Konstrukcija ženskih dramskih likova: Ibsenova Nora i Krležina barunica Castelli Glembay

Pavičić, Ana

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:438898

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Preddiplomski studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopredmetni)

Ana Pavičić

Konstrukcija ženskih dramskih likova: Ibsenova Nora i Krležina barunica Castelli Glembay

Završni rad

Zadar, rujan 2019

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Preddiplomski studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopredmetni)

Konstrukcija ženskih dramskih likova: Ibsenova Nora i Krležina barunica Castelli Glembay

Završni rad

Studentica: Ana Pavičić

Mentorica: red. prof. dr. sc. Helena Peričić

Zadar, rujan 2019.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ana Pavičić,** ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Konstukcija ženskih dramskih likova Ibsenove Nore i Krležine barunice Castelli Glembay** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 20. rujna 2019.

SADRŽAJ

1. UVOD 5
2. TEMATOLOGIJA 6
3. POETIKA REALIZMA 7
4. ŽIVOT I STVARALAŠTVO HENRIKA IBSENA 8
4.1. *Lutkina kuća* 8
5. NORA, ŽENA U MODERNOM PATRIJARHATU 10
6. POETIKA MODERNIZMA 14
6.1. Modernizam u hrvatskoj književnosti 14
7. ŽIVOT I DJELO MIROSLAVA KRLEŽE 16
7.1. Ciklus o Glembajevima i drama *Gospoda Glembajevi* 17
8. CHARLOTTA CASTELLI GLEMBAY, ŽENA U MODERNOM PATRIJARHATU 19
9. USPOREDBA NORE HELMER I BARUNICE CASTELLI GLEMBAY 23
10. ZAKLJUČAK 25
11. SAŽETAK 26
12. LITERATURA 28

1. UVOD

Cilj ovoga završnog rada jest komparativno prikazati glavne ženske likove drama *Lutkina kuća,* Henrika Ibsena i *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže te ukazati na njihove sličnosti i razlike. Kako bih uopće mogla okarakterizirati glavne ženske likove drama, potrebno je najprije reći nekoliko osnovnih podataka o književnim epohama u kojima su autori stvarali. Henrik Ibsen pripadao je epohi realizma, dok je Miroslav Krleža svoje djelovanje započeo u modernizmu. Pobliže ću prikazati književni rad autora, a zatim ću predstaviti drame. U kasnijim poglavljima rada prikazat ću glavne ženske likove: Noru Helmer i barunicu Charlotte Castelli Glembay kao pripadnice građanskog društva. Posljednje poglavlje posvetit ću komparativnoj analizi Nore i barunice Castelli Glembay te prikazati sličnosti i razlike u konstrukciji tih dvaju likova. Ibsen je jedan od najvažnijih predstavnika norveške nacionalne književnosti, a njegov je utjecaj bio tako velik da povjesničari svjetske književnosti smatraju kako od Ibsena skandinavska drama vlada europskim pozornicama. Drama *Lutkina kuća,* koja je kasnije poznata pod naslovom *Nora* prema imenu glavne junakinje, najpoznatije je Ibsenovo djelo. Prvi put je izvedena 1879. godine, izazvala je burne reakcije norveške javnosti te postala temeljem građanske drame. O velikom Ibsenovu utjecaju svjedoči i činjenica da je Miroslav Krleža svoju dramu *Gospoda Glembajevi* napisao po uzoru na Ibsenovu građansku dramu. Miroslav Krleža jedan je od najznačajnijih predstavnika hrvatske književnosti, a drama *Gospoda Glembajevi* predstavlja prvi dio trilogije o Glembajevima, utjecajnoj građanskoj obitelji. Prvi je put izvedena 1928. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Budući da je Henrik Ibsen djelovao u epohi realizma, koja je prethodila modernizmu, prvi dio rada posvetit ću njegovu stvaralaštvu i drami *Lutkina kuća.*

2. TEMATOLOGIJA

Budući da je cilj ovog rada komparativna analiza dvaju ženskih likova, ovo poglavlje ću posvetiti tematologiji, podvrsti komparatistike. Miroslav Beker u svojoj knjizi *Uvod u komparativnu književnost* navodi da je termin tematologija potekao od grčke riječi tema koju Bratoljub Klaić definira na tri načina: 1. glavna misao rasprave ili govora, 2. predmet neke rasprave ili umjetničke obrade, 3. zadatak, osobito školski, pismeni zadatak. (Beker 1995: 95) Kroz povijest književnosti mnogi su teoretičari pisali i govorili o tematologiji, Beker za primjer navodi Renea Welleka koji smatra da „tematološke rasprave uzimaju tek dio ili jednu razinu ili jedan vid književnog djela pa da prema tome narušavaju cjelinu književnog djela." (Beker 1995: 96) Prema tematologiji je kritičan stav zauzeo i M. F. Guyard kada navodi kako odobrava tezu Paula Hazarda koji bi komparatistima zabranio proučavanje tema: „one su zapravo tek građa književnosti; a ona počinje njihovim pretvaranjem u vrijednost zahvaljujući rodovima, formi, stilu." (Beker 1995: 96) Takve primjedbe odnosile su se prije svega na tzv. francusku školu komparatistike čiji je glavni predstavnik bio Van Tieghem koji ističe kako su najbolji tematološki radovi upozorili na često neslućene međusobne zavisnosti, neovisnost kasnijih pisaca od ranijih i slično. Beker navodi tri glavna područja i izvora tematoloških radova prema Van Tieghemu, a to su: impersonalne situacije npr. sukob oca i sina, tipovi tj. profesije, stavovi, sudbine, karakteri npr. učestala pojava lika škrtca u književnosti te kao najvažniju građu navodi legende, područje na kojem djeluju mitski, legendarni, povijesni junaci. (Beker 1995: 97) Autori Brumel, Pichois, Rousseau nazivaju Van Tieghemove teze zastarjelima te iznose svoju podjelu građe i izvora tematologije. U prvoj skupini navode osobnu tematiku dajući prednost frojdovskoj interpretaciji, zatim navode tematiku epohe koja se može odnositi na političko, društveno, književno ili općenito umjetničko razdoblje. U treću skupinu ubrajaju vječnu tematiku u kojoj su najistaknutije mitološke teme. Beker ističe kako je važno naglasiti razliku između teme i motiva. „Motiv je manja jedinica, pojedinost veći broj kojih čini cjelinu, tj. doprinose temi." (Beker 1995: 107) Ako se pak motiv javlja u djelu često, ponovljeno, govorimo o *leitmotivu*, terminu preuzetom iz glazbene terminologije. Takav je *leitmotiv* npr. prosjak u *Gospođi Bovary.* Tematološki radovi su bitni jer nam omogućuju da uspoređujemo duh književne proizvodnje raznih vremena, društvenih formacija i pojedinaca. U ovom sam poglavlju prikazala temeljna načela tematologije koja će mi pomoći u komparativnoj analizi Nore Helmer i barunice Castelli Glembay što je ipak glavni cilj ovog rada.

3. POETIKA REALIZMA

Naziv realizam dolazi od latinske riječi *realis* što znači stvaran. U znanosti o književnosti najopćenitije je značenje izvedeno iz Aristotelovog pojma *mimesis* (oponašanje), a njime se naprosto određuje bitno načelo svekolike umjetnosti i književnosti: naziv „realizam“ se u tom smislu odnosi na cjelokupnu književnost u kojoj se naglašeno može razabrati sklonost prema opisivanju zbilje „kakva ona doista jest.“ Znanost o književnosti rabi naziv realizam za književnost koja svjesno i namjerno pokušava oponašati stvarnost, što će reći da nastoji opisati ljude, prirodu i događaje na takav način da se čitatelju čini kako to odgovara nekoj zamisli o tome kakav je zapravo svagdašnji život. (Solar 2003: 222) Epoha realizma u književnosti razvila se u drugoj polovici devetnaestog stoljeća, između romantizma i modernizma, a obilježio ga je procvat romana. Slamnig tvrdi da razvoj prirodnih znanosti također utječe na književnost pa religiju i mistiku romantizma zamjenjuje determinizam i ateizam, a romanopisac svoja djela zasniva na povijesnoj, fiziološkoj i drugoj dokumentaciji. Roman realizma obilježava opsežna fabula, a u središtu se nalazi pojedinac prikazan u odnosu na okolinu. Temeljna funkcija takvog romana i književnosti realizma općenito jest kritički spoznati problematiku društvenog života. Struktura romana svodila se na fabulu, karakter i naraciju, pri čemu je naracija bila vladajuća književna tehnika. Neki od najpoznatijih romanopisaca koji su stvarali u razdoblju realizma bili su: Stendhal, Honore de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Lav Nikolajevič Tolstoj. Najznačajniji književni pravci nastali u tom razdoblju, koje Solar uklapa u šire okvire realizma, su naturalizam i verizam. Za razliku od Solara, Aleksandar Flaker smatra naturalizam pravcem koji se razvija iz kasnog realizma te predstavlja geneološko načelo iz kojega nastaju ciklusi romana. (Flaker 1986: 163) Verizam i naturalizam znatno su utjecali na dramsko stvaralaštvo pa se razvija naturalistička drama. Takvu dramu obilježavaju prikazi vanjskih i unutarnjih sukoba, napetost i neobična nagla razrješenja. Likove pokreću nagoni i podsvijest te na scenu vraćaju strast i osjećaje, nalaze se u sukobu s okolinom koja ih priječi da ostvare svoja nadanja. Naturalističku dramu također obilježava izostanak cenzure, izravno opisivanje onoga što bi zbog pristojnosti trebalo ostati neizrečeno. Sukladno s time naglašena je i estetika ružnoće. Pri kraju epohe realizma počinje procvat skandinavskog teatra pojavom norveškog dramatičara Henrika Ibsena. Solar Ibsena svrstava u razdoblje realizma, dok ga Slamnig naziva „najutjecajnijim modernim dramatičarom.“ (Slamnig 1999: 306) Uz Ibsena se pojavljuje i švedski dramatičar August Strindberg. Ibsenovu *Noru* i Strindbergovu *Gospođicu Juliju* kritika smatra najboljim

naturalističkim dramama. U daljnjim poglavljima rada reći ću nešto više o Henriku Ibsenu i njegovom stvaralaštvu, a posebno ću se osvrnuti na *Noru* koja je ipak glavna tema ovoga rada.

4. ŽIVOT I STVARALAŠTVO HENRIKA IBSENA

Henrik Ibsen rođen je 1828. godine u norveškom gradu Skien. U mladosti je bio ljekarnički pomoćnik, zatim studirao medicinu, a kasnije se posvetio književnosti i kazalištu. U razdoblju od 1851. do 1862. bio je redatelj i dramaturg kazališta u Bergenu i Oslu. 27 godina je živio u mnogobrojnim europskim zemljama, a svojim je dramama pridonio afirmaciji norveške književnosti, ali i dramske književnosti uopće dovodeći do vrhunca realizam i naturalizam u kazalištu dajući tako poticaj modernističkim pokretima. Jedna od prvih drama koja je proslavila Ibsena bila je drama *Junaci na Helgelandu* iz 1858. godine u kojoj hvali vikinška junaštva i etiku. U satiričnoj komediji pod naslovom *Komedija ljubavi* iz 1862. prvi put se izravno obračunava s građanskim društvom i njegovim lažnim moralom. U Rimu je napisao dvije dramske poeme: *Brand* iz 1866. i *Peer Gynt* iz 1867. Dramom *Stupovi društva* iz 1877. započeo je novu stvaralačku fazu i ciklus društvenih drama u koji se ubrajaju još *Lutkina kuća* iz 1879., *Sablasti* iz 1881. i *Neprijatelj naroda* iz 1882. U posljednjoj stvaralačkoj fazi Ibsen se približio poetici simbolizma, posebice u dramama: *Divlja patka, Žena s mora, Hedda Gabler* i *Graditelj Solness.* Ibsenov dramski opus proteže se kroz nekoliko stilova od romantizma do moderne, a najviše drama povezuje problematiziranje čovjekova „poziva“ te njegove hrabrosti, moći i dosljednosti u odolijevanju vanjskim i unutrašnjim kušnjama ili izazovima što ga odvraćaju od samoispunjenja. *„Ibsenov model društvene drame naslijedili su mnogobrojni dramatičari devetnaestog i dvadesetog stoljeća poput Georgea Bernarda Shawa, Arthura Millera, Miroslava Krleže.“ (*Detoni - Dujmić 2005: 495)

4.1. Lutkina kuća

Lutkina kuća drama je u tri čina napisana i praizvedena 1879. godine u Kopenhagenu. Književni povjesničari ubrajaju je u drugu, naturalističku fazu Ibsenova stvaralaštva te smatraju kako je tom dramom postavio temelje svoje poetike. Kroz glavne likove Torvalda i Noru Helmer Ibsen otvoreno progovara o lažnom moralu, predrasudama i dvostrukim mjerilima građanskog društva. Ibsen dramu smješta u obiteljski dom Helmerovih koji za glavnu junakinju

Noru predstavlja lutkinu kuću. Lutkina kuća je mjesto gdje su smještene igračke, to je prostor igre i odustajanja od stvarnosti. Nora je tako svedena na igračku. (Pavešković 2004: 137) Držeći se jedinstva mjesta, vremena i radnje Ibsen pokazuje naklonost klasičnim dramskim načelima. U prvom činu upoznajemo Noru, mladu, veselu, zaigranu i naizgled bezbrižnu ženu koja sreću pronalazi u materijalnim stvarima. Upoznajemo i Norina muža, novoimenovanog ravnatelja banke Torvalda Helmera koji se prema svojoj ženi odnosi kao prema djetetu. Nora za Torvalda predstavlja tek nezrelu lutku koju on mora štititi i usmjeravati. Norina nezrelost posebno dolazi do izražaja u susretu s Kristinom Linde, njezinom starom prijateljicom. Gospođa Linde je udovica koja je nakon muževe smrti ostala bez novca te dolazi Noru moliti za pomoć kako bi pronašla posao. U razgovoru Nora gospođi Linde otkriva kako je posudila novac za Torvaldovo liječenje te krivotvorila očev potpis na mjenici. Nora je štedjela i zarađivala novac sitnim ručnim radovima te tako vraćala dug bez Torvaldova znanja, ali joj sada prijeti opasnost od otkrivanja tajne jer je Torvald odlučio otpustiti Krogstada, čovjeka kojemu Nora duguje novac. Krogstad prijeti Nori da će Torvaldu poslati pismo s mjenicom na kojoj je ona krivotvorila očev potpis ako ne nagovori Torvalda da ga zadrži u banci. Očajna Nora pokušava bezuspješno utjecati na Torvalda, ali ubrzo shvaća da je istina neizbježna i da će Torvald vidjeti pismo. To pismo jest temelj dramskog sukoba, a vrhunac radnje događa se nakon božićnog kostimiranog plesa kod Helmerovih prijatelja kada Torvald nalazi pismo u sandučiću. Govori Nori da ga je upropastila i zabranjuje joj kontakt s djecom, govori kako će njihov brak odsada biti samo slika koju će pokazivati u javnosti kako bi očuvali reputaciju. U tom trenutku dolazi drugo Krogstadovo pismo u kojem govori Torvaldu kako neće Norin dug iznositi u javnost te joj vraća mjenicu jer ga je na to nagovorila gospođa Linde, njegova stara ljubav. Torvald tada potpuno mijenja stav prema Nori, oprašta joj sve jer mu je reputacija spašena. Nora shvaća da mu je reputacija najbitnija te da je njihov brak lažan; zaključuje da je bračna sreća samo iluzija i da je ona samo lutka kojom Torvald upravlja.

> *HELMER: „Nisi? Nisi bila sretna?“*
> *NORA: „Ne, samo vesela. Ti si uvijek bio tako ljubazan prema meni. Ali naš dom nije bio ništa drugo, nego kao neka kućica za lutke. Tu sam ja bila tvoja velika lutka, kao što sam kod tate u kući bila mala lutka. A naša su djeca opet bila moje lutke. Kad si se ti sa mnom igrao bilo mi je to upravo toliko veselje kao što je bilo djeci kad sam se ja igrala s njima. To je bio naš brak, Torvalde.* (Ibsen 1996: 52)

Na kraju Nora odluči ostaviti Helmera, odlazi od njih kako bi pronašla sebe. Konačno shvaća da je čitava života bila nečijom lutkom, da joj maskulino društvo nikada nije dopustilo odrasti i da je maska koju nosi tek njezina lažna slika. Prvi put u europskoj dramskoj književnosti žena

se osvijestila i pobunila. (Pavešković 2004: 136) Takav završetak drame izazvao je brojne kritike pa kako bi smirio društvenu hajku, Ibsen je dopisao alternativni kraj u kojem Torvald Nori pokazuje usnulu djecu, a ona skrušeno pada na koljena i ostaje uz obitelj. Ibsen je utvrdio kako je takav završetak loš kompromis namijenjen lažnim moralistima, a da je prava Nora ona slobodna žena koja kaže ne suprugu, obitelji i društvu.

5. NORA, ŽENA U MODERNOM PATRIJARHATU

Lik Nore Helmer prikazat ću u odnosu na građansko društvo u kojem je živjela jer ju je ono i oblikovalo. U tom društvu prevladavaju muškarci koji obnašaju visoke dužnosti na visokim položajima, bili su direktori banaka, doktori, odvjetnici, konzuli. Prevlast muškaraca nad ženama temeljna je postavka patrijarhalnog društva čiji nam je koncept poznat još od srednjeg vijeka. Pišući o patrijarhatu u knjizi *Jedno je drugo* Elisabeth Badinter govori ovako:

„*U srednjem vijeku, kao čak i u osamnaestom stoljeću, otac ima svu vlast nad svojom djecom; ženi ih i udaje po svojoj volji ili ih pak sprječava da sklapaju bračne veze, Međutim očev autoritet nad kćeri neusporedivo je teži od onoga koji ima nad sinom. Rimsko pravo smatralo je ženu vječnom maloljetnicom.*“ (Badinter: 1988, 108)

Kroz stoljeća su se žene borile za ravnopravan položaj u društvu, a upravo se krajem devetnaestog stoljeća Europom i Sjedinjenim Američkim Državama proširio sufražetski pokret u kojem su žene izborile pravo glasa. *„Postoje različiti oblici patrijarhata od umjerenih koji mogu dozvoliti relativno uravnotežene odnose među spolovima do apsolutnog gdje se muškarac postavlja kao apsolutni gospodar i prisvaja svu moć.“* (Badinter: 1988, 79) U skladu s tim sam Noru Helmer predstavila kao ženu modernog patrijarhata, imala je pravo glasa, nije bila pod apsolutnom vlašću muškarca, ali nije imala ravnopravan položaj. Bila joj je nametnuta uloga lutke te se od nje očekivalo da se tako i ponaša. Smatram da je takvo društveno okruženje koje ju je svelo na nesamostalnu lutku bilo glavni razlog njezinog odlaska. Tu tezu pokušat ću dokazati u nastavku rada.

Na samom početku drame upoznajemo mladu veselu, bezbrižnu ženu koja živi u idiličnom braku s direktorom banke Torvaldom Helmerom. Ibsen nas uvodi u elitni svijet građanskog društva prikazujući nam sliku naoko savršenog, tradicionalnog obiteljskog života. Noru smješta unutar društveno nametnutih okvira dodjeljujući joj ulogu žene u potpunosti podređene mužu. Prikazuje je kao nesamostalnu i nezrelu ženu koja je samo lutka u rukama svojeg muža. Takav

prikaz Nore očituje se već u prvom činu kada ju Torvald kori zbog jedenja slatkiša koje ona skriva od njega.

> *HELMER (prijeti prstom): Nije li ova slatka njuškica danas bila zločesta u gradu?*
> *NORA: Kako to misliš?*
> *HELMER: Nije li slatka njuškica ipak bila u kojoj slastičarnici?*
> *NORA: Ne, Torvalde, vjeruj mi...*
> *HELMER: I nije se malo zasladila?*
> *NORA: Ne, zaista ne!*
> *HELMER: I nije kušala malo slatkiša od badema?*
> *NORA: Ne, Torvalde, nije. HELMER: No, no — pa to je sve samo šala.*
> *NORA (ide desno prema stolu): Rekao si mi da to ne činim.* (Ibsen 1996: 6)

Ibsen Norinu nesamostalnost tako dovodi do krajnjih granica potpuno joj oduzimajući pravo na izbor. Iz uvodnog čina drame vidljivo je d Nora u potpunosti prihvaća činjenicu da ovisi o Helmeru te da mu se samovoljno pokorava ne preispitujući njegov odnos naspram nje. Tek u razgovoru Nore i gospođe Linde u prvom činu otkriva se druga strana Norine ličnosti. Nora otkriva da je posudila novac za Torvaldovo liječenje te krivotvorila potpis na mjenici kako bi Torvaldu spasila život. Otkrivajući tu tajnu Nora zapravo otkriva drugu stranu svoje ličnosti, samosvjesnu ženu koja živi u agoniji uzrokovanoj stalnim strahom od razotkrivanja. Norina agonija se pogoršava kada joj Krogstad prijeti da će Helmeru poslati pismo u kojem će je razotkriti. Pokušavajući spriječiti katastrofu obraća se obiteljskom prijatelju doktoru Ranku tražeći pomoć, ali odustaje kada joj on priznaje svoju ljubav. Shvaća da je katastrofa neizbježna, ali se nada da će Torvald shvatiti njezine plemenite namjere te otplatiti dug jer mu je ipak spasila život. Norina nada dokaz je njezine dječje naivnosti, ali i bezuvjetne ljubavi prema Torvaldu. Moli Kristinu da nagovori Krogstada da zatraži neotvoreno pismo natrag kako bi ipak spriječila katastrofu. Kada to ne uspijeva jer Krogstad otputuje, a njegovo pismo ostaje u sandučiću Helmerovih, Nora pada u očaj.

> *NORA: Ne trebaš ništa sprječavati. Dogodit će se čudo i... mi slavimo.*
> *GOSPOĐA LINDE: Kakvo čudo?*
> *NORA: Ah, ti to ne možeš razumjeti. Pođi k njima, evo odmah i mene. (Gospođa Linde odlazi u blagovaonicu. Nora zastane na trenutak kao da se pribire, a zatim pogleda na svoj sat.) Pet sati. Sedam sati do ponoći. Onda još dvadeset i četiri sata do druge ponoći. Onda će tarantela biti odigrana do kraja. Dvadesetčetiri i sedam? Još trideset i jedan sat života.* (Ibsen 1996: 40)

Vrhunac radnje događa se na Božić kada se odvija kostimirani ples kod konzula Stenborga kojemu prisustvuju i Helmerovi. Tijekom spremanja za bal govoreći o haljini, Nora kaže kako Torvald ne voli gledati odijevanje. Pretpostavimo da je haljina poistovjećena sa društvenom maskom, poruka je da Helmer voli tu masku, tj. društvenu ulogu svoje žene, ali izbjegava

suočiti se s njezinim istinskim identitetom, što se i očituje u finalnoj sceni. Neposredno prije bala Krogstad ostavlja pismo u sandučiću, a Nora nagovori Torvalda da ga pročita nakon bala te tako odgađa odlučujući trenutak. Na balu Nora pleše tarantelu obučena u ribarsku djevojku jer je Torvald tako htio, a kada ju svi gosti zadivljeno gledaju, ljubomorno ju odvodi s bala. Došavši kući Torvald čita Krogstadovo pismo te se njegov stav prema njoj potpuno mijenja. Osuđuje ju, govori kako ga je upropastila te joj zabranjuje pristup djeci svodeći njihov brak samo na društvenu kulisu. Nora tada počinje shvaćati kako su sve njezine nade lažne kao i njezin brak.

> *HELMER: To je istina? Istina što tu piše? Užasno! Ne, ne, to nije i ne može biti istina!*
> *NORA: To je istina, Voljela sam te više od svega na svijetu!*
> *HELMER: Mani se tih bijednih izgovora!*
> *NORA: Pusti me da odem!*
> *HELMER: Mani se komedije! (Zaključava predsoblje.) Ostat ćeš ovdje i odgovarati. Imaš li ti pojma što si učinila? Odgovori mi!*
> *NORA (gleda mu ravno u oči; sve hladnijim tonom): Da, sada razumijem.“* (Ibsen 1996: 49)

Naziva ju lažljivicom, zločinkom, licemjerkom, obraća joj se potpuno bez poštovanja i suosjećanja, a ona ga samo hladno promatra, shvaćajući da mu je stalo samo do vlastitog ugleda. Upravo u trenutku kada Torvald Nori zabranjuje da odgaja djecu, u sobu ulazi služavka s novim pismom od Krogstada u kojem vraća Nori mjenicu i govori kako neće nikome ništa reći jer ga je gospođa Linde u to uvjerila. Nakon tog obrata Torvaldovo ponašanje se mijenja, govori kako je spašen te oprašta Nori, ali ona to više ne želi. Shvaća kako je cijeli život bila lutka u rukama muškaraca, prvo svojeg oca pa onda svojeg muža te odlučuje skinuti tu masku. Taj čin skidanja maske Ibsen simbolično predočava Norinim skidanjem kostima koji je nosila na balu.

NORA (iznutra): Skidam kostim. Dosta je bilo maskerade!“ (Ibsen 1996: 50)

Skidajući kostim Nora zapravo skida masku koju joj je društvo nametnulo i odbija biti lutkom. Govori Torvaldu da ga ostavlja kako bi pronašla sebe i naučila živjeti. Odlučuje sebe postaviti na prvo mjesto zanemarujući pritom svoje dužnosti kao majke i supruge te okreće leđa društvenim normama smatrajući da nisu ispravne. Umjesto svetih dužnosti kao majke i supruge, Nora odabire dužnost prema samoj sebi tvrdeći da ne može biti majka i supruga, ako ne zna tko je. Također nakon osam godina braka spoznaje da Torvald nije čovjek za kakvog ga je držala, shvaća da mu je čast bitnija od nje i doživljava ga kao potpunog stranca. Torvald ju preklinje da ostane, a ona govori kako ga ne voli i kako ne može više živjeti sa strancem. Obećava joj da će se promijeniti, ali ona čvrsto ostaje pri svojoj odluci.

HELMER (tužno): Vidim, vidim. Između nas se otvorio ponor. Ali, Nora, mi ga možemo premostiti, zatrpati.
NORA: Ova žena kakva sam sad, ne može biti tvoja supruga.
HELMER: Ja ću se promijeniti.
NORA: Možda — kad ti oduzmu lutku.(Ibsen 1996: 54)

Ibsen prikazuje Norin lik kroz različite faze razvoja; na početku je žena lutka u rukama svojeg muža koja odgaja djecu. Ona je Helmerova lutka, a njihovo troje djece Ivar, Bob i Emmy su njezine lutke. Istovremeno Nora je i žena patnica, krivotvoreći potpis podnijela je žrtvu kako bi spasila život svome mužu. Njezina žrtva najviše se očituje u dugogodišnjoj šutnji i skrivanju tajne od Helmera kako bi obranila njegovu čast jer je prekršila društvene norme tog vremena. Kada joj Krogstad zaprijeti Nora u potpunosti postaje žena patnica, a njezina agonija doseže vrhunac kada promišlja o samoubojstvu. Jedina osoba pred kojom Nora pokazuje svoju patnju i otvoreno govori o njoj jest gospođa Linde, dok pred Helmerom, Krogstadom i doktorom Rankom navlači masku koja je u skladu s njihovim očekivanjima. Kada postaje svjesna da je katastrofa neizbježna Nora razvija ulogu fatalne žene, posebice kada odlazi na bal gdje zanosno pleše po Torvaldovoj želji, svjesna da je to posljednji put da nosi masku lutke. U finalnoj sceni konačno odbacuje masku lutke i postaje žena borac. Prestaje biti žena patnica i plesati po želji muškaraca, pokazuje svoje pravo lice i prvi put u životu donosi samostalnu odluku. Svjesna je rizika koji preuzima odlazeći od Helmera, ne idealizira stvarnost koja ju čeka, ali shvaća da mora odrasti. Odlaskom od Helmera Nora postaje žena heroina i simbol borbe za ženska prava te također prva žena europske književnosti koja se pobunila protiv društvenih normi. Norin odlazak nije samo okretanje leđa mužu i djeci, to je odlazak i pobuna protiv modernog patrijarhalnog društva u kojem je žena podređena muškarcu. Zbog takvog završetka drama je bila predmetom mnogobrojnih kazališnih polemika i uzdrmala temelje građanskog društva, a Ibsen je stekao glas feminista.

„Ibsen se očito zalaže za pravo žene da odlučuje o vlastitom životu, sklon je opisivanjima osjećajnosti žene nasuprot navodnoj racionalnosti muškarca, no to je ipak samo jedan segment dubinskog problema komunikacije u građanskom društvu. Nora i Helmer se dubinski ne razumiju zato što način života razara osobnost i onemogućuje izvornu komunikaciju među ljudima: samoživost, licemjerje i prijetvorna dobrohotnost zamjenjuju prave, istinske ljudske odnose, pa se pojedinac mora tek boriti za vlastito priznanje. Norina odluka je stoga svojevrsna pobjeda.“ (Solar 2003: 260)

Ibsen ovom dramom anticipira modernizam u svjetskoj književnosti, otklanja se od poetike realizma te postaje uzorom mnogobrojnim svjetskim i hrvatskim dramatičarima kao što je Miroslav Krleža o čijem će se stvaralaštvu govoriti u ostatku rada.

6. POETIKA MODERNIZMA

Naziv modernizam ustalio se za razdoblje koje u književnosti Zapada potkraj devetnaestog stoljeća smjenjuje realizam, a u drugoj polovici dvadesetog stoljeća prestaje s postmodernizmom. U razdoblju modernizma književnost se osamostaljuje, institucionalizira te postaje predmetom estetike, a razvija se i književna kritika. Književnost se ograđuje od senzacionalističke, masovne kulture, a kao posljedica toga nastaju mnogobrojni književni pokreti koji sežu od larpurlartizma do angažirane književnosti. Moderna književnost u cjelini je antitradicionalna, znanost urasta u književnost te se javljaju analize unutarnjih doživljaja, interesi za intuitivno, egzotiku i pustolovnost. (Slamnig 1999: 266) Najvažnija obilježja modernističke književnosti su formalni eksperimenti i prekoračenje žanrovskih granica. Riječ je o pluralnom razdoblju kojemu je svojstven izostanak krovne koncepcije književnog stila. Pisci modernizma u svojim djelima tematiziraju iskustvo novog života u modernim gradovima iskazujući istovremeno osudu masovnog i otuđenog društva. Pjesništvo dobiva autonomiju dok se proza očituje u inovativnim formama, defabularizacijom, unutarnjim monolozima, tehnikom struje svijesti. Razbijajući kronologiju realističkog zbivanja, autor čitatelja uvlači u zamršeni unutarnji svijet likova stvarajući tako tekst protkan intertekstualnim fragmentima. Među takvim prozaicima ističu se imena Marcela Prousta, Jeana Paula Sartrea, Jamesa Joycea, Virginije Woolf. Kada je riječ o drami Slamnig govori kako se javljaju tendencije prema razaranju dramske radnje svojstvene klasičnoj europskoj tradiciji. Navodi neke nove žanrove dramske književnosti koji se javljaju u modernoj književnosti: lirska drama – T. S. Eliot, drama apsurda – Eugene Ionesco, epsko kazalište – B. Brecht, filozofska drama – A. Camus. Solar epohu modernizma dijeli na četiri temeljna razdoblja: esteticizam, avangarda, kasni modernizam i postmodernizam određujući tako modernizam kao suvremeno razdoblje. U skladu s tim odjeci modernizma vidljivi su i u hrvatskoj književnosti od početaka dvadesetog stoljeća pa sve do danas.

6.1. Modernizam u hrvatskoj književnosti

Razdoblje modernizma u hrvatskoj književnosti započinje još krajem devetnaestog stoljeća, godine 1892. kada Antun Gustav Matoš u *Vijencu* objavljuje svoju prvu pripovijetku *Moć savjesti.* To razdoblje u hrvatskoj književnosti poznato je pod nazivom prva moderna, a obilježili su je pisci poput Vladimira Nazora, Antuna Gustava Matoša, Vladimira Vidrića, Janka Polića Kamova. U prvim desetljećima dvadesetog stoljeća kada na književnu scenu stupaju

autori rođeni u zadnjem desetljeću devetnaestog stoljeća počinje razdoblje druge moderne. Godine 1914., neposredno prije Prvog svjetskog rata, izlazi pjesnička zbirka *Hrvatska mlada lirika* kojoj je glavni urednik bio Ljubo Wiesner. U toj zbirci prve su pjesme objavili Tin Ujević, Ivo Andrić i mnogi drugi autori te je ona označila prijelaz u novo razdoblje hrvatske književnosti, oproštaj s tradicijom. Društveno političke okolnosti uvelike su utjecale na razvoj književnosti, što je posljedično dovelo do stvaranja dviju suprotnih frakcija.

„S jedne strane bila je to skupina jugoslavenski orijentirane mladeži okupljene oko Vladimira Čerine i njegovih časopisa Val i Vihor, nezadovoljna tadašnjom hrvatskom neučinkovitom politikom. Toj su se skupini kao umjetnički uzori nametnuli pjesnik Vladimir Nazor svojim Slavenskim legendama i Hrvatskim kraljevima te kipar Ivan Meštrović. Taj pokret imao je više političko polemički nego književni karakter". (Šicel 2005: 160)

Nasuprot toj struji, 1916. se javlja skupina književnika koja piše programatske članke i manifeste iskazivajući nezadovoljstvo stvarnim stanjem hrvatske književnosti. Smatrali su da je od Matoševe smrti hrvatska književnost nemoćna i neplodna pa se protiv toga bune. Tu frakciju predvode Ulderiko Donadini, Miroslav Krleža i Antun Branko Šimić. Ovo razdoblje jest najplodnije razdoblje hrvatske književnosti, a naziva se razdobljem avangardnih stilova. Shodno tome u ovom razdoblju nastaju najvrjednija djela hrvatske književnosti. Avangardni autori proširili su vidike književnosti i na prvo mjesto stavili originalnost. U pjesništvu se javlja Antun Branko Šimić pišući ekspresionističku liriku dok se u proznoj i dramskoj sferi ističu imena Milana Begovića i Miroslava Krleže. *„Od Prvog svjetskog rata , zahvaljujući silovitim strujama epohe, hrvatska književnost naglo, od zaturene, provincijalne književnosti, zabavljene isključivo vlastitim opstankom, postaje ponovno književnost koja diše ritmom svjetskih zbivanja."* (Frangeš 1987: 286) U razdoblju kasnog modernizma prozaici se u svojim djelima obračunavaju s poviješću i bune se protiv nametnute dogme socijalističkog realizma koja je nastupila nakon Drugog svjetskog rata. Među takvim autorima ističu se Miroslav Krleža, Slobodan Novak i Ranko Marinković, a svojim najvećim ostvarenjima javlja se i Ivo Andrić koji 1961. dobiva Nobelovu nagradu za svoj roman *Na Drini ćuprija.* Pjesnici poput Tina Ujevića, Slavka Mihalića, Jure Kaštelana, Ivana Slamniga nadilaze avangardna obilježja i usvajaju visoke standarde svjetske književnosti. Hrvatska književnost tijekom dvadesetog stoljeća razvijala se pod utjecajem burnih društveno političkih zbivanja, kriza, diktatura i svjetskih ratova, stoga ne iznenađuje pojava mnogobrojnih časopisa i programatskih tekstova. Neki od najbitnijih časopisa u razdoblju modernizma su *Kokot, Vijavica, Pečat, Republika, Krugovi, Telegram, Forum, Razlog*. Književnost postaje autonomna umjetnost kojom pisci izražavaju strah i krik nad ratnim zbivanjima te pobunu protiv društva koje ih isključuje i gura na marginu. Mnogi su književnici sudjelovali u svjetskim ratovima i bili politički aktivni.

Paradigmatska ličnost hrvatske moderne književnosti, ujedno i ličnost koja je svojim djelovanjem odredila smjer hrvatske književnosti i kulture bio je pisac Miroslav Krleža. Svojim djelovanjem Krleža je obuhvatio sva tri književna roda, ali i prešao u sfere političkog djelovanja. Njegove su drame izvođene na mnogim svjetskim pozornicama, a njegova djela prevedena na mnoge svjetske jezike. „*Smatra se autorom jednog od tematski i žanrovski najraznovrsnijih, a brojem knjiga najopsežnijih opusa u hrvatskoj književnosti. Sabrana djela obuhvaćaju pedeset knjiga, a niz tekstova ostao je u rukopisnoj ostavštini.*“ (Detoni-Dujmić 2005: 593)

7. ŽIVOT I DJELO MIROSLAVA KRLEŽE

Miroslav Krleža hrvatski je pjesnik, dramatičar i prozaist rođen u Zagrebu 1893. godine. Govoreći o Krležinom životu u *Leksikonu pisaca svjetske književnosti* Nemec navodi da je pohađao kadetsku školu u Pečuhu te vojnu akademiju Ludoviceum u Budimpešti. Tijekom Prvog svjetskog rata boravi na ratištu u Galiciji, a nakon 1913. napušta vojnu akademiju posvećuje se književnosti. Djeluje kao slobodni književnik do 1950. godine kada utemeljuje Leksikografski zavod u Zagrebu, postaje direktorom i uređuje Enciklopediju Jugoslavije. Između dvaju svjetskih ratova pokrenuo je i uređivao časopise *Plamen, Književna republika, Pečat*. Nemec navodi kako je Krleža književno djelovanje započeo dramskim djelima, dramski prvijenac *Legenda* objavio je Milan Marjanović u *Književnim novostima* 1914. godine. Dramama *Kristofor Kolumbo,* 1917. i *Michelangelo Buonarroti,* 1918. Krleža nastavlja tzv. mesijanski niz drama koji je započeo *Legendom*. U središtu tih djela nalaze se likovi neshvaćenih, odbačenih, tragično stradalih genija, Krista, Kolumba i Michelangela. Istovremeno s prvim dramskim ciklusom, stvara i ciklus simfonija/ poema, a neke od najpoznatijih su *Pan. Podnevna simfonija, Suton.* 1932. godine objavljuje zbirku ratne lirike koja je nastajala u razdoblju od 1914. do 1922., a nosi naslov *Knjiga lirike.*

„Ovo je lirika ojađenog i u isti mah raspaljenog, neobuzdanog i nepobjedivog temperamenta koji se ne da, nego se bije i sa sobom i s iluzijama, i s kaosom o s nevremenom epohe, sa svim u sebi i oko sebe, plamsajući do patosa čak, kao plamen neugasivog života usred svog noćnog, krvavog i vrtoglavog stoljeća.“ (Vučetić 1983: 39)

Zbirku novela *Hrvatski bog Mars* počeo je pisati još 1917. godine, sadrži sedam ratnih novela kojima izražava ekspresionistički krik nad ratnim zbivanjima. Drugi dramski ciklus nastajao je između 1918. i 1923, godine, a čine ga drame *U logoru, Golgota* i *Vučjak.* Za razliku od prvog

ekspresionističkog ciklusa, ovdje je radnja plastičnija, psihološki produbljenija zasnovana na oštrim dijalozima. Treći dramski ciklus jest ciklus o Glembajevima nastao između 1926. i 1930. godine. Čine ga tri drame i jedanaest proza, a predstavlja analizu patricijskog društva u Hrvatskoj, tj. elitnog sloja građanskog društva čije su sudbine predočene u sudbinama Glembajevih. Kasnije se Krleža istakao zbirkom kajkavskih pjesama pod naslovom *Balade Petrice Kerempuha* te romanima kao što su *Povratak Filipa Latinovicza, Na rubu pameti, Zastave.* Krleža je svojim djelima snažno utjecao na razvoj hrvatske moderne književnosti, a istakao se esejima i kritikama o umjetnosti, ali i politici. Šime Vučetić, pokušavajući sumirati Krležino djelo, govori ovako: „*Krleža je svjestan da je pisac stoljeća ratova i katastrofe kontinenta, ali i socijalističkih kretanja koje traže i koje se bore za izlaz iz pakla, iz apsurda.“* (Vučetić 1983: 244)

7.1. Ciklus o Glembajevima i drama *Gospoda Glembajevi*

Povjesničari književnosti ciklus o Glembajevima svrstavaju u treću fazu Krležina dramskog stvaralaštva. Nastajao je od 1926. do 1930., a sastoji se od jedanaest proza i tri drame. Prozna djela objavljena su pod naslovom *O Glembajevima*, a drame su kronološkim redom; *Gospoda Glembajevi, U agoniji, Leda. „*Ciklus *o Glembajevima alegorija je napornog, sretnog i nadarenog kretanja egzistencija koje se probijaju iz blata zločina, nepismenosti, dima i laži do svjetlosti, profita, ukusa, dobrog odgoja, do gospodskog života; kretanja iz tmine u svjetlost.“* (Vučetić 1983: 91) Frangeš tvrdi kako su Glembajevi stvorili austrohrvatsko više društvo koje živi u Zagrebu u svojoj „superiornoj agramerskoj izolaciji“. Okruženi su hrvatskim jezikom, ali su ostvarili svoj agramerski rezervat u kojem govore njemački i preziru sve ispod sebe. *„Sumrak 'agramerštine' i lomove po glembajevskim salonima prikazuje Krleža kao dio raspada Imperije.“* (Frangeš 1987: 299) Senker pak tvrdi kako drama *Gospoda Glembajevi* predstavlja preokret u Krležinu stvaralaštvu jer nije riječ samo o sentimentalnim vezama, bračnom trokutu i psihologiji, nego ponajprije o politički i socijalno angažiranoj drami koja na izravan način ustvrđuje da građansko društvo počiva na grabežu, umorstvu i prijevari. Naziva glembajevski ciklus *„književnim mitom, zatvorenim, usamljenim, zaokruženim i samostalnim.“* (Senker 2000: 413) Krleža prikazuje put Glembaja od obične međimurske cehovske obitelji do ugledne građanske obitelji bankara. Glembajevsko kretanje prožeto je grabežljivošću, pljačkama, ubojstvima, samoubojstvima, njihov put je put krvi i zločina. Glembajevski život izvana izgleda zamamno i sretno iako je ispunjen gorčinom, kriminalom, tjeskobom i trajnom

nesrećom. Donat navodi kako Krleža u dramama o Glembajevima donosi moralistički eksploziv koji u momentu eksplozije ruši sve bedeme i norme građanske uglađenosti. *„U tom plamenu neće izgorjeti samo jedna porodica i njezina povijest, nego čak i cijelo jedno društvo utemeljeno na izreci čovjek je čovjeku vuk.“* (Donat 2002: 252) Krleža naturalistički prikazuje glembajevsku nesreću kao posljedicu zločina prošlih generacija. Glembajevski očevi i majke krivi su za nesreće svoje djece jer su svojim načinom života i borbom za bogatstvo odredili krv i narav djece. Djeca su im zbog toga kažnjena sušicom, smrću po sanatorijima, samoubojstvima i kriminalom. „*Obiteljsko organizirano kretanje moralo je ostaviti tragove koji su se u potomcima odražavali kao predispozicije, kao refleks iz jednog mutnog tijela i mutne dubine.“* (Vučetić 1983: 92) Upravo na to ukazuju prve Leoneove riječi u drami *Gospoda Glembajevi*: *LEONE: Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno.“* (Krleža, 1997: 4) Glembajeve prati Barboczy legenda koja je izrečena također u prvom činu prve drame ciklusa: *Svi su „Glembajevi ubojice i varalice i svi su Glembajevi prokleti.“* (Krleža 1997: 13) Nijedan Glembay ne može pobijediti glembajevsko u sebi, uvijek ih sustigne i odvede u propast. Ignjat je varalica, Leone na kraju postaje ubojica, a njegova sestra Alisa se utopila. Glembajevsko kretanje u propast prikaz je tragike ljudskog u neljudskom kretanju. U socijalno političkom kontekstu ciklus o Glembajevima izraz je otpora svih podunavskih naroda protiv glembajevskih loza i klasa, nastao u klimi antihabsburškog otpora. „*Bio je to izraz vjekovne borbe našeg naroda protiv svakovrsnih glembajevskih loza u crnožutom vinogradu pod žarkim suncem habsburgovske katoličke krune.“* (Vučetić 1983: 93*)* Drama *Gospoda Glembajevi* sastoji se od tri čina, a prvi put je izdana 1929. godine. Prikazuje dramski čvor glembajevskih kretanja, a svaki je lik umjetnička konkretizacija niza društvenih tipova u Hrvatskoj Krležina vremena. Krleža poštuje tri Aristotelova jedinstva mjesta, vremena i radnje, sve se odvija jedne noći u kuriji Glembajevih. Krleža u Glembajevima prikazuje naturalističku tragiku bića koje se usprkos novcu i moći nikada nije uspjelo humanizirati i ostvariti. Mnoštvom naturalističkih dijaloga, prikazima pretjerivanja u jelu i piću, likovima fatalnih žena i zlih, bezobzirnih muškaraca Krleža stvara društvenu satiru i oštro osuđuje građansko društvo. Vrhunac drame događa se između jedan i dva i trideset u noći kada se svi glembajevski konci zapliću u sukobu Leonea i Ignjata te cijela istina izlazi na vidjelo. Krleža dramski sukob pojačava simboličnom zvučnim efektima; grmljavinu, vjetar i kišu stavlja nasuprot bijesne i krvave glembajevske stvarnosti. Svaki je lik određen govorom, individualiziranim psihološkom motiviranošću likova i njihovim značenjima. Leone se izražava drugačije od drugih Glembaja jer je heretik, ateist, umjetnik i doktor filozofije koji je jedanaest godina boravio izvan roditeljskog doma. Upravo zbog toga ima drugačiji položaj u odnosu na druge Glembajeve, smatraju ga neuračunljivim.

Leone luta svijetom kako bi pobjegao od mržnje i od glembajevskog u sebi, ali na kraju postaje isti kao i oni.

> *LEONE: Od prvog dana kada sam počeo misliti, ne radim drugo nego se borim protiv Glembaja u samome sebi! To i jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbini: ja sam čisti, nepatvoreni, stopostotni Glembay! Sva ta moja mržnja na Glembajeve nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glembajevima ja sam sebe gledam kao u ogledalu!"* (Krleža 1997: 71)

Glembajevsko u Leoneu prevlada kada mu umre otac, a njegova pomajka barunica Charlotta Castelli Glembay, čuvši da je doživjela financijski slom, izvrijeđa sve Glembajeve. Leone tada uzima škare i u afektu ubija Charlottu. Krleža taj čin ubojstva ne prikazuje nego se na kraju pojavljuje samo sluga koji izvještava što se dogodilo. *SLUGA: Gospodin doktor zaklali su barunicu!* (Krleža 1997: 76) Nakon izvještaja o ubojstvu, drama simbolično završava dolaskom jutra i cvrkutom ptica, izlaskom iz glembajevske tmine.

8. CHARLOTTA CASTELLI GLEMBAY, ŽENA U MODERNOM PATRIJARHATU

Kroz povijest hrvatske književnosti ženski likovi percipirani su na različite načine: od srednjovjekovne književnosti do devetnaestog stoljeća žene su bile tek sporedni likovi i objekti promatrani iz perspektive muškaraca. U devetnaestostoljetnoj književnosti javlja se tip fatalne žene: femme fatale, a tek od dvadesetih godina dvadesetog stoljeća ženske likove odlikuje samosvijest i odvažno iznošenje vlastitih stavova. Također se javlja i tip žene patnice koji Krleža izrazito vješto unosi u svoje drame, stvarajući ženske likove podvojenog karaktera; žene patnice koje su ujedno i fatalne žene. Vladan Švacov u svome radu „Humor Krležine drame" ovako opisuje Krležinu koncepciju žene:

„Bez obzira na nijanse, osobitosti podrijetla , obrazovanja, stupnja, civilizacije i kulture, to je uvijek jedna te ista prokleta Femina s oštro fiksiranim karakternim osobinama. Ona je: sebična, ovisna, tašta, sitničava, posesivna, a ipak tako neophodna i neizbježiva, nadmoćna u svojoj hinjenoj slabosti – životinja." (Švacov, 1981: 218)

Upravo takav lik je Charlotta Castelli Glembay, fatalna žena s karakteristikama žene patnice, neizbježna, neophodna i tragična. Barunica Castelli Glembay nije klasičan tip žene patnice, kao što je to Laura iz drame *U agoniji,* dapače Krleža je nigdje konkretno ne naziva patnicom, ali kada je promatramo u odnosu na društvo možemo naslutiti njezin položaj žene

patnice. Nju ću kao i Noru predstaviti u odnosu na društvo u kojem je živjela jer smatram da ju je ono odredilo i uništilo. Charlottu je kao i Noru okruživalo društvo moćnih muškaraca. Oslanjajući se na već izrečenu tezu Elisabeth Badinter o različitim oblicima patrijarhata – i Charlottu sam okarakterizirala kao ženu modernog patrijarhata. Imala je pravo glasa, imala je čak i titulu barunice, ali i dalje je većinsko muško društvo nije doživljavalo ravnopravnom. Smatrali su je samo objektom žudnje svodeći je tako isključivo na tjelesnost. Financijski je potpuno ovisna o svome mužu te mu je zbog toga i podređena, a s druge je strane svjesna da za njom žude svi muškarci u njezinoj okolini te to iskorištava kako bi sebi omogućila što bolji položaj. To je jedini način preživljavanja koji poznaje jer je od mladosti prodavala svoje tijelo kako bi preživjela. Smatram da je upravo takvo društvo koje ju je od mladosti svodilo samo na tjelesnost zaslužno za njezin buran život, ali i tragičan kraj te ću to pokušati dokazati. Charlotta je ponajprije određena svojom tjelesnom inteligencijom, takav stereotip uočljiv je već u prvom njezinom opisu.

> *„Barunica Castelli-Glembay dama je u četrdeset i petoj godini, s tako svježim tijelom i kretnjama te joj nitko ne bi dao više od trideset i pet godina. Njena je kosa gotovo potpuno sijeda i kontrast između njenih mladenačkih sjajnih očiju i svježeg obraza čini te se njena frizura pričinja bijelom, naprahanom perikom. Gospođa Castelli, apartna i duhovita dama, izgovara svoje rečenice precizno i vrlo logično, a svoj lornjon upotrebljava više iz afektacije nego iz dalekovidnosti. Obučena je u svijetlu čipkastu šampanj-gala-toaletu s i neobično dubokim dekolteom te skupocjenom, gotovo metar širokom hermelin-stolom.“* (Krleža 1997: 17)

Opisujući ju tako, Krleža naglašava baruničinu tjelesnost i prikazuje je kao stereotipnu fatalnu ženu. U drugom činu drame u svađi Leonea i Ignjata saznajemo kako zapravo nitko ne zna podrijetlo barunice Castelli, ali u proznim fragmentima *O Glembajevima* Krleža navodi kako je Charlotta potekla iz bijede i siromaštva. Stanovala je u trošnoj kućici s majkom udovicom koja je bila teško bolesna , a dane je provodila po mračnim, prljavim ulicama sanjareći o boljem životu. Neki su govorili da je znaju kao sobaricu iz francuskih hotela, dok su drugi pak tvrdili da je se sjećaju iz peštanskih noćnih lokala. U prva dva čina drame Castelli je prikazana kao demonska, bezosjećajna žena koja će gaziti preko tuđih egzistencija i leševa samo kako bi sebi udovoljila. Takav profil barunice Castelli dolazi do izražaja na samom početku kada Glembajev odvjetnik Puba Fabriczy-Glembay čita članak u novinama u kojem je na barunicu izvršen javni linč. Javnost je optužuje za ubojstvo siromašne starice Rupertove koju je pregazila svojom kočijom. Također ju optužuju da je skrivila samoubojstvo mlade krojačke radnice Fanike Canjeg koja se bacila s trećeg kata Glembajeve kurije s djetetom u naručju jer ju je barunica odbila primiti i poslušati njezine molbe. „*Tako umiru siromasi pod kopitima gospodskih četveroprega.“* (Krleža 1997: 21) Slušajući sve te optužbe na svoj račun Charlotta mirno sjedi, briše oči i žali se kako joj je teško i kako je napeta, smatra da je nedužna i da je ona žrtva tuđih

laži. *BARUNICA CASTELLI; „Upravo je perverzno sjediti ovdje ovako bespomoćno i puštati da te dan na dan prljaju! Ja sam posijedjela – moji živci, moje raspoloženje, sve, sve, pa to je strašno...“* (Krleža 1997: 21) Baruničina hladnokrvnost i sebičnost javljaju se kao posljedice glembajevskog kretanja. Glembajevskim ženama suđeno je da budu nesretne i završavaju tragično ispaštajući za zločine svojih muževa ili očeva. Do zadnjeg čina izgleda kao da će barunica Castelli Glembay biti izuzetak među glembajevskim ženama te da će izbjeći tragičnu sudbinu. Do razgovora s Leoneom u finalnom činu barunica igra ulogu fatalne žene držeći konce u svojim rukama. Barunica je prikazana kao nemoralna, sebična žena bez savjesti koja vara muža i iskorištava ljubavnike. Svjesna je svoje tjelesnosti i životnog talenta iskorištava ga kako bi zauzela svoje mjesto među Glembajevima. Svi su znali kako je baruničin moral upitan, no ona je i dalje pobjedonosno stajala na svome mjestu, sve do iznenadne smrti Ignjata Glembaja. Na kraju drugoga čina Ignjat Glembay umire od srčanog udara nakon što mu Leone u afektu prizna da se i on našao na listi baruničinih ljubavnika. Nakon Ignjatove smrti barunica saznaje da iza njega nije ostalo ništa jer je doživio financijski slom. Tek tada padaju sve Charlottine maske i ona otkriva svoje pravo lice; postaje jasno da će završiti tragično kao i ostale glembajevske žene. *„Rastvorena je majstorski ova nesretna žena i zvjerka, ovo meso u dekoru i civilizaciji; zinula je ona u ovoj drami sa svom svojom tjelesnom logikom, računicom. Arogancijom, divljinom kao mačka koja se, do trećeg čina, ne sluteći propast, grijala na svili uz kamin.“* (Vučetić 1983: 95) Treći čin odvija se oko pet sati ujutro nad odrom Ignjata Glembaja gdje barunica Castelli i Leone vode žustru raspravu. Leone Charlottu naziva bludnicom i krivi je za smrt svoje majke, a ona mu se pokušava opravdati. Prvi put u drami, Castelli skida masku i prestaje glumiti te iskreno govori o svojim osjećajima.

> *BARUNICA CASTELLI: „Vi meni godinama činite krivo. Vi ste svome ocu gore u sobi s takvim patosom naglasili da sam ja bludnica, kao da sam ja ikada tajila taj svoj organski nedostatak! Svatko od nas nosi u sebi ponešto zbog čega bi ga ljudi kamenovali! A ja? Nisam li ja uvijek bila dosljedno iskrena: barem u ovom pogledu! Upravo vi, koji ste svojedobno toliko fantazirali o mojoj „erotičkoj inteligenciji“, upravo vi ne biste smjeli biti toliko vulgarni! Ja se na vas ništa ne ljutim: mene samo to boli! Boli me upravo zbog uspomene na ono između vas i mene! Prvi i posljednji put u životu ja sam onda bila izgubila sebe, ja sam stala da se dižem, prvi put bila sam potpuno zaboravila ono obično, senzualno, bila sam s vama tada doživjela ono nematerijalno. U ovom medaljonu još i danas nosim vašu kosu!“* (Krleža 1997: 66)

Kada mu priznaje svoju ljubav barunica Leoneu otkriva svoju ranjivost i daje uvid u glembajevski život iz ženske perspektive. Govori mu o svome životu i o tome kako su je svi muškarci objektivizirali zbog njezine tjelesnosti. Priznaje da su zbog njezine tjelesnosti mnogi muškarci iz različitih društvenih staleža klečali pred njom, ali na kraju bi baš oni najviše okaljali

njezin ugled. Priznaje također da se za Glembaja udala zbog novca te da je to krvavo otplaćivala znajući za sve Glembajeve zločine. Preuzima ulogu žene patnice tvrdeći da joj je najveća kazna što u njezinom šesnaestogodišnjem sinu teče zla glembajevska krv. Leone ostaje zbunjen i zatečen njezinom pričom shvaćajući da je ona samo još jedna žrtva zle glembajevske sudbine te da se samo pokušava izboriti za sebe. Upravo u trenutku kad Leone počinje shvaćati Charlottinu žrtvu i kada preispituje svoju mržnju spram nje, Krleža donosi iznenadni obrat, u obliku telefonskog poziva. Iz banke javljaju Charlotti kako je ostala bez svog novca jer je Glembay na njezino ime potpisivao mjenice i uzimao joj novac. Saznavši to Charlotta postaje svjesna da je sve propalo i da je njezin dvadesetogodišnji brak s Glembajem bio uzaludan. Bijesno dolazi do Glembajevog odra proklinjući ga i nazivajući ga svinjom, a Leone i Angelica ju pokušavaju umiriti. Barunica tada gubi kontrolu, odbacuje ulogu žrtve i otvoreno vrijeđa sve Glembajeve.

> *BARUNICA CASTELLI: „A tako? I takav jedan, kao što ste vi, takav će meni propisivati kako se imam vladati? Onaj me je stari orobio, a vi ćete me još i vrijeđati? Ja sam okradena, zar ne shvaćate? Ta me je stara svinja orobila! Svinje ste vi i bagra, to ste vi! Je li to vladanje dostojno jedne opatice? Tako se vlada ulična drolja, a ne opatica! Ovo nije nikakva javna kuća! Ja sebi izmoljavam da takva svinja kao vi ovako govori sa mnom.“* (Krleža 1997: 75)

Vrijeđanjem Angelice Charlotta budi bijes u Leoneu koji je tjera iz kuće. Bijesna i ranjena Charlotta ostaje uspravno stajati te ga naziva bludnikom koji je mrtvačnicu svoga oca pretvorio u bordel. U Leoneu se tada probudi zla glembajevska krv pa uzimajući škare kreće prema barunici. U barunici tada progovara sve ono ljudsko i životinjsko te ona prkosno izgovara Barboczy legendu nazivajući sve Glembajeve ubojicama i varalicama, a Leone luđački nasrće na nju. Prizor završava lupanjem vrata, razbijanjem stakla i očajničkim baruničinim zapomaganjem kako bi se drama finalizirala ulaskom sluge i riječima: *Gospodin doktor zaklali su barunicu!* (Krleža 1997: 76) Gjurgjan u svom eseju o *Glembajevima* govori kako Leoneov čin nije ni gentlemanski (obrana Angelicine časti), niti moralan (kazna jedne proračunate žene), nego izraz želje za moći u kojoj je barunica medij koji povezuje Leonea s osobom koja želi postati – njegov otac. *„Frustriran, nezadovoljen u sukobu s ocem, Leone svoju borbu za očevo priznanje vlastitog identiteta može ostvariti još samo preko barunice Castelli kao zaloga svoje žudnje.“* (Gjurgjan 2003: 62)

Takvim završetkom Krleža je barunicu Castelli Glembay prikazao kao ženu patnicu koju je elitno građansko društvo izobličilo, porazilo i naposljetku ubilo. Njezino nemoralno ponašanje odraz je zle glembajevske sredine u kojoj je živjela i u kojoj se pokušala ostvariti. Naposljetku

je zbog toga završila tragično baš kao i druge glembajevske žene, iako je dostojanstveno čuvala svoj položaj do samog kraja. Barunica Castelli Glembay jedna je od fatalnih žena novije hrvatske književnosti koja i danas rado oživljava na kazališnim daskama.

9. USPOREDBA NORE HELMER I BARUNICE CASTELLI GLEMBAY

Ove dvije drame imaju mnogobrojna zajednička obilježja iako su napisane u različitim razdobljima, *Nora* u devetnaestom stoljeću u razdoblju realizma, a *Glembajevi* u dvadesetom stoljeću u razdoblju modernizma. Kronološki gledano nameće se zaključak da se Krleža ugledao u Ibsena i poetiku skandinavskog teatra. U govoru koji je održao 12. travnja 1928. u osječkom kazalištu uoči prikazivanja drame *U agoniji,* Krleža potvrđuje tu činjenicu.

> *„Snaga dramatske radnje je ibsenski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata, koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu. Ne može biti dobre drame bez unutarnjeg psihološkog volumena kao glazbala i dobrog glumca kao svirača koji na tom glazbalu svira. Ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru nordijske škole devedesetih godina s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspnem do većeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti".* (Krleža 1928: 740)

U skladu s tim, obje su drame obilježene psihološkim dijalozima i kratkim, izravnim i britkim replikama. Također, Ibsen i Krleža poštuju Aristotelovo jedinstvo mjesta, vremena i radnje. Obje drame sadrže elemente naturalizma, a karakterizira ih političnost i pobuna protiv elitnog građanskog društva. Ibsen gradi psihološke profile pripadnika norveškog građanskog društva te ih prikazuje sa svim njihovim manama i slabostima dok Krleža na sličan način prikazuje hrvatsko građansko društvo. Glavne junakinje Nora Helmer i Charlotta Castelli Glembay potječu iz različitih sredina, ali povezuje ih podređenost naspram muškaraca u tim sredinama. Nora podnosi žrtvu zbog svojeg muža i obitelji te je zbog toga klasičan primjer žene patnice, dok barunica Castelli podnosi žrtvu isključivo zbog svojih interesa i financijske sigurnosti. Zbog naglašene tjelesne ljepote obje junakinje često bivaju objektivizirane u svojim sredinama. Noru su svi muškarci u njezinu životu, uključujući njezina muža, gledali kao lijepu lutku kojom će upravljati, dok su barunicu Castelli određivali samo tjelesnim objektom i predmetom požude. Zajedničko im je također što nikada nisu bile ravnopravne s muškarcima oko sebe iako su se pokušavale izboriti za svoj položaj. Obje glavne junakinje imaju karakteristike žena patnica u odnosu na sredinu u kojoj žive, ali ih svaka na svoj način nadilazi. Znajući da je svi smatraju lutkom, Nora iskorištava tu ulogu kako bi sakrila svoju tajnu i vratila dug bez Torvaldova

znanja. Ona je žena patnica zbog žrtve koju podnosi za svog muža, ali u finalnoj sceni postaje samosvjesna žena-borkinja koja odbacuje zadane uloge lutke i patnice. Nora doživljava sretan kraj, njezin odlazak jest njezin novi početak. Nora se, za razliku od barunice Castelli, svjesno odriče ugodnoga života, novca i društvenog ugleda kako bi počela samostalni život. Ako Helmera promatramo kao simbol građanskog društva koje Noru osuđuje zbog njezine odluke, možemo pretpostaviti da je bila marginalizirana, iako Ibsen to ne otkriva. Barunica Castelli Glembay specifičan je lik dvojake konotacije patnice i bludnice. Zbog svojega je siromašnog podrijetla patnica: živjela je u trošnoj kući s nasmrt bolesnom majkom, a za život je zarađivala prodajući svoje tijelo. Od rane mladosti Charlotta je znala da je muškarci objektiviziraju zbog izvanredne ljepote pa je to iskorištavala kako bi sebi omogućila bolji život. Autorica ovoga rada doživljava je patnicom zbog toga što joj je društvo nametnulo ulogu bludnice koju je ona prihvatila shvaćajući da je to jedini način da se uklopi. Naposljetku ju takvo ponašanje dovodi do braka s bankarom Ignjatom Glembajem te ona s margine društva dolazi do elitnog kruga i postaje barunicom. Charlotta također nadilazi ulogu žene patnice iskorištavajući svoju ljepotu i nevjerojatan životni talent uspijevajući tako zadržati svoje mjesto među Glembajevima. Prilagodila se nemoralnoj, pokvarenoj sredini Glembajevih, postala je fatalna žena pred kojom su klečali svi od biskupa do generala, a bila je fatalna i za samog Ignjata. Bila je uvjerena da će si tako osigurati ugodan život o kojem je sanjala kao mlada djevojka. U finalnom činu drame Charlotta ponovno preuzima ulogu patnice priznajući Leoneu svoju ljubav i govoreći mu o svojem teškom životu. Govori mu kako je krvavo sve otplatila jer je znala i sudjelovala u mnogim Glembajevim prijevarama, a najveća joj je kazna što joj je i sin Glembay. Charlotta uvjerljivo igra ulogu žrtve i patnice do samog kraja, do konačnog sloma kada saznaje da joj je Glembay uzeo sav novac. Tada shvati da su joj snovi propali i da je svo njezino žrtvovanje bilo uzaludno te se napokon oslobađa vrijeđajući Leonea i govoreći sve što zapravo misli o Glembajevima. Završava tragično, za razliku od Nore; Charlotta ne uspijeva pobjeći, nego je Leone ubija u naletu bijesa. S Norom je povezuje činjenica da se na kraju oslobodila svih nametnutih uloga i pokazala pravo lice dignuvši glas protiv sredine koja ju je ponižavala, Noru je njezina odluka koštala društvenog ugleda i ugodnoga građanskog života, a Charlotta je zbog svoje odluke izgubila život. Obje su junakinje igrale nametnute uloge unutar svojih sredina kako bi se izborile za jednakost i ugodan život. Stoga su ostale zapamćene kao reprezentativni ženski likovi dramske književnosti.

10. ZAKLJUČAK

Glavni cilj ovoga završnog rada bio je prikazati način na koji su Ibsen i Krleža konstruirali glavne ženske likove svojih drama. Za primjer sam uzela Ibsenovu dramu *Lutkina kuća* ili *Nora,* remek djelo norveške dramske književnosti s glavnom junakinjom Norom Helmer, a nasljednikom Ibsenove poetike u hrvatskoj drami smatra se Miroslav Krleža s dramom *Gospoda Glembajevi* kojoj je glavna junakinja barunica Charlotta Castelli Glembay. Obje su drame reprezentativne za nacionalne književnosti kojima pripadaju. Da bih mogla pristupiti analizi ženskih likova u odabranim dramama morala sam se prvotno upoznati s književnim razdobljima u kojima stvaraju ovi autori: razdoblje realizma i razdoblje druge moderne. Na samom početku rada navela sam osnovne odrednice dvaju navedenih književnih razdoblja unutar europskih književnosti, a prikazala sam i osnovne odrednice hrvatskoga modernizma u odnosu na europske književnosti. Nadalje sam kratko predstavila autore i njihove opuse te sam navela obilježja odabranih drama u odnosu na opuse autora. Naposljetku sam analizirala glavne junakinje drama u odnosu na građanska društva iz kojih dolaze, a u posljednjem poglavlju rada sam ih usporedila te uputila na njihove sličnosti i razlike.

Henrik Ibsen, najpoznatiji norveški dramatičar svojom dramom *Kuća lutaka* izazvao je burne reakcije i mnogobrojne polemike te si priskrbio reputaciju feminista. Nora je prva žena europske dramske književnosti koja je digla glas protiv patrijarhalne sredine i napustila sve dogme i pravila koje joj je društvo nametnulo. Kroz sva tri čina drame pratimo Norin razvoj od žene patnice i žene lutke pa sve do samosvjesne žene koja odlučuje otići od muža i djece kako bi napokon pronašla pravu sebe.

Miroslav Krleža svojim je ciklusom o Glembajevima naslijedio Ibsenovu poetiku i stvorio ciklus građanskih drama koje danas imaju mjesto klasika hrvatske književnosti. Drama *Gospoda Glembajevi* prva je drama Krležina ciklusa u kojoj uz ostale, pretežito muške članove obitelji Glembay, glavnu žensku ulogu ima barunica Charlotta Castelli Glembay. Barunica Castelli specifičan je lik s dvojakom konotacijom, s jedne strane, ona je tipična krležijanska fatalna žena, bludnica, „prokleta femina“, ali ujedno je i potlačena i ponižena žena patnica. Njezina ljepota jest njezino oružje i sredstvo preživljavanja u sredini koja ju okružuje. Cijeli svoj život barunica je pokušavala sebi priskrbiti što ugodniji život i mjesto u društvu čak i pod cijenu svojeg morala. Kada se udala za Glembaja shvatila je da se mora uklopiti u njihovu sredinu ako želi zadržati svoje mjesto, a upravo to ju je na kraju i koštalo života. Završila je tragičnom smrću upravo kao i ostale glembajevske žene.

Ovim radom ukazala sam na dodirne točke između Nore Helmer i barunice Castelli Glembay unatoč tome što potječu iz različitih sredina i razdoblja; obje su žene patnice koje su zbog podređenog položaja unutar svojih sredina svjesno postale fatalne žene. Obje su također žrtve u svojim sredinama, ali se ujedno i bore za svoje položaje, svaka na svoj način. Nora prihvaća nametnutu ulogu lutke, podnosi žrtvu zbog svoje obitelji pa postaje žena patnica te na kraju odbacuje maske i preuzima kontrolu nad svojim životom. Autorica rada drži da barunica Castelli ima ulogu patnice zbog svojeg siromašnog podrijetla: ulazi u pokvareno, nemoralno glembajevsko društvo koje joj dodjeljuje etiketu bludnice, a ona je iskorištava kako bi ostvarila građanski život o kakvom je oduvijek sanjala. U finalnom činu odbacuje sve maske, ali za razliku od Nore, koja odbacujući maske preuzima kontrolu nad svojim životom, barunica zbog toga umire. Nora i barunica Castelli ubrajaju se u najrazvijenije i psihološki najdetaljnije prikazane dramske ženske likove unutar svojih nacionalnih književnosti, zbog čega su i danas prisutne na europskim pozornicam

11. SAŽETAK

Ovaj završni rad analizira glavne ženske likove drama *Lutkina kuća* (1879.) i *Gospoda Glembajevi* (1928.), Noru Helmer i barunicu Charlottu Castelli Glembay. S obzirom na to da su drame vezane za razdoblja realizma i modernizma prikazuju se i osnovne značajke tih dvaju razdoblja. Predstavljeni su autori; Henrik Ibsen i Miroslav Krleža te njihovi opusi i odabrane drame. Glavne ženske junakinje analizirane su u zasebnim poglavljima, a posljednje je posvećeno njihovoj usporedbi. *Nora* je naturalistička drama u kojoj Ibsen kritizira norveško građansko društvo devetnestog stoljeća, dok Krleža u *Gospodi Glembajevima* kritizira zagrebačku građansku sredinu u dvadesetom stoljeću. Obje su drame obilježene dinamičnim dijalozima s britkim i kratkim replikama te naglašenom psihologizacijom likova. Također, obje drame sastoje se od tri čina kroz koja pratimo razvoj ženskih junakinja, ali i ostalih likova. Nora se razvija od žene lutke preko žene patnice kako bi postala samostalna žena koja odlučuje o svojem životu, a barunica Castelli Glembay razvija se od žene bludnice s pojedinim osobinama žene patnice te postaje još jedna tragična glembajevska žena. Dvije navedene junakinje

povezuje to što obje odbacuju maske koje im je društvo nametnulo te se pokušavaju izboriti za jednako ugodan i samostalan život, kakav imaju muškarci u njihovim sredinama.

KLJUČNE RIJEČI: Henrik Ibsen, Nora, Miroslav Krleža, barunica Castelli Glembay, hrvatska drama

SUMMARY

The construction of female dramatic characters: Ibsen's Nora and Krleža's Baroness Castelli Glembay

This final thesis analyses Nora Helmer and baroness Charlotte Castelli Glembay, female characters of dramas A Doll's House (1879) and The Glembays (1928). Considering that both plays belong to the epochs of realism and modernism, they show the fundamental characteristics of those two periods. The thesis also introduces the authors Henrik Ibsen and Miroslav Krleža, as well as their opuses and selected plays. The main female heroines are analysed in separate chapters while the last one focuses on their comparison. Nora is a naturalistic drama in which Ibsen criticises Norweigan civil society in nineteenth century. Likewise, Krleža criticises the one in Zagreb in The Glembays in twentieth century. Both dramas are characterized by dynamic dialogues with brittle and short replicas, and emphasised psychologizing of the characters. Also, they consist of three acts through which the development of the female heroines is followed, together with the other characters. Nora develops from a puppet woman through a suffering woman to become an independent woman who makes decisions about her own life whereas baroness Castelli Glembay evolves from a harlot woman with certain characteristics of a suffering woman and becomes another tragic Glembay woman. The above mentioned heroines are related by the fact that they both reject the masks imposed on them by society and try to fight for the same comfortable and independent life as men in their milieu.

KEY WORDS: Henrik Ibsen, Nora, Miroslav Krleža, baroness Castelli Glembay, Croatian drama

12.LITERATURA

1. Badinter, Elisabeth, 1988., *Jedno je drugo*, Svjetlost, Sarajevo
2. Batušić, Nikola, 1993., „Henrik Ibsen i njegovo dramsko djelo“ pogovor drame *Kuća lutaka,* Školska knjiga, Zagreb
3. Beker, Miroslav, 1995., *Uvod u komparativnu književnost,* Školska knjiga, Zagreb
4. Brustein, Robert, 1964., *The Theatre of Revolt,* Rowman and Littlefield, New York
5. Detoni - Dujmić, Dunja, 2004., *Leksikon svjetske književnosti djela,* Školska knjiga, Zagreb
6. Detoni - Dujmić Dunja, 2005., *Leksikon svjetske književnosti pisci,* Školska knjiga, Zagreb
7. Donat, Branimir, 20002., *O Miroslavu Krleži još i opet,* Dora Krupićeva, Zagreb
8. Frangeš, Ivo, 1987., *Povijest hrvatske književnosti,* Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb
9. Flaker, Aleksandar, 1986., *Stilske formacije,* Sveučilišna naklada Liber, Zagreb
10. Gjurgjan, Ljiljana Ina, 2003., „Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže, *Dani Hrvatskoga kazališta: Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina dvadesetog stoljeća,* Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb (str. 55 – 66)
11. Hećimović, Branko, 1988., *Antologija hrvatske drame: Knjiga 3; Od ekspresionizma do danas, Znanje, Zagreb*
12. Ibsen, Henrik, 1996., *Lutkina kuća*, SysPrint, Zagreb
13. Krleža. Miroslav, 1997., *Gospoda Glembajevi,* SysPrint, Zagreb
14. Krleža, Miroslav, 2012., „Osječko predavanje“*, Vijenac*, broj 490 (str. 737.–740)
15. Pavešković, Antun, 2004., „Lutkina kuća“ pogovor drame *Lutkina kuća,,* Mozaik knjiga, Zagreb
16. Senker, Boris, 2000., *Hrestomatija novije hrvatske drame 1. dio (1895 – 1940),* Disput, Zagreb
17. Senker, Boris, 1996., „Lutkin bijeg iz kuće“ pogovor drami *Lutkina kuća,* SysPrint, Zagreb
18. Slamnig, Ivan, 1999., *Svjetska književnost zapadnoga kruga,* Školska knjiga, Zagreb
19. Solar, Milivoj, 2003., *Povijest svjetske književnosti,* Golden marketing, Zagreb
20. Šicel, Miroslav, 2009., *Povijest hrvatske književnosti XX. Stoljeća: Knjiga V; Sintetički realizam*, Naklada Ljevak, Zagreb
21. Švacov, Vladan, 1981., „Humor Krležine drame“, *Dani Hrvatskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 8 No. 1,* Zagreb (str, 214. – 221)
22. Vučetić, Šime, 1983., *Krležino književno djelo*, Spektar, Zagreb