

Utjecaj djela Augusta Strindberga i Henrika Ibsena na kvalitativne drame Miroslava Krleže

Klobučar, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:562490>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-24**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

**UTJECAJ DJELA AUGUSTA STRINDBERGA I HENRIKA IBSENA NA
KVALITATIVNE DRAME MIROSLAVA KRLEŽE**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Martina Klobučar

Zagreb, lipanj 2021.

Mentor

Doc. dr. sc. Lana Molvarec

Sadržaj

1. UVOD	3
2. UVODNO O ANALIZIRANIM AUTORIMA	5
2.1. O Henriku Ibsenu	5
2.2. O Augustu Strindbergu	6
2.3. Krleža – Strindberg – Ibsen: utjecaj Skandinavaca na Krležin cjelokupni opus	7
3. USPOREDBA IZABRANIH STRINDBERGOVIH I IBSENOVIH DRAMA S DRAMAMA IZ KRLEŽINA GLEMBAJEVSKOG CIKLUSA	9
3.1. Tip dramaturgije, struktura i kompozicija drama	9
3.1.1. „Psihološki dijalozi s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem“	10
3.1.2. Glembajevski ciklus	12
3.1.3. Retrospektivna tehnika – „strateško preklapanje prošlosti i sadašnjosti“	14
3.1.4. „Drame zatvorenog prostora“	18
3.2. Likovi i njihovi antitetični međuodnosi kao izvorište dramskih sukoba	20
3.2.1. Problematika ljubavno-bračnih odnosa	21
3.2.2. Relacija istina-privid te njezino razotkrivanje kao temelj dramskog sukoba	24
3.2.3. Problematika klasne pripadnosti	27
3.2.4. Ekonomski kapital kao temelj odnosa među likovima	30
3.2.5. Važnost kulturnog kapitala u portretiranju likova	32
4. ZAKLJUČAK	35
5. SAŽETAK	37
6. LITERATURA	39

1. UVOD

Miroslav Krleža jedan je od najznačajnijih hrvatskih pisaca i dramatičara svih vremena te najvažnija osoba hrvatske kulturne scene 20. stoljeća. Iako ćemo se u radu prije svega dotaknuti njegovih dramskih djela, odnosno njegovih kvalitativnih drama koje pripadaju *Ciklusu o Glembajevima*, valja naglasiti da se Krleža istaknuo i s nekoliko svojih romana kao što su *Povratak Filipa Latinovicza*, *Na rubu pameti*, *Banket u Blitvi* ili *Zastave*, a pisao je i novele i pripovijesti, poeziju, eseje te dnevničke i memoarske zapise (usp. Lasić, 1982).

Krleža se još kao šesnaestogodišnji mladić upoznao s radovima norveškog književnika Henrika Ibsena i švedskog književnika Augusta Strindberga, u kojima je tražio dramaturške uzore koje u hrvatskim autorima, kako sâm ističe, nije mogao pronaći (Krleža 1988: 296). Ovi su skandinavski autori, kako je dobro poznato, uvelike utjecali na velik dio Krležina opusa – od najranijih drama koje su pisane po uzoru na kasnija njihova djela obilježena simbolizmom te ekspresionističkim i nadrealističkim strujanjima, do tzv. kvalitativnih drama kojima se Krleža približio naturalizmu i realizmu Ibsena i Strindberga.

Ciklus o Glembajevima, čiji će dramski dio koji se sastoji od triju drama biti temeljem ovoga rada, osim analiziranih drama sadrži i jedanaest proznih djela, koja nam daju detaljniji uvid o likovima iz nekoliko generacija aristokratske obitelji Glembaj. Iako se u dramama glembajevskog ciklusa upoznajemo s Glembajevima koji su se već na svim razinama afirmirali u društvu, evociranjem minulih događanja daje se naslutiti ponešto o njihovu podrijetlu i načinu stjecanja ekonomskog, društvenog i kulturnog kapitala, a u dramama ćemo pratiti postepenu degeneraciju i propadanje ove obitelji u svim spomenutim aspektima.

Cilj ovoga rada jest proučiti utjecaj skandinavske drame na Krležin književni opus, a prije svega na već spomenute drame iz *Ciklusa o Glembajevima*, a to su *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* te *Leda*. Iz Strindbergova i Ibsenova opusa uzet će se reprezentativni primjeri građanskih drama za koje se pretpostavlja da su najviše doprinijeli načinu formiranja Krležinih kasnijih književnih djela. Od Strindbergovih drama to će biti *Otac*, u kojemu je naglašen sukob između muškarca i žene, te *Gospođica Julija*, s naglašenom klasnom borbom, a od Ibsenovih *Nora ili Lutkina kuća* te *Divlja patka*, od kojih obje tematiziraju život u prividno sretnoj obiteljskoj zajednici.

Nakon kratkog pregleda opusa obaju skandinavskih autora te općenitog utjecaja na Krležin književni opus, u radu će se analizirati različiti aspekti pretpostavljenog utjecaja spomenutih švedskih i norveških djela na Krležine kvalitativne drame. U prvom će poglavlju biti govora o

tipu dramaturgije, strukturi i kompoziciji drama, gdje ćemo se dotaknuti problematike naknadnog okretanja (kako Krleža ističe, „s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem“) skandinavskim naturalističkim i realističkim građanskim dramama te detaljnije analizirati vremensku i prostornu perspektivu kako Krležinih tako i skandinavskih djela, kao i eventualne međusobne utjecaje.

U drugom će poglavlju naglasak biti na likovima i njihovim antitetičnim međuodnosima kao izvorištu dramskih sukoba. Budući da je antitetičnost „fundamentalna karakteristika, *dubinska struktura* Krležina pisanja i njegova intelektualnog bića“ (Nemec, 2017: 89) odlučili smo izvorište navedenih međusobno suprotstavljenih odnosa istražiti u analiziranim skandinavskim dramama. U analizi smo se dotaknuli problematike ljubavno-bračnih odnosa, odnosa između istine i privida na kojemu su zasnovani i zapleti u dramama, problematike klasne pripadnosti te pitanja ekonomskog i kulturnog kapitala kao potencijalnog izvorišta dramskog sukoba.

S obzirom na to da se važnost skandinavskih dramatičara u kontekstu Krležinih djela često ističe, namjera ovoga rada jest pokušati proučiti put skandinavskih književnih i kulturnih utjecaja na Krležina djela, a time i na hrvatsku književnost, kao i bolje razumjeti zašto je uopće došlo do zaokreta u Krležinoj dramskoj poetici prema skandinavskoj drami.

2. UVODNO O ANALIZIRANIM AUTORIMA

Kako vidimo iz intervjua s Matvejevićem (2011: 76-78), Krleža se još kao mladić upoznao sa skandinavskom dramom i djelima Augusta Strindberga i Henrika Ibsena kao nekima od njezinih najznačajnijih predstavnika. Prevevši sa šesnaest godina Ibsenovu *Gospođu s mora* (Krleža 1988: 296) i u narednim se godinama okreće Skandinavcima jer, kako kaže: „Mislim da nije pretjerano ustvrditi (a to je poznato ovdje prisutnoj gospodi gimnazijalcima) da od tih dramatičara [od ranije spomenutih domaćih autora: od Demetra, Markovića, Tresića, Kumičića, Dežmana Ivanova ili Miletića] ne može nitko naučiti ništa, pak ni jedan gimnazijalac početnik“ (ibid.). Nadalje, ističe Krleža u *Razgovorima*, jedan od motiva mladenačke zaokupljenosti skandinavskim dramama bila je i „naivna vjera jednog skribenta, početnika, da i 'mali narodi' mogu pisati 'veliku' literaturu“ (ibid.).

Iako se Ibsenov i Strindbergov književni opus najčešće svrstava pod književnu epohu realizma odnosno naturalizma, kompleksnost tema koje obrađuju kao i njihovih književnih preokupacija zahtijeva kratak pregled i tumačenje faza u stvaralaštvima ovih dvaju skandinavskih autora.

2.1. O Henriku Ibsenu

Henrik Ibsen centralno je ime norveškoga književnog kanona, a svjetski je poznat po svojim dramama među kojima se ističu *Brand* iz 1866. godine, *Peer Gynt* iz 1867, *Lutkina kuća* iz 1879, *Divlja patka* iz 1884. te *Hedda Gabler* iz 1890 (Hagen: s. v. *Henrik Ibsen*).

Iako je svoje dramsko stvaralaštvo započeo nacionalnim komadima s motivima iz nordijskih predaja, pravi je uspjeh doživio tek s dramama u kojima se dotiče suvremene tematike te u kojima slijedi načela realističkog pravca po uzoru na danskoga književnog teoretičara i kritičara Georga Brandesa. Kraj 19. stoljeća, odnosno razdoblje okvirno omeđeno godinama 1870. s jedne i 1905. s druge strane, u skandinavskim se književnostima prema Brandesu naziva modernim prodorom, a književnost se, potaknuta modernim promjenama u društvu, okreće socijalnoj tematici i društvenim problemima (Skinnar, 2006: 8-10). Sve se više književnika uključuje u debatu o braku i moralu, o pitanju neovisnosti pojedinca i o raspadanju tradicionalne ideje obitelji, što dovodi do toga da i u književnim djelima slabi uloga oca i muža u muških protagonista (ibid: 11-12).

U ovoj se fazi njegova stvaralaštva posebno istaknula drama *Nora* ili *Lutkina kuća*, u kojoj se dotiče upravo ovih aktualnih tema, a koja je izazvala žestoke reakcije publike, kao i zahtjeve za

promjenom kraja kako bi bila pogodna za izvođenje na kazališnim daskama (Hagen: s. v. *Et dukkehjem*). Iako se naturalizam očituje u mnogim njegovim djelima ove faze, Ibsenovi likovi nisu isključivo određeni rasom, miljeom i trenutkom, već dobivaju glas, a uz to i slobodu i odgovornost, što ih udaljava od tipičnih naturalističkih likova. Isto je i s kasnijim njegovim djelima iz kojih Ibsen, iako se odmiče od izravno socijalne problematike i približava simbolizmu i neoromantizmu pod utjecajem modernih strujanja, a likovima pristupa iz psihološke perspektive, ne izostavlja ni društveni aspekt (Skinnar, 2006: 13, prema Beyer, 1975: 379). Upravo se drama *Divlja patka* najčešće svrstava u Ibsenovu kasniju simbolističku fazu, no nerijetko se u interpretacijama potpuno zanemaruje društvena kritika koja je i u ovome komadu iznimno jaka (Hagen: s. v. *Vildanden*), što ćemo nastojati pokazati u nastavku rada.

2.2. O Augustu Strindbergu

Za razliku od Henrika Ibsena koji se prije svega smatra dramatičarem, August Strindberg ostvario se i u drugim književnim vrstama, a od značajnijih djela valja spomenuti realistički roman *Crvena soba* iz 1879. godine koji mu je donio prvi veliki uspjeh te usmjerio njegovu ranu književnost prema realističkim težnjama oslikavanja suvremenog švedskog društva te razotkrivanja njegova licemjerja (Olsson: s. v. *Johan August Strindberg*).

Osim što ga smatra najznačajnijim piscem švedske književnosti uopće, Olsson (ibid.) smatra da je Strindberg svojim radom označio početak nove ere i prekretnicu prema modernizaciji. U njegovo je doba književnost dobila tržišnu vrijednost, a sâm je Strindberg živio isključivo od svoga kreativnog rada, odnosno književnosti, slikarstva i fotografije, što do tada nije bio slučaj, već je za umjetnika bilo nužno da pronađe pokrovitelja, bilo u Crkvi, u kruni ili drugim institucijama. Strindberg se tako nije ograničio samo na jedan književni žanr, već je eksperimentiranjem iznalazio nove te tako u švedskoj književnosti utemeljio primjerice autobiografiju djelom *Služavkin sin* iz 1886. godine, naturalističku dramu, kojoj pripadaju *Otac* iz 1887. godine i *Gospođica Julija* iz 1888, alegorijsku dramu poput *Putu u Damask* iz 1898. ili dramu snoviđenja kakva je *Igra snova* iz 1902. Nadalje, Strindberg je u svojim djelima dao glas iracionalnim i nesavršenim pojedincima u stalnome sukobu kako s okolinom tako i sa samima sobom. S takvim se pojedincima građanstvo, koje su stvorile nove društvene okolnosti, industrijalizacija i urbanizacija s kraja 19. stoljeća, moglo poistovjetiti, a književnost je time postala medij stvaranja vlastitoga identiteta.

Već je u prvim svojim dramama povijesne tematike Strindberg donio vječnu temu konflikta – konflikta između pojedinaca, konflikta između klasa ili pak konflikta pojedinca s društvom, vlašću i bogom. Ipak, naturalističke drame *Gospođica Julija* i *Otac* rješavaju se povijesnoga sloja te tako sukob stavljaju u prvi plan, što će biti vidljivo iz daljnje analize (ibid.).

Nakon naturalističkih drama Strindberg sve više počinje koristiti religiozne i mistične elemente u svome dramskom stvaralaštvu, čime najavljuje prijelaz prema ekspresionizmu s elementima nadrealizma i simbolizma. U ovoj fazi njegova stvaralaštva nastaju već spomenute alegorijske drame i drame snoviđenja, a posljednja faza dramskog stvaralaštva donijela je spoj naturalizma i ekspresionizma u obliku takozvanih komornih igara (Hrvatska enciklopedija: s. v. *Strindberg, August*).

2.3. Krleža – Strindberg – Ibsen: utjecaj Skandinavaca na Krležin cjelokupni opus

Iako će u ovome radu naglasak biti na Krležinim kvalitativnim dramama, odnosno dramama iz glembajevskoga ciklusa, ni utjecaj Augusta Strindberga i Henrika Ibsena na druga djela Miroslava Krleže nije zanemariv.

U vrijeme kada Krleža počinje čitati skandinavske autore, odnosno oko 1915. godine, hrvatska se književnost otvara stranim modernističkim utjecajima te se upoznaje s ekspresionističkim izrazom europskih književnika (Paljetak, 1975: 346). Među njima su se dakako našli i Ibsen i Strindberg, odnosno djela iz njihovih kasnijih faza stvaralaštva obilježena simbolističkim i ekspresionističkim elementima, a prije svega Strindbergova djela *Put u Damask*, *Igra snova* i *Sablasna sonata* (Slamnig, 1969: 133). Ovaj se utjecaj posebno vidi u Krležinim dramama iz ciklusa *Legendi*, dakle u dramama *Legenda*, *Michelangelo Buonarroti*, *Kristofor Kolumbo*, *Maskerata*, *Kraljevo* i *Adam i Eva*, a u kojima Krleža, baš kao i Strindberg, pokazuje interes za Bibliju te tako resemantizira biblijsku priču (kao primjerice u *Legendi*) ili na simboličan način radnju smješta na blagdane ili druge dane važne za crkveni kalendar (primjerice na pokladnu noć u *Maskerati*). Iako Krleža izjavljuje da tek s kvalitativnim dramama počinje pisati po uzoru na nordijske dijaloge, Slamnig primjećuje da se i „razlabavljeni dijalog“ kojemu značenje daju simbolika i razvoj likova može dovesti u vezu sa Strindbergovom *Igrom snova* ili pak *Sablasnom sonatom* (ibid: 135). Kao jedna od najznačajnijih poveznica između opusa ovih dvaju autora izdvaja se i lik tzv. iznimne ličnosti čija se unutarnja podijeljenost kod Krleže dočarava i uvođenjem njegova alter-ega, protulika, simboličnog imena Nepoznati, a koji se pod istim nazivom (Den Okände) pojavljuje i u Strindbergovu *Putu u Damask* (ibid: 132-135). Iako

oba autora kao *iznimnu ličnost* u svojim djelima odabiru velike pojedince, među kojima su se našli i umjetnici i veliki vođe, kao glavnu razliku valja istaknuti poistovjećivanje sa svojim likovima – dok je takav ispovjedni postupak specifičan za Strindberga, Krleža „vrlo jasno daje do znanja da je protiv ubacivanja ranjave fizičke ličnosti autora u analizu njegovih djela“ (ibid: 130), pa se tako čak i njegova memoarsko-dnevnička proza, koja bi trebala biti dijelom njegova najintimnijeg opusa, prije svega odlikuje „stvaralačkim temperamentom“. Slamnig citira Miočinović koja primjećuje da je „uopće zanimljivo da u jeku književnosti ispovednog tona, onog kretanja isključivo u okvirima sopstvene ličnosti, onih drama-ispovesti strindbergovskog tipa, Krleža ni jednog trenutka ne otkriva svoju ličnost, ne ispoveda se, ne pravi od čitaoca i gledaoca svoga saučesnika. Čak i njegovi dnevnicu u krajnjoj liniji su intelektualne beležnice, dnevnicu o saznanjima, o reagovanjima na saznanje, ali nikako ispovesti“ (ibid., prema Miočinović, 1967: 225-248).

Dok je Strindberg u svom ranom dramskom stvaralaštvu okrenut ponajprije naturalizmu koji u kasnijim fazama prelazi u ekspresionizam, Krležin je put obrnut: nakon ranih ekspresionističkih drama odbacuje tzv. kvantitativnu dramaturgiju (Krleža, 1988: 297) i okreće se (neo)naturalističkom izrazu (Paljetak, 1975: 351). Osim Strindbergovim ranim dramama Krleža se u ovoj kasnijoj fazi približava Ibsenu i njegovoj socijalno angažiranoj drami temeljenoj na psihologizaciji likova. Paljetak (ibid: 356) smatra da je upravo zaokret u Krležinoj dramatici od kvantitativne prema kvalitativnoj, odnosno prema konkretizaciji dramske radnje rezultirao i promjenama u tehnici pisanja – pomakom prema ibsenovskom „smislom nabijenom“ dijalogu (ibid: 358), kao i primjenjivanjem retrospektivne tehnike kojom se kroz interakciju likova na sceni evocira prošlost (usp. Hagen, s. v. *Henrik Ibsen* i Čale Feldman, 2018: 170).

3. USPOREDBA IZABRANIH STRINDBERGOVIH I IBSENOVIH DRAMA S DRAMAMA IZ KRLEŽINA GLEMBAJEVSKOG CIKLUSA

3.1. Tip dramaturgije, struktura i kompozicija drama

Paralelno s formiranjem građanskog društva počela se u 18. stoljeću formirati i građanska drama, kojom je staleška klauzula odbačena, a glavnim su likovima postali pripadnici upravo građanskog staleža (usp. Hrvatska enciklopedija: s. v. *drama*). Budući da su dotad niži društveni slojevi uglavnom bili prikazivani u komedijama a tragedije bile rezervirane za velike pojedince viših društvenih slojeva, Lukács (1965: 147) ističe kako je nastanak nove, buržujске, klase zahtijevao i formiranje novog žanra koji bi mogao prikazati novonastalu društvenu situaciju i položaj građanske klase u odnosu na druge, kao i njezinu borbu za moć i slobodu. Drama, odnosno tragedija, tako prestaje biti visokim žanrom strogo određenih pravila – pojam tragične krivnje ili tragičnog junaka preispituje se (ibid.: 150), a tematski se približava malom čovjeku obrađujući racionalne i trivijalne probleme njegove svakodnevice (ibid.: 166).

Umjesto velikih individualaca koji su bili glavnim likovima u dotadašnjim dramskim djelima, građanska drama uvodi likove individualiziranih pojedinaca (Lukács, 1965: 154) čije osobnosti ali i složeni međuodnosi likova postaju temeljem dramskog sukoba i temeljnim problemom nove drame (ibid.: 149). Budući da će se likovi ostvarivati tek kroz interakciju s drugim likovima, valja istaknuti važnost dijaloga, čija će melodija, tempo i pauze, kao i sve ono što se iz otvorenog dijaloga izostavlja, doprinijeti dramskoj napetosti (ibid.: 163).

Ovaj novi tip dramaturgije kod Strindberga i Ibsena, kao jednima od njezinih najznačajnijih predstavnika, koji stereotipizirane likove zamjenjuje visoko individualiziranima, a naglasak stavlja na kritički prikaz suvremenog života, postat će jednim od Krležinih uzora za pisanje njegove psihološko-realističke trilogije o obitelji Glembaj. Iako je Krleža u nordijskim autorima pronašao prije svega uzor u dramskoj tehnici, valja istaknuti da je zaokret u njegovoj poetici djelomično uvjetovan i razlozima ideološke naravi, odnosno težnjom objektivizaciji i vjernom prikazivanju stvarnosti, što je potaknuto društvenim prilikama 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća (usp. Wierzbicki, 1980: 160-161). Unatoč naznakama revolucionarnih promjena, „sve strukture građanskog društva, njegova ekonomska osnova, njegova ideologija i kultura, ostale su bez promjena, s tim što je hrvatska buržoazija imala zaigrati kartu na drugog vlastodršca“ (ibid.: 164). U Krleži novonastala situacija pobuđuje „osjećaj razočaranja i potištenosti“ (ibid.), a iako je isprva izabirao formu eseja za komentiranje društvenih struktura, uskoro se u svom

„obračunu s hrvatskom građanskom civilizacijom“ (ibid.: 165), koja je u usporedbi sa zapadnoeuropskom gotovo nepostojeća, okreće fikciji i modelu građanske drame, i to po uzoru na skandinavske autore čija su djela zaista bila odrazom stvarne društvene situacije. Takva „fiktivnost drugog stupnja“ (ibid.: 174) jasno će ga udaljiti od Strindberga i Ibsena, što ćemo detaljnije analizirati u sljedećim poglavljima.

3.1.1. „Psihološki dijalozi s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem“

Kao što je već spomenuto u uvodnom dijelu, skandinavski su autori Strindberg i Ibsen utjecali na cjelokupan Krležin dramski opus, a posebno na drame iz glembajevskog ciklusa u kojima je, kako je i sâm najavio na osječkom predavanju iz 1928. godine koje je prethodilo čitanju drame *U agoniji*, odbacio kvantitativnu poetiku i okrenuo se kvalitativnoj. Značenje kvalitativne odnosno kvantitativne drame najbolje se može shvatiti iz njegovih riječi:

Sve moje drame iz onog vremena, oni simbolični *danse macabrei*, bezbrojna masa umorstava, samoubojstava, priviđenja, ono uznemireno odvijanje slika u furioznom tempu, sva ona jurnjava pokojnika, mrtvaca, bludnica, gorućih anđela i bogova, rovanje po grobovima, oživljavanje podzemlja, sve one vojske na uzmacima, ona krv i požari, zvonjave i palež i ludilo jedne bjesomučne hajke, sve je to bilo traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom. Dramska radnja na sceni nije kvantitativna. Napetost pojedine scene ne zavisi od izvanjske dinamike događaj, nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenki konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu. Ne može, dakle, biti dobre drame bez unutarnjeg psihološkog volumena (...) Osjetivši tako iskustvom svu suvišnu napravu vanjske, dekorativne, dakle kvantitativne strane suvremenog dramskog stvaranja, ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspnem do što jačeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti. Tako je došlo do mojih posljednjih drama koje nisu i ne će da budu drugo nego psihološki dijalozi, što se prvi put javljaju u našoj dramskoj književnosti s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem. (Krleža, 1988: 297)

Četrdesetogodišnje zakašnjenje o kojemu Krleža piše moglo bi se povezati s društveno-političkim događanjima na području Hrvatske odnosno skandinavskih zemalja u vrijeme pisanja drama. Kao što je već naznačeno, osim što hrvatski autori nisu imali uzora za pisanje

realističkih i naturalističkih građanskih drama u svojim prethodnicima, hrvatsko građansko društvo kao temelj za pisanje drama kakve su stvarali Strindberg i Ibsen jedva da je postojalo i u Krležino vrijeme, a kamoli u vrijeme nastanka skandinavskih drama (Čengić, 2008: 142-145), što ističe i Krleža u razgovoru s Matvejevićem (2011: 102). Temelj za svoja djela kojima će svrha biti konfrontacija s građanskim svijetom (usp. Wierzbicki, 1980: 167) i koja će postati „poprištem kompleksne identifikacije društvenih struktura“ (ibid.: 165) Krleža će pronaći u djelima zapadnoeuropskih autora, prije svega jer „obračun s hrvatskom građanskom civilizacijom zahtijeva da se posegne za onim modelima života buržoazije koji su se oblikovali na Zapadu. Život domaćeg građanstva samo je blijeda kopija tih modela“ (ibid.: 166).

Već spomenuto razdoblje modernog prodora u skandinavskoj književnosti bilo je uvjetovano nastankom građanskog sloja te cjelokupnim preustrojavanjem društva, pri čemu su se velike obitelji raspadale, a uža je obitelj postala temeljna obiteljska zajednica. Pozicija žena u društvu također se radikalno promijenila – s jedne je strane u obiteljima više klase uloga žene slabila, jer je njezinu ulogu brige o obitelji i djeci preuzimala kućna pomoćnica, a s druge je strane u nižem građanskom sloju žena bila primorana izaći na tržište rada te i na taj način skrbiti o svojoj obitelji (usp. Skinner, 2006: 8-10). Potaknuti ovim promjenama brojni nordijski pisci posežu za temama iz stvarnoga života upravo jer su „imali veće mogućnosti u prikazivanju građanskog društva i njegove novonastale klase i promjena unutar njih, jer proces sazrijevanja ove klase u Europi nije izazvan vještački, kao kod Krleže, nego je upravo prirodan i uslovljen stvarnim dešavanjima“ (Čengić, 2008: 143).

Wierzbicki (1980: 172) ističe da je „građanstvo koje se javlja u *Glembajevima* poseban i karikiran oblik buržuskog društva. Čitav ritual interesa, salona i građanske porodice ovdje je prikazan kao sekundaran, posuđen i neistinit. Oblici buržuskog života preuzeti sa Zapada, ulazeći u drugi kulturni kontekst, iskrivljuju se u sudaru sa stvarnošću“ te tako u Krležinim djelima možemo govoriti o „fiktivnosti drugoga stupnja“ (ibid.: 174). Odmak od skandinavske građanske drame iščitava se upravo u navedenome – dok se u svijetu Strindbergovih i Ibsenovih likova ogleda prije svega tradicija skandinavske građanske klase, u svijetu Krležinih likova ogleda se tradicija građanskog epa (ibid.).

Dok se August Strindberg i Henrik Ibsen tek u svojim kasnijim djelima odmiču od, kako ih Krleža naziva, „psiholoških dijaloga“ te se okreću modernim simbolističkim i ekspresionističkim postupcima, Krležino je stvaralaštvo od samih početaka njima prožeto. Iako najavljuje da će se u drugoj fazi svoga dramskog stvaralaštva posvetiti psihologizaciji likova i na njoj zasnivati dramski sukob, ne može se ne primijetiti kako je cjelokupni Krležin opus

prožet ekspresionizmom kao „metod[om] kojim Krleža gradi svoj vlastiti stil“ (Paljetak, 1975: 359), što se posebno ističe ako uspoređujemo didaskalije u Krležinim dramama s didaskalijama iz drama nordijskih autora. Usporedit ćemo uvodne didaskalije iz po jednog djela svih triju autora, kojima opisuju likove u prvoj sceni prvoga čina:

(...) Za ovoga kretanja, žamora gostiju, glazbe i smijeha, na sceni stoji Sestra Dominikanka Angelika, udovica Glembay, rođena barunica Zygmuntowicz Beatrix (dvadeset devet godina) i promatra portrete po zidovima. Ona je vitka, otmjena i dekorativna, bez jedne jedine kapi krvi u obrazima, s prekrasnim ljiljanskim prozirnim rukama, koje koketno skriva u bogatim naborima svojih rukava. Uz nju Leone Glembay. Figura dekadentna, plješiva i prosjeda, sa gotovo potpuno bijelom rijetkom švedskom bradom, bez brkova. U fraku, s engleskom lulom u ustima. Igra ruku i živaca oko te lule abnormalno je intenzivna. (Krleža, 2012: 282-283)

Konjički kapetan i pastor na kožnom divanu. Konjički kapetan u službenoj uniformi i u konjičkim čizmama s mamuzama. Pastor, obučen u crninu, ima bijeli rubac oko vrata, bez pastorske ogrlice; puši lulu. (Strindberg, 1977: 7-8)

U predsoblju zvoni; malo zatim se čuje kako se vrata otvaraju. Nora zadovoljna i pjevušeći ulazi u sobu. Na sebi ima šešir i zimski kaput, a nosi mnoštvo paketa, koje ostavlja desno na stolu. Vrata od predsoblja ostavila je otvorena, pa se vidi nosač koji nosi božićno drveće i košaru; on to sve predaje služavci koja je otvorila vrata. (Ibsen, 1986: 107)

U didaskalijama se može uočiti kako Krleža svjesno koristi metafore, simbole te slikovite vizualne i akustične slike koje nas uvode u psihološka stanja likova zadržavajući se tako u sferama ekspresionizma, za razliku od Strindberga i Ibsena, čije su didaskalije škrtije (usp. Čengić, 2008: 180).

3.1.2. Glembajevski ciklus

Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*, uz još jedanaest prozih djela, čine *Ciklus o Glembajevima*, koji je nastajao od 1926. do 1930. godine. Djela iz ovoga ciklusa prate krvavi uspon i polagani pad obitelji Glembaj, nekadašnjih međimurskih seljaka, odnosno donose Krležin komentar na „razvitak građanske Hrvatske, u okviru razvoja austrijskog kapitalizma“ (Frangeš, 1974: 241), predstavljajući njegov „sveopći obračun sa svijetom

građanskog sjaja“ (Wierzbicki, 1980: 170). Taj je razvitak od međimurskog blata do patricijske klase s posjedima diljem Monarhije obavijen zločinima i nemoralom, kako to i sâm Krleža opisuje u proznim djelima o Glembajevima, a iako je radnja svih triju drama smještena u Zagreb, veze obitelji Glembaj s Austro-Ugarskom i njezinim prijestolnicama Bečom i Peštom nisu zanemarive, prije svega u ocrtavanju njihove kriminalne prošlosti i načina stjecanja bogatstva (Čengić, 2008: 140).

Mirjana Miočinović (usp. Čengić 2008: 142) ističe da bi se drame iz glembajevskog ciklusa mogle promatrati kao činovi jednoga djela, s jedne strane zbog vremenskog određenja koje im Krleža pripisuje – *Gospoda Glembajevi* kao prvi čin s vremenom radnje prije Prvog svjetskog rata i raspada Monarhije, *U agoniji* kao drugi čin, s vremenom radnje 1922. godine, a *Leda* kao posljednji, treći, koji se zbiva „jedne karnevalske noći godine devetsto dvadeset pete“ – a s druge strane zbog prikaza tijeka postepenog sloma Glembajevih i potpune smjene vladajućih klasa. Ipak, svaka je od ovih drama zaokružena cjelina podijeljena na činove. Dok drame *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji* slijede klasičnu aristotelovsku trodijelnu strukturu, baš kao Ibsenova *Nora* i Strindbergov *Otac* (s iznimkom što su činovi u *Ocu* podijeljeni na prizore), *Leda*, podijeljena u četiri čina, od nje odstupa, baš kao i Ibsenova *Divlja patka* napisana u pet činova te Strindbergova jednočinka *Gospođica Julija*.

U *Gospodi Glembajevima* radnja se odvija tijekom jedne tragične noći u kući bankara Ignjata Glembaja. U prvome se činu upoznajemo s obitelji Glembaj, a u otkrivanju prošlosti pojedinih njenih članova daje se naslutiti tragičan rasplet sukoba najavljen već krajem prvoga čina kada Leone (nenamjerno) razotkriva vezu između barunice Castelli i pastora Silberbrandta pred ocem Ignjatom Glembajem. U drugome se činu sukob između oca i sina, između dviju obitelji, između dviju rasa, dovodi do vrhunca te rezultira Ignjatovom iznenadnom smrću, dok se u posljednjem, trećem činu donosi konačni rasplet svih pitanja na koja se ukazuje ranije u djelu, a napetost među likovima doseže svoj maksimum te zaključno rezultira ubijanjem, odnosno „klanjem“, kako to jedan od sluga primjećuje, barunice Castelli.

Drama *U agoniji* sve je do 1958. godine, kad Krleža u *Republici* objavljuje novu, tročinsku verziju, imala samo dva čina. Prvi je čin, u kojemu se upoznajemo s parazitskim bračnim odnosom između Laure i baruna Lenbacha, a koji kulminira Lenbachovim samoubojstvom jer mu Laura ne želi posuditi mukotrpo zarađen novac, i u drugoj verziji ostao nepromijenjen. Kraj drugog čina pak dobiva novi rasplet – umjesto Laurinim samoubojstvom nakon daljnje agonije koju joj je priuštio i njezin ljubavnik Križovec, a u kojoj spoznaje da odnos s njim nije ozbiljnim kakvim ga je smatrala, Laura telefonira policiji i priznaje da je odgovorna za ubojstvo

muža. Treći se čin tako otvara nakon trosatne „borbe na život i smrt“ i uvodi lik policijskog pristava, s kojim Križovec vodi beskonačnu raspravu o Laurinoj krivnji, dok ona sa strane šuti, a njezino se samoubojstvo odgađa do trenutka kada će se njezine sumnje da na Križovca ne može računati potvrditi, te se tako zaključuje ova noć agonije.

Iako je drama *Leda* dovršena još 1931. godine, podnaslov „Komedijske noći u četiri čina“ Krleža joj je dodao tek 1945, okarakteriziravši je tako sâm kao komediju (Čengić, 2008:195). Za razliku od prethodnih dviju drama koje se određuju kao tragedije, u karnevalskoj atmosferi *Lede* provodni motivi ljubavi i braka postaju komičnima, čak i grotesknima, a konačnog razrješenja sukoba nema, već su likovi zarobljeni u cikličnoj nepromjenjivosti vlastitog položaja (usp. Čengić, 2008: 198 i 207). Radnja je uglavnom oblikovana oko nekoliko ljubavnih trokuta, od kojih se mogu izdvojiti tri osnovna: Klanfar – Melita – Urban, Klanfar – Melita – Aurel, Aurel – Klara – Urban, a dok se u brojnim zapletima prijeti razvodima i samoubojstvima, raspletom se svi odnosi vraćaju na staro te se tako „principom iznevjerenih očekivanja“ (Karahasan, 1988: 131), postiže komika. Komičnost i grotesknost dodatno se naglašava i uvođenjem dviju paralelnih radnji, od kojih se ona glavna, uobličena oko već spomenutih ljubavnih trokuta, odvija u prostorima građanskih salona, dok se sporedna odvija na ulici, gdje se uvođenjem likova dviju prostitutki jasno aludira na glavne ženske likove Melitu i Klaru.

3.1.3. Retrospektivna tehnika – „strateško preklapanje prošlosti i sadašnjosti“

Čale Feldman (2018: 170) ističe kako je „strateško preklapanje prošlosti i sadašnjosti“ jedan od najznačajnijih Ibsenovih „dramskih izuma“, a ovom tehnikom gradnje svojih drama Ibsen kroz radnju na sceni otkriva sakrivenu prošlost svojih likova, što pridonosi njihovoj psihološkoj karakterizaciji, ali i konstruiranju zapleta na razini dramaturške kompozicije (usp. Hagen, s. v. *Henrik Ibsen*). Takvom evociranju prošlosti okreće se i Miroslav Krleža u svojim dramama iz *Ciklusa o Glembajevima*, a već se u prvoj sceni prvoga čina koji Leone i Beatrice otvaraju filozofskim raspravama pred glembajevskim portretima ovaj postupak naglašava isticanjem da Beatrice „dugo gleda u svoju vlastitu prošlost“ (Krleža, 2012: 287). Leone se nadalje prisjeća svoga djetinjstva: „Ja sam još bio dijete i sjećam se da nam je Tante Marietta pričala da je ovaj znao kod pokera tako varati, da je bio poznat als Falschspieler von Laibach bis Esseg!“ (ibid.: 296), čime se upoznajemo s kriminalnom pozadinom obitelji Glembaj. O kriminalnoj povijesti

lika starog Ekdala u Ibsenovoj *Divljoj patki* doznajemo iz šturog razgovora slugu iz prvoga čina, koji se naglo prekida ulaskom gospode u salon:

JENSEN: Je li on bankrotirao?

PETTERSEN: Nee, prošao je još mnogo gore. Zaradio je robiju.

JENSEN: Robiju?

PETTERSEN: Ili je to možda bio zatvor. – (Oslušne) Pst, evo, ustaju od stola. (Ibsen: 1986: 240)

Prava se istina odgađa te se otkriva tek u trećem činu kad Gregers govori ocu: „Trebalo je da ustanem protiv tebe onda kad je poručniku Ekdalu postavljena zamka. Trebalo je da ga opomenem. (...) Grijeh koji smo učinili prema starom Ekdalu, ja i – drugi, taj se više nikad ne može popraviti“ (ibid.: 287).

Sukob između oca i sina u *Gospodi Glembajevima*, gdje Leone ističe Ignjatovu razuzdanu prošlost i nepravdu prema pokojnoj majci, a Ignjat naglašava svoj nepovoljan položaj u tome braku, dolazi do vrhunca u drugome činu:

LEONE: Da, ja sam strašan, a gospođa barunica je za tebe simbol čiste sublimne Sreće! Sjećam se kao danas: kako je stajala nad mrtvom mamom sa svojim Fifijem. Molila je Paternoster. Nije došla ni do "et ne nos inducas in tentationem", kad se rastreseno prekrstila, okrenula i prešla u onaj naš stari salon! Tamo je stala nad onim Kirmanperzerom, sagnula se i probala mu kvalitetu! Ti se sjećaš onog Kirmana? Ja sam se uvijek kao dijete igrao na njemu Hiljadu i jedne noći! (Onaj njegov pahuljičavi akvamarinski preljev ja sam zvao snijeg!) Tu moju Hiljadu i jednu noć, taj stari naš Kirman dala je još istoga dana prenijeti u svoju vilu Nad Lipom. U masi onoj skupih Tebrisa i Korasana (kojima si je ti obasipao), ona nije imala nikakve brige nego da još istoga dana prenese taj perzer k sebi. Auch eine edle Weltanschauung!

GLEMBAY: (...) Ti si kapriciozan neuropat, kakva ti je bila i mati! I molim te! Čekaj da i ja tebi kažem istinu: ja sam s tvojom majkom proživio dvadeset tako teških godina – da sam nad njenom mrtvačkom posteljom odahnuo kao od kakve more! (Krlježa, 2012: 354-356)

Iako sukob oca i sina u *Divljoj patki* nije u samom središtu drame, valja primijetiti sličnosti između razgovora Leonea i Ignjata te Gregersa i starog Werlea, u kojemu, baš kao i Leone,

Gregers razotkriva očevu razvratnu prirodu, važnu za daljnji tijek događaja, te u kojemu do izražaja dolazi Gregersov blizak odnos s majkom:

GREGERS: To mi je moja jadna, nesretna majka kazala. Posljednji put kad sam je vidio.

WERLE: Tvoja majka! Mogao sam i misliti! Ona i ti – uvijek ste se držali zajedno. Ona je od početka otuđila tvoje srce od mene.

GREGERS: Ne, to su učinile patnje i uvrede, koje je ona ovdje morala podnositi, sve dok je to nije slomilo i upropastilo.

WERLE: O, nije ona podnosila patnje i uvrede – barem ne više od mnogih drugih ljudi! Ali sa bolesnim i nervoznim ljudima teško se izlazi na kraj. Tu sam ja isuviše morao podnositi. – A sad mi ti dolaziš sa takvim sumnjičenjima – podgrijavaš svakakve stare glasine i klevete protiv svoga oca. (...)

WERLE: Gledao si me očima tvoje majke. (*Malo spusti glas.*) Ali ne smiješ zaboraviti da su njene oči – ponekad bile zamagljene.

GREGERS (*drhteći*): Znam šta hoćeš da kažeš. Ali ko snosi krivicu za nesretnu bolest moje majke? Ti i sve ove – ! Posljednja je bila ona cura koju si privezao Hjalmaru Ekdalu, kad ti više nisi – o! (Ibsen, 1986: 251)

Baš kao što stari Werle na kraju razgovora zaključuje: „Sad i sam vidim: jaz između nas je suviše veliki“ (ibid. 254), tako i Leone, evocirajući scenu jasno urezanu u njegovu pamćenju, zaključuje:

LEONE *dugo promatra svoga oca. Tiho i žalosno*: 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. (Krlježa, 2012: 357-358)

U drami *U agoniji* nekoliko je značajnih mjesta u kojima se evociraju događaji iz prošlosti, a koji su od presudne važnosti za daljnji tijek radnje. Dok Laura raskrinkava svoj brak s Lenbachom kao lažan od samoga početka prisjećajući se scene s Licikom, jednom takvom licikom postaje i ona sama u odnosu s Križovcem, što je bilo najavljeno još nekoliko godina

ranije, zgodom na koncertu nordijskog kvarteta koja je već onda razotkrila njegov odnos spram njihove zajedničke budućnosti:

LAURA: To su ulaznice za onaj holandski kvartet prije tri godine! Poslije onog koncerta ja sam prvi put došla k tebi u tvoj stan. To je bilo one noći kad sam te tako očajno molila za dijete! *Križovec promatra te dvije žute karte bez riječi. Stanka.* Holandezi svirali su ono večer nekakav nordijski kvartet. Program sam izgubila, ali se sjećam, u tom nordijskom kvartetu dugo su plakali violina i čelo. Čelo je imalo čovječiji glas, a violina plakala je kao žena. Ta su se dva motiva tražila, dugo su se tražila, u svilenom tremolu kantilene. Ta kantilena prati me već tri ove naše godine, i ono večer na koncertu ja sam sjedila uz tebe, ja sam tebe tako strašno trebala, ja sam te tražila i, sjećam se, ja sam u tremu i polutmini dvorane osjećala tvoje tijelo, tebe, tebe, i ja nisam mogla da se savladam, ja sam pružila ruku za tobom i ja sam te pogledala. U onaj momenat, u dvorani, dogodilo se između nas sve što je uopće moglo da se između tebe i mene dogodi. Ti si bio osvjetljen; poludesno od tebe, dva reda pred nama, sjedila je jedna meni nepoznata žena, ti si s njom koketirao. Sve je to bila samo nijansa, jedna prolazna nijansa, i ta se nijansa rasplinula, ja sam nju zaboravila, a sada, sada mi je jasno da je to bilo zapravo sve! Onaj tvoj pogled, onaj tvoj pogled u oku one tuđe žene, moja kretnja za tobom, to je bilo to! Ja sam htjela onu noć od tebe dijete. Da, ja sam tako htjela da osjetim tvoju ruku, a ti... (Krleža, 2012: 490)

Sličnu ulogu razotkrivanja lažnih odnosa u Ibsenovoj *Nori* ima i tarantela koju će Nora plesati na kostimiranoj zabavi, nakon koje će „masku“ potpuno skinuti. „Sutra je gore kod konzula Stenborga kostimirani ples pa Torvald želi da se pojavim kao napuljska ribarska djevojka i plešem tarantelu koju sam naučila na Capriju“, kaže Nora, aludirajući na putovanje u Italiju, pa dodaje: „Pogledaj, tu je kostim. Torvald ga je za mene dao napraviti u Italiji, ali sad je sav tako potrzan da ni sama ne znam...“. Kostim je napravljen u Italiji, na putovanju koje je financirano Norinom krivotvorenom mjenicom, kako sama otkriva, a o kojemu već godinama Torvaldu laže. Kostim je sada već potrzan, laž će se uskoro otkriti, a pokušaj njegova zakrpanja, prizor „veličanstvene maskerade“ i plesanje „kao da se radi o životu i smrti“ bit će posljednji trzajevi laži prije nego što će „tarantela biti odigrana“ (Ibsen, 1986: 152-153).

Za razliku od drama *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji* dramska je radnja Krležine *Lede* „vođena gotovo pravolinijski, dakle, bez velikih i neočekivanih preokreta“ (Čengić, 2008: 195), pa će tako i scene u kojima se aludira na minula zbivanja gotovo potpuno izostati, ili pak neće imati značajnoga utjecaja na tijek radnje, kao što je to slučaj s prvim dvjema dramama. Karahasan,

definirajući *Ledu* kao dramu ogoljenog modela, zaključuje da je upravo „odsustvo prošlosti u ovoj drami isključilo mogućnost mitološkog proširenja njezina sistema i uvođenje vremenske perspektive u tumačenju njezina modela“ (Karahasan, 1988: 134).

3.1.4. „Drame zatvorenog prostora“

Čengić drame *Gospodu Glembajevu* i *U agoniji* naziva „dramama zatvorenog prostora upravo zbog koncentracije i izliva emocija koje karakterišu pisce ekspresionizma. *Krik* koji se ispoljava u neartikulisanom zvuku, pucnju, uspaničenim glasovima, odbija se od zidove prostora u kome se radnja dešava i ispunjava taj prostor zaglušujućim nepodnošljivim vibracijama“ (Čengić, 2008: 191-192). Karahasan princip zatvorene dramaturgije dovodi u vezu s prethodno analiziranim ispreplitanjem sadašnjosti i prošlosti, zaključujući da upravo zbog svoje zatvorenosti „drama ima mogućnost širenja vizure jedino u vremenskoj perspektivi“ (Karahasan, 1988: 101).

Zatvorenost prostora u koji Krleža smješta radnju svojih djela ali i tragičnost zbivanja još su naglašeniji uvođenjem motiva iz izvanjskog prostora. Cvrkut ptica koji se javlja na početku i na kraju trećeg čina *Gospode Glembajevih* može se tumačiti na više načina – kao slom jedne obitelji a uz to i društvenog sistema ili kao rađanje novoga dana (usp. Čengić, 2008: 172), ali postepena gradacija cvrkuta („što poslije spram finala polagano raste“, naglašava Krleža u didaskaliji s početka čina), koja naposljetku nadglasava pozive upomoć i graju, naglašava kako se izvan zatvorenog prostora, u kojemu likovi zbog svojih postupaka ostaju zarobljeni, život nastavlja odvijati nesmetano.

Na sličan način u drami *U agoniji* „gitara prolaznika“, što se čuje „kako dolazi sve bliže“, naglašava da se svijet vani kreće, da postoji život izvan zatvorenog prostora agonije, što dodatno intenzivira već napetu situaciju između Laure i Križovca: „Gitara je sada upravo pod otvorenim balkonom. To toliko smeta Lauru da je ustala i zatvorila staklena vrata balkona prilično uzrujano“ (Krleža, 2012: 481), nakon čega slijedi scena Laurina potpuna sloma. I motivi „cvrkuta vrabaca“ i „dalekog žamora ulice“ iz posljednje scene tročinske verzije drame koji se javljaju kad Laura otvori balkonska vrata, taman prije nego što će saznati da joj je Križovec ponovno lagao, naglasak stavljaju na vanjski prostor, onaj za kojim Laura čezne, ali do kojega ne može doći – shvativši to, stvar će preuzeti u svoje ruke i okončati agoniju dvama hicima.

U Strindbergovoj drami *Otac* zatvorenost prostora, ali i tjeskoba koja proizlazi iz odnosa u obitelji očituju se u replici Kapetanove kćeri Berthe: „Ah, da, kako bih rado išla u grad, dalje odavde, makar kamo! Kada bih te samo ponekad mogla da vidim, često! O, tu je unutra uvijek tako tjeskobno, tako tmurno, kao da je zimska noć, ali kada ti dođeš, oče, onda je kao kad netko širom otvori prozore u proljetno jutro“ (Strindberg, 1977: 23-24).¹ Lagercrantz ističe važnost ove slike za Sjevernjake, u kojima ona zasigurno pobuđuje mnogo više osjećaja no što to čini u našoj svijesti, evocirajući zvukove iz prirode, a posebno cvrkut ptica, koji se dotad, tijekom duge i mračne skandinavske zime, nisu mogli čuti (Lagercrantz, 1979: 193). Tragičnost ovoga djela očituje se i u tome što će upravo Kapetan, koji je svojevrsan izlaz iz tog zatvorenog prostora, ostati u njemu zauvijek zarobljen – i to ni manje ni više nego obučen u luđačku košulju.

Ibsenova *Divlja patka* podijeljena je u pet činova, od kojih se prvi odvija u kući veletrgovca Werlea, a preostala četiri u ateljeu Hjalmara Ekdala. Način na koji su obje scene postavljene može se dovesti u vezu s tematikom same drame – obje scene naime u pozadini kriju još jednu prostoriju, što je značajno ako uzmemo u obzir da drama tematizira odnos istine i privida. U prvome je činu soba u pozadini svijetla: „Otvorena dvokrilna vrata sa povučenom zavjesom na zadnjem zidu. Iz ove sobe vidi se velika elegantna soba jako osvijetljena lampama i stolnim svjetiljkama“ (Ibsen, 1986: 239), dok je soba u pozadini Ekdalova ateljea mračna: „Na zadnjem zidu široka dvostruka vrata, čiji se dijelovi mogu gurnuti u stranu. (...) Ekdal i Hjalmar odlaze do zadnjeg zida i guraju svaki po jedno krilo dvostrukih vrata. (...) Kroz otvor vrata vidi se velika i dugačka tavanska prostorija sa nepravilnim uglovima i stupovima dimnjaka. Otvori na krovu kroz koje jasna mjesečina osvjetljava pojedine dijelove prostorije, dok je sve drugo u tami“ (ibid.: 255 i 266-267). Ovaj se Ibsenov postupak može protumačiti kao predstava u predstavi kojom likovi bježe od vlastite stvarnosti (usp. Lysell 1999: 197) te nastavljaju djelovati u još zatvorenijem prostoru prividnog sklada. Ibsenova dvostruka stvarnost, odnosno odnos stvarnosti i predstave, može se povezati s već spomenutom dvojnomo scenom i dvjema paralelnim radnjama u Krležinoj *Ledi*, „gdje se u jednom momentu ne može zaključiti da li su likovi noćnih dama maske za Melitu i Klaru ili su pak Melita i Klara maske za noćne dame“

¹ Usp. izvorni tekst: „Ack ja, hvad jag vill komma till stan, ut härifrån, hvart som helst! Bara jag får se dig ibland, ofta. Åh derinne är alltid så tungt, så hemskt som om det vore en vinternatt, men när du kommer, far, så är det som när man tar ut innanfönstren en vårmorgon!“ U prijevodu posljednje rečenice navedene replike gubi se važan motiv tzv. unutarnjeg prozora (*innanfönster*). Postavljanje dodatnog stakla na prozore označavao je za Šveđane kraj ljeta i dolazak hladnijih dana, a unutarnji prozor, osim što je štitio od hladnoće, onemogućavao je dopiranje bilo kakvih zvukova u prostoriju. Skidanje toga stakla mnogo je intenzivnija slika od „otvaranja prozora“ kakvo pronalazimo u hrvatskom prijevodu (usp. Lagercrantz, 1979: 193).

(Čengić, 2008: 206). Iako ovu dramu Čengić ne definira kao dramu zatvorenog prostora, kako to čini s preostalim dvjema Krležinima, pretpostavit ćemo zbog scena koje se odvijaju i izvan zatvorenih prostora građanskih salona, *Leda* bi se također mogla tumačiti kao drama zatvorenog prostora jer niti jedan lik, unatoč potencijalnim raspletima, ne uspijeva napustiti prostor u kome djeluje, već u njemu ostaje zarobljen, „ali samo sa drugom maskom na licu“ (ibid.: 198).

Jedini lik za koji možemo reći (iako ne sa sigurnošću, jer Ibsen kraj ostavlja otvorenim) da se uspio izboriti za napuštanje zatvorenog prostora i svoje pozicije lutke te se uputiti u pravu potragu za smislom svoga života jest Nora. Iako Čengić (2008: 171) uspoređuje Leonea s Norom ističući da će Leone „slično Nori ili Nepoznatom pokušati bijegom od stvarnosti riješiti problem, ali će ga začarani životni krug ponovno vratiti na početak i dovesti do neminovnog sukoba“, valja se zapitati je li trenutno stanje u kojemu su se likovi komentiranih drama našli zaista „stvarnost“ ili je ono tek maska koju je lakše nositi nego prihvatiti (ili pronaći) pravu stvarnost. Kad Nora, nakon što joj Torvald naposljetku oprostila laž i krivotvorenje mjenice, kaže da ima dužnosti „prema samoj sebi“ (Ibsen, 1986: 170) ističući kako „mislim da sam prije svega čovjek, upravo tako kao i ti [Torvald] – ili, još bolje, pokušat ću to postati“ (ibid.), Nora zapravo u potrazi za sobom i svojom stvarnosti „skida kostim“ jer, kako kaže, „dosta je bilo maskerade“ (ibid. 167). Gotovo se identična situacija može pronaći u Krležinoj *Ledi* kada Aurel, nakon što shvati da je mogao izgubiti Klaru, doživljava „preobraćenje“ (koje je više motivirano potencijalnim razaranjem kolotečine njegova života nego stvarnom ljubavi prema Klari). Klara, za razliku od Nore, ne preuzima inicijativu, već reagira potpuno pasivno: „No, hvala bogu, sve je dobro! Sve je dobro! (...) On ipak ne može bez mene!“ (Krleža, 2012: 657) te na taj način nastavlja život pod maskom.

3.2. Likovi i njihovi antitetični međuodnosi kao izvorište dramskih sukoba

Antitetičnost je jedna od najdosljednijih karakteristika Krležina pisanja, karakteristična ne samo za dramski, nego i za čitav njegov opus. Nemeč (2017: 89) ističe kako upravo „logika nerješiva sukoba dvaju načina mišljenja i likovi koji zastupaju kobnu opreku generiraju zaplete u brojnim Krležinim tekstovima“, a Karahasan navodi da „agonalno suočenje dvaju suprotstavljenih stavova“ doprinosi dramatičnosti teksta (1988: 95). „Ona duboka antinomija toliko karakteristična za Krležina lica i njegov teatar“ (Paljetak, 1975: 354) posebno će do izražaja doći upravo u njegovu glembajevskom ciklusu, gdje će individualni likovi biti prikazani mnogo kompleksnije nego što je to bilo u prijašnjim njegovim dramama. Sukob će se tako, osim među

likovima, odvijati i unutar lika (usp. Čengić, 2008: 158. i 174), čime će se približiti Strindbergovoj poetici prikazivanja rastrojenih, iracionalnih pojedinaca u vječnoj borbi kako s okolinom, tako i sa samima sobom (Olsson: s. v. *Johan August Strindberg*). S obzirom na to da su Krležini likovi realistično konstruirani te potpuno individualizirani, drame se temelje na „zasnivanju sižejne logike na logici psihološke gradnje lika“ (Karahasan, 1988: 97), stoga će se u sljedećim poglavljima nastojati prikazati odnosi među likovima koji su postali temeljem dramskog sukoba analiziranih drama.

3.2.1. Problematika ljubavno-bračnih odnosa

Kao što je ranije spomenuto, drame iz *Ciklusa o Glembajevima* mogle bi se tumačiti i kao tri čina jedne drame, a takvome tumačenju doprinosi i način razvijanja, odnosno raspadanja, pojma braka, što Vučetić slikovito opisuje u sljedećem citatu: „Dok je – gledajući samo glembajevske bračne odnose – odnos čovjeka i žene u drami *Gospoda Glembajevi* bučna, bijesna tragedija, u kojoj vidimo posljednje erotičke vrućice, posljednje krepuskolarno, morbidno uživanje i posljednje sretno varanje, i dok je u drami *U agoniji* bračni glembajevski odnos u posljednjim trzajima, u umiranju, iako još topao, ali kao čovjek koji je tek umro, – u *Ledi* je bračni odnos groteskna ljubav, mučna i komična plima u kojoj se još kreće jedan kasni izdanak Glembajevih i jedna rana figura Klanfara, kao u prljavoj, amorfnoj rastopini, čiji se zadah osjeća inače u čistim glembajevskoklanfarovskim stanovima“ (Vučetić, 1983: 108).

Iako Krleža iz drame u dramu, počevši od *Glembajevih*, preko *Agonije*, pa sve do *Lede*, brak sve više i više ogoljava te lišava iskrenih intimnih odnosa, valja istaknuti da ni u jednoj drami motiv ljubavi i braka nije potpuno čist. Kako ga Čengić (2008: 148) naziva, motiv je to „glembajevske ljubavi“ koja se prije svega zasniva na težnji za ispunjavanjem vlastitih interesa. Barunica Castelli, referirajući se na svoj brak sa starim Glembajem i sama priznaje: „Ja sam ušla u ovu kuću iz materijalnih razloga: ja to priznajem! (...) Meine Glembay-Ehe war eine finanzielle Transaktion!² Ja to priznajem!“ (Krleža, 2012: 498).

Iako brak između Lenbacha i Laure nikada nije bio sklopljen iz ljubavi, već zbog društvenog i materijalnog statusa – kako Laura i sama ističe: „...moj gospodin suprug, taj simpatični džentlmen, koji je mene onda bio šarmirao i svojim barunatom i plemstvom i dvorskim hintergrundom i konjima...“ (ibid.: 481) – za Lenbacha je razvod braka bio neprihvatljiv, prije

² U prijevodu: „Moj glembajevski brak bio je financijska transakcija!“ (Krleža, 2012: 398).

svoga zbog njegova društvenog ugleda: „Ali, molim vas, mlada gospođo, što se tiče te likvidacije, ja svečano izjavljujem: Lenbachovi žive u brakovima, što je zapisano u crkvenim knjigama, već više od trista godina, i nije se čulo da bi jedan jedini Lenbach bio likvidirao svoj brak prije svoje vlastite smrti!“ (ibid.: 436). Iako se već iz Križovčevih replika iz prvoga čina da naslutiti kako brak za njega nije opcija, jer, kako kaže, „...čitav juridički, ženidbenopravni kompleks, danas, u tom nevjerojatno dubokom nemiru suvremene erotike, to je savršeno patrijarhalni besmisao, kao što je besmislena na primjer lojanica u odnosu spram Dieselmotora! Suvremeni brak je besmisao...“ (ibid.: 448), Laura će nakon Lenbachova samoubojstva inzistirati da Križovec prestane okolišati, da prestane „govoriti u performativima“ (usp. Pišković, 2005: 328-334): „A ja? A što sam ja? Ne teku li moje suze po tvojim rukama, Ivane, zaboga, molim te, govori, reci, čuj, molim te!“ (ibid.: 486). Ovaj se odnos može dovesti u vezu s odnosom likova iz Strindbergove *Gospođice Julije* u kojemu nakon intimnog čina Julija na sličan način od Jeana traži direktnu potvrdu ljubavi, što on, baš kao i Križovec, riječima vješto izbjegava:

GOSPOĐICA: Sve je to lijepo. Ali Jean – ti treba da me ohrabriš. – Reci da me voliš!
Dođi i zagrlj me!

JEAN (*ustručava se*): Htio bih – ali se ne usuđujem! Više ne u ovoj kući. Ja vas ljubim – bez sumnje – zar možete i da sumnjate u to? (Strindberg, 1977: 75-76)

Tragičan je kraj kao jedini način bijega iz odnosa u kojemu su se likovi našli u objema dramama najavljen motivom krvi – u Krleže je to Laurino ubijanje leptirice „takvom vansebnom kretnjom da je razbila jedan tanjir i razrezala ruku. Krvarenje“ (Krleža, 2012: 485), a u Strindberga Jeanovo klanje Julijina kanarinca. Obje scene izazvat će u ženskih likova bujicu nekontroliranih psihičkih reakcija čiji će se intenzitet smanjiti kad izgube svaku nadu u budućnost sa svojim partnerima te postanu svjesne bezizlaznosti situacije u kojoj su se našle (usp. Čengić, 2008: 185-190).

Baš kao i u prvim dvjema dramama Krležina glembajevskog ciklusa, i u *Ledi* su brakovi sklapani iz koristi – Melita opisuje svoj brak s Klanfarom: „Ja sam stupila u ovaj klanfarski brak na kompromisnoj bazi...“ (Krleža, 2012: 571) – a iz koristi neće biti ni razvrgnuti, jer kako Klara kaže: „Ja sam legitimna gospođa jednog slikara koji ima svoj ugled, svoju karijeru, svoju novogradnju, svoje izložbene kataloge, ja, uz te kataloge i tu novogradnju, imam neku pravnu garanciju, i ja danas više nemam snage da ostanem sama i počnem za sebe sama bez te pravne garancije“ (ibid.: 612). Vratimo li se na odnos između žene i muškarca nakon intimnog čina koji je prikazan u Strindbergovoj *Gospođici Juliji*, zaključit ćemo da se paralela može povući i

s odnosom između Urbana i Klare. Za Klaru je Urban „monstrum“ (ibid.), kao što je za Juliju Jean „nitkov“ (Strindberg, 1977: 79) „pseto“ i „sluga“ (ibid: 91), kad, baš kao i Jean, i Urban nakon seksualnog čina pokaže svoje pravo lice nazivajući „sve što se dogodilo između nas [Urbana i Klare] pustolovinom“ (ibid.: 617).

Interes Krleže za tematiziranje ljubavno-bračnih odnosa, odnosno ljubavno-bračnih kriza, može se povezati sa stvaralaštvom Henrika Ibsena (usp. Vučetić, 1983: 106), što se potvrđuje i objema analiziranim Ibsenovim dramama, jer su glavna tema i u *Nori* i u *Divljoj patki* obiteljski i bračni odnosi. Iako su odnosi među supružnicima ponešto različiti, ni brak Nore i Torvalda ni brak Gine i Hjalmaru ne počiva na iskrenoj ljubavi i zajedništvu, kako se isprva prikazuje, već je zasnovan na lažnim odnosima i prividnom skladu (usp. Skinnar, 2006: 22-23) – doduše ne iz istih, materijalno-statusnih, razloga koje susrećemo u Krleže, što ćemo detaljnije obraditi u sljedećem poglavlju. Motiv Krležine „likvidacije“ odnosno razvoda braka u Ibsenovim je djelima puno bliži novoj klanfarovskoj eri, nego glembajevskoj – dok Ignjat ili Lenbach ni ne pomišljaju na razvod, koji izjednačavaju s gubitkom društvene časti, Klanfar otvoreno nudi raskidanje svih pravnih odnosa s Melitom, slično Ibsenovim muškim likovima Hjalmaru i Helmeru.

Analizirajući sve tri Krležine drame, Karahasan donosi opis modela glembajevskog ciklusa gdje su ljubavni trokuti, s likovima u vrhovima svakog trokuta te odnosima među likovima na njihovim stranicama, temelj gradnje sižejne konstrukcije djela (usp. Karahasan, 1988: 93-135). U *Ledi* je takav model „maksimalno ogoljen“ (ibid: 130), a komičnost bračnih odnosa intenzivira se upravo udvostručavanjem ljubavnih trokutova, odnosno intimnih odnosa među likovima, tako da se gotovo svaki lik sa svakim može dovesti u međuodnos (usp. Čengić, 2008: 198 i Čengić, 2008: 205-206). Odnos između žene i muškarca, koji je Krleža prikazao i u svojim ranijim djelima poput *Adama i Eve* ili *Maskerate*, i u ovome se djelu svodi na vječnu borbu, a cikličnost radnje naglašava nemogućnost napuštanja otprije određene pozicije.

Nema sumnje da su u oslikavanju odnosa između muškarca i žene jedan od Krležinih uzora bila djela Augusta Strindberga. Iako je i u *Gospođici Juliji* borba za moć između muškarca i žene dovedena do krajnjih granica, klasna je opreka, kako ćemo kasnije objasniti, mnogo intenzivnija. U drami *Otac* Strindberg pak fokus stavlja na temu muško-ženskih odnosa u bračnoj zajednici, kakve prikazuje i Krleža, pokazujući kako je jedini ishod ove borbe dovesti drugu stranu do ludila (Olsson: s. v. *Johan August Strindberg*). U borbi između muškarca i žene, u kojoj je „predmet“ borbe odgoj i buduće zanimanje njihove kćeri, prikazana je ujedno i borba između dvaju svjetonazora – tradicionalnog i modernog, kakvo je donijelo novo doba i

razvoj građanske klase, a za postizanje vlastitih ciljeva ne bira se sredstvo, pa tako Laura Kapetana uspije uvjeriti da nije otac vlastitoj kćeri (usp. Malmström, 2005: 10).

3.2.2. Relacija istina-privid te njezino razotkrivanje kao temelj dramskog sukoba

O odnosu između istine i privida bilo je govora u poglavlju u kojemu smo se osvrnuli na evociranje prošlosti kao na tipičnu tehniku Ibsenova, a potom i Krležina stvaralaštva, važnu prije svega zbog proširenja prostorno „zatvorenih“ drama u vremenskoj perspektivi (usp. Karahasan, 1988), a samim time i zbog bacanja novoga svjetla na sadašnje događaje, najčešće u smislu „razotkrivanja i razumijevanja podsvjesnih (i naravno svjesnih) slojeva ljudskog bića i njegova odnosa sa socijalnom zajednicom“ (ibid.: 94).

Uvođenjem lika koji će na istini inzistirati ili je pak (ne)namjerno otkriti značit će uvođenje glavnog pokretača radnje – u Ibsenovoj *Divljoj patki* bit će to lik Gregersa Werlea, koji kaže kako „Hjalmara, njega još mogu da oslobodim iz okova laži i obmane koji su ga doveli na rub propasti“ (Ibsen, 1986: 288), aludirajući pritom na Hjalmarov brak s Ginom za koji smatra da zbog njezina prešućivanja odnosa sa starim Werleom ne može biti „istinskim brakom“. Za razliku od Gregersa čije su namjere iskrene i dobre, lik Krogstada u Ibsenovoj *Nori* istinu će htjeti otkriti radi osvete, no on neće biti taj koji će to naposljetku učiniti – slično Gregersovu razmišljanju bit će razmišljanje gospođe Linde, zbog koje će na kraju istina i doći do Torvalda: „Ne, Nils. Ne traži to pismo natrag. (...) Otad su protekla dvadeset i četiri sata, i nećeš vjerovati što sam sve vidjela u ovoj kući. Helmer mora doznati istinu. Ta nesretna tajna mora na vidjelo, između njih mora doći do iskrenog razjašnjenja. Dosta je bilo skrivanja i laži“ (ibid.: 157). Baš kao i Gregers koji se vraća u obiteljsku kuću ili Kristina Linde koja se vraća u rodni kraj, i Leone Glembay lik je povratnika koji će potaknuti lavinu događaja razotkrivanjem baruničina odnosa sa pastorom Silberbrandtom:

LEONE: Kad netko spava s jednom ženom čitave noći, njega bi ipak trebalo interesirati s kim se to dopisuje ta dotična žena.

SILBERBRANDT *blijed i uzrujan, dršćući*: Ne razumijem od svega toga ni riječi, gospodine doktore!

LEONE: Ne? Zaista? Vrlo mi je žao! Molim vas samo, kad već primete baruničine noćne vizite, da kod toga budete barem za nijansu diskretniji! Barem tako dugo dok su strani gosti u kući! (Krleža, 2012: 334-335)

Pozicija muških likova Torvalda, Hjalmara i Ignjata u postojećoj bračnoj i obiteljskoj zajednici drastično se mijenja nakon razotkrivanja istine – pozicija muškarca kao muža u *Nori*, odnosno muškarca i kao muža i kao oca u *Divljoj patki* ozbiljno je poljuljana nakon otkrivanja istine, isto kao što je to i u *Gospodi Glembajevima* s pozicijom Ignjata kao muža. Dok se slabost Glembaja ponajprije povezuje sa psihološkom slabošću i emocionalnom ovisnošću o barunici Castelli, Shideler (usp. 1999: 59-99) ovakvo slabljenje uloge muškarca kao oca i muža u Ibsenovim djelima povezuje s društvenom problematikom aktualnom u vrijeme nastanka drama, odnosno u vrijeme nastanka građanske klase i nuklearnih obitelji, pri čemu se kritizira i patrijarhalni sustav. Ova je kritika najočitiya u Ibsenovoj *Lutkinjoj kući*. Očito je da je Nora cijeloga svoga života zarobljena u okvirima patrijarhalnog sustava, a konačno razotkrivanje istine omogućit će joj da se iz njega pokuša osloboditi:

NORA: To je tako, Torvalde. Kad sam još bila kod tate, on mi je iznosio svoje nazore, pa sam i ja imala isto takve nazore. Ako sam katkada drukčije mislila, zatajila sam to jer mu ne bi bilo pravo. On me je nazivao svojom lutkicom i igrao se sa mnom kao što sam se ja igrala sa svojim lutkama. Onda sam prešla u ovu kuću, k tebi...

HELMER: Kako se ti to izražavaš o našem braku?

NORA (*staloženo*): Mislim, onda sam prešla iz očevih ruku u tvoje. Ti si sve uredio po svome ukusu i ja sam usvojila tvoj ukus; ili sam se samo tako pravila; ne znam više točno – čini mi se i jedno i drugo; malo jedno i malo drugo. Kad sada bacim pogled unatrag, čini mi se da sam ovdje živjela kao prosjak – od milostinje. Ja sam živjela od toga što sam za tvoju ljubav pravila predstave. Ti si tako htio. (Ibsen, 168-169)

Zadržimo li se u okvirima drama i vratimo li se na analizu odnosa između supružnika, mogli bismo zaključiti da je temeljni problem počivanje bračne zajednice na krivim temeljima, život u prividnom skladu, život u „močvarnom zraku“ – umjesto na ljubavi prema partneru, odnosi se zasnivaju na ljubavi prema samom sebi, želji za postizanjem vlastite koristi i lažima. U Ibsenovim se djelima može primijetiti velik kontrast između stvarne pozicije muškaraca u obitelji te njihove slike o toj poziciji. Oba lika pozitivnu sliku o sebi samima stvaraju kroz odnose prema svojim ženama, te tako Torvald, ističući Norinu nemoć i financijsku ovisnost, sebe predstavlja kao više vrijednog (usp. Skinner, 2006: 22-23), a Hjalmarova uloga paćenika koji je sve žrtvovao za „vraćanje imenu Ekdal čast i ugled“ samo se dodatno utvrđuje Gininom neupitnom podrškom i odobravanjem njegova „velikog pronalaska“. Razotkrivanje istine o Gininjoj laži savršeno će se uklopiti u njegovu sliku o sebi kao o mučeniku (usp. Skinner, 2006: 15-16): „Pitam se, šta je sada sa mojim snom o ocu porodice? Jer, kad sam tamo ležao na sofi,

i razmišljao o pronalasku, onda sam jasno osjećao da će on iscrpiti sve moje snage. Slutio sam da će dan, kad svoj patent budem držao u rukama, da će taj dan biti dan moga rastanka. Ali moj san je uvijek bio da ćeš ti onda ostati kao bogata udovica preminuloga pronalazača“ (Ibsen, 1986: 295). Na sličan način i barun Lenbach iz Krležine drame *U agoniji* stvara iskrivljenu sliku o sebi – iako je, za razliku od Torvalda ili Hjalmara, sâm svjestan svoje pozicije, lažnu sliku o sebi stvara pred drugima. Laura tako ističe: „Tu moljakaš novce na jednoj strani, a na drugoj igraš pred prosjakom gospodina!“ (Krleža, 2012: 434).

Iako je Strindberg u drami *Otac* lik Kapetana stvorio između ostalog i po uzoru na Hjalmaru Ekdala (usp. Malmström, 2005: 14), granicu između istine i obmane ovdje je puno teže utvrditi – prije svega jer je u ovome djelu naglasak na već spomenutoj borbi između žene i muža, u kojoj će cilj, odnosno pobjeda nad onim drugim, biti važniji od razotkrivanja prave istine.

Dok Ibsen sukob između istine i privida u *Divljoj patki* simbolično prikazuje karakteriziranjem Hjalmaru Ekdala kao fotografa (usp. Lyssel, 1999: 197), odnosno u *Nori* karakteriziranjem Nore kao lutke, Krleža u svim trima dramama koristi svoj sveprisutan motiv maske, lutke i predstave kako bi naglasio upravo ovaj problem:

„Od svoje maske, stava i svećeničke superiornosti on je izgubio sve oznake, pokazujući svako pomanjkanje ponosa.“ (Krleža, 2012: 336)

„Castellica je posijedjela? Ona je prestala oksidirati kosu! To je njoj šik: poslije takve nesreće promijeniti periku!“ (ibid.: 366)

„...U kućama čuje se još i plač, tu ljudi još lamentiraju, viču, žaloste se iskreno; na groblju, to je već više-manje predstava...“ (ibid.: 376)

„Da, točno, ali ostali građanski profesionali nisu maskirani! Vlakovođe su vlakovođe, grobari su grobari! Ali vi ste privilegirani švarckinstleri! Vaša je meštirija prekrivena crnim rupcem, vi ste ambasadori neke više sile s pravom eksteritorijaliteteta u današnjem građanskom društvu!“ (ibid.: 386)

„...Onda sam već bila imala čast da ga vidim iza kulisa, i sjećam se – ah – da!“ (ibid.: 454)

„...on se ono večer za mene demaskirao!“ (ibid.: 481)

„Ti jedno misliš, a drugo govoriš! Daj priznaj, molim te progovori, ne budi tako prazno učtiv, pa to je samo maska, pa to nije tvoje pravo lice!“ (ibid.: 487)

„Jer ste vi jedini čovjek ovdje među svim ovim lutkama oko mene.“ (ibid.: 606)

„Ta ona je nikotinizirana, ispijena, histerična maska; i odakle tome morbidnom stvorenju ta tjelesna pretenzija, to mi je sasvim nejasno!“ (ibid.: 628)

Ipak, određivši *Ledu* kao „komediju jedne karnevalske noći“ Krleža ističe da je čitava drama „marionetska predstava“ (Nemec, 2017: 158) u kojoj razrješenja nema, već dramski sukob „zatvara sopstveni krug i ličnosti kruže putanjom te nepromjenjive i uvijek iste kružnice, ali samo s drugom maskom na licu, što se uklapa u ambijent karnevalske noći“ (Čengić, 2008: 198).

Sličnog je ambijenta i Strindbergova *Gospođica Julija*, naturalistička tragedija čija se radnja odigrava jedne ivanjske noći.³ Julija sama ističe kako je Ivanje vrijeme odbacivanja svih maski: „večeras slavimo svečanost kao veseli ljudi i odbacujemo svaki položaj“ (Strindberg, 1977: 63), a baš kao i u Krleže, po završetku drame i ove karnevaleskne noći „nestaje čara“ (Strindberg, 1977: 89) i, iako su svi „željeli nekamo pobjeći, na kraju su svi ostali na svojim mjestima“ (Nemec, 2017: 158) vrativši se u svoju prvotnu ulogu, s iznimkom gospođice Julije, čija nam sudbina nije do kraja razjašnjena.

Kao što su noćne dame iz *Lede* jedine nemaskirane osobe (usp. Nemec, 2017: 158), tako je i Kristina u *Gospođici Juliji* jedini lik koji je svjestan svoje pozicije i koji se čak ni u ivanjskoj noći neće pokušati maskirati u nešto što nije (usp. Dahlgren, 2014: 3), jer, kako sama kaže: „...a i ja znam svoje mjesto...“ (Strindberg, 1977: 64). Uvođenjem ovih likova, duboko uronjenih u realnost, kao protuteže glavnim likovima dodatno se naglašava da je „sve igra, prevara, sve se skriva iza maske i privida sreće i zadovoljstva“ (Čengić, 2008: 206).

3.2.3. Problematika klasne pripadnosti

Iako u Krležinim dramama nije eksplicitno naglašen sukob među klasama u obliku klasne borbe, kao što je to s, primjerice, Strindbergovom *Gospođicom Julijom*, koja se smatra naj slikovitijim primjerom borbe među klasama u autorovu opusu (Malmström, 2005: 20), Krležini su likovi također klasno portretirani, što mu omogućava implicitno bavljenje i ovom tematikom.

Kao i na svim drugim planovima, obitelj Glembay će iz drame u dramu (od *Gospode Glembajevih*, *U agoniji*, pa do *Lede*) i klasno propadati. Slom aristokratske glembajevske klase

³ Ivanje, tj. švedski midsommar, smatra se, nakon Božića, najvažnijim švedskim praznikom u čijoj su magičnoj noći čuda moguća, stoga ne čudi što je Strindberg smjestio radnju svoje drame upravo u ovu noć. Uostalom, u predgovoru *Gospođice Julije*, i sâm navodi da je Julijina nesretna sudbina bila motivirana između ostalog i karnevalskom atmosferom Ivanjske noći (šve. „feststämningen på midsommarnatten“, usp. Strindberg, 1993: 15).

najavljuje se ekonomskim slomom u zadnjem činu *Gospode Glembajevih*, a u *Ledi* pratimo pojavu nove, klanfarovske, klase koja će ju potpuno zamijeniti.

Kao jedan od najizraženijih kontrasta među klasama u Krležinim dramama glembajevskog ciklusa može se izdvojiti slučaj Rupert-Canjeg, koji pripada javnom planu dramskog sistema drame *Gospoda Glembajevi* (usp. Karahasan, 1988: 127). Iako nema utjecaja na daljnje razvijanje sižea (ibid.), navedenom se aferom, koju evociraju likovi obitelji Glembaj, pripadnici visokog građanskog sloja, naglašava antiteza između dviju klasa, kao i stav Glembajevih o „periferiji“, pritom misleći i na prostornu i na društvenu periferiju: „Psihologija periferije nije psihologija naših veltanšaunga! Psihologija ulice je egzaltirana!“ (Krleža, 2012: 307). Daljnja se klasna opreka, u kojoj su Glembajevi pak subordinirani i iz koje je vidljiva prava, kriminalna, podloga glembajevske aristokracije, otkriva u sukobu Leonea i Ignjata, odnosno u sukobu između „dviju rasa“ – Glembajevih i Daniellijevih: „Da, da, uvijek je tako bilo! Kad god sam ja pristupio nekome od vas, u bilo čemu, s bilo kakvom molbom ili namjerom, uvijek, da, uvijek se dogodilo jedno te jedno: uvijek se preda mnom javila ova vaša Danielli-grimasa, s jednim višim prezirom za sve što niste vi! Gospoda! Gospoda Danielli, venecijanski grandi! A ja, tko sam ja? Nekakav međimurski parveni!“ (ibid.: 348). Ova će se opreka (Glembay-Danielli), koja čini okosnicu sukoba između oca i sina iz drugog čina, preslikati i na lik Leonea i njegovu unutarnju borbu, a „u svemu tome on je podijeljena ličnost koja pokušava da pronade i otkrije svoj identitet“ (Čengić, 2008: 158).

U okviru klasne tematike valja istaknuti i klasni i društveni uspon barunice Castelli, o kojemu ona sama progovara u *Gospodi Glembajevima*: „S dvanaest godina ja sam ostala na ulici, Leone. Vi ne znate što to znači smucati se po parkovima na jesenjoj kiši, gladan i poderan i bez krova! Vi ste počeli živjeti s rentom od dvadeset funti mjesečno, a ja s poderanim cipelama i s jednom starom lisicom oko vrata! Meine Glembay-Ehe war eine finanzielle Transaktion! Ja to priznajem! I vidite: ja sam imala iza sebe tada već jedan degenerirani brak sa šezdesetogodišnjim barunom Castellijem i mnogo toga, no vjerujte mi, ja govorim pred mrtvim licem ovoga starca: za sve ono što sam ja morala u ovim posteljama i u ovom braku, ja sam bila vrlo slabo plaćena!“ (Krleža, 2012: 398).

Kroz dramu *U agoniji*, osim već spomenute problematike braka i odnosa među supružnicima, provlači se i problematika klasne pripadnosti jer Laura, kao potomak aristokratske obitelji Glembay, „ne samo da rad po sebi drži klasnom degradacijom (samu sebe grubo i, reklo bi se, prezirno zove 'šnajdericom', iako je vlasnica, a ne radnica krojačkog salona, smatrajući da ne radi, kao Križovec, 'posao adekvatan svojoj društvenoj poziciji'), nego je rad sili i da se ponižava

pred novonastalom građanskom kastom 'ministrica', koje status ne duguju obiteljskom nasljeđu nego udaji za birokratske karijeriste“ (Čale Feldman, 2018: 175). Postepenim razotkrivanjem odnosa između Laure i Križovca, koji se na prvi pogled doima (barem s Laurine strane) iskrenim, saznajemo da i u taj odnos Laura želi ući iz statusnih razloga: „Već je moj brak s Lenbachom bio jedna takva barunska dekorativnost, a jedna zabluda rađa drugu! Da, u onom svom modisteraju ja sam naivno sanjala o spasenju iz onog pakla, ja sam sanjala da ću postati tvojom gospođom, jahati konje, nositi reket, biti opet gospođa!“ (Krlježa, 2012: 494).

Uvođenjem lika Klanfara u posljednjoj drami glembajevskog ciklusa, Krlježa konstruira novu klasu, koja će polagano u potpunosti zamijeniti degeneriranu glembajevsku. Iako su i Glembajevi ništa drugo no priučena gospoda, „međimurski parveni“, kritika Klanfaru, koji je još u procesu ekonomskog uzdizanja nakon kojega će tek uslijediti kulturno, bit će usmjerena upravo na njegovo podrijetlo: „Takav jedan parveni koji nema pojma o civilizaciji, takav ciglarski sin...“ (Krlježa, 2012: 582), čija je mama „okapala krumpir, prala rublje i čistila čizme svome suprugu ciglaru“ (ibid.: 571). Antitetičnost odnosa između ovih dviju klasa, između „dva odgoja, dva veltanšaunga, dvije rase“ (ibid.: 574) vidljiva je u svim segmentima života – od svakodnevnih pojava poput „čačkanja zuba“ i „rukovanja s dva prsta, s čačkalicom u ruci“ (ibid.: 572), do promišljanja o umjetnosti gdje „on [Klanfar] gleda uljenu sliku kao kmet fotografiju“ (ibid.: 571) ili gledanja na pojave poput braka ili smrti kao na „otvoreno pravno pitanje. Pitanje zakona i paragrafa!“ (ibid: 583).

Već spomenuti paralelni planovi u *Ledi* te njihovo ispreplitanje, gdje su likovi noćnih dama pandan likovima dama iz građanskih salona, gdje su „postupci i reakcije tih likova [su] gotovo identični“ te gdje se „jedina razlika među njima očituje [se] u pripadnosti određenoj društvenoj klasi“ (Čengić, 2008: 198), dodatno naglašavaju slom glembajevske ere te, baš kao i u Strindbergovoj *Gospođici Juliji*, prikazuju mogućnost prevlasti i uspostavljanja moći jedne klase nad drugom.

Strindberg sukob između klasa u *Gospođici Juliji* najavljuje već u prvom razgovoru između Jeana i Kristine o Julijinoj kujici Dijani: „Da, Dijana je bolesna! Išuljala se s vratarevim mopsom – i sada je sve otišlo nakrivo – i vidiš li, o tome neće gospođica ništa da zna“ (Strindberg, 1977: 61). Dvije suprotstavljene strane klasne borbe Strindberg je utjelovio u likovima gospođice Julije kao pripadnice visoke klase s jedne strane te Jeana, njezina sluga i pripadnika niske klase s druge strane. U drami se ističu dvije hijerarhije – klasna, gdje je Julija svojim društvenim statusom nadređena Jeanu, te rodna, prema kojoj je Jean nadređen Juliji, ali koja do izražaja dolazi tek nakon spolnog čina, koji ujedno možemo smatrati glavnom

prekretnicom drame (usp. Dahlgren, 2014 :25). Gospođica Julija svjesno se spušta na Jeanovu razinu, kako sama kaže, postaje „jedna koja vam [Jeanu] je ravna“ (Strindberg, 1977: 68), a dok se ona klasno ponizuje, Jean istovremeno sanja (doslovno) o penjanju i, za početak, o tome „da se dovine[m] do prve grane“ (ibid.: 76). Sve do spomenutog intimnog odnosa gospođica Julija ima prevlast nad Jeanom i kontrolu nad njihovim flertom, no nakon baleta, koji simbolično predstavlja spolni čin, Jean zaključuje: „Nemojte samo biti nervozni i nemojte izigravati neku otmjenu, jer sada smo jednaki!“ (ibid.: 78). Jednakost koju Jean ističe postepeno nestaje, a rodna hijerarhija i Jean kao superordinirani član ovoga antitetičnoga para prevladaju. Malmström (2005: 22) ističe kako je Strindberg ovom klasnom borbom pojedinaca nastojao prikazati promjenu društvenih paradigmi – a slično je i u Krleže, u čijim dramama pratimo složene odnose među pripadnicima različitih klasa, kao i borbu za poziciju moći, koja će se paralelno odigravati na svim razinama: od ekonomske i socijalne, sve do kulturne.

3.2.4. Ekonomski kapital kao temelj odnosa među likovima

Već u poglavlju o problematici ljubavno-bračnih odnosa istaknuta je priroda glembajevskih brakova na koje se referira kao na „transakcije“, a koji su sklapani prije svega radi vlastite koristi. Pavlić (2019: 105-137) u svom dvojnomo čitanju *Glembajevih* Krležino umjetničko djelovanje nadopunjava uvidima iz političke prakse, ukazujući na važnost Krležina angažmana u Komunističkoj partiji te utjecaja marksističkih ideja u artikulaciji prozih i dramskih djela iz *Ciklusa o Glembajevima*. Iako su i skandinavski autori djelovali u javnoj sferi uključujući se u polemike o društvenim problemima svoga vremena, Krležino je djelo ipak i ideološki obojeno, a njegov pogled na bogatstvo na tragu Marxa i marksista zahtijevat će posezanje za instrumentarijem političke ekonomije (ibid.).

Uzmemo li u obzir saznanja o kriminalnoj prošlosti obitelji Glembay, o kojoj više doznajemo u prozi *O Glembajevima*, te načinu stjecanja kapitala koji je poslužio kao temelj za sve buduće transakcije, zaključit ćemo kako je upravo ekonomija odigrala važnu ulogu u formiranju njihova društvenog ugleda te visoke pozicije u društvu (usp. Pavlić, 2019: 116-118). Na nekoliko se mjesta u samim dramama glembajevskog ciklusa aludira upravo na nepošten ili pak nemoralan način stjecanja ekonomskog kapitala, kao kad primjerice Leone ističe: „Da, on je vagao za čitavog svog života! To je mene još kao dečka uvijek zanimalo, kako je to, da je ovaj vagao tako da drži vagu koja je prevagnula! A poslije sam se dosjetio: to je prvi Glembay koji je vagao krivo!“ (Krleža, 2012: 297).

Ideja o transakcijskoj prirodi svega što ih okružuje, pa tako i braka, odnosno ljubavi, duboko je usađena u glembajevski način razmišljanja, što je vidljivo iz Ignjatove replike u kojoj aludira na bivšu i sadašnju ženu: „A misliš li ti da tvoja mati nije bila skupa? Kann man überhaupt in der Welt etwas haben, das man nicht bezahlt hat!“, odnosno u prijevodu: „Može li čovjek uopće posjedovati na svijetu nešto što nije platio!“ (Krleža, 2012: 359). Sličan stav o rješavanju svih problema novcem imaće i lik starog Werlea iz Ibsenove *Divlje patke*, čija će redovita novčana naknada obitelji Ekdal, kao i plaćanje školovanja Hjalmaru biti kompenzacija za lažnu osudu starog Ekdala i laž o Hedviginu očinstvu. Baš kao i u *Gospodi Glembajevima*, i početnom se scenom *Divlje patke*, odnosno ekonomskom superiornošću te „grandioznim slavljem pokušava prikriti stvarna kriza građanskog društva“ (Čengić, 2008: 163).

Ekonomski kapital bit će važnim elementom konstruiranja zapleta u Krležinoj drami *U agoniji*, kako će istaknuti Čale Feldman (2018: 173) u usporedbi navedene drame s Ibsenovom *Lutkinom kućom*. Baš kao i u Ibsena, početni se razgovor vodi oko novca, „samo što je u slučaju hrvatske drame žena ta koja muškarcu novac uskraćuje, dok je u Ibsena obratno, jer tamo Nora, kao ovdje Lenbach, široke ruke dijeli napojnice, dok s druge strane mora od supružnika novac kamčiti“ (ibid.: 169). Dok se već u prvoj sceni u Krleže najavljuje Lenbachova financijska propast, u Ibsena će, sasvim suprotno, biti najavljeno Torvaldovo promaknuće, koje se prema nekim čitanjima može protumačiti kao glavni razlog Norina „skidanja maske“ – potrebe za njenim malim doprinosima u kućanstvu i odgoju djece više neće biti, a svjesna toga, Nora odbija „biti lutkom na puno radno vrijeme“ (Skinnar, 2006: 22). Za razliku od nje Lauru su ekonomske okolnosti natjerale na spuštanje ispod svojeg staleža, a iako joj je dosta da se „sagiba (...) pred nekakvim minderwertig licima čitave dane“ (Krleža, 2012: 437), radu će pribjeći kao nužnosti, a nikako kao „časnoj preokupaciji“ (usp. Čale Feldman, 2018: 175).

Iako je u Ibsenovoj *Divljoj patki* lik Gine Ekdal portretiran puno plošnije i više u službi isticanja privida u kojemu Hjalmar živi, paralele između njezina i Laurina lika vidljive su u načinu na koji je prikazan „ženski rad za muževljevu rastrošnost“ (Čale Feldman, 2017: 115-116). Dok oba lika upravljaju kućanstvom i skrbe o svojim muževima, Gina to, za razliku od Laure, čini ponizno i ponosno, smatrajući da tako pridonosi Hjalmarovu „veliku pronalasku“ (usp. Skinnar, 2006: 15). Ipak, moglo bi se reći da oba ženska lika na neki način svojim radom i ekonomskim potpomaganjem (baš kao i Nora svojim bespogovornim ispunjavanjem Helmerovih želja) potiču svoje muževe na stvaranje iskrivljene slike o sebi – dok je Lenbach svjestan svoje pozicije, ali ju ne želi priznati pred drugima, smatrajući da mu je to ispod časti, Hjalmar čvrsto vjeruje u svoju ulogu glave obitelji koja sve žrtvuje za njihovu dobrobit.

Već spomenuti antitetični odnosi između dviju klasa – glembajevske i klanfarovske – u Krležinoj se *Ledi* također zasnivaju i na ekonomskim razlikama. Glavna kritika Klanfaru, osim na njegovo podrijetlo, usmjerena je na njegovo promatranje na svijet „u zakonima i paragrafima“, dakle kroz vizuru ekonomskog kapitala, a Pavlič će zaključiti da „ono što Klanfar, od buržujškoga miljea kulturno prezreni poduzetnik, od početka eksplicitno zagovara, ispostavlja se kao vjerodostojna, materijalno utemeljena interpretacija situacije svih protagonista, neovisno o njihovu plemenitom porijeklu ili kulturnom habitusu. Svi su oni povezani pravom utanačenim aranžmanima koji reguliraju njihove ekonomske pozicije“ (Pavlič, 2019: 137). Dakle, upravo zbog pravnih i ekonomskih garancija do promjene položaja likova u drami neće doći, iako su zapletom bili najavljeni i razvodi, i novi brakovi, i samoubojstva.

3.2.5. Važnost kulturnog kapitala u portretiranju likova

Pojam kulturnog kapitala koji je u suvremenu antropologiju i sociologiju uveo sociolog Pierre Bourdieu smatra se „oblik[om] osobnoga ljudskoga kapitala, koji obuhvaća ponutrenje (internalizaciju) uglednih kulturnih oblika izražavanja, utemeljenih na znanju, umijeću i osobnom položaju (statusu)“ (Hrvatska enciklopedija: s. v. *kulturni kapital*). Iako ekonomski kapital nije u izravnoj vezi s kulturnim kapitalom jer je „glavni mehanizam njegova skupljanja i raspodjele obrazovni sustav“ (ibid.), u kontekstu obitelji Glembay, koja je ekonomski kapital koristila za stjecanje kulturnoga, možemo govoriti o ispreplitanju ovih dviju vrsta (usp. Pavlič, 2019: 116-118), što se očituje i u Leoneovoj replici iz *Gospode Glembajevih* upućenoj Ignjatu: „To sam znao da će sada negdje doći taj tvoj Corneille! Tog tvog Corneillea su te u Marsilji naučili na trgovačkoj školi, i to je jedini stih što ga znaš! Dein Schönheitbegriff: eine Samtschachtel mit Alpenblummen! Deine Lieblingsfarbe: Gold!⁴ Sjećam se još kao dijete: svi tvoji Tauchnitz-romani na tvom nahtišu bili su nerazrezani! Molim te: u ovih jedanaest godina otkako se nismo vidjeli, jesi li imao u ruci koju knjigu?“ (Krleža, 2012: 362).

Iako filozofske rasprave kojima nas se uvodi u prvi čin *Gospode Glembajevih*, kao i opisi interijera na prvu odaju dojam visokog stila koji lica drame njeguju, iz prethodnog je citata vidljivo kako se već i u ovoj drami kritiziraju priučeno gospodstvo i nedostatak smisla za lijepo pojedinih likova. Krležini detaljizirani i prenaplašeni opisi obojeni su parodijom: „Mnoštvo

⁴ U prijevodu: „Tvoj pojam o ljepoti: kutija od baršuna s alpskim cvijećem! Tvoja najmilija boja: zlato!“ (Krleža, 2012: 362).

pojediniosti kojima je zadatak da predoče sliku civilizacijskog bogatstva građanskog života ostavlja dojam kakofonije“ (Wierzbicki, 1980: 177), a Krleža „kao da piše ironičan esej o građanskog civilizaciji“ (ibid.), što je primjerice vidljivo u didaskalijama s početka trećeg čina *Gospode Glembajevih*:

Spavaća soba bankira Glembaja. Modra soba s modrim pliš-pokućstvom osamdesetih godina, s Louis-Philippe-politiranim komodama. U kutu visoka bijela švedska peć. Lijevo tamna vrata, desno otvoren prozor, u pozadini alkoven. U alkoven u širokoj francuskoj Louis-Philippe-postelji leži bankir Glembay u crnome. Lijevo i desno od njega na noćnim stolićima po jedan svijećnjak od srebra s devet voštanica. Ulaz u alkoven je drapiran pliš-zavjesom što u bogatim naborima visi na starinskim politiranim drvenim karnišama. Do nogu bankira Glembaja, na klecalu, presvučenom modrim samtom, kleči dominikanka sestra Angelika u dubokoj molitvi. Na stolu gori jedna kugellampa od mliječnog stakla. Leone sjedi na bidermajerskom altfaterštulu do postelje u alkoven u crta ugljenom posmrtnu masku svog oca. (Krleža, 2012: 375)

Degradacija koju pratimo u *Ciklusu o Glembajevima* odrazit će se i na polju kulture, pa su tako u *Ledi* „duhovne vrednote zapuštene u korist privida, samozavaravanja, nepodnošljive lakoće postojanja. Evidentno je okretanje likova prema tijelu, tjelesnom uživanju, nagonskom životu. (...) Slabljenje životne snage i egzistencijalna ravnodušnost prema smislu posebno se očituju u estetičkoj sferi, i to u vidu infantilizacije, relativizacije pa i umjetničkog prostituiranja. Umjesto da bude 'šifrom transcencije', umjetnost postaje igrom i zabavom“ (Nemec, 2017: 161). Najbolji je primjer takve kulturne degradacije lik Aurela, slikara „bez fantazije, talenta, umjetničke strasti, intelektualne radoznalosti i duhovne širine“ (ibid.: 163), kojemu umjetnost nije ništa drugo do stjecanja ekonomskog profita.

Usporedimo li govor likova u dramama glembajevskog ciklusa, također ćemo primijetiti da je njemački jezik, koji je sveprisutan u *Gospodi Glembajevima* i „koji odzvanja u salonima nobl-klase“ (Čengić, 2008: 168), u drami *U agoniji* puno manje zastupljen, a da ga u *Ledi* gotovo uopće nema, što je jasan pokazatelj opadanja kulturnog kapitala. Iako Čengić tvrdi da „to, da svi Krležini Glembajevi koriste isti ili sličan rječnik, upućuje nas da se u kompletnoj glembajevskoj trilogiji kazališni karakteri gotovo i ne razlikuju“ (ibid.: 168-169), ipak valja naglasiti da je razlika između likova iz *Gospode Glembajevih* te likova iz *Lede* i na jezičnom planu nezanemarivo velika – kako Vučetić ističe, „dijalozi između Aurela i Urbana, i uopće konverzacija o kulturi i slikarstvu u ovoj pokladnoj komediji, pokazuju svu prazninu duha i nemogućnosti ove glembajevske sredine“ (1983: 109).

Baš kao što Krležini likovi (barem u prvim dvjema dramama glembajevskog ciklusa) govore njemačkim jezikom te tako otkrivaju svoj aristokratski status, Strindbergov lik Jeana u *Gospođici Juliji* koristi strani jezik, francuski, kako bi šarmirao Juliju, ali joj se i statusno približio:

GOSPOĐICA: Et vous voulez parler français!⁵ Gdje ste to naučili?

JEAN: U Švicarskoj, kad sam bio konobar u jednom od najvećih hotela u Luzernu.

GOSPOĐICA: Ali vi mi se činite u ovom kaputu kao kakav džentlmen! Šarmantno!
(Strindberg, 1977: 65).

Iako priznaje da je tek malo išao u školu, kaže da je „čitao mnogo romana i često [sam] išao u kazalište. Kraj toga sam čuo kako govore otmjeni ljudi, i od njih sam najviše naučio“ (ibid.: 72). Jeanovo penjanje na društvenoj ljestvici bit će potpuno obrnuto od glembajevskog – on će svojim naknadno stečenim kulturnim kapitalom i priučenim gospodstvom pokušati steći ekonomski kapital, dok je kod Glembajevih upravo obrnuto.

⁵ U prijevodu: „A vi hoćete govoriti francuski!“ (Strindberg, 1977: 65).

4. ZAKLJUČAK

Kao što je već nekoliko puta istaknuto, Miroslav Krleža jedno je od najznačajnijih imena hrvatske književnosti, a iz njegova bogata opusa i među raznovrsnim žanrovima posebno se istaknulo njegovo dramsko stvaralaštvo, na kojemu je i u ovom radu bio fokus. Budući da je na osječkom predavanju iz 1928. godine koje je prethodilo čitanju drame *U agoniji* Krleža sâm najavio odbacivanje kvantitativne poetike i okretanje kvalitativnoj, čiji je uzor vidio u djelima skandinavskih dramatičara (usp. Krleža, 1988: 297), cilj je ovoga rada bio pokušati razumjeti zašto je uopće došlo do zaokreta u Krležinoj dramskoj poetici prema skandinavskoj drami te kako se taj zaokret odrazio na Krležinim djelima.

Upoznavši se sa skandinavskim autorima Henrikom Ibsenom i Augustom Strindbergom još kao mladić, Krleža je za svoja dramska djela, kako za ona ranija, tzv. kvantitativna, tako i za ona kvalitativna, inspiraciju crpio između ostaloga i iz njihovih drama. Kako smo istaknuli u radu, Strindbergova su kasnija djela iz simbolističko-ekspresionističke faze uvelike utjecala na Krležine prve drame, a u *Ciklusu o Glembajevima*, koji je bio u fokusu analize ovoga rada, okreće se pak ranijim djelima obaju skandinavskih autora iz njihove naturalističko-realističke faze.

U usporedbi Krležinih drama iz glembajevskog ciklusa, dakle *Gospode Glembajevih*, *U agoniji* i *Lede*, s Ibsenovim dramama *Nora ili Lutkina kuća* te *Divlja patka*, te Strindbergovim dramama *Gospođica Julija* i *Otac* primijetili smo izvjesna poklapanja kako u dramskim tehnikama i tipu dramaturgije, tako i u tematici, provodnim idejama i odnosima među likovima. Baš kao i u nordijskih autora, i Krležine su drame građanske drame s visoko individualiziranim likovima, a čiji zapleti proizlaze upravo iz njihovih antitetičnih međudnosa. Zatvorenost drama svim je trima autorima omogućila da sukobe među likovima dovedu do vrhunca – prostorno zatvoreni u salonima, ateljeima i obiteljskim kućama i psihički zatvoreni u okvirima svoga roda, klase, braka, likovi, bez mogućnosti izlaska iz granica koje su im nametnute, moralno propadaju te najčešće završavaju tragično. Ispreplitanjem prošlosti i sadašnjosti autori se, a ponajviše Ibsen i po njegovu uzoru Krleža, bave sukobom između istine i privida koja će dodatno istaknuti kontrast između već sukobljenih likova.

Detaljnije obradivši problematiku ljubavno-bračnih odnosa i klasne pripadnosti te ulogu ekonomskog i kulturnog kapitala kao temelja dramskog sukoba, možemo zaključiti da se paralele mogu povući između djela svih triju autora. Degeneracija i „trivijalizacija [koja] zahvaća sve aspekte života karaktera“ (Nemec, 2017: 161) u Krležinu glembajevskom ciklusu

na tragu je Strindbergovih i Ibsenovih tema, kao što su slabljenja uloge muškarca kao muža i oca koje pratimo u *Ocu*, *Divljoj patki* i *Lutkinjoj kući* ili obrtanje klasnih i rodnih uloga koje su ponajviše prisutne u *Gospođici Juliji*, ali nisu zanemarive ni u drugim spomenutim dramama.

Ipak, iako su tematski i tehnički Krležine drame bliske dramama skandinavskih autora, ne smijemo zanemariti da je Krležin književni put bio upravo suprotan Strindbergovu ili Ibsenovu – dok su se skandinavski pisci tek u svojim kasnijim radovima odmaknuli od realizma i naturalizma te se okrenuli simbolizmu i ekspresionizmu, stvaralaštvo Miroslava Krleže od samih je početaka obilježeno postupcima i motivima ovih novijih pravaca, stoga ni ne čudi da Krleža i u dramama iz *Ciklusa o Glembajevima* zadržava metaforičke opise i slikovite didaskalije, motive iz prirode poput cvrkuta ptica ili grmljavine koji doprinose stvaranju dramskog ugođaja te razvedenost leksika i „bogate igre riječima na svim jezičnim nivoima“ (Čengić, 2008: 168). Iako i djela skandinavskih autora nastaju kao komentar na društvena događanja, Krležina će djela biti puno jača ideološki nabijena kritika građanske klase i „sveopći obračun sa svijetom građanskog sjaja“ (Wierzbicki, 1980: 170), pisan s „četrdesetogodišnjim zakašnjenjem“ (Krleža, 1988: 297). Upravo to četrdesetogodišnje zakašnjenje omogućit će Krleži da se odmakne od tradicije građanske drame u kojoj će Strindberg i Ibsen, u duhu realizma i naturalizma, težiti mimetičkom prikazivanju stvarnosti građanskog društva koje se na Sjeveru počinje formirati te da u svojoj reinterpretaciji dovede u pitanje upravo takve književne tradicije u kojima se zrcale životni oblici u kojima vladavina građanstva dolazi do izražaja (Wierzbicki, 1980: 170).

Evidentan je dakle utjecaj skandinavskih autora na Krležine kvalitativne drame, ali važnost njegova djela leži upravo u slojevitosti njegove umjetničke prakse, u kojoj se istovremeno poziva na nordijske „psihološke dijaloge“, ali od njih i odstupa, reinterpretirajući građansku dramu i upisujući u nju svoje ideološke svjetonazore.

5. SAŽETAK

Na opus Miroslava Krleže značajno su utjecali skandinavski dramatičari August Strindberg te Henrik Ibsen, a cilj ovoga rada jest proučiti utjecaj skandinavske drame na Krležine drame iz *Ciklusa o Glembajevima*, a to su *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* te *Leda*. Strindbergovi *Otac* i *Gospođica Julija* te Ibsenovi *Nora* i *Divlja patka* odabrani su kao reprezentativni primjerci za koje se pretpostavlja da su najviše doprinijeli načinu formiranja Krležinih drama. U radu će se navođenjem primjera iz djela nastojati analizirati različiti aspekti pretpostavljenog utjecaja skandinavskih građanskih drama na Krležine: tip dramaturgije, struktura i kompozicija, vremenska i prostorna dimenzija drama, problematika ljubavno-bračnih odnosa, odnos između istine i privida, problematika klasnih odnosa te pitanje ekonomskog i kulturnog kapitala. Pritom će se obratiti pažnja i na razlike u artikuliranju navedenih aspekata u promatranim dramama. Dotaknuvši se Krležinog okretanja skandinavskoj poetici s „četrdesetogodišnjim zakašnjenjem“, nastojat će se pokazati slojevitost njegove umjetničke prakse, u kojoj se istovremeno poziva na nordijske „psihološke dijaloge“, ali od njih i odstupa.

ABSTRACT

The work of Miroslav Krleža was significantly influenced by Scandinavian playwrights August Strindberg and Henrik Ibsen. The aim of this paper is to study the influence of Scandinavian drama on Krleža's plays: *The Glembays*, *In Agony* and *Leda*. Strindberg's *Father* and *Miss Julie* and Ibsen's *Nora* and *Wild Duck* were chosen as representative examples that are supposed to have contributed the most to the way Krleža's plays were formed. The paper will try to analyze various aspects of the presumed influence of Scandinavian modern drama on Krleža's plays: type of dramaturgy, structure and composition, temporal and spatial dimension of dramas, problems of love-marital relations, relationship between truth and illusion and problems of class, economic and cultural relations. Attention will also be paid to the differences in the articulation of these aspects in the observed dramas. Since Krleža's plays were written with a "forty-year delay" in relation to the Scandinavian ones, the paper will show the complexity of his work, which at the same time refers to the Nordic "psychological dialogues", but also deviates from them.

Ključne riječi: moderna građanska drama, Miroslav Krleža, August Strindberg, Henrik Ibsen, skandinavski utjecaj na Krležine drame

Keywords: modern bourgeois drama, Miroslav Krleža, August Strindberg, Henrik Ibsen, Scandinavian influence on Krleža's plays

6. LITERATURA

Primarna literatura:

- Ibsen, Henrik. 1986. *Drame (Lutkina kuća, Sablasti, Divlja patka)*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Krleža, Miroslav. 2012. *Glembajevi: proza, drame*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Strindberg, August. 1977. *Naturalističke drame: Otac. Gospođica Julija*. Zagreb: Zora – GZH.

Sekundarna literatura:

- Beyer, Edvard. 1975. *Norges litteraturhistorie: band 3: Från Ibsen till Garborg*. Oslo: Cappelen Damm.
- Čale Feldman, Lada. 2017. Kad mi klasici potonemo: Nora u Hrvata. U: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 43, br. 1: 106–128.
- Čale Feldman, Lada. 2018. Iz kanona u kanon: Laura – Nora ili Hedda? U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Književni kanon. Zbornik radova s XX. međunarodnoga znanstvenog skupa*. Split – Zagreb: Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 165–179.
- Čengić, Almedina. 2008. *Krleža i nordijska drama*. Sarajevo: BH Most.
- Dahlgren, Erika. 2014. *En studie av manligt och kvinnligt språk i Strindbergs sorgespel "Fröken Julie"*. Kalmar.
- Drama. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16173>> [pregled 16. 4. 2021].
- Frangeš, Ivo. 1974. Riječ okrenuta zvijezdana. U: *Matoš, Vidrić, Krleža*. Zagreb: Liber.
- Hagen, Erik Bjerck. 2019. Et dukkehjem. U: *Store norske leksikon*, https://snl.no/Et_dukkehjem [pregled 12. 3. 2021].
- Hagen, Erik Bjerck. 2019. Vildanden. U: *Store norske leksikon*, <https://snl.no/Vildanden> [pregled 12. 3. 2021].

- Hagen, Erik Bjerck. 2020. Henrik Ibsen. U: *Store norske leksikon*, https://snl.no/Henrik_Ibsen [pregled 9. 3. 2021].
- Karahasan, Dževad. 1988. *Model u dramaturgiji na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*. Zagreb: Cekade.
- Krleža, Miroslav. 1988. *Moj obračun s njima*. Sarajevo.
- kulturni kapital. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34574>>. [pregled 11. 5. 2021].
- Lagercrantz, Olof. 1979. *August Strindberg*. Stockholm: Wahlström&Widstrand.
- Lasić, Stanko. 1982. *Krleža: kronologija života i rada*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Lukács, George. 1965. The Sociology of Modern Drama. U: *The Tulane Drama Review*, vol. 9, br. 4: 146–170.
- Lysell, Roland. 1999. Recenzija knjige Erika Østeruda, Theatrical and Narrative Space. Studies in Ibsen, Strindberg and J.P. Jacobsen. U: *Samlaren*, br. 120. Stockholm: Svenska Litteratursällskapet.
- Malmström, Jerry. 2005. *Maktkamper i August Strindbergs dramatik*, <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOid=1322926&fileOid=1322927> [pregled 4. 5. 2021].
- Matvejević, Predrag. 2011. *Razgovori s Krležom*. Zagreb: VBZ.
- Miočinović, Mirjana. 1967. Krležin dramski krug. U: *Miroslav Krleža*. Posebna izdanja Instituta za teoriju književnosti i umjetnosti, knjiga II. Beograd: Prosveta, 225–248.
- Nemec, Krešimir. 2017. *Glasovi iz tmine – Krležološke rasprave*. Zagreb: Ljevak.
- Olsson, Ulf. 2018. Johan August Strindberg. U: *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/34518>. [pregled 12. 3. 2021].
- Paljetak, Luko. 1975. Krležin Put u Damask i – natrag: O ranoj dramaturgiji Miroslava Krleže. U: *Zbornik o Miroslavu Krleži 1973*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

- Pavlić, Goran. 2019. *Glembajevi: dvojno čitanje*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.
- Pišković, Tatjana. 2007. Dramski diskurs između pragmalingvistike i feminističke lingvistike. U: *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 22, 325–341.
- Shideler, Ross. 1999. *Questioning The Father*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Skinnar, Jeanette. 2006. *Ibsens Vildanden och 1800-talets familjedebatt*. Falun.
- Slamnig, Ivan. 1969. Strindbergov »neonaturalizam« i Krležine *Legende*. U: *Ekspresionizam i hrvatska književnost*, posebno izdanje časopisa *Kritika*, svezak 3.
- Strindberg, August. 1993. *Fröken Julie. Ett drömspel*. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, August. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58409>>. [pregled 13. 3. 2021].
- Vučetić, Šime. 1983. *Krležino književno djelo*. Zagreb: Spektar.
- Wierzbicki, Jan. 1980. Glembajevi ili prema romanu. U: *Miroslav Krleža*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.