

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

Elvira Čorbo

**Sukob pojedinca i društvene sredine u Krležinim djelima**

Završni diplomski rad

Sarajevo, 2018.

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

Elvira Čorbo

Indeks br. 2391/2016; redovna studentica

Odsjek za književnosti naroda BiH i bosanski, hrvatski i srpski jezik

## **Sukob pojedinca i društvene sredine u Krležinim djelima**

Završni diplomski rad

Oblast: Hrvatska književnost

Mentor: prof. dr. Enver Kazaz, redovni profesor

Sarajevo, 2018.

## Sadržaj

Uvod .....	4
Krleža u kontekstu književnosti XX stoljeća .....	5
Sudar genija i institucije moći u drami <i>Michelangelo Buonarroti</i> .....	8
Etičko individualno i porodično rasulo u drami <i>Gospoda Glembajevi</i> .....	18
Intelektualac u psihološkom i etičkom sukobu sa sredinom u romanu <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> .....	29
Politički i etički sukob pojedinca i sistema u romanu <i>Na rubu pameti</i> .....	41
Zaključak .....	52
Literatura .....	54

## Uvod

Odnos pojedinca i društvene sredine oduvijek je bila privlačna tema kojom su se nauka i umjetnost često bavile. U ovom radu analizirat će se sukob pojedinca i društvene sredine u Krležinim književnim djelima. Da bi se to izvelo, potrebno je istražiti preokupacije piščevog literarnog svijeta i osvijetliti njegove sociološke, kulturološke, političke, psihološke i poetičke aspekte. Društvena sredina kroz povijest se mijenja u skladu sa smjenom vladajućih ideologija i prirode državnih ideoloških aparata. Krleža je cijeli svoj životni vijek posvetio borbi protiv dogmatiziranog mišljenja i odbrani individualne, lične slobode čovjekove i kreativnosti, što se odrazilo i u njegovim fikcijama, pa će sukob pojedinca i društvene sredine predstavljati trajnu preokupaciju Krležinog literarnog svijeta. Suprotstavljen konvencijama društvene sredine, snagom svoje kritičke i(li) umjetničke misli, noseći mlinski kamen svoje spoznaje, taj pojedinac postaje izopćenik koji se i unutar sebe udvaja, sumnjama mučen, nerijetko i tragično završava. Krležin opus je bogat i zbog vremenske, ali i formalne ograničenosti rada, nemoguće je posvetiti pažnju ovoj temi u svim Krležinim djelima, tako da će se ispitati i opisati na koji način se manifestuje sukob pojedinca i društvene sredine u dramama *Michelangelo Buonarroti* i *Gospoda Glembajevi*, te romanima *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti*. Prije nego što se pređe na središnji dio rada, potrebno je istaknuti Krležinu ulogu u kontekstu književnosti XX stoljeća, te predstaviti izvanknjiževne faktore koji su utjecali na idejno-filozofski aspekt Krležinih djela.

## Krleža u kontekstu književnosti XX stoljeća

Krleža je jedinstvena pojava u književnosti južnoslavenskih naroda XX stoljeća i nije potrebno predstavljati ovog epohalnog pjesnika, dramatičara, novelistu, romanopisca, kritičara, esejistu, putopisca, mislioca, javnog intelektualca, erudita i enciklopedistu, ali je neophodno, radi problematike kojom se u ovom radu bavim, istaknuti neke od ključnih elemenata koji su utjecali na oblikovanje Krležine poetike. Prije svega, to je njegov neskriveni kritički odnos prema stvarnosti, koji mu je za života, a i poslije smrti donosio nemali broj protivnika. Krleža je svojim duhom stalno pripadao ljevici, i kada je najžešće, kao što je slučaj u *Dijalektičkom antibarbarusu*, polemizirao s njom. Njegov *problem* bio je izrazit individualizam koji ga je sprečavao da se povinuje dogmama bilo kojeg oblika, bile one lijeve ili desne provenijencije, zato je često bio bojkotovan i hapšen, a u vrijeme NDH dolazi na crnu listu kada su njegova djela bila uništavana i spaljivana. Ovaj *klinički anatom*<sup>1</sup> društva od pojave u društvenom životu pa do smrti kroz sva svoja djela oštro se suprotstavljao različitim oblicima represivnog mišljenja. Na udaru njegova oštrog pera našli su se: tradicija, autoriteti hrvatske književnosti i umjetnosti, malograđaština, kultura, društvena hipokrizija, konvencije građanskog društva, kolonijalizam, historiografija, mitovi hrvatskog preporoda, fašizam, staljinizam, militarizam, crkva i općenito svi oni koji misle da imaju pravo u ime svojih ideja ugušiti silom misli onih nesklonih dresuri, zaglupljivanju i imperativima mase, koji misle drugačije. Njegove stavove najprije možemo razumjeti čitajući njegove (polemičke) eseje, u kojima on iznosi svoje estetičke i društveno-političke poglede, od kojih su najpoznatiji: *Hrvatska književna laž* (1919), *Moj obračun s njima* (1932), *Predgovor podravskim motivima* (1933), *O tendenciji i umjetnosti* (1936), te *Dijalektički antibarbarus* (1939).

Ono što ga je sablažnjavalo bila je duhovna pustinja svog vremena. Ukazivao je na potrebu društvene promjene, zalagao se za ravnopravnost, slobodu umjetnosti, raskrinkavajući društvenu laž. U svim njegovim književnim djelima prisutna je etička komponenta. Kao i njegov prijatelj Marko Ristić, težio je sačuvati književnost od agresivne politizacije i učiniti je efikasnom u političkoj borbi za oslobođenje čovjeka. Želio je pomiriti larpurlartizam i socijalnu literaturu. Bio je pokretač časopisa: *Plamen* (1919) (zajedno sa Augustom Cesarcem), *Književna republika* (1923), *Danas* (1934) i *Pečat* (1939) i u njima objavljivao svoja književna djela, ali i esejističke, polemičke i publicističke tekstove. U Zagrebu su navedeni časopisi bili često zabranjivani i cenzurisani.

---

<sup>1</sup> Vidi u: Vaupotić, Miroslav, 1974. *Siva boja smrti: Studije o Krleži*. Zagreb: Znanje, str. 273.

Flaker u knjizi *Poetika osporavanja* navodi da je *Plamen* odjek Oktobarske revolucije i da se lijeva na južnoslavenskom prostoru konstituirala na političkoj platformi ekstatičnoga zanosa za lenjinističku optimalnu projekciju, ali i na poetici vezanoj za ekspresionističke prijedloge avangardne književnosti u umjetnosti, s naglašenim osporavanjem tradicije. Tako mladi Krleža otvoreno se suprotstavlja monarhiji, unitarizmu i politici nove Kraljevine. U njemu osporava hrvatsku tradiciju i obračunava se s romantičarskim nacionalnim zabludama, te postaje vodeći pisac književne ljevice. Iako je preuzimao određene elemente od evropskih ekspresionista, Krleža je prilagođavao sve vlastitom senzibilitetu i nikad nije bio sljedbenik nekog normativnog programa, bio on umjetnički ili politički. Tako od 1928. do 1952. Krleža učestvuje u sukobu na književnoj ljevici. S. Lasić u istoimenoj knjizi – *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952* iznosi detaljniju analizu toga sukoba za koji navodi da počinje 1928. godine kada je izvršen atentat na Radića i dolazi do sloma parlamentarizma. Te se godine lijevi pisci grupišu oko dvije literarne estetike: estetika socijalne literature i estetike nadrealizma. Teror šestojanuarske diktature ne zaobilazi ni Krležu, koji biva uhapšen 1929. godine i optužen za komunističku propagandu, no ubrzo ga puštaju. Nakon što Krleža odbija da piše prema normativnim propisima socijalne literature, lijevi pisci ga optužuju da je skrenuo udesno što će rezultirati 1940. izbacivanjem Krleže iz Komunističke partije. Krleža je često bio bojkotovan. 1939., kao što navodi Lasić, *Krležu su dogmatici morali baciti u pakao, a on nije mogao, a da ne skinu te dogmatike s prijestolja na koje su se oni samovoljno popeli.*<sup>2</sup> Već je od prvog štampanog rada, dramskog teksta *Legenda* (1914), u kojoj je vidljiv utjecaj kranjčevićevske skepse, Krleža nailazio na neodobravanje, a njegov tekst od strane religijskih dogmatika proglašen je bogohulnim. Iz svega navedenog zaključuje se da Krležina kritička spoznaja nije bio omiljena u jednoj takvoj sredini, duhovnoj pustoši u kojoj ideološki pogledi imaju prevlast nad etikom. Tako on sam jednom prilikom navodi: *Za Hrvate sam od početka bio Srbin i unitarist. Za Srbe frankovac i ustaša, a za ustaše opasan marksist i komunist, za neke marksiste salonski komunist, za klerikalce i vjernike antikrist koga bi trebalo pribiti na sramni stup. Za malograđane poslije rata sam kriv da je do svega ovoga došlo, za komuniste zato što nisam došao u partizane. Za vojnike zato što sam antimilitarist, a za antimilitariste što sam boljševik.*<sup>3</sup>

U njegovim literarnim i neliterarnim tekstovima povijest ima važno mjesto. Krleža se upušta u preispitivanje hrvatske povijesti koja nije određena slavim djelima kraljeva i vojskovođa,

---

<sup>2</sup> Lasić, Stanko, 1989. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*. Zagreb: Globus, str. 277.

<sup>3</sup> Čengić, Enes, 1985. *S Krležom iz dana u dan I*. Zagreb: Globus, str. 131.

nego patnjama običnog naroda. Nije htio da učestvuje u izgradnji mita o etičkoj čistoći pobjednika. Ratove i militarizam smatra etičkim porazom cjelokupnog čovječanstva. U svojim djelima često je tematizirao apsurd i okrutnost ratova ističući bolno iskustvo pojedinca. Godine prije Drugog svjetskog rata obilježila je Krležina osuda nadolazećeg fašizma, ali i staljinovih procesa. Skeptično zagledan u povijest, zaokupljen krvavim sjećanjima s galicijskih bojišnica iz Prvog svjetskog rata, osjećao je užase što nakon Šangaja, Madrida dolaze i ovdje. Jednako je prezirao oba totalitarna sistema - staljinizam i fašizam, i isticao njihovu pogubnost za ljudskost.

Sukob pojedinca sa sredinom i antitetična podvojenost Krležinih fiktivnih likova, prometejstvo, faustovština, donkihotovska borba, funkcioniraju kao prateći elementi u književnoj izgradnji svih protagonista Krležinih romana i većine dramskih tekstova, kao što se to može vidjeti i u njegovim esejima o povijesnim osobama, Jurju Križaniću, Stjepanu Radiću, Franu Supilu, S. S. Kranjčeviću, pa zatim Franciscu Goyi, Michelangelu Buonarrotiju, Giordanu Brunu, Erazmu Roterdamskom i Immanuelu Kantu. Isticao je snagu umjениčke spoznaje i nadmoć poetskog nad povijesnim, ali s druge strane mučilo ga je i osjećanje skepse. U svojim dnevnicima piše: *Ima već pet godina što Sikstinu znam napamet i čitav mramor ovog giganta, a ipak, evo, pišem ove retke u nerazmjerno glupljem miljeu nego što je bio Michelangelov.*<sup>4</sup>

1946. godine postaje član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, a ubrzo postaje i njezin potpredsjednik. Izlaze brojni prevodi Krležinih djela te se ona izvide širom Evrope. Na Krležinu je inicijativu 1962. godine pokrenut časopis *Forum*.

---

<sup>4</sup> Krleža, M. *Dnevnik 1914-1917*, Oslobođenje, Sarajevo, 1977., str. 179.

## Sudar genija i institucije moći u drami *Michelangelo Buonarroti*

*Književnost treba da gori ognjem plamena, koji dopire do krajnjih rubova ove današnje pustinje duha, gdje ljudsku pamet glođu hijene i šakali.*<sup>5</sup>

Dramski tekst *Michelangelo Buonarroti* napisan je 1918. godine. Zajedno sa dramama *Legenda*, *Kristofer Kolumbo*, *Maskerata*, *Kraljevo*, te *Adam i Eva* predstavlja Krležin prvi dramski ciklus simbolističko-ekspresionističkih drama u jednom činu pisanih od 1913. do 1918., kasnije (1933) poznatih pod zajedničkim naslovom – *Legende*. Prije nego što je objavljena u jednoj knjizi sa ostalima, drama *Michelangelo Buonarroti* je štampana prvi put 1919. godine u *Plamenu 1, 2, 3* s posvetom slikaru Ljubi Babiću. Kritika nije bila naklonjena ovom tekstu. Mnogi su smatrali da ne posjeduje kvalitete dobre drame. Neki od glavnih razloga koji su bili navedeni su: slaba psihologija (likovi su izgrađeni po kalupu), pretjerano individualističko-romantičarsko shvatanje umjetnikove misije, da nije originalno djelo, nego kopija Fausta, gomila površnih epizoda, prevlast lirskih elemenata, prenatrpanost, neizrađenost i sl.<sup>6</sup> Nakon izvođenja na sceni, Vladimir Lunaček bio je prvi koji je u *Obzoru Micheloangela* okarakterisao kao *najslabije Krležino dramsko djelo*<sup>7</sup>. Kritika nije bila spremna na mladenačke Krležine drame i njihove dramaturške slobode i imagitivnost, iako su se pojavili i oni koji su uvidjeli kvalitet *Michelangela* poput Stevana Galogaže, Slavka Batušića ili Ljubomira Marakovića.

Prve Krležine drame (*Legende*) bile su zamišljene kao simbolička pentalogija o monumentalnim figurama – Kristu, Michelangelu, Kolumbu, Kantu i Goyi, ali je naposljetku napisao drame o prve tri gigantske figure, a o Kantu i Goyi kraće eseje. Poznato je da je mladenačko Krležino stvaralaštvo obilježeno ekspresionističkom poetikom, a Miroslav Vaupotić upravo za jednočinku *Michelangelo* navodi da je iza *Kraljeva* ovo *najekspresionistička Krležina drama*.<sup>8</sup> I drugi teoretičari Krležina djela primjećuju to isto. Michelangelo je u Krležinu tekstu prikazan kao genijalni umjetnik, faustovski pun sumnji i pitanja. Autor ekstatičnim i ekspresivnim opisima naglašava titansku snagu Michelangelova stvaranja, a njegova je jednočinka jedan od *velikih dramskih dometa ekspresionizma*.<sup>9</sup> Krleža se u prvoj fazi svojega dramskog stvaranja odlučuje za formu jednočinke, koja već u

<sup>5</sup> Krleža, Miroslav, 1956. *Davni dani*. Zagreb: Zora, str. 174.

<sup>6</sup> Lasić, Stanko, 1989. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*. Zagreb: Globus, str. 80, 81.

<sup>7</sup> Lunaček, Vladimir. *Proslava 25-godišnjice glumačkog rada Franje Sotošeka. – Premijerna drama 'Michelangelo Buonarroti' od M. Krleže. – Obzor*, Zagreb, god. LXVI, br. 136, 20. svibnja 1925., str. 2.

<sup>8</sup> Vaupotić, Miroslav, 1974. *Siva boja smrti: Studije o Krleži*. Zagreb: Znanje, str. 321.

<sup>9</sup> Žmegač, Viktor, 1986. *Krležini evropski obzori – Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje, str. 57.

razdoblju moderne ne samo da označava odmak od tradicionalnoga oblika drame, *nego je to često već nastojanje da se 'dramski' stil izvede iz (te) krize kao stil napetosti usmjeren prema budućem momentu.*<sup>10</sup> Za ekspresionističke drame je karakteristično prikazivanje čovjeka kao marionete ili u tragediji kao spiritualno biće koje je smisleno jedino kao utjelovljenje ideje. Središnji likovi Krležinih *Legendi* nadahnuti su vizionari koji upravo zbog svog idealizma dolaze u sukob s prosječnim ljudima iz njihove okoline. Međutim, oni ne dolaze u sukob samo s drugim ljudima – sve tri *tragedije genija* sadrže dvostruki sukob – sukob lika s okolinom predstavlja tek motivacijski okidač za unutarnju dramu samog lika, odnosno za sukob lika sa svojim demonskim dvojnikom. Viktor Žmegač tumačeći Krležine stavove o spoznajnoj funkciji umjetnosti ističe važnost Nietzscheove ideje o *dvostrukoj optici* koju omogućuje upravo umjetnost i koja omogućuje prikaz stvari na nov nekonvencionalan način, odnosno *rastvaranje šablona*<sup>11</sup>. U ciklusu Krležinih *Legendi dvostruka optika* je u najvećoj mjeri ostvarena u polemičkim dijalozima nadahnutog genija i lika Sjene, odnosno Nepoznatog i najčešće funkcionira kao međusobno oponiranje vjere i sumnje. Ova prva faza Krležine dramatike je pjesnička, a ta se pjesničnost ostvaruje kroz upotrebu didaskalija koje imaju funkciju samostalnih dramskih dijelova i lirskih dionica. *Legende* imaju značajku rituala u kojem se na simboličan način jezikom pokreta i akcija i sama riječ primiče beskraj u kojem se konačno bez ostatka bilo kakve iluzije razgaljuje čovjekova sudbina. *Njihov ritualni sadržaj podudara se s arhetipskim elementima koje u tim dramama prepoznajemo u funkciji univerzalnih simbola.*<sup>12</sup>

*Michelangelo Buonarroti* drama je o umjetniku-stvaraocu – izuzetnom pojedincu koji je suprotstavljen prosječnosti mase. U drami je prikazan odnos zavisnosti umjetnosti od životnih uslova društvene sredine i vlasti. Konvencionalna gledišta društvene sredine na čijem čelu se nalazi dogmatska institucija utjelovljena u Papi suprotstavljena su Michelangelovoj umjetničkoj viziji. Nalazimo temu osamljениčke sudbine genija, sjaja i bijede izuzetnog pojedinca, njegovog neslaganja sa sredinom, te upitnosti umjetničkog smisla. Krleža u drami kombinira ekstatičko-ritualni i konverzacijski aspekt, a individualno se suprotstavlja kolektivnom gdje je pojedinac i njegova moć rasuđivanja u opoziciji s povodljivom masom. U drami je presudan dijalog protagonista s Nepoznatim. Michelangelo razlaže svoju misao u dugim monolozima, izražava se u stihovima, oko njega kruži velik broj likova. Uočava se

---

<sup>10</sup> Szondi, Peter, 2001. *Teorija moderne drame 1880-1950*. Prev. I. Katić. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, str. 74.

<sup>11</sup> Žmegač, V., *op. cit.*, str. 153.

<sup>12</sup> Donat, Branimir, 1970. *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Mladost, str. 7-8.

sličnost sa Strindbergovim kasnim komadima kao što su *Prosjak, Igra snova i Put u Damask*, a ona se očituje u postupcima koji su primijenjeni – pozornica se oslobađa mimetičkih obaveza i postaje poprište slobodne imaginacije, realnost i irealnost se prožimaju, zbilja je zastupljena samo skromnom osnovicom, osobe se udvajaju, udvostručuju, rasplinjuju se, dok svijest sanjara prožima sve to. Krležin mladenački teatar sugerše materijalizaciju poetskih priviđenja, sudara boja, linija i oblika, traži ozvučenja glasova eternih, utjelovljenje halucinacija i paradoksalnih prohtjeva mašte. Žmegač ističe da kod Krleže nalazimo prvi primjer ekstatičnog, mahnitog teatra u Evropi uopće, te da su se *sovjetski raspojasani teatar i Artaudova koncepcija kazališnog rituala pojavili tek u narednom razdoblju*.<sup>13</sup> Srodan lik Krležinu Michelangelu Slamnig pronalazi u Strindbergovoj ranijoj stihovanoj drami *U Rimu* gdje se obrađuje epizoda iz života danskog kipara Bertela Thorvaldsena. *Često su Strindbergovi junaci umjetnici, a lik često ima protulik, od kojih se jedan obično karakteristično zove Nepoznati*.<sup>14</sup> Taj je lik zastupnik autorovih stavova i njegove pobune prema svim mogućim normama, bile one religioznog, društvenog ili političkog karaktera. Upravo toj ličnosti, koja ima značajke ambivalentnosti i dihotomije, autor stoga povjerava glavne kritičke ili proročanske misli.

Darko Gašparović je dramu *Michelangelo* okvalificirao kao *tragediju genija*. *Po svojim duhovnim sposobnostima i stremljenjima iznimni pojedinci, bezmjerno visoko uzdignuti nad gomilom prosječnika kojom su okruženi, istodobno nisu imuni na prirodna ljudska klonuća, slabosti i sumnje; u tom iskonskom proturječju, produbljenom vladavinom gluposti, nasilja i koristoljublja, ukorjenjuje se njihova tragika*.<sup>15</sup>

Radnja Krležine drame odvija se jednog toplog majskog jutra u Sikstini, kada je Michelangelo slikao *Dan gnjeva Gospodnjeg – Posljednji sud*, taj stari dramatičan motiv koji se stoljećima javlja na platnima. Sikstina je topos gdje se odvija ova drama Mikelandelove inspiracije i misaonosti. Izvana je obasjana sunčevom svjetlošću, iznutra kao pakleni atelje-crkva. *Skele u Sikstini na kojima se Michelangelo Buonarroti bjesomučno bije sa sjenama svojih priviđenja i gdje u bolovima bogorodnim rađa i krvave svoje plodove izbacuje*.<sup>16</sup> I u nastavku drame vizuelnost je bitan element značenja pa će boje, linije, plohe, obrisi, tonovi, priviđenja biti u funkciji predočavanja Mikelandelovih haotičnih nutarnjih stanja. U drami se,

---

<sup>13</sup> Žmegač, *op. cit.*, str. 49

<sup>14</sup> Slamnig, Ivan, 1969. *Strindbergov neonaturalizam i Krležine Legende*, str. 134.

<sup>15</sup> Gašparović, Darko, 1977. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Cekade, str. 11.

<sup>16</sup> Krleža, Miroslav *Michelangelo Buonarroti* u: (2002) *Legende, (Djela Miroslava Krleže; sv. 11)*, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, str. 55.

uz Michelangela Buonarrotija kao središnje *dramatis personae*, pojavljuje velik broj likova (famulusi, Papa, Nepoznati, Beatrice Laura, opatice, kler), a neki su samo scenske jedinice ili glasovi (ruža, miševa, pauka, krvnika nepoznatog, glasovi u krčmi, crv u ormaru).

Radnja počinje realistički postavljenim dijalogom Prvog i Drugog famulusa, koji izražavaju dva različita stava prema Michelangelovu kreativnom zanosu. Nakon što se popnu na skele da vide šta je dosad Michelangelo uradio i uoče sliku ženskog bedra u antičkom stilu, oni započinju razgovor o njemu. Prvom famulusu sikstinske skice su samo luđačke magle besmislene, a Michelangela smatra idiotom, šarlatanom, bijesnom životinjom koja se poistovjetila sa mračnim silama, luđakom koji bjesni i kune, utjelovljenjem duha nečistoga. Sve što on radi je grešno i proketo.

*PRVI: (...) Taj idiot nema ni pojma o pravilima crkvenog slikarstva! Trebalo bi ga staviti pod istragu i navaliti na nj proces pred tribunalom Svete inkvizicije! Taj čovjek ne vjeruje ni u što pozitivno na svijetu.*<sup>17</sup>

*(...) Sve su to znaci nesumnjivog ludila, dragi moj! Luđak je to, izvan svake sumnje! On prelazi granice svih životnih mogućnosti! A to je grijeh. I to se ne smije! Treba ostati u okvirima zapovijedi božjih!*<sup>18</sup>

Drugi famulus se divi Michelangelu i onome što on stvara, vjeruje da njegova umjetnost prelazi granice razumijevanja prosječnih ljudi, da je božiji dar, te da su umjetnici čak druga rasa, vizionari koji vide dalje od prosječnih ljudi. On vjeruje u viši smisao Michelangelovog ludila.

*PRVI: A zašto mi ne bismo bili ista rasa s njim? DRUGI: Jer nismo! Razmatra i osvjetljuje torze oguljenih i rastrganih fresaka: Eto! To su giganti, bogovi, Prometeji! Ispružili su ruke i bacaju vatru glupim i neukim ljudima. Eto! To su giganti, a mi nismo giganti! Zar bi to ti mogao, zavući se tako u toranj te ne izlaziti na svjetlost cijelu božju godinu? Gdje bi to tko od nas mogao, od nas običnih smrtnika?*<sup>19</sup>

*DRUGI: Teška je stvar označiti međe životnih mogućnosti! Po tome bismo mi svi bili luđaci, jer Noa nije u svoju barku ukrcao (koliko je meni poznato) ni jedne životinje koja bi se bila bavila slikarstvom! Slikarstva u prirodi uopće nema! Slikanje već samo po sebi, dakle, znači*

---

<sup>17</sup> Ibid., str. 56.

<sup>18</sup> Ibid., str. 60.

<sup>19</sup> Ibid., str. 59.

*prelaženje izvjesnih životnih mogućnosti u onome skromnom smislu u kome nam je to Gospodin propisao!*<sup>20</sup>

U likovima dvaju famulusa ogledaju se dva različita pogleda na umjetnost. Već na početku, u njihovom dijalogu, poredeći nemogućnost spoznaje običnih smrtnika sa furioznim trenucima zanosa i ekstaze tog obogotvorenog čovjeka, autor predočava temeljni problem drame – izdvojenost i individualnost umjetnika i nemogućnost da ostvari sav svoj potencijal u društvenoj sredini kiča, prosječnosti i licemjerne demonske crkvene vlasti koji sputavaju njegovu slobodu. Već tu se primjećuju naznake koje aludiraju da bi se u razvoju drame Michelangelo mogao pokazati kao tragički lik koji će morati platiti cijenu za svoju genijalnost. Drugi famulus je tipski lik, isprazni malograđanin koji nema nikakvog talenta, barbarin koji ne posjeduje intelekt i senzibilnost da razumije umjetnost i koji ugodu može pronaći samo u tjelesnim nagonima i materijalnim stvarima, pa prema tome mrzi Michelangela koji mu je stran i nedostižan. Pred njim se otkriva sva njegova duhovna bijeda i nemoć, zato ga želi prikazati u negativnom svjetlu kako bi afirmisao svoje malograđansko shvatanje egzistencije i nametnuo kao etički ispravno. Prethodno, licemjerno spominje Boga i optužuje umjetnika da svojim stvaranjem prekoračuje granice životnih mogućnosti, što je grijeh i nije u skladu sa božijim zapovijedima, da bi u narednim rečenicama saznali kako on sam voli kockati, opijati se, silovati itd. Osim navedenog, pažnju privlači poređenje sa kardinalom iz čega se otkriva pokvarenost najviših crkvenih službenika, koji umjesto služenja narodu, služe samo svojim tjelesnim i materijalnim potrebama: *Ah, dragi moj, mnogo je mudrije postati kardinal, kockati se, opijati se, mamuzama zveckati, sve je to mnogo mudrije! I, sunca mi, ako se ne odmetnem u oklopnike! Šta se ja, do đavola, mučim time ima li smisla ili nema li smisla ludovati tu na skeli? Što se to mene tiče? Radije ću da jašem i kopljem mašem i da se kockam i ženu silujem nego da ovdje plačem čitave noći! Kakva korist od svega toga? Od tih boja i kipova i skela?*<sup>21</sup>

Nadalje, famulusi prekidaju dijalog jer Michelangelo ulazi u Sikstinu i tada se dihotomija stvaralac – sredina produbljuje, što možemo primijetiti u kratkom dijalogu drugog famulusa i Michelangela. Za umjetnika je egzistencija shvaćena kao stvaranje, on se odriče zemaljskih materijalnih stvari i ne pridaje im značaj u ime spoznaje i traganja za Apsolutom. Novac i dnevne potrebe naziva glupostima, dok mu drugi famulus pokušava ukazati da je novac nužan za život.

---

<sup>20</sup> Ibid., str. 60.

<sup>21</sup> Ibid., str. 60-61.

*DRUGI FAMULUS: Ja, sunca mi, meštre, nemam više nego nekoliko solda! Dao sam posljednje jučer za ulje. A i mesar mi je rekao da više ne da! Jučer me je izgrdio da on nije nikakav mecena 'papinskim mazalima'. MICHELANGELO BUONARROTI: No! Dobro! Dobro! Prodaj nešto! Prodaj sve što hoćeš, samo me pusti sad! Pusti me, Francesco! DRUGI FAMULUS: Neugodno mi je moljakati te filistre, meštre! Stidim se! Molim vas, trebalo bi likvidirati te sitnice... MICHELANGELO BUONARROTI: Idite do đavola svi s tim svojim računima! Ne ću da čujem o tim glupostima ni riječi više, Francesco!*<sup>22</sup>

Poslije te scene Michelangelo usni, a realistični scenski okvir zamjenjuje se ekspresionističkim halucinantnim snom. Tu se java i san miješaju, boje se razlijevaju, predmeti razgovaraju, grme različiti glasovi, čuju se mračni tonovi, a otvaraju zidovi Sikstine dok se Michelangelo udvaja razgovarajući sa vlastitim demonima. Sukob je prisutan kroz naglašene izvanrealne komponente – imaginarne dijaloge i polemike s unutrašnjim glasovima.

*Iz duboke crnine nevidljive sile valjaju, nijemo i gluho, golemo vodenično kamenje na tijelo Michelangela u snu: Melješ me, mrviš i daviš, Gospodine! O, od onoga dana kako sam provirio iz majčine utrobe biješ me i gaziš, a ja ništa ne mogu, samo stenjem pod tvojom težinom. Gospodine! Gospodine! Eto! Ležim u tome grobu prokletom, mislim na tebe i patim se, a ti šutiš. O, tako krvnički okrutno šutiš. Sve je postalo crno i čini se kao da Michelangelo leži u grobu, a nad njim je navaljana gomila vodeničnog kamenja. Tišina i šutnja, samo nad gomilom kamenja poigrava plamičak Michelangelove čežnje za životom.*<sup>23</sup>

Michelangelo, razmišljajući o ljudskoj patnji izriče misao o upletenosti Boga u povijest – dok se događaju različite tragedije u povijesti ljudskog društva, Bog šuti i posmatra, što ga indirektno čini saučesnikom. Ovdje nije riječ o kolektivnim tragedijama, ali je preko slike rastrojstva pojedinca Michelangela data slika pasivnog Boga nezainteresovanog i gluhog za molitve koje mu se upućuju. Simbolično, umjetnik se sukobljava sa tradicionalnim poimanjem Boga u monoteizmu kao utjelovljenja humanizma, odbacuje dogmu, te preispituje Božiju etiku. Poput Kranjčevićevih lirskih subjekata, Michelangelo je preplavljen skepsom. Ovaj središnji dio drame posvećen je Michelangelovom sukobu sa samim sobom. Na scenu stupa Nepoznati, Michelangelov demonski dvojnik koji želi uništiti njegovu vjeru u smisao umjetničkog stvaranja i same umjetnosti, koji ga želi poraziti preplavljujući ga apsolutnim nihilizmom. Tjera ga da sumnja, da se odrekne svoje Spoznaje, da se prikloni tjelesnim

---

<sup>22</sup> Ibid., str. 66-67.

<sup>23</sup> Ibid., str. 68.

užicima i prosječnosti. Michelangelo mu čas poveruje, čas se skriva od njega svjestan njegove nadmoći. Upozorenjem da je samo čovjek, Nepoznati pokušava spriječiti da se slikarevo nadahnuće oživotvori u umjetničkoj formi: *Stvoren si čovjekom i ne možeš drugo nego živjeti i umrijeti kao čovjek!*<sup>24</sup> Suštinska dihotomija ove drame je zasnovana na toj unutrašnjoj podvojenosti Michelangela između volje ka višem i želje da postane ograničena stvar, da ostane čovjek. U daljem razvoju drame, slikar umoran od tereta što ga razdiru, nađe se u krčmi. Prostor krčme otvara se kao prostor zaborava, neznanja i opijenosti: *Teret je to grozan u tmuni, to moje mračno Saznanje! Hoću da pijem, Gospode! Da se napijem! Da zaboravim! Da se vratim u krčmu! Da poživinčim u krčmi, da postanem slijep i strastven, da poživim!*<sup>25</sup>

Michelangelo nosi veliki teret, breme spoznaje i genijalnosti, na šta ukazuje metaforika mlinskog kamena koji umjetnik nosi oko vrata. On zavidi prosječnima jer ga talent koji posjeduje čini drugačijim od drugih. Iako želi da bude dio te sredine i pronade smisao u njoj, Michelangelo joj ne pripada. On se ne može prepustiti tom erotičnom mahnitanju i opijanju jer prozire kako je sve to barbarstvo i obmana, lažna sreća. Primijetivši njegov mlinski kamen i način ponašanja, ljudi iz krčme uočavaju da se on razlikuje od njih i da mu nije tu mjesto. Proglašavaju ga uhodom i glupanom koji je samo zalutao tu. Žudeći da dokaže kako je i on takav, pun ljubavi prema ljudima, on pleše, opija se, ali ga sredina ne želi prihvatiti optužujući ga da *Krivo vodi!* kolo, te ga ismijavajući izbacuju van iz krčme.

*MICHELANGELO BUONARROTI pred krčmom u tmuni stoji, s kamenom mlinskim oko vrata, i izbijen i ranjen na mnogo rana krvari i govori tužno: Eto! Ganjaju me kao utvaru! I ja njih ganjam kao utvare! Besmisao su užasan, a ja sam povjerovao u njih i u intimnu toplinu njihovog života! Povjerovao sam da se može teret skinuti! A ne može se! Lagao sam sâm sebi i htio sam da se u krčmi utopim i zaboravim! I krčma me je izbacila! A sada kamo da pođem? U drugu krčmu? U treću krčmu? U sam niz krčamâ što sve tako luduju i opijaju se i kolju. O, kamo da idem? Kamo? Bolje je da se vratim natrag u grob, u tišinu pod kamenje.*<sup>26</sup>

Radnja se odvija u hronotopima krčme i crkve, a Michelangelo koji boravi na skelama sve vrijeme dok slika nalazi se na *gornjem* svijetu povlaštenih pojedinaca. Skele tako impliciraju njegovo uzvišenje, genijalno stvaranje po kome je umjetnik najbliži nebeskome, a na taj ga način dramatičar izjednačuje s bogovima. Mlinski je kamen koji umjetnik nosi oko vrata

---

<sup>24</sup> Ibid., str. 69.

<sup>25</sup> Ibid., str. 71.

<sup>26</sup> Ibid., str. 78.

simbol *tereta (ambicije)* što pritišće Michelangela, ali se u tom simbolu nalazi i evanđeoska konotacija grešnosti: *on je grešan jer je prestao biti čovjekom.*<sup>27</sup>

Na povratku u *grob*, pred njim se pojavljuje čista Žena u liku Vittorie Colonne. Prvi put je naziva Beatrice, drugi put Laura, a naposljetku se otkriva Vittoria, što sugerira da se radi o sintetičnom liku žene koja posjeduje nesamjerljivu duhovnu i tjelesnu ljepotu. Ona ga naziva *središtem svega*, oslobađa ga mlinskog kamena i klanja mu se: *Ti si Ljepota moja! Kroz Tebe postala sam Beatricom i Laurom, i Monnom Lisom, po Tebi sam Vittoria Colonna! Obujmila mu je koljena i cjeliva mu noge.*<sup>28</sup> Kroz razgovor sa vizijom Žene on prvi put posmatra sebe iz tog ugla, zaranja u *kosmičku kupelj* i doživljava pročišćenje. Iz njega teče rijeka nadahnuća dok zapada u *ekstatični stvaralački napon i izbacuje iz sebe sve svoje preobilje: Svjetlost! Svjetlost! Svjetlost! Kamo ću da se sunovratim i survam kad stojim od iskona? Osjećam vječnost podnevenu i zrelu i ne mogu da se survam, jer i na dnu svih crnina stajao bih, kao i ovdje što stojim, i osjećao bih vječnost!*<sup>29</sup> Michelangelo postaje obogotvoreni čovjek koji se snagom umjetničkog stvaranja aktivno suprotstavlja Ništavilu. U ovom dijelu Krleža prikazuje dramatičnost slikara pred platnom. Michelangelo govori u parataksama što počinju i svršavaju vokativima i vrve od uzvičnika – njegov je glas jedna rasjeckana i razbijena misaona linija koja se ne mijenja ni onda kada uranja u stihove. Napetost se pojačava kad se ponovo pojavljuje skepsa – Nepoznati mu cinično govori da stane, da to nema smisla: *I koliko vas ima koji ste u ovaj isti hip 'kao on'! Dođi i vidjet ćeš! Nisi ti sam! Imade vas krdo jedno! Bezbrojno jedno ludo krdo koje se već vjekovima valja kroz prostore i rokće i smradi svojim putem što su ga (ne zna se tko, ni zašto, ni kada) prozvali 'umjetničkim putem'! He-he! Nepoznati se kesi demonski, a stijene se sikstinske rastvaraju i vidi se lomača gdje bukti i sikću i ližu plamenovi, a na stupu u vatri stoji goli čovjek i prži se i više.*<sup>30</sup> Zanimljiva je činjenica da se lik Nepoznatog javlja na mjestu najžešćih kriza, a ta su mjesta ujedno i jedini pravi dramski dijalozi. Ali Michelangelo ne dozvoljava da ga preplave apsolutne sumnje, on pada u egzaltirana stanja, stoga je prisutan lirski i pjesnički diskurs gdje umjetnikova nemirna pjesma ima hipnotički učinak. On slavi boje, čistu formu, pjeva u njihovu čast sonete, opire se, te u konačnici, na vrhuncu svog kreativnog ludila simbolično probada dlijetom za slikanje Nepoznatog i iz njegove krvi rađa se djelo kao akt pobjede stvaraoca nad sopstvenim nihilizmom: *O, lijem svijetle boje iz proklete krvi, pjevam napjev svih pobjednih poema!*

---

<sup>27</sup> Lasić, Stanko, 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*. Zagreb: Globus, str. 179.

<sup>28</sup> Krleža, M., *op. cit.*, str. 79.

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 83.

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 89.

*Tmine nema, nema, tmine nema, nema, o, nema je, nema!*<sup>31</sup> Michelangelo u drami ubija Nepoznatoga u makabrističkoj sceneriji u kojoj se puši crvena para, umjetnik slika krvlju Nepoznatoga, osjeća se miris paleži, gori vatra. Sveprisutna je sinestezija i snažan kolorizam, a dominiraju crvena i crna boja. Michelangelova kreacija uspješno afirmirajući umjetnički mit zapravo podupire i humanistički mit, odnosno ideju umjetnosti kao humanizirajuće, specifično ljudske djelatnosti pri čemu se umjetnost pokazuje uspješnijom u humanizirajućoj misiji od politike i religije. A. Flaker ističe kako lik Nepoznatog *postaje karakterističan za cijelo jedno književno razdoblje, a tom Krležinu liku nalazi analognu pojavu u ruskoj književnosti kod Majakovskog u njegovu liku Neodređenog.*<sup>32</sup>

U završnim scenama drame oslikan je odnos pape prema Michelangelu, to jest odnos jedne dogmatske institucije prema umjetnosti. U Sikstinu ulazi papa sa svojom svitom i optužuje Michelangela da je rasipnik, danguba koji ništa ne radi. Vatikan širi tračeve da on kuha pakleni napitak, a ne boje, da razgovara s vukodlacima po grobljima, da je čarobnjak koji prima u posjetu *samog* Nečastivog. Papa prigovara kako je tako malo izrađeno od prošlog do ovog Uskrsa. Michelangelo mu odgovara da ne može tako brzo dozreti *sjeme dubokih misli. Nisam ja nikakav zidar niti postolar! Ne šijem ja postolu po mjeri, Presveti Oče! Ja ne mogu da radim po uzoru niti na rok.*<sup>33</sup> On se buni, želi otići, a Papa mu se obraća govoreći kako nije spas u borbi, nego u poniženju i glavno je da ne brza i da uvijek ima u glavi ono što oni hoće. U gomili se čuju dvorjanički glasovi: *I zar bismo mi bez Vas mogli da saznamo šta je bit umjetnosti? Presveti oče!*<sup>34</sup> Michelangelo stoji, šuti i sluša ta tuđa lica u Sikstinu. Nakon duge pauze i unutrašnje drame, on se sagne i poljubi papi nogu i s mučninom broji zlatnike koje potom dobije. Krleža na ironičan način slika papu i njegovu svitu razotkrivajući nakaznost njihove ideologije. U drami je provučena ideja mecenarstva kao socijalno-političkog ograničenja slobode renesansnog genija. Čini se da je umjetnik poražen jer se radi 30 zlatnika poklonio papi koji simbolizira Vlast. Ali, za njega novac nije cilj nego sredstvo i on paradoksalno, faustovski, da bi spasio svoj cilj – Umjetnost, morao je da izda čistoću svog poslanja. Ovaj završni obrat razara mit o slobodnoj umjetnosti i ukazuje na zavisnost umjetnosti od životnih uslova sredine. Michelangelo, stvaralac-genij mora prihvatiti konvenciju koju mu uvjetuje egzistencija i time je spušten je iz nebeskih sfera u realni prostor u kojem posljednju riječ ima ideologija. Zvuk cekina koje mu Papa stavlja u ruke jest zvuk

---

<sup>31</sup> Ibid., str. 94.

<sup>32</sup> Više o tome u: Flaker, Aleksandar, 1964. *Nepoznat Netko (O jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti 20. Stoljeća)*, u: *Krležin zbornik*. Zagreb: Naprijed, str. 457-484.

<sup>33</sup> Krleža, M., *op. cit.*, str. 102.

<sup>34</sup> Ibid, str. 103-104.

njegove nemoći i slabosti da se odupre do kraja pa se na koncu ipak mora poniziti. U ovoj drami postavljeni su osnovni problemi Krležine teorije umjetnosti: borba protiv prosječnosti i kiča, složenost stvaralačkog procesa, pjesma umjetničkoj spoznaji, te borba protiv dogmatske estetike. Krležin je junak umjetnik, idealist, pobunjeni pojedinac, prevratnik i anarhist, a u njegov je karakter upisan svojevrsni rušilački princip, subverzija i prevratnička težnja. Krleža je nastojao preko književnih djela utjecati na promjenu svijesti kod ljudi. Vjerovao je u spoznajnu funkciju umjetnosti. Krležina drama nastaje nakon iskustava Prvoga svjetskog rata pa je u tom smislu implicirana i društvena, socijalna pobuna. Krležin junak upućuje na ekspresionističku težnju za Novim Čovjekom kao izrazom artistske i moralne pobune protiv tromosti duha. Avangardna utopija nije društveno-politička projekcija idealnog državnog ustroja, nego odraz potrebe za duhovnom obnovom. Nezadovoljna tradicijom i nasljeđem ali i sadašnjošću kojoj svjedoči, avangarda izlaz traži u projekciji budućnosti.

## **Etičko individualno i porodično rasulo u drami *Gospoda Glembajevi***

*...umjetnost nije dekorativna laž. Umjetnost je doživljaj mnogo stvarniji od najstvarnijeg.*<sup>35</sup>

Drugo Krležino djelo u kojem će se analizirati odnosi pojedinca i društvene sredine bit će njegova najpoznatija drama *Gospoda Glembajevi*. Ciklus o Glembajevima (11 proza i dramska trilogija) zauzima središnje mjesto Krležina stvaralaštva. Autor ih piše između 1926. i 1930. godine. Po svojoj dominantnoj glembajevskoj tematici ovaj ciklus ima sličnosti sa nekim ostvarenjima iz svjetske književnosti kao što su: Zolin ciklus romana o porodici *Rougon-Maquart* utemeljen na njegovoj naturalističkoj koncepciji koja je našla svoju pobudu u savremenoj prirodnoj znanosti (fiziologiji), Balzacova *Ljudska komedija*, Galsworthyjeva *Saga o Forsyteima*, *Budenbrookovi* T. Manna, Gorkijevi romani *Djela Artamonovih* ili *Život Klima Samgina*, te neka srodna djela Dostojevskog, Ščedrina i Faulknera. Ti romani nisu samo porodične hronike nego i prikaz skupa generacija u kojima se odvija proces vitalnog uspona, konflikata i postupnog opadanja. Prikazujući takav društveni kontinuitet, neki od tih pisaca sugerišu i biološku korelaciju, dok se ona u drugih autora i ne spominje. *Glembajevi odgovaraju onoj fazi evropske književnosti koja obuhvaća naturalizam i secesiju - paralelno s nekim fazama Ibsenove i Strindbergove dramaturgije - a u isto vrijeme prisutna je jedna varijanta subjektivnijih oblika modernizma u pripovjednoj prozi.*<sup>36</sup> Po izlasku ciklusa o Glembajevima, pisci i kritičari s književne ljevice nisu bili oduševljeni zato što, iako prikazuje patologiju i degeneraciju jedne bogate i moćne građanske porodice, primjećuju da taj prikaz građanstva nije artikuliran s pozicije revolucionarnog aktivizma. U tom ranom razdoblju potkraj dvadesetih posebno je agiln Stanko Tomašić koji u nizu tekstova u Adžijinoj *Socijalnoj misli* govori o Krležinu napuštanju marksističkih i revolucionarnih pozicija i prelasku u građansku književnost, odnosno u buržoasku dramu. To je samo bio uvod u niz sličnih kritika koje dovode do poznatog sukoba na književnoj ljevici tokom tridesetih godina. *Gospoda Glembajevi* je drama u tri čina i zajedno sa dramama *U agoniji* i *Leda* sačinjava trilogiju koja je izuzetna psihološko-sociološka studija izumiranja i raspadanja jedne porodice. Uprkos svojoj samostalnosti, ove tri drame se međusobno nadopunjuju i čine jednu cjelinu. Završnom godinom ekspresionizma kao razdoblja smatra se 1928. godina, a nju određuje Krležino osporavanje dotadašnje vlastite književne djelatnosti. Te godine, Krleža se odriče kvantitativnog dramaturškog kriterija i zalaže se za kvalitativni, pišući psihološke drame po

---

<sup>35</sup> Krleža, Miroslav, 1956. *Davni dani*. Zagreb: Zora, str. 262.

<sup>36</sup> <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=340>

uzoru na nordijsku školu. U *Osječkom predavanju* Krleža će, govoreći o svom glembajevskom dramskom ciklusu, ukazati na vlastito evoluiranje u shvaćanju dramske poetike i izreći sljedeće: *Snaga dramske radnje je ibseni konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu.*<sup>37</sup> Izjavljujući skromno da se sa četrdesetpetogodišnjim zakašnjenjem spram sličnih zapadnjačkih eksperimenata posvetio pisanju psiholoških dijaloga švedske škole što se temelje na unutarnjem psihološkom volumenu, Krleža je zapravo svoju dramsku poetiku pripisao nordijskoj školi. Ta nordijska škola, u prvom redu Ibsen, imala je velikog utjecaja na književnike svog doba, pa tako jedan od najvećih pisaca modernizma, James Joyce, posvećuje svoj prvi esej upravo Ibsenu. Drama *Sablasti*, o slikaru Osvaldu koji plaća grijeh svoga oca, sigurno je utjecala na Krležu pri pisanju *Gospode Glembajevih*. Krležine autokritičke tvrdnje o propasti prethodnih vlastitih drama nisu objektivne, jer neki njegovi raniji komadi nisu bili scenski ostvarivi u tom vremenu zbog manjka scenskih rješenja. Svjedočimo da psihološka uvjetovanost lika nije više zahtjev savremene dramaturgije, tako da se više ne može govoriti o nesceničnosti nekog dramskog teksta. Samosvojno, krležijanski, prihvaćajući neke od postulata nordijske škole i oblikujući ih prema vlastitom senzibilitetu, on gradi drugačiji dramski izraz, ali zadržava neke od osobina ranije poetike. Smatram da se *Gospoda Glembajevi* ne razlikuje toliko ekstremno od prethodnih drama, jer zadržava antitetičnost koja je ovdje doduše zasnovana na realističkim odnosima, dijalozima i dramskim sukobima, dok je npr. u *Legendama* ona više poetski naglašena, a ne scenski, pa se i ovdje može uočiti taj karakteristični Krležin *zahvat* pomoću kojeg u svojim djelima suprotstavlja pojedinca društvenoj sredini u kojoj se nalazi. Lik rafiniranog slikara intelektualca Leona Glembaja predstavlja glavnu dramsku suprotnost cijelom spletu i kretanju lica ove dramatične kompozicije. On se javlja kao ljudska tragika u neljudskom zbivanju i bivstvovanju sredine gdje se sve čini izopačeno i proketo. *Gospoda Glembajevi* jest drama razotkrivanja dvostrukog morala u malograđanskoj porodici dovedena do snažnog dramskog krešenda koji se znakovito reflektovao u dijaloškom konfliktu oca i sina. Prilikom stvaranja glembajevskog ciklusa, Krležina namjera nije bila hroničarska, već simbolička, što možemo vidjeti iz Krležinog razgovora sa Julijem Benešićem: *Zapitao sam Krležu nije li uzeo sebi za uzor za takav tip koju određenu zagrebačku porodicu. Ne, reče on, porodica Glembay zajedno sa svojim rođacima galerija je tipova od kojih svaki može i danas podsjećati na nekog bilo bankara, bilo savjetnika ili grofa. Zar taj Glembay nije stari židov, koji se pred osamdeset*

---

<sup>37</sup> Krleža, Miroslav. 1981. *Glembajevi. Drame*. Sarajevo: Oslobođenje – Mladost, str. 357.

godina pokrstio i ostavio golem imetak, što ga je zaradio kao dobavljač za vrijeme rata 1866? Zar ne poznajemo njegove degenerirane potomke, što tako lijepo raspravljaju o umjetnosti i književnosti, vrzu se po apartmanima punim antiknih predmeta, originala, slika i kipova, i govore naravno – njemački? Sva sila tih potomaka, daljnjih i bližih Glembajevskih rođaka, sačinjavaju sliku nehrvatskog Zagreba, aristokracije ili plutokracije i buržoazije, strane narodnom duhu. To je Austro-Ugarska koja izumire.<sup>38</sup> U knjizi *Povijest političkog teatra* Melchinger navodi da je svako pozorište političko. Drama je politički tekst napisan za izvođenje na pozornici, šifrovani tekst koji provocira ljude da jasnije artikuliraju svoje stavove i javno djeluju. Pozorište ima kritičku moć, ona demaskira, razobličuje, čini vidljivim ono skriveno. Ta kritika nije sa ideoloških pozicija, već u ime drugačije, neutvrđene opozicije. *Političko pozorište prikazuje više povijest nego povijesne knjige: ljude koji prave povijest i ljude s kojima se povijest pravi.*<sup>39</sup> Posmatrajući na ovaj način, možemo povući paralelu sa Krležinim dramama. *Gospoda Glembajevi* preko Leonovih duhovitih, ironičnih iskaza subvertira vanknjiževnu stvarnost ne bi li se preko misaone igre fikcionalnog komada gledaoci suočili sa vlastitom etikom. Za društvene prilike u kojima se odvijala recepcija Krležinih djela karakteristično je da su se čitanja *Gospode Glembajevih* uglavnom koncentrisala na njihovo klasno određenje, na liniju koju je Krleža u proznom ciklusu ocrtao kao *neko naporno, sretno i nadareno kretanje egzistencija, koje se probijaju iz blata, zločina, nepismenosti, dima i laži do svjetlosti, profita, ukusa, dobrog odgoja, do gospodskog života (u jednu riječ: kretanje iz tmine u svjetlost), ali isto tako, retrospektivno, čini se da je to gibanje kao i sve drugo podvrgnuto nekim stalnim, nevidljivim i nepisanim zakonima.*<sup>40</sup>

Radnja drame smještena je u toku jedne noći 1913. godine, a drama počinje odlaskom uzvanika sa svečane proslave firme Glembay nakon čega *in medias res* na scenu salona u kojem su obješeni portreti glembajevskih predaka stupaju protagonisti drame – Leone, rafinirani intelektualac, slikar i tuđinac u svom domu, sin starog Glembaya bankara, i sestra Angelika, dominikanka, udovica njegovog brata Ivana. Razgovar o portretima otkriva razliku između njihovih gledišta, Leonovog logičkog racionalizma i Angelikine intuitivne prirode. Leona muče i vlastita protuslovlja dok razmišlja o umjetnosti, njegov problem nije u tome što je slikar, već što njegovo slikarstvo nije etički učinkovito. Već na početku nalazi se simboličan *memento mori* u raskrinkavanju svega nejasnog i prljavog u glembajevskoj slavi i

---

<sup>38</sup> J. Benešić: M. Krleža, *Novosti*, 1941.

<sup>39</sup> Melchinger, S., 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: GZH, str. 509.

<sup>40</sup> Krleža M., *Glembajevi: proza*, Izdavačko poduzeće Zora, Zagreb, 1966., str. 11.

uspjehu: *Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno.*<sup>41</sup> Leone će kasnije u razvoju drame na još direktniji način potvrditi ovaj stav izjavom: *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 sam sebe gledam kao u ogledalu!*<sup>42</sup> Naime, u 18. stoljeću, za vrijeme marijaterzijanske vladavine prvi Glembajevi su bili samo siromašni kmetovi. Nakon što je sin prvog Glembaja opljačkao i ubio u viničkoj šumi kranjskog zlatara, to zlato postaje osnova njihovog materijalnog i društvenog uspona i oni se naglo bogate. Od tog trenutka pa sve do početka 20. st., u trajanju od dvjesto godina, Glembajevi će gomilati svoje bogatstvo i postajati ugledni bankari, državni savjetnici i austrijski generali. To *glembajevsko kretanje*, kako ga autor naziva, obilježeno je ubistvima, pljačkom i otimačinom od onog prvog varaždinskog Glembaja koji je u viničkoj šumi ubio kranjskog zlatara i od opljačkanog novca sagradio oltar u Šestinskoj crkvi, do generacije prikazane u drami. Međutim, svo to stečeno bogatstvo na bazi pljačke i kriminala Glembajeve je učinilo dehumaniziranim bićima. Svi oni na kraju završavaju fatalno. *I svi su Glembajevi prokleti*<sup>43</sup> legenda je koju Fabriczy spominje, samo što premašuje legendu i preuzima formu *stvarniju od stvarnosti* ispoljavajući se u svakoj pojedinačnoj egzistenciji glembajevskih sinova i kćeri. Od takve moralne truleži Leone želi pobjeći, ali ga *nečista krv* sustiže. Glembajevski život je lažljiva dekoracija spolja zamamna, svijetla, aristokratska, iznutra gorčina, tjeskoba, izopačenost, divljina koja onemogućava očovječenje njihove dehumanizirane podloge. Dalje se na sceni pojavljuju stari župnik Fabriczy, svećenik Silberbrandt, advokat Puba i dr. Altmann, pridružuju se razgovoru, te razmeću svojim elitizmom. Lažni sjaj gospodskih portreta razotkriva se u pravom svjetlu preko Leonovih replika u kojima potanko opisuje njihove mračne kriminalne prošlosti, u čemu se kristališe Leonov sukob sa društvenom sredinom. *Što to meni pjevate, ja nisam nikakav jubilarac ni bankir! Ja sam u ovoj kući prolaznik, meni ove slike govore stvari mnogo tamnije od jedne zdravice! Za vas onaj Glembay drži u ruci crkvu, a za mene krvavi nož! Kako za koga! Was habe ich gesagt? Hab' ich überhaupt etwas gesagt? Ja sam rekao što sam čuo: da je ovaj Glembay varao na kartama, a onaj da je krivo vagao!*<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Krleža, Miroslav. 1981. *Glembajevi. Drame*. Sarajevo: Oslobođenje – Mladost, str. 47.

<sup>42</sup> Ibid., str. 104.

<sup>43</sup> Ibid., str. 54.

<sup>44</sup> Ibid.

Tako portreti koji prikazuju genealogiju Glembajevih bacaju sjenu na jubilej firme Glembay kao tematski likovi. Leone neprekidno priziva mrtve, te izgovarajući njihova imena, opisujući njihove zločine, bolesti i smrti, žive ne samo da podsjeća na njih i njihov kraj, nego ih i upozorava na to da će uskoro poći za njima, na isti bolesni i kriminalni način. Portreti nisu u funkciji opisivanja nakazne prošlosti, već se prošlost uprizoruje kao lična historija svakog od posljednje generacije Glembajevih. U liku Leona autor ironizira proučavanje povijesti na osnovu falsificirane historiografije, a to možemo upravo primijetiti u Leonovoj replici s početka o glembajevskoj muteži i divljenju ostalih *dramatitae personae* portretima predaka. Jedino Leone demistificira njihovu pravu narav i oštrom ironijom dovodi u pitanje njihovu veličinu. Govor Krležinih likova otkriva njihov društveni položaj (visoki građanski sloj), zanimanje (doktor, svećenik, advokat, umjetnik), pripadnost kulturnom krugu, intelektualnu razinu i slično, što dokazuje da je njihov govor vješto raslojen te usmjeren na širok raspon stvarnosti, od intime i prirode preko umjetnosti, društvenosti i politike do metafizike. Upravo su likovi koji se pojavljuju na sceni tipski društveni likovi s kojima je Leone u sukobu. Advokat Puba je tipični predstavnik korumpiranog, amoralnog sudstva, figura koja je spremna na sve zarad vlastite koristi, karikatura građanskog prava. On je slika pokvarene inteligencije koja se služi izvrtanjem činjenica i hvalisanjem da bi odbranio svoje pokvarene klijente. Uvodeći preko njega epizodu o siromašnoj ženi, staroj Rupertovoj, koju je pregazila barunica Castelli, autor satiričnim tonom predstavlja sudstvo glembajevskog svijeta zasnovano na bogatstvu i moći, a ne na pravdi. Štaviše, hvalisavac i žongler riječima Puba spreman je u *svijetu paradoksa* na temelju bilo čega da brani i odbrani svoje bogate klijente na štetu nevinih i pravednih samo zato što su oni društvena *krema*, predstavnici moći, nekrunisani vladari, bogovi tog krvavog društvenog mehanizma. Tipičan je to klasni čuvar glembajevskih interesa. Šepavom defektnom figurom s ortopedskom cipelom autor simbolično prikazuje njegovu fizičku pojavu. Jezive fizičke karakteristike ipak su manje zastrašujuće od nutrine i moralne izopačenosti ove defektne kreature-maske čije lice i tijelo ne postoji. On je samo kostim čovjeka, još jedan lažni ukras glembajevskog crvenog salona. Puba Fabriczy informiše o slučaju protiv barunice Castelli koji vodi socijalistička štampa cijelu galeriju likova u koju se uključuju stari Glembay, njegova žena barunica Castelli, dr. Altmann i Silberbrandt. Ovaj dio je izvanredna društvena slika niza pripadnika ove porodice, koji komentarima o slučaju razotkrivaju svoje osobine. Puba će beskrupulozno nastojati da predstavi ubistvo i samoubistvo siromašnih žena kao posljedicu njihove vlastite krivice.

*Stara pijana ubogarka nije bila pregažena četvoropregom nego oborena blatobranom, i to iz vlastite krivnje, jer, molim lijepo, sjetimo se samo: stara nije oborena na cesti nego je pala na*

*pločniku, što je po mnijenju stručnjaka utvrđeno kao tehnička nemogućnost, da netko, pregažen kolima, padne na pločnik! Stara, dakle, nije umrla pregažena, nego se samo onesvijestila, i liječnik, koji je stigao na mjesto nesreće sedam minuta poslije samog događaja, konstatirao je da je još sedam minuta kasnije srce vrlo jasno kucalo.*<sup>45</sup> Silberbrandt će pak zagovarati zabranu crvene štampe nazivajući je ateističkim smradom, dok će dr. Altmann iz svoje objektivističke perspektive prezrivo zaključiti kako ti demagoški tribuni samo raspiruju u masama najgore nagone, činovnik Fabriczy će u svom prepoznatljivom dosadnom liku u konvencionalnom tonu relativizirati sve rečeno i braniti barunicu ističući kako je ona samo oklevetana kao kriminalna beštija koja gazi i ubija ljude. Barunica će bezosjećajno glumiti zatečenost i čisto retorički pitati se kako bi ona mogla biti kriva za samoubistvo njoj nepoznate osobe, a stari Glembay će braniti svoju ženu izjavljujući da je pun nepovjerenja prema štampi, javnosti i sudu. I *tako umiru siromasi pod kopitima gospodskih četveroprega*, a krivci za njihove smrti, bez imalo savjesti žive ugodno u svojim baroknim palačama, ne misleći ni o čemu drugom do o sopstvenoj koristi i užitku. Svi osim Leona ustvari s visine posmatraju taj *prljavi veš* klevetanja njihova društvena sloja, čime se još više zaoštava njegov sukob pojedinca sa sredinom. Kada ga pitaju šta misli, on jedini iskreno, savjesno kaže, bacajući im u lice istinu o njihovoj pokvarenosti, cinizmu i nehumanosti, zbog čega ga Puba zajedljivo prekine želeći ga ismijati i degradirati njegovo mišljenje: *PUBA uvredljivo: Ti si artist! Poznata je stvar da se Künstleri svemu paranoidno čude! Paranoidi vide u svemu nekakve 'događaje'*.<sup>46</sup>

U daljem razvoju drame dijalog Leona i Silberbrandta označava prelazak sa društvenog plana na glembajevsku intimu, a ovaj će dramski sukob proizvesti novi sukob oca i sina u narednom činu. Leone i Silberbrandt razgovaraju o postupku barunice Castelli, dok ih stari Glembay sluša. Raspravljajući se sa ovim licemjernim crkvenim velikodostojanstvenikom koji brani barunicu i ističe njen tobožnji plemeniti odnos za bližnje, Leon će mu na kraju razgovora otkriti da zna da je baruničin ljubavnik. Dok vani počinje oluja, stari Glembay s terase to čuje. U drugom činu Silberbrandt po svaku cijenu želi spasiti svoju karijeru i firmu Glembay, te moli Leona da povuče svoje tvrdnje pred svojim ocem. Zatim na scenu stupa Ignjat Glembay i otpočinje sukob oca i sina koji je vrhunac Krležinog scenskog majstorstva. U nijansiranom razgovoru dvije generacije, dva svjetonazora – umjetničkog i bankarskog, malograđanskog isplivava sva glembajevština kod oba lika. Ovaj nokturalni obračun počinje banalnim

---

<sup>45</sup> Ibid., str. 62.

<sup>46</sup> Ibid., str. 64.

primjedbama o putnom neseseu da bi se gradacijski pretvorio u verbalni, moralni i fizički sukob oca i sina. U tom sukobu ni jedna strana nema skrupula, ni jedna strana ne misli da se povuče. Intenzitet sukoba raste sa svakom novom replikom i novom uvredom. Kroz njega se otvaraju stravične pozadine otuđivanja Leona od porodičnog ognjišta. Smrt Leonove majke, Venecijanke Danielli, ključni je razlog njihova razilaženja i ovaj povratak Leonov posljednji je pokušaj sentimentalnog dodira sa ocem motiviran težnjom sina da ga otac prizna. Već od djetinjstva Leone ima problem sa očevom hladnoćom: *Između nas je uvijek tako bilo od početka! Sve tvoje, od prvoga dana otkako se sjećam, bilo mi je strano: tvoji sapuni, tvoja engleska kolonjska voda, tvoj duhan, tvoji mirisi! Kad si me milovao po kosi, ja sam se uvijek bojao tvog nokta da me ne odere! Sve tjelesno tvoje stajalo je između nas kao zid! Ti si mene još kao dijete sablažnjavao svojim monoklom i ja nikako nisam mogao da shvatim čemu ti nosiš u oku onaj svoj stakleni kotačić? Baš zbog ovog monokla ja nikada nisam mogao da ti vjerujem ništa! Sve je to predstava. Ti predstavljaš bankira Glembaja koji traži formalnu juridičku mogućnost da spere jednu klevetu sa svoje metrese! (...) Ta dobrotvorka gazi ljude svojim konjima, a ti tu sanjaš o njenom srcu! Kako je sve to jadno. Čovječe! Ta žena gazi preko egzistencija tako šarmantnozločinački, da tu normalnome čovjeku staje pamet! A ovakav stari gospodin sjedi ovdje s monoklom u oku i pjeva pjesmu o njenom srcu! Jedna infernalna slika! I šta govore ljudi da nema danas šta da se slika? Slikara nema, ali od motivâ sve vrvi kao u paklu! Naslikati bi te trebalo! Ovaj tvoj iracionalni, viši smiješak oko tvoje usne kad govoriš o njoj, to bi trebalo fiksirati! Tko je ona? Ima li tko uopće pojma tko je ona? I to još ovakav überspannt neurastenik kao tvoj izgubljeni sin?*<sup>47</sup>

Monokl ovdje simbolizira Leonovu nevidljivost u očevim očima, ali je i metafora moralne nakaze Ignjatove u kojoj posmatramo bezdušnu, neiskrenu, proračunatu, hladnu kreaturu u savršeno skrojenom fraku. Ogoljavaju se duboki egzistencijalni strahovi i individualni kompleksi oba lika. Leone želi svrgnuti oca protiveći se autoritetu koji ga čini nevidljivim, koji ga anulira kao subjekt. Ignjat, u svojoj aroganciji negira Leonea, misleći da će tako sačuvati svoju masku uglednog bankara i supruga. Leone optužuje oca za smrt majke, a ovaj mu prezrivo odgovara: *Ostavi me, molim te, s tim svojim glupostima! Svi ste vi Daniellijevi psihopati, te na svojim suludim i bizarnim opažanjima gradite nekakve optužbe u zraku! Sve su to magle i paučine! Molim te! O svim tim tvojim dokazima i indicijama nema ni govora! Tvoja je mati prvi put digla ruku na sebe kad joj je bilo sedamnaest godina! Onda nije mene još ni poznavala!*<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Ibid., str. 83.

<sup>48</sup> Ibid., str. 82.

Nakon što Leone iznese konkretne dokaze glembajevskih mutnih bankarskih transakcija u stranim bankama i postupaka baruničinih, Glembay još uvijek odbija vjerovati da je žena *koja ga je naučila živjeti* drugačija od onoga što je zamišljao i u naletu bijesa fizički nasrće na Leona, a on obliven krvlju ironično izjavljuje: *U stilu! Glembajevski argument ad hominem.*<sup>49</sup> Bahata superiornost i oholi cinizam Ignjatov konačno prestaju kad mu Leone u završnici ispriča da je i on još kao dvadesetogodišnjak podlegao čarima baruničinim. Tada ogorčeni bankar sazna da barunica nije u svojoj sobi i ishod svega biva njegova smrt od srčanog udara. U toj prevratničkoj noći kada su pale sve lažne barijere i maske između oca i sina, zbiva se iznenadna i zastrašujuća metamorfoza dramskih antagonista. U razornom dijalogu sa sinom, Ignjat egzistencijski biva zgažen do potpune ljudske ništavnosti. Prvo posmatramo njegovo psihičko, a potom i tjelesno potpuno uništenje. Njegov lik je psihološki izmrvljen do karikaturalne ljudske negacije svih moralnih vrijednosti. Od nedodirljivog, malograđanskog, utjecajnog poluinteligenata ostaje nijema sablast koja u posljednjim trzajima izgubljenog života apsurdno pokušava skupiti krhotine vlastitih egzistencijskih upitnika. I Leonova dekadencija sve više se ispoljava, ali je razumom idalje potiskuje. Treći čin oko odra pokojnog Glembaja postaje poprište razbuktalih sukoba strasti i interesa među glembajevskim likovima. Rasplet pokazuje da se iza poslovnog prosperiteta firme krije bankrot.

Dok Leone slika posmrtnu masku svog oca, Puba razgovara na telefon, a ostali likovi okupljeni oko mrtvog bankara *meditiraju* o smrti. Krležina žaoka je oštra i britka. Satira je usmjerena dvojako – protiv vulgarnog sveznanja medicine i praznine mehanicističkog materijalizma oličena u liku pesimističnog dr. Altmanna s jedne strane, te idealističke filozofije koju tobože zastupa dr. teologije Silberbrandt s druge strane. Bez ikakvih iskrenih emocija, pokreta, gesta, istinskog promišljanja, oni uprazno, beskičmenjački, automatizirano, papagajski, konvencionalno govore o smrti razbacujući se ustaljenim frazama u kojima se prepoznaju njihovi *pogledi na svijet*. Ono ljudsko je u njima zauvijek izgubljeno. *SILBERBRANDT: Tot kann der Mensch nicht allein sein, illustrissime! To je savršeno ateistički Einstellung, illustrissime! Mrtvaci ne mogu biti više sami poslije svoje subjektivne smrti! U smrti se čovjek spaja s posljednjim razlogom sviju stvari: kao što se sve vode vraćaju moru, tako i naša duša poslije smrti utječe natrag u Boga. Causa efficiens, formalis et finalis! DR. ALTMANN: Da ste u životu ikada secirali samo jednu jedinu žabu, vi ne biste tako očajno gnjavili, dragi Silberbrandt! Ovim svojim kapelanskim načinom vi mi kadikad idete doista na nerve. Smrt nije ništa drugo nego jedna sasvim logična izmjena materije: od*

---

<sup>49</sup> Ibid., str. 90.

*organskih supstancija nastaju anorganske. Kad se čovjek stane pretvarati u ugljičnu kiselinu, amonijak i H<sub>2</sub>O, onda je svršio! I on doduše teče, kao što vi velite, u more, ali samo kao H<sub>2</sub>O!*<sup>50</sup>

Leon promišlja o umjetnosti i životu, o realizaciji životnog u slici, te uništava skicu jer smatra da nije prikazao kako treba donju čeljust koja je za njega materijalno obilježje glembajevštine, toliko bitne u viziji očevog lika: *Boli me glava i već dugo nisam radio. Pojeo sam suviše broma, i ugljen mi je među prstima težak kao traverza. Nemoguće je dati ono vrhunaravno nešto što svi mrtvaci imaju oko usne. Svi mrtvaci, i psihopati i filistri, svi imaju nešto vrhunaravno oko usne. Još čelo, to je dobro: tvrdo glembajevsko, markantno. I kosa je dobra! Ali ova čeljust, ova koštana donja čeljust, to je mnogo slabije od gornje partije. Nije arhitektonski povezano: nema svoje unutarnje proporcije.*<sup>51</sup> Sukob Leona sa svim likovima je simboličan i upućuje na etički, biološki, društveni i ekonomski krah Glembajevih, što se vidi iz razgovora doktora i Leona: *LEONE: Ti i Silberbrandt i Puba savršeno ste slični. Za Silberbrandta je čitav problem u sedam sakramenata, za Pubu u cestoredarstvenom redu, a za tebe u štofvekslu! Anamneza, status praesens. Kazneni zakon i sveti Toma: sve pretpotopne profesije! Vi, doktori, da ste logični, hodali biste u reverendi kao i popovi! Evropski advokati u svojim talarima shvatili su stvar s prave strane. Svećeničke sutane i vaš materijalistički štofveksl? Te vaše materijalističke ideologije nikako vam ne pristaju! Kakvi ste vi materijalisti? Uvijek stupate tiho, otvarate vrata misteriozno kao čarobnjaci. Vi plašite pacijente! Pacijenti leže pred vama na stolovima kao antikne žrtve i vi ih koljete božanstvu svoje dijagnoze, anamneze, štofveksla! Molim ja tebe: nikada nisam ni jednom advokatu ni doktoru vjerovao ni slova!*<sup>52</sup>

Leonov san o mrtvim gnjilim ribama najavljuje užas iz završne scene. *Sanjao sam prošlu noć o gnjilim krepanim ribama što su plivale na površini nekakve sive, blatne vode. I čitava jedna teška prošlost isplivala je na površinu kao mrtva riba!*

*Nečista krv* glembajevska ključa u njemu. Bitna scena u trećem činu je dijalog barunice i Leona u kojem ona pokušava da intimnom povjerljivošću razoruža Leonovu mržnju. *BARUNICA CASTELLI nekako pomirljivo, lažljivouvjerljivo, koketno i naivno: Što sam ja vama skrivila? Jesam li ja vama lično ikada učinila što našao? Vi ste spram mene već godinama nepravedni, a ovo je istina: ako je u ovoj Glembajevoj kući ikada itko imao sve*

---

<sup>50</sup> Ibid., str. 92.

<sup>51</sup> Ibid., str. 94.

<sup>52</sup> Ibid., str. 95.

*moje iskrene i potpuno dezinteresirane simpatije, to ste bili samo vi!*<sup>53</sup> Po Leonovom mišljenju barunica ima mnogo životnog talenta koji koristi kako bi sebi osugurala ležeran život. U sljedećoj sceni Leon i Angelika razgovaraju i on joj priznaje da je samo zbog nje ostao u tom opskurnom ambijentu. U dijalogu oživljava stara legenda, Leona muče unutrašnji sukobi jer ga sve više preplavljaju kapi mračne krvi glembajevske: *Onaj varaždinski Glembay sagradio je zlatan barokni oltar u remetinečkoj župnoj crkvi za spas svoje duše, ali njegova duša nije se spasla! Eto, gledaj tamo onog Glembaja! Svi su onu njegovu donju čeljust zvali velázquezovskom crtom, a ustvari to je bio kriminal u njemu: živinski kriminal! To je bila grozna grabežljiva životinja! I ta moja neshvatljiva mržnja na toga čovjeka, ta moja nečista mržnja na njega, od prvog dana otkad sam počeo misliti svojom glavom, to je eto glembajevsko, kriminalno u meni!*<sup>54</sup> U sceni Angelikinog razumijevanja punog topline prema labilnom Leonu ulazi ponovo barunica Castelli. Puna srdžbe i izvan sebe jer je saznala da je i ona materijalno prevarena, u tom luđačkom naletu počinje da vrijeđa Angeliku optužujući je da glumi dobrotu i da je ljubavnica kardinala. Završna scena donosi dobro poznati tragični završetak, Leon nastupa ogorčen, kao osvetnik, uzima makaze i u afektu je zakolje mutno i prljavo, glembajevski.

U *Gospodi Glembajevi* dominiraju mračni dijalozi, međusobna optuživanja, bolne rekonstrukcije grijehova iz prošlosti, potisnute anksioznosti pojedinaca, izobličeni odnosi temeljeni na amoralnosti, samoubistva, okrutnost, bešćutnost, brutalnost, mortifikacija. Jedina svijetla tačka, ali pasivna i bespomoćna jeste lik Angelike. Ona predstavlja jednu od Leonovih proturječnosti, etičku, dok se u barunici inkarnira tjelesna. Angelika ne posjeduje zlobu Glembaja, jedino s njom Leone razgovara u intimnoj intonaciji, ali ona je tek dekor, voštani kip tragičan u svojoj pasivnosti, plošan neindividualiziran lik koji ne posjeduje ni neke druge strasti. Leone je hamletovski lik, a to hamletovsko se manifestuje u podvojenosti Leona između razuma i afekata. Cijela drama *Gospoda Glembajevi* kao da se odvija u rascjepu između Leonove veličanstvene sposobnosti racionalizacije i njoj pridružene nesposobnosti da ovlada afektima. Njega muči migrena, on je prepun dilema i etičkih pitanja koja uznemiravaju njegovu nježnu prirodu. Leone je lik kritičan prema okolini, ali i sebi. On oštro podvrgava likove iz sredine kritičkoj oštrici, razbija tobožnju glembajevsku civilizaciju, razotkriva njihovo pozerstvo, gadost, licemjerje, egoizam i životinjstvo, ali se u tragičnom susretu sa vlastitim sablastima, na vrhuncu psihičkog rastrojstva i sam dehumanizirao, ono potisnuto se ispoljilo, čime se u potpunosti potvrdila Barbotzy legenda o transgeneracijskom usudu

---

<sup>53</sup> Ibid., str. 99.

<sup>54</sup> Ibid., str. 106.

Glembajevih. Ovakvim završetkom Krleža neusmjivo ukazuje na cikličan tok vremena. U *Gospodi Glembajevi* autor insistira više na realnosti iznutra, no preko nje želi doprijeti i do nekih društvenih pojava na suptilan, artistski način. Ne zaboravimo da je vrijeme u drami pred Prvi svjetski rat, što dodatno simbolizira predstojeće barbarstvo i klanje. Preko individualnih sudbina dolazimo do univerzalnog. Uprskos novcu, civilizaciji, izgledu, nisu se uspjeli humanizirati.

Smrt etičkih i estetskih vrijednosti nužno će izroditi samouništenje. Krleža još jednom svojom književnom fikcijom estetski i etički provokativnom baca rukavicu u lice cjelokupnoj narcisoidnoj kulturi i civilizaciji, društvenoj sredini koja za sebe misli da je progresivna i živi od te svoje iluzije, dok ljudskost izumire.

## **Intelektualac u psihološkom i etičkom sukobu sa sredinom u romanu**

### ***Povratak Filipa Latinovicza***

*Ne podređujući se tiraniji odgoja, tvrdoglaviji pojedinci čuvaju u sebi živu sliku svog slobodnog, sa bilo kakvom stegom nesuglasnog djetinjstva: to su izgubljena, mrtva, davna dječja nadahnuća, sačuvana u srcu samo onih luda, koje puk zove pjesnicima.<sup>55</sup>*

*Povratak Filipa Latinovicza* važna je stepenica u razvoju južnoslavenskog psihološkog romana i u procesu intelektualizacije proze. Objavljen je 1932. godine, ali dvije godine ranije pojavljuje se odlomak *Bobočka* u časopisu *Hrvatska revija*. Socijalni pisci su mu zamjerali jer je pisao o liku depresivnog i rezigniranog umjetnika koji ne vjeruje u smisao tendenciozne umjetnosti, pisali negativno o njemu i proglašavali ga *izdajicom naroda*.<sup>56</sup> Prema Milanjinoj klasifikaciji roman bi odgovarao onome što on naziva artistskim modelom. Obično ga se promatralo kroz rakurs mjesta pojedinca u društvu, umjetnika rafiniranih stavova i ukusa, kritički raspoloženog prema društvenim konvencijama, malograđanskog života i vlastita porijekla. *Povratak Filipa Latinovicza* je paradigma modernog romana u južnoslavenskim književnostima, zahvaljujući prije svega destrukciji tradicionalne čvrste fabularne strukture i naglašenom esejizmu. Glavna tematska okosnica romana je povratak protagonista Filipa, koji je bio odsutan iz svoga zavičaja 23 godine, te se sada vraća u potrazi za vlastitim identitetom i istraživanjem granica vlastitog bića. Roman je suptilna psihološka studija života jednog individualiste-umjetnika. *Filip Latinovicz je pravi lik transcendentalnoga beskućnika u fundamentalnom stanju krize identiteta koga određuju brojne dihotomije. Prva po redu, a ne po važnosti, mogla bi se odrediti kao aporija između Latinovicza kao reprezentanta europske kulturne tradicije, od naobrazbe, teorije do ideja, a u biti je marginalac i autsajder kao umjetnik, ili drukčije rečeno dihotomija je u opoziciji europskog spram panonskog. Vraćajući se, naime, u svoju rodnu Panoniju, on je i tu stranac i derasine.*<sup>57</sup> Osim toga, roman je još jedna studija glembajevsko-klanfarovskog kompleksa, a veći dio sačinjavaju Filipova esejistička razmišljanja o umjetnosti i teorijski traktati o slikarstvu. Zbog tih artistskih pasaža, ovaj se roman tematski može odrediti kao varijanta romana o umjetniku i umjetnosti (*Künstlerroman*). Na toj osnovi Krleža se uključuje u tadašnje aktuelne tendencije u romanu

<sup>55</sup> Krleža, Miroslav: *Djetinjstvo 1902-03 i drugi zapisi*, Zora, Zagreb 1972., str. 23.

<sup>56</sup> Više o tome u: Lasić, Stanko, *Op. cit.*, str. 156-203.

<sup>57</sup> Milanja, Cvjetko *Tipovi lika iseljenika u novijoj hrvatskoj književnosti u: Društvena istraživanja*, br. 113, Zagreb, 2011., str. 870.

zapadnoevropskog kulturnog kruga. Vraćajući se u rodni Kostanjevac, Filip promatra sebe kao nešto prošlodoživljeno, a ta tehnika retrospekcije podsjeća na Proustovog junaka iz romana *U traganju za izgubljenim vremenom*, što se vidi iz funkcije osjetilnog u oživljavanju sjećanja i (re)konstrukciji prošlosti. Ovaj fovistički slikar posjeduje slobodu, kao posvećenost i posebnost, no determinira ga građanski život, to jest njegove norme. Kriza Filipova identiteta leži u impresionističkoj ideji slikarstva i svijesti da se rastočena slika svijeta ne da impresionistički oslikati. U psihološkoj podlozi kriza identiteta očituje se u svijesti koja se sjeća, pa je s jedne strane psihološko-impresionistički motiviran, a s druge odnosom umjetnika i društva, različitih kultura, težnji ka sintezi organske prirode i ljudske povijesti, urbanog i ruralnog, sociologije i psihologije umjetnosti te lično-genetsko i porodično motiviran. Prema Flakerovoj klasifikaciji, ovo djelo spada u vrstu monološko – asocijativnoga romana.<sup>58</sup> Odlika Krležina stila jest slobodni neupravni govor koji se prepoznaje u zadiranju u dubine Filipovih psihičkih procesa. Pripovjedač je u ovome romanu na istoj razini kao i glavni lik, te je fokalizacija unutarnja. Pripovjedna struktura je vrlo složena, što se može primijetiti upravo u slobodnom neupravnom govoru za koji je karakteristično udvajanje glasova glavnog lika i pripovjedača, čime se upućuje na relativnost iznesenih gledišta, a roman dobija dijalošku polifonijsku crtu. Kompozicijska struktura ovoga romana nije narativna, nego dramska, ali i esejistička, što se može vidjeti u brojnim primjerima dugih Filipovih monologa-eseja, tj. solilokvija koji sijeku fabulu. Budući da je roman *Povratak Filipa Latinovicza* nastao iz ciklusa o *Glembajevima*, ne čudi da su junaci koji se pojavljuju u romanu svojevrsna glembajevska lica čiji je akcent na animalnom porivu i čiji su postupci rezultat mračne egzistencije. Iako je objavljen prije Sartreove *Mučnine* i Camusovog *Stranca*, ovaj roman prema svojim tematskim preokupacijama pripada tradiciji evropske egzistencijalističke literature, zaključuje Nemeč.<sup>59</sup> Tipični problemi koji opsjedaju Filipa su egzistencijalistički – poput samoće, otuđenosti, nemogućnosti komunikacije i osjećaja mučnine koji ih prožima. Na roman se može gledati i kao na umjetnički zapis o hrvatskom društvu u drugom i trećem desetljeću dvadesetog stoljeća, budući da je Krleža u njemu taknuo u srce društvene i povijesne Hrvatske, a to društveno i povijesno istraživanje dio je i nastavak Krležine velike teme iz ranijih radova - analize hrvatskog društva i njegovih predstavnika na početku stoljeća. Iako je kritička raščlamba društva jedna od većih tema, u Krležinim djelima pojedinac je uvijek nerazdvojno vezan uz društvo, pa je tako i ovdje glavni fokus pažnje romana

---

<sup>58</sup> Flaker, Aleksandar, 1979. *O tipologiji romana*, u: *Suvremena teorija romana* (uredio: Milivoj Solar). Beograd: Nolit, str. (155–164)

<sup>59</sup> Nemeč, Krešimir, 1998. *Povijest hrvatskog romana od 1900.-1945.* Zagreb: Znanje, str. 243.

individualni i lični život slikara Filipa Latinovicza, koji je središnji lik u romanu. Ostali glavni i sporedni likovi uglavnom postoje samo u odnosu na Filipa, koji je središnja svijest romana, odnosno kao sjene i odsjaji njegovog intelektualnog, društvenog i fizičkog bića. *Pripovjedač se služi različitim tehnikama pripovijedanja kao što su: sveznajuća naracija, dijalog, indirektni unutrašnji monolog, ali sve te tehnike služe tome da bi se očitovalo samo jedno gledište, i to Filipovo.*<sup>60</sup> Ostali glavni likovi romana: Bobočka, Kyriales i Balloczanszki, kako navodi Engelsfeld, koncipirani su dvostruko, kao zasebni likovi i kao sastavni dijelovi Filipova duhovnog ustrojstva. Kada su tretirani kao zasebni likovi, prikazani su iz Filipova ekskluzivnog gledišta pa im nije dopušteno razviti, barem u nešto širem opsegu, vlastito unutarnje gledište.

Osim egzistencijalne vizure, važan inspiracijski poticaj romanu bila je i Freudova psihoanaliza, a njezin se utjecaj osjeća u nizu tematskih jedinica i motivacijskih sklopova, *od prikaza Filipova odnosa prema majci i Edipova kompleksa, sjećanja na bolne doživljaje iz djetinjstva, analize podsvjesnih reakcija, do problematiziranja seksualnosti i preuzimanja Freudovih antropoloških nazora, koje u romanu zastupa mračni Kyriales, inkarnacija Filipove podsvijesti.*<sup>61</sup>

Roman je podijeljen na tri cjelovite partiture koje u jedinstvo povezuje samo Filip i njegove asocijativne refleksije o slikarstvu i svrsi življenja. Prvi dio čine Filipove reminiscencije na djetinjstvo u trafici majke Regine u gradu Kaptolu, drugi prikazuje glembajevsko klanfarovsku sredinu Kostanjevca oličenu u lažnoj gospoštiji okupljenoj oko Liepacha, dok je finalni dio patološka vivisekcija tri bizarna lika – Ksenije Radajeve Bobočke, Balloczanszskog i Kyrialesa. Zasićen zapadnoevropskom urbanom civilizacijom, industrijalnim spravama i neestetskim slikama smrdljiva velegrada *u oblaku čađe i dima*, Latinovicz o svom zavičaju mašta kao o idili, živopisnoj oazi mira i tišine u kojoj nema *čađe, ni jurnjave, ni živaca* čeznući za neposrednošću života, za izravnim i neiskvarenim gledanjem. Realnost je, međutim, drugačija. Slika povratka u sebi sadrži turobnu konotaciju što se može vidjeti na početku romana kada je prilikom dolaska u svoj kraj sa kolodvora prvo vidio Meduzinu glavu od sedre nad teškim, okovanim hrastovim vratima i hladnu kvaku. Taj je element bio veoma zastrašujući i nije pružao nikakvu utjehu niti radost. Samim dolaskom već je Filip osjetio netrpeljivost i nedobrodošlicu. Filip je osjetio kao da ne kuca na vrata svoga doma, već kao da kuca na vrata svoga groba. To je izuzetno mračan prizor koji nosi u sebi predznak psihičkih

---

<sup>60</sup> Engelsfeld, Mladen, 1975. *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Liber, str. 21.

<sup>61</sup> Nemeč, K., *op. cit.*, str. 243.

trauma iz Filipove prošlosti. Detalji poput predmeta, mirisa, prizora i zvukova su ti koji podstiču Filipa da oživi stara sjećanja. Kao dijete, on biva previše izložen okrutnosti svijeta i okoline u kojoj je živio, a to je ostalo zapečaćeno u njegovoj podsvijesti, vremenom se ispoljavajući u njegovoj senzibilnoj prirodi. Vraća se idiličnim pejzažima kostanjevačkim ne bi li dosegao vrhunac samospoznaje, proniknuo u dubinu svojeg bića, ozdravio od *mučnine*, prevladao unutrašnje strahove, no tamo nailazi na još jedno otuđenje, još jednu mučninu, raspršenu paletu haosa koji mu ne donosi tako željene boje, u kojem nema ništa više smiraja nego što je imao u konzumerističkim evropskim velegradovima. Filipova živčana slabost, rastrojenost, fizička i psihička nestabilnost rezultirali su time da više nije mogao slikati. Njegova je paleta počela blijedjeti, a doživljaji više nisu bili ispunjeni emocijama: *Boje, na primjer, to živo vrelo njegovih najtoplijih emocija, počele su u njegovu oku sivjeti: dok bi se boje prije javljale Filipu snažno, kao mlazovi vodopada, ili kao udari pojedinih glazbala, sada, u posljednje vrijeme, ta je životna snaga pojedinih boja polagano venula i njemu je izgledalo, kao da boje ne oživljavaju predmete, kao da to nisu koprene kojima su omotane životne pojave, nego samo obrisi pojedinih oblika, obojadisani vrlo blijedo, pravilno, kao obrisi crteža ispunjeni vodenim bojama po dječjim crtankama, bez odnosa, bez pastozne instrumentacije, bez zanosa. Prazno.*<sup>62</sup> Naime, Filip je htio učiniti nemoguće – naslikati glasove i mirise, osjetila preko kojih doživljavamo svijet. On stvarnost doživljava kroz boje, mirise, zvukove i osnovna mu je želja da naslika množinu svojih osjeta, simultanizam životnih pojava: *Ideja o tome (paklena i nezdrava ideja, nema sumnje), da pojave u životu zapravo nemaju nikakve unutarnje logične ni razumne veze! Da životne pojave leže i da se odvijaju jedna pokraj druge istodobno: kao neka vrsta paklenog simultanizma na priviđenjima Hieronymusa Boscha ili Brueghela: jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu, u bunilu, u nemiru, koji traju od početka.*<sup>63</sup> Filip želi odgonetnuti kako se osloboditi od koprena naučenih shema, da bi čovjek progledao neposredno. Nestajanje svakoga smisla u Filipovu životu intenzivno je vezano s osjećajem otkinuća od podloge: *Njegov vlastiti život negdje se otkinuo od svoje podloge i stao pretvarati u fantom koji nema nikakva razloga da postoji.*<sup>64</sup>

U prvom dijelu otkriva se problematičan odnos s majkom Poljakinjom Kazimierom, samoprozvanom Reginom, koja je bila biskupska i velikaška ljubavnica u mladosti, što je ostavilo trajne traumatične posljedice na Filipovo djetinjstvo, čija je mladost također

---

<sup>62</sup> Krleža, M. (2004) *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Večernji list, str. 26.

<sup>63</sup> *Ibid.*, str. 56.

<sup>64</sup> *Ibid.*, str. 37.

obilježila nemoralnom razvratnošću. Prije 23 godine ga je izbacila iz kuće. Htijući saznati ko mu je otac, Filip odlučuje vratiti se i suočiti sa majkom i istinom o svom porijeklu. Našavši se u nekadašnjoj trafici svoje majke, Filip se prisjetio neshvatljivo divne, ebanovinom uokvirene slike ženskog akta, što je visila uz prozor Kraljevske male prodaje duhana. Filipu je ta slika nepoznate gole žene tajanstvena, on nikada nije otkrio zašto ju je njegova majka ljubomorno čuvala kao relikviju. Ova slika simbolizira majčinu tajanstvenu prošlost, što utječe na Filipov duhovni nemir i stanje sumnjajućeg kolebanja. Prilikom slikanja majčinog portreta vidljivo je karikaturalno prenaplašavanje fizičkih osobina. Uprkos majčinoj želji da je sin naslika ustaljeno, u crnoj svili, Filip je smatrao da bi na platno trebalo baciti *jednu psihoanalitičku karikaturu (...), to proždrljivo, pohotno lice s izbočenom gornjom čeljusti, tu sladostrasnu masku koja ga je rodila*<sup>65</sup>, zamislio je *jednu parveniziranu bordelsku madame, koja sjedi pred njim raširenih nogu, prstiju punih prstenja, sa zlatnim lornjonom i zlatnim zubarom*.<sup>66</sup> Reginina želja za portretom u crnoj svili simbolizira njezin sadašnji visoki društveni status, no Filip, koji kao umjetnik kroz platna izražava svoje osjećaje, ne može iskoristiti crnu boju kao masku iza koje je sakrivena njezina ponižavajuća prošlost. *Što je taj kist namočen u terpentin sve više skidao s toga lica sve lutkasto, načinjeno, bazarsko, pozersko, onu gustu naslagu šminke pod tim potkožnim tajnama, što se tu sve više, kao pod anatomskim nožem, razrezivalo i skalpiralo jedno potajno, skriveno lice, njena je zlovolja sve više rasla*.<sup>67</sup> Kad ugleda svoj portret, Regina zaplače grčevito i iskreno, jer prepoznala svoje pravo lice. Kraj donosi potpuni krah kad Filip u svađi sa majkom konačno sazna da mu je otac *presvijetli Liepach: Čitavog svog djetinjstva ja sam se grizao nad tim pitanjem, moja mladost ostala je razorena zbog te tajne, a vi, koji ste svemu tome krivi, vi ćete sada tu večeras meni govoriti nešto s nekakvog moralnog pijedestala?*<sup>68</sup> Njegovi su slikarski motivi puni simbolike i težnje da izrazi svoja unutrašnja stanja i preokupacije. Druga trauma koja je obilježila njegovo djetinjstvo je susret sa promiskuitetnim ženama u bordelu, koje su tako intimno govorile o njegovoj majci. To ga je zaprepastilo, pa ga i danas proganja ta slika bijelog trbuha frajle Karoline u provincijskom bordelu koji asimilira s prijesnim hljebom, s nagnjilim kvascem, s gnjilim, žitkim, prezrelim *camembertom*. Prisjeća se kako je na nasipu pod prugom plakao čitavo to poslijepodne, *kao da mu je netko umro*<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> Ibid., str. 76.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid., str. 77.

<sup>68</sup> Ibid., str. 247.

<sup>69</sup> Ibid., str. 52.

U djelu Filip neprekidno traži istinu kroz svoja platna i dinamička kretanja u umjetnosti depoetizirajući sredinu u kojoj se nalazi. Vanjske pojave stvarnosti prelamaju se kroz njegovu svijest i podsvijest iz kojih izvire istančana opsjednutost detaljima. Jedan od mnogobrojnih primjera je boravak u kafani kada opisuje ljude na ulici: *Teku ljudi po ulicama, miču se lica u povorkama, lica naprahana, blijeda, klaunska, sa zarezima gorućeg karmina oko usana, kratkovidne maske žena u crnini, lica grbavaca, donje čeljusti, voštani dugi prsti sa crnim, modrikastim noktima, sve prilično ružno. Gadna lica, zvjerske njuške, žigosane bludom i porocima, zlobom i brigama, lica smolava i ugrijana, glave mrkvaste, gubice crnačke, zubala tvrda, oštra, mesožderska, a sve je sivo kao fotografski negativ.*<sup>70</sup> On je nemoćan pred svojim mislima i vizijama u tom karnevalskom društvenom kretanju u kojem plaze provincijske kreature. U sceni u kafani Latinovicz minuciozno promatra okolinu oko sebe i u svojoj nervoznoj izgubljenosti, dok se prisjeća starih slikovitih doživljaja jeseni jednog baroknog grada iz vremena dok je imao inspiraciju, razmišlja o kafanskom vegetiranju koje je tek sivilo praznine. Realnost hrvatske provincije, njeno jadno stanje, bezlično trajanje, ništavilo, propadanje u blatu prikazuje se u drugom dijelu romana. U toj panonskoj baruštini postoje dva distantna svijeta, tragični svaki na svoj način. Zdrava, seljačka narodna masa, sa kerempuhovskim mentalitetom, gažena i pljačkana *po svetom zakonu dragog Boga*, od njihove gospode doktora, a gospoda u svojim trulim kurijama, hronično bolesna, degenerirana, jedva gmižu, spremni da izdahnu. Kostanjevečki prizori obilježeni su demaskiranjem pojedinih članova te društvene elite i sve dubljim poniranjem u stvarnost panonske provincije. Nižu se, kao u nekom panoptikumu, kritički portreti plemenitog župana u miru, presvijetlog Silvija Liepacha (za kojeg Filip na kraju saznaje da mu je otac), banske savjetnice Eleonore Rekettye, doktora Tassila Pacaka-Krištofija i grofice Orcyval. Već njihova imena sugerišu nešto egzotično, strano i prevladano, a njemština, kojom međusobno komuniciraju, naglašava izoliranost i distanciranost od plebsa.

Njihove su duhovne fizionomije popraćene Filipovim ironičnim komentarima u kojima se ogleda licemjerje društvene sredine: *Krug oko presvijetlog Silvija Liepacha plemenitog Kostanjevečkog postajao je sve enervantniji. Ti su ljudi dolazili ovamo pod ovaj kostanjevečki krov kao da je to njihovo vlasništvo i tu su se vladali kao pod svojim vlastitim krovom. (...) Filip je gledao te ljude kako žvaču porculanskim zupalima, kako govore o najnovijim homeopatskim metodama liječenja, o veronalu, o glazbi, o spiritizmu, o antropozofiji, i na momente bilo mu je kao da sanja. Da se između pedeset hiljada krovova on morao da namjeri*

---

<sup>70</sup> Ibid., str. 40.

na ovakav truli krov, i upravo taj truli krov mora da mu je takozvani roditeljski dom!<sup>71</sup> Ti mjestimice upravo groteskno karikirani snobovi, bez obzira na društvene promjene, zadržavaju svoje nazore, relikte i dnevne rituale kao da se nije ništa dogodilo. U romanu je predstavljena i buržoazija, i to likovima kostanjevečkog posjednika Jakoba Steinera i bečkog industrijalca Korngolda prema kojima Filip iskazuje jednaku antipatiju: *U raljama toga Korngolda nestajale su gomile ribljeg mesa, i hladetine, i majoneze, kao u raljama gladnog vodenog konja; sav crven kao rak, znojan, u svilenj košulji, dišući teško glasnim izdisajima, kao kakav ogroman podvodni sisavac, stari je sjekao debele ploče mesa, lomio led, srkao vino, pušio, dimio, pljuckao i prilično duhovito pričao o žderanju i prežderavanju.*<sup>72</sup> Karakteristični primjer malograđanskog ukusa je slika u Filipovoj sobi u Kostanjevcu koja pokazuje *sabor četrdesetosme s banom Jelačićem kao centralnim licem te predstave, sve uokvireno teškim zlatnim okvirom.*<sup>73</sup> Govoreći o toj slici otkriva se Filipov stav o lažnosti preporodne umjetnosti koja zaboravlja najšire i najsiromašnije slojeve pučanstva, u čemu se primjećuje socijalna dimenzija romana. Ta slika simbolizira lažnost hrvatskog narodnog preporoda kao buđenja nacionalne svijesti. Ona se nalazila u više gospodskih kuća, pa je primjer i merkantilizma i komercijalizma umjetničkih djela, atribut novog potrošačkog društva. Tom prikazu konkretnog povijesnog sabora i personifikaciji patriotizma osjeća se Krležina ironija spram političkih uvjerenja te državnih i kulturnih institucija: *Taj ban Jelačić, sa svojim saborom, kao nezgrapna slikarska depasiranost, smetao je Filipa intenzivno, od prvog momenta (...).*<sup>74</sup> Takva slika se nalazi i u kući Liepacha samo što predstavlja suprotnu ideologiju, mađarsku. Za Filipa je stari Liepach na istoj mentalnoj razini kao i nadcestar Hitrec, čijeg je bika spasio, što upozorava na autorovu svijest o socijalnoj nejednakosti. Liepach isto tako nema pojma o umjetnosti, ali njeguje lažnu sliku o sebi i živi od starih iluzija propalog carstva nostalgичno se sjećajući kako je bio član promađarske Narodne stranke i patetično govoreći o svojoj zidnoj oleografiji kao vrhuncu estetskog ukusa. Povezano je to s historijskim slikarstvom koje je u 19. stoljeću crpilo teme i motive iz nacionalne povijesti s ciljem formiranja nacionalne svijesti. Krleža kroz lik Filipa Latinovicza ironizira takvo bezlično slikarstvo i *izriče negativan stav spram historijskog slikarstva, smatrajući ga grotesknim i svedenim na nevine bidermajerske dekorativne legende.*<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Ibid., str. 79.

<sup>72</sup> Ibid., str. 206.

<sup>73</sup> Ibid., str. 69

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Flaker, A. (2012) *Hrvatska književna laž*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Za razliku od lažne gospodštije, likovi kočijaša Jože Podravca i djevojke sa sela Jage, koji pripadaju najdonjem sloju hrvatskog naroda, govore hrvatskim kajkavskim dijalektom, drugi su pol panonskog svijeta. Upravo opisom Jože Podravca Filip započinje analizu hrvatskog društva kojom negira gornji sloj kostanjevečkog pučanstva, a zaokupljen je socijalnim problemima zaostalog sela kojem bi želio pomoći. Jožu i Jagu slikar promatra sa simpatijama. Jožina neposrednost, svježina, praktičnost, ljudskost i neizvještačenost ga fascinira. U susretu s tim likom razotkriva se dihotomija između Filipove percepcije raspadnute slike svijeta spram konzistentne, životne filozofije Jože Podravca. Filip mu zavidi na toj neposrednosti, na toj neautomatiziranoj percepciji. *Kakve su to protuprirodne daljine između njega, koji je još kao sedamnaestogodišnji dečko počeo gledati žene na Toulouse-Lautrecov način (a da ni pojma nije imao o Toulouse-Lautrecu), i ove nepokvarene prirodnosti ovoga kočijaša? Kakvo je to razmicanje i udaljivanje, kakvo je to rasteenje? Kamo se otrgla takva jedna odvojena čestica kao on, kada se otkinula od okoline, od stanja, od podloge; koja je to tangenta i kamo se putuje tim smjerom? Je li to razdvajanje, rastavljanje ili ludnica? Psihoza u opasnom smislu? Sve je zapravo izgubilo svoj prvotni smisao!*<sup>76</sup> Jednom prilikom ti umišljeni aristokrati su ismijavali Jagu, a Filip je osjećajući gnušanje prema tim snobovima stao je u njezinu odbranu i odrešito im se suprotstavio - *Ja mislim, gospodo, da nema smisla da dalje gnjavite ovu siromašnu djevojku! Konačno, ona nije kriva, što gospoda još uvijek vjeruju u duhove!*<sup>77</sup> Tu krug oko Liepacha iskrsava u sve kritičnijim slikama, nadvijajući se nad razvalinama svojih uspomena, svi oni simbolično predstavljaju duhove jednog raspalog vremena. Stari krovovi nisu lirično opisani kao kod Đalskog, nego u pravom svjetlu propasti koju su sami odnjegovali ružnoćom svojeg snobizma i malograđanštine. Dok ga Joža Podravec vozi prema Kostanjevcu, Filip razmišlja o povijesti panonskoga kraja. Odbija ideju linearnog doživljaja povijesti, povijesti kao znaka društvenoga napretka, ali u trenutku kad ugleda avion, javlja se u njemu vizija o mogućem napretku, čak i u tom panonskom blatu: *Iznad svega statičnog i uz blago privezanog, nepomičnog, ogromni modri krugovi svjetlosti, sunca i vedrine! (...) I tako gledajući u onaj blistavi metalni sjaj što se micao iznad parcela kao potez srebrnom kredom preko nebeske ploče, Filipu je došlo da uzme rubac i da mahne letećem stroju na pozdrav!*<sup>78</sup> Filip je ambivalentan lik. Podsvjesno ga muče pitanja porijekla i saznanja ko mu je otac, a s druge strane on niječe materijal predaka u sebi, bježeći od onog primitivnog panonskog koje u njemu izaziva gađenje. Još jedno važno središte romana jeste vizija slikarskog ostvarenja lika

---

<sup>76</sup> Krleža, op. cit., str. 56.

<sup>77</sup> Ibid., str. 112.

<sup>78</sup> Ibid., str. 60.

Kristova nad panonskom zemljom. Filip želi na neki način prosvijetliti zaostalu panonsku sredinu, želi ukazati panonskom čovjeku na više, duhovne vrednote, pokrenuti u njemu spoznaju i kritičku misao. U ovoj epizodi se da primijetiti Krležino zagovaranje umjetnosti koja bi razotkrivala društvene anomalije te tako sudjelovala u razvoju kritičke spoznaje i prosvjećivanju određene zajednice, cijele zajednice, a ne samo povlaštenog sloja, i to ne na propedeutički način, bivajući sluškinjom neke ideologije, nego preko artističkog izraza, jedinstveno i neponovljivo, doprijeti do svijesti društva. U tom prikazu svjetine dominirala bi smeđa, čemu bi se suprostavljao Krist kao predstavnik uzvišenog, neanimalnog, onog što se uzdiže iznad tog smeđeg blata. Bila bi ta kompozicija posve udaljena od uobičajenog vjerskog kiča u prikazu Krista. Tu Krist nije nikakva kršćanska figura, nego estetski predmet koji simbolično predstavlja potrebu društvenih promjena. *Stojeći u onoj pijanoj gužvi večeras, Filip je osjetio Krista nad oltarom kao oklopljenog, mramornog, michelangelovskog golog titana, s nogama kao ogromnim tamnim bazaltnim stupovima, a zamah Kristovih pesnica zaurloao je nad tim prljavim govnom kao gola oluja uz zvižduk vjetra oštrog kao britva! - Te ruke, te božanske, nadzemaljske pesnice treba da se uzdignu nad sve zemaljsko u nama, uzvitlane gnjevnim furiozom, kakav se javlja u mračnim oblačinama za ljetnih predvečerja, kad se čuje daleka grmljavina pred potopom, kad se trese pozitivno tlo pod nogama, i kad je to titansko, astralno, mramorno golo Kristovo tijelo jedini most, po kome se može spasiti čovjek iz blata i smrada.*<sup>79</sup> Filip svoje zamisli ne uspijeva realizirati, naposljetku stapajući se sa tmušom okoline, ostvaruje se kao još jedan dekadent, tragičan lik čiji bljesci otpora nisu bili mogući zbog utvara prošlosti, ali i raskola sadašnjosti u kojoj nije mogao ostvariti svoje idealističke zamisli.

Treći dio prati Bobočku, Kyrialesa i Balloczanszskog. Bivša plemkinja Bobočka je jedina osoba koja Filipa razumije, suosjeća s njegovim razdraženim i nervoznim stanjima i koja može shvatiti njegove estetske doživljaje: *Sama ranjava, izubijana, nagnjila i krastava iznutra, ona je osjećala, kakva se katarza skriva u ljepotama, i ona je s njegovim ljepotama poživjela neobično jako i predano, od prvog dana.*<sup>80</sup> Bobočka je različita od Filipove majke i njenog malograđanskog društva. *Ta žena akvamarinskih očiju, razmišlja Filip, nije lutka. Ona je sigurno jedan živ i krvav čovjek ... Govore za nju da je nimfomanka: da je jednog čovjeka strpala u zatvor! Ako netko nije lutka u izlogu, onda o njoj druge lutke iz izloga nikada nemaju dobro mnijenje! Zatvori, ubojstva, blud... brakolomstvo, nevjera, kakve glupe*

---

<sup>79</sup> Ibid., str. 164.

<sup>80</sup> Ibid., str. 158.

*malograđanske predrasude! Ta žena ima smionosti da u ovom smrdljivom provincijalnom zakutku u jednoj mračnoj kavani sjedi za kasom kao kasirica a jedan otpušteni kažnjenik, paralizik, pacijent, bivši čovjek, vuče se za njom kao sjenka; da nije bila ministrovica, ni jedna od ovih kostanjevečkih činovničkih dama ne bi toj kasafrajli pogledala u oči, a sada svi imaju o njoj svoje uzvišeno mnijenje, ali ipak sjede s njom, jer je bila žena jednog aktivnog ministra!*<sup>81</sup> Ona je leitmotivska ikona žuđene žene, stradalnice kojoj, jer jest jedinstvena po svojim etičkim i osjećajnim visinama, pripovjedač namjenjuje kobni tragični završetak. Balloczanszki je bio njen zakoniti muž, patološki vezan za Bobočku, još jedan lik iz građanskog staleža, filistar, koji je cijeli život proveo u znaku konvencija dok nije upoznao Bobočku i predao joj se ropski, *po zakonu svoga tijela, bez razuma i bez logike*<sup>82</sup>. Zbog nje pada u novčane neprilike, krivotvori mjenice, razara brak, odvodi ženu u smrt, dospijeva u zatvor. Upravo patološka, mazohistička vezanost Baločanskog za Bobočku i njegova težnja da barem djelimično povрати oduzetu mu moć i kontrolu nad životom, uvjetuje krvav rasplet kostanjevečke drame. Saznavši da se sprema napustiti ga, oduzima joj život. U opisu njegove žene Vande i njega kao savršeno sretnih ljudi, Krležina ironija relativizira vrijednost građanskog braka koji je zasnovan na konvenciji, a ne na ljubavi, u kojem ljudi obnašaju nemetnute uloge kao na sceni izvještačeno glumeći sreću. Posljednji značajan lik u romanu je Kyriales, čudni stranac, dermatolog i filozof, onaj Krležin poznati *Nepoznati neko*. Upravo su epizode o Kyrialesu ključne za razumijevanje Filipova lika i njegove vjere u smisao svoga zvanja, zato što Kyriales osporava Filipov artizam i esteticizam. On je njegovo drugo ja, antiteza koja predstavlja mehanicističko shvatanje zbilje. U polemici između Latinovicza i Kyrialesa otkrivamo filozofski problem odnosa duha i tijela, sukob između estetskih emocija i talenta s jedne i tjelesne podloge umjetničkih najdubljih doživljaja s druge strane. Filip smatra da bi slikarstvo trebalo poistovjetiti sa spoznajom te da je ono neovisno od materije, on vjeruje u *čistoću umjetničke spoznaje, kao u jedinu još čistoću, koja nam je preostala u ovom životinjstvu oko nas!*<sup>83</sup> Priznaje da na umjetnost gleda kao zakašnjeli romantik, no sa žalošću promatra Kyrialesa koji ni u životu ni u umjetnosti ne pronalazi neki viši smisao, već sve pojave objašnjava otrcanim materijalističkim frazama i nastoji dokazati kako umjetnost ima isključivo tjelesne razloge.

U Filipovom dvojniku Krleža je kritikovao mehanički vulgarni materijalizam naučne inteligencije. U završnoj sceni događaji se izmjenjuju filmskom brzinom: Kyrialesovo

---

<sup>81</sup> Ibid., str. 136.

<sup>82</sup> Ibid., str. 134.

<sup>83</sup> Ibid., str. 196-197.

samoubistvo, Filipov trenutak istine u razgovoru s majkom i spoznaja da mu je pravi otac Liepach, Baločanskijevo ubistvo Bobočke. Kraj je neočekivan, obilježen završnim agresivnim prizorom: stiliziranom slikom krvave Bobočke, pregrizena grkljana i širom otvorenih očiju. *Krvav, razderan, blatan, moker kao utopljenik, Filip je utrčao u sobu. Na stolu je mirno plamtjela svijeća. Sve je bilo razbacano, kao poslije teške borbe: jastuci, haljine, knjige, perine, suknje. Na postelji, s objema nogama na zemlji, prebačena preko krevetne daske ležala je Bobočka, sva u krvi: Baločanski pregrizao joj je grkljan. I sve je bilo krvavo: i posteljina i jastuci i njena crna svilena bluza. Oči su joj bile otvorene, te se činilo kao da gleda.*<sup>84</sup>

Latinovicz ostaje na pozornici sam, kao nijemi svjedok jedne tragedije. Užas prizora pred sobom nadmašuje svojim intenzitetom bilo koji artistski doživljaj. Motiv očiju provlači se još od početka romana kada Filip s nelagodom osjeća sitničave oči malog grada nad njim kao djetetom bluda, da bi oči ponovo iskrsele na kraju u finalnoj zastrašujućoj sceni. Sve crnokrvne kreature što se se vukle kostanjevačkim kurijama imale su organ vida, ali nisu nikada imale moć pravog gledanja, nisu bile sposobne proniknuti u čudesa ljudskih očiju, osjetiti zanose, spoznavati svijet. Iako posjeduju organ, nisu nikad znali da vide, jer su živjeli pod krinkom, vodili se psihologijom stada, duhovno trunuli u pomodarstvu i konvencijama odričući se iskrenog promatranja. Mijenjaju se samo oblici konvencije kroz povijest, a duhovni napredak i prodornost iskrenog, *začudnog* pogleda izostaje:

*'Ljudi su lutke i sjede po raznim civilizacijama kao po izložima', mislio je Filip promatrajući ovu elitu na liepachovskoj terasi. 'Kao manekeni sjede te lutke po izložima, a odostraga, u pozadini, nekakvi nevidljivi aranžeri preoblače te lutke uvijek iznova u druge krojeve i u druge običaje, i to se onda zove, a da nitko zapravo nema pojma zašto – 'napredak'!*<sup>85</sup>

Bobočka nije bila lutka prazna pogleda poput njih, pa je izvršeno nasilje nad njenim očima. Takav otvoren, disonantan i izražajan kraj efektno je kompozicijsko rješenje koje predstavlja umjetničko uprizorenje vizije haotičnog i destruktivnog svijeta u kojem se ne nazire jedinstven smisao i u kojem je *povijesni trenutak obilježen provizorijem, neizvjesnošću i stalnim previranjima.*<sup>86</sup> Kao što Krležina djela nastaju kao dijagnoza sloma ovozemaljskih vrijednosti, tako i ovakav nedovršen završetak poteže i pitanja o umjetnosti, sugerise i neke

---

<sup>84</sup> Ibid., str. 254.

<sup>85</sup> Ibid., str. 136

<sup>86</sup> Žmegač, V., *op. cit.*, str. 158.

nove mogućnosti kao što su da će slikar možda jednog dana uspjeti naslikati boje i mirise ove smrti, te estetski izraziti sublimirajuće užase u zaleđenom, mrtvom Bobočkinu oku.

## Politički i etički sukob pojedinca i sistema u romanu *Na rubu pameti*

*Svaki čovjek bio bi zapravo po dubljim životnim načelima upravo dužan da od svoga života stvori pjesmu!*<sup>87</sup>

Roman *Na rubu pameti* prvi put je objavljen u Zagrebu 1938. godine, a ponovo je štampan tek 1954. godine. Iako fikcija, roman je bio sporan u tadašnjim ideološkim krugovima radi Krležinog odbijanja da slijedi pravila normativne estetike. Krležini stavovi, implicitno ugrađeni u ovaj roman, bili su povod da ga napadnu dogmatici iz lijevih i desnih tabora, a ti sukobi su se još više zaoštrili nakon objavljivanja *Dijalektičkog antibarbarusa*.<sup>88</sup> Roman pripada modelu društveno-psihološkog romana nastalog u evropskom realizmu prožetog esejističkim pasažima, elementima psihoanalize i socioloških dostignuća. Sukob pojedinca oličenog u Doktoru i društvene sredine u ovom romanu je doveden do paroksizma, te izražen na mnogo direktniji način nego što je to u njegovim prethodnim književnim djelima. Istaknuto mjesto u recepciji romana zauzeo je članak I. G. Kovačića u *Novostima*, 16. II. 1941. davši mu naslov *Najslobodumnije Krležino djelo*. Tu on navodi da se Krleža odupro *bесmисlenim političkim predbacivanjima*, uveo je djelo u kontekst modernoga evropskog romana (Huxley, Joyce, Proust), *paralelizirao* je tekst prvog poglavlja s predloškom Erazma Roterdamskog, naglasio vrijednost sporednih pučkih likova uz Valenta Žganeca, a posebna je vrijednost upućivanje na Menipovu satiru na koju se kao na model dijalogičnosti evropskog romana već prije pozivao ruski teoretičar Bahtin. Ivo Kozarčanin je definisao ovaj Krležin roman kao satiru obojenu humanističkim tonom, koja *dere obrazinu uglednu društvu* i zapazio da *u kompoziciji ima nečeg dramskog*.<sup>89</sup>

*Na rubu pameti* jedini je Krležin roman s pripovjedačem u 1. licu jednine, pri čemu je pripovjedač ujedno temeljni lik predočena svijeta. Radnja romana događa se 1936. godine. Glavni protagonist djela, Doktor, skinuvši sa sebe sve slojeve licemjerne građanske kulture jednom primjedbom započinje svoju borbu protiv ljudske gluposti, protiv svih pokvarenih pojedinaca koji predstavljaju sam hijerarhijski vrh društva. Temeljna tema romana je ljudska glupost, koju možemo smatrati svojevrsnim uzrokom, ali i posljedicom svih događaja koji se odvijaju u romanu. Roman počinje retrospektivno, solilokvijem o ljudskoj gluposti, nakon što je narator prošao kompletan sukob s Domaćinskim, sa vlastitom suprugom, sa društvom u

<sup>87</sup> Krleža, Miroslav, 2013. *Na rubu pameti*. Zagreb: Novi Liber, str. 144.

<sup>88</sup> Više o tome u: Lasić, Stanko, *op. cit.*, str. 233-278.

<sup>89</sup> Kozarčanin, Ivo: *Novi Krležin roman* u: Miroslav Krleža: *Na rubu pameti*; Hrvatski dnevnik, god. III, br. 836, Zagreb, 1938. str. 15.

cjelini; nakon što je prošao kroz proces suđenja i zatvora te odlaska u inostranstvo, odnosno počinje nakon kraja njegove radnje. Takav početak potvrđuje Krležinu romanesknu modernističku poetiku u kojoj je fabula u drugom planu, a do izražaja dolaze mnogobrojne narativne tehnike: introspekcija, esejizacija, psihološka analiza, igranje kompozicijom itd. Krleža je istakao ljudsku glupost u prvi plan svog romana zato što njegov narator posmatra glupost kao sveprožimajuću silu ljudskog karaktera i ljudskog uma, i ljudskog društva, i čovjekove povijesti. U romanu se spominje da narator čita Erazma, a prvim poglavljem roman *Na rubu pameti – O ljudskoj gluposti* direktno se referira na *Pohvalu ludosti*. Ta aluzija nije slučajna, zato što se Krleža divio ovom renesansnom filozofu koji se borio protiv dogmatizma svog vremena (16. st.). Glavni protagonist romana razotkriva da je dogmatizam ukorijenjen u svakom vremenu zaogrnut u blistava odijela, pa se erazmovski način mišljenja pokazuje kao sjevremenska potreba za humaniziranjem ljudskog društva. Osim toga, roman je obilježen nekom vrstom simetrije. Sadržava 12 poglavlja od kojih šesto poglavlje (*Zločin i kazna*) predstavlja težište strukture, dok prethodna poglavlja označavaju Doktorov provokativni iskorak (*Večera u vinogradu generalnog direktora Domaćinskog*) s reakcijama sugrađana (*Vjetar nad malim gradom* i *Zbogom*), a s tim su poglavljima povezana poglavlja *Same nepravilike na sve strane* i *Intermezzo u Sikstini*; u drugom dijelu romana sedmo, osmo i deveto poglavlje povezuje tema zatvora s autorefleksijama i dijalozima, pri čemu ih možemo promatrati kao svojevrsnu posljedicu njegova provokativna iskoraka, a zaključno poglavlje (*Među brodolomcima*) vraća pripovjedača u prostor represije, ali završava izlaskom na slobodu, pri čemu ono uspostavlja simetriju s prvim poglavljem jer se odlikuje općenitom refleksijom, sada o proteklom zbivanju, i spaja sve optužbe na račun društva u cjelinu.

Revolt ličnosti koji dovodi do moralnopročišćenog aktiviteta predstavlja siže ovog romana i osa oko koje se vrti i kreće sva ostala građa i kojoj služe sva upotrebljena literarna izražajna sredstva. Početni, sasvim slučajni sukob u romanu prerasta u sukob pojedinca i društva u cjelini. Naime, Doktor, pokorni građanin, pravni službenik u industrijalnom kartelu generalnog direktora Domaćinskog, tokom jedne večere u njegovom vinogradu, nakon što se on pohvalio ubistvom četvorice nenaoružanih siromašnih vojnika koji su se vraćali iz rata prije 18 godina, izriče kobnu rečenicu koja će postati uzrokom svih daljnjih događaja – da je to sve *krvavo, kriminalno i moralno bolesno*. Ta njegova primjedba postaje etička slika ukupnih društvenih odnosa u romanu, a nakon navedenog događaja slijedi lavina. Svi iz društva ga izdaju, uključujući i njegovu ženu Agnezu, Javoršeka i nazoviprijatelja Krobotina. Umjesto da se pokori dvostrukosti morala sredine, on odbija ostati samo *uredna ništica među*

*masom urednih sivih ništica*<sup>90</sup>, postaje individualni buntovnik, izopćenik iz društva, protiv kojeg će Domaćinski pokrenuti i sudski postupak, i naravno, zbog potkupljivanja sudstva i pobijediti, pa će junak romana biti i nepravедno zatvoren. Sve to zato što se pobunio protiv klupka laži i klevete. Fabula romana je, vidimo, vrlo jednostavna, a siže veoma slojevit – fabularnu nit pratimo od slučajnog sukoba s Domaćinskim preko suđenja naratoru do njegovog pritvaranja, odlaska na robiju, a potom putovanja u inostranstvo. Siže, pak, ide u različitim pravcima. On hvata raspon od narativnog do esejističkog, čas se spušta u psihološku analizu pojedinog karaktera, a čas dobija oblik etičke rasprave ili sociološke, političke i povijesne analize. Od početka do kraja roman je građen na ironiji. Predmet su Doktorovih ironijskih opaski građanske konvencije i institucije, tzv. društvena elita, društveni sistem koji toleriše kriminal i nasilništvo, poltronski milje kojega su dio i bračni odnosi. Krleža se odlučio na ironizaciju kao postupak očuđivanja pretpostavljene zbilje, a njena funkcija je dehijerhizacija vrijednosti. U liku Doktora demaskiraju se svi odnosi hijerarhijski ustrojene državne moći. Njegova ispovijest izvedena je u formi dugačkih solilokvija u kojima Krleža pokazuje raskošan dar za kombiniranje etičkog, kulturološkog, sociološkog, psihološkog, povijesnog eseja sa dramski zasnovanom romanesknom naracijom. Jedan od osnovnih motiva romana je duboko je ljudski potresna poruka osamljenog pojedinca o nemoći jedinke u vrtlozima povijesnih zbivanja, ali i pobuna protiv bilo kojeg dogmatiziranja, protiv *pojednostavljanja životne problematike do onog blesavog obzira što ga zovemo stranačkim programom, statutom, paragrafom, dogmom i uopće katekizmom*<sup>91</sup>.

U prvom poglavlju narator razmišlja o sudaru teološkog i naučnog tumačenja koja u svakodnevnoj komunikaciji postaju klišeji. On time želi osporiti mit o progresu i oslobađanju uma, koji će donijeti napredak nauke. Naime, ljudski um sposoban je, prema naratoru romana, da svako naučno dostignuće pretvori u ideološki klišejiziranu parolu. *Ne treba spadati među surove, polupismene 'mislioce' koji 'misle' da je pojam kiše materijalističkiji od pojma o bogu, pa kad velevažno, čak - moglo bi se reći - patetično izjavljuju da je kiša naprosto kiša, to jest da kiša nije ništa drugo nego to što jest, to jest – 'kiša', to jest da je kiša 'prirodna pojava' a nije nikakva božja kiša, onda se od tog slobodoumnog kokodakanja ne može više progovoriti ni jedna mudra riječ, kao da je tim prebacivanjem kiše u red 'prirodnih pojava' riješeno posljednje otvoreno pitanje ljudske misli od prve kiše do danas. Izvolite vi ovakvom jednom 'slobodnom misliocu' izjaviti da vam pojam deteologizirane kiše nije baš sasvim jasan, i da vi*

---

<sup>90</sup> Krleža, Miroslav, *op. cit.*, str. 21.

<sup>91</sup> *Ibid.*, str. 144.

lično baš ne vjerujete da su nebeske vodovodne naprave božanskog podrijetla, ali da vam je šetnja po kiši u svakom slučaju milija od ispraznog nadmudrivanja, taj će vas gospodin inkvizitor zaklati u ime 'slobodne misli', kao što vas je klao jučer u ime bilo kakvog drugog imperativa: ako ste sumnjali u to da je kiša božja, bilo je to smrtonosno upravo tako kao što je danas smrtonosno sumnjati da pojam kiše nije objašnjen time što smo je svrstali u red 'prirodnih pojava'.<sup>92</sup> Iz ovih navoda se primjećuje kako ovu društvenu raspravu narator posmatra kao sudar dogmatičkih načela, a da su vulgarni materijalizam i teološka vizura identične u svom razornom djelovanju.

*Poslanstvo je gluposti, po svoj prilici, svemirsko, u višem, kišovitom, nedeteologiziranom smislu te riječi: glupost je nebeska sila koja djeluje kao teža ili kao svjetlost, kao voda i, uopće, kao svemirski elemenat.*<sup>93</sup> Narator polazi od gluposti koju ironično promatra kao kosmički princip, a onda konkretizira oblike u kojima je ona ispoljena – u slici društvene hijerarhije i profesionalnih zanimanja, te *cilindrijašima* koji predstavljaju političku, akademsku, ekonomsku, religijsku elitu društva. *Naš domaći, autohtoni, takoreći, narodni rasni homo cylindriacus, dakle, koji stoji po pravilu uvijek na čelu jedne takozvane 'kulturne (cilindraške) ustanove', razmišlja u sjaju svoga građanskog dostojanstva o sebi ovako: u ime sedam hiljada doktora naše cilindraške znanosti, ja stojim na čelu te iste naše znanosti kao njen najučćeniji predstavnik, svakoga poštovanja najdostojniji!*<sup>94</sup>

*(...) a kako sam o tim stvarima mislio par distance, kao pravi i nepatvoreni homo cylindriacus, to jest, kako o mnogim stvarima uopće nisam mislio ništa (...)*<sup>95</sup>

Usljed svoje kritičke spoznaje, narator se nemilosrdno obračunava sa vlastitim proteklim životom uviđajući da je više od pedeset godina i sam bio podređen sili ljudske gluposti i malograđanštine. Ironija podcrtava naratorovu samosvijest svjetlonoše u provincijalnoj noći.

*Osovio se čovjek na stražnje noge, prohodao je kao dvonožac, a glupost se vuče za njim kao sjenka! Glupost je sestra mraka, glupost bi htjela da dvonošca ponovno vrati njegovim četvoronožnim rođacima u prirodi, glupost ne da čovjeku da otputuje na zvijezde, kao što mu ni sila teže ne da da leti!*<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Krleža, Miroslav, *op. cit.*, str. 14.

<sup>93</sup> *Ibid.*, str. 15.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*, str. 234.

<sup>96</sup> *Ibid.*, str. 17.

(...) u jednu riječ: o meni, o mom ličnom, privatnom ili javnom životu ne bi se moglo napisati ni jedne jedine rečenice koja prelazi okvir najnormalnijih propisa sive i bezlične sheme po kojoj žive hiljade i hiljade cilindračkih ništica po čitavoj našoj rodoljubivoj domovini i po svim bezbrojnim rodoljubivim civilizacijama čitave zemaljske kugle.<sup>97</sup>

Zbog pobune, društvo koje raskrinkava ovaj intelektualac mu je u svom cirkusu namjenilo ulogu *moralnobolesne pojave*. Naime, da bi odbranili poredak u kojem licemjerno uživaju, svi počinju širiti laži o njemu kako bi mu porušili ugled i do kraja ga obezvrijedili i ponizili. *Da sam spolno zaraženi razvratnik koji je zarazio svoju vlastitu ženu, to sam doznao tek kasnije, kad je oko mene počeo da zvižduka vjetrić, kada se je sve uznemirilo oko mene preko noći i kad sam pao u centar pažnje našeg javnog mišljenja: da sam rogonja, da mi je žena imala kućnog prijatelja već sedam godina, da sam bludnik po svom vlastitom priznanju, pa čak da ni moja vlastita djeca nisu moja vlastita djeca, to sam dočuo tek u onom dijelu svoje životne plovidbe kad se rasplinula tridesetogodišnja tišina i kad sam se kod sveopćeg čišćenja predrasuda pokazao posve drugim čovjekom nego što sam samome sebi i svojim bližnjima izgledao jednog čitavog života.*<sup>98</sup>

*Dok nije došlo do ovog skandala s Domaćinskim, ja nisam imao ni pojma da me na svijetu nitko ne mrzi i ne prezire tako toplo kao moja vlastita supruga.*<sup>99</sup>

Večera u vinogradu generalnog direktora Domaćinskog, kao što je već isticano, prelomni je momenat u naratorovom životu. Tada on prvi put nakon rata 1914 – 1918 stiče ljudsku autentičnost i vraća sebi moralno dostojanstvo. U retrospekciji narator, dok leži u zatvoru, rekonstruira taj sukob. Oko Domaćinskog okupljen je niz negativnih likova oblikovanih groteskno, pretežno njegovih apologeta i društvene *kreme*. Takav je moćnik, zahvaljujući svojem bogatstvu, oslobođen svake moralne i društvene norme, što potvrđuje činjenica da je ubio četvoricu seljaka (koja su bježala), te se uz to hvali da ih je ubio kao četiri bijesna psa i taj čin predstavlja kao moralni čin i junaštvo. Labavost i relativnost takvih društvenih normi potvrđuje i činjenica da je Domaćinski prijetio pištoljem Doktoru nakon što ga je ovaj nazvao kriminalcem i banditom, a svi prisutni su negirali da se išta od toga dogodilo, čak izmišljajući da je Doktor taj koji je izvadio pištolj i napao njih. Lik Domaćinskog prikazan je poput božanske figure. Ovaj razvratni kapitalist, bivši policijski doušnik austro-ugarske vojske, koji

---

<sup>97</sup> Ibid., str. 18.

<sup>98</sup> Ibid., str. 20.

<sup>99</sup> Ibid., str. 38.

je ljude nemilosrdno slao na vješala, i kriminalac koji je pronevjerio novac na kojem je izgradio svoje bogatstvo, je lutkar koji drži sve konce u rukama, a svaki aspekt društva služi samo u njegovu korist, odbacujući pritom sve moralne postulate: *U sređenim i organiziranim prilikama za Domaćinskog kolju za to stručno izobražena i kvalificirana lica, a da bi klanje donekle ipak imalo kakvo-takvo moralno-intelektualno obrazloženje, zato učenjaci i stručnjaci (Mayländeri) imaju da se snabdiju dokazima, kako Domaćinski i Kárdossy (kada ubijaju) vrše samo jednu vrstu kirurške operacije, koja ugroženi organizam 'mlade privrede' spasava od sigurne smrti...*<sup>100</sup> Ako ne postoji krivica, dokazi će se morati izmisliti samo za odbranu tog fašističkog boga. Sudski proces pokrenut protiv Doktora u poglavlju *Zločin i kazna* groteskna je slika kafkijanskog procesa u kojem se otkriva apsurd na kojem počiva pravda, odnosno prikazuje se priroda montiranih optužnica i potkupljene sudske institucije koje onemogućavaju uspostavu pravičnosti i pravde. Iako narator otkriva dokumente koji potvrđuju da je Domaćinski bio policijski doušnik i pronevjeritelj novca, te da je sučev otac, stari Rugvay, ubio dvadeset i sedam poslanika kako bi se domogao poslaničkog mjesta, nemoćan je protiv te institucije jer ona počiva na laži. Umjesto dokaza, Hugo-Hugo drži patetični govor o veličini Domaćinskog, dok svi sa divljenjem slušaju i potvrđuju tu *istinu* zato što imaju iznimne koristi od njegove privrede i industrije. (...) *Jer, gledajte, Slavni Sude, bacite, molim vas, jedan, ma i najpovršnji pogled na pilane, na te električne centrale, na te turbine, na te vlakove, krcate kožom, pragovima, daskama, što dnevno prelaze naše granice i tako nam dižu vrijednost našeg vlastitog novca (dakle, logično, našeg vlastitog životnog standarda, gledajte, molim vas, te ugljenokope, te lađe, te izloge pune raznovrsne robe i zapitajte se – čije je to zapravo djelo i kome imamo zahvaliti da sve to postoji tu, kod nas, gdje takoreći još prije decenij-dva nije bilo zapravo ničega!*<sup>101</sup> Ova laudacija Huga-Huga u čast Domaćinskog u sudnici podsjeća na sličan lik iz Kovačićevog romana *U registraturi*, a ovaj dio sugerše da pravda tu postoji samo kao prazan označitelj.

Cinizam Krležinog junaka samo je rezultat hamletovskog osjećaja besmisla. Duboko je simbolična i izazovno-ironična sintagma VII poglavlja – *I mjesečina može biti pogled na svijet*. Razmišljajući o povijesti, narator negira mogućnost postojanja *ispravne istine* u ime koje se smije ubijati i umjesto ideologija koje proizvode ratove, odlučuje se za mjesečinu kao vlastiti pogled na svijet, a to simbolizira individualnu kritičku svijest i misao naspram poslušnosti kojekakvim ideološkim obzorima utemeljenih na odsustvu etike. Zaključuje kako

---

<sup>100</sup> Ibid., str. 209.

<sup>101</sup> Ibid., str. 97-98.

ljudi u svojoj suštini nisu ništa drugo do barbari koji nisu napredovali, civilizaciji usprkos, u čemu vidimo odjeke filozofije Nietzschea i Schopenhauera, prema kojoj ljudi tokom povijesti mijenjaju samo kostime, ali ne i svoju narav. Povodom ovog romana Selaković odlično primjećuje: *Svi smo mi barbari, ne po svojim formama mišljenja, ni po svojim evropskim kostimima, već po svojoj unutrašnjoj ljudskoj neizrađenosti. Svjedoci smo tragedije svog vlastitog života u kome se, kao srušena svjetla, krvave glave valjaju u pilotini životnih arena, a na raskršćima kao putokaz njiše se čovjek turobno sagnuvši glavu nad ljudskom sramotom.*<sup>102</sup>

*Noćas, dok Crnci bubnjaju na Kongu, moleći se mjesecini kao božanstvu, za dobar rasplod svojih antilopa i koza, noćas padaju glave isto tako bez ikakvog pardona za trista najraznovrsnijih 'pogleda na svijet', od kojih se svaki za sebe u svome djelokrugu sto posto podudara s božanskim istinama, a posumnjati u božanstvo tih istina svetogrđe je i smrtni grijeh koji se kažnjava bez pardona: bezuvjetnim skidanjem glave! Kao po prašumama malajskim odvratne zmijurine, tako plaze hiljade i hiljade 'pogleda na svijet' po ovoj zemaljskoj lopti, i tko se može snaći u tim gužvama životne stvarnosti bez straha, siguran da lebdi iznad svake intelektualne opasnosti, siguran da mu sutra ne će netko baciti njegov 'pogled na svijet' u starudiju i u izandalo gvožđe?*<sup>103</sup>

*(...) kad bi izvanrednu zapletenost svojih pojmova čovjek mogao pročistiti nekakvim ideološkim ricinusom, kad bi negdje radio nekakav dućan, nekakva trgovina 'pogleda na svijet', nekakva optička radnja ili trafika sa zakonski propisanim cimerom: 'Kraljevska mala prodaja pogleda na svijet', čovjek bi ušao u takvu radnju i kupio nekoliko kutija najpotrebnijih, najudobnijih, najsuvremenijih 'pogleda na svijet'.*<sup>104</sup>

Podsmješljiv ton proizlazi iz ovih navodnika, pa i taj grafostilem ukazuje da su *pogledi na svijet* ideološki metaoznačitelji koji ljude drže u stalnom militarizmu. Krležin narator odbija svaki oblik dogmatizma, distancirajući se od teološkog, konzervativnog pogleda na svijet, i od onog liberalističkog koji proizvodi kapitalizam, ali i od onog komunističkog – revolucionarnog. Fašizam i njegov predstavnik Domaćinski, te staljinizam utjelovljen u filozofiji inženjera Sineka, iste su zvjerske sile. Krleža ideologijama i normativnoj istini kolektiva suprotstavlja istinu poezije i pojedinčevo iskustvo poraza, a dogmatskom društvenom umu pojedinčev kritički stav. U razgovoru sa Sinekom, koji je dio jednog

---

<sup>102</sup> Lasić, Stanko, *op. cit.*, str. 274.

<sup>103</sup> Krleža, Miroslav, *op. cit.*, str. 140.

<sup>104</sup> *Ibid.*, str. 138.

kolektivnog mehanizma koji u ime te ideje želi prigušiti misli svih onih koji se sa takvim mišljenjem ne slažu, Doktor suprotstavlja *svoju vlastitu pjesmu*. Moć ironijskoga govora svoju najvišu zadaću i obavlja rastvarajući ideologeme, braneći topos slobode i prava pojedinca od restriktivnih zakona društva i njegovih institucija.

U vrijednosnom poretku likova u romanu najviše mjesto zauzima Valent Žganec, zvani Vudriga. Doktor je fasciniran Valentovim priprostim pristupom životu i životnim pojavama oko njega. Valent je gotovo krajnja suprotnost Doktora: on je neobrazovani seljak, vedar i veseo, na neki način pomiren sa životom, snalažljiv i praktičan, a Doktor je intelektualac turobna raspoloženja, pobunjen protiv svakog aspekta društvene zbilje, te zapravo ni jedan sukob ne uspijeva riješiti, a pri kraju romana postaje svojevrsni fatalist. Da bi se kontrast pojačao, Valentova je *lamentacija* pisana kajkavskim idiomom. U liku Žganeca sadržana je drama povijesti. Valent nije nikakav slavljani ratni junak, nego obični vojnik, ali u romanu se njegovoj svijesti pridaje pažnja i osvjetljava se njegova perspektiva događaja.

Postavljanjem u središte svijest običnog pučanina koji na kajkavskom govori o svakodnevnom životu, ratu, lažnosti gospodske politike... Krleža je iznevjerio tradiciju koja je povijest prikazivala monumentalistički, a to implicitno podrazumijeva da se Doktor zalaže za jednakost među ljudima. Romanu je svojstven kritički koncept povijesti. Doktor cijeni Valenta, i na neki način se divi njegovoj jednostavnosti i urođenoj nadarenosti da proдре do suštine pojava. Žganecova tužaljka je jedinstvena u južnoslavenskim književnostima.

Vrhunac ironije je u poglavlju *Intermezzo u Sikstini*, dok Doktor promatra komercijalizaciju Vatikana i svojevrsan sudar smeća i ljepote te uviđa da je čovječanstvo tek obični zvjerinjak koji se stoljećima nije promijenio, a turiste promatra kao novovijekovne barbаре. Razmišljajući o barbarstvu koje vijekovima defilira kroz Sikstinu Doktor progovara riječju i argumentacijom koja je pjesma ljudskoj stvaralačkoj čistoći, veličini i dostojanstvu, koje ne mogu ni sva barbarstva poraziti i ugušiti. *Intermezzo u Sikstini* je poema stvaralačkim rukama, tajanstvenom trenu ljepote, praživotno mračnom talasu ljudskih strasti i pameti pred kojima mekeće jedno čitavo čovječanstvo kao koza vijekovima. Visoko estetsko načelo posebno je izraženo u ovom poglavlju u kojemu je najpotpunije ostvarena estetska funkcija umjetničkog djela u vremenu koje traje stoljećima i u prostoru od Gangesa do Arizone. Michelangelova freska suprotstavljena je savremenoj evropskoj civilizaciji koju predstavlja masa turista što se, postupkom realizacije metafore sadržane u toponimu *Monte Caprino*, pretvaraju u dvopakare što mekeću i bulje u taj praživotno mračni talas ljudskih strasti i ljudske pameti. U

pripovjedačevoj refleksiji postavljeno je ponovo poređenje s fenomenima prirode, ali i pitanje umjetnosti kao tajne: *Na Sikstinskoj stijeni zaustavio se život jednostavan, kao što je jednostavna ova slika, u svojoj jednostavnosti istodobno nepojmljiv, kao što su neshvatljive suze, kiša, otrov, oblaci ili zvijezde. Kako je mogao znati i umjeti da kostobolan, ojađen, ostavljen i osamljen, ozlojeđen i nepriznat, jednim potezom svoje ruke stvori ne samo jedan Olimp nego trideset tisuća Olimpa usred takve grmljavine pakla i svih nebesa da tutanj ovih đavolskih papaka odjekuje još i danas od Gangesa do Arizone. Svi bogovi od Egipta i Jeruzalema do Rima, svi ovi ogromni, mračni, goli giganti u ždrijelu mračnog razdrtog neba, nad ovim sikstinskim olujnim ponornicama prokletoga podzemlja, sve je to duboko tajanstveno kao disanje okeana, kao udar talasa, kao urlanje vjetra, kao grmljavina, miris ruža ili kucaj srca, kako je mogao, kako je smio, kako je znao? Dobro! A kako znade mačka bez poznavanja farmakologije da li joj je potrebna rebarba-ra ili koja druga vrsta biljke protiv glavobolje ili proljeva? A kako je onaj vrabac na telefonskoj žici postaje Brzezinka shvatio da se radi o kanonadi i da nije oportuno ostati na istome mjestu? A zašto sjemenka pliva protiv struje? Zašto ptice uopće lete? I to trijumfalno? Zašto četveronošci plivaju a da nikada nisu učili plivanja pomoću tikvica? Sve su to otvorena pitanja, a sikstinska stijena, dakako, nije odgovor ni na jedno, ali se osjeća da mozak koji je zaronio u ovu kozmičku smeđecrnomodrikastu smjesu nije gledao u vulkansko ždrijelo svemirsko ni kroz kakvo stakalce jeftinog ili trafikantskog 'pogleda na svijet', nego je pao u Sikstinu, kao što padaju meteori, i tko ima njuha za takve stvari može da nanjuši kako ovaj sikstinski kreč vonja po svemirskom sumporu, a pred njim mekeće jedno čitavo čovječanstvo već vjekovima, buljeći u ovaj praživotno mračni talas ljudskih strasti i pameti, kao koza. Jutro je rimsko, sunčano, proljetno, žamor je turističkih glasova nametljiv, neodgojen, bez i najmanjeg unutrašnjeg osjećaja za značenje dostojanstva toga prostora. Teleći, dvo-papkarski, kozji glasovi preživača što svojim papcima i kopitima i potkovanim alpinskim cipelama udaraju o daske, skakuću, tralaliću, kikoću, mekeću, smiju se, zviždukuju, kao glupi kratkovidni dvonošci, jedni drugima nešto dovikuju, mašući rukama, dalekozorima, staklima, ogledalima, knjigama, sajamska graja u povorkama poslije ovog rimskog izleta na povratku u svoje hotentotske močvare, u svoje barbarske štale, u svoje malograđanske krađe, u svoja umorstva...*<sup>105</sup>

U ovom poglavlju dolazi do vrhunca pripovjedačeva skepsa i preispitivanje cjelokupnih vrijednosti zapadnocentrične kulture i civilizacije. Završno poglavlje romana nosi naslov *Među brodolomcima*. Brodolomcima narator naziva izopćenike iz društva i prema njima

---

<sup>105</sup> Ibid., str. 226.

iskazuje simpatije. U tu skupinu pripada mladenačka ljubav pripovjedačeva, Vanda, koja bijaše žena nekog mađarskog poručnika, jedini svijetli trenutak u vrtoglavici ratnih zbivanja u galicijskim maglama, zatim žena iz *polusvijeta*, Jadviga Jesenska, kojoj pripada naglašeno lirsko i poetsko poglavlje, ali i doktor Katančić. *Brodolomci* su, dakako, najbliži socijalnom statusu pripovjedača.

Roman završava svojevrsnom rezignacijom. *Spavati nam je. Zaspati. Mirno i konačno. Nestati.* Doktor sjeda te uključuje radio. Iz aparata tako dopire kakofonija različitih zvukova, a takav akustički simultanzizam, koji svojim emocionalnim registrima savršeno korespondira s Doktorovim stanjima, simbol je haotičnih zbivanja u svijetu, ali i proturječne prirode čovjeka koji istovremeno stvara i razara, pleše i oplakuje. Revolt pojedinca, koliko god bezizlazan, omogućio je etičku katarzu glavnog junaka, njegovo očovječenje, pa se ovaj trenutak može promatrati kao pobjeda čiste svijesti, koja sa svim svojim sumnjama i protuslovljima pjeva vlastitu pjesmu nad bezličnošću mase, slamnatih lutaka ispunjenih *pogledima na svijet*, koje igraju *po tuđem taktu njima kao takvima potpuno neshvatljive i nerazumne muzike*<sup>106</sup>.

Pisan u uznemireno doba buđenja fašizma i moskovskih procesa, u romanu se implicitno razabire društvena atmosfera pred Drugi svjetski rat i mučno osjećanje tragedije. Tako će fikcija potvrditi istinitost povijesti. Zbog toga se Krležin roman *Na rubu pameti* ukazuje kao roman ideja i granične ljudske situacije<sup>107</sup>. Krležin postupak teatralizacije zbivanja pojačava stanje apsurdna i pojedinčev osjećaj nemoći: *Danas, kada se kreću ogromne povorke gomila u svima smjerovima, što znači osamljeni pojedinac u tim nepreglednim količinama strasti i zaslijepljenih predrasuda, i što može čovjek u tim brodolomima, ne imajući pojasa za spašavanje, a nije toliko kratkovidan te bi mogao da se opije patosom laži koja narkotizira utopljenike vjekovima ta tajanstvena predstava evropske laži postaje svakim danom sve mračnija i sve zagonetnija, strava u gledalištu očigledno sve uznemirenija, i nitko ne može znati kada će madridske ili šangajske bombe što ih promatramo iz svoga bioskopskog sjedala padati doista i po našim vlastitim glavama. Kao u pučkim kitajskim kazalištima, mi spavamo u gledalištu, mi se tu hranimo, mi živimo tu i mi tu umiremo. Prisustvujući začaranoj predstavi, glumeći glumce i gledaoce u jednom licu, ne razbirući tko je glumac a tko publika, mi ne razaznajemo tko koga promatra: da li glumci gledaoce, ili obratno? Jer dok nekoga*

---

<sup>106</sup> Ibid. str. 14.

<sup>107</sup> *Romani sudbine* ili *granične ljudske situacije*, oni su od realističke pripovjedne tradicije baštinili glavne predstavljачke moduse – egzistencijalistički realizam - ali su i donijeli drukčiji izraz i analitički pristup nizu posve novih tema: apsurd, tragično sjećanje, strah od ništavila, praznina i prokletstvo egzistencije. (Nemec, 2003:31) Iako je nastao ranije, roman *Na rubu pameti* posjeduje neke od navedenih elemenata.

*gone na sceni, dok hajka traje, dok ulovljeni bjegunac posrće pred fijukom hajke, teško bi bilo prosuditi nisu li i goniči sami progonjene zvijeri, i kad čovjek razmišlja iznad te ustalasane pučine gomila, svjetine, puka, grobova i strasti, u tom sablasnom vihoru armada, podataka, programa i zastava, u toj oluji što je zavitlala oblake crnih brojki kao jata skakavaca, on ipak ni sam nije drugo nego skakavac u roju, brojka u statističkoj rubrici, statist na jednoj predstavi gdje ljudske mase čas raspinju, a čas nose u zlatnim nosiljkama pojedine glumce kao polubogove.<sup>108</sup>*

Neprobojnost ljudske gluposti što omogućava vječno vraćanje istoga upućujući na uzaludnost pobunjeničke geste, još više jača njezino donkihotsko herojstvo.

---

<sup>108</sup> Ibid., str. 218.

## Zaključak

Analizirajući literarne svjetove navedenih drama i romana Miroslava Krležu uočavaju se sličnosti u idejno-filozofskom aspektu. U svima njima susrećemo se sa revoltom pojedinca koji se u masi bezličnih, ukočenih, krabuljnih, voštanih lica društvene sredine i njihove olovne ukalupljenosti izdvaja svojom vlastitom misaonom i etičkom svjetlosti. Krležini *metafizički pobunjenici* nisu predstavljeni jednostrano kao apsolutno pozitivan pol, već mučeni sumnjom u svoje ideale i sami se obračunavaju sa vlastitim slabostima, čime se antinomija ne ostvaruje samo izvan, već i unutar samog lika. U četiri različita djela – ekspresionističko-simbolističkoj drami *Michelangelo Buonarroti*, psihološkoj drami *Gospoda Glembajevi*, psihološkom romanu *Povratak Filipa Latinovca* i društvenom romanu *Na rubu pameti*, u većoj ili manjoj mjeri, na eksplicitan ili implicitan način, kritikujući malograđanske temelje, ne samo organiziranog, institucijskog društvenog ustroja, već i sveukupne ljudske egzistencije, negirajući patetičnost, izvještačenost i etičko licemjerje čovječanstva uopće, Krleža nastoji razbiti lažnu, montiranu predodžbu svijeta. Misao koja provijava cijelim djelom ovog razarača mitova, kao integralna osa njegovog smisla jeste individualistička neprestana borba protiv prodavača površne istine i svih emanacija gluposti ljudske. Taj protest se sastojao u tome da napredak u povijesti, nauci, politici i kulturi nije moguć ako je zasnovan na odbacivanju etike. Njegov angažman nije bio nauštrb estetske dimenzije zato što nije podrazumijevao utilitarističku funkciju književnosti. Umjetnost je za njega, kako piše u *Podravske motivima*, posljednja boginja u općem sumraku bogova. Da je Krležino djelo trajnije od ljudskog mesa pokazuje i današnje ignorisanje veličine ovog pisca i napadi od strane nacionalističkih ideologa koji *post mortem* pokušavaju obezvrijediti značaj njegovog djela proglašavajući ga plagijatorom i lošim piscem. To je zbog toga što falsifikuju istinu u svrhu kontrole i održavanja moći, želeći ugušiti bilo kakvu individualnu misao suprotnu njihovom *pogledu na svijet*, a iz Krležinih djela probija snaga svestremenske kritičke misli. U svim društvima ljudske slobode su reducirane. I današnji duhovni Glembajevi, i *cilindraši*, i veleindustrijalci ne razlikuju se od kultura Krležinih literarnih svjetova. Baš kao i oni probijaju im njuške iz blata, zločina, nepismenosti, dima i laži do profita, ukusa i gospodskog života. Događaju se zločini sa dopuštenjem države, herojiziraju se počinioci zločina, kafkijanski procesi su najstvarnija stvarnost, Veliki inkvizitor besmrtni je i svako stoljeće mijenja lik, a svjetlonoša je sve manje, ali postoje. Jedan od njih, u svom vremenu bio je Krleža. Mjesečina iz njegovih književnih djela sija više od prolaznih *pogleda na svijet*. *Krleža je prekoračivao literarne modele, njegov se 'anti-model' prekoračiti ne može, upravo zato što*

*je njegova književnost i njegova politika izrasla na prevladavanju književnosti, politike i života.*<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Flaker, Aleksandar, *op. cit.*, str. 179.

## Literatura

1. Donat, Branimir, 1970. *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Mladost.
2. Enes Čengić, *S Krležom iz dana u dan*, I, Zagreb: Globus, 1985.
3. Engelsfeld, Mladen. *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Liber, 1975.
4. Flaker, Aleksandar, 1964. *Nepoznat Netko (O jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti 20. Stoljeća)*, u: *Krležin zbornik*. Zagreb: Naprijed, str. 457–484.
5. Flaker, Aleksandar, 1979. *O tipologiji romana*, u: *Suvremena teorija romana* (uredio: Milivoj Solar). Beograd: Nolit, str. 155–164.
6. Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
7. Gašparović, D. *Dramatica krležijana*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, 1977.
8. Hećimović, B. *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*. Zagreb : Znanje, 1976.
9. Krleža, M. (2004) *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Večernji list.
10. Krleža, Miroslav. *Michelangelo Buonarroti* u: (2002) *Legende*, (Djela Miroslava Krleže; sv. 11), Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
11. Krleža, Miroslav, 1956. *Davni dani*. Zagreb: Zora.
12. Krleža, Miroslav, 2013. *Na rubu pameti*. Zagreb: Novi Liber.
13. Krleža, Miroslav, 1981. *Glembajevi. Drame*. Sarajevo: Oslobođenje – Mladost.
14. Krleža, Miroslav: *Djetinjstvo 1902-03 i drugi zapisi*, Zora, Zagreb 1972.
15. Lasić, Stanko, 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*. Zagreb: Globus.
16. Lasić, Stanko, 1989. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*. Zagreb: Globus.
17. Melchinger, S., 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: GZH.
18. Milanja, Cvjetko *Tipovi lika iseljenika u novijoj hrvatskoj književnosti* u: *Društvena istraživanja*, br. 113, Zagreb, 2011.
19. Slamnig, Ivan, 1969. *Strindbergov 'neonaturalizam' i Krležine Legende*, u: *Ekspresionizam i hrvatska književnost*. Zagreb: Posebno izdanje časopisa *Kritika*, svezak 3, str. 125-135.
20. Szondi, Peter, 2001. *Teorija moderne drame 1880-1950*. Prev. I. Katić. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
21. Vaupotić, Miroslav, 1974. *Siva boja smrti: Studije o Krleži*. Zagreb: Znanje.
22. Vučetić, Šime. *Krležino književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost, 1958.
23. Žmegač, Viktor, *Krležini evropski obzori*, Zagreb: Znanje, 1986.