju bez sumnje najznačajniju ulogu“ (Flaker, 1964, 161) U vrijeme realizma često nailazimo na oblik socijalno-psihološke motivacije, a to je motivacija odgojem. Postupci likova u realizmu u isto vrijeme motivirani su psihološki i socijalno, ali likovi imaju i dovoljno prostora za samostalno djelovanje, kretanje i odlučivanje. Dakle, u realizmu čovjek je određen, ali i ograničen odgojem, sredinom u kojoj živi, pripadnošću socijalnoj klasi, pa na osnovu tih odredica on razvija svoje djelovanje, odlučujući ipak o zbivanjima na svoj način. Tenin karakter djelomično je motiviran i naslijeđem i od tuda tolika je pažnja posvećena upravo opisu njezina oca (Flaker, 1964).

Ne zna se koliko je dobro Kozarac poznavao Zolinu teoriju naturalizma i Tainova determinizma, no to i nije toliko važno jer se su te teorije samo karakterne osnovice. Na

samom početku Kozarac kaže da je Tena „uvrgla se posve u oca“ (Kozarac, 1991, 22) , da bi pri razvoju fabule postao potpuno vjeran realističnoj metodi (Čorkalo, 1993). Kozarac je ipak još dovoljno realist, pa ipak naglašava Flaker, biološka motivacija ovdje nije primarna Tenina odrednica. Za Kozarca je značajnije da je on dosljedan i precizan u socijalnoj motivaciji. Ipak je lik Tenina oca ne samo motiviran već i objašnjen upravo prilikama u Slavoniji u vrijeme raspadanja zadruga. Motivacija je tu socijalno-ekonomska i povijesna: „a da je bio takav – govori se o Jerku Pavletići – nije samo on i njegova troma narav kriva bila. Dok je jošte opstojala zadruga Pavletić, on je bio svinjarom i za cijeloga zadružnoga života on nije ništa drugo znao raditi doli čuvati svinje. Kada se zadruga raspala, bilo je njemu trideset godina, i sada preko noći morade da od svinjara postane kućegazda, gospodar.“ (Kozarac, 1991, 23) Socijalno porijeklo u Teni ne određuje zbivanje u noveli, tim porijeklom više je određen karakter. Kozarac je kroz socijalnu motivaciju više naglasio povijesnu autentičnost tj. raspadanje zadruga u Slavoniji vezano je uz određeni povijesni datum, a to je upravo onaj društveni zaokret koji je Jerka Pavletića, a za njim i Tenu, koja je tu indirektno motivirana tom situacijom, gurnuo u ponor u kojem se nisu snašli (Flaker, 1964). On ne želi da činjenice i okolnosti zarobe čovjeka upravo zato što on prikazuje pojave tipične za određeno vrijeme i sredinu. Zato Tena, unatoč svojim manama i slabostima, ostaje junakinjom novele. Ono čovječno u njoj nadvladava sile koju ju žele zarobiti i podrediti sivilu beznačajnog i pasivnog životarenja tj. predavanja sudbini. Kozarac ipak ne dopušta da Tena propadne, da izgubi sve, već joj vraća ljubav. Naturalizam se kod Kozarca može tražiti jedino u tamnim i mračnim bojama kojima se predočava surovost zbilje. Ali, protiv te tame on se emocionalno buni, što potvrđuje i njegov komentar u *Autobiografiji* kojim odgovara na neke prigovore *Teni*: „Moguće, da sam ovdje ondje prekoračio granice umjetnosti, crtajući društvene rak-rane, no Ti ćeš, kao poznavalac onih prilika, priznati, da su boje, kojima sam orisao Tenu, puno blaže i bljeđe negoli u živoj prirodi.“ (Kozarac, U: Čorkalo, 1993, 85) Kada kaže da je „prekoračio granice umjetnosti“ , Kozarac se zapravo ograđuje od naturalizma jer je njegova karakteristika otpor prema metodi koja ne odabire bitne sadržaje iz životne građe (Čorkalo, 1993).

Nakon smrti Tenine majke, otac, a i sama Tena ostaju bez čvrste ruke i s vremenom Tena želi pronaći oslonac u drugom muškarcu, jer zna da od oca neće imati neke koristi, a ne želi raditi kao majka. Bez želje za radom, bez odlučnog majčina nazora, nastojala je opstati raspolažući jedinim bogatstvom koje je imala – svojom ljepotom. Budući da je Tenin otac čitav život nemarno i vrlo ravnodušno se odnosio prema dobrima, prvo kao svinjar u obiteljskoj zadruzi, a nakon raspada zadruga kao potpuno nesposoban i nezainteresiran

gospodar koji je poslije ženine smrti upropastio cijelo imanje, Tena je već biološkim nasljeđem predodređena za pasivan i hedonistički stav prema životu. Naslijedivši očevu narav, jedini put da izbjegne krajnju bijedu i uobičajenu sudbinu seoske, siromašne djevojke, Tena se morala udati za nekog bogatog mladića (Merkler, 1996).

Prvi Tenin ljubavni odnos koji se spominje u noveli je s mladim vodnikom Jaroslavom Beranekom koji je služio vojsku u Teninu selu. Ta prva ljubav je posebna po tome što je drugačija. Kada se usporedi s ljubavima koje dolaze kasnije, ona je gotovo platonska, čista, nedužna, potpuno lišena svih tjelesnih užitaka, a samim time i svega što je zemaljsko, površno, ali na neki način i nemoralno (Markasović, 1998). Kozarac je tu najuvjerljivije utjelovio Teninu djetinju dušu. Dok je provodila vrijeme s Beranekom, ona je uživala slušajući o čarobnim gradovima, svečanostima, kraljevima i generalima, te se u potpunosti predala njegovim čarima: „Ona ga je slušala, ali nju nije smisao njegovih riječi ni najmanje zanimao, ona je živjela o zvuku njegovog glasa, o mirisu njegovog bića, o pogledu njegovog oka. Za sve ostalo bila je ona i slijepa i gluha. Što će njoj budućnost, kada je on i sada i uvijek uza nju?“ (Kozarac, 1991, 24) Dok je u njegovom zagrljaju Tena ne pita za budućnost, nije joj do ženidbe, samo joj je do susreta s njim. Ne uznemiruje ju ni prošlost, ni budućnost – poput djeteta. Dijete je u ženi ono što Kozarac smatra i najvećim zlom i najvećom ljepotom, onim što će vječno muškarca k ženi privlačiti i od njega odbijati jer to nikad ne može razumjeti. (Milčinović, 1902). Razvila se romantična i strasna ljubav tipična za mlade godine. Ona je za njega bila mlada lijepa djevojka, a on za nju zanimljiv stranac. Kozarac taj odnos oslikava prateći psihologiju te ljubavi, Tenino emocionalno raspoloženje, pripremanje za prvi veliki doživljaj intimne sreće, zanos, gubljenje osjeća realnosti. Tena se spontano i prirodno prepušta tih osjećajima koji su sada za nju još nepoznanica, punim plućima želi živjeti, osjetiti svaki trenutak, a sve to dovesti će do potpunog formiranje njenoga bića (Čorkalo, 1993). Tena se zaljubila u Beraneka jer je unio promjenu u njezin život, govorio joj je o nepoznatom i novom, to ju je očaralo. Taj period njezina života ispunjen je osjećajima smirenosti, ljubavi, odmaka od fizičkoga svijeta (Markasović, 1998).

Beranekovim odlaskom završava jedna faza Tenina života, ona najburnija, jer je upravo ta faza najsnažnije potresla i uzdrmala njezino biće, preobrazila intimno poimanje svijeta i života, te je dovela do istraživanja granica vlastitih osjećaja. Iako je to uglavnom ljubavna epizoda, ona sadrži i određene društvene odrednice. Naime, tekst ovoga dijela govori da u Slavoniju dolazi vojska koja ubrzava proces konflikta s uzorcima patrijahalnih vrijednosti. Ljubav postaje važnija od udaje i braka, i tako se na jednom od najosjetljivijh pitanja

tradicionalnoga odgoja lome i narušavaju obiteljske životne norme. Žene ne propitkuju novo stanje, ne kritiziraju već ga samo prihvaćaju. Prihvaćaju ga jer nisu dovoljno pripremljene ni odgojem ni iskustvom. Radi toga dolazi do tipične slike nestajanja starih vrijednosti i propadanja morala. Slavonija je bila otvorena, imala bogatsvo i kao takva bila primamljiva strancima pa je bilo i očekivano da će nešto takvo uslijediti.

Slavonija prihvaćala ljude različitog socijalnog i etničkog porijekla, te je jednako velikodušno prihvatila radišnog i štedljivost Čeha Beraneka te kasnije profinjenog kapitalista Francuza Leona. Navikao na obilje, Slavonac počinje rasipati svoje blago (zemlju i žene), ne uviđajući njihovu vrijednost. Na uštrp patrijahalnoga života rađaju se nove norme građanskoga morala, a taj je proces bolan, dugotrajan, zaogrnut lažnim sjajem tuđinskih moda i običaja. Dobrodušni, naivni Slavonac je povodljiv, priklanja se svemu, a ne uviđa da tako gubi sebe. Sve što je novo privlači ga brzo, a lako zaboravlja sve vrijednosti onoga staroga (Čorkalo, 1993).

Nakon Beranekova odlaska, Tena započinje novu životnu fazu. Upoznala je pravu ljubav i u početku je bila spremna na čekanje, čak je dugo nakon njegovog odlaska nosila crnu maramu kao znak da je nekoga izgubila (Markasović, 1998). Situacija u Slavoniji se mijenja pa će se promijeniti i Tenin život. Kada je vojska otišla iz sela, dolaze strani trgovci koji žele iskoristiti slavonske šume i zemlju. Među njima je i uglađeni trgovac Leon Jungmann. Svatko teži da osigura bolje životne uvjete. Upravo takva situacija vodi Tenu u borbu za boljim, lagodnijim životom, kako bi prehranila sebe i lijenog oca. Sam otac nagovara Tenu: „cio dan joj je prigovarao, što ne ide k Leonu, i cio dan joj je govorio, kako se neće morati brinuti ni za marame ni za cipele, samo ako ode tamo k njemu. I ona je otišla. On, otac, sam ju je odveo tamo.“ (Kozarac, 1991, 25) Istovremeno, u njoj se pobuđuje bunt kojim želi dokazati ocu da on mora biti glava kuće, a ne ona : „Niti je otac mario za nju, niti ona za oca; otac ju je gledao, kao da će joj reći: Ja sam tebe othranio, sada hrani ti mene; a ona mu pogledom odvarila: Ti si muška glava, ti se brini.“ (Kozarac, 1991, 34) Pri prvom susretu s Leonom, Tena je zakopčana, sramežljiva, ni približno nije ona nemoralna djevojka koja će kasnije imati dvojicu ljubavnika istovremeno. Kada je u pitanju odnos s Leonom ne može se govoriti o pravoj ljubavi, ona je bila zaljubljena u njegovo bogatsvo: „Kada je pregledala sav onaj neviđeni sjaj Jungmanovih soba, kada je čula kako joj laska i udvara, kako je nježno nutka ovim i onim, ona se ubrzo razabrala i osokolila. (…) Čas po čas te se njoj već pričinjalo kao da je sve to samo za nju stvoreno, da je ona, njezino tijelo, jedan dio te raskoši.„ (Kozarac,

1991, 26) Osjećaj ushićenja, zaljubljenosti i zaluđenosti nije joj pružao Leon kao muškarac, već Leon kao izvor bogatstva, raskoši, luksuza koji joj se sada nudi na dlanu.

U Leonovo naručje bacilo ju je isto što i Beraneku – nešto novo i nepoznato. Leon joj je pokazao sav sjaj, raskoš, ona ogromna zrcala na svakom zidu, onu postelju oslikanu cvijećem s bijelim mirisnim jastucima i plavim, svilenim pokrivačem. Očarala ju je raskoš s kojom se ranije nije susrela. Shvaća da osjećaji prema Leonu nisu nalik onima prema Beraneku, ali ne uspijeva pobjeći nagonu jer joj to iskustvo nepoznatoga pričinja veliki užitak. Svjesna je da čini pogrešku,a nije ni sama znala zašto to zapravo čini. Nije mogla procijeniti je li na njezinu odluku utjecalo očevo nagovaranje, Leonovo bogatstvo, vlastita znatiželja ili sva tri čimbenika zajedno. U odnosu na onu početnu nevinu ljubav, ovaj odnos odlikuje se prije svega tjelesnim užitcima i materijalnim blagostanjem (Milčinović, 1902). Da bi oslikao njezine emocije i misli u ovom trenutku, Kozarac se služi komparacijom. Naime prema Beraneku, Tenu su pokrenuli osjeti, a prema Leonu korist. Budući da je upoznala ljubav i strast, ona sada ne može bez njih, a budući da nije izgrađena do kraja njezina osobnost i narav, ona je nesigurna te prihvaća kompromis. Više kod nje nema ljubavne strasti već osjeća strast za raskoši i prihvaća tu prividnu zamjenu. Nije još do kraja moralno posrnula, pa još može ispravno procijeniti karakter svojih postupaka. Ranije je lebdjela u blaženstvu sreće, a sada hladno promatra svoj novi položaj, „znajući da je njezin ulog u ovoj poročnoj igri njezina izuzetna ljepota, i ona je brižljivo njeguje i prodaje.“ (Čorkalo, 1993, 92) Nažalost, da bi se okoristila tuđim bogatsvom, ona prvo pred njim mora klečati. Kozarac tek tada postaje nemilosrdan realist, tek kada počinje oslikavati bujanje i oslobađanje Teninih osjeta.

Čini se da je ta lijepa Slavonka pretekla svoje vrijeme, a njezino problem trajno postoji u naporima žena da svoje tijelo oslobode od tabua patrijahalnog shvaćanja moralnosti, pa bi kao i Tena mogle stvarnom aseksualnošću plaćati danak kulturi tijela koje im želi nametnuti društvo. U vezi s tim, Čorkalo navodi da u djelu postoji sitna, ali ipak zapažena primjedba na njeno moralno problematično življenje, „ da nije ništa na njoj, lijep, ali mrtav kip...“ (Kozarac, U: Čorkalo, 1993, 92) Za Tenu je oslobađanje nagona značilo prodaju, materijalizaciju ljudskoga do poostvarenja, jer ona svoju ljepotu smatra dekorativnim ukrasom luksuznih Leonovih soba, njezina ljepota je materijalno, a ne duhovno, ona postaje njegovo privatno vlasništvo. To što ona prodaje, materijalizira tijelo dokaz je da živi u vremenu poremećenih ljudskih odnosa i krize morala. U kontekstu djela njezina odluka da živi od svoga tijela je racionalna, ali ne uviđa posljedice, ne uviđa će je to odvesti do moralnog pada. Podliježe trenutnim društvenim prilikama, a takvim prilikama ne bi odoljela ni jača ličnost te dokazuje da oni obični ljudi najskuplje plaćaju smjenu staroga i novoga. Tena kroz djelo neprestano

gubi: majku, ljubav, strast, volju za životom. Sve probleme u djelu prouzročila je Tena, ali temeljni problem koji je Kozarac kroz Tenu trebao riješiti bio je etički problem. Upravo kada je Tena postajala svjesna svoje ljepote kreće njezino moralno propadanje. Nije ju smetalo što je ta ljepota svačiji interes i cilj jer je i sama od drugih samo tražila korist. Nije bila dovoljno zrela da shvati da ju takav životni odabir neće dovesti do sreće. U ovom dijelu Tenina života, Kozarac od čitatelja očekuje razumijevanje, a ne osudu. Tena postaje žrtva stanja u kojem stranci uzimaju najbolje iz Slavonije, a Slavoncu ostaju samo mrvice. Njezina ljubav s Baranekom čuvala ju je od posrnuća, ta ljubav ju je izgradila, dala joj ravnoteži. Ljubav prema Beraneku ipak se više ne hrani konkretnim doživljajima jer je Beranek otišao te u Teni raste osjećaj usamljenosti, ostavljenosti, a njena bujna mladost više ne može živjeti u tom tmurnom raspoloženju (Čorkalo, 1993). Budući da je posve izgubljena i rastresena nakon Beranekova odlaska, prema Leonu je ostala ravnodušna u smislu dubljih osjećaja. Tena više ne zna što znači voljeti, biti voljen, što je uistinu prava ljubav. Gubeći svoj duševni kompas, završava u vrtlogu nemorala. (Markasović, 1998). To što se osvijestila i shvatila da je njezina ljepota „kapital“ kojim sada trguje dovodi ju do turbulentnih ljubavnih odnosa. Ti odnosi će za nju biti mač sa dvije oštrice – materijalno će ju obogatiti, a istovremeno duhovno osiromašivati. Želeći pobjeći od siromaštva, smatrala je da čini ispravnu stvar boreći se za sebe ne birajući sredstva.

Leon je dobro opazio kako se ona više divi tom sjaju, nego njemu. Ona s njim ljubuje materijalistički i njemu to ne smeta jer osim ljepote, Leona ostale Tenine kvalitete ne zanimaju (Milčinović, 1902). On ne očekuje i ne želi da mu ona bude privržena jer je svjestan prolaznosti: „On je nju volio toliko koliko i zemlju u kojoj je sada živio: on nije došao u Slavoniju da ostane uvijek u njoj, da bude članom te zemlje, da s njom diše i uzdiže; ne, on je došao da se okoristi onim što je u njoj lijepo i vrijedno. „ (Kozarac, 1991, 26) Na taj je način Tena njegova lutka koju će iskoristiti i kojoj će on pokazati kako može prodati svoju ljepotu onima koji ju mogu platiti. Iskoristivši socijalnu neimaštinu Tene i njezina oca, Leon gospodari, uživa, ali i ponižava žensko tijelo. Kroz odnos Leona i Tene ističe se važnost posjedovanja. Leon želi posjedovati lijepu Tenu. Ona mu je pokazala „golotinju tijela i duše svoje“ (Kozarac, 1991, 28). Markasović više puta ističe da je Leon iskoristio njezino tijelo, ali je Tena također svjesno koristila to isto tijelo samim time što je dopustila sve to u težnji da dobije bogatstvo. Ne može se reći da je Tena žrtva jer je u nakon upoznavanja bogatstva postala tašta i sve pomno osmislila (Markasović, 1998). Bez želje za radom, bez odlučnog majčina nazora, nastojala je opstati raspolažući jedinim bogatsvom koje je imala, a budući da je Tenin otac čitav život nemarno i vrlo ravnodušno se odnosio prema dobrima, Tena je već

biološkim nasljeđem predodređena za pasivan i hedonistički stav prema životu (Merkler, 1996). Dokaz da za nju nema ništa loše u prodaji tijela vidimo kada ona ucjenjuje druge seoske mladiće: „Budite svi bogati kao Leon pa ću onda biti i vaša! Takovo nešto odzvanjalo je u dubini njene duše kad je opazila da je muško oko požudno promatra.“ (Kozarac, 1991, 27) Počela je razmjenu – ona njima tijelo, oni njoj bogatstvo. U tim odnosima nema emocionalne pobude i to su znali pa tako ni jedan akter ne može biti žrtva.

Teoretičar književnosti Milivoj Solar kroz esej *Karakterizacija ženskih likova* daje neka pojašnjenja Teninih djelovanja. Naime, način karakterizacije u realizmu ukazuje na određeno oponašanje stvarnosti. Tako nam način karakterizacije daje određenu predodžbu o pasivnosti i osjećajnosti žene nasuprot aktivizmu i racionalizmu muškarca. Upravo se na toj predodžbi gradi određeni sustav suprotnosti među karakterima.

Osim te suprotnosti, likovi se grade i na temelju opozicije prema likovima istoga spola. Tj. kada suprotstavimo dva muška lika samim time često dobivamo bolju karakterizaciju određenoga ženskoga lika pa tako to možemo primjeniti na opreci Leona i Beraneka. Kroz njihovu analizu možemo bolje analizirati odnos Tene i Beraneka (Solar, 2000). Kroz autorice Čorkalo, Markasović i Milčinović objasnila sam kakva je razlika u ljubavnim odnosima Tene i ta dva muškarca. Kada je riječ o Teninoj ljubavi prema Beraneku ona je čista, nedužna, a prema Leonu je materijalna, tjelesna. Time što se Leon htio okoristiti Teninom ljepotom i pokazao joj model kako „zaraditi“ na svom tijelu, započelo je njezino propadanje. Tj. Leon je pohlepan, kapitalist, koristoljubiv. Kroz takav odnos i Tena postaje takva. Tek u doticaju s njim Tena osvještava moć svoje ljepote te postaje pohlepna. Suprotnost je kod Beraneka što je on dobar, požrtvovan i duševno čist te kao i njihova ljubav, Tena s njim ne poznaje nemoral. Kada obojica odu od nje ona i sada uviđa razliku: „Onda je izgubila slasti nebeske, a sada slasti zemaljske „. (Kozarac, 1991, 34)

Najveća razlika se uočava na samom završetku. Kroz cijelo djelo Tena prodaje ljepotu jer bježi od siromaštva, želi bogatsvo, ali bez rada. Na kraju kupuju kuću te odlučuje zajedno s Beranekom uspijeti u životu baš zahvaljujući radu od kojega je do sada toliko bježala. To pokazuje da Tenino ponašanje oblikuje upravo utjecaj muškarca na nju. Također, kao lik Tena nikako nije tipičan primjer realistične pasivne žene, ona se je ipak htjela izdići iz siromaštva, nije mu se prepuštala. Markasović kaže da su Kozarca zanimale upravo uvjerljivije, rastrzane žene, njihove nesretne sudbine. Njegovi ženski likovi više nisu patrijarhalne mučenice i pasivne promatračice vlastite sudbine, već aktivno sudjeluju u životu, samostalno ga oblikuju, iako često na vlastitu štetu. Glavna odlika takvih likova je želja za slobodom. Također,

racionalnost u ovom djelu nije rezervirana samo za muški spol jer je Tena vrlo svjesno i racionalno se upuštala u „prodaju“ svoje ljepote (Markasović, 1998).

Upuštajući se u slobodnu vezu s Leonom, Tena u potpunosti gubi doticaj s patrijahalnim vrijednostima jer postaje pohlepna, razvratna, proračunata, a to dodatno uzima maha kasnije pojavom mladoga Đorđa (Milčinović, 1902). Leon joj je dao primjer kako svoju ljepotu unovčiti. Nakon Leona, kroz daljnje ljubavnike, Tena se sve više pretvarala u pravu bludnicu, više nije bila osjećajna i sve je manje mislila na Jaroslava. Moralni pad postaje sve izraženiji jer postaje rob vlastite tjelesnosti. Tena je nakon Leona imala dva ljubavnika istovremeno, u isti čas ona je ljubavnica oženjenog Ciganina svirača Đorđa i oženjenog seljaka Joze. Slika je to pometenosti koja obuzima lakomislenu ženu nakon prvog pada, pada s Leoneom (Solar, 2000).

Markasović zanimljivo obrazlaže Tenin odabir ljubavnika nakon Leona. Naime, ona govori o muškarčevoj spremnosti i sposobnosti zaštite žene. Kaže da Tena racionalno razabire jer je tražila oženjene muškarce koji su, za razliku od slobodnih momaka, gospodarili svojim domovima. To joj je dokaz da su se već znali pobrinuti za žene i za svoj dom pa zašto ne bi i za nju. Također, Tenini se osjećaji sada mijenjaju, ali za nju su prirodniji (Markasović, 1998). Ona sama svoje osjećaje smatra drugačijim od onih kada je ljubila jednoga čovjeka: „Jednomu samo čovjeku pripadati gdje joj se toliki nude, činilo joj se nepravedno.„ (Kozarac, 1991, 29) Takvo razmišljanje stavlja u negativnu poziciju ljepotu njezina tijela koja sada može biti svačija i ničija (Milčinović, 1902). Ona je sada zadovoljna, zaljubljena u vlastito tijelo, u samu sebe: „I promatrajući tako svoje bujno tijelo, bila je posve zadovoljna i sretna, i sada je istom pojmila, zašto se momci za njom požudno ogledavaju, zašto je Leon toliko puta upiljio svoje oči u njezine čari, zašto je griskao i cjelivao njezin jedri vrat pohlepno i strastveno.“ (Kozarac, 1991, 28)

U dijelu kada ljubuje s dvojicom, Tena pokazuje najgore osobine, ali iznosi i najnemoralnije stavove. Tako na čin svoje nevjere prema Leonu, skočivši u zagrljaj Đorđu, gleda s pozitivnog aspekta umanjujući svoju krivnju. Ona to promatra iz perspektive neukrotivih prirodnih sila koje su se jednostavno morale dogoditi (Markasović, 1998). Pokazuje svoju oholost: „Njoj je to bilo, kao da je usred sunčanoga dana natrkala plaha kiša, te ona pokisla, dok je samo preko puta prešla. Pa zar da je ona kriva, što se je baš u taj čas desila na otvorenom polju, kada je dažd najjače zapljuštao; zar da ona može daždu zapovijedati?! Falila – falila; ni prvi ni zadnji put! Tako je ona umovala.„ (Kozarac, 1991, 31) Toliko je postala sigurna u sebe da počinje objašnjavati da ako je muškarcima dana moć i pravo da sebi nalaze mlađe i lijepe žene, zašto žene ne bi imale pravo na svoj si način

opskrbiti egzistenciju: „Dandanas ne otima se više nitko za "svoga" i "svoju" iz puke ljubavi, dandanas nismo mi onako sretni kao ptice nebeske, koje se ne moraju brinuti za svakidanji život; pa kada se i sam čovjek, muškarac, bori na svaki mogući način, da ugrabi ženu lijepu, mladu, bogatu, onakovu kakovom će i najljepše i najbolje živjeti moći, zar da toga prava ne ima i sirota žena, koja ne ima baš ništa, doli svoje ljepote? Zar da ona ne smije oteti - makar i tuđe - a da uzdrži samu sebe?“ (Kozarac, 1991, 36) Kada govorimo o *Teni,* to je djelo koje se mora uzeti u kontekstu mjesta u kojem je nastalo, a to je Slavonija. Slavonija je ruralni kraj konzervativnih i patrijahalnih svjetonazora. Samim time ženi je dodijeljena uloga majke i kućanice, a zanemarene su njezine želje, razmišljanja i postupci. Način na koji je ona morala postupati, moral koji joj je trebao biti usađen nastao je pod utjecajem tradicionalnog kršćanskog svjetonazora. No, Tena krade tuđe muževe, ponaša se bludno, tj. na sve načine krši religiozne norme. Tena kršeći „tematski kliše“ odmiče se od ustaljene forme, izlazi iz okvira koji joj nameće društvo i ističe se kao lik jer se svojim postupcima izdigla iz uloge koju joj propisuje zajednica, te iz pasivne prelazi u aktivnu, postaje individualac. Također, mijenja i pojam muško-ženskih odnosa jer više nemamo toliku funkciju međusobne nadređenosti i podređenosti. Tena je izdvojena od svoje slavonske sredine jer bježi od „ženske dužnosti“. Tena ima vlastite stavove i želje, te ih realizira. Odlučna je u stavu da ne želi biti slaba. Time se odmiče od neke tipične uloge supruge, jer supruge svoje želje kriju, i samo maštaju, svoje želje ne ostvaruju jer su podčinjene od strane društvenog i obiteljskog života (predgovor Sablić Tomić, 2005). Osim što ne želi udaju, ne želi brinuti ni za svoga oca i dom:„Ni žene se ne brinu za kuću, pa gdje bi ona, djevojka? To je samo njezina mati bila tako luda, pa zato je i otišla prije reda u grob!“ (Kozarac, 1991, 34) Ona se u tom dijelu prikazuje kao fatalna zavodnica, koketna, senzualna, a njezina je suprotnost Jozina žena Ivka koja je majka, čuvarica obiteljskog ognjišta, tip žene kao nosilac i promicatelj čistoće i nevinosti (Čorkalo, 1993). Ona kao da je sada opčinjena zlom, svjesno čini grijeh i postaje ljubavnica koja ne razmišlja o tome kako se osjećaju Ivka i Maruška. Smatra da je njihov grijeh što ih ih priroda nije obdarila ljepotom i da ne mogu imati sve što požele poput nje, već su osuđene na podčinjenost (Markasović, 1998). Čak i kada postaje bolesna ne uviđa svoj grijeh, pa kada joj Ivka govori da se sve to dogodilo jer se oglušila na Božje zapovijedi ona odgovara: „Ma gdje bih dragomu Bogu bila kriva, što sam ja lijepa? Ta on me je stvorio takovu“ (Kozarac, 1991, 39)

Tena je ono što Sablić Tomić naziva arhetipom ljubavnice. Da je neki ženski lik arhetip ljubavnice pokazatelj toga je strastvenost. Tena svoj karakter realizira kroz tjelesne užitke. Bez obzira na moralne i društvene norme ona se lako prepušta tjelesnim užicima.

Kontradiktorno, ona zna da društvo, takav čin neće odobriti, ali to čini upravo iz razloga da bude prihvaćena u toj zajednici. Krši norme zajednice kojoj želi pristupiti. No, Kozarac prešutno opravdava Tenino ponašanje, a objašnjava ga urođenim nagonom. Tenino je ponašanje metafora kojom se želi zamisliti promjena, promjena koja se odnosi i na vlastiti i na socijalni prostor, odnosno koja zahvaća i Tenu i njezinu okolinu. Žena-ljubavnica označena je kroz egzistencijalni prostor jer se njezina moralna slabost mora očitovati kroz neku kaznu, ona mora biti osuđena za svoj čin. Ta kazna se očituje kroz vidljive tjelesne ili nevidljive duhovne ožiljke. Ožiljak je metafora kojom je ona obilježena, obilježena da je moralno propala žena. Ožiljak postaje pokretački motiv, motiv osude, ali istovremeno i prihvaćanja, a uvodi se nakon što se dogodio čin zbog kojega se lik mora osuditi. Tena se prepustila nagonima da bi osigurala svoju egzistenciju. Bez obzira na razlog takvog nemoralnom čina ona je kažnjena unakaženim licem. Tek kao takva, obilježena, Tena postaje društveno prihvaćena, sigurna u svom okruženju. U literaturi tjelesno emancipirana žena završava potpuno ili djelomice tragično jer u društvenoj praksi ruralnoga njezin čin nije priznat. Ženski likovi koji su osvijestili vlastitu tjelesnost, koji uživaju u njoj, koji se nastoje samorealizirati bez obzira na konvencije sociokulturne prirode sve više najavljuju modernistički tip svjesne žene spremne preuzeti odgovornost za posljedice vlastitih frustracija i postupaka (Sablić Tomić, 2005).

Osim u kontekstu arhetipa ljubavnice, Tena se može proučavati u kontekstu lika *femme fatale*. Te su žene senzualne, zamamne, agresivne, opake. U sebi imaju nešto neobjašnjivo, nerazumno, zbog čega nitko nije ravnodušan prema njima. Zahvaljujući njihovim spletkama, radnja dobiva živost. Totalna su suprotnost dobrim, nevinim, praznim i dosadnim likovim koje Krešimir Nemec naziva „čistoća bez života“ (Nemec, 2003, 58). U njima se miješa opsjednutost zlom i čežnja za individualnom slobodom. Počevši od izgleda sve su fatalne žene čarobno lijepe, tajanstvene te pune neke kobne privlačnosti. U toj je privlačnosti sadržana opasnost, prijetnja, agresivnost. Taj lik je upravo radi tih opreka zanimljiv, u napetosti između lijepoga i opasnoga, zavodljivog i prijetećeg (Nemec, 1993). Tako je i Tena djevojka izuzetne ljepote na koju nitko nije imun. Ona ima anđeosku ljepotu, a u svojim postupcima odaje ponašanje vještice. Nadalje, uz lik fatalne žene veže se da su one inteligentne, proračunate, duhovite i superiorne. Dominiraju okolinom, samosvjesne su, vladaju svakom situacijom. Uz fatalne žene vežu se i muške erotske fantazije, odnosno ono što im daje fascinantnu moć nije ona sama, već upravo mjesto koje ona zauzima u muškoj fantaziji. Zato su one u pravilu pohotne, razvratne i nemoralne. Često se uz njih veže opis apsolutne bludnice kao stroga suprotnost ekstremnom ženskom idealiziranju – anđelima,

sveticama i vječnom ženskom. Nemec naglašava da u početku radnje mi nećemo imati dojam da se radi o, kako on navodi, „ženi–krvniku“. (Nemec, 2003, 65) Tako pri prvom susretu s Leonom nema ni traga Teninoj razvratnosti koju upoznajemo kasnije: „On već nije ni skidao pogleda s nje, dočim je ona njega tek ispod marame sjeknula okom, više iz dosade, što ju toliko promatra, nego iz izvjedljivosti. Dok je taj njezin mir nju veličao, njega je sve većma dražio.“ (Kozarac, 1991, 26) Tek pri odnosu s Đorđom, Tenino ponašanje dobiva karakter osuda, čime se unaprijed dobiva predstava budućeg kobnog događaja. Osjeti se da je ona sada fatalna: „Guslajući tako pratio ju sve do kuće i ušao za njom u praznu sobu, i stao usred sobe i zacvilio o ljubavi i o strasti, te je bilo, kao da su gusle same nadahnute tim bjesomučnim čuvstvom te plakale i pjevale, kako samo srce u svojim dubinama neizrecivim glasovima zaključati znade. A ona zanašajući i tijelo i dušu na krilima bjesomučne glazbe, talila se, drhtala, dok na posljetku ne podleže toj buri i strasti, te grčevito privuče Đorđa k sebi, da su mu opale gusle i lučac.“ (Kozarac, 1991, 30)

Koliko god je ona uništavajuće zlo, ona redovito fascinira i ipak više privlači nego odbija. Važno je uočiti i da je fatalna žena žrtva vlastitih intriga. Ona je gospodar vlastite igre, ali i njezin objekt te gubitnik. Jer nijednoj fatalnoj ženi nije suđeno da svoje želje do kraja materijalizira, nijednoj strastvena ljubav nije uzvraćena (Nemec, 2003). Koliko god ju branio, Kozarac sada ipak iznosi primjedbe za Teninu moralnu slabost: „ Bez vjere, bez odgoja, pokvarena Tena tako je grozno i ludo umovala“ (Kozarac, 1991, 36) Moguće je da bi Tena zauvijek tako ljubovala da ljubomorna Maruška nije odlučila preuzeti konce i uništiti takve „neprirodne“odnose. Odlučuje se na najefikasniji potez koji će ubiti sve što je u Teni dobro, a to je njezina vanjština. Ništa joj drugo nije ni ostalo, a Maruška je očito bila svjesna toga. Upravo je to Tenu u potpunosti dokrajčilo – taština. Taština je, u trenutku spoznaje o bolesti koja će je „unakaziti“, preuzela cijelo njezino biće (Milčinović, 1902). Nakon bolesti ostavili su je i Joza i Đorđe jer kada se uništava tj. destrukturira njezina ljepota, uništava se i njezina fatalnost. U tom trenutku Tena je doživjela potpuni slom, kao da joj je došao na naplatu sav raskošan život koji je uživala (Čorkalo, 1993). Upravo u tome trenutku započinje Tenina transformacija iz lutke u antilutku.

Opisom ženskoga lika poput Tene pisac nameće dvojbu postoje li granice u čovjeku i dokud one sežu. Lik utjelovljen ženom problematizira i njezinu tjelesnost, a tjelesnost povlači nagonsko. To zapravo izaziva sukob i unutarnje ženine dvojbe. Tako probuđenim ženama kao što je Tena granice više nisu zakonom, kako one unutarnje (psihološke), tako ni granice prostora u kojem žive (sociološke). Možemo uvidjeti kako i Tena traži nove prostore unutar

sebe te probija i granični prostor sela kojim je određena. Prepuštena takvim okolnostima, nalazi privlačnost u dodirivanjima s onima koji izvorno ne pripadaju seoskoj zajednici (Milčinović, 1902).

Prikazom koncepta tjelesnosti iz aspekta psihologije ženskih likova nameće nam se pitanje je li za njih osobna sloboda bila jedini izlaz iz patrijarhalnih okvira te koliko je ona bila presudna za promjenu surove svakodnevice koja je za njih poražavajuća. Sloboda se na Tenu negativno odrazila jer se kod nje budi bludnost i razvratnost do te mjere da dijeli postelju i s oženjenim muškarcima te boravi u njihovim domovima. Međutim, takvo Tenino shvaćanje slobode je posljedica njezina iskustva, odrastanja bez majke i život s ocem koji je zapušta. Sloboda ženskoga tijela za Kozarca predstavlja neovisnost koja prouzrokuje manjak društvene odgovornosti. U takvom shvaćanju slobode pisac se odmiče od stereotipa nametnutih od patrijarhalne zajednice (Markasović, 1998).

Tena nije tip tragične junakinje, jednako kao što antilutka ne može biti tragični junak, pa tako tragičan kraj kao rasplet novele nije dolazio u obzir jer ne bi bio uvjerljiv. Kozarac je imao dva izbora za završetak: prepustiti Tenu nemoralu ili preobraziti njezinu osobu i vratiti je sređenom životu. U prvom bi slučaju „trijumfirao moralist koji kažnjava zlo prema zasluzi, a u drugom humanist koji liječi ljudske rak –rane.“ (Čorkalo, 1993, 93) Kozarac pronalazi domišljato rješenje koje pomiruje dvije krajnosti. Tena je trebala katarzičnu patnju, duševni potres da bi se ponovno dokazala njezina prava dobra priroda. Kozarac ju kažnjava lišavajući je ljepote, koja je bila povod, ali ne i uzrok moralnoga pada. Oduzima joj ono što je Tena smatrala imovinom, dobrom koje joj pomaže, a ustvari ljepota je njezino prokletstvo te kaže da se ona u bolesti „rastajala sa samom sobom“ (Kozarac, 1991, 45). Rastajala se sa starom Tenom, doživljava moralnu katarzu jer je izložena tjelesnim i duševnim mukama te kroz taj proces postaje nova osoba, odnosno od lutke postaje antilutka. Njezina promjena je dosta uvjerljiva, jer bol i stradanje ne mogu biti lagani. Tek kada bude poružnjena, ostavljena, zanemarena, prepuštena sama sebi, Tena će uvidjeti dubinu svoga pada (Čorkalo, 1993). No, Kozarac ne ostavlja svoju junakinju Tenu samu u bolesti i samoći, nego joj vraća njezinu pravu ljubav,vodnika Beraneka: „On je gledao dvije Tene pred sobom; jednu lijepu, onakovu kakovu je pred dvije godine ljubio, i jednu ružnu. Lik one lijepe bio je u njegovoj duši, a lik one druge stajao je pred njime“. (Kozarac, 1991, 50) Teni je sada žao zbog načina života kakvim je živjela. Kada je ugledala Beraneka, shvatila je da je ostala ljubav među njima koja se opet iznova probudila, a da je sve što je proživjela nakon njegova odlaska bila velika laž (Merkler, 1996). Epilog *Tene* jedna od najdirljivih scena hrvatske realističke literature. Susret

kozičavo ružne, ali moralno osvještene Tene i oskaćenog Beraneka budi suosjećanje, emocije koje povezuju prošlost i sadašnjost, lijepo i ružno. Radost susreta i tugu sjećanja, sklad novoga, zajedničkoga života koji se rađa iz pomiješanih osjećaja. Novi život koji se razvio na ostacima nekadašnjeg zanosa i sreće, a sada i pod utjecajem međusobne samilosti i praštanja: „Govoriti nijesu mogli; mjesto jezika govorile su oči, a te oči vidjele su njezino izrovano, tamnocrveno lice, koje je počelo prelaziti u bjelinu bez sjaja i izraza; te oči vidjele su viseći rukav, koji se je tresao, podrhtavao, kao da nešto tajnovito u njemu živi, nešto, što bi ju rado ogrlilo, pomilovalo, ali taj zagrljaj se zaustavio, ukočio, a mjesto njega rukav samo bolno zatreperio.“ (Kozarac, 1991, 48) Takav je rasplet novele razumljiv jer Kozarac ne želi uništiti svoju Slavoniju, već ju uvijek iznova želi spasiti. Njegova vizija Tenine budućnosti temelji se na uključivanju u život, jer je baš kao svaka individua potreba, ali i dužna vratiti se zemlji iz koje je potekla (Čorkalo, 1993).

Kroz ljubavne odnose s Beranekom, Leonom, Jozom i Đorđom, Tena je prošla put od nedužne djevojčice do zrele, promišljene ljubavnice. Tenin nesretni kraj, ta kazna koju je morala proći radi posrnulog života, ipak je na kraju ublažena. Ublažena je jer je unakaženo lice na kraju dosta zanemareno tj. kada se ponovno u selo vraća njezina prva ljubav, vojnik Beranek, sada ratni invalid, više nije naglasak samo na tome. On Tenin hendikep ne doživljava kao nešto veliko, ne zamjećuje to toliko budući da je i sam takav. On u njoj ne vidi ono što vide ostali jer on nju nikada nije ni gledao kroz izgled, on prepoznaje ponovno svoju mladenačku ljubav i spreman je s njom započeti novi život (Merkler, 1996). Ova ljubav opstaje na neki način od početka do kraja jer je proizašla iz milosrđa, a zahvaljujući njoj, Tena je nakon svih kriza moralnosti dosegla najvišu moralnu kvalitetu – humanost (Čorkalo, 1993).

Ali, možda još i važnije, dosegnula je sebe samu, preuzela odgovornost za svoj život i počela ga živjeti na svoj način bez obzira što će svijet kazati, jer antilutke to tako čine.

5. *LUTKINA KUĆA (NORA)*

Nora ili *Lutkina kuća* objavljena je 1879. godine. Ibsen je reformator drame jer je prebacio težište s analize društva na analizu lika tj. unutrašnji psihološki sukob u Nori. Sužen je broj likova, kao i mjesto i vrijeme radnje, drama se odvija na Badnjak i Božić u zatvorenom prostoru, domu Helmerovih. Drama se sastoji od tri čina, tema je realistična, riječ je o kritici malograđanskog društva i patrijahalnih odnosa u braku i obitelji, tzv. drama s tezom. Drama ima psihološku napetost upravo jer kroz lik Nore prikazan je položaj žene, supruge i majke. Taj je položaj u početku određen dužnošću, dok rasplet prikazuje Noru kao osviještenu, emancipiranu i ravnopravnu ženu, koja napušta obitelj kako bi konačno živjela neovisno o zahtjevima drugih (Solar, 2003).

Na početku drame Nora je lutka, odnosno ono što Nemec naziva ženski lik kućnoga anđela. Pokorna je, brine za kuću i obitelj, ne izražava svoje želje, živi u okvirima koje određuje patrijahalna zajednica tj. njezin muž. Svoje želje, misli, fantazije ne izražava do prijelomnog trenutka drame. Na njezinu licu vidi se mirnoća, a iznutra čezne za slobodom, živi bez ideala i u sebi pati. Sve je podređeno mužu, dok ona ima pasivnu poziciju te počinje osjećati dosadu. Na početku drame se ne može reći da je junakinja jer nije sposobna za životne borbe i nedaće. Takav se lik udaljava od života, a energiju usmjerava na unutrašnjost, na prostor duha. Nemec govori i o ženi na putu prema samosvijesti: počecima emancipacije. Iako on govori prvenstveno o hrvatskim ženskim likovima, smatram da neke karakteristike iz njegova teksta dotiču i Noru, iako je riječ o norveškom ženskom liku. Noru, kao i naše ženske likove, zahvaća kraj 19. stoljeća u kojem se očituju jasni simptomi krize ženskog osobnog i građanskog identiteta. Žene se žele osloboditi autsajderskog položaja u društvu i probiti dosuđene im granice. Sve se otvorenije govori o „ženskom pitanju“ i o pokretu za oslobađanje žene. Također, nastupa književno razdoblje modernizma koji donosi novi senzibilitet, više slobode i rasprava o ravnopravnosti spolova (Nemec, 2003).

Autorica Sablić Tomić izdvaja mitski i individualni tip ženskoga lika. Smatram da se Nora kroz neke karakteristike može povezati s oba tipa. Mitski tipovi objašnjavaju kako je žena simbol prirode uz koju se vežu pojmovi slabosti, nagona i žudnje. Žena podliježe pred slabostima iako, ako se gleda dugoročno, ona je sklona kompromisima s društvenim normama. Žena je ostvarena kroz ulogu majke i ljubavnice, to su uloge koje joj pripadaju. Individualni tip žene je ona koja nakon prepoznate tjelesne promjene ima želju realizirati i duhovnu promjenu. Ženski lik se želi istražiti, promijeniti na svim razinama, ima potrebu za

potpunom spoznajom svoga bića. Želi samostalno odlučivati o svojoj egzistenciji bez obzira na vladajuće društvene norme. Odlučuje se na određeni čin, iako zna da će doći do posljedica. No, to čine jer žele zadovoljiti sebe, žele da taj čin ima značaj za njih, a ne za društvo. Društvo takve pojedince ne prihvaća jer ne mogu postati dio većine zbog svojih fizičkih, etičkih, psiholočkih ili intelektualnih predispozicija. Takve ženske likove ne zanima afirmacija u društvo nego pitanje vlastite sreće i udovoljavanje vlastitim životnim principima (Sablić Tomić, 2005).

Nora je kućni anđeo jer je ženica, idealna za osrednji građanski brak. Ljepuškasta je, dobra, ljubazna, ljubi svoga muža, a sve što preostaje od te ljubavi, dariva svojoj djeci s kojom se kao s lutkicama igra ona koja je i sama lutkica. Ona je ukras kuće svoga muža kojemu nije ni na kraj pameti da žena u braku ima biti nešto drugo, a ne samo ljepuškasta zabava. Torvald je smatrao da ona nema pravo na mišljenje, a kamoli da ga iznosi. Nije ni slutio da bi se ona mogla odvažiti na realizaciju svojih odluka, da bi mogla promijeniti zajednicu koju joj je on nametao. Nora duboko osjeća da između ideala u koje je vjerovala i zbilje u kojoj živi je duboka provalija. U sebi nosi djetinje uzvišene ideale, a to se vidi po tome što od muža traži povjerenje, razumijevanje, a kasnije i uvažavanje kao muškarcu ravnopravnom biću (Nehajev, 1964).

Već se u uvodnim scenama Nore definira središnji odnos drame, a to je odnos Nore i njezina muža Torvalda, odnos koji ni u kojem slučaju nije ravnopravan. Torvald Noru u prvoj sceni naziva ptičicom, vjevericom, rasipnicom, kao slatku malu itd., a već u uvodnom dijalogu uvodi se tema novca i Norine lakomislenosti. Književni kritičar Archer kaže da je kod Ibsena ekspozicija ustvari cijela drama, a neki teoretičari upravo zbog ekspozicije ovu dramu povezuju s grčkim tragedijama jer se u njima u uvodnim situacijama prezentira opsežna pretpovijest . Uvod Nore put je ka definiranju odnosa prema središnjim karakterima, ali i put ka uspostavljanju njihove ravnopravnosti. Čitava drama gradi se oko tajne, oko onoga što Ibsen naziva „leš u utrobi broda“ (Bašović, 2015, 129). Torvald ju smatra djetetom, rasipnicom koju on mora učiti kako s novcem. Ona ovisi o njemu samo zato što on posjeduje novcac, Nora nema slobodu jer nema novac. Iako, ima na prvi pogled skladnu obitelj, ona je nezadovoljna jer se već u prvom činu vidi da na svaki njezin zahtjev Torvald ima primjedbu. Tako, npr. iako je dobio bolji posao i ima više novca ne želi priuštiti Nori božićne pokone kakve ona želi. Više puta ju naziva lakomislenom, bespomoćnom. Nora potajno jede slatkiše, ušećerene bademe dok joj Torvald kao djetetu govori da to ne smije raditi jer će ostati bez zubiju. Zato ju i nazivaju lutkom jer živi po tuđim pravilima.

Kasnije, nakon otkrivanja kako mu je ona platila liječenje, Nora otkriva pravo lice svoga muža i shvaća da više ne može trpjeti to nerazumijevanje. Želi se zauzeti za sebe, odbaciti život koji ju ne čini ispunjenom,traži put prema novome životu koji će živjeti po svojim pravilima što je obilježje individualnih tipova ženskih likova. Naravno, društvo joj takav čin neće oprostiti pa će njezina kazna biti to što mora pristati na kompromis i napustiti djecu. Nora se osvijestila i nakon toga imala je izbor, pomiriti se s takvom pasivnom pozicijom u vlastitom životu i ostati u obiteljskom domu ili izboriti se za sreću, ali napustiti obitelj.

U *Lutkinoj kući*, lik muža Torvalda Helmera prikazan je kao „stup društva". Zanimljiv je razvoj osnovne koncepicije drame iz koje proizlazi kako je Ibsen prvobitno planirao da konflikt između muža i žene zasnuje na biološkim, duhovnim i moralnim suprotnostima. Točnije, tijekom razvoja drame, sve se jasnije kristalizirao realan konflikt, pri čemu je u slučaju žene, istaknuti prirodni osjećaji s jedne i vjerovanje u autoritet s druge strane. Na kraju je sam Ibsen istaknuo objektivnu socijalnu uvjetovanost konflikta, kada je napisao da „jedna žena ne može biti ono što je u našem današnjem društvu." (Ibsen, U: Kostić, 2001, 39) Stup društva tada je bio malograđanin kojega Ibsen oštro kritizira. Tako je Torvald malograđanin kojemu je sve dopuštalo da svoj svijet suzi na četiri zida privatnoga doma u kojem će on, ugledan građanin i uzoran muž graditi svoju obiteljsku i građansku sreću. Lažan je to i licemjeran svijet u kojem je malograđanin zadovoljan jer je stup društva upravo on, taj građanin uskih pogleda na svijet, a Crkva, policija i tisak ga uvjeravaju kako je njegov pogled na svijet ispravan i nepogrešiv. Ta prividna sreće koja je izgrađena na lažima, brani se najpodlijim lažima jer se malograđanin stravično boji novoga i nepoznatoga u bilo kojem obliku. Sam malograđanin je svjestan koliko u njegovom domu ima laži, tajni, zločina, suza, ali ne dopušta da stranac to vidi, a kamoli kritizira (Matković, 1949).

Životni partner malograđanina Torvalda je njegova žena Nora Helmer. Ona je djetinjasta, fizički nije okarakterizirana, nije joj dopušteno razmišljati, ona je simbol tadašnjih obeshrabljenih žena.

Osim njezina muža i prijateljica Kristina Linde smatra je djetetom koje nikada ništa vrijedno nije radilo jer joj je prvo otac, a kasnije muž sve omogućio. Također, oboje ju smatraju i velikom rasipnicom, iako je prava istina da Nora ni polovicu Torvaldova novca ne troši na sebe nego daje Krogstadtu kojem potajno mora vraćati novac koji je posudila za Torvaldovo liječenje. U razgovoru s Kristinom, Nora prvi puta pokazuje da se želi osjećati više vrijednom u tom braku te joj govori kako dok radi osjeća se korisnom i to uspoređujući

se s muškarcem što je dokaz kakvo je gledište tadašnje društvo imalo na njih: „prošle sam zime imala sreće te sam prepisivala, posao plaćen po arku. Tako sam se zaključavala u sobu i pisala do kasno u noć. Ah, bila sam kojiput tako umorna, tako umorna. Ali mi je unatoč svemu bilo vrlo ugodno tako raditi i zasluživati novac. Bilo mi je kao da sam muškarac.“ (Ibsen, 2007, 35)

Norin položaj u društvu i ljubavni odnos prema mužu mjerilo je stanja društva. Prikazivanjem konflikta između ljudskog zahtjeva ljubavi i vladajućih odnosa, pisac istovremeno pokazuje i što je u tim odnosima nedostojno čovjeka i istovremeno uzdiže individualnu ljubav te unaprijed uzima u obzir osvješćivanje čovjeka. U bračnom sukobu između Nore i Torvalda pokazuje se duboki raskol između ljudskog traženja sreće i kalkulantskog poslovnog smisla, kao nešto što je karakteristično za građanske obiteljske odnose. Uprizoren je muško-ženski nesklad, nesporazum, Nora želi biti priznata prvenstveno kao autonomna osoba, dok Torvald svoju slabost prikriva providnom točnošću i birokratskom urednošću. Ispod te maske, koju nose i jedan i drugi krije se intelektualna praznina, slab karakter i promašenost životnih nadanja što je vidljivo u 3. činu. Torvald je jak tek kada može upravljati lutkom, a Nora postaje jaka kada se osvijesti (Nehajev, 1964.).

Kroz dijaloge se postepeno otkrivaju Norine tajne. Te tajne otkrivaju i Norin i Torvaldov karakter. Nora brižljivo čuva tajne kako ne bi naštetila bračnom i obiteljskom žvotu. Bez obzira što je ona to učinila iz plemenitih motiva, njezina djela se po općem shvaćanju morala uzimaju kao prijestupi čak su i kriminalna. Norina vesela priroda, djetinje nepoznavanje zakona i običaja građanskog života dugo je sprječavaju da upozna istinski karakter svoje okoline. No, pravi razlozi njezina dvojnog ponašanja objašnjavaju se prisilom konkretnih životnih uvjeta koji onemogućuju čovjeku da otvoreno stoji iza svojih humanih djela. Za dramu je karakteristično da do raspleta dolazi kada se radnja događa u sadašnjosti, jer radnja se mora događati sada, pred gledateljima. Tako konačno postaje jasno da nije problem u Norinom tajnom posuđivanju novca i krivotvorenju potpisa. Ti prijestupi su za ovaj način rješavanja sukoba gotovo su beznačajni. Sadašnjost je bitnija od prošlosti jer se u njoj vode stvarne borbe čovjeka za svoje oslobođenje, ali ne dolazi do definitivne odluke. Prošlost se uzdiše u funkciju stvarnosti kako bi aktualizirao društveno i duhovno. Stoga Kostić navodi kako je Norino krivotvorenje neznačajno jer je bitno samo Norino osještavanje (Kostić, 1989). S takvim razmišljanjem ne slaže se Peter Szondi koji navodi da je sadašnjost samo povod za prikazivanje prošlosti te je zato prošlost važnija od sadašnjosti. Ne prošlosti kao nekoga konkretnog događaja , već sama prošlost koja se izražava spominjanjem *dugih godina*

ili *čitavog uludo promašenog života*. Ali taj život se opire dramskoj sadašnjosti. U smislu dramske aktualizacije moguće je zamisliti samo nešto prolazno, ali ne i samo vrijeme. U drami nema razlike u doživljavanju nečega što se dogodilo u prošlosti i nečega što se dogodilo u sadašnjosti. Kada se prošlo pretvara u sadašnjost , takve scene imaju smisao razotkrivanja i prepoznavanja. Szondi kaže kako kod N*ore* nemamo prošli događaj, već se Norina prošlost jasno razlaže kroz njezine riječi: „Osam sam godina strpljivo čekala. Bog zna da se čuda ne događaju svaki dan.“ (Ibsen, U: Szondi, 2001, 64) Nora, živi u neznanju do tog trenutka osvještavanja. Kod Ibsena, istina o cijeloj situaciji, nalazi se u unutrašnjem životu likova. U njemu počivaju motivi za odluke koji se ispoljavaju, u njima se skriva njihovo traumatično djelovanje i preživljava svaku vanjsku promjenu. Zato prošlost nije vidljiva, ali djeluje u nutrini likova. A sadašnjost je tu da bi razotkrila prošlost. Ibsen problem prikazivanja unutrašnjih doživljaja prošlosti rješava pronalaženjem situacija u kojima ljudi pretresaju i prosuđuju vlastitu prošlost te je na taj način izvlače na svjetlo sadašnjosti, kao što Nora spominje to razdoblje od osam godina. Szondi to naziva „Ibsenovo suđenje prošlosti.“ (Szondi, 2001, 65)

Osim vremenske sadašnjosti, Ibsenovoj tematici nedostaje i ona sadašnjost koju iziskuje drama. Ta tematika potpuno proizlazi iz međuljudskog odnosa, ali ona obitava jedino u najdubljoj nutrini međusobno otuđenih i osamljenih ljudi. To znači da takvu tematiku uopće nije moguće dramski prikazati jer zahtjeva analitičku tehniku koju koristi najčešće roman. Koliko god unutrašnjost lika i prošlost povezali sa sadašnjom radnjom nikada tu cijelu situaciju nećemo pravovaljano i potpuno donijeti na pozornicu (Szondi, 2001).

Događaj koji povezuje prošlost i sadašnjost bio bi Norin krivotvoreni potpis. Taj prošli događaj sada je od presudne važnosti, razlog je Norina, ali i Torvaldova otkrivanja. Ono omogućuje da čitatelj shvati da je Nora željela pomoći, i da ona ne upravlja novcem, i da Torvald više brine o društvenom ugledu, nego Norinim osjećajima. Taj događaj oslikava cijeli prikaz njihova odnosa. Ibsen time što se prihvatio razotkrivanja skrovitog građanskog života na dramski način potiču dramska lica da se sama razotkriju. Ibsenovi su junaci mogli živjeti samo začahureni sami u sebi, hraneći se životnim lažima. Ubilo ih je to što on nije postao pripovjedač njihovih života, što ih nije ostavio da se sami snalaze već ih je primorao da se otvoreno izjasne. Tako u vremenima koja su prema drami neprijateljski ustrojena, dramski pisac postaje ubojicom vlastitih kreacija (Szondi, 2001). U tom se kontekstu može objasniti i dramski dijalog koji je diskurzivan i ekspresivan: on do izražaja dovodi emocije, životne težnje i planove dramskog lika, o čijem unutarnjem životu znamo samo onoliko koliko je u

riječima ispoljen. Kako u drami nema naratora koji bi o njima govorio, dramski likovi moraju sami, glasno, izreći ono što misle i osjećaju, jer inače gledatelji u gledalištu ne bi saznali stanja njihove duše i njihove svijesti.

Drugo, iz izgovorenih riječi lica upoznajemo i njihovu prošlost, o kojoj također nema tko drugi govoriti osim njih samih. Treće, budući da se junak drame cijelim svojim bićem angažira za ono što osjeća ili za ono čemu teži, on takoreći nužno stupa u sukob s drugim ljudima, koji misle i osjećaju drugačije. Zbog toga dramski dijalog ima izrazito konfliktan karakter (Lešić, 2005). Ne poznajući zakone, i ne pitajući muža s kojim je ne veže nikakovo umno prijateljstvo, Nora sagriješi, krivotvori potpis i posudi novac od lihvara. Krivotvorila ga je tako da je stavila očev potpis na mjenicu 3 dana nakon što je umro. U ovom trenutku, Ibsenu mnogi zamjeraju kako mu nedostaje poznavanje života i objektivnosti. Sputavaju mu kako nije moguće da Nora ne zna što je krivotvorena mjenica (Nehajev, 1964).

Nora je bila je velikom strahu što će biti kada Torvald sazna jer je znala njegovo mišljenje o posuđivanju novca: „„ Ne želim dugova. Nikakvih zajmova! Nekako mi se čini sputanom i ružnom kuća koja se temelji na zajmovima i dugovima.“ (Ibsen, 2007, 14) Puno je radikalniji kada govori kasnije u dramu o Krogstadtu koji je učinio istu svar kao i Nora, te se kasnije pokušao izvući raznim varkama te se po Torvaldu „moralno upropastio.“ (Ibsen, 2007, 67) Dodaje kako su svi pokvareni ljudi takvi zbog svojih majki koje su bile lažljice, za sve su krive majke te se Nora u sebi pita: „Ja da pokvarim svoju djecu? Kuću da otrujem? To nije istina! (Ibsen, 2007, 69)

U smrtnom strahu, ona priznaje mužu pogrešku (Nehajev, 1964). Svoju tajnu Nora naziva „i moja radost i moj ponos“ (Ibsen, 2007, 54) jer sada može dokazati da i ona ima odrasle brige i da je i ona važna: „Da...i ja se mogu nečime ponositi i radovati: ja sam Torvaldu spasila život. „ (Ibsen, 2007, 31) Kada shvaća da će Torvald sve saznati, na trenutak ju je obuzeo optimizam da će ju Torvald početi gledati sebi ravnopravnom : „Ti ne smiješ ništa spriječiti. Zapravo je divno očekivati čudo.“ (Ibsen. 2007. 116.) Čudo koje će zauvijek promjeniti njihov odnos na bolje. Svoj je grijeh počinila iz neznanja, ali i iz ljubavi i brige za muža. No taj muž koji sebe smatra korektnim svu krivicu svaljuje na Noru, a ne uviđa da je krivica i njegova; on je kriv jer u svojoj ženi nije vidio niti životnoga partenra, ona je bila samo blistavi privjesak njegove kuće i građanskog ugleda. Sva je nereća u tome što Nora u braku nije imala udjela koji bi bio dostojan čovjeka (Nehajev, 1964).

Kada se otkrije tajna, umjesto očekivane zahvale i oprosta, od muža dobije prijekor. Kada Torvald sazna za tajnu reakcija je burna: „svu si mi sreću uništila, svu budućnost razorila! O strašne li pomisli! Sad sam u rukama besavjesna čovjeka. Sad on može raditi sa mnom što ga je volja, može od mene zahtijevati što mu drago, može mi naređivati i zapovijedati kako hoće, a ja moram bez riječi sve podnositi. I tako sam nisko pao zbog lakoumne žene.„ (Ibsen, 2007, 144)

U svojoj bilješci uz dramu, Ibsen o Norinoj tajni kaže: „ona je krivotvorila, i ponosi se time, jer je to učinila iz ljubavi prema mužu, da bi spasila njegov život. Ali taj muž sa svojim preovlađujućim principima o časti stavlja se na stranu zakona i na to gleda sa muškog stanovišta.„ (Ibsen, U: Bašović, 2015, 111) U shvaćanju drame kao cjeline zasnovane na dramskom liku, može nam pomoći objašnjenje prošlosti u Nori. Svaki događaj u drami mora imati svoj uzrok, mora biti motiviran, a u ovoj drami prošlost je povezana s Norinim tajnim postupkom, a tajna se tiče sada njezinog doživljaja same sebe (Bašović, 2015).

Također, što se tiče prošlosti Nora je vezana naturalističkom teorijom o odgoju i naslijeđu. Njezin joj je otac pokazao dužnost, dužnost koja je sada postala uteg i ograničeni krug svakodnevnih dužnosti koji ju postupno uništava. Pokornost je neophodna, iako podrazumijeva žrtvovanje života (Williams, 1979). Budući da je odrasla bez majke, otac je raspolagao njezinim životom, u svemu je ovisila o njemu, a kasnije pokoravajući se bez pogovora prepušta se muževoj vladavini. Mužu se je šutila o tajni jer je znala njegovo mišljenje o tome, ali sada će ta tajna biti ključna za njezino osvještavanje.

U kratkom vremenskom razmaku past će maske godinama nošene, kod Nore će pasti mrene s očiju jedne prividno sretne žene – u jednoj samoobmanoj otrovanoj sredini –koja će biti prisiljena zalupiti vrata nad lažima svog dotadašnjeg života. Mnogo se govorilo o sudbini što leti nad likovima, a koja uvjetuje njihovu tragičnost (Matković, 1949).

Lešić također Noru spominje u kontekstu t*ragedij*e. Ona kao lutka ima obilježja tragičnog junaka, ali kao antilutka ima i sretan završetak u kojem se izbori za sebe samu i svoj život. To je razlika između tragedije u lutkinom i prihvaćanja u antilutkinom životu: antilutka nije tragična. Lutka se bori za nešto, a antilutka ne prihvaća život kao takav bez borbe i premda možda gubi nešto (novac, ljepota, moć. itd.), dobiva sebe. Još je Aristotel rekao da su najpotresnije stvari u tragediji *peripeteia* i a*nagnorisi*s. Uobičajeno se te riječi prevode kao „preokret i prepoznavanje“ no čini se da su ti prijevodi pogrešni. *Peripeteia* je po tom tumačenju preokret sudbine, ali pravilno shvaćena ona podrazumijeva cjelovitu tragičku

filozofiju života; a ako shvatimo istinsko značenje tog termina dolazimo do zaključka da je riječ o najdubljoj tragediji koja se ne događa onda kada ljudi stradaju pod udarcem sudbine već onda kada se do propasti dovedu sami, vlastitom nesmotrenošću. To je ironija tragedije života –ljudi nesvjesno na neki način opet pomno smišljaju vlastito uništenje (Lešić, 1990). Tako otac odgojem Noru gura u propast,Torvald pod krinkom ljubavi čini od nje lutku, ona sama se uništava pokoravanjem. Lešić nastavlja, najbolnija tragedija ljudskog života je zaslijepljenosti. Znači *peripeteia* je slijepo djelovanje koje dovodi do vlastitog poraza, a *anagnorisis* dolazi nakon i to je otkriće, shvaćanje istine, „iznenadni bljesak munje u mraku." (Lešić, 1990, 275) Taj bljesak otkrivenja može se pojaviti kada je već suviše kasno ili poslije toga. Nora gubi svoga muža tako što ga pokuša spasiti, a posljednji uzvik prepoznavanja odzvanja njezinim riječima. „Odjednom mi se otkrilo da sam svih ovih osam godina živjela s nepoznatim čovjekom.„ (Ibsen, U: Lešić, 1990, 275) Posljedica toga je napuštanje muža kojega je tako grčevito pokušavala zadržati. *Peripeteia* je potpuna (Lešić, 1990).

Nora svoju odluku najavljuje kada na kostimiziranoj zabavi skida kostim koji simbolizira bračne odnose u kojima nema komunikacije i koji se temelji na laži i glumi. Norin ples, *tarantella*, sam ples postaje u izvjesnom smislu sama drama, neko opće gledište na dramsku situaciju. Taj ples prikazuje cjelokupnu situaciju u drami, a ne koristi nikakve riječi. Kao prvo kroz njega se vidi kako je Torvald želio obuzdati Noru, ali i kako mu je bilo bitno da se drugi dive njezinu plesu tj. njihovom skladnom odnosu. Taj element je odjek simbolizma. Simbolizam je pogled na neki stvaralački proces u kojem se značenje koncentrira u jedinstvenu sliku radnje (Williams, 1979).

Kroz većinu psiholoških drama, Ibsen je naglasak stavio na promjenu. Koristi vokaciju koja će se definirati ne kao društvena reforma nego kao ostvarenje pravoga bića. Odnosno, prema nekom uvjerenju svaka društvena promjena je ostvarenje vlastitog bića – cilj promjena u svijetu je stvaranje uvjeta u kojima čovjek može biti ono što jest (Williams, 1979). U Nori raste svijest o nekoj višoj ljudskoj vrijednosti, javlja se težnja za promjenom, za oslobađanjem od dosade, želi ostvariti svoje želje, prvi puta se zauzeti za sebe, protiviti se skučenosti, uskogrudnosti, društvenim konvencijama i formalizmu koji su predstavljali zakon kako u njezinu djetinstvu tako i u braku. Shvaća da više ne želi da su briga o djeci i podređenost mužu njezin jedini posao i sreća, želi ugoditi sebi sada. Upravo tada počinje transformacija iz lutke u antilutku.

Postupkom retrospektivne analize i duboke samoanalize Nora dolazi do samoosvještavanja (Kostić, 1989). Sukob moderne drame stvara se u samom čovjeku i sve što se događa unutra djeluje na vanjske odnose, a ne kao ranije kada su vanjski odnosi modelirali unutrašnje osjećaje. Nova se drama zasniva na borbi individue sa sobom, sa svojim najdubljim izvorim, sa svješću te individue, a mi dobivamo jednu rastrganu, krvareću ljudsku sudbinu. Drama postaje drama osjećaja, slutnji, grižnje savjesti, hrvanja sa samim sobom, drama nemira, straha. Ljudska duša i ono što se u njoj događa postaje polazna točka drame, ali počinje se promatrati i vlastita duša dok se na sceni traže strahote koje vjerno dočaravaju isto ono što se dešava i u našoj duši (Lešić, 1990).

Williams kaže da je Ibsen inovator jer svaki njegov element u psihološkim dramama vezuje se uz osnovnu strukturu osjećanja. Središnja se figura drame suočava sa suprotnim stavovima od onih koje nosi u sebi. Glavni lik nije predstavnik već izuzetak i to je ključ promjene. Pokazuje promjenu jer nije suočen sa sudbinom koja je zajednička svima, već je on svjesno različit i posvećen čovjek koji djeluje protiv općeg stanja kompromisa. On je u tom pogledu individua, individua koja doživljava nešto novo i počinje se boriti za ljudsko oslobađanje (Williams, 1979). Nora je primjer promjene i borbe. Ona se bori sama protiv društva, želi osloboditi sebe, onaj potencijal koji može postati. Volju za oslobađanje Nora će pokazati kroz borbu i svjesno opiranje mužu tj. na indirektan način cijelom društvu. Princip suprotstavljanja *htijenja* dovodi do dramskog sukoba. Jedno lice ima svoje želje, htijenja, stremi svom cilju, ali na putu ka ostvarenju toga cilja stoji prepreka najčešće u vidu tuđega htijenja. Drama mora imati konflikt, no, William Aecher, engleski kritičar i prevoditelj Ibsena, osporava takvu misao. On upozorava kako postoje vrlo dramatična dramska djela kao npr. Sofoklov *Kralj Edip* ili Ibsenove *Aveti,* koje se ne mogu interpretirati u pojmovima sukoba i borbe. On predlaže da se kao ključan pojam drame uzme *kriza,* koja podrazumijeva da se u drami čovjekov život prikazuje u prijelomnim, kulminacijskim trenucima (Williams, 1979). Ako se to primjeni, vrhunac, tj. kulminacija ove drame bilo bi Norino osvještvanje jer nakon njega počinje promjena: „U tome i jeste stvar. Ti me ne razumiješ. Ni ja tebe nisam razumjevala sve do večeras.(...) Ovo je obračun, Torvalde.“ (Ibsen, 2007, 158) Koliko Torvald ne poznaje Noru vidi se kada ju pita kako nije sretna, ona odgovara: „Samo sam bila vesela. A ti si uvijek bio tako ljubazan prema meni. Naša kuća bila je samo kuća u kojoj se djeca igraju. Lutkice. Kod kuće je otac postupao sa mnom kao s malom lutkom, a ti ovdje postupaš sa mnom kao s velikom lutkom. A djeca su opet bila moje lutke. Uživala sam kad se

igraš sa mnom kao što djeca uživaju kad se ja igram s njima. To je bio naš brak, Torvalde.“ (Ibsen, 2007, 150)

Kritika je često komentirala nagli Norin preokret u razmišljanju, predbacujući da nije dovoljno motiviran, neprirodan i psihološki nedovoljno uvjerljiv. Ne smije se, međutim, ova Norina promjena, u kojoj se otkriva unutrašnja bit njezina karaktera, promatrati odvojeno od osnovne estetske koncepcije. Višeslojnost njezina karaktera od najveće je važnosti za otkrivanje objektivne proturječnosti odnosa prikazanih u drami. Budući da se dvostrukost njezina držanja pokazuje već u prvom činu, preokret ne dolazi baš tako iznenada, nego je psihološki i logički motiviran. Norine su misli u stvarnosti usmjerene prema ozbiljnim i brižljivim stranama života, ona neprekidno razmišlja o izlazu iz situacije u kojoj se nalazi, odlučna je u tome da učini kraj takvom životu. Pojedinim direktorima kazališta takav se završetak nije sviđao, pa je Ibsen pod pritiscima napisao i drugi, blaži završetak u kojem Torvald Noru odvodi u dječju sobu, a ona se, gledajući djecu kako spavaju, predomisli i odlučuje ostati kod kuće. Što se drama više odvija to je teže zamisliti izbjegavanje tragičnog rješenja sukoba. Svi konci radnje usmjereni su prema jednoj kulminirajućoj točki, prema trenutku kada Torvald saznaje za Norin prijestup. Dok se otkriva Torvaldov brutalni egoizam, Nora se dokazuje kao žena koja je prošla kroz sve godine patnje i koja se sada beskompromisno i otvoreno obračunava i sa samom sobom i s Torvaldovim svijetom. U završnoj sceni ona razbija lažni privid njezinog lutkarskog postojanja, što je i simbolično izraženo odbacivanjem kostima-maske. Iako je Nora u prvom činu, dok je još vjerovala u ljudski razum, mogla izjaviti: „ Što me se tiče glupo društvo.“ (Ibsen, U: Kostić, 2001, 42), Nora koja je u posljednjem činu došla do saznanja nužnosti da se temeljito pozabavi pitanjem biti društva, u raspravi s mužem kaže: „Ne razumijem ga – u svakom slučaju. No sada želim da ga pogledam izbliza. Moram doći do toga tko je u pravu društvo ili ja.“ (Ibsen, U: Kostić, 2001, 42) Kroz taj se dijalog vidi da duboki korijen Norine tragike se ne nalazi u pravnim zakonima, nego u zakonima ljudskih odnosa. Dijalozi završnog čina otkrivaju Torvaldov egoizam koji leži skriven iza pojmovi dužnost, moral, religija, savjest i čast. Nora, koja se promijenila zbog utjecaja bolnog iskustva, nije više spremna na misli i djela onako kako joj to drugi propisuju (Kostić, 2001). Također, nakon što joj Torvald prigovara kako ona ne razumije svoj položaj u vlastitoj obitelji i religijske zakone Nora odgovara: „Oh, Torvalde, ja i ne znam što je religija (...) Znam samo ono što mi je rekao pastor Hansen kad sam bila na krizmi (...) Hoću da vidim je li istina što je pastor govorio.“ (Ibsen, U:Šimić, 2001, 48) Nora ne razmišlja svojom glavom, prezavisna je od tuđeg u ovom slučaju ponovno muškog

mišljenja. Na taj način, tim oslobađanjem Nora je postala individua ravnopravna u pravu naspram bračnom drugu, ali je i stvarno sada ravnopravna s potpunim udjelom i srca i intelekta. Stoga, Nora sada odlazi iz kuće lutaka, a u kasnijim dramama njezin odlazak ima nastavak. Nastavak koji je pozitivan i optimističan po nju jer je u kasnijim dramama prikazana kao družica mužu, ponekad i karakterno jača od sudionika ljubavi tj. svog partnera (Šimić, 2007). To što je Nora ravnopravna srcem i intelektom znači da počinje misliti, i ne samo to, ona ga počinje izražavati, posljedice ju ne zanimaju. Sama si daje tu slobodu, a ravopravnost srce označava nadu za ljubavlju jer ona je krenula u novi život i možda će tamo pronaći željnu ljubav – onu ravnopravnu i punu poštovanja.

Torvald je isprva vrlo oštar i jasno daje doznanja da njihov odnos postaje još potlačeniji: „... A što se tiče nas dvoje, uredit ćemo tako kao da se među nama nije ništa dogodilo. Ali, dakako, samo pred svijetom, ti ostaješ i nadalje u kući. Ali djecu nećeš odgajati –ne mogu ti ih povjeriti. „ (Ibsen, 2007, 145) No, kada stiže novo Krogstadovo pismo u kojem on vraća mjenicu i kaže da ništa neće objaviti, Torvald mijenja priču. Sada je spreman sve oprostiti. Nora se sada mijenja, uviđa kako je njezin brak bio iluzija, shvaća da je mužu, zbog kojega se žrtvovala, bila poput lutke s kojom se igrao nakon ozbiljnog posla u stjecanju novca i ugleda. Izjavljuje kako ga napušta. Helmer je tada zdušno nastoji zadržati, ali Nora je nepokolebljiva. Ostavlja muža i djecu kako bi pokušala živjeti vlastiti život (Solar, 2003). Nora je sada, po prvi puta nesalomljive volje jer joj je jasno kakav je licemjer, ali isto tako i slijedi Torvaldovu logiku jer nije dostojna odgajati vlastitu djecu, kakva je majka takva su djeca, a ona nije usavršena kao individualno biće i to želi promijeniti.

Williams postavlja da je tu i ključno ono što je toliko zaintrigiralo čitatelje i gledatelje. Tvrdi da je novo to što su lutke, koje su namjerno romantično predstavljene, sada oživljene naglim pokretom. Trenutak kada ta lutka, Nora, oživljava je rasprava, a rasprava donosi mijenjanje lika, osvještavanje. Čuvene Norine riječi koje su zasigurno važna promjena raspoloženja su: „Moramo doći do konačnoga rješenja, Torvalde. Za cijelih osam godina nismo izmijenili ni jednu ozbiljnu riječ o ozbiljnim stvarima.“ (Ibsen, U: Williams, 1979, 52)

Norin vatreni govor na kraju drame nije puka formulacija zahtjeva tzv. ženske emancipacije. Ibsen šalje Noru da se odgoji, on zahtijeva stvaranje nove žene i novoga čovjeka koji će očvrsnuti, izdržati i biti iskusan. Kod Ibsena nema borbe spolova, njegov pogled na muža i ženu je produhovljen. I jedno i drugo prvo trebaju biti ljudi, on želi

osloboditi čovjeka (Nehajev, 1964). Očito je da se on zalaže za neosporno pravo žene da odlučuje o vlastitu životu, on je sklon opisima osjećajnosti žene nasuprot navodnoj racionalnosti muškaraca.

Komunikacija u građanskom društvu samo je jedan segment problema. Nora i Helmer se „dubinski“ ne razumiju, a ne razumiju se zato što način života razara osobnost i onemogućuje izvornu komunikaciju među ljudima: samoživost, licemjerje, prijetvorna dobrodušnost zamjenjuje prave, istinske ljudske odnose, pa se pojedinac kao osoba mora tek boriti za vlastito priznanje, i to najčešće uzalud. Nora u tom pogledu još zadržava neki optimizam pa se njezina odluka u tom kontekstu može gledati i kao svojevrsna pobjeda (Solar, 2003).

Posljednja scena između Nore i Torvalda nije rasprava već je više izjava. I to na dva načina: prvo kao Norina izjava da će ostaviti Torvalda, i drugo, kao pouka drame. Torvald pokušava odgovoriti Noru od svoga nauma, ali njegove primjedbe ne čine se kao nešto osobno. One više liče kao neko nabacivanje svojih ideja ili misli na njezine izjave. On kaže neku riječ zbog koje će Nora moći razviti neku misao. Njegove su primjedbe na kraju nešto na što treba odgovoriti cijela drama, a ne samo Nora. Takvi odlomci nisu njihovo suprotstavljanje tj. nije to suprotstavljanje dvoje stvarnih ljudi oko različitoga gledanja na iste stvari. Oni ne iznose svoje stavove već su Helmerova pitanja sredstvo za vođenje rasprave. Ona su ustvari retorička pa bi se mogla drama oblikovati i tako da ta pitanja postavlja Nora sama: „Mogao bi mi reći, zar ja nemam nepogrešivog vođu u pitanjima kao što su ova? Zar nemam vjere? Mogu samo odgovoriti da ne znam ništa više od onoga što mi je rekao pastor Hensen.“ (Williams, 1979, 55) Što se tiče dramatičnosti ništa se ne bi promijenili ili izgubilo jer u njihovom dijalogu nema napete rasprave. Do neočekivanog zaključka dolazimo kod iskazivanja moralne poruke. Ova drame ne ide dalje od uobičajenih mehanizama intrige, ona ne raskida sa postavkama romantičarske drame i njezinim mehaničkim objašnjenjima iskustva. Ovdje nemamo neki novi pozitivni standard, samo je negacija opravdana na moralnim standardima i drama je vrijedna kao odbacivanje prijašnjeg morala.

Zato je ova drama antiromantičarska ili problemska drama ili drama s tezom. Ibsen je odbacio pravila, ali i moraliziranje na završetku i to je „samo djelomičan lijek za djelomičnu negaciju u okviru osnovnog prihvaćanja.“ (Williams, 1979, 56) Smatram da je Williams želio reći da *Lutkina kuća* slijedi neke uzore romantičarke drame, s uzornom,ali djetinjastom ženom i

mužem koji je bezosjećajan za ženine potrebe. Drama odbacuje raniji moral jer imamo ženu koja napušta muža, novo što je ona sada ne brine za mišljenja društva, a vođena je svojom glavom i srcem. Zauzima se za sebe i mi možemo opravdati njezin postupak ako uzmemo sve okolnosti u obzir, ali njezino tadašnje društvo ne odobrava njezin čin. U drami nema velikoga trijumfa u smislu da je odmah pokazano da je Nora napravila ispravan korak, pitanje njezine sreće je ipak otvoreno. Mi ne znamo je li ona doživjela ono zbog čega je u principu i odbacila dotadašnji život, je li pronašla onaj život po vlastitim pravilima i bila prihvaćena radi toga. Zato je drama ustvari i negacija i ima nedostatak. Negacija je što društvo njezin čin ne opravdava iako zapravo kroz dramu ima neka opravdanja zašto bi moglo stati na Norinu stranu, ali Ibsen je i na kraju nedosljedan, ograničen što je njegov nedostatak jer nam nije dao konačnu potvrdu Norina kraja.

Norina posljednja izjava je također važna za interpretaciju: „Ako se dogodi čudo. Ako se oboje promijenimo, ako... Ne, Torvalde. Ja u čuda više ne vjerujem. Helmer: Ja vjerujem! Reci mi do kraja! Ako se promijenimo, ako... Nora: ... ako pronađemo iskrenost. Zbogom! Helmer: Nema je više. (U njemu se budi nada.) A čudo...? „ (Ibsen, U: Williams, 1979, 50) Nora je i na završetku drame i dalje glavna junakinja, iako se odlazak Nore gleda sa Torvaldove točke gledišta koji sa zaprepaštenjem i užasom prisustuje katastrofi i koji ostaje sam na sceni, dok Nora odlazi. Torvald zadnjom replikom priziva čudo, a u drami koja se gradi isključivo na psihološkoj i socijalnoj motivaciji čudo je isključeno, tako da posljednja replika gotovo da ima učinak šutnje (Bašović, 2015).

Time što tragični sukob ne završava propašću glavne junakinje, nego njezinom moralnom pobjedom i doduše problematičnom oslobođenjem njezine ličnosti, ističe se da put prema istinskom smislu života, slobodi i nezavisnosti proizlazi upravo iz te istine. Antilutke ne mogu tragično propasti jer imaju sebe, a time su ostvarile sve što se u životu može zapravo postići, samopoštovanje i mir u sebi bez obzira na sve vanjske okolnosti. Norin odlučni raskid sa neslobodom *lutkine kuće* samo je prvi korak prema ostvarenju egzistencije čovjeka koji će imati snage da započne borbu za ostvarenje istinskih međuljudskih odnosa (Williams, 1979). No, taj se raskid ne događa kroz sukob, borbu, nego kroz odluku koju antilutka donosi bez pregovora i bilo kakvih daljnih kompromitiranja sebe kao ljudskog bića. Za antilutku vrijedi pravilo koje se može izreći rečenicom: „to je za mene tako, a ti svijete odluči hoćeš li to prihvatiti ili ne, što god da odlučio, ja sam već na dobitku jer imam sebe. Prava Norina borba i istinsko dokazivanje tek počinje, i to upravo tamo gdje je pisac prekinuo dramu – u njenom daljnjem životu.

6. ZAKLJUČAK

Na temelju sveukupne literature koja se bavila analizom lika Tene i Nore, daje se zaključiti kako su ta dva ženska lika izuetno zanimljiva zbog svoje osobnosti. Obje se transformiraju iz lutke u antilutku. Pripovijetka *Tena* započinje opisom Tenine ljepote, dok je Nora u potpunosti lišena vanjskoga opisa.

Prvi snažan utjecaj koji će ih oblikovati je obitelj tj. pokornost roditeljima. Tenina je majka bila izrazito dominantna i nakon njezine smrti zapravo kreće Tenin život jer postaje slobodna. Bila je majčina lutka koja je trebala naslijediti sve dužnosti i brigu za kuću, ali mlada djevojka to nije željela. Bila je više kao otac, pasivna, ali željela bogatsvo, te pronalazi ljubavnike koji će joj to omogućiti. Nora je rano izgubila majku, pa je za razliku od Tene njezin utjecaj bio samo otac. On joj je oblikovao život, usadio patrijahalne norme, nije dozvoljavao nikakvu slobodu, a takav se pokoran način nastavio i u muževoj kući.

Budući da je Tena uzdržavala oca ona na sebe preuzima ulogu koja tradicionalno pripada muškarcu, dok je Nora bila potpuno ovisna prvo o ocu, kasnije i o mužu. To što nije imala novca, pravo na mišljenje, značilo je da nema niti slobodu, muž je imao moć da upravlja njezinim životom. Tenu i njezine ljubavnike veže uzajamna koristi. Tena je njihova lutka jer iskorištavaju njezinu ljepotu, ali i Tena njih iskorištava jer njezin je cilj njihovo bogatstvo. Tena je svjesna da ju iskorištavaju, ali na to gleda blagonaklono budući da i ona u tom odnosu ima svoju koristi te kao takva ne može biti žrtva.

Tena, kada je spoznala vlastitu tjelesnost, u tom joj je trenutku počela i robovati. Stranac Leon je početak njezina moralna propadanja budući da joj je on pokazao kako iskoristi tijelo, dao joj je model kako se kupuje ljubav. Tena zapravo cijelo vrijeme traži sebe, ali toga nije svjesna. Pronalazi se tek na kraju jer materijalne stvari ne donose sreću već se ona temelji na dubljim vrednotama.

Nora je suprotnost, jer do osvješćivanja ona od svoga muža dobiva dom i novac što je koliko njezina sigurnost toliko i njezina propast. Budući da je toliko ovisna ne može ispuniti svoje želje, potencijale i nadanja. Nora je lutka svome mužu s kojom se on zabavlja nakon ozbiljnoga posla.

Njihova suprotnost je u tome što je Nora lutka u braku, dok Tena odbija brak, ona je lutka svojim ljubavnicima. I Tena i Nora su pod utjecajem sredine koja je u Teninu slučaju iznimno nemoralna, dok kod Nore je riječ o okolini koja je puna nerazumijevanja i neravnopravnosti.

Oba lika prati gradacija, tako Tena od plahe djevojka preko nemoralne postaje sretna i mirna. Nora od tzv. kućnoga anđela, djetinje lutkice postaje samostalna žena koja zna što želi. Promjena kod oba lika nastaje kada se one osvijeste, ta promjena mijenja čovjekovu bit.

Tena je ranije kršila patrijahne norme i to ju je vodilo do moralnoga dna jer Kozarac kroz simboliku *Tene* imao namjeru kritizirati strane kapitaliste koji dolaze na selo i uništavaju ga. Dok Nora, tek nakon osvješćivanja se odlučuje na kršenje patrijahalnih normi te napušta siguran malograđanski život. Tu je Ibsen upravo naišao na kritike jer za ono vrijeme Norin je potez ugrožavao društveni moral. Ibsen nije kritizirao patrijahalne norme već upravo malograđanina i tadašnje društvo koje je dozvoljavalo takve odnose. Bolno iskustvo Torvaldova licemjerja je ono što je Nora morala proživjeti da bi se promijenila, dok Tenu mijenja iskonska ljubav, ljubav koja nije više samo tjelesna.

Tek na kraju, lutke se oslobađaju, odnosno Tena osjeti iskonsku slobodu kroz ljubav, a Nora kidanjem patrijahalnih okova. Tenina je ljubav prava budući da nije utemeljena na koristi već na iskrenim osjećajima poštovanja. Također, Tena je postigla unutarnji mir, njezin novi početak je zajednica s Beranekom i rad, od kojega je toliko zazirala do sada. Norin kraj je neizvjestan jer Ibsen baš u trenutku kada Nora napusti obiteljski dom prekida dramu. Za razliku od Tene, njezin je početak upravo prekid zajednice s mužem, ali budućnost se čini optimistična. Ona prvi puta zna što želi, želi postati individua, ravnopravna u svojoj obitelji i zato odlazi u nekom drugom svijetu potražiti životnu sreću. U Teninu slučaju fizička promjena, tj. gubitak ljepote prate psihološku promjenu. Morala je biti kažnjena kroz bolest, postala je ružna, ali je pobijedila u bitci sa svijetom.

Kod Nore nemamo vanjski opis pa tako niti njegovu promjenu, ali promjena kada ona postaje snažnija osobnost simbolično počinje kada ona nakon plesa skida masku koja simbolizira bračne odnose u kojima nema komunikacije i koji se temelje na glumi i laži. Kroz djelo, Teni se mora priznati njezina borbenost, a Nora tu osobinu dobiva na kraju. Na kraju ni Tena ni Nora više nisu lutke. Oslobodile su se okova, te tako i pošle za srećom. Poruke su djela da će svatko upropastiti svoj život onako kako misli da je najbolje, onaj tko nije pogriješio nikada nije ni pokušao nešto novo. Nora se dugo prepuštala sudbini jer nije znala

za bolje, dok se Tena borila za ono što je smatrala svojom srećom. Njihove postupke ne treba osuđivati jer su imale pravo na pronalazak osobne sreće i zadovoljstva.

Smisao cijele Tenine i Norine borbe je upravo život u miru po cijenu komfora koji im je život lutke osigurao. Kao književni likovi same su sebi uspjele osigurati novi status, ulogu antilutke kakvu do tada kod ženskih likova ne poznajemo. Nisu više pasivni ženski likovi realizma već kreću u borbu u kojoj je konačni ulog vlastiti život. Borba za ideale dovest će ih do bitke s drugima, ali i sa samim sobom. Njihovi postupci izazivaju reakcije, oprečna mišljenja, otvaraju neka etička pitanja koja nisu odgovorena ni danas pa su ova djela i danas jednako aktualna.

7. LITERATURA:

Bašović, Almir. *Maske dramskog sukoba*. Buybook. Sarajevo. 2015.

Čorkalo, Katica. *Slavonica.* Ogranak Matice hrvatske Vinkovci. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Centar za znanstveni rad. Vinkovci. 1993.

Helena Sablić Tomić. *Slavonska krv uz među devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća*. U: Slavonska krv. Izor iz djela. Josip i Ivan Kozarac. Znanje. 2005.

Helena Sablić-Tomić. *Ženski udesi. Ženski likovi s prijelaza stoljeća*. U: Gola u snu. O ženskom književnom identitetu . znanje. 2005.

Flaker, Aleksandar. ŠKREB, Zdenko. *Stilovi i razdoblja*. Matica hrvatska. Zagreb. 1964.

Huizinga, Johan. *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*. Naprijed. Zagreb. 1992.

Ibsen, Henrik. *Lutkina kuća.* Školska knjiga. Zagreb. 2007.

Kostić, Predrag. *Iz germanske drame i pozorišta*. Veselin Masleša. Sarajevo. 1989.

Kozarac, Josip.(uredio, predgovor i napomene napisao Emil Štampar) *Djela.* Zora. Zagreb. 1950.

Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Sarajevo publishing. Sarajevo. 2005.

Lešić, Zdenko. *Teorija drame kroz stoljeća. III*. Svjetlost. Sarajevo. 1990.

Markasović, V. *Josip Kozarac, portretist žena : slavoničnost*. Godišnjak za kulturu, umjetnost i društvena pitanja : za ... godinu / Ogranak Matice hrvatske Vinkovci. 1998.

Matković. Marijan. *Dramaturški eseji*. Matica hrvatska. Zagreb. 1949.

Merkler, Dunja. *Hrvatski pripovjedači u doba realizma*. Sys print. Zagreb. 1996.

Milčinović, Adela. *Žena u Kozarčevom radu*.Domaće ognjište. br. 2 –10. Zagreb. 1902.

Nehajev. Milutin. *Ogledi i članci*. Matica hrvatska. Zagreb. 1964.

Nemec, Krešimir. *Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. Stoljeća* U: Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2002. FF press, Zagreb. 2003.

Slamnig, Ivan. *Svjetska književnost zapadnoga kruga*. Školska knjiga. Zagreb. 1999.

Solar, Milivoj. *Karakterizacija ženskih likova* U: Granice znanosti o književnosti. Izabrani ogledi. Naklada Pavičić. Zagreb. 2000.
Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Školska knjiga. Zagreb. 1977.

Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Golden marketing. Zagreb. 2003.

Solar, Milivoj. *Suvremena svjetska književnost*. Školska knjiga. Zagreb. 1982.

Szondi, Peter. *Teorija moderna drame 1880-1950*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb. 2001.

Šimić, Krešimir. Književni svjetovi. Matica hrvatska. Osijek. 2007.

Williams, Raymond. *Drama od Ibsena do Brehta*. Nolit. Beograd. 1979.