

Univerzitet u Sarajevu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost i bibliotekarstvo

**SLIKA PORODICE U KRLEŽINOM GLEMLAJEVSKOM  
CIKLUSU**

Završni diplomski rad

Studentica: Ivana Aranza

Mentor: prof.dr. Almir Bašović

Sarajevo, 2020.

## Sadržaj

<i>Uvod</i> .....	5
Govoreći subjekt i predstavljeni svijet.....	5
Krležin svijet realnosti i fikcije.....	8
<i>Portret jednog društva</i> .....	14
Gospoda Glembay - borba animalnog i razumskog.....	14
U agoniji - katarzična moć spoznaje.....	29
Leda - karnevalska ljubavna igra.....	38
<i>Zaključak</i> .....	46
<i>Literatura</i> .....	49

“Umjetnik pokušava ući u svijet, on se potuca po krčmama, razgovara s barabama ali ne postoji sadržaj koji bi mogao iz njega odagnati vrućicu stvaranja. Stvaranje ekstaza, a ekstaza je Riječ.”

- Branimir Donat (o Krležinoj drami *Michelangelo Buonarroti*)

## Slika porodice u Krležinom glembajevskom ciklusu

Ivana Aranza

### Abstract

Cilj ovog rada je obrazložiti ideju da je Glembajevski ciklus Miroslava Krleže uspostavljen kao slika društva u kom je autor živio i radio. Prikazujući porodicu kao stup društvene zajednice i ukazujući na neprirodan i, u svojoj srži, primitivan odnos između članova porodice, autor je ocrtavao zajednicu u kojoj je prepoznao trulež i raspad hrvatskog društva. Likovi koje Krleža oblikuje su predstavnici svih slojeva disfunkcionalnog društva čiju je frivolnost i *bolest* Krleža nazvao *glembajevštinom*. Sukob među likovima je ostvaren i njihovim moralnim i duhovnim uvjerenjima koja naglašavaju njihovu suprotnost i ambivalentnost, a brak kao osnova cjelokupnog društva je sveden na groteskno prikazivanje sukoba koji vodi u smjeru propadanja braka, povezanosti i bilo kakve komunikacije što je direktna poveznica sa svijetom unutar kojeg se nalazi *moderno* hrvatsko društvo. Spletke, prevare, nerazumijevanje i nezasićenost grade odnose među likovima koji u trenutku radnje dostižu vrhunac te dovode do brzog i potpunog raskola. Stoga će se u ovom radu ponuditi detaljna analiza drama *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda* koje čine glembajevski dramski ciklus te će se na osnovu književne slike autorovog društva kao i njegove recepcije i odnosa unutar te zajednice zaključiti kako je Krleža na primjeru spomenutih drama govorio o vlastitom društvu i vremenu. Kako bi se opravdala ta poveznica, na samom početku rada će se uvesti pojam mimeze i njezinog značaja u književnosti.

Ključne riječi: porodica, brak, društvo, Krleža, zajednica.

## ***Govoreći subjekt i predstavljeni svijet***

“U književnosti, dakle, jezik je prije svega u *funkciji stvaranja*, i to ne samo jedne naročite jezičke strukture višega reda već i tog posebnog unutarnjeg “svijeta”, koji ima sposobnost da znači više nego što inače znači svijet koji nas okružuje.”

(Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*)

Koliko god se otimali ideji da je autorovo djelo odijeljeno od samog autora i njegova života uvijek se vraćamo zaključku da je umjetničko djelo zapravo produkt autorovih emocija, vizija i odnosa spram društvenog okruženja i svjetonazora. To nas podsjeća na aristotelovsku ideju o umjetnosti kao mimesisu (od grčke riječi *mimos*; latin. *Imitatio*, “oponašanje”, “podražavanje”), odnosno preslikavanju stvarnosti. Po ovom principu se od “antičkog doba sve do novih vremena objašnjavao način na koji književnost, kao i umjetnost uopće, gradi i prenosi svoja značenja.”<sup>1</sup> Iako danas strukturalističke i poststrukturalističke škole negiraju pretpostavke da književnost putem jezika prikazuje vanjski svijet, ne možemo u potpunosti zaniijekati da *mimesis* uspostavlja relaciju između autorovog osobnog iskustva i onoga što je prikazano u njegovom umjetničkom djelu. Ipak, zadaća pjesnika je da stvori svijet prema vlastitim mjerilima, idejama i doživljajima, pridržavajući se pri tome pravila književnog stvaranja.

I iako je Platon optužio pjesnike “da ne govore istinu, već izmišljaju priče, a i njih ne izmišljaju lijepo, već i o bogovima i o ljudima rđavo govore, prikazujući kako ih razdiru strasti, kako ih napušta razum, kako zbog toga čine zločine, kako pate i drugom nanose patnju, umjesto da se ponašaju mudro i dostojanstveno”<sup>2</sup>, Aristotel odbija tu tvrdnju i govori kako je “baš ta izmišljena ‘priča’ (mithos) glavno sredstvo pomoću kojih dramski i epski pjesnici ‘oponašaju’ stvarnost”.<sup>3</sup> Prema Platonovom mišljenju, dakle, pjesnička priča ne treba biti nužno istinita nego treba *upućivati* na istine o čovjeku i njegovom životu. Takva priča treba biti *moguća*. Mogli bismo, stoga, zaključiti kako cilj književnosti nije da govori isključivo o idejama ili istinama nego da *prikaže* ono što je čovjeku blisko i realno.

---

<sup>1</sup> Lešić, 25

<sup>2</sup> Isto, 33

<sup>3</sup> Isto, 33

S druge strane, dramski tekst, iako književno djelo, nosi drugu vrstu dileme upravo zbog svoje forme. Ta dilema se ispoljava kroz pitanje tko u drami govori - autor ili lik? Lik je onaj koji izgovara replike i koji živi u toj stvarnosti, a autor je viša instanca - onaj koji daje liku replike, kroji svijet koji je za lika jedinstven, realan i moguć. Ovdje se već samo od sebe nameće novo pitanje: je li dramski lik zapravo proizvod autorovih ideja i doživljaja, otjelotvorenje njegovih vizija, razmišljanja i pogleda na svijet? Upravo ovom temom se opširno bavi Almir Bašović u knjizi *Maske dramskog subjekta* gdje vođen spomenutom dilemom nudi odgovore na pitanja dramskog subjekta, dramske radnje i pozicije autora na primjeru drame s kraja 19. i početka 20. stoljeća.

Unutar tog okvira, Bašović ističe kako je potrebno odmaknuti se od novijih pokušaja tumačenja književnog djela i vratiti se tradiciji, odnosno vratiti se samom djelu. To podrazumijeva detaljno čitanje i usmjeravanje pažnje na tekst koji se nalazi ispred nas i traženje odgovora u onom što je autor napisao, a ne razmišljanje o onom što je autor htio time reći. Pozivajući se na Rolanda Barthesa, Bašović nas podsjeća na Barthesovu ideju o *smrti autora*, odnosno na njegovo mišljenje da je autor u potpunosti odvojen od svog djela i jednom kada ga završi i pusti u svijet, njegovo djelo pripada čitatelju. Prema mišljenju Mihaila Bahtina, s druge strane, autor je definiran u odnosu na čitatelja, a odnos autor - književno djelo - čitatelj se može razumjeti samo ukoliko se sve troje dovede u međusobnu vezu. Prema tome, Bašović zaključuje:

Autor je dakle - ma kako ga definirali - uvijek osoba, a govoreći subjekt pripada svijetu književnosti i on je uvijek književna funkcija. Autor pripada stvarnosti, on je uvijek stvaran, govoreći subjekt pripada svijetu fikcije, i on je uvijek - fikcionalan.<sup>4</sup>

Time Bašović uspostavlja odnos između autora i govorećeg subjekta kao granicu između stvarnosti i fikcije, odnosno ukazuje na autora koji realno postoji u stvarnom svijetu i govorećeg subjekta “koji ne postoji izvan prividne stvarnosti književnog djela.”<sup>5</sup> Takvo shvaćanje ovog odnosa čini, prema Bašoviću, okvir književnog djela, tj., mjesto susreta autorske pozicije i govorećeg subjekta.

---

<sup>4</sup> Bašović, 51

<sup>5</sup> Isto, 51

U ovom kontekstu je važno osvrnuti se na *jezik* kao materijal za konstrukciju književnog djela koji Dževad Karahasan propituje kao njegov *model*. S tim u vezi, Karahasan navodi:

Prvi sustavno razvijen prijedlog da se jezik tretira kao cjelovit izomorfni model književnoga umjetničkog djela povezuje formalističko razumijevanje književnosti (...) sa strukturalističkim koje književnosti i pristupa s pretpostavkom da je jezik idealan (...) model književnog djela i da je književnost samo jedna od manifestacija jezika. (...) Druga osnova ovako izrazite plauzibilnosti 'jezičkog modela' i književnog djela jeste konstrukcijska srodnost u načinu postojanja (...) Trećom osnovom širokog prihvaćanja 'jezičkog modela' književnog djela mogla bi se smatrati činjenica da jezik kao sistem sve svoje mogućnosti ostvaruje jedino u književnom govoru (...)<sup>6</sup>

Književnost, međutim, nije isto što i jezik: ona je modelativni sistem drugog stepena i prema tome ona predstavlja, kako je to objasnio Jurij Lotman, *kod* posebne vrste. Posmatrajući književnost s tog stanovišta naslanjamo se na tvrdnju Romana Jakobsona da je jezik svojevrsan način komunikacije jer stoji u njenoj funkciji što će reći da je i sama književnost, kao proizvod jezika jedna vrst komunikacijskog sistema. Uzimajući, pri tome, u obzir tumačenje Jacquesa Lacana da je subjekt u potpunosti upisan u jezik i tek kao takav dobiva svoj vlastiti identitet, zaključujemo da tek ulaskom u jezik mi postajemo dio spomenutog komunikacijskog sistema. Drugim riječima, ulaskom u jezik, mi se identificiramo kao individue - zasebna i samostalna bića koja postoje odvojeno od *drugih* subjekata, ali u koegzistenciji s njima - a upravo ta koegzistencija je moguća uz upotrebu jezika.

Dakle, književnost počiva na jeziku, a jezik je neodvojiv od govora koji je, nadalje, povezan sa subjektom. Ukoliko se vodimo tom logikom veze možemo zaključiti dvije stvari: da je završeno književno djelo jedna vrsta komunikacijskog sistema i da je književno djelo, u svojoj osnovi, ovisno o autoru kao subjektu koji je upisan u jeziku. Time se vraćamo na govor o mimesisu i potvrđujemo ideju da autor, koliko god stvarao svijet fikcije, ideje za taj svijet crpi iz sebi realnog i opipljivog (iskustvenog) svijeta.

Drama, kao posebna vrsta književnog teksta, ovisi od govora lika jer se ličnosti u drami "cijele ispoljavaju u govoru i radnji"<sup>7</sup>, odnosno, lik u drami se uspostavlja u odnosu na ono što

---

<sup>6</sup> Karahasan, 24-31

<sup>7</sup> Lešić, 475

govori. Zbog toga je, kako kaže Zdenko Lešić, “dramski lik rječitiji i elokventniji nego junak u proznom djelu, koji uopće ne mora sam govoriti, jer je pripovjedač taj koji o njemu govori. Sav svoj unutarnji svijet (emocije, želje, strepnje, misli, težnje) dramski lik mora sam izraziti: ono što nije izrazio - bilo riječima, bilo postupcima - to i nije dio njegove ličnosti.”<sup>8</sup> Prema tome, govoriti u drami znači nekome nešto činiti. Radnja drame, dakle, uvijek počinje u trenutku kada dva ili više likova dođu u sukob. Ukoliko nema komunikacije među likovima, nema niti radnje. Upravo na toj premisi se zasniva cijela ideja o teatru apsurda koji predočava grozno stanje realnosti suvremenog čovjeka - nemogućnost da se izrazi i, samim tim, nemogućnost da bude individualan, zaseban i jedinstven. Time suvremeni čovjek gubi svoj identitet čime prestaje i komunikacija sa svijetom u kom se nalazi. Krizom dijaloga kao temeljem drame se bavi i Peter Szondi u knjizi *Teorija moderne drame* povezujući problem dijaloga sa razvojem individualnosti, a koji se javlja i prije teatra apsurda.

Za razliku od antičke drame gdje je dramski sukob nužno vodio do saznanja koje bi razriješilo situaciju i vratilo svijet junaka u harmoničan poredak u kakvom je i bio prije početka sukoba, moderna drama prikazuje junake rascijepane između volje za djelovanjem i nemogućnosti da razumiju svijet oko sebe. Ovdje je, dakle, uvijek riječ o unutarnjem i vanjskom sukobu - prvo pojedinca sa samim sobom, a onda i sa svijetom. Taj sukob se zasniva na nepripadnosti, nerazumijevanju i nemogućnosti uspostavljanja komunikacije zbog čega vidimo junake koji preživljavaju na ruševinama svoga svijeta.

### ***Krležin svijet realnosti i fikcije***

“Jedna je stvar biti primaš ciganski i guditi slatko uz dlakave uši pijandura, a drugo je pisati ozbiljno i mrko kao što se piše na zelenom stolu tribunala, gdje je sve tiho i mrtvački neutralno. A bude li tko pisao o nama kao takvima, on treba da piše mrko, okrutno i neumoljivo!”

(Miroslav Krleža, *O našoj inteligenciji*)

Neupitna je činjenica da je Miroslav Krleža svojim književnim djelovanjem pokrenuo lavinu doživljaja i interpretacija svog književnog izričaja i tim putem podijelio kritičare, lingviste,

---

<sup>8</sup> Isto, 476



književnike, redatelje pa čak i čitatelje i gledatelje u dvije grupe ili kako je ustvrdila Sanja Nikčević u knjizi *Mit o Krleži* na krležodule i krležoklaste. Vođena idejom da se Krležu u hrvatskoj kulturi uspostavlja, odnosno, ruši kao ikona, ove dvije strane Nikčević objašnjava mitski - s aspekta obožavanja (krležoduli) i demoniziranja (krležoklasti) Miroslava Krleže kao pisca, ali i kao čovjeka. Takav stav spram Krleže se uspostavljao i rušio sukladno uspostavljanju i rušenju hrvatskog, odnosno, jugoslavenskog, društva i vlasti: kako se mijenjala povijest tako se mijenjao i stav prema Krleži kao prema razvratniku, ateistu, mizoginistu, lakrdijašu, nestabilnoj i netaleantiranoj ličnosti koja svoj ugled duguje svojim poznanstvima ili pak kao prema jednoj intelektualnoj gromadi, dragulju hrvatske književnosti, revolucionaru i humanistu. Njegovi radovi su se objavljivali da bi se zabranili, palili i kasnije ponovno veličali. S njim su se svađali, prozivali ga i degradirali i kolege intelektualci, književnici ali i publika. Dakako, u svemu tome Krležu nije ostao ravnodušan i odgovarao je bez dlake na jeziku na sve strane. Vjerojatno se u tom Krležinom odgovoru krije obrazloženje zbog čega se u mnogim interpretacijama, analizama i govorima o njegovim djelima negira činjenica da je Krležu zapravo predočavao propast hrvatskog društva.

Miroslav Krležu je svoj svijet riječi objelodanio javnosti 1914. godine prvim objavljivanjem *Legende*, djelom koje je već tada najavilo da će Krležu tijekom cijelog svog života iznova zadirati u pitanje čovjekove subjektivnosti i njegovog odnosa spram društva. Shodno tome, teme njegovih radova su se odnosile na propitivanje crkve i desakralizaciju Krista, raslojavanje društva i ogoljavanje aristokracije, preispitivanje tradicije, kulture i katoličkih dogmi i, možda najvažnije, odnose unutar porodice. Odabranim temama i načinom na koji je gradio likove i njihove međusobne odnose, doveo je do mnogih podijeljenih mišljenja o svom književnom stvaralaštvu i, gotovo uvijek, bio na meti kritičara i šire javnosti. U svom jezičkom obračunu se nije ustručavao otvoreno govoriti, zbog čega su ga često pratili razni epiteti koji su se odnosili na njegov privatni, ali i stvaralački život. Prema tome, o Krleži se govorilo kao o “‘umišljenoj veličini’, egocentriku, moralno i politički opasnom piscu, nametniku u hrvatskom duhovnom biću - svojevrsnom ‘krležu’ (krepelju), a sam Krležu je tomu davao obilje povoda i razloga: palio je ideološku vatru obračuna stvarajući buku i dim kojima je zaglušivao argumente svojih kritičara”<sup>9</sup> zbog čega, i da je htio, nije bio pisac kojega se moglo, htjelo, a ni smjelo mimoći.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Vladimir Lončarević, 108

<sup>10</sup> Isto, 108

Knjigom polemika *Moj obračun s njima*, Krleža prenosi svoj sukob s kazališnom kritikom na novi nivo - on ne piše samo o kazališnoj umjetnosti i kritičarima nego argumentira i analizira vlastito književno stvaralaštvo, čime pokazuje ne samo svoj neupitni talent nego i spremnost da po svaku cijenu brani i kritički propituje svoja djela. U spomenutoj knjizi, Krleža samoironijski izjavljuje:

Ja sam umišljena veličina, sipač praznih fraza i hohštaplerskih bomba i moji proizvodi nemaju nikakva posla s književnošću. Svi su moji junaci degenerirani bludnici i pijanice, degenerirana i prostituirana družba. Moja književnost je najbrutalnija blasfemija protiv dostojanstva čovjeka.<sup>11</sup>

S ovakvim stavom je najviše Krleži pristupala hrvatska katolička crkva (posebice u poslijeratnom periodu) razapeta između mišljenja o Krleži kao o velikom nacionalnom piscu i Krleži koji je ateist/antiteist/komunist. U oba slučaja, Krležu se optuživalo da svojim djelovanjem (pisanjem i književnim stvaranjem) negira hrvatsku nacionalnu i duhovnu tradiciju.

I ukoliko neki od Krležinih likova jesu bludnici, pijanice, amoralne i degenerirane ličnosti, ubojice, prevaranti, umobolesnici i lakrdijaši onda moramo postaviti pitanje zbog čega je Krleža osjećao potrebu da među predstavnicima hrvatskog društva budu i takve mentalno, moralno i fizički unakažene osobe? O životu i djelu Miroslava Krleže pisao je i Stanko Lasić, a u knjizi *Krleža: kronologija života i rada* Lasić govori o Krleži i svemu što ga je oblikovalo u načinu življenja i razmišljanja od samog rođenja pa sve do smrti. U tom kontekstu ćemo spomenuti nekoliko važnih obilježja koja će pomoći kako bismo napravili poveznicu između autorovog osobnog iskustva i svijeta fikcije koji je oblikovao u svojim djelima. S obzirom da je žustro pisao o politici, religiji i obitelji i na taj način ocrtavao osnovne elemente jednog društva ovdje će se obratiti pažnja na Lasićeva zapažanja o ovoj temi. Naime, Lasić navodi kako je književno stvaralaštvo Miroslava Krleže (a to potvrđuje i Dževad Karahasan) podijeljeno u tri faze i izuzetno označeno godinom 1913. i 1945. jer se Krleža, kako Lasić zaključuje, našao u situaciji u kojoj je trebao pronaći rješenja kako bi ostao vjeran onoj prvobitnoj ideji s kojom je i ušao u svijet umjetnosti i književnosti a to je slobodna misao te “intelektualna, moralna i estetska pobuna.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Isto, 107

<sup>12</sup> Stanko Lasić, 11

Krleža prvi svjetski rat dočekuje kao mladić koji svoj intelektualni put započinje kao učenik zapadnoeuropske škole na čelu sa djelima Nietzschea, Schopenhauera, Burckhardta, Bucklea, Byrona, Renana itd. da bi pred kraj Drugog svjetskog rata bio potpuno sam i depresivan, ostavljen i otpisan kao književnik i intelektualac. Za razliku od one prvobitne recepcije Krležinih djela, “odmah poslije konsolidacije ustaške vlasti, Krležine knjige su zabranjene, spaljene, a svako posjedovanje Krležinih knjiga moglo je imati za posljedicu - slanje u logor.”<sup>13</sup> Godine 1947. su zabranjene dvije drame iz ciklusa o Glembajevima - *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji* da bi ubrzo nakon toga (dakle, po završetku Drugog svjetskog rata) “vlast njime mahala kao nekom dragocijenom zastavom.”<sup>14</sup> Iako su političke mijene i vlast u mnogom uticali na Krležin pjesnički izričaj i pravac u kom je išao u svom javnom djelovanju, političkoj angažiranosti i književnoj karijeri, period tridesetih godina prošlog stoljeća je zahtijevao jasnu Krležinu odluku: u tom trenutku je trebao izabrati hoće li biti revolucionar ili umjetnik. A Krleža je, kako je Lasić konstatirao upravo ono što jest: “on je ono što nije (revolucionar), on nije ono što je (umjetnik).”<sup>15</sup> I iako se cijeli svoj život i u svakom svom djelu borio protiv malograđanstva, ugnjetavanja i vlasti, s Krležom su se stalno dobacivali kao lopticom onako kako je u tom trenutku, odnosno shodno postojećem političkom ustroju, bilo od najveće koristi. Nakon burnog perioda u prihvaćanju Krležinog rada, 1973. mu je predan Orden jugoslavenske zvijezde s lentom kojim ga je odlikovao predsjednik Republike Josip Broz Tito povodom 80. rođendana i 60 godina rada. U govoru upućenom Krleži tim povodom je Jakov Blažević rekao: “Vi ste onaj u Hrvata, za kojeg reče veliki pjesnik naše revolucije Ivan Goran Kovačić, koji iz tamnog oblaka narodnih masa tutnje i blistaju kao munje.”<sup>16</sup> A Krleža je, umoran i iscrpljen od desetljeća borbe izjavio: “Ja sam bio jedan skroman član ove Partije, godinama u raznim amplitudama spram njenih stavova i tako dalje, a onda sam činio što sam mogao kao svoju dužnost partijsku.”<sup>17</sup>

Političke oscilacije koje su uvjetovale Krležin status i mogućnost javnog djelovanja su uticale i na njegov pjesnički izričaj pa je, u skladu s tim, potrebno obrazložiti faze unutar kojih se Krleža kretao u svom stvaralačkom sazrijevanju. Njegovo dramsko djelo se klasificira kako je i sam Krleža predložio i objasnio u Osječkom predavanju iz 1928. godine, objašnjavajući taj svoj

---

<sup>13</sup> Isto, 299

<sup>14</sup> Isto, 323

<sup>15</sup> Isto, 204

<sup>16</sup> Isto, 419

<sup>17</sup> Isto, 420

stvaralački period kao put od simbolističko-ekspresionističke drame rane faze, preko prelazne faze u kojoj se ostvaruje spoj ekspresionizma i realizma do zrele faze glembajevskog ciklusa i drame psihološkog realizma.<sup>18</sup> Taj put Karahasan prepoznaje kao Krležino kretanje od drame ideja prema subjektivnom doživljaju i socijalno angažiranoj drami koja nastoji razumjeti društvo i odnose unutar društvene i obiteljske zajednice.<sup>19</sup> Dramska radnja je, kako Krleža u spomenutom predavanju zaključuje, ibsenovski konkretna, kvalitativna i sastoji se od psihološke objektivacije subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu.<sup>20</sup>

Još jedan važan element u životu i djelu Miroslava Krleže je odnos spram religije koji se postupno razvijao do stadija praktičnog ateizma, a to njegovo opredjeljenje je potaknuto vlastitim vjerskim iskustvom koje ga je odvelo od ministranta do ateista. Svjedočeci životnim stilovima katoličkih predstavnika, vjernika i vjeroučitelja, Krleža zaključuje kako u cijelom tom vjerskom propovijedanju postoji velika mana - svi ti vjerski sljedbenici djeluju samo i jedino riječima, ali ne i u praksi. To ga dovodi do mišljenja da kršćanstvo nije autentično, da su ljudi u svojoj biti samo ljudi i da nisu *skrojeni po slici Božjoj* nego su vođeni erotskim osjećajima kojima se ne mogu oduprijeti.<sup>21</sup> Ta ideja neće obilježiti samo Krležu i njegovo shvaćanje svijeta nego će i znatno uticati na njegovo književno stvaralaštvo i biti protkana kao važna tema mnogih, ako ne i svih njegovih likova. Stoga će u Krležinim radovima akcent uvijek biti stavljen na odnos čovjeka i svijeta, pojedinca i društva, subjektivnog i objektivnog; likovi će često biti otuđeni umjetnici koji će vječno biti razapeti između dobra i zla, animalnog i racionalnog, a njihov sukob će se odvijati koliko sa svijetom u kom se nalaze toliko unutar njih samih. Takve likove će uvijek mučiti hamletovsko pitanje i edipovska sudbina: oni će stalno propitivati svoje bivstvovanje u težnji za konačnom istinom - katarzičnom spoznajom koja će biti ujedno njihov početak i njihov kraj. Nije li zapravo u takvim sudbinama utkana i sudbina samog autora i nisu li njihova pitanja, razmišljanja i stavovi zapravo odraz autorovih ideja i vlastitih unutrašnjih nemira?

Ovdje ćemo se dotaknuti i trećeg elementa koji je ranije u ovom radu obilježen kao važna tema u Krležinom književnom stvaralaštvu. Naime, Krleža je veliku važnost davao obitelji i odnosima među njezinim članovima. Stanko Lasić govori u ranije spomenutoj knjizi o Krležinom odnosu s roditeljima i u tom kontekstu napominje kako je Krleža ostavio veoma malo podataka o

---

<sup>18</sup> Karahasan, 93

<sup>19</sup> Isto, 93

<sup>20</sup> Senker, 19

<sup>21</sup> Šimundža, *Religiozni svijet Miroslava Krleže*, 294

njima, a pogotovo o ocu, navodeći kako je to jedna od najosjetljivijih točaka Krležine biografije. Taj odnos s ocem je usmjerio ne samo njegove životne odluke i ideje nego i kretanje unutar vlastitih književnih djela. Stoga je ovaj ambivalentan odnos otac - sin koji proizvodi uglavnom agresivnu negaciju prepoznatljiv u Krležinoj literaturi, a možda ponajviše upravo u drami *Gospoda Glembajevi* gdje je sukob otac - sin među glavnim obilježjima cijele drame i okidač za zaplet ali i razrješenje radnje. Nasuprot ocu koji je u potpunosti u negaciji, stoji majka koja je blaga i simbol vječne i neupitne ljubavi upravo onako kako i za Leonea majka biva izvor svog dobra, ukoliko ono uopće postoji u njemu. Ovaj edipovski odnos spram roditelja Lasić u Krležinom kontekstu objašnjava na sljedeći način: “majku je volio a to je bilo ‘zabranjeno’ - s ocem se ‘morao identificirati’ a to je bilo nemoguće.”<sup>22</sup> U toj vječnoj dilemi, koja je Krležu pratila cijelog života, možemo prepoznati srž njegovog književnog djelovanja - njegovi likovi su u većoj ili manjoj mjeri, ali uvijek obilježeni iskustvom koje je odraz njegovog vlastitog iskustva.

Iako su mu djela žanrovski i motivacijski raznolika, po sadržajnim elementima su vrlo slična, ako ne i tipična. U njima je uvijek akcentirano propitivanje čovjeka i njegove pozicije u društvu. Stoga koncept obitelji i braka u Krležinim djelima zauzima važno pitanje jer, ukoliko ćemo se voditi tvrdnjom da je pojedinac odraz društva onda ćemo zaključiti da je brak odraz društvenih odnosa. Samo pitanje braka i obiteljskih odnosa je neiscrpna tema još od perioda antičke književnosti kada nastaju neka od najznačajnijih djela poput, Eshilovih, Sofoklovih i Euripidovih drama u kojima je porodica uspostavljena kao prikaz cjelokupnog društva, a odnosi unutar porodice su refleksija društvenih odnosa. U takvom ustroju brak je prikazan kao stup cijelog društva i ukoliko dođe do raspada braka to nužno ocrta raspad društvene zajednice. Stoga Euripidovi likovi ozbiljno promišljaju treba li uopće sklapati brak i rađati djecu. Dakako, valja naglasiti kako su, za razliku od patrijarhalnog društvenog ustroja Krležinog doba, u Euripidovo vrijeme žene bile na čelu obitelji, a brak se promišljao kao prirodna i božanska stvar. Prema tome, pitanja kojima se bavio su se ticala moralnih i društveno - političkih problema. To će reći da je kod Euripida porodica osim važne društvene podloge činila i okvir za tragičko zbivanje u drami pogotovo u trenutku kada se u centar zbivanja postavi ljudska sudbina, a olimpska religija i sudbina bogova prestane biti temeljom dramske priče. Tada božansko ostaje prisutno kao moralna nota u ljudskom ponašanju, to jest, kao strah od bijesa bogova i njihove kazne ukoliko čovjek svojim djelovanjem nekome nanese zlo. Zbog toga su Euripidovi likovi prikazani kao obični ljudi koji su

---

<sup>22</sup> Isto, 35

dovedeni u određenu životnu situaciju gdje se nalaze pred velikim moralnim rascijepom i odlukom koja će odrediti nastavak njihove sudbine.

Isto mišljenje je spram braka zadržala i katolička crkva prema kojoj je bračna zajednica sveta institucija u čijoj osnovi stoji potreba za očuvanjem čovječanstva. U skladu s katoličkim uvjerenjem, brak i nije moguće prekinuti jer je brak neraskidiva zajednica muškarca i žene zapečaćena njihovom vlastitom voljom i Božjim zakonom. U *Glembajevskom ciklusu*, Krleža nam predočava četiri bračne zajednice i nagovještava jedan mogući brak između Urbana i Lede. Takvim prikazom brakova i odnosa unutar članova obitelji, on nam prikazuje raspad svih prethodno spomenutih vrijednosti. Tako u Krležinim djelima brak postaje isprazna slika ljudske netrpeljivosti, poremećenih odnosa i disfunkcionalnih brakova. Bračna zajednica kod njega postaje sinonim za trampu - likovi pristaju na brak isključivo iz koristoljublja i potrebe za materijalnom sigurnošću, a djeca koja dolaze kao plod takve zajednice su mahom delikventna i degenerična grupa predstavnika novih nada hrvatskog društva.

Ovaj uvodni dio rada je poslužio kao gruba skica društva unutar kojeg je živio i radio Miroslav Krleža. I ukoliko se vratimo na ideju o mimezi kao umjetnikovom preslikavanju realnog svijeta i ideju o subjektu koji mora biti upisan u jezik kako bi mogao komunicirati sa svijetom oko sebe, možemo zaključiti kako je Krleža uistinu preslikavao društvo i odnose unutar njega kroz sliku porodice koju je gradio u genezi o Glembajevima. Stoga će se u nastavku ovog rada ponuditi analiza drama *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda* kako bi se opravdala početna ideja - da je Krleža slikajući porodicu u *Glembajevskom ciklusu* zapravo oslikavao portret hrvatskog društva.

### ***Gospoda Glembajevi: borba animalnog i razumskog***

“Der Unterschied einer deutlichen Vorstellung von einer undeutlichen ist bloss logisch, betrifft nicht den Inhalt! A u stvarnu istinu može se ući samo srcem, Leone, samo srcem: logikom ili duhovitim riječima nikako! Jede Logik ist nur eine Scheinlogik, ein Blendwerk.”<sup>23</sup>

(Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*)

---

<sup>23</sup> (njem.) Razlika između jedne jasne i jedne nejasne predodžbe samo je u logici, a ne u sadržaju! (...) Svaka je logika samo prividna logika, opsjena!

Već na samom početku ove drame možemo primjetiti nekoliko stvari koje će u određenom intenzitetu direktno ocrtavati kompletnu ideju ovog djela. Naime, u uvodnoj didaskaliji, Krleža opisuje raskošni ambijent salona Glembajevih (crveni salon sa žutom brokatnom garniturom šezdesetih godina s oko petnaest portreta gospode Glembajevih), gospodu koja se kreće unutar tog salona (general, pukovnik i major, sjedokosa dama s marabu - ogrlicom, oficiri u vafenroku, laku i Pejačević - hlačama, “sva gospoda uglavnom u fraku, a dame u večernjim galama” i među njima je i biskup - “sa zlatnim naočarima, opirući se o štap s drškom od slonove kosti, u reverendi od listera, s briljantnim krstom, biskupskom crvenom kapom i crvenim rukavicama”) i Leonea Glembaya u fraku i s engleskom lulom u ustima “dok je igra ruku i živaca oko te lule abnormalno intenzivna”<sup>24</sup>. U toj Leoneovoj nervozni i netrpeljivosti spram cijelog tog događaja možemo naslutiti njegov prezir prema rafiniranom visokom društvu ali i prema vlastitoj obitelji koja kao organizator ovog okupljanja pripada istom krugu prepotentne gospode koja je svoje perje i glamur stekla krvavim putem. Stoga prvi Leoneov komentar najavljuje psihološki i sociološki raspad koji će se dogoditi do kraja drame i obuhvaća stanje u kojem se nalaze Glembajevi u trenutku početka radnje:

Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno. Es gibt zwei Stämme der menschlichen Erkenntnis, die vielleicht aus einer gemeinschaftlichen, aber uns unbekanntem Wurzel entspringen, nämlich: Sinnlichkeit und Verstand (...).<sup>25</sup>

Cijeli ovaj uvodni dijalog između Leonea i sestre Angelike se uspostavlja kao dijalog Leoneovog antiteističkog stava i Angelikinog teološkog pristupa koji se u svojoj srži međusobno isključuju na isti način na koji i njihova priroda stoji u suprotnosti - nasuprot Angeliki koja je “otmjena i dekorativna, bez jedne jedine kapi krvi u obrazima, s prekrasnim ljiljanskim prozirnim rukama”, koja se uspostavlja gotovo kao božanska figura, stoji Leone, razapet između razuma i nagona, konstatno u agonalnoj borbi sa samim sobom i svojom glembajevskom prirodom. Pri tome, Angelika je potrebna Leoneu jer je ona jedina osoba u cijelom glembajevskom okruženju koja je iskrena, čista i prizemljena, ona je jedina koja može obuzdati Leoneovu srdžbu i destruktivnu prirodu. U tom kratkom njihovom razgovoru nagovještava se i tihi flert koji kreće od

---

<sup>24</sup> Krleža, 205

<sup>25</sup> (njem.) Postoje dva stabla ljudske spoznaje, koja možda proizlaze iz jednog zajedničkog, ali nama nepoznatog korijena: čulnost i razum.

govora o borbi čulnog i razumskog u čovjeku preko religijskog do tjelesnog i koji će biti prisutan do samog kraja, ali koji neće u potpunosti zaživjeti. Ta ideja je uvedena već prije njihovog početnog dijaloga u replici jednog Mladog Doktora koji je prokomentirao njihov odnos kao flert koji traje već godinama.

Druga tema koja se najavljuje na početku ovog komada je naznačena u usputnom komentaru uzvanika kojeg je Krleža označio kao Jednog Presvijetlog, a koji je na odlasku s jubileja tvrtke Glembay Ltd. rekao:

Da, da, da, stara Bárbóczyjeva bila je prava erdeg-baba. Na svojoj samrti, stara je proklela čitavu tu nouveaurichovsku 'gospoštiju', a danas je dobro rekao doktor Tulipan da zvono zvuči više na pogreb nego na jubilej! To su karmine, dragi moj amice, karmine a ne trijumf...<sup>26</sup>

Ova Bárbóczy - legenda će se kasnije ponovno uvesti u raspravi između Leonea i Fabriczyja, a na samom kraju će se osvijetliti i misao da je proslava jubileja zapravo najava smrti. Prema legendi, svi Glembajevi su ubojice i varalice, a svoj visoki društveni status su stekli lopovlukom, lažima, spletkarenjem i preko tuđih leđa. U žustroj raspravi između Leonea i Fabriczyja o Bárbóczy legendi simbolično se uvodi i najnoviji slučaj Rupert - Canjeg u kom je supruga Ignjata Glembaya barunica Charlotta Castelli - Glembay optužena za ubojstvo stare Rupertove i njene nevjenčane snahe Fanike Canjeg. Time se gradi još jedna tema djela koja propituje status obitelji Glembay kao ali i granicu između intimnog i javnog, subjektivnog i objektivnog, vanjskog i unutrašnjeg, odnosno propituje napetost unutar porodice i u njezinom odnosu s društvom.

Treća tema ove drame se tiče odnosa otac - sin koji čini srž cijele radnje i upravlja njenim razvojem. Taj naglašeno edipovski odnos se najjasnije vidi u drugom činu koji je uspostavljen kao središnji dio dramske cjeline i kao najžešći sukob u drami. Njemu prethodi vrlo hladan odnos koji je prikazan na početku drame - u cijelom prvom činu Ignjat Glembay i Leone gotovo da i nisu direktno govorili jedan s drugim, a ukoliko je i došlo do nekoliko izmijenjenih replika one su svedene na međusobnu negaciju, odrješitost i vrijeđanje, što nagovještava verbalni obračun koji će uslijediti u drugom činu. U tom obračunu oca i sina veliki naglasak je postavljen na pitanje braka i odnos unutar bračne zajednice te Leoneovu privrženost majci i prezir prema ocu. Ovdje je

---

<sup>26</sup> Krleža, 272



naglašen i njegov animalni odnos prema maćehi kao prema ljubavnici, očevoj supruzi i svojevrsnoj zamjeni za majku.

U središtu sve tri teme, a samim tim i u središtu drame, stoji Leone. Prva tema se odnosi na njegov stav spram religije, druga spram društvene zajednice i treća spram obitelji. Kroz sve navedene teme očitava se Leoneova podijeljena priroda i umjetnička nepripadnost svijetu u kojem se trenutno nalazi. Zbog toga on ne vodi niti jedan uspješan razgovor u kući svog oca u kojoj svakako boravi, kako je i sam rekao, na proputovanju, i ne misli se tu zadržati. S tim u vezi moguće je povući paralelu između lika Leonea i samog Krleže - obojica su neshvaćeni umjetnici, izopćenici i u religiji i u zajednici, vječno rastrgani između čežnje za majkom i neprihvatanja oca, u stalnoj oprečnosti spram društva.

Iako drame iz ovog ciklusa uveliko, zbog načina gradnje siže, podsjećaju na građansku dramu, Krleža u spomenutom Osječkom predavanju govori kako je nakon prvobitnog eksperimentiranja s dramskim tekstom odlučio pisati dijaloge po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina 19. stoljeća što je dovelo do stvaranja takvih drama koje, kako Krleža naglašava, nisu i neće biti ništa drugo osim psiholoških dijaloga koji odražavaju stvarnost njegovog društva. U skladu s tim, likovi u *Glembajevskom ciklusu* nisu uslovljeni radnjom i, u suštini, uopće i ne proizvode *vanjsku* radnju jer je u trenutku u kom su prikazani sve već učinjeno. Oni se, stoga, suočavaju sa posljedicama i sve što se događa postoji kao reakcija na već svršen čin. S tim u vezi Bašović zaključuje kako “nema ni zapleta u klasičnom smislu riječi”<sup>27</sup> jer se svi vanjski događaji u ovoj drami, kako je obrazložio Karahasan, mogu svesti na smrt Ignjata Glembaya i barunice Castelli - Glembay. Svaka radnja je, dakle, pokrenuta unutar samih likova bez izvanjske uslovljenosti. Pri tome, moramo uzeti u obzir da se subjekt ostvaruje u jeziku i da je govor lika u drami usko vezan za njegovo djelovanje. Kod Krleže to znači da se konkretna radnja zapravo odvija unutar likova, u njihovoj vlastitoj rascijepanosti između subjektivnog i objektivnog, odnosno, između svijeta ideja i realnosti. Prema tome, svaki sukob do kojeg dolazi između likova se svodi na verbalno neslaganje u odnosu na subjektivno shvaćanje svijeta ili pak u odnosu na neki događaj iz prošlosti kojim su obilježeni. Zbog toga likovi vode iscrpne dijaloge o umjetnosti, politici, religiji pa čak i o smrti iznoseći svoja mišljenja i dolazeći u verbalni sukob ukoliko su ona u suprotstavljenom odnosu. Iz tih razgovora izrastaju neslaganja koja dovode do kulminacije unutrašnjih nemira u likovima, što u konačnici rezultira potpunim razorom obitelji Glembay na

---

<sup>27</sup> Bašović, 242

intimnom (između članova) i javnom (društvenom) planu koji je još više naglašen na samom kraju drame bankrotom firme Glembay Ltd. što je i nagovješteno na početku.

Cijela drama je određena verbalnim nesuglasticama i Leoneovim unutrašnjim sukobom s postupnom gradacijom u sva tri čina da bi dostigao svoju kulminaciju u potpunom psihološkom rasulu na samom kraju. Na primjerima tih sukoba su podcrtane osnovne teme koje Krleža ovim djelom želi propitati: od sukoba religije i antiteizma, javnog skandala u slučaju Rupert - Canjeg, ljubavnog trokuta i bračnih nevjera, glembajevske animalnosti i daniellievske dekadencije, obiteljske pohlepe i bračne trampe preko edipovskog sukoba do razrješenja ubojstvom. Prva u nizu nesuglasica nakon početnog dijaloga između Angelike i Leonea započinje Bárbóczy legendom koja je, kako sam već rekla, nagoviještena na samom početku iz usputne replike jednog trećeg lica koji ovdje postoji kao funkcija - on izvana unosi legendu koja će pokrenuti svu unutarnju radnju u nastavku drame. Objašnjavajući Bárbóczy legendu Karahasan govori kako je ona “najdiskretnije, ali vjerojatno najznačajnije i najefikasnije sredstvo za pripisivanje ‘tragičke veličine’ intimnoj razini zbivanja u ovoj drami”<sup>28</sup> zaključujući kako je ona u ovoj drami ono što je za antičku tragediju bio *mit* - ona je dakle ne samo *arhi-tekst* i “ne samo sredstvo mitološkog proširenja dramskog zbivanja, nego i sveta potvrda tačnosti i sudbinske nužnosti tih zbivanja. Kao što je mit općepoznata istina koja formulira socijalnu sudbinu (sudbinu društvene zajednice), ‘Bárbóczy-Legenda’ je općepoznata istina (u dramu je uvode gosti koji odlaze) koja unaprijed formulira sudbinu čitave porodice.”<sup>29</sup> Ona, dakle, ovdje funkcionira kao metatekst, a gosti u kući Glembajevih, kako je Karahasan primjetio, onako kako je funkcionirao *hor* u antičkoj tragediji. Stoga, gosti u nekoliko usputnih replika nagovještavaju o čemu će biti riječi u nastavku radnje i kao izvanjski faktori govore o objektivnom financijskom, društvenom i obiteljskom stanju Glembajevih.

Osim Angelikinog i Leoneovog dijaloga s početka koji je više bio polemička rasprava nego verbalni sukob<sup>30</sup> do prvog stvarnog sukoba, kako sam već najavila, dolazi upravo uvođenjem Bárbóczy legende u govor o portretima članova obitelji Glembay. U tom žustrom razgovoru o umjetnosti i smrti Leone se još jednom uspostavlja kao zaseban element unutar glembajevske

---

<sup>28</sup> Karahasan, 126

<sup>29</sup> Karahasan, 126

<sup>30</sup> Sukob koji je tu naglašen se svodi na sukob njegove nemirne, nervozne i rastrgane prirode sprema Angelikine nježnosti, blagosti i smirenosti što naglašava oprečnost u prihvaćanju religije i duhovnosti, a što je podcrtano u Leoneovom mišljenju da se do konačne spoznaje može doći isključivo razumom i tjelesnim i Angelikinom mišljenju da se do istine dolazi srcem.

cjeline istomišljenika ili kako ga je Puba Fabriczy kasnije nazvao, *artist* koji u svemu vidi neku paranoidnost. U tom prisjećanju generacija Glembajevih koje su trofejno postavljene na crveni zid salona da stalno bodre i podsjećaju na glembajevske korijene mi doznajemo kako niti jedan Glembay među njima nije došao na to trofejno mjesto ukoliko nije moralno, mentalno ili fizički unakažen.

Ta glembajevska nota se uspostavlja samim dolaskom starog Fabriczyja u pratnji Silberbrandta na scenu, što Krleža opisuje na sljedeći način: “Stari iskusni epikurejac, koji ljubomorno pazi na svaku minutu svoje šezdeset i devete godine. Na lijevom obrazu zarasla mu je brazgotina od zareza sabljom.”<sup>31</sup>, a za Silberbrandta govori kako je “suhonjava, sušićava pojava s blijedim bezličnim licem kao da je od gumije, ima u sebi nešto eunuško, antipatično i lakajsko: u svojoj reverendi od listera figura crna i vitka.”<sup>32</sup> U razgovoru koji će uslijediti, portreti se, dakle, uspostvaljaju kao jedna vrsta ogledala ili metafora ogledala u kojem je sadržana istinitost njihovog bića. Silberbrandt povodom toga govori:

Omnis ars naturae imitatio est! A nema sumnje, ova slika prikazuje barunicu vrlo vjerno, onakvom kakva je bila prije deset godina, razumije se. A da sestra Angelika samu sebe ne prepoznaje, to nije kriv portret nego to što ona danas nije više ona od prije deset godina!<sup>33</sup>

Ova imitacijska priroda umjetnosti da preslikava stvarni svijet na ovom primjeru postaje jasna: svi portreti su ogledala njihovih subjekta i ukoliko je barunica u potpunosti ista u trenutku govora kao što je bila prije deset godina kada je portret nastao, a sestra Angelika *sebe* ne može prepoznati, onda govorimo o promjeni koja nema veze sa umjetnošću nego s njihovom prirodom. Po toj logici, barunica je ostala ista jer je vođena istim principima i idealima, dok je sestra Angelika u svojoj suštini promijenjena - ona više nije supruga Leoneovog brata Ivana, ona je sada njegova udovica i u braku je s crkvom. Dakle, naspram tjelesnog koje je prikazano na portretu, pred nama stoji dominikanka koja je vođena isključivo duhovnim principima. I upravo zbog toga ona ne prepoznaje samu sebe, dok je u očima ostalih ona ista osoba.

---

<sup>31</sup> Krleža, 208

<sup>32</sup> Isto, 208

<sup>33</sup> Isto, 209

Iz ovog razgovora o Angelikinom portretu izrasta razgovor o cijeloj glembajevskoj lozi koja je očuvana u vidu ostalih portreta, a kako ćemo svjedočiti do kraja drame, i u vidu njezinih živućih predstavnika. Upravo tim dijalogom se uvodi i objašnjava Bárbóczy legenda u okviru radnje rezultirajući snažnom prepirkom između Leonea i Fabriczyja u kojoj Fabriczy govori kako je ta legenda obična “bablja pripovijest”, a Leone - objašnjavajući cijelu glembajevsku pojavu “prokletom i degeneriranom”<sup>34</sup> - sumira:

Za ovu Ludvigu sâm si rekao da se utopila, sama iz vlastite inicijative; i njen sin skočio je u vodu iz vlastite inicijative. (...) Brat ovog ajznbamera (der die Wiener Hochbauer heiratete), der ist im Irrenhaus gestorben! Najstariji njegov sin, taj se je ustrijelio. Generalica Warroniggova dva puta se bacila u vodu. Ihre Tochter Laura, Baronin Lenbach, ist eine ausgesprochene Selbstmordkandidatin! Tu je moja pokojna mama! Dobro! Ona nije Glembajica, ali ona se otrovala u kompleksu Glembay! Kannst du das vielleicht leugnen! Alice, a Alice, zar se nije utopila? Pokojni Ivan zar nije pao iz trećega kata?<sup>35</sup>

Leone se ovdje prikazuje u oprečnosti s Glembajevima: on za razliku od Fabriczyja za kojeg Franc Glembay drži u ruci crkvu, vidi krvavi nož, a kod onog Glembaja koji drži vagu koja je prevagnula razumije da je cijeli život krivo vagao. To je i prvi Glembay ove loze od kojeg će se izroditi cijela linija varalica, luđaka, ubojica i samoubojica od kojih će Leone tako mučno bježati još od onog trenutka kada shvati da i u njemu samom teče glembajevska krv. Upravo je u toj činjenici sadržana sva podijeljenost Leoneovog bića: on je u stalnoj borbi između glembajevskog i daniellievskog u sebi.

Ovu raspravu prekida ulazak Pube Fabriczyja čime, kako Bašović primjećuje, počinje centralna scena prvog čina i u kojoj se, prema Karahasanu psihološki objektiviraju likovi barunice Castelli - Glembay i Pube. Ova scena ujedno predstavlja i trenutak kada se svi likovi ove drame nalaze u istom trenutku na sceni što dodatno obasjava njihove međusobne odnose. I dok Puba uvodi novu temu koja se direktno tiče statusa Glembajevih, Leone tijekom cijele ove scene sjedi sam, u potpunosti fizički odvojen od ostalih likova s minimalnim uključivanjem u razgovor pri samom kraju. Pri tome, iako prostorno odijeljen od likova, Leone pomno i sa zanimanjem sluša o čemu se tu radi. A radi se o tome da su socijalističke novine direktno napale barunicu Castelli -

---

<sup>34</sup> Isto, 214

<sup>35</sup> Isto, 214

Glembay tvrdeći kako je ona usmrtila svojim četveropregom staru Rupertovu i prošla bez ikakve kazne. U tim novinama se spominje i da je barunica majka malodobnog delikventa Olivera Glembaya koji se nalazi pod sumnjom da je umiješan u umorstvo jednog čuvara građevinske firme. Iz razgovora likova ubrzo saznajemo da je uz smrt Rupertove usko vezano i samoubojstvo njene snahe Fanike Canjeg koja nakon smrti svoje svekrve nije vidjela nikakvu drugu mogućnost nego da moli od barunice pomoć. Pošto je barunica odbila da uopće primi Faniku na razgovor, nesretna djevojka je, nevidjevši izlaz iz svoje situacije, skočila s prozora usmrтивši sebe i svoje dijete koje je držala u rukama. To je, dakle, osnova teme oko koje se odvija cijela radnja ovog prvog čina, a kojoj su prethodni dijalozi (o religiji i istini i o Bárbóczy legendi) poslužili kao uvod koji će osvijetliti stvarno stanje Glembajevih. Ovdje se ponovno naglašava kako su svi oni varalice, spletkaroši i ubojice, ali ovaj put to nije prikazano kao legenda nego se predstavlja kao realno i istinito stanje.

Kao što je već rečeno, Puba unosi u razgovor vijest o slučaju Rupert - Canjeg i on se čini kao jedina osoba koja tom događaju pridaje važnost - on žustro govori o događaju, komentira mizeran način na koji novine napadaju barunicu i šire laži te smišlja odgovore koje će javno uputiti u odbranu barunice i cijelog slučaja. Barunica se spram toga ponaša irelevantno: dogodilo se što se dogodio, to nije bila namjera i ima važnijeg posla nego baviti se jednom šveljom koja moli za milost, ona se, pri tome, uopće i ne razumije u zakon i pravo, a povrh svega ima migrenu i cijela ta priča je vrlo gnjavni, umara i dosađuje. Leone se, pak, u razgovor uključuje spontanim i srčanim smijehom čime iskazuje svoj ironičan stav prema cijeloj toj situaciji te tom reakcijom odgovara na komentar kako je o svemu tome bespotrebno pričati te kako bi tom novinaru trebalo “odvaliti preko gubice”.<sup>36</sup> Od Leonea onda saznajemo kako je on dočekaо nekoliko puta u istom danu Faniku koja ga je molila da je pusti kod barunice na što joj je Leone savjetovao da je, ukoliko očekuje spas od tih dobrotvora, bolje da skoči kroz prozor. To je, kako Leone kaže, čista glembajevska logika jer je “Glembajevima u interesu da što više ljudi pomre. To je glembajevski biznis.”<sup>37</sup>

I, možda i nije najveća glembajevska nesreća povodom ovog događaja sadržana u tome što su baruničina kola udarila Rupertovu, ali je sigurno u činjenici da se gospoda Glembay spram tog događaja postavljaju krajnje amoralno. Oni cijelu tu istinu žele što prije zaboraviti, ali ih pri tome ne muči moralno pitanje i činjenica da je, namjerno ili nenamjerno, došlo do ubojstva - njih u

---

<sup>36</sup> Krleža, 224

<sup>37</sup> Krleža, 230

svemu tome muči što se o tome javno piše. Prema tome, njihova potreba da se zataška taj slučaj je proizvod čiste financijske koristi i društvenog statusa. Ovdje se još jednom ocrtava Leoneov trud da se odvoji od glembajevske logike: iz njihovog razgovora saznajemo kako je Leone, sažalivši se nad sudbinom Fanike Canjeg, kupio jednu singer mašinu i poslao na njezinu adresu kao bi je spasio od uzaludnog ponižavanja pred barunicom. On je to uradio iz čiste humanosti i bez bilo kakve koristi od tog čina. S, druge strane, Puba u tome vidi “juridički obrat radnje” prema kojem Fanikina smrt dobiva posve novo *pravno* osvjetljenje. Jer, kako je već naglašeno ranije u tekstu, Glembajevima nije važno hoće li prikazati ubojstvo Rupertove kao nesretan pad jedne stare pijanice pod kola, a samoubojstvo njezine snahe kao lucidan čin jedne mentalno nestabilne osobe, sve dok izmišljotinama i prevarama mogu sebe osloboditi bilo kakve veze s tim događajima. Prema tome, i zaklada koja je osnovana u Glembay Ltd. poslovnici i mjesto u bolnici kao i u sirotištu na ime Rupertove, čak i njezin drugorazredni pokop - o svemu tome - su se Glembajevi pobrinuli ne iz osjećaja moralne potrebe nego zbog vlastite koristi.

Time se završava razgovor o ovoj centralnoj temi prvog čina kojom se potvrđuje da su glembajevi ubojice i varalice pri čemu se Leone trudi odvojiti od glembajevskog naslijeđa. On to radi fizičkom distancom, a onda kada se uključi u razgovor bez zadržavanja iznosi istinu koju ostali likovi pokušavaju zaniijekati. U toj Leoneovoj potrebi da govori istinu se ocrtava osnovna ideja heroja antičke drame koji mora doći do konačne spoznaje jer se kod njega poklapaju planovi onoga što misli, govori i radi. Ta veza je posebno naglašena u drugom činu koji je, gotovo u potpunosti koncentriran na odnos otac - sin, a koji se naslanja na Leoneove posljednje replike iz prvog čina upućene Silberbrandtu u kojima iznosi intimnu prirodu odnosa između njega i barunice.

Intenzitet radnje drugog čina je Krleža posebno podcrtao jednom izvanjskom linijom - grmljavinom i olujom koja započinje u prvom činu i postaje sve jača i intenzivnija kako se približava obračun Leonea i Ignjata. Taj motiv će bitno ocrtavati napetost u ovom odnosu i pojavljivat će se sve intenzivnije kao nagovještaj gradacije njihovog verbalnog sukoba koji će u konačnici prouzrokovati Ignjatovu smrt. Ovaj sukob je, naizgled, započeo zbog Leoneove izjave o bračnoj nevjeri barunice Castelli - Glembay, ali kako se dijalog između oca i sina bude razvijao vidjet ćemo kako je ta Leoneova izjava poslužila kao okidač za sav bijes koji se godinama u njemu nakupljao. Taj Leoneov bijes je u prvom redu usmjeren prema ocu, a onda i prema samom sebi kao njegovom potomku i glembajevskom nasljedniku (jer sam već naglasila kako je Leoneova

priroda podvojena i kako se on sukobljava prvenstveno sam sa sobom pa onda sa svijetom u kom se nalazi).

U uvodu ovog rada je bilo govora o Krležinom odnosu spram religije i spram oca što je uticalo na njegov stav prema svijetu i prema književnom stvaralaštvu pa se u tom okviru oblikuju i neki od najvažnijih Krležinih likova. U prvom redu to su Leone iz drame *Gospoda Glembajevi*, Gabriel iz novele *Vražji otok* i Filip u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*. Sva tri lika su duboko obilježena potrebom za ocem i njegovim odobravanjem i svi se vraćaju u roditeljski dom nakon godina izbivanja, poput biblijskog izgubljenog sina. U tom njihovom povratku se osvjetljavaju potreba za istinom i ideja Oca kao biblijskog Oca - Stvoritelja i kao rođenog Oca - Roditelja. Kod Leonea se ta slika o ocu ruši paralelno na oba plana od trenutka kada je kao dječak svjedočio njegovoj hladnoj i odbojnoj pojavi da bi kulminirala majčinom smrću i dolaskom barunice na njezino mjesto. Od tog trenutka, Leone se osjeća strancem u vlastitom roditeljskom domu, a prezir prema ocu postaje nepodnošljiv do te mjere da se po odlasku od kuće više neće vratiti do ovog trenutka predstavljenog u drami. To neprihvatanje oca se ogleda i u Leoneovom čvrstom antiteističkom stavu spram Stvoritelja kao Oca svih ljudi. Time Krleža likom Leonea desakralizira katolički stav prema Bogu i gradi lika koji je u stalnom sukobu sa sobom i sa katoličkom okolinom. Taj Leoneov prezir prema ocu je intenzivniji zbog njihovog odnosa prema Leoneovoj majci i Ignjatovoj supruzi: Leone je voli previše, a Ignjat je mijenja barunicom. Ovim Krleža kao metatekst drame uvodi priču o *Edipu* uspostavljajući odnos Leone - Ignjat kao edipovsku liniju kojom se pocrtava Leoneova srdžba prema ocu i ljubav prema majci, odnosno njegova podijeljenost Glembay - Danielli.

Iako je jasno vidljiva ova povezanost lika Leonea i Edipa, treba biti oprezan u postavljanju granica unutar kojih je njihova sudbina isprepletana. Iako možemo prepoznati njihovu vezu u kontekstu sukoba s ocem, ljubavi prema majci i u potrazi za istinom, ono što Edipa razdvaja od Leonea je *princip*. Tragički junak, kakav je Edip, nužno mora djelovati iz svoje volje jer je volja njegova osnovna karakteristika, a tijelo heroja ne smije biti svedeno na ljudsko, na nečisto, na nagon. Heroj mora biti racionalan i mora djelovati voljno, a ne iz strasti i upravo u tome je sadržan njegov princip. Leone je, s druge strane, vođen nagonom i koliko god njegova težnja za razumskim djelovanjem bila jaka, njegovo djelovanje pod pritiskom će uvijek biti uslovljeno njegovom animalnom prirodom. Zbog toga, Karahasan Leonea vidi kao *parodiju* Edipa<sup>38</sup> prema čemu je i

---

<sup>38</sup> Karahasan, 119

sam Leone parodija subjekta, odnosno njegov pokušaj, krhotina. I ukoliko se za trenutak vratimo na ideju o subjektu i jeziku s početka ovog rada gdje je naglašeno kako je subjekt upisan u jezik i da djeluje u skladu s onim što govori, onda možemo zaključiti kako ova Leoneova nemogućnost da bude dosljedan svojim principima rezultira potpunim raspadom njegovog bića na samom kraju drame - on doslovnim i verbalnim ubojstvom oslobađa stopostotnog Glembaya u sebi i gazi svaki princip koji je pokušavao uspostaviti.

Drugi čin započinje s nagovještajem doslovne i metaforičke oluje koja se priziva u uvodnoj didaskaliji s objašnjenjem kako su vjetar i grmljavina u porastu. Nakon vrlo kratkog dijaloga između Silberbrandta i Leonea u kom Silberbrandt moli Leonea da svoj iskaz u kojem ga optužuje za ljubavnu vezu s barunicom opravda svom ocu kao proizvod svoje verbalne nervoze. S obzirom da se Leonea to ni najmanje ne tiče i da nije ni bio svjestan da ga je Ignjat čuo, Leone govori Silberbrandtu da to shvati kako hoće i da prestane moljaktati i gnjaviti tom trivijalnom stvari. Po ulasku Ignjata Glembaja koji je popraćen ponovnim vjetrom i gromovima, Silberbrandt odlazi ostavivši na sceni oca i sina da dođu do svog konačnog obračuna. Taj početni prizor prikazuje potpuni nedostatak veze i mogućnosti uspostavljanja normalnog kontakta među njima - oni u tim prvim replikama govore nepovezano, hladno i gotovo apsurdno u pokušaju da otpočnu neki smisleni razgovor komentirajući vrijeme i Leoneovu pripremu za jutarnji odlazak. Prolom oblaka i gromova do kojeg u tom trenutku dolazi će pokrenuti i stvarnu radnju ovog čina - verbalni sukob oca i sina kojem je okidač Ignjatov komentar na Leoneov odlazak jer se tu osjeća strancem. Taj Ignjatov komentar da je sve to *uberspannt*<sup>39</sup> se u drami pojavljuje kao lajtmotiv još od trenutka kada je Fabriczy rekao Leoneu da je *uberspannt* sa svojim nazorima. Upravo ta *prenapetost* će postupno rasti kako u Leoneu tako i u samoj radnji da bi svoju kulminaciju dostigla u razgovoru s Ignjatom i kasnije sa barunicom Castelli - Glembay.

Već na samom početku ovog sukoba Krleža u didaskaliji naglašava: “Otac i sin dugo se gledaju okom u oko” kao da se pripremaju za animalni dvoboj koji će uslijediti a kojem su uzrok tri teme: odnos Leone - Ignjat, odnos Leone - Ignjat - majka i odnos Leone - Ignjat - barunica Castelli. U prvom slučaju se obasjava Leoneova odbojnost prema ocu koju Leone pripisuje “svemu njegovom tjelesnom koje je između njih stajalo kao zid”<sup>40</sup> pod tim podrazumjevajući njegovu

---

<sup>39</sup> (njem.) - Prenapeto

<sup>40</sup> Krleža, 242



hladnu i hendikepiranu pojavu te bešćutnom ponašanju koje, u konačnici, dovodi do ovog poremećenog i neprirodnog odnosa među njima. U vezi s tim, Leone mu govori:

Ti mene nisi nikada volio, jer konačno unutar svog veltanšaunga ti za to nisi imao nikakva razloga! I baš zato jer smo nas dvojica dvije rase, ja od početka, koliko se sjećam, ne samo da sam ti bio indiferentan, nego upravo protivno: ti me nikada nisi trpio!<sup>41</sup>

A, kako Leone zaključuje, Ignjat ga nije nikada trpio upravo zbog njegove podvojene prirode. On ga naziva pravim Daniellijem - luđakom i lažovom. I, zaista, u Leoneu je ta dvojaka priroda konstantno u borbi za prevlasti. On je umjetnik, emotivac, on teži za istinom i gleda na stvari razumom - on je po tome Danielli dok je Ignjat za Leonea pravi Glembay - krajnje antipatičan, egoističan i odbojan, potomak ubojica, varalica i amoralnih spletkaroša. Oni su, kako je Leone naglasio, dvije različite rase i sva nepodnošljivost među njima je posljedica njihove različite prirode.

Drugi dio razgovora, kao što je već rečeno, tiče se Leoneovog i Ignjatovog odnosa spram Leoneove majke i Ignjatovog braka s barunicom. I dok Leone prezire taj *model od braka s Charlottom* i optužuje ga da je kriv za smrt njegove majke, Ignjat mu govori: “ja sam s tvojom majkom proživio dvadeset tako teških godina - da sam nad njenom mrtvačkom posteljom odahnuo kao od kakve more”<sup>42</sup> a za barunicu govori kako je “ta žena vrijedila više nego sedamdeset sedam hiljada drugih žena”<sup>43</sup> te da je “cijelo njegovo kućanstvo podigla za tri kategorije i konačno ga stavila u centar vlastitog doma”<sup>44</sup>. Leone se nakon toga bjesomučno bori da Charlottu prikaže trofejnom ženom koja je u braku iz čiste financijske koristi i koja je uzrokom majčine smrti. Ta odlučna borba s ocem nije i ne može biti samo sukob ideala i drugačijih svjetonazora: cijeli taj sukob je zapravo Leoneova osveta majke. Njegova edipovska mržnja spram oca, prema tome, opravdava njegovu ogromnu ljubav prema majci dok je prezir prema barunici posljedica odvajanja od majke - ona dolazi izvana, ona je strano tijelo u njihovom odnosu i ona svojom pojavom utiče na raspad njihove obitelji.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Krleža, 329

<sup>42</sup> Krleža, 241

<sup>43</sup> Isto, 242

<sup>44</sup> Isto, 243

<sup>45</sup> Koliko god odnosi unutar njihove obitelji bili klimavi, upravo barunica dovodi do njezinog potpunog rasula. Prema Leoneovim tvrdnjama, prvo se njegova majka ubila popivši preveliku dozu tableta, a zatim i njegova sestra Alis - i

Lik barunice Castelli - Glembay je u drami uspostavljen kao fetiš i krajnje erotski što posebno dolazi do izražaja kada je promatramo spram sestre Angelike i onog što saznajemo o Leoneovoj majci. U tom kontekstu, Charlotta postoji kao *erotska inteligencija* u odnosu na Angeliku koja predstavlja *etičku inteligenciju* i Leoneovu majku koja je za Leonea izvor bezuvjetne ljubavi. Zbog te erotske note, Charlotta u odnosu Leone - Ignjat postaje više od očeve ljubavnice; ona postaje svojevrsna egzistencijalna borba sina za očevim priznanjem; u odnosu Leonea spram majke, Charlotta je krivac za njezinu smrt; a u odnosu spram Angelike ona je čista tjelesnost i nagon. Prema tome, njezina funkcija u drami je uvjetovana odnosima s ostalim likovima - svi likovi u drami su na jedan način određeni odnosom s njom. Čak i Oliver Glembay, Charlottin i Ignjatov sin, postoji kao čista dramaturška funkcija. On se u cijeloj drami pojavljuje sasvim indiferentan spram ostalih, sa samo jednom jedinom replikom koja nema nikakvog značaja za radnju i ne doprinosi nikakvom dubljem pojašnjenju odnosa među likovima. Oliver služi samo kako bi se spomenula njegova delikventna glembajevska priroda i kako bi se Charlottin brak potvrdio. S njim se, dakle, produljuje stopostotna glembajevska priroda - za njega Charlotta kaže: "Zločin je rastao u krvi toga dečka neprekidno i ustrajno šesnaest godina, zločin je počeo onoga dana kada je to dječje srce zakucalo u mojoj utrobi!"<sup>46</sup>

Sukob ignjata i Leonea započinje i završava govorom o Charlotti. Sva napetost i sav bijes koji je postepeno rastao u ovom obračunu dostiže svoj vrhunac, a zatim i rasplet, onda kada je Leone Ignjatu rekao da je njegova supruga "jedna obična, anonimna kurva"<sup>47</sup>, a da je on sam "ruglo i skandal čitavog grada."<sup>48</sup> To će osloboditi krajnju i potpunu animalnost u Ignjatu i on će udariti Leonea do krvi. Nakon toga, Leone "nenadajući se takvoj divljoj provali bijesa, skočio je na noge grabežljivo, glembajevski i instinktivno animalno (...) i pošao spram Glembaja sa mnogo mržnje, kao da će mu vratiti udarac."<sup>49</sup> On će se ipak savladati, razum će prevladati nad nagonom i obračunat će se s ocem na drugačiji način - umjesto fizičkog udarca, Leone ocu zadaje metaforički udarac priznanjem da je i on prije šesnaest godina spavao sa Charlottom. To dovodi do potpunog

---

sve zbog toga što je Charlotta spavala i sa Ignjatom i sa mladim Zygmuntowiczem u kog je Alis bila zaljubljena. Prema tome, Leone prema Charlotti ne može imati nikakve simpatije - upravo suprotno, on ju prezire do krajnjih granica i upravo zbog tog prezira njegova osveta postaje potpuna tek onda kada se suoči i s njom.

<sup>46</sup> Krleža, 264

<sup>47</sup> Isto, 248

<sup>48</sup> Isto, 248

<sup>49</sup> Isto, 249

Ignjatovog rasula i, u krajnjem slučaju, do njegove smrti. Time se završava drugi čin i obračun između oca i sina dostiže svoj kraj.

Treći čin je od samog početka obilježen smrću; poput glasnika, kao i u prvom činu kada iznosi vijest oko koje se odvija cijela središnja tema, i vijest o Ignjatovoj smrti izgovara Puba Fabrizcy. Sav razgovor koji će uslijediti će se vrtiti oko teme smrti i različitog pristupa toj temi: Silberbrandt će govoriti s teološkog stajališta, Dr. Altman sa stanovišta nauke, a Leone iz perspektive umjetnika s grotesknim prikazom tijela vlastitog oca. U svoj toj raspravi jasno je jedno: nikakva riječ i nikakav njihov zaključak ne može nadjačati smrt, jer, u konačnici, čovjek će umrijeti sam jednako onako kako se sam i rodio. Sva radnja ovog čina je svedena na pitanje: što sada? Dok Leone neuspješno pokušava naslikati oca i u tom neuspjehu dere papir čime briše oca i na taj način iz svog života, Puba se bavi pravnim stvarima i Ignjatovim nasljedstvom, doktor i teolog se prepiru oko razumskog i duhovnog, Angelika se moli, a barunica razmišlja o crnoj salon-kravati. Sva ta mrtva atmosfera nije ništa drugo nego prikaz jednog neskladnog i mrtvog društva, sva ideja o tradiciji se svodi na jednu predstavu za masu, a sav govor na isprazni pokušaj očuvanja komunikacije.

U ovom posljednjem činu dolazi i do posljednjeg okršaja između Leonea i Charlotte koji je naglašen još od onog trenutka kada je Charlotta uzela škare i počela njima nervozno lupkati. Ona je, saznajući da je firma Glembay Ltd. propala ostavivši nju kao pravnu nasljednicu u dugovima shvatila da je cijeli njezin brak, u koji je i ušla iz materijalnih razloga, vodio u njezinu propast još od samog početka. U svom ludilu koje je prouzrokovano tom spoznajom ona priznaje da je tu došla i ostala iz običnog materijalnog razloga i da je za sve što je morala trpiti u tom braku i u toj postelji jako slabo plaćena. Ovaj Leoneov i Charlottin sukob posebno naglašava njihovo glembajevsko - on je u potpunosti označen animalnim, nagonskim djelovanjem koje u konačnici oslobađa njihovu istinu. Moglo bi se reći da je upravo u tom sukobu Leone prerastao svaku podvojenost koja je ikada postojala i svojim priznanjem glembajevskog i kriminalnog oslobodio se bilo kog razumnog koje je bilo u njemu. On je u cijelom trećem činu prikazan u postupnoj gradaciji od potpuno smirenog, indiferentnog bića preko uzrujanog i lucidnog ponašanja s Angelikom do potpunog psihičkog rasula s Charlottom. U kratkom razgovoru s Angelikom prije konačnog sukoba s barunicom, Leone priznaje:

Od prvoga 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 sâm sebe gledam kao u ogledalu!<sup>50</sup>

U ovom trenutku s Angelikom, Leone se osjeća fizički loše i slab je poput djeteta; boli ga glava, klone kao da se iz sve te vrućice izrađa glembajevsko koje će se potvrditi u trenutku kada zakolje Charlottu tako krvnički i luđački istim onim škarama kojima je ona nervozno lupkala kroz cijeli posljednji čin.

Time je zaokružena priča koja je najavljena na samom početku drame spominjanjem Bárbóczy legende, propasti firme Glembay Ltd. i karmina umjesto trijumfa, čime se u cijelu dramu uvodi i društvena zajednica. Utoliko je fizički i psihički raspad ove obitelji postavljen kao ogledalo u kom gledamo raspad cijelog društva, jer ukoliko se prisjetimo ideje s početka ovog rada da je obitelj slika društva, a brak odraz društvenih odnosa, možemo zaključiti kako su sve prevare i sve ono *mutno* koje Leone nekoliko puta priziva u drami, zapravo prikaz cijelog mutnog u društvu - onog što je sam Krleža nazvao glembajevštinom. To potvrđuje i upotreba jezika koju je Krleža tako vješto protkao kroz cijeli ciklus o Glembajevima, a koju Bašović objašnjava kroz podjelu na socijalnu i dramaturšku funkciju jezika u ovoj drami. S tim u vezi Bašović kaže:

Dvosmislenost u komadu *Gospoda Glembajevi* jeste na izvjestan način vanjska i ona je u najvišoj mogućoj mjeri naglašena funkcijom koju u tom komadu ima njemački jezik. Dijalekt uvijek konkretizira likove i omogućuje im univerzalnost (...).<sup>51</sup>

Bašović dalje objašnjava kako je sociološka funkcija uvođenja stranih jezika, u prvom redu njemačkog, zapravo način da se likovi time uspostave kao elita što, u konačnici, sugerira da sve što se događa među njima se tiče društva. Dramaturšku funkciju njemačkog jezika Bašović objašnjava kao način da se likovi distanciraju od svoje vlasite prirode onda kada se osjete emotivno ugroženo i kada shvate da bi njihov govor mogao prerasti u uvredu. Stoga, svi likovi pribjegavaju onom jeziku koji je njima kulturniji, pa tako Angelika i Silberbrandt govore latinskim, Leone

---

<sup>50</sup> Krleža, 266

<sup>51</sup> Bašović, 252

koristi i engleski, a svi, najčešće, govore njemačkim i ponekad francuskim. Ta rascijepanost u govoru ocrta i odvojenost njihovih subjekata, odnosno, ukoliko se zadržimo na Bašovićevoj konstataciji da dijalekt konkretizira likove i omogućuje im univerzalnost i Lacanovoj ideji da je subjekt upisan u jezik vidimo kako se ovdje radi o nepotpunim, polovičnim i nesigurnim subjektima. Ukoliko tome pridružimo i pojam društva, jasno je kako se radi o cijeloj jednoj zajednici u ruševinama vlastitog subjekta.

Na kraju, valja spomenuti da je Dževad Karahasan naglasio kako je ova drama brojem likova i množinom događaja i tema dovoljna za nekoliko nekoliko *građanskih obiteljskih drama*. Osim toga, svaki čin možemo posmatrati kao jednočinku jer imaju jedan središnji motiv, sukob među likovima, vlastiti tok radnje i zatvoren kraj. Tako određeni, ovi činovi čine zasebne elemente jedne cjeline koja u svojoj konačnici ima zaokružen i logičan kraj uslovljen međusobnim odnosom pojedinačnih elemenata.

### ***U agoniji - katarzična moć spoznaje***

“Ja nisam nikakav pacijent! Ja hoću da govorim, ja ću poludjeti ako ne progovorim”

(Miroslav Krleža, *U agoniji*)

Pojam katarze je usko vezan za književnost još od njezinog početka, a taj proces duhovnog, tjelesnog ili psihološkog pročišćenja u književnoj tradiciji uvijek je proizvod neke određene spoznaje. Tako Edip traga za konačnom istinom koja će istovremeno biti njegovo spasenje i njegov kraj. Tu tragičnu potragu za istinom možemo prepoznati i u liku Laure koja je jedan od najiskrenijih i, istovremeno, najtragičnijih Krležinih likova. Cijela tragičnost njenog postojanja je, zapravo, sadržana u istini i upravo iz tog razloga ona stalno govori, ona želi znati, ona mora doći do istine kako bi u konačnici bila slobodna.

Za razliku od drame *Gospoda Glembajevi*, u kojoj je Krleža otvorio nekoliko tema i brojem likova nadmašio preostale dvije drame iz glembajevskog ciklusa zajedno, u dramama *U agoniji* i *Leda* se akcentira isključivo tema braka. U ovoj drami je ideja o braku prikazana iz perspektive Laure, njezinog supruga Lenbacha i njezinog *intimnog* prijatelja Ivana Križovca. I dok se tu radi o ozbiljnoj raspravi o bračnoj zajednici i odnosima unutar te zajednice, u *Ledi* je ideja braka u potpunosti svedena na nagon, na tjelesno. Upravo zbog te razlike *U agoniji* je bliska tragediji i

njezini likovi su određeni onako kako su određeni likovi u tragediji, dok je *Leda* komedija i njezini likovi su prikaz grotesknog ljudskog postojanja.

Prvo izdanje drame *U agoniji* Krleža je objavio iste godine kada je objavljena i drama *Gospoda Glembajevi*. U toj prvoj verziji koja ima dva čina, radnja prvog dijela je svedena na sukob između Laure i Lenbacha i uspostavljeni su osnovni odnosi među likovima dok se u drugom dijelu radi o bezuspješnom pokušaju da se razumiju dvije potpuno suprotne ličnosti s različitim idealima, emocijama i pogledima na život. Taj sukob između Laure i Križovca će u konačnoj varijanti ove drame činiti središnji dio radnje i, kako je Karahasan zaključio, bit će točka sižejnog presjeka u kojoj će se prvi i treći čin moći razumjeti kao odraz u ogledalu<sup>52</sup>. Krleža je varijantu svršetka drugog čina i treći čin napisao, kako je sam rekao, u odbranu Križovca nakon više od trideset godina od objavljivanja prve verzije jer nije bila niti jedna analiza, kritika ili komentar ove drame u kojoj se o Križovcu nije govorilo kao o moralnoj i karakternoj mizeriji i skorojeviću. Stoga, trećim činom dobivamo, osim sižejne simetrije i zatvorene cjeline djela, dublji pogled u odnos između Laure i Križovca čime se širi sociološka analiza društva i društvenih odnosa na primjeru braka, a koja je započeta već na samom početku ove drame. Osim toga, ovdje se i produljuje Laurina tragičnost koja će, njezinim *ponovnim* samoubojstvom s kojim će završiti treći čin jednako kako je završio i drugi, podcrtati tragičnost njezine egzistencije. Prema tome, istina koja je Lauri toliko potrebna i do koje dolazi u dubokom i naročito emotivnom razgovoru s Križovcem potvrdit će da za nju ne postoji nikakvo drugo rješenje osim smrti. Zbog toga cijela drama dobiva egzistencijalnu funkciju jer vidimo kako cijelo Laurino postojanje zpravo ovisi o istini. Stoga produženje razgovora između Laure i Križovca funkcionira kao produženje njezine agonije.

Već u uvodnoj didaskaliji Krleža naglašava osnovne karakteristike ova tri lika. On Lenbachov karakter opisuje kao *konjanički naprasit* pri čemu je u dubini svog bića sam sebe likvidirao, a u trenutku kada se strijelja on to čini sasvim prirodno<sup>53</sup>. Laura je označena kao “iskrena, otvorena, prirodna, nenamještena, nerafinirana i duboko refleksivna”<sup>54</sup> osoba koja pokazuje *divlju snagu karaktera* prema Lenbachu, ali i Križovcu. Ivan Križovec je advokat s vlastitim biznisom i takav je i u naravi: krajnje ozbiljan, namješten i točan. Ono što čini siže priče je motiv ljubavnog trokuta Lenbach - Laura - Križovec koji će predstaviti ove likove u njihovoj

---

<sup>52</sup> Karahasan, 112

<sup>53</sup> Krleža, 277

<sup>54</sup> Isto, 277

krajnjoj karakternoj crti putem njihovog individualnog odnosa spram bračne zajednice. Tu će se ponoviti logika glembajevskih brakova prema kojoj je brak jedna određena vrsta trampe u kojoj, kako možemo vidjeti, uvijek najveću korist ima samo jedna osoba. Tako Lenbach živi na račun svoje supruge Laure koja ima vlastiti krojački salon i koja se cijelim svojim bićem trudi zadržati ono buržujsko u sebi, pri čemu ona to čini prirodno i nenametljivo.

Iz Lenbahovog i Križovčevog stava prema pitanju braka vidimo kako se tu radi o dubokom patrijarhalnom odnosu gdje obojica zauzimaju stajalište koje ne opravdava likvidaciju braka. U Lenbahovom slučaju to znači da on nikada neće pustiti Lauru na miru i da planira nastaviti to mučenje u kojem samo on profitira, dok Križovec takvim stavom daje jasno Lauri do znanja da ona nikada neće postati njegovom ženom. Laura, pak, živi za dan kada će prekinuti svaki odnos s Lenbachom i potvrditi svoju vezu s Križovcem. Taj njihov međusobni odnos se, dakle, svodi na običnu maštariju jedne žene koja se nalazi u braku s muškarcem kojeg prezire dok se muškarac koji je predmet njezine žudnje postavlja vrlo indiferentno spram cijele te situacije. U trenutku kada Laura postane toga svjesna ona će prvo ući u žestok verbalni obračun s Križovcem, a zatim će izvršiti samoubojstvo oslobađajući se svoje agonije. A upravo ta Laurina agonija se sastoji od činjenice da je mučenički razapeta između Lenbacha za kojeg je pravno vezana i koji je maltretira psihički te Križovca za kojeg je vezana emotivno i koji je i emotivno ponižava.

Ovim ljubavnim trokutom Krleža propituje ideju braka na dva plana: kao društveno - religijski konstrukt i kao slobodni odabir uslovljen emotivnom slobodom. Tako se ponovno javlja logika glembajevskih brakova koji su nužno proizvod određene razmjene, odnosno svojevrsna trampa. Stoga, brak između Laure i Lenbacha nije ništa drugo do društvena konvencija prema kojoj su muškarac i žena u bračnoj zajednici. A ta bračna zajednica se na intimnom planu svodi na Lenbachovo konstantno psihološko maltretiranje kojem je povod financijsko iznuđivanje. Njihov brak nikada i nije bio intimno ili na bilo kom drugom planu *valjan*. Prema tome, cijela ideja braka na ovom primjeru se svodi na financijsku korist: Lenbach se pojavi s dugom koji mora hitno vratiti jer se radi ili o novcu ili o njegovoj glavi. Laura se bori da zaradi tako što krijumčari talijansku svilu da bi je Lenbach slomio prijetnjom da će se ubiti ukoliko mu ne da novac i Laura, pod pritiskom popusti. Ta Lenbachova prijetnja samoubojstvom u drami postaje karikaturalna; on toliko puta spominje svoje samoubojstvo da u jednom trenutku to postane krajnje komično i nevjerojatno. Prema tome, Laurina potajna maštanja o Lenbahovoj smrti samoubojstvom i

njegovom sprovodu postoje kao odgovor na njegove prijetnje - to je jedini način kojim bi se Laura mogla osloboditi tog perverzno mučenja.

Pri tome, Lenbach na brak gleda krajnje patrijarhalno. On se poziva na aristokratsku tradiciju i svoju porodicu u kojoj nikada nije i neće doći do likvidacije braka. Prema njemu, dakle, likvidacija braka nije moguća i Laura će, kako je Križovec zaključio, do Lenbachove smrti biti njegovom ženom. Međutim, jasno je kako se tu ne radi ni o kakvoj tradiciji nego o pukoj koristi. On je, kako je Krleža objasnio u uvodnoj didaskaliji, po rođenju aristokrat, a po sudbini prosjak. Njemu je ispod časti raditi samo da bi preživio, ali zato preživljava tako što uzima svu Laurinu zaradu i troši na svoje oklade. Osim potpunog nedostatka intimnosti u braku između Laure i Lenbacha ovdje se radi i o potpunoj nemogućnosti komunikacije. Prema tome sav njihov razgovor u prvom činu se svodi na svađu oko novca i Laurin krajnji pokušaj da Lenbacha urazumi i objasni mu da ona novca nema. Ovdje svjedočimo potpunom rasulu govora što, u konačnici, ukazuje na potpuno rasulo subjekta: Lenbach ne da ne razmije Lauru nego uopće ne sluša što ona govori. On poput pokvarene ploče ponavlja samo jedno: ukoliko ne dobije dvije hiljade do sedam sati on će se ustrijeliti. Čak i čin njegovog samoubojstva se doima nestvarnim - on to radi s takvom lakoćom i bez promišljanja kao da je i to jedna usputna pojava u njegovom bijednom životu.

Za razliku od njega, Križovec još uvijek drži do sebe i svog ugleda, ali izgleda da je to jedino što ga dijeli od Lenbacha: i Križovčev odnos s Laurom je iz koristi, ali u njegovom slučaju, intimne prirode. Jednako onako kako Lenbach postupuje po pitanju novca; bez ozbiljne nakane da se ikada promjeni u tom odnosu prema Lauri tako i Križovec dolazi u posjetu Lauri *en passant* na dvije ili tri minute bez ikakvih ambicija da njihov odnos preraste u stvarnu, emotivnu vezu. Tu njihovu simetričnost najbolje vidimo na primjeru *Licike*. Naime, Licika se ovdje pojavljuje u funkciji simbola kako bi se osvijestila muška tjelesnost naspram ženske emotivnosti. O Liciki Laura govori retrospektivno kao o podsjetniku na monstruoznu Lenbachovu prirodu i početak njihovog bračnog života. Laura, dakle, spominje cirkušku jahačicu Liciku koja je začela s Lenbachom i koju je Lenbach svojim animalnim odbijanjem bacio u smrt. Međutim, tragičnost Licikine sudbine postaje stvarna onda kada osvijestimo da je Licika, zapravo, postala simbolom jedne prevarene, zavedene i potom odbačene žene. A, kako saznajemo, i Laura će ubrzo shvatiti da je i ona jedna takva Licika u odnosu s Križovcem. On, dakle, govori:



I ja sam jedamput htio da zadavim takvu jednu Liciku, a ona mi je u onom momentu ljubila ruke i plakala. Suze su tekle po mojim rukama, a ja sam je svejedno odgurnuo.<sup>55</sup>

Brutalnost i neočekivanost tog Križovčevog iskaza Lauru je ostavio praktički bez riječi. Tu tišinu nakon njihovog verbalnog sukoba u čijem je centru bila optužba (Laura) i odbrana (Križovec) Lenbacha prekida ulazak leptirice. U tom momentu Križovec zaneseno govori o leptirici kao da se razgovor prije toga nije ni dogodio. Ta irelevantnost i potpuna njegova distanciranost od problema koji je za Lauru od životnog značaja postaje trenutak u kojem je Laura konačno shvatila da je prepuštena sama sebi. I sav dotadašnji razgovor među njima, zapravo postaje konačno jasan u tom Križovčevom govoru o leptirici koji je samilosniji i kojem je on predat više nego razgovoru s Laurom. Stoga sav Laurin bijes koji će uslijediti kao i smjer u kom će radnja teći je obilježen upravo ovom središnjom scenom s leptiricom koja dijeli dramu na dva simetrična dijela. I ukoliko je sva dotadašnja radnja bila u službi kritike Lenbacha i njegovog odnosa prema Lauri, ostatak radnje će biti usmjeren na Križovca i njihov odnos.

Scena s leptiricom, osim što je središnja scena sižea i što dijeli radnju na dva istovjetna dijela, postoji i kao trenutak Laurinog sazrijevanja. Ona upravo u toj sceni prestaje biti vođena dotadašnjim emocijama i u potpunosti postaje svjesna stvarnog stanja: ona neće i ne može biti u braku s Križovcem jer niti u jednom trenutku u njihovom odnosu Križovec na nju nije gledao s istom čežnjom i s istim ciljem: naprotiv, Laura je za njega oduvijek bila jedna *Licika*. U tom trenutku spoznaje, Laura “furiozno bukne i živinskom kretnjom zdrobi tu malenu leptiricu na stolu”<sup>56</sup> zbog čega je razbila porculan i razrezala ruku. Taj nekontrolirani, animalni izljev agresije je nepromišljeni pokušaj da zaustavi Križovčev isprazan i suhoparan govor ali i način da fizički prikaže svoju unutrašnju patnju. Važnost ovog događaja Krleža podcrtava i u uputama režiseru gdje objašnjava kako je upravo u tom trenutku Laura izgubila sve nerve te se pretvara u *glembajevski violentno* biće kako bi objasnila Križovcu, tom *konvencionalnom gospodinu* da se zaista radi o pitanju života i smrti.<sup>57</sup> Laurina krv koja kulja na sceni, pri tome, nije samo simbol

---

<sup>55</sup> Krleža, 305

<sup>56</sup> Isto, 305

<sup>57</sup> Isto, 341

njezinog unutarnjeg krvarenja i njezine fizičke i duševne boli nego i “najteži dvoboj koji svršava samoubojstvom”<sup>58</sup>

Ovim furioznim udarcem o stol, Laura zapravo poručuje da je došla do krajnje granice tolerancije i da upravo tu prestaje uzaludno trošenje riječi. Za Lauru je, kao što je ranije rečeno, govor u službi istine. Stoga ovi mizerni pokušaj Križovca da odbranom Lenbacha zapravo odbrani sebe su pokušaji da izbjegne razgovor o mogućoj bračnoj zajednici s Laurom i pravoj prirodi njihovog odnosa. Za Križovca je jezik, dakle, sredstvo da izbjegne neželjene razgovore dok je za Lauru jezik uslov za slobodu:

Ja ovdje krvarim i jedva se svladavam da ne zacvilim od užasa, a ti govoriš o nekakvoj leptirici! Ti si govorio najprije više od jedne ure o njemu, jednu punu uru sentimentalno, ti, ti si govorio o njemu jer te je bilo strah da govoriš o meni! Ti se mene bojiš noćas, ti izmičeš ispred mene, ti si nevidljiv, za tebe je i jedan noćni leptir tema samo da o nečem brbljaš, samo da ne bi trebao da vidiš da ja stojim pred tobom! Ti si branio njega u onom slučaju Licike samo zato jer sam ja za tebe jedna takva Licika koju treba rajtpajčem!<sup>59</sup>

Poseban značaj u ovoj drami ima glazba. Onako kako u drami *Gospoda Glembajevi* oluja simulira verbalni okršaj između Leonea i Ignjata, a u *Ledi* slika Lede i labuda priziva naglašenu tjelesnost, ovdje zvuk umorne gitare podcrtava Laurinu agoniju. Ta melankolična melodija koja se ponavlja kroz cijeli drugi čin upućuje na obrat koji će se dogoditi na njegovom kraju i potkrijepljuje Laurin potpuni raspad. U tom okviru važno je primjetiti i način na koji se Laura sjeća koncerta na kom je bila s Križovcem:

To je bilo one noći kad sam te tako očajno molila za dijete! (...) u tom nordijskom kvartetu dugo su plakali violina i čelo. Čelo je imalo čovječji glas, a violina plakala je kao žena. Ta su se dva motiva tražila, dugo su se tražila, u svilenom tremolu kantilene.<sup>60</sup>

Ovaj ples violine i čela trebamo shvatiti kao igru u kojoj je violina uvijek ta koja vodi dok je čelo prati pokušava stići, a svi ostali instrumenti su u njihovoj službi. Stoga ih možemo

---

<sup>58</sup> Isto, 341

<sup>59</sup> Isto, 306

<sup>60</sup> Isto, 308

posmatrati kao dvije strane iste priče u kojoj su oni glavni likovi i koliko god su uvjetovani uzajamnim odnosom uvijek se nalaze na različitim krajevima.

Upravo tom simbolikom smo vođeni kada je u pitanju odnos Laura - Križovec: koliko god su dio iste priče, oni se uvijek međusobno isključuju. I dok Laura želi brak, sigurnost, ljubav i djecu, Križovec je tridesetpetogodišnji momak koji uvijek govori u pravnim okvirima, pokušava se održati u visokom društvu i ne može se zadržati na jednoj ženi, a o braku govori kao o besmislenoj zajednici s monstruoznim odnosima: “Suvremeni brak je besmisao i sav onaj brakorazvodni materijal na mom advokatskom šrajptišu, sve one drame i afere, i skandali i gluposti, što je to sve drugo nego dokaz za onaj nevjerojatni nemir, za one bezbrojne simptome kriza, za onaj rasap nekakvih patrijarhalnih okvira što ne podnose više pritiska iznutra pak se potpuno logično raspadaju.”<sup>61</sup>

Stoga scena s leptiricom znači svojevrsan kraj i početak: ona je u prvobitnoj verziji drame krajnja točka nakon koje Laura priznaje da je željela od Križovca brak i dijete, ali je sada on samo sjećanje na njezino sramotno stanje, dok u drugoj, nadopunjenoj verziji čini uvod u treći čin koji je nastao kao Krležina odbrana Križovca. Taj treći čin se zapravo uspostavlja kao Križovčeva odbrana Laure pred policijskim pristavom nakon što je Laura ishitreno na kraju drugog čina nazvala policiju i izjavila kako je ona ubila svog supruga Lenbacha. Ona je to učinila, kako je sama rekla, da bi se riješila Križovčevog društva jer sam već nije htio otići, a o posljedici nije niti razmišljala. Takva ogromna potreba da se riješi Križovca aludira na njezinu želju da se riješi braka s Lenbachom jer, kako smo već mogli vidjeti iz njihovog prethodnog razgovora, odnos s Križovcem je za Lauru postao nepodnošljiv. I koliko god se trudio opravdati Laurin nervni ispad kao stanje šoka, Laura je potpuno indiferentna prema svojoj sudbini u tom posljednjem činu. Stoga Križovec neumorno govori u odbranu Laure podcrtavajući već spomenuti zaključak kako je sav njegov pravni govor zapravo proizvod želje da se ne govori o stvarnom stanju odnosa između njega i Laure. Tu intimnu vezu odnosa među njima naglašavaju preostala tri lika koja se uspostavljaju kao dramaturške funkcije i lik Izabele Georgijevne koja se čak ne pojavljuje na sceni nego u govoru Madeleine Petrovne koja se na sceni pojavljuje samo jednom i to, kako Karahasan zaključuje, “na mjestu na kojemu su osnovne mogućnosti motiva ljubavnog trokuta u njegovome čistom (shematskom) obliku bile istrošene: svi članovi trokuta su uvedeni, njihovi uzajamni odnosi

---

<sup>61</sup> Isto, 289

već su definirani, svi su socijalno i psihološki već određeni (..)“<sup>62</sup> zbog čega se moralo uvesti nešto što bi uticalo na izmjenu odnosa. Stoga, funkcija Madeleine Petrovne je da prividno uvede novi element u već određenu radnju: ona svjesno spominje Izabelu Georgijevnu u kratkom razgovoru s Križovcem koji je vidno usiljen i provokativan.

Po odlasku Madeleine Petrovne dolazi do dva sukoba: Lenbach - Laura i Laura - Križovec. Prvi je proizvod Lenbachove netrpeljivosti spram Madeleine Petrovne, a drugi intimnog odnosa između Križovca i Izabele Georgijevne koji će prouzrokovati sukob između Laure i Križovca u drugom i ponovno u trećem činu. U trećem činu ulogu Madeleine Petrovne preuzima policijski pristav koji će, ponovno služiti kao pokretač ponovljenog sukoba jer će iznijeti istinu o Izabeli Georgijevnoj, a istina je da je njezino pravo ime Wanda Chowanczowna i da je stigla u noćne lokale kao animirdama. Ponovno uvođenje Izabele Georgijevne podcrtava njezinu vezu s Križovcem i ukoliko je postojala bilo kakva sumnja na tu vezu sada je jasno kako Križovec nikada nije imao ozbiljne ambicije prema Lauri i kako je cijela njezina odbrana pred pristavom zapravo potreba da odbrani svoju društvenu poziciju. S tim u vezi Laura govori:

Ti uopće nisi branio mene, nego sebe, svoju društvenu poziciju, svoju karijeru, svoje audijencije, svoj portfelj, svoju advokatsku kancelariju! Prepao si se da sam te kompromitirala u društvenom smislu! Intimna prijateljica jednog doktora Križovca daje na policiji glupe izjave, a povrh svega priznaje još i to da je ustrijelila svoga supruga.<sup>63</sup>

Za lik policijskog pristava, Karahasan tvrdi kako je on sveden na funkciju medija “u kojem se objektivira lik Ivana Križovca koji se istinski dovršava i zatvara kao sistem tek u odnosu prema Pristavu, informacijama koje se reflektiraju od ogledala njegova lika.”<sup>64</sup> Prema tome, lik Križovca se objektivira na tri plana: u prvom planu je razotkrivanje njegove emotivne zablude da nije ni u kakvoj vezi s Izabelom Georgijevnom, naprotiv kruže glasine kako bi ona mogla postati njegovom budućom ženom; drugi plan otkriva *erotičku prirodu* njegovog bića jer on ponovno odlazi kod Izabele Georgijevne iako je saznao nove činjenice o njoj; treći plan potvrđuje njegovu advokatsku prirodu jer nam predočava kako on može i zna biti jedino advokat.

---

<sup>62</sup> Karahasan, 106

<sup>63</sup> Krleža, 335-336

<sup>64</sup> Karahasan, 107-108

Ovaj drugi plan je posebno važan za okončanje same drame. Naime, Križovec tokom cijelog trećeg čina moli Lauru da se urazumi i govori joj kako ima ujutro važan postupak na sudu te se mora odmoriti i pripremiti. Međutim, u trenutku kada dođe do saznanja o pravoj prirodi Izabele Georgijevne, on ostavlja Lauru pod izlikom da odlazi kako bi se pripremio za sud, ali nam je po njegovom povratku jasno kako je on tih nekoliko sati izbjivanja zapravo proveo kod Izabele Georgijevne. I upravo taj Križovčev čin negira bilo kakav pokušaj da se o njemu razmišlja kao o empatičnom biću koje istinski brine o Lauri. To njegovo namjerno i svjesno zadovoljenje tjelesnog nagona na samom kraju drame dokazuje kako on zapravo nema nikakva emotivna osjećanja prema Lauri, kako je cijeli odnos među njima bio isključivo tjelesan i kako je cijela njegova odbrana Laure pred Pristavom proizvod sopstvenog interesa i dokaz njegove advokatske prirode. Prema tome, Laurina izjava da bi ga mogla ubiti kao psa je uslovljena ovom konačnom istinom o njihovom odnosu i proizvod je mržnje koja je u tom trenutku možda i veća nego ona spram Lenbacha. Sukob s Križovcem će Lauru još jednom dovesti do samoubojstva - ovaj put konačnog jer, uistinu, ne postoji nikakav mogući rasplet koji bi dao Križovcu još jednu šansu za vlastitu odbranu.

U konačnici, možemo zaključiti kako je cijela ova drama građena kao direktan prikaz propasti društvene zajednice. Ta propast je još jednom ocrтана putem bračnih i emotivnih odnosa. I upravo onako kako su Laura i Lenbach žrtve sustava tako je i njihov brak žrtva društvenih konvencija. Njihov brak je dogovoren, Laura je tada bila devetnaestogodišnja djevojka, a Lenbach bivši austrougarski oficir s dvomjesečnim djetetom od kojeg je okrenuo glavu čak i prije nego što je začeto. Križovec se, s druge strane, uvodi kao visokoobrazovan i uspješan lik koji bi mogao pružiti Lauri život kakav zaslužuje - mi zapravo vjerujemo njezinim osjećajima - do trenutka kada vidimo da je on zapravo potpuno indiferentan spram Laure, da je njegov stav spram braka potpuno oprečan Laurinom i da on, ustvari od intimnog odnosa sa ženom očekuje jedino i isključivo tjelesnu notu. Upravo zato Laura mora stradati u svakoj varijanti svršetka drame - jer je ona vođena istinom i višim idealima, a u stvarnom društvu to nužno vodi u propast. Stoga je ona bliska tragičnom liku i svo njezino postojanje je određeno istinom koja će biti oslobađajuća jednako onoliko koliko i pogubna.

## ***Leda - karnevalska ljubavna igra***

“Nikad komedija ne bi u kazalištima mogla prikazivati svoju besramnost, da običaji u životu nisu još prije toga odabrali istu besramnost. Komedija je samo podražavanje života, ogledalo običaja, slika istine.”

(Ciceron, *O republici*)

Analizu posljednje drame iz glembajevskog ciklusa ćemo započeti razmatranjem njezinog karaktera koji je Krleža naveo u podnaslovu. Kao i prethodne dvije drame, i *Leda* je doživjela autorove korekcije i dopune pa je, između ostalih, u prvoj verziji čije je cjelovito izdanje objavljeno 1932. godine u podnaslovu pisalo *Ljubavna igra u četiri čina*, a godine 1945. je *Leda* objavljena kao *Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina*. Upravo u tim podnaslovima je sadržana osnovna ideja ovog dramskog djela zbog čega je potrebno prvo razmotriti pojmove igre, komedije i karnevala kako bi se uopće moglo govoriti o samoj radnji, likovima i slici društva. Osim toga, Krleža ovom promjenom odgovara i na problem recepcije *Lede* i njezine negativne kazališne kritike pa je iz praktičnih razloga naglasio kako se ovdje radi o *komediji*.

Pojam karnevala i *karnevalskog* u književnosti uvodi i objašnjava Mihail Bahtin na primjeru književnosti François Rabelaisa. On karneval objašnjava kao najpotpuniji izraz narodne smjehovne kulture koji je karakterističan za određeno vrijeme i javni prostor što ga čini *narodnom* manifestacijom. Vrijeme karnevala je vrijeme apsolutne jednakosti, oslobađanja od ozbiljnih tema i pristojnog ponašanja, prepuštanja tjelesnim užiticima i svedenja sakralnog i profanog na istu razinu. Bahtin karnevalsko veže uz groteskni prikaz čovjeka i svijeta u kom je sve svedeno na materijalno i tjelesno načelo prema kojima prevladava nagon nad razumom, a narod se oslobađa od svih ograničenja, zakona, zabrana i principa zbog čega se svi sudionici karnevala svode na istu razinu; hijerarhijski poredak se ukida i ne postoje privilegirane i izdvojene skupine. Takav društveni ustroj za vrijeme trajanja karnevala zapravo čini izraz univerzalne slobode.

Bahtin kao dominantnu sliku karnevala u periodu srednjeg vijeka i renesanse ističe ljudsko tijelo čijim grotesknim prikazom dobivamo parodiju društva i uvriježene ideje o tjelesnosti. Prema tome, u karnevalu je upravo tjelesno preuveličano do krajnje granice zbog čega su svi sudionici obilježeni nekim fizičkim nedostatkom, njihovo tijelo je deformirano, a tjelesne izlučevine i pretjerivanje u jelu i piću su maksimalno naglašeni. Vrlo bliska pojmu karnevalskog kod Bahtina

je komedija kao dramska vrsta. Za komediju Zdenko Lešić govori: “Razvivši se kao kazališna i književna vrsta, u staroj Grčkoj, i to iz uličnih svetkovina na kojima se vesela skupina maskiranih učesnika (komos) zabavljala na račun ljudi i bogova, komedija je kroz dugu historiju europskog teatra sve vrijeme živjela na sceni s istom vitalnošću i podjednako popularna među svim slojevima društva”<sup>65</sup> predstavljajući njezine junake kao obične ljude s manama i porocima zbog čega komedija uvijek prikazuje realističan svijet.

Kada govori o likovima u komediji, Aristotel objašnjava kako njihovo djelovanje nije voljno kao u tragediji nego mehaničko. Likovi u komediji su, dakle, oblikovani tako da se svako njihovo djelovanje protivi njihovoj volji jer je cilj komedije da ismijava ljude i njihovo djelovanje, nedostatke i mane, da ozbiljne situacije učini smiješnima, svede ih na banalno, a već, po sebi smiješne događaje, učini još smješnijima. U komediji se bavimo običnim, ljudskim principima, a radnja je svedena na situacije iz svakodnevnog života običnih ljudi, prikazujući ih realno i najprostije moguće, zbog čega su likovi u komediji bliski ili slični nama. Prema Sigmundu Freudu je, kako naglašava Lešić, u središtu svake komedije igra i to ona u kojoj uživa dijete u punoj slobodi mašte dok društvo s razvojem kritičke svijesti i razumnosti odbacuje igru kao nešto nedostojno i djetinjasto da bismo se okrenuli *šali* i nadoknadili izgublenu veselost igre.<sup>66</sup>

Radnja *Lede*, kako je i sam autor u naslovu naglasio, odvija se jedne karnevalske noći zbog čega je cijelu ljubavnu igru koja ovdje čini dramsku radnju potrebno shvatiti kao komičnu narodnu manifestaciju. Za razliku od karnevalskog kod Bahtina koje podrazumijeva javni prostor, radnja ove drame se odvija u salonu kod Melite i Klanfara i kasnije kod Klare i Aurela, a kraj posljednjeg čina se događa na ulici. Međutim, ova dva salona su uspostavljena kao svojevrsan javni prostor jer se likovi u njima izmjenjuju i borave tako prirodno, a radnja se svodi na zadovoljenje tjelesnih potreba zbog čega se gubi granica između javnog i privatnog te svetosti bračne postelje čime se, u konačnici, zaokružuje ideja karnevalske igre koja određuje cijeli komad. Karnevalsko se, osim elementom prostora, uvodi i uspostavljanjem odnosa među likovima, ali i samom njihovom prirodom koja je u potpunosti obilježena tjelesnim. U tom kontekstu Karahasan primjećuje kako je model ljubavnog trokuta koji je uspostavljen u prethodnim dvjema dramama u *Ledi* maksimalno ogoljen, čak karikaturno ustrojen kao poigravanje i ispitivanje mogućnosti njegovog umnožavanja

---

<sup>65</sup> Lešić, 493

<sup>66</sup> Lešić, 496

u sistemu s ograničenim brojem likova.<sup>67</sup> I dok je simetrična konstrukcija u drami *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji* bila karakteristična u njihovom sižejsnom kontekstu, u *Ledi* se gradi paralelizam ne samo na planu sižea nego i u rasporedu likova kao i njihovih ljubavnih odnosa. Prema tome, okvir ovih odnosa čine dva braka koja su simetrično postavljena jedan spram drugog tako da je kriza u Melitinom i Klanfarovom braku simetrična krizi Klarinog i Aurelovog braka, a njihov odnos s Oliverom Urbanom je postavljen kao predmet u ogledalu (Oliver je i Melitin i Klarin ljubavnik). U njihovom odnosu jedino je Klanfar uskraćen za intimni odnos čak i s Melitom što ga u odnosu spram drugih likova postavlja u aseksualan položaj. Međutim, njegova tjelesnost se, za razliku od prikaza ostalih likova, svodi na doslovnu fizičku tjelesnost koja je u njegovom slučaju krajnje karikaturalna. Ta Klanfarova naglašena tjelesnost se, osim njegovog arogantnog i krajnje nepristojnog i neprimjerenog ponašanja prema gostima u njegovoj kući, ocrtava u Melitinom iskazu Urbanu kada mu govori kako će zatražiti od Klanfara raskid braka jer više ne može podnijeti njegovu vulgarnu i neodgojenu pojavu:

Njegove cipele, njegovo odijelo, njegove mesarske ruke s prstenom, sve je to postalo izazovno! On je pustio svoj seljački brk samo da izaziva, on čitav dan čačka zube i sa svima se rukuje sa dva prsta, s čačkalicom u ruci, samo da izaziva! Ja više ne mogu podnijeti kad vidim njegov jezik opet u šupljem zubu, ne ja to ne mogu tjelesno, psihički, nikako, ne...<sup>68</sup>

U *Ledi* je karnevalska potreba za hranom i pićem, još jedan način da se podcrta tjelesnost te da se likovi maksimalno svedu na zadovoljenje osnovnih tjelesnih potreba: potreba za hranom i potreba za reprodukcijom. Upravo ta animalna potreba da se zadovolje primitivni ljudski nagoni u konceptu drame odvaja komediju od tragedije čineći važne komičke elemente koji uvijek izazivaju smijeh. Osim nagona, važnu ulogu u ovoj podjeli ima i jezik/govor jer je on u drami neodvojiv od lika ili, kako sam objasnila na početku ovog rada, subjekt se ostvaruje u odnosu na jezik. Stoga se dramski lik prikazuje u skladu s onim što govori ili ne govori. Drugim riječima, u tragediji je jezik likova uzvišen i uvijek je u službi njegove radnje - lik je uvijek ono što govori, dok se u komediji planovi govora, mišljenja i djelovanja lika ne podudaraju, a to nužno izaziva smijeh. Stoga su likovi u *Ledi* svedeni na svoje tjelesne potrebe dok im je komunikacija svedena

---

<sup>67</sup> Karahasan, 130

<sup>68</sup> Krleža, 346



ili na maštanje o mogućim događajima ili je to govor o nekom trećem licu koje nije prisutno na sceni ili je neuspjeli pokušaj da se razumiju. Takav bezuspješan pokušaj uspostavljanja komunikacije povlači paralelu između ove drame i teatra apsurdna u kojem je potpuna nemogućnost uspostavljanja bilo kakve komunikacije među likovima proizvod ruševnog svijeta u kojem su likovi izgubili vlastiti integritet zbog čega i ne mogu biti upisani u jeziku.

Nemogućnost likova da djeluju u skladu sa svojim govorom se potvrđuje nemogućnošću razvoja radnje: od dva nagoviještena braka, jednog mogućeg samoubojstva i dva razvoda do kraja drame ništa od ovog ne biva ispunjeno. Takvo *iznevjereno očekivanje* u ovoj drami počiva na odsustvu korelacije između nagoviještenih sižejnih mogućnosti i stvarnog ishoda radnje zbog čega su likovi na kraju isti kao što su bili na početku; ništa se nije promijenilo, čak se ništa *bitno* nije niti dogodilo. Nemogućnost razvoja radnje i nemogućnost razvoja likova je proizvod postojanja likova bez prošlosti. Likovi u *Ledi*, dakle, žive trenutku odvijanja radnje bez ikakve veze s prošlošću koja bi uslovljavala njihovo djelovanje u sadašnjosti. Prema tome, likovi nisu motivirani nikakvim događajem<sup>69</sup> i ne mogu proizvesti radnju<sup>70</sup> zbog čega su subordinirani sižeju, uslovljeni međusobnim odnosima i u potpunosti određeni svojim sižejnim funkcijama. Oni, dakle, ne mogu postojati kao odvojeni subjekti jer nemaju svoj vlastiti identitet, to jest, njihovo postojanje je uslovljeno međusobnim odnosima. S tim u vezi Karahasan govori: “Utoliko bi se radnja drame mogla definirati kao razotkrivanje i formuliranje mehanizama po kojima se ispražnjen, nadličan model igra ljudima i njihovim životima, beskonačno se umnožavajući u procesu u kojemu model proizvodi samoga sebe, pretvarajući ‘živote’ likova u privid događanja i svodeći te likove na žrtve svoje igre.”<sup>71</sup> Karahasan na osnovu te ideje uspoređuje *Ledu s eruditnom komedijom* koja također počiva na ideji beskonačnog umnožavanja sižea bez bilo kakve promjene u dramskoj radnji ili u odnosu među likovima.

O tako ustrojenim likovima u *Ledi* možemo govoriti kao o *tipovima* koji su karakteristični za komediju - njihovo ponašanje je mehaničko, tjelesno prevladava nad duhovnim, a njihovi karakteri utjelovljuju svojevrzne *maske*. Drugim riječima, njihova naglašena tjelesnost koja se

---

<sup>69</sup> Za razliku od, recimo, Leonea koji je u potpunosti motiviran, što više, obilježen prošlošću - u prvom redu majčinom smrću, a zatim i cjelokupnim odnosom s ocem prema kom se odbojnost u Leoneu rađa još u njegovom djetinjstvu ili, pak, Laure koja tokom cijele radnje drame priča o mrtvom Lenbachu, o njihovom odnosu i o planovima koje je imala u vezi s Križovcem.

<sup>70</sup> U konačnici, drama se svodi na činjenicu da radnje tu niti nema jer ne dolazi ni do kakve promjene u radnji ili samim likovima.

<sup>71</sup> Karahasan, 132

kreće od erotskog doživljaja do doslovne fizičke pojave podcrtava vezu s karnevalskom smjehovnom tradicijom. Taj komički plan primjećujemo već na samom početku drame u sceni s Melitom i Urbanom koji, neposredno nakon ljubavnog čina, govore o Melitinom razvodu s Klanfarom i udaji za Aurela pri čemu Urban Melitu odgovara od takve *sulude* ideje govoreći joj kako mora u obzir uzeti Aurelov brak s Klarom i odnos s Ledom za koju se govori da Aurel želi brak s njom. Taj razgovor prekida dolazak Aurela koji nosi akvarel gnjilih naranči i spominje (a kasnije u drami će se ponovno akcentirati) zubobolju. Nakon kratkog govora o umjetnosti u kom sudjeluju Aurel kao (propali) akademski slikar i Urban kao kritičar umjetnosti (a zapravo je bivši savjetnik) ulazi Klanfar koji svojim vrlo kratkim prisustvom svu svoju pažnju pridaje hrani i čija je pojava u potpunosti obilježena sumanutim i arogantnim ponašanjem i ponavljanjem: on nekoliko puta ulazi i izlazi bez opravdanog cilja, o smrti majke govori u pravnom obliku, Aurelovu i Urbanovu izjavu saučešća prešućuje i stalno spominje kako mora krenuti na voz u osam, a nije jeo. Ta njegova potreba za hranom je u potpunosti groteskna: on jauče poput djeteta govoreći kako je gladan i kako želi da mu se servira večera, a pri tome jede dva sendviča i ponavlja kako treba krenuti na voz. Konačna komičnost te situacije se ogleda u činjenici da do kraja drame Klanfar neće dobiti večeru, na voz će svakako zakasniti, a umjesto o majčinom pogrebu on razmišlja o jelu: (Melita) “Išla sam van da kažem da ti serviraju nešto, kad ni u ovome momentu, pred tim svojim pijetetom i dostojanstvom smrti, nisi zaboravio svoju probavu!”<sup>72</sup> Ova komičnost neumjerenosti u hrani i piću koja podcrtava niske porive likova u komediji se ponavlja u trećem činu u sceni razgovora Aurela i Urbana:

AUREL, skinuvši cipele, u papučama, u kućnom kaputu: Tako, sada je dobro! A sada tebi rakije.

Hoćeš li što jesti? Imam hladna guščja jetra, ako ti je s voljom?

URBAN: Pa molim, ja sam uvijek za sve dobre stvari!

AUREL, nakon stanke iz druge sobe: Ima i kavijara! I feferona! Hoćeš li feferona?

URBAN: Molim, molim!

AUREL: Ima jedna flaša Veuve Cliquota? Halo! Hoćeš kavijara?

URBAN: Molim!

*Nakon stanke dolazi Aurel i nosi hladno meso, kruha, krastavaca, kutiju s kavijarom, flašu sekta, rakiju, čaše, sve na srebrnom pladnju.*<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Krleža, 353

<sup>73</sup> Isto, 370

Nakon ovoga oni u pijanstvu govore o ženama kao o *bićima niže vrste*, Melitinoj nepromišljenoj izjavi Klanfaru da ga ostavlja i laži da je trudna s tuđim djetetom te o Ledi koja je Aurelova muza, inspiracija u umjetnosti i u životu i bez koje on ne može živjeti.

Vidimo dakle, kako se ovdje radi o poremećenim ljudskim vrijednostima koje Krleža ironizira putem slike odnosa među likovima koji su do te mjere uslovljeni jedni drugima da njihovo individualno postojanje praktično nije moguće. Ukoliko bi i došlo do toga da se likovi odvoje i posmatraju zasebno tada bismo ih mogli gledati samo u okviru njihove tjelesnosti. Čak je i njihova komunikacija uvijek uslovljena likovima koji su trenutno odsutni (koji nisu uključeni u razgovor) ili se svodi na trivijalne stvari i pojave. Zbog toga nema nikakvog direktnog sukoba kakav se javlja u prethodnim dvjema dramama: ukoliko i dođe do rasprave ništa se ne razriješi i nikakve promjene na kraju nema jer, zapravo, nema niti sukoba u pravom smislu te riječi. Taj verbalni sukob je uvijek proizvod pojedinačnog trenutnog osjećanja, a ne stvarnog problema jer su i sami likovi, kao i njihovi odnosi, proizvod trenutnih događaja.

Iz svega navedenog da se zaključiti kako je i sam pojam braka koji Krleža akcentira u ovom dramskom ciklusu ovdje u potpunosti banaliziran i sveden na najprostiji pojam simbioze. Ponovno, dakle, svjedočimo brakovima koji su proizvod društvene konvencije te materijalne i tjelesne razmjene bez posebnog osjećaja emocionalne povezanosti. Ovdje je to podcrtano i u Melitinoj i Klarinoj izjavi o vlastitim brakovima pa Melita Klanfaru govori:

(...) ja sam vam izjavila još odmah na početku da vas uzimam iz materijalnih motiva, i ja to priznajem. U intimnom mom ličnom životu igrali su mnogi ljudi važne uloge, ali vi nikada. Spram vas subjektivno nikada se nisam osjećala obaveznom. I ako vas interesira, što se tiče preljuba, izvolite uzeti do znanja da je naš zajednički život u tom pogledu potpuno konzumiran! Ja i sada stojim spram jednog čovjeka u vrlo intimnoj relaciji (...)"<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Isto, 356

A Klara priznaje Urbanu:

Ja bih se momentano otrovala da se moram vratiti kao gladan model na one mokre izribane daske, u onu polutminu. Ja znam. - Ovdje je sve kulisa, eventualno i lažna, iza toga postoje gnjile i bolesne afere, tu možda i nema one ingenioznosti o kojoj se piše po novinama, ali tu postoje za mene pravne garancije da ne moram natrag u onu polutminu. Ja nemam nikakvih potreba, ali moja topla voda i moje pidžame, to mi je zagantirano. A i to je bolje od parhetne bluze.”<sup>75</sup>

Takva krajnje smiješna slika bračnih odnosa još jednom sugerira tužnu društvenu zajednicu svedenu na najprimitivnije međuljudske odnose.

Cijelu ironijsku sliku braka, tjelesnosti i odnosa Krleža uvodi na samom početku drame s prikazom motiva *Lede s labudom* oko kojeg i započinje razgovor između Melite i Urbana. Taj isti bakrorez koji se nalazi u Klanfarovom i Melitinom stanu se nalazi i u stanu Aurela i Klare čime se podcrtava sama ideja *Lede* kao simbola tjelesnosti i erotičnosti koja će se preslikati i u odnosima među likovima. Taj čuveni motiv koji simbolizira ljepotu i tjelesni zanos ovdje funkcionira kao podsjetnik na primitivno i nagonsko ali i nagovještava istinu o Ledi koja se nikada uistinu ne pojavi na sceni, ali u koju je Aurel tako ludo zaljubljen:

To je jedina Leda koju sam vidio da stoji u tako delikatnoj situaciji. Čini se da kod Helena uopće nije bilo problematično da li da se legne ili ne, što je, uostalom, na Levantu i danas vrlo čest prizor da čovjek, prolazeći ulicom, vidi takve događaje. (...) Danas u naše takozvano pučko, demokratsko vrijeme, kada čovjek mjesto na Olimp ide u Olimp-kino, Lede danas naravno nisu više kraljice! Kakva god frajljica iz predgrađa postaje Ledom! Svuče se, slikari je slikaju, o njoj se piše, nju golu donose književni listovi, njena slava veća je u dvadesetičetiri sata od slavne autentične Lede u tri hiljade godina! Sve zapravo vrlo žalosno!”<sup>76</sup>

Pri analizi drame *U agoniji* bilo je riječi o uvođenju glazbe kao elementa vanjske radnje čija je uloga bila da naglasi Laurinu agoniju. Ovdje se osim motiva Lede koja funkcionira i kao svojevrsni simbol tjelesnog, ali i podsjetnik na Aurelovu Ledu (kojoj to i nije pravo ime nego je tako zovu, a niko ne zna kako se uistinu zove), uvodi slikarstvo kroz lik Aurela i glazba kroz lik

---

<sup>75</sup> Isto, 365

<sup>76</sup> Isto, 344

Melite. Pri tome je i sam bakrorez *Lede i labuda* Aurelovo djelo, a Melita žali što se prestala baviti operom. Time se još jednom ukazuje na tragičnost ovih likova: Aurel motivom Lede uvodi erotično zadovoljstvo, Melita gubitkom glasa simbolizira nemogućnost govora, otuđenost od jezika, a akvarel na kojima su naslikane gnjile naranče kojim je Aurel toliko ponosan zapravo simbolizira trulost njihovih odnosa što, u konačnici ukazuje na trulost društva. Upravo onako kako Leone nagovještava na početku drame kako je u njima sve mutno, tako Aurel nagoviještava kako je u njima sve gnjilo.

Iako komedija podražava drugačije odnose, ciljeve i principe od tragedije to ne znači da sudbina likova u komediji ne može biti tragična - upravo suprotno: ovdje se radi o tragičnom pokušaju postojanja u svijetu u kom su svi principi izgubljeni, a život pojedinca je sveden na najprimitivniji i najniži oblik bivstvovanja. Ukoliko i postoje bilo kakve naznake za promjenom one se poništavaju na kraju kada vidimo da se ništa u radnji, ali i u odnosu među likovima ne mijenja: Melita ostaje u braku s Klanfarom, Aurel ostaje s Klarom a Urban ostaje zajednički prijatelj s intimnim interesima kao što i bio. Komičnost u *Ledi*, prema tome ocrtava groteskno - ironičan stav prema svijetu u kom se likovi nalaze, a koji preslikava pogled na svijet samog autora. Prema tome, u karnevalskom prikazu odnosa među likovima kao i prikazu njihovih niskih životnih ciljeva možemo prepoznati grotesknu realnost Krležinog društvenog okruženja koja se ocrtava u niskim tjelesnim strastima i nedostatku bilo kakve mogućnosti za komunikacijom.

Ukoliko primjetimo da Karneval obećava novi život i rast mogli bismo zaključiti kako se i na kraju ove drame nagovještava mogući novi početak s dolaskom proljeća. Međutim, tu repliku o dolasku proljeća izgovara jedna noćna dama u kasnim noćnim satima kao usputni komentar prije razgovora s kolegicom o stanju *posla* za tu noć. Drama završava Urbanovim odlaskom s tom damom na piće čime se pocrtava povratak na staro stanje stvari, što u konačnici sugerira kružnu strukturu drame. Poveznica između radnje *Lede* i društvene slike koju Krleža prenosi ovom dramom se može ogledati i u činjenici da se radnja ovdje, iako karnevalske prirode, ipak za razliku od karnevalske tradicije o kojoj Bahtin govori, odvija između prijatelja i porodice što bi trebalo sugerirati određenu zatvorenost, privatnost događaja. Dakle, za razliku od karnevalske tradicije koja je u potpunosti u službi javnog i odvija se u javnom prostoru, činjenica da je radnja u *Ledi* ipak svedena na pet glavnih likova<sup>77</sup> te da se - osim posljednjeg čina koji se odvija na ulici u

---

<sup>77</sup> Osim glavnih likova o kojima je ovdje bilo govora, u *Ledi* se pojavljuju i četiri sporedna lika koji se, kao i u prethodne dvije drame, uspostavljaju isključivo kao funkcije. Tako se Fanny pojavljuje kako bi naglasila Klanfarovu

prisustvu dvije noćne dame - odvija u privatnom, zatvorenom prostoru, ukazuje nam kako karnevalsko u ovoj drami funkcionira kao podsjetnik da se nešto zaista trulo događa u društvu.

## **Zaključak**

Krleža je u već spomenutom Osječkom predavanju, govoreći o svom književnom radu i smjeru u kom se do tada kretao, zaključio kako je sva ta potreba da se na scenu iznose brojna ubojstva, samoubojstva, ludila, paljenja, rušenja, vojske bludnika i mrtvacu zapravo bilo traženje dramske radnje u pogrešnom smjeru, nakon čega je najavio zaokret u svom stvaralaštvu po uzoru na nordijsku školu i ibsenovsku građansku dramu:

Ne može, dakle, biti dobre drame bez unutarnjeg psihološkog volumena, kao glazbala, i dobrog glumca, kao svirača koji na tom glazbalu svira. Osjetivši tako iskustvom svu suvišnu napravu vanjske, dekorativne, dakle, kvantitativne strane suvremenog dramskog stvaranja, ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina s namjerom da unutarnji naboj psihološke napetosti raspnem do što jačeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti.<sup>78</sup>

Takav Krležin stav je obilježio njegovu zrelu fazu književnog stvaralaštva u okviru koje nastaju drame iz *Glembajevskog ciklusa*, zajedno s ostalih jedanaest novela, čineći konkretnu cjelinu. S obzirom da je u ovom radu naglasak stavljen na dramski dio ovog ciklusa i da, shodno tome, nije bilo prostora za detaljniji govor o novelama, valja istaknuti kako su novele svojevrsna dopuna dramama jer putem njih dobivamo dublji uvid u veze i odnose među likovima koji se spominju i/ili pojavljuju u navedenim dramama. Na primjer, u novelama se detaljnije govori o Ivanu Križovcu, barunici Lauri Lenbachovoj i njezinoj majci Olgi Warronigg<sup>79</sup> te Oliveru Urbanu koji je Leoneov rođak. U konačnici, ciklus o Glembajevima jest jedna iscrpna geneza obitelji

---

neotesanost - on, zapravo, deranjem na Fanny koja je u njegovoj kući radnica pokazuje svoju prividnu nadmoć. Zatim, dvije noćne dame na početku i kraju četvrtog čina nagovještavaju dolazak proljeća, odnosno povratak u isto i nepromijenjeno stanje. A, stariji čovjek s početka četvrtog čina koji govori o sreći, zapravo govori o običnim svakodnevnim stvarima.

<sup>78</sup> Bašović, 239

<sup>79</sup> Leone spominje nesretne sudbine Laure Lenbach i njezine majke Olge Warronigg kada govori o samoubojstvima u obitelji (citat na str. br. 20).

Glembay, a rodbinska veza među likovima koji se pojavljuju u dramama je jasnije objašnjena upravo u novelama. Stoga, drame treba promatrati kao završenu dramsku cjelinu s jasno određenim sižeoem i jedinstvom mjesta, vremena i radnje drame dok su novele prozna cjelina koja se može, ali i ne mora promatrati u odnosu s ovim dramama.

Ukoliko se vratimo na dvije teme s početka ovog rada - mimezisa kao preslikavanje autorove stvarnosti i govor kao neodvojivi dio identiteta - ovdje možemo zaključiti kako je cijeli taj uvod bio u službi podloge za detaljnju analizu drama s ciljem da se potvrdi teza ovog rada. Ta teza da je Krleža *Glembajevskim dramskim ciklusom* zapravo oslikavao vlastitu društvenu zajednicu i odnose unutar njih dobiva uporište analizom odnosa u dramama *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*, u prvom redu, analizom porodičnih odnosa. Time se potvrđuje i ideja da su brak i porodica uistinu simbol cjelokupnog društva.

Likovi koje Krleža oblikuje su predstavnici svih slojeva disfunkcionalnog društva, a sukob među likovima je ostvaren njihovim moralnim i duhovnim uvjerenjima koja naglašavaju njihovu suprotnost i ambivalentnost. Njihove karaktere Krleža oblikuje putem jezika što znači da govor likova ne pokazuje samo njihova razmišljanja i uvjerenja nego gradi samu radnju i odnose među njima ali i daje psihološki prikaz likova. Stoga, uvođenje stranih jezika, u prvom redu njemačkog, ima jaku socijalnu funkciju - prividno uspostavlja likove kao društvenu elitu što implicira ideju da se upravo njihovi problemi tiču cijelog društva. Na taj način pohota, psihičko rastrojstvo, ubojstvo pa čak i samoubojstvo, a povrh svega vjersko opredjeljenje pojedinca, jednako kao i kolektiva unutar glembajevskog svijeta, postaje direktan prikaz raspadajućeg društva Krležine stvarnosti.

Tolstoj je priču o nesretnoj sudbini Ane Karenjine započeo rečenicom *Sve sretne obitelji su nalik jedna na drugu, svaka nesretna obitelj je nesretna na svoj način*. I upravo kako je i naglašeno u toj prvoj rečenici, sva radnja Tolstojevog romana se svodi na jedno jedino pitanje koje nosi srž cijelog života i čovjekovog postojanja a to je pitanje braka. Bračna zajednica kao temelj obitelji i cjelokupne društvene zajednice je, stoga, stoljećima deklarirana kao društvena ustanova - simbioza muškarca i žene i kao takva ne samo da čini stup društva nego i utiče na njegov opstanak. Imajući u vidu tu primarnu funkciju braka, moramo se zapitati je li brak, u osnovi, samo i isključivo to - legitiman način da se produlji ljudska vrsta? Dotičući se ove teme mi zapravo otvaramo niz novih pitanja koja se kreću od općeg ka pojedinačnom, subjektivnog ka objektivnom, vanjskog ka unutarnjem i u toj paleti mogućnosti uvijek se vraćamo propitivanju subjekta i njegovog postojanja.

Sve tri drame iz *Glembajevskog ciklusa* imaju jasno konstruiran siže utemeljen na simetričnim prikazima različitih likova koje povezuje zajedničko iskustvo - zamršen i problematičan odnos unutar porodice. Kod Glembajevih nailazimo na animalan sukob između oca i sina gdje u prvom činu možemo govoriti o nagovještaju ubojstva ili samoubojstva (to je u glembajevskoj krvi), da bi u drugom činu Leone svojim govorom prouzrokovao očev srčani udar, a u trećem činu, u kojem je kulminirala njegova animalna, glembajevska strana, nasrnuo na svoju maćehu i bivšu ljubavnicu, barunicu Castelli - Glembay i ubio je. U drami *U agoniji*, siže je zasnovan na ljubavnom trokutu Laura - Lenbach - Križovec dok su ostali likovi uspostavljeni kao tehničke funkcije i sredstva za pokretanje odnosa u ljubavnom trokutu. Madeleine Petrovna govorom pokreće cijelu radnju i dovodi do sukoba među likovima i konačno do dva samoubojstva. U *Ledi*, Krleža porodične odnose dovodi do vrhunca tako što u potpunosti odbacuje moralne principe i gradi paralelne bračne odnose koji su u krizi. On se ovdje poigrava likovima tako što na samom početku nagovještava dva razvoda, dva moguća nova braka i samoubojstvo. Činjenica da se na kraju drame ništa ne mijenja te da su likovi u potpunosti isti kao što su bili na početku, čak su i njihovi odnosi ostali nepromijenjeni, svjedoči tragičnom gubljenju subjekta u nemogućnosti uspostavljanja normalnih međuljudskih odnosa.

Time Krleža u jednu ruku iskazuje svoj bunt protiv kapitalizma, politike i crkve (odnosno vlasti koja prisiljava na potpunu podređenost), a u drugu daje konkretan prikaz raspadanja hrvatskog društva na primjeru raspadanja obitelji. Govoreći o odnosu govorećeg subjekta i autora, Bašović citira Bahtina podcrtavajući kako autorova svijest jeste svijest svijesti, odnosno da je to svijest koja obuhvaća i završava junakovu svijest<sup>80</sup>, što će još jednom potvrditi Krležinu namjeru da preslika vlastitu stvarnost.

---

<sup>80</sup> Bašović, 44



## Literatura

1. Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*; Dereta, Beograd, 2008.
2. Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978.
3. Bašović, Almir, *Maske dramskog subjekta*, Buybook, Sarajevo/Zagreb, 2015.
4. Bergson, Henri Louis, *O smehu*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1958.
5. Biti, Marina; Marot-Kiš, Danijela, *Percepcija, empatija i pitanje kredibiliteta književnoga lika: U agoniji Miroslava Krležje*, Fluminensia, 2014, 1, 7-18, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/124910>
6. Brlenić-Vujić, Branka, *Pučka inačica karnevalske slike svijeta*, Dani Hvarškoga kazališta, 2018, 1, 197-208, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/200201>
7. Crnković, Koraljka, *Veliko doba grčkog kazališta*, Latina et Graeca, 1989., 1, 69-80, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/223741>
8. Donat, Branimir, *O pjesničkom teatru Miroslava Krležje*, Mladost, Zagreb, 1970.
9. Fischer - Lichte, Erika, *Povijest drame: Razdoblje identiteta u kazalištu od antike do danas*, Disput, Zagreb, 2011.
10. Katnić - Bakarišić, Marina, *Stilistika dramskog diskursa*, University Press, Sarajevo, 2013.
11. Karahasan, Dževad, *Model u dramaturgiji*, Prolog, Zagreb, 1988.
12. Krležja, Miroslav, *Glembajevi: drame*, Oslobođenje, Sarajevo, 1973.
13. Krležja, Miroslav, *Drame*, preuzeto 15.8.2020. s <https://www.scribd.com/document/71721016/Miroslav-Krlezja-Drame>
14. Lacan, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI seminar*, Naprijed, Zagreb, 1986.
15. Lasić, Stanko, *Krležja - kronologija života i rada*, GZH, Zagreb, 1982.
16. Lešić, Zdenko, *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2005.
17. Lončarević, Vladimir, *Idejni vidici katoličke kritike Miroslava Krležje*, Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu, 2015, 6, 107-124, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/154702>
18. Milanja, Cvjetko, *Krležjin pjesnički ekspresionizam*, Fluminensia, 1997, 1-2, 17-32, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/132786>
19. Nikčević, Sanja, *Mit o Krležji*, Matica hrvatska, Zagreb, 2016.

20. Oklopčić, Biljana, *Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay*, Fluminensia, 2008, 1, 99-118, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/27258>
21. Senker, Boris, *Dramski opus Miroslava Krleže*, Radovi Leksikografskog zavoda »Miroslav Krleža«, 4, 19-28, Zagreb, 1995. preuzeto 15.8.2020. s <https://www.lzmk.hr/33-projekti/radovi-leksikografskoga-zavoda-miroslav-krleza/363-dramski-opus-miroslava-krleze>
22. Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
23. Stupin-Lukašević, Tatjana, *Čovječanstvo i Leda. Kamovljeva komedija Čovječanstvo inkorporirana u Krležinoj Ledi*, Umjetnost riječi, 2012, 3-4, 203-212, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/109216>
24. Šicel, Miroslav, *Krleža i hrvatska dramska tradicija*, Dani Hvarškoga kazališta, 1981, 1, 19-28, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/100179>
25. Šimundža, Drago, *Ateistička svijest i religiozne konfliktnosti u Krležinoj lirici*, Obnovljeni Život, 2001, 3, 283-302, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/1366>
26. Šimundža, Drago, *Religiozni svijet Miroslava Krleže*, Crkva u svijetu, 2000, 3, 281-300, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/39080>
27. Špehar, Milan, *Bog u djelima Miroslava Krleže*, Obnovljeni život, 1988, 3-4, 227-239, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/53432>
28. Vaupotić, Miroslav, *Svijet riječi Miroslava Krleže*, Filologija, 1978, 8, 373-388, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/184400>
29. Visković, Velimir, *Geneza Krležina građanskog ciklusa*, Dani Hvarškoga kazališta, 2003,1, 45-54, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/73883>
30. Žmegač, Viktor, *Krleža u kontekstu evropske dramske književnosti*, Dani Hvarškoga kazališta, 1981, 1, 5-18, preuzeto 15.8.2020. s <https://hrcak.srce.hr/100177>
31. Žmegač, Viktor, *Krležini evropski obzori*, Znanje, Zagreb, 1986.