

Sociološko čitanje Krležine Lede

Matošević, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:875626>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



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

Odsjek za sociologiju

Sociološko čitanje Krležine *Lede*

DIPLOMSKI RAD

23 ECTS bodova

Zagreb, 16. svibnja 2023.

Mentorica: Doc. dr. sc. Lana Molvarec

Komentor: Prof. dr. sc. Krunoslav Nikodem

Student: Ivan Matošević

SADRŽAJ:

Uvod.....	1
Književna analiza drame <i>Leda</i>	3
Glembajevski ciklus.....	3
<i>Leda</i>	5
<i>Leda</i> – likovi	6
Karnevalizacija i <i>theatrum mundi</i>	9
Glembajevska malograđanština.....	12
Umjetnost – slikarstvo.....	14
Tri Krležina slikara – Aurel, Filip Latinovicz i Leone Glembay.....	15
Ljubav, brak i seksualno-interesni odnosi.....	19
Društveno-književni utjecaji na Krležu 20-ih i 30-ih godina	21
Krleža kao <i>revolucionar</i> – socijalna literatura i članstvo u Partiji	22
Krleža kao <i>umjetnik</i> – moderna građanska drama i utjecaj Strindberga i Ibsena	26
<i>Leda</i> – utjecaj socijalne književnosti i skandinavskih pisaca	29
Sociološka analiza <i>Lede</i>	31
Bourdieu: habitus, ukus i potrošnja.....	32
Bourdieu: teorija kapitala.....	33
Veblen: dokoličarska klasa	36
Benjamin: Umjetnost u doba tehničke reprodukcije	37
Bauman: fluidna ljubav	39
<i>Leda</i> kao komentar stvarnosti.....	42
Zaključak	45
Sažetak.....	47
Summary	48
Popis literature	49

Uvod

Miroslav Krleža jedan je od najvažnijih hrvatskih književnika dvadesetog stoljeća čiji bogati književni opus sadrži brojne drame, romane, pjesme, eseje, feljtone, kritike... Najpoznatiji Krležin dramski ciklus jest ciklus o obitelji Glembay. Taj se ciklus sastoji od četrnaest *fragmenata* – jedanaest prozih tekstova i tri drame, u kojemu je prikazan uspon agrarnerske obitelji Glembay, njihov vrhunac te u konačnosti njihova propast te nastanak nove buržajske klase – *klanfarovštine*. Ovaj se rad iscrpno bavi analizom Krležine drame *Leda*, jedinom komedijom glembajevskog ciklusa (*komedija jedne karnevalske noći*). Osim analize same drame *Lede*, osvrnut ću se i na ostale dvije drame glembajevskog ciklusa (*Gospoda Glembajevi* i *U agoniji*) te na *fragmente O Glembajevima, Svadba velikog župana Klanfara* i *Klanfar na Varadijevu*, ali i druga Krležina djela.

Ovaj će rad biti podijeljen u tri dijela. Prvi dio bavit će književnom analizom drame *Leda* u kojemu će biti iznesene sve bitne odrednice ove drame – vrijeme nastanka, njezino mjesto u Krležinom opusu, vrijeme i mjesto radnje, tema, struktura drame, farsični zapleti, karakterizacija likova te četiri ključne tematske cjeline: a) karnevalizacija i svijet kao pozornica (*theatrum mundi*), b) ljubav i muško-ženski odnosi, c) umjetnost, posebice slikarstvo te d) kritika malograđanskog društva i kulture. U drugom dijelu naglasak će biti na društvenom i književnom kontekstu dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog stoljeća koji su utjecali na cjelokupno Krležino pisanje, pa tako i na pisanje *Lede*. Kao pripadnik lijeve književnosti – Krležino pisanje pod velikim je utjecajem Partije i lijevog pokreta – socijalna literatura. Na njegovo pisanje uvelike je utjecao i razvoj moderne građanske drame. Najzaslužniji za razvoj ovoga, tada novog, žanra su nordijski pisci – Henrik Ibsen i August Strindberg. Treći dio rada analiza je *Lede* sa sociološke pozicije. Kako bih opisao ekonomski, kulturni i društveni svijet likova u drami, koristit ću se pojmovima Bourdieuove sociologije – ekonomski, kulturni, socijalni kapital, habitus, ukus, dispozicije, potrošnja. Na temelju karakterizacije likova i njihovih odnosa uočiti će se ono što Veblen naziva dokoličarskom klasom. Stavove Waltera Benjamina o umjetnosti i tehničkoj reprodukciji umjetnosti usporedit ću sa stavovima glavnih likova Aurela i Urbana. U interpretaciji ljubavnih odnosa zamjetan je pomak k postmodernističkom tumačenju ljubavi kakav je zastupljen u Baumanovoj teoriji fluidne ljubavi.

Književna analiza *Lede* te društveno-književni kontekst koji je utjecao na Krležino pisanje osnova su sociološkom pristupu analize drame, kako bi se u cijelosti mogla razumjeti

drama, ali i ondašnje društvo u cjelini. Obje struje koje su utjecale na Krležu – lijeva književnost i nordijska škola, teže dosljednom prikazu društvene stvarnosti, stoga se postavlja ključno pitanje može li se na temelju čitanja i interpretacije *Lede* analizirati ondašnji socioekonomski i kulturni kontekst, odnosno *Je li Leda fikcionalni korelat hrvatskog društva u ranim desetljećima dvadesetog stoljeća?*

Književna analiza drame *Leda*

Budući da *Ledu*, ali i cijeli glembajevski ciklus, prema Pavliču (2019) nije moguće apolitički čitati, odnosno da je „socijalni (društveni i politički) aspekt [Krležina] stvaralaštva primaran“ (Miočinović, 1967: 226), književna analiza i interpretacija osnovnih tematskih cjelina zastupljenih u *Ledi*, poslužit će kao uvodni dio daljnjeg sociološkog čitanja ove drame. U književnoj će analizi i interpretaciji ove drame naglasak biti stavljen na smještanje *Lede* u Krležin književni opus, usporedbu drame s drugim Krležinim djelima te opis glavnih toposa zastupljenih u drami. *Leda*, kao jedan od *fragmenata* ciklusa o obitelji Glembay, vrlo je značajno Krležino djelo te su se mnogi *krležolozi* (Nemec, Pavlič, Karahasan, Gašparović...) bavili analizom ove drame. Završna drama glembajevskog ciklusa, doživjela je niz Krležinih autorskih intervencija do svojega konačnog oblika. Glavni likovi – Aurel, Urban, Melita, Klara i Klanfar smješteni su u poslijeratni Zagreb zahvaćen modernim promjenama u društvu poput: početaka kapitalizma, urbanizacije, tehnologizacije, masovne proizvodnje... Navedene promjene zadiru u sve sfere društvenog života, pa tako i u privatni život likova. Osnovna četiri toposa koja Krleža prikazuje u *Ledi* su karnevalizacija (*theatrum mundi*), malograđanština, umjetnost i ljubav.

Glembajevski ciklus

Jedan od najpoznatijih i najtumačenijih dijelova Krležina opusa svakako je ciklus o obitelji Glembaj i društvu kojem pripadaju. Ciklus o Glembajevima skup je od četrnaest tekstova – jedanaest proznih i tri dramska teksta, a Krleža ih sve naziva *fragmentima*. Krleža je glembajevske *fragmente* objavljivao u razdoblju od 1926. do 1930. Tekstovi iz ovoga su ciklusa povezani tematski, a „provodna nit koja se uspostavila, povezala je nekoliko generacija jedne razgranate porodice: njihov izlazak iz anonimnosti, uspon i bogaćenje, te postupno opadanje njihova ugleda i utjecaja¹“ kroz stotinu i osamdeset godina. Prvo izdanje ciklusa o Glembajevima bilo je u knjizi *Glembajevi* iz 1932, a sadržavalo je devet *fragmenata*, od čega su tri dramska, a šest je proznih tekstova. Prvo izdanje ciklusa nosi podnaslov *novele, fragmenti, skice o Glembajevima, Urbanima, Szlouganima i Klanfarima*. Osim drama *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda* te proznih tekstova *O Glembajevima*, *Barunica Lenbachova*,

¹ Krležijana: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=340> (08.10.2022)

Ljubav Marcela Faber-Fabriczya za gospođicu Warroniggovu, Sprovod u Teresienburgu, Ivan Križovec i Svadba velikog župana Klanfara, u ciklusu se, kao dodatak, nalazi *Genealogija Glembajevih*, tj. razgranato porodično stablo obitelji Glembaj. Ostali *fragmenti* iz Glembajevskog ciklusa – *Dobrotvori, Klanfar na Varadijevu, Kako je doktor Gregor prvi put u životu susreo Nečastivoga, U magli* i *Pod maskom* objavljeni su 1937. u knjizi *Novele*. Prvi cjelovito objavljen ciklus je iz 1945. i to u dva dijela – *Glembajevi I* i *Glembajevi II*. U jednu je knjigu cijeli ciklus objedinjen 1950. u Zorinoj nakladi. Nakon toga se ciklus i dalje tiska s nadopunama – dodaju se određeni dijelovi u prozne *fragmente* te se dodaju upute režiserima u dramama.

Krležina je težnja ovoga ciklusa da prikaže istu problemsku nit, bez obzira na žanrovsku dihotomiju *fragmentata*. Na sličan se način takva težnja očituje i u antiratnoj zbirci *Hrvatski bog Mars*. Glavni su motivi ovih *fragmentata*: ubojstvo, krađa, pohlepa, neurotičnost i samoubojstvo. Zahvaljujući tim motivima pokreće se fabula i odnosi među likovima, bili oni glembajevske krvi ili su samo pripadnici okupljeni oko glembajevskog miljea. Krležina je ideja u prozi *O Glembajevima* i u drami *Gospoda Glembajevi* prikazati stjecanje materijalnog bogatstva uz koje dolazi i uspon na društvenoj ljestvici. Nakon doživljenog vrhunca „toga klanovskoga, razgranatoga porodičnog organizma²“ njihovo bogatstvo i društveni ugled, u ostalim *fragmentima*, postepeno slabe i opadaju te, u *Ledi*, doživljavaju svoj kraj. Njih zamjenjuje nova – *klanfarovska* klasa.

Krležin ciklus o obitelji Glembaj nije jedini takav slučaj u europskoj književnosti. „Model prema kojemu je Krleža zamislio i ostvario svoj ciklus dobro je poznat i puno korišten u književnostima XIX. i XX. stoljeća, ponajviše u formi tzv. obiteljskog romana“ (Gašparović, 1989: 121). Glembajevski ciklus svoju paralelu (usp. Frangeš (1974), Vaupotić (1974) i Gašparoviću (1989)) povlači sa Zolinim naturalističkim romanima, du Gardovom *Porodicom Thibault*, Galsworthyjevom *Sagom o Forsyteima*, Mannovim *Buddenbrookovima*, Saltikova-Ščedrinovom *Gospodom Golovljovim* te Gorkijevim *Djelom Artamonovih*. Nakon Krleže javlja se Amerikanac William Faulkner sa svojim ciklusima o obiteljima s američkog Juga. Ovi ciklusi, pa tako i Krležin, prikazuju povijest likova, njihov psihološki razvoj te pružaju socioekonomski i kulturni presjek društva. Ono što glembajevski ciklus bitno razlikuje od navedenih ciklusa je taj što je Krleža „za oblikovanje odabrao zatvorene forme, novelu i dramu,

² Krležijana: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=340> (08.10.2022)

a ne roman koji teorija književnosti označuje kao najtipičniju otvorenu formu“ (Gašparović, 1989: 121).

Leda

Treća drama glembajevskog ciklusa *Leda*, prvi je puta cjelovito objavljena u knjizi *Glembajevi* (1932) s podnaslovom *Ljubavna igra u četiri čina*. Neki su dijelovi drame prethodno bili objavljeni u časopisima. U *Književniku* (1929) je objavljena *Scena između veleindustrijalca Klanfara i njegove supruge Melite plemenite Szlouganove*, a u *Srpskom književnom glasniku* (1930) *Scena između gospođe Klare i viteza Olivera Urbana*. Prva dva čina drame objavljena su 1931. u časopisu *Savremenik*. Prva dramska adaptacije *Lede* bila je u Zagrebu 12. travnja 1930. na daskama Hrvatskog narodnog kazališta. Ova drama postavljena je četrdesetak puta na kazališne pozornice, što ju čini najrjeđe izvođenom dramom ciklusa o Glembajevima. U 21. stoljeću došlo je do preokreta u recepciji *Lede* jer ona sadržava „elemente koji dobro korespondiraju s duhom vremena karakterističnim za kraj stoljeća [20. st.], pa i za postmodernistički senzibilitet“ (Visković, 2004: 261).

Leda je završna drama glembajevskog ciklusa. U njoj se obnavljaju i nadopisuju teme, motivi i odnosi iz prvih dviju drama – *Gospode Glembajevih* i *U agoniji*. „Krežina *Leda* predstavlja završni akord klasne i obiteljske dezintegracije moćne dinastije Glembay, ali ujedno i kraj intimnih tragedija pojedinih njezinih članova i početak sivoga malograđanskog života temeljenog na kompromisu, koristoljublju, hipokriziji, praznini duha i smisla“ (Nemec, 2017: 150). Mnogi književni kritičari naglašavaju da je *Leda*, za razliku od *Gospode Glembajevih* i *U agoniji*, drama nižeg modusa „za koji je karakteristična nemoć djelovanja likova i njihova potpuna subordiniranost sižeu“ (Karahasan, 1988: 134). Za pravu su dramu potrebni snažni karakteri, ozbiljni dramski sukobi te dramska napetost. Nemec (2017: 150) navodi da su snažni karakteri oni s izgrađenim osjećajem osobnog integriteta i odgovornosti što *Leda* nema za razliku od *Gospode Glembajevih* (Leone i barunice Castelli) i *U agoniji* (Laura Lenbach). U *Ledi* se javljaju sive i sterilne figure novog društva – društva prvih desetljeća dvadesetog stoljeća – mediokriteti i snobovi. Takvi likovi prilagođavaju se novim životnim uvjetima, nemaju moralnog osjećaja i dostojanstva, uronjeni su u dosadne i trivijalne razgovore te površne ljubavne veze. Upravo zbog trivijalnih i banalnih odnosa među likovima, *Leda* je lišena dubokih dramskih sukoba i ozbiljne dramske napetosti. Dramom se protežu motivi glembajevske dekadencije, kiča, kopije i imitacije. Gašparović (1989: 142-144) smatra da su odnosi između likova podignuti na plan groteskno-komične igre – cijela se komedija zapravo odvija *u krevetu*,

u dijalozima prije ili poslije sparivanja, sve počinje od spolnog općenja Urbana i Melite na početku drame, a završava Urbanovim odlaskom na jedan *whiskey* s prostitutkom.

Osnovne su tematske cjeline u drami: karnevalizacija – svijet kao pozornica (a likovi kao glumci), ljubav, tj. muško-ženski odnosi, umjetnost te kritika građanskog društva i kulture. Krleža u drami problematizira simbole novog svijeta i novog životnog stila koji je obilježen relativizacijom moralnih načela, prevlašću tržišnih načela u umjetnosti te slabljenjem estetske rasudne moći. „Čim se digne zavjesa, pomno odabrani elementi scenskog aranžmana otkrivaju životni stil, kulturu i običaje predstavnika degenerirane aristokracije i novopečenih bogataša kao jednu od karakteristika aktera u *Ledi*. Njeguju isprazne, ritualizirane društvene norme, vode pretenciozne kvaziintelektualne razgovore o umjetnosti i modi, dosađuju se, pretvaraju, ogovaraju, lažu“ (Nemec, 2017: 159). U drami je zamjetna minimalizacija prostora i vremena, „a ono što ih snažno povezuje jest sveprisutna egzistencijska nemotiviranost zbivanja koja se manifestira kao nesposobnost pojedinca da izađe iz alijenirane društvene sredine u kojoj je on tek beznačajan, duhovno paraliziran epizodist“ (Stupin Lukašević, 2012: 204). Drama je smještena u Zagreb, a *zbiva se jedne karnevalske noći godine devetsto dvadeset i pete* (Krleža, 1981: 269) i traje šest do osam sati. Radnja započinje u Klanfarovu i Melitinu salonu (I. čin) u *predvečerje* (Krleža, 1981: 271) te se nastavlja kod Aurelovih oko *pola deset* (Krleža, 1981: 295). Treći čin događa se na istom mjestu i to *dva sata poslije konca drugoga čina* (Krleža, 1981: 313), a posljednji se čin odvija *tri četvrti sata poslije trećega* (Krleža, 1981: 336) pred Klanfarovom palačom.

***Leda* – likovi**

Radnja je u *Ledi* bazirana na odnosima pet glavnih likova – Urbana, Melite, Aurela, Klare i Klanfara. Protagonisti ove drame prikazani su kao površne moralne karikature, bez ikakvog karaktera te ih zanima isključivo stjecanje materijalnog bogatstva i prepuštanje tjelesnim nagonima. Radnja se u drami svodi na svakodnevne situacije, a likovi su preokupirani tračevima, niskim strastima, preljubima, flertovima, gradnjom vile, odlascima na balove i sl. Aurel, Urban, Klara i Melita „nesposobni [su] zauzeti stav prema stvarnosti, ostaje im tek prostor ispraznog fraziranja, jeftine ironije i moralne dekadencije te su osuđeni na propadanje u društvenom kontekstu nemoći, beznađa i apokaliptičnog ništavila“ (Stupin Lukašević, 2012: 204). Oni traže izlazak iz svojih trenutnih situacija, ali na kraju postaju žrtve vlastite igre koju

igraju. Njihova suprotnost je Klanfar koji je od seljačkog sina postao ugledni poduzetnik. On se svojom poduzetničkom naravi i životnom snalažljivošću uspijeva probiti do samog vrha društvene ljestvice, a „sve što je postigao rezultat je vlastitih napora i inteligencije“ (Pavlič, 2022: 147).

Vitez Oliver Urban jedina je *dramatis personae* ovog Krležina djela. *Bivši savjetnik kod carskog i kraljevskog austrougarskog poslanstva u Sankt Petersburgu* (Krleža, 1981: 269) i bratić Leona Glembaja svojim cinizmom i ironijom upravlja likovima i razrješava trivijalne sukobe i intrige koje se odvijaju među njima. „Inače velemaistor salonskog fraziranja“ (Nemec, 2017: 150) pripadnik je glembajevske krvi. Njegova majka Patricija Ludviga, sestra je Ignjata Glembaja, a njegov otac Arnold Urban od Duge Rese bio je banski savjetnik. Krleža je o Oliveru Urbanu prvo objavio prozni fragment *Karijera viteza Olivera Urbana* u *Književniku* 1929, no 1932. taj je fragment uklopljen u uvodnu pripovijest *O Glembajevima*. O Oliveru se saznaje da je vrlo rano krenuo pisati umjetničke eseje i kritike što mu je donijelo zavidan ugled u snobovskim krugovima. No, njegova pohlepa i nezasitna želja za novcem natjerala ga je da se bavi raznim poslovima kako bi preživio – postao je glumac, plesač, službenik u Americi, a na kraju ovisnik te švercer kokaina i deviza. Nakon materijalnog sloma vratio se u Zagreb te postaje vrlo prislan prijatelj s plemkinjama Melitom Szlouganovom i Laurom Lenbachovom. Zahvaljujući poznanstvu s Melitinim suprugom Klanfarom i poznanstvu s Aurelom, Urban ponovno počinje pisati u raznim časopisima međunarodno-trgovačke osvrte, likovno-umjetničke kritike i feljtone. Iako je intelektualno superioran ostalim likovima u drami, on, također, pripada surovoj i *gnjiljoj* glembajevskoj malograđanštini. Glembajevska se krv u Urbanu očituje u njegovom vještom manipuliranju drugima. Njegov *modus operandi* jest svjesno laganje: *Čovjek ima u životu takta ako svjesno laže. Sve je u životu stvar takta! Čovjek se iz takta privikne svemu. I lažima u sebi i lažima oko sebe* (Krleža, 1981: 303). Njegova prošlost – krijumčarenje i šverc, također su znak prevarantske glembajevske naravi. Kao i svaki Glembaj do sada, i Urban tragično okončava: „Na kraju ostaje posve deziluzioniran, umoran od ljubavnih drama, buke, lažnog sentimenta i iznenadnih obrata“ (Nemec, 2017: 157-158) te psihički propada i ubija se. U genealogiji Glembajevih, kod Urbana stoji: *utopio se poslije kao stjuard u Kanadi. Samoubojstvo* (Krleža, 1932).

Aurel je *akademski slikar* (Krleža, 1981: 269) i pripadnik visokog zagrebačkog društva. On svoje slike izlaže po inozemnim galerijama, no cijenjen je i priznat i u domovini. Slikarstvom se bavi isključivo zbog stjecanja materijalnog bogatstva. Njemu slikarstvo predstavlja „strogo poslovno-tržišnu dimenziju“ (Nemec, 2022: 45), a ne zvanje u kojem uživa

poput ostalih Krležinih junaka – Leonea Glembaja i Filipa Latinovicza. Njegov ljubavni život izrazito je turbulentan – njegov je brak s Klarom u ozbiljnoj krizi, ponajviše zbog njegovih izvanbračnih afera s njegovim slikarskih modelom Ledom te Melitom. U nekoliko navrata govori da nije konvencionalan, no za nekonvencionalnu osobu ima izrazito mizogine stavove. Nemeč (2017: 154) ga naziva „okorjelim ženomrscem“ te smatra da su njegovi mizogini stavovi na tragu Otta Weiningera. Aurel za žene kaže da *su bića niže vrste! To su nekakve čudne biljke koje ne mogu bez simbioze ni dvadesetčetiri sata* (Krleža, 1981: 324). Rastrgan je između svojih ljubavnih problema i nezasićne želje za novcem, javnim ugledom, stjecanjem, statusnim simbolima te postepeno gubi razum.

Melita je Klanfarova supruga, no za razliku od svojega muža, ona je plemićkog roda – *rođena plemenita Szlougan-Szlouganovečka* (Krleža, 1981: 269). „Deklasirana plemkinja od trideset i pet godina” (Nemeč: 2017: 153), nezadovoljna je svojim brakom s Klanfarom. Njoj smetaju suprugovi seljački maniri: hrkanje, mesarske ruke, neodgojenost, šuplji zubi... Ona je u taj brak ušla isključivo zbog materijalne koristi te zbog svoje rastrošnosti, postaje u potpunosti ovisna o suprugovoj *verthajmici* (Krleža, 1981: 275). Utjehu i izlaz iz svojih bračnih problema pronalazi u Aurelu, mladom i dobrostojećem slikaru. Ona sanja o njihovom zajedničkom životu u Firenci gdje će se ona i Aurel baviti slikarstvom. U svađi s Klanfarom, najavljuje mu *likvidaciju* braka i odlazak iz njihova doma. Osim s Aurelom, Melita ljubi i sa svojim dugogodišnjim prijateljem – *intimusom* Urbanom, koji joj na kraju drame savjetuje da zaboravi Aurela te se vrati Klanfaru kako bi i dalje mogla luksuzno živjeti.

Klara se smatra uspješnom pjevačicom koja zbog svojih godina više ne može tako lijepo pjevati. Ona je u braku s Aurelom o kojem materijalno ovisi te je upoznata sa suprugovim izvanbračnim avanturama s Melitom i Ledom, „ali ništa ne poduzima jer je duboko uronjena u provincijalnu društvenu sredinu, u svijet građanske sigurnosti i komocije” (Nemeč, 2017: 155). Utjehu u svojoj bračnoj krizi pronalazi je u jednonoćnom flertu s Urbanom, koji je za nju: *čovjek bez moralnog profila, jedan deklasirani bonvivan* (Krleža, 1981: 345). Klara se panično boji siromaštva i samoće koji ju podsjećaju na djetinjstvo provedeno u gladi i neimaštini. Svjesna je da joj je brak jedna lažna kulisa, no ne želi odustati od svoga braka te se poziva na svoje pravne garancije. Ona i dalje gaji svoje ambicije prema operi te krivi Aurela za propast njezine umjetničke karijere, zbog čega pije veronale i pada u depresije.

Klanfar, nekoć seljak, a danas *veleindustrijalac* (Krleža, 1981: 269), svoj uspon na društvenoj ljestvici duguje rješavanju zemljišnih transakcija sumnjive zakonitosti te prodajom bankarskih makinacija. Njegov se materijalni status drastično mijenja, no njegovi seljački

maniri ostali su isti, što uzrokuje bračnu krizu njega i Melite. Melita podcjenjuje Klanfarovo skromno podrijetlo, što njemu jako teško pada: *Ja se mogu postaviti na glavu i ja ne ću postati ravnopravan vama!* (Krleža, 1981: 292). On je upoznat s Melitinim vanbračnim aferama s Urbanom kojeg naziva *kreaturom* i *hohštaplerom* (Krleža, 1981: 292). Klanfar je poznat po svom viđenju svijeta kroz prizmu zakona i paragrafa te smatra da ljubav i smrt nisu ništa drugo, nego li pravna pitanja. Pavlić ističe da je Klanfar „ne samo glavni lik svoje matične drame nego i (...) konceptualni ključ za razumijevanje modernosti Krležina dramskog opusa zrelije faze“ (2022: 137). Pavlić (2022) u Klanfaru vidi prototipa hrvatskog kapitalista s početka dvadesetog stoljeća koji se *od ciglarskog sina popeo do plemstva, do sluge, do dvije sobarice, do jedanaest soba, do chippendale blagovaonice, u jednu riječ; do agramerskog društva* (Krleža, 1945: 257).

Od ostalih se likova u drami javljaju Fanny, Klanfarova i Melitina služavka, Gospodin, dvije noćne dame koje najavljuju dolazak proljeća i Smetljarića koja svojom metlom čisti pozornicu i označava kraj glembajevske igre. Osim navedenih likova, u drami se navodi i Aurelov slikarski model Leda. O Ledi se u drami samo pripovijeda, no njezina je važnost neophodna za shvaćanje krize u Aurelovom i Klarinom braku. U drami se još saznaje da se Leda vjenčala s *jednim peštanskim fudbal-trenerom* (Krleža, 1981: 330).

Karnevalizacija i *theatrum mundi*

Kao i sve ostale Krležine drame, *Leda* je također doživjela nekoliko autorovih korekcija i dopuna. U prvoj verziji drame iz 1932. podnaslov je *Lede* glasio *Ljubavna igra u četiri čina*. Taj je podnaslov promijenjen 1945. u *Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina*. Kroz ponuđene podnaslove mogu se uočiti temeljne idejne niti vodilje ove drame, a to su: igra, komedija i karneval, koje rezultiraju dramom nižeg modusa koja nema konkretnu dramsku radnju i ozbiljnu dramsku napetost. „U kolopletu ispraznog vegetiranja likovi sva svoja iritantna, maniristička fraziranja transformiraju u nimalo bezazlen sarkazam te naposljetku tonu u besperspektivnu trivijalnost i egzistencijsku deplasiranost“ (Stupin Lukašević, 2012: 208). Krleža u *Ledi* svijet shvaća kao pozornicu (*theatrum mundi*), a likovi su glumci koji nose maske i igraju svoje banalne uloge. Topos *theatrum mundi* najbolje je prikazan u četvrtom činu kada Gospodin u razgovoru s noćnim damama kaže:

GOSPODIN: *O lijepo moje slatke lutke! Svi smo mi igračke u bazaru civilizacije! Svirači, dame, noćni desperateri, paralitici, svi se mi mičemo u izlogu civilizacije po pravilu. Navinuli su nas, igraju se s nama, a onda nas bacaju u smeće!*

Pojam karnevala i karnevalskih obilježja u književnost uvodi ruski teoretičar Mihail M. Bahtin svojom knjigom *Stvaralaštvo Françoisa Rabelaisa i pučka kultura srednjega vijeka* (1935). Karneval je za Bahtina „drugi život naroda, organiziran na principu smijeha“ (1978: 15) i jedan od najpotpunijih izraza narodne smjehovne kulture, što ga čini narodnom manifestacijom koja se odvija u određenom vremenu na određenom javnom prostoru. U vrijeme karnevala nema ozbiljnih tema, a pristojno ponašanje zamijenilo je prepuštanje tjelesnim užiticima. *Karnevaleskno* se veže uz groteskni prikaz čovjeka i svijeta u kojem nagon prevladava nad razumom, a narod je oslobođen stega tradicije, zakona i ograničenja. „Osnovno svojstvo grotesknog realizma je snižavanje, to jest prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-tjelesni plan, na plan zemlje i tijela u njihovom neraskidivom jedinstvu“ (Bahtin 1978: 28). Osnovne odrednice *karnevalesknog* za Bahtina su javni prostor, prekomjerna potreba za opijanjem i hranom te isticanje tjelesnosti i seksualnost. Iako Bahtin podrazumijeva javni prostor kada govori o *karnevalesknom*, radnja *Lede* odvija se u privatnom, zatvorenom prostoru. Prvi se čin odvija u salonu Melite i Klanfara, drugi i treći u domu Aurela i Klare, a posljednji – četvrti čin odvija se na ulici, ispred Klanfarove palače. Dva salona koja su predstavljena u drami korelat su javnog karnevalskog prostora. U oba se salona likovi ponašaju prirodno, a dramska se radnja u tim salonima temelji na zadovoljenju tjelesnih potreba – gladi, pića i seksa.

Animalne potrebe običnih, malih ljudi, odnosno njihovo opijanje i promiskuitet čine važne komične elemente ove drame. Važnu ulogu u komičnosti ove drame ima i jezik/govor likova. Urbanov i Aurelov govor obilat je pukim fraziranjima, snobovskim izrazima i međusobnim nadmudrivanjem. Melita i Klara u svojim su iskazima patetične, dok je Klanfar surov i primitivan. Bahtin (1978) razlikuje jezik likova u tragediji od jezika likova u komediji. Tragedije su pisane uzvišenim stilom, tako da je jezik likova djeluje u službi njegove radnje, odnosno lik djeluje u skladu s onime što izgovora. U komedijama se takav jezik izjalovljuje. Ono što lik izgovara nije u skladu s onime što čini ili misli. Nemogućnost likova da djeluju prema onome što izgovaraju odražava se u nemogućnosti razvoja radnje: „dakle dva razvoda, koja su nagovještana, jedno samoubojstvo i dva moguća nova braka (Melitin s Aurelom i Aurelov s Ledom) pretvorili su se [ni u šta], kao što se serija žestokih sukoba, *konačnih obračuna*, ljubomornih scena i tajanstvenih nagovještaja pretvorila u čistu karnevalsku igru (zbog čega se, vjerojatno, *Leda* i događa, *jedne karnevalske noći*)“ (Karahasan, 1988: 132). Od ponuđenih mogućnosti na sižejsnom planu te konačnog dramskog ishoda ništa se nije

promijenilo, likovi na kraju drame ostaju u istoj poziciji kao i na početku drame, odnosno zadržavaju svoj *status quo*.

Uzme li se u obzir da karneval donosi novi život i rast, moglo bi se zaključiti, na kraju drame, da motiv dolaska proljeća, kao i karneval, sugerira novi početak.

PRVA DAMA: *Dolazi proljeće! Ja to osjećam po zvucima, po treperenju uličnih svjetiljaka, po toplim maglama. Od svega najviše volim proljetne magle. U proljetnim maglama izgledaju kuće kao ogromne lađe u luci. Jutro je, dim se puši iz dimnjaka, putujemo. O, da mi je otputovati, ma i na mrtvačkim kolima, samo da mi je otputovati!*

(M. Krleža, *Glembajevi. Drame*, str. 336-337)

Budući da su likovi sterilne maske bez karaktera koji nisu u stanju djelovati s onim što govore i istinski žele, dolazak proljeća ipak neće donijeti ništa novo. Motiv se proljeća kao cikličnog kruženja vremena u prirodi može povezati s cikličnim kruženjem dramske radnje. Čengić navodi da dramski sukob „zatvara sopstveni krug i ličnosti kruže putanjom te nepromjenjive kružnice, ali samo s drugom maskom na licu, što se uklapa u ambijent karnevalske noći“ (2008: 198). Nakon nekoliko ponuđenih sižejnih opcija – likovi se ipak vraćaju na svoje početne pozicije – Melita i Klanfar ostaju u braku, Aurel se vraća Klari i zaboravlja Ledu, a Oliver Urban ostaje i dalje njihov zajednički prijatelj *intimus*. Povratkom likova na staro ostvarena je kružna struktura drame.

Likovi su u drami podijeljeni između svojih bračnih kriza, izvanbračnih flertova, neurotičnih ispada te društvenih konvencija. Oni su duboko uvučeni u svoje banalne uloge. Njihov se život svodi na zadovoljenje svojih potreba *ovdje i sada*, bez razmišljanja o dugoročnim ciljevima. Najočitiiji primjer brzopletosti je Melitin iskaz da je trudna. Svojim iskazom, osim što izgovara laž, ona ugrožava svoj brak s Klanfarom, ali i Aurelov i Klarin život. Ona je svjesna da ne može ostati u braku sa satrapskim Klanfarom, no svjesna je i da gubi Aurela zbog Lede, stoga odlučuje lagati i staviti sebe u prvi plan. Aurelov izlazak na ulicu u posljednjem činu, također je brzoplet potez. On je postao marioneta u rukama drugih. Očaranost Ledom, bojazan za Klarin život, Melitina ucjena, slikarska stagnacija te ovisnost o Urbanovim slikarskim pohvalama, rezultiraju nervnim slomom. On opijen i dezorijentiran trči kao lutka, u papučama i košulji po ulici, u prohladnoj zimskoj noći. Nemeš smatra da su „jedine nemaskirane osobe u komediji noćne dame koje prodaju svoje tijelo na ulici: one ne glume, nego su upravo to što jesu“ (2017: 158).

Ledu se, osim s druge dvije drame glembajevskog ciklusa, na tematskoj razini može povezati i s dramama – *Maskeratom* i *Kraljevom*, iz prve faze Krležinog dramskog stvaralaštva, tzv. *Legendama*. U obje navedene drame prisutno je Bahtinovo shvaćanje *karnevalizacije* koje

podrazumijeva javni prostor, groteskni prikaz svijeta, oslobađanje stega tradicije i morala te pretjerano isticanje materijalnosti i tjelesnosti. *Maskerata* je komedija objavljena 1914. godine s podnaslovom *karnevalska ljubavna igra*. Njezina se radnja, isto kao i radnja *Lede*, zbiva jedne pokladne noći. Sličnosti s *Ledom* uočavaju se u ljubavno-erotskoj igri koju karakteriziraju privlačenje i odbijanje te požuda i mržnja. Za obje drame značajan je model ljubavnog trokuta te pojava bračne krize. U *Maskerati* su Pierrot, Kolombina i Don Quixote smješteni u erotsku igru iz koje slijede sitne intrige, nespornosti i dramski sukobi. Kolombina, nadmoćna žena na tragu Ibsenove Hedde Gabler, mora odabrati svoga partnera između bonvivana i hedonista Pierrota te osebujnog ironika Don Quixota. Jednočinka iz 1915. godine – *Kraljevo*, za Car Mihec predstavlja „inkarnaciju *theatrum mundi* u kome su ljudi napušteni od bogova i muče se u svojim ulogama“ (1991: 135). Radnja se *Kraljeva* odvija na javnom prostoru, tj. na sajmu. U vrijeme sajma, slično kao i u vrijeme karnevala, nema ozbiljnih tema. *Karnevaleskna* je vizija svijeta u drami predstavljena kao „kaos bez početka i kraja, tj. bez ograničenja vremenskih i prostornih, realnih i fantastičnih granica“ (Car Mihec, 1991: 133). Važna odlika *karnevalizacije* u drami je i estetika ružnoće koja se temelji hiperboličkim slikama tjelesno-materijalnog načina života – svi likovi neracionalno troše novac na alkohol i masnu hranu, ističu svoje tjelesne osobine, zabavljaju se i plešu u kolu. Motivom sajma Krleža je prikazao obilježja teatra spektakla, a to su kaotičnost mnoštva i buke, ples, pjesma, opijanje, uživanje u hrani, tuča, ludilo, histerija... Likovi su u ovoj drami prikazani kao karikature i maske koje glume na svjetskoj pozornici – zvanoj sajam. Od likova se pojavljuju cirkusanti, zabavljači, plesači, ali i mrtvaci u svijetu živih što dodatno pojačava neozbiljnost i fantastičnost same drame. U obje se drame – *Kraljeva* i *Lede*, pojavljuju likovi prostitutki (noćnih dama) koje maštaju o lađama i putovanjima, odnosno o bijegu iz stvarnosti te, na kraju drama, lik smetlarice, koja simbolički metlom čisti scenu.

Glembajevska malograđanština

Krleža je u *Ledi*, ali ujedno i u cijelom ciklusu o Glembajevima, osim individualno-psihološkog razvoja likova, uspio iznijeti „robno-novčarski, erotično-seksualni, obiteljski i socijalni kompleks“ (Gašparović, 1989: 123). Ciklus prikazuje kako likovi funkcioniraju kao individue, ali i njihovo snalaženje u obiteljskoj i društvenoj zajednici. *Leda* reprezentira pretapanje osobnog i obiteljskog života s društveno-političkim, kulturnim i ekonomskim

utjecajem. Likovi u drami njeguju isprazne, ritualizirane društvene forme, vode kvaziintelektualne razgovore o umjetnosti i modi, ogovaraju i lažu. Na tragu Leoneova iskaza o glembajevskom društvu: *Sve je to mutno!* (Krleža, 1981: 116), Urban u *Ledi* povlači paralelu s tadašnjim društvom i naglašava da je *sve (...) samoća, gnjiloća, bolesno* (Krleža, 1981: 312). Likovi su opsjednuti statusnim simbolima, društvenim ugledom i snobovskim prohtjevima.

U *Ledi* dolazi do smjene dviju generacija – *glembajevsku* (aristokratsku) klasu zamjenjuje *klanfarovska* (buržajska) klasa. Antitetični se odnosi dviju Krležinih klasa u *Ledi* zasnivaju na ekonomskim, kulturnim i društvenim razlikama. Obitelj Glembaj, nekoć siromašna međimurska obitelj, kriminalnim se radnjama prometnula do direktorskih i činovničkih fotelja, a ženidbama s ondašnjim plemkinjama „oplemenili“ su svoj životni stil i kulturu. Zahvaljujući brakovima s plemkinjama, Glembajevi postaju pripadnici uglednih zagrebačkih krugova čime im je osiguran raskošan i lagodan život. Na Klanfarovu primjeru, inače seoskom sinu, a sada članu „neoglembajevsk[og] *high-lifea* zagrebačkog građanskog društva“ (Vaupotić, 1974: 255) nastaje nova buržoazija, novi skorojevički mentalitet – *klanfarovština*. On svoj uspjeh u društvu duguje više mukotrpnom radu, znanju i upornosti, a manje kriminalu. Iako Klanfar zbog svojega seoskog podrijetla i satrapskih, nekulturnih manira, nailazi na otpor zagrebačkog miljea, njegov mu materijalni status predodređuje uspon na društvenoj ljestvici. Klanfar, navodi Pavlić, prototip je novog kapitalista i buržuja – on je „lik kojem je industrijalizacija jedina politička i nacionalna parola, pa otud i medij uzdizanja kulturne zaostalosti, utjelovljenje je modernističkog, progresivnog senzibiliteta koji Krleža, kao pasionirani lenjinist tijekom 1920-ih i prve polovice 1930-ih, srdačno zagovara“ (2022: 148).

Klanfarova suprotnost u ovom je djelu po smislu shvaćanja kapitala Urban. On u potpunosti ovisi o onima koji imaju kapital. Urban sebe doživljava kao „najamnog radnika, nekoga tko je za priskrbljivanje sredstava za život uvijek na raspolaganju vlasniku kapitala“ (Pavlić, 2019: 136), a to je u ovom slučaju Aurel. Pišući pohvalne likovne kritike o Aurelovoj ingenioznosti i impozantnom slikarstvu, Urban prodaje svoj intelektualni rad kapitalistu te si tako osigurava novac za život. Nadalje, Urban navodi da moderno društvo uzrokuje opadanje značaja visoke kulture. Visoku umjetnost zamijenila je trivijalna i potrošačka kultura o čemu najbolje svjedoči njegov citat: *čovjek mjesto na Olimp ide u Olimp kino* (Krleža, 1981: 272). Zahvaljujući razvoju potrošačke kulture, mijenja se i poimanje slikarstva. Današnje slikarstvo *postaje produkcija robe kao i svaka druga obična produkcija robe* (Krleža, 1981: 281).

Umjetnost – slikarstvo

Osim socijalnih motiva – rat, ratno zarobljeništvo, zeleni kader, loš položaj seljaka, gospodarska i kulturna zaostalost Hrvatske, migracije, čest motiv Krležinih djela je i umjetnost i to najčešće slikarstvo. Umjetnost je neodvojiv dio društva te je, od prvih civilizacija, prisutna u svim kulturama. Svrha umjetnosti je da oplemenjuje pojedince i okolinu, nadahnjuje ljude te pruža mogućnost zarade. Tema umjetnosti kod Krleže je prisutna u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, dramama *Michelangelo Buonarroti*, *Gospoda Glembajevi* i *Leda* te raznim feljtonima, kritikama i esejima poput *Marginalija uz slike Petra Dobrovića*, *Predgovora Podravskim motivima Krste Hegedušića*, *Prividenjima*, *Hrvatskoj književnoj laži*, *Krizi u slikarstvu...* Krležina je osnovna misao da su slikarstvo i književnost uzajamno povezani o čemu piše u svome *Dnevniku II*:

Slikarstvo, nema sumnje, utječe na književni ukus više nego što bi se moglo i misliti, i obratno. I ovo što se danas kao literatura baca iz slikarstva, kao nešto što ne spada u likovni salon, i to je isprazna fraza. Literatura i slikarstvo su pojave vezane na život i smrt. Slikarstvo je dalo raznim literarnim stilovima ne samo dekorativnu pozadinu nego i sadržaj. Slikarstvo stoji kao dekorativna tapiserija ispred literature svoga vremena, i obratno, bez literature ne bi bilo ni slikarstva.

(M. Krleža, *Dnevnik 1918-22. Davni dani II*, str. 296-297)

Osim uzajamnosti književnosti i slikarstva, Krleža smatra da se slikarstvom kao umjetnošću najviše može prikazati nečija emocionalnost. Kroz boje i slike, pojedinac se kreće po platnu kao čovjek koji se kreće po svijetu. Frangeš Krležinu likovnu kritiku naziva „čudesn[im] spoj[em] lirskog, emocionalnog, intelektualnog i racionalnog“ (1974: 266).

Krležin čest motiv jest lik umjetnika-stvaratelja (Michelangelo, Leone Glembay, Filip Latinovicz, Aurel). Krleža preispituje umjetnikovu političku („izvanumjetničku“) poziciju, analizira njegovo psihološko stanje, estetske konflikte i literarne sklonosti. Osim lika umjetnika-genija, česta Krležina tema je i likovna kritika. Krleža u svojim djelima kritizira tadašnja načela u umjetnosti te akademsko slikarstvo. Tvrdio je da se umjetnost ne može ovjeriti diplomom, niti podučavati, već umjetnosti vidi kao stvar osobnog talenta i umijeća. Akademskoj zajednici Krleža zamjera ograničenost i neinovativnost. On smatra da se akademska zajednica dodvorava masi koja diktira tržišne vrijednosti te zanemaruje bit umjetničke *aure* – inspiraciju i autentičnost. U liku *akademske slikara Aurela* – Krleža najbolje prikazuje svoju kritiku prema akademskom slikarstvu.

Tri Krležina slikara – Aurel, Filip Latinovicz i Leone Glembay

Krleža, osim što je kritičan prema akademskom slikarstvu, kritizira i slikare kojima slikarstvo postaje rutinski posao koji im donosi dobru zaradu. Primjer takvog slikara je Aurel, a njegove suprotnosti su Filip Latinovicz i Leone Glembay. Aurelovi su stavovi o umjetnosti, primjer „estetičkog konformizma“, dok je za Leonea i Filipa slikarstvo isto što i disanje – „egzistencijalna potreba, aktivnost koja zaokuplja njihovo biće“, zbog kojeg su spremni odreći se svoje „građanske sigurnosti i materijalne udobnosti“ (Nemec, 2022: 45).

Aurel je predstavnik sterilnog slikarstva. On „svodi slikarstvo na rutinski biznis, a sliku na robu“ (Nemec, 2022: 45). Krleža ga ironično oslovljava *postimpresionističkim majstorom* (Krleža, 1981: 271), a njegove najčešće teme su *Leda s labudom* i *Gnjile naranče* – tadašnji uobičajeni motivi akademskog slikarstva. *Leda s labudom* je za njega *prvorazredan chef d'oeuvre* (Krleža, 1981: 326), no motiv Lede više ne označava čuvenu mitsku kraljicu, nego *frajlicu iz predgrađa* (Krleža, 1981: 272) koja svojim skidanjem stječe veću slavu od *slavne autentične Lede* (Krleža, 1981: 272). *Gnjile naranče* predstavljaju *robu koja se dobro prodaje* (Krleža, 1981: 305). Slike mrtve prirode i gnjilih naranči nazivaju se *stillbeni* (Krleža, 1981: 272), a simboliziraju „proračunatu estetiku akademskog slikarstva, ali i duhovnog stanja u kojem se nalaze svi likovi Krležine komedije“ (Nemec, 2017: 163). Slikajući *stillebene*, navodi Nemec (2022: 58), „on proizvodi konfekcijsku slikarsku robu (...) prilagođujući svoju produkciju pomodnom ukusu (malo)građanske publike.“ Aurel nema „umjetničke strasti, intelektualne radoznalosti i duhovne širine“ (Nemec, 2017: 163) da izađe izvan granica svoga mediokritetskog i provincijalnog slikarstva. Izlazak iz takvog slikarstva, znači izlazak izvan svojih granica i put k originalnosti i autentičnosti, no Aurel o tome ni ne pomišlja: *U Evropi slika danas sigurno više od dvije stotine hiljada slikara, i što može jedno lice u takvoj masi?* (Krleža, 1981: 280-281). Aurel u drami slikarski stagnira te ne zna kojem se slikarskom stilu prikloniti. Za njegovu su slikarsku stagnaciju zaslužni birokratski poslovi oko gradnje raskošne vile, bračna kriza s Klarom, ateljerski flert s Ledom te Melitine kaprice. Izlaz iz svoje psihološke krize vidi u miru i samoći: *Jedini izlaz iz toga potpuna samoća. Savršene ljepote stvorene su za savršenu samoću!* (Krleža, 1981: 281).

Oliver Urban amoralni je likovni kritičar. On hvali Aurela i njegovo slikarstvo isključivo jer živi od pisanja takvih likovnih „hvalospjeva“. Odnos Olivera Urbana i Aurela zasnovan je na licemjerstvu i neiskrenosti, a na poslovnoj razini riječ je o čistoj „trgovini interesa“ (Vaupotić, 1974: 361) – *On mene ljubi jer me treba. Tko piše o njemu predgovore, kataloge, komentare, i tko može to da čini tako jeftino kao ja?* (Krleža, 1981: 306). Oliver Urban, „ulizički

reklamer“ (Nemec, 2017: 164), hvali Aurelove *Gnjile naranče* kao *solidnu i impozantnu postimpresionističku fakturu* (Krlježa, 1981: 305) i *Ledu s labudom* kao *kongenijalni simptom neopikasizma* (Krlježa, 1981: 328), iako ih smatra *žalosnim kompozicijama* (Krlježa, 1981: 304) i netalentiranim mazarijama – tipičnim klišejima. Njihov interesni odnos Nemec naziva „lukrativn[im] brak[om] – između neuspješna slikara i neiskrena, lažljiva, amoralna kritičara“ (2017: 164). Urbanovo pisanje o umjetnosti i slikarstvu u izravnoj je vezi s novcem. On zanemaruje ono istinsko u umjetnosti te se „iz vlastita koristoljublja priklanja interesima kapitala, tržišta i pomodnog ukusa“ (Nemec, 2022: 60), odnosno on „fabricira javno mišljenje“ (Vučetić, 1983: 108), a to potvrđuje i svojom izrekom:

URBAN: *Kao što sam ima čast da utvrdim svojim vlastitim iskustvom, ljudi govore jedni o drugima s respektom koji stoji u matematički točnom omjeru s njihovim novčanim prihodom. Dohodak veći od dvije hiljade dolara godišnje zove se danas, u ovim našim malim prilikama ingenioznošću.*

(M. Krlježa, *Glembajevi. Drame*, str. 307)

Krlježa u *Povratku Filipa Latinovicza* u razmišljanjima glavnoga lika iznosi mnogobrojne stavove o umjetnosti, odnosno slikarstvu. Cijelim se romanom izmjenjuju motivi stvarnih i fiktivnih slika te esejistički ulomci o problematici umjetnosti općenito, potrebi za umjetnošću i slikarstvu kao umjetničkoj disciplini: „dobar dio romana zapremaju Latinoviczeve meditacije o specifičnim likovnim problemima, razgovori o umjetnosti i teorijski traktati o slikarstvu. Oni se često iznose u obliku osamostaljenih esejističkih digresija koje prekidaju narativni slijed“ (Nemec, 1998: 240/241). Roman se tematski može odrediti kao „varijanta romana o umjetniku i umjetnosti (*Künstelroman*)“, a cijelo djelo predstavlja „pikturalnu organizaciju teksta“ (Nemec, 1998: 241). Frangeš navodi da se roman najpotpunije može razumjeti „zamislmo li ga kao jednu golemu, neprestanu izložbu slika“ (1974: 313).

Filip Latinovicz je „hipersenzibilni intelektualac koji traga za ljudskim i artistskim identitetom“ (Nemec, 2022: 52). On se vraća s europskog zapada, gdje je živio i stvarao svoj slikarski opus, u sjevernohrvatski zavičaj – u Krlježinoj terminologiji poznat kao panonsko blato. Slikarstvo je za Filipa Latinovicza *vidovito otvaranje prostora pred nama* (Krlježa, 1988: 51). „U Filipovom razmišljanju o slikarstvu prevladavaju mirisi, okusi, naviru doživljaji i sjećanja, ili, jednostavno: nameću se i prodiru slike iz podsvijesti, a viđeno i percipirano pretapa se i taloži u emocionalnu građu iz koje bi moglo nastati zbiljsko umjetničko djelo“ (Maroević, 2007: 178). Sve što ga okružuje, napominje Frangeš, Filip promatra očima slikara: „Preteže naravno koloristička komponenta: sve što vidi, sve čega se sjeća, Filip instinktivno pretvara, *prevodi* u boju, u slikarski izraz“ (1974: 261-262). Filip kao slikar, kroz prizmu svojeg slikarskog rada, doživljava i proživljava život. Njegova profesija neprekidno zadire u njegovu

intimu i vodi ga kroz život. Isto tako ta njegova profesija koja ga uobličava, donosi mu i negativnost. Osjećaj egzistencijalne tjeskobe oduzima mu umjetničku moć koja ga udaljuje od slikarstva. Žmegač (1986: 107) uz Filipovu intelektualnu stranu, naglašava i njegovu senzibilnost u kojoj leži impresionistički doživljaj svijeta oko sebe. Filip se podaje stvarnosti svim svojim osjetilima koji za cilj imaju izazivanje umjetničke inspiracije. Upravo je ta Filipova senzibilna narav ono što ga razlikuje od rutinskog slikara Aurela.

Na tragu Urbanovih nihilističkih slikarskih kritika su i kritike lika Sergeja Kiriloviča Kyrialesa. On je *solna kiselina* (Krleža, 1988: 158) za Filipovo slikarstvo. Njih dvojica umjetnost shvaćaju na dva potpuno različita načina, odnosno Filip je antipod Kyrialesu u percipiranju ne samo umjetnosti, nego i života. Kyriales predstavlja mehanicistički pogled na umjetnost i svijet općenito, dok Filip svijet tumači i percipira kroz samu umjetnost. Za Kyrialesa u slikarstvu nema ničega natprirodnog te ne vjeruje u ljudsku nadarenost. On negira Filipa i njegovo slikarstvo. Tom negacijom, Kyriales ruši Filipovu idealističku koncepciju slikarstva što donosi preokret u Filipovu ponašanju te on počinje zastupati i braniti stav o umjetnosti kao stvaralačkoj snazi: *Ja vjerujem u čistoću umjetničke spoznaje kao u jedinu čistoću koja nam je preostala u ovom životinjstvu oko nas* (Krleža, 1988: 176). Kyriales je Filipov *alter ego*, odnosno njegov „*advocatus diaboli*“; sve njegove sumnje taj *Nepoznati Netko* neprekidno uvećava“ (Nemec, 2022: 55). Njihovi dijalozi bogati su polemičkim iskazima te se događa svojevrsni intelektualni dvoboj dvojice intelektualaca. Kyriales *formulira njegove vlastite najkrvavije istine* (Krleža, 1988: 159), *razara sve Filipove misli te mrvli njegove istine i zanose* (Krleža, 1988: 154). Filip, koji slika s namjerom prikaza svijeta kao simultaniteta čovjekovih misli, tvrdi da svako umjetničko djelo očučuje ljude jer sadrži nešto nadnaravno i neshvatljivo. Za Kyrialesa su pojmovi umjetnost, ljepota i savršenstvo samo puke umjetničke fraze.

Leone Glembay „je boem, psihički autsajder, nosilac profinjene estetske kulture, ali i jetki, bespoštedni socijalni kritičar“ (Nemec, 2022: 48). Na Cambridgeu te je stekao titulu doktora filozofije, a slikarski se obrazuje u Firenci i Parizu. Leone neprestano sumnja u sebe, svoj slikarski talent i umjetnički izričaj. Njegov slikarski idol je Leonardo da Vinci i njegovo slikarstvo temeljeno na proporcijama i geometriji.

LEONE: *Ovo je bitno: matematika je, ako se govori simbolično, bliže Nepoznatome od govora i od slike. Matematičkom formulom može se izgovoriti ono što ne mogu da izraze ni riječ ni slika, pa ni muzika, koja je još uvijek relativno najmatematičnija (...) I ja, što više slikam, sve sam više uvjeren da je da Vinci potpuno u pravu: stvar se može precizno odrediti samo apstraktnom matematičkom koordinacijom. I, eto, to je moje unutarnje protuslovlje: mjesto da sam matematičar, ja slikam.*

(M. Krleža, *Glembajevi. Drame*, str. 15-16)

Leone je svoju slikarsku karijeru počeo u okviru Münchenskog akademizma kada nastaje njegova nagrađena slika *Haron prevozi svoje žrtve preko Lete*. „Potom je prigrlio secesiju, a po kolorističkim opservacijama reklo bi se da je postimpresionist, naročito nakon francuskog utjecaja. No u nekim je slikama težio prema ekspresionizmu jer je sklon karikaturalnoj optici“ (Batušić, 2007: 86/87). Na temelju Groszova slikarstva Leone promatra glembajevske portrete u salonu. U glembajevskim, brutalnim, kriminalnim i degeneriranim portretima Leone vidi predložak za Groszov *Skizzenbuch* (Batušić, 2007: 85). On prostor oko sebe motri slikarskim okom te slika opsesivno i s mnogo zanosa. Slikarstvo ga drži razumnim u njegovim neurozama te mu predstavlja bijeg od kriminalne i lude *glembajevštine*. Dok slika, on nije Glembay, on je umjetnik, virtuoz. Batušić (2007: 82) smatra da Leone dekartovski formulira svoju egzistenciju i nadodaje da bi se za Leonea moglo reći *pingo, ergo sum*³. Dolaskom u Zagreb i obiteljski dom, glembajevski usud prevladava nad njegovim artistskim usudom. On postepeno gubi svoju umjetničku sposobnost. Pokušao je portretirati svoga mrtvog oca, no nezadovoljan rezultatom, razderao je crtež. Tim činom Leone uništava slikara u sebi. „Tek kada je odbacio paletu morao je prigrabiti škare“ (Batušić, 2007: 89).

Obitelj Glembay etiketirala je Leonea kao glembajevskog *Sonderlinga* (Krlježa, 1981: 30). Njegov otac, Ignajt Glembay smatra da je Leoneovo bavljenje umjetnosti bespotrebno trošenje vremena te mu predbacuje boemski stil života. Leoneove slike za starog su Glembaya *potpuno bezvrijedan materijal: uljenim bojama zamazano platno* (1981: 62). Leoneovo matematički precizno i jasno slikarstvo kritizira i pravnik Puba Fabriczy koji smatra da je umjetnost samo paranoidna tlapnja: *Ti si artist, a poznato je da se Kunstleri svemu paranoidno čude. Paranoidi vide u svemu nekakve „dogadaje“* (Krlježa, 1981: 49).

Promatrajući mrtvog oca na odru, Leone slika u konturama Munchova slikarstva. Munchovi motivi smrti, bolesti, depresije i morbidne erotike obilježja su europskog slikarskog ekspresionizma, koje će u književnosti zastupati August Strindberg. Munchovo slikarstvo spominje se i u *Ledi*, kada Urban govori o *nordijski maglenom* ugođaju:

URBAN: *Godine trinaeste, ako se ne varam, vidio sam u Veneciji na međunarodnoj izložbi jednu kompoziciju od nekakvog Finca: Gallén-Kallele! Akseli Gallén-Kallela! Stvar je bila slikana sasvim slabo. Tempera-dekoracija, više narativni kič nego slika. Sasvim legendarno, nordijski. Diletantski. Stvar se zvala, mislim: Novogradnja! Ili: Adam loži svoju prvu vatru. Ili: Adam gradi svoju kuću, ili tako nekako a la Munch-Przybyszewski. Dakle: novogradnja. Drveni balvani, Eva doji dijete i kuha nešto u loncu, a Adam pili balvane. A u pozadini te Adamove novogradnje stari romantični motiv: Kostur sjedi na jednom temeljnom balvanu i svrdla svrdlom u temelje te Adamove kuće. Nordijski magleno.*

(M. Krlježa, *Glembajevi. Drame*, str. 296)

³ hrv. slikam, dakle jesam

Urban *nordijski magleni* ugođaj spominje u kontekstu izgradnje Aurelove vile te tada ulazi u digresiju o domu u slikarstvu na temelju slike koju je jednom vidio. Klari se usporedba gradnje njihova novog doma s *kosturom* koji *sjedi na temeljnom balvanu* nimalo ne sviđa. Ona u ovom Urbanovom iskazu prepoznaje njegov cinizam i prijezir upućen Aurelu i njegovom *ingenioznom* slikarstvu. Pavlič (2019: 59-60) Krležin motiv *maglovitosti* povezuje s glembajevskom sintagmom *mutnog u nama*, zaključujući da je mentalitet uzrok fizičkog i psihičkog propadanja likova, o čemu najbolje svjedoči Urban i njegova propast. Također, poveznica Munchova slikarstva i Krleže je Krležin posjet Munchovoj venecijanskoj izložbi 1914.

Ljubav, brak i seksualno-interesni odnosi

Ljubavna tematika najavljena je već u prvotnom podnaslovu u kojemu Krleža *Ledu* naziva ljubavnom igrom. Ljubavna igra temelji se na banalnim i trivijalnim odnosima između likova u kojima nema iskrenih i čvrstih emocija, nego u prvi plan dolaze njihovi interesi i žudnja za materijalnim bogatstvom. Četiri glavna lika *Lede* – Aurel, Urban, Melita i Klara, u međusobnim su seksualnim odnosima. Oni „su svi zajedno *gnjile naranče* jedne sredine, koja je pojmove ljubavi i morala relativizirala do groteskne i sumorne slike“ (Vaupotić, 1974: 360). Likovi su vođeni ljubomorom i neurotičnim ponašanjem, stoga nisu sposobni ostvariti se u iskrenim intimnim odnosima. Osim navedenih likova, za razumijevanje ove ljubavne igre, važni su i Leda, Aurelov slikarski model, koja se, usprkos značajnoj ulozi ne pojavljuje na pozornici, te Klanfar „koji u svojoj karijerističkoj puritanskoj paragrafskoj užtogljenosti i poslovnosti odudara od slatkorječivog blaziranog kvarteta ljubavnih flertova ostala četiri lika“ (Vaupotić, 1974: 360).

Iako je brak društvena univerzalija – „društveno prihvaćena seksualna zajednica dviju ili više osoba“ (Bošnjak i sur, 2020: 74), uloga braka razlikovala se od društva do društva. Osnovne karakteristike bračne su zajednice: stvaranje potomstva, emocionalna potpora, materijalna sigurnost te pravna reguliranost. U tradicionalnim društvima veliku je ulogu u sklapanju braka imala religija. Katolička crkva brak smatra neraskidivom i blagoslovljenom od Boga zajednicom muškarca i žene koja je temelj za stvaranje i očuvanje čovječanstva. Na tragu katoličkog poimanja braka, u *Ledi* je bila pokojna Klanfarova majka, koja je jedina držala do religijskih vrijednosti. U modernom se društvu uloga braka i obitelji mijenja, a uloga religije

gubi na značaju. Manjak empatije, suradnje i emocionalne topline te stavljanje individualnih interesa ispred dobrobiti drugih ljudi karakteristike su modernog društva koje su se pretočile i u bračne i obiteljske odnose. Krleža u *Ledi*, osvrćući se na moderno društvo, prikazuje brak kao ispraznu sliku ljudske netrpeljivosti iz koje su proizašli poremećeni odnosi supružnika i njihovi disfunkcionalni odnosi.

Na samom početku *Lede*, prikazana je ironijska slika braka, ljubavnih odnosa i tjelesnosti, motivom *Lede s labudom*. Taj se bakrorez nalazi i u Klanfarovoj palači, i u Aurelovom i Klarinom stanu. Slika *Lede s labudom* ženski je akt, i kao takav, simbol je naglašene tjelesnosti i erotičnosti koji se preslikava na odnose između likova. U drami su prikazana dva braka u krizi – Aurelov i Klarin te Melitin i Klanfarov te se nagovještavaju dva nova potencijalna braka. Melita prijeti Klanfaru razvodom i sanja o zajedničkom životu s Aurelom, a Aurel, pak, želi rastavu od Klare i novi život s Ledom. Osim stvarnih i potencijalnih brakova, u drami su prikazane i dvije važne izvanbračne afere: dugogodišnja veza Melite i njezina *intimusa* Urbana te jednonoćni flert Klare i Urbana.

Bračna zajednica u *Ledi* postala je sinonim za trampu, a likovi su smješteni u tzv. simbiotski odnos. Individualne žudnje, koristoljublje te želja za novcem i raskošnim životom, bile su razlog sklapanja brakova u drami. Obje supruge – Melita i Klara, u svoje su brakove ušle isključivo zbog materijalne sigurnosti i bijega od siromaštva, a Klanfar u svoj brak, s plemkinjom Melitom, ulazi radi društvenog priznanja. Melita u svađi sa svojim suprugom nagovještava njihovu bračnu likvidaciju, no ne krije činjenicu da je u brak ušla isključivo zbog novaca:

MELITA (hladno i superiorno): *Ja vam nisam nikada lagala. Ja ni sada ne lažem, pardon, to se mi nismo dobro razumjeli: ja sam vam izjavila još odmah na početku da vas uzimam iz materijalnih motiva, i ja to priznajem.*

(M. Krleža. *Glembajevi. Drame*, str. 294)

Klara će svoju razočaranost brakom i strah od siromaštva, otkriti Urbanu i to – ironično, nakon preljuba. Ona je, za razliku od Melite, svjesna zakonske regulative braka i svojih *pravni*h garancija:

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

(M. Krleža. *Glembajevi. Drame*, str. 310)

Karahasan (1988) u dramama glembajevskog ciklusa uočava model ljubavnog trokuta. U prve dvije drame ciklusa – *Gospodi Glembajevima* i *U agoniji* simetrična je dramska konstrukcija karakteristična za njihov sižejni kontekst, dok se u *Ledi* paralelizam ne gradi samo na sižejnom planu, nego i na rasporedu likova i njihovim ljubavnim odnosima. Model ljubavnog trokuta u *Ledi* je „maksimalno ogoljen, toliko da bi se drama mogla definirati kao poigravanje tim modelom i ispitivanje mogućnosti njegova umnažanja u okviru sistema s ograničenim brojem likova“ (Karahasan, 1988: 130). Okvir odnosa među likovima čine dva braka: Melitin i Klanfarov te Aurelov i Klarin. Oba ova braka postavljena su simetrično jedan naprema drugomu, jer je kriza u jednom braku paralelna krizi u drugom braku. Bračnu krizu u prvom braku izaziva supruga (Melita) te je ona identična bračnoj krizi drugog para koju izaziva suprug (Aurel). Također, simetričnost je postavljena i u odnosu prema njihovom zajedničkom prijatelju Oliveru Urbanu koji je ujedno i Melitin i Klarin ljubavnik. „Trokutni princip organizacije odnosa među likovima primijenjen je i razvijen do krajnjih granica: u okviru sistema od pet likova postoje tri ljubavna trokuta (Klanfar – Melita – Urban, Klanfar – Melita – Aurel, Aurel – Klara – Urban) od mogućih četiri (maksimum bi, dakle, bio ostvaren da je Klanfar Klarin ljubavnik)“ (Karahasan, 1988: 131). U *Ledi* je moguće pronaći niskomodusne korelate likova s druge dvije drame ciklusa o Glembajevima. Klara je niskomodusna varijanta barunice Castelli, a Melita Laure u svojim odnosima prema braku, dok se Aurel uspoređuje s Leoneom.

Društveno-književni utjecaji na Krležu 20-ih i 30-ih godina

Prvo će početi da preispituju moje mjesto u literaturi. Reći će: to je bio samozvani sveznadar, čovjek koji je svojom pojavom i djelom zaustavio našu literaturu. Plasirao se i održavao uz pomoć politike i političkog angažmana, improvizator, hohštapler, demagog... Zatim će proći nekolike godine dok se ne nađe netko tko će reći: E, nije to tako, ima tu nekog boga, nekog đavola... Onda gotovo potpun zaborav, pa će se opet naći netko tko će nešto pročepkati, otkriti i reći: Stanite, ljudi, imali smo pjesnika...

(E. Čengić: *S Krležom iz dana u dan (1956-1975)*, str. 111)

Krleža se 1914. godine počinje baviti književnošću i ubrzo zauzima središnje mjesto na prostoru cjelokupne hrvatske kulture koje će trajati gotovo pola stoljeća. Svoje intelektualno uzdizanje Krleža započinje čitajući i proučavajući radove zapadnoeuropskih književnika i umjetnika, poput Nietzschea, Schopenhauera, Burckhardta, Bucklea i sl., a kasnije će početi pisati po uzoru na nordijske književnike Ibsena i Strindberga. U poslijeratnom periodu, u hrvatskom se društvu javljaju dva mišljenja o Krleži – odnosno formirala su se „dva tabora, dva

jasno profilirana (pseudo) kritička stava razvijena po principu antitetičkoga paralelizma: *krležofilija* i *krležofobija*, tj. fascinacija i odbijanje, apologetika i kontestacija, panegiričari i pamfletisti, obožavatelji i protivnici“ (Nemec, 2017: 13). *Krležofili* smatraju da je „Krlježina pojava bila pravi *big bang* za hrvatsku književnost“ (Nemec, 2017: 11), dok *krležofobi* omalovažavaju i obezvrjeđuju njegovo stvaralaštvo. Osim Krlježinog ugleda, svojevrsnu cikličnost proživljavaju i njegova djela – koja se ili pale i zabranjuju, ili masovno objavljuju, veličaju te uprizoruju. Krlježa je kroz čitavo svoje stvaralaštvo bio na meti raznih kritičara: književnika, umjetnika, kazališnih kritičara, publike, crkvenih dužnosnika i sl. U svojim polemikama i esejima *Moj obračun s njima* (1932) i *Hrvatska književna laž* (Plamen, 1919) Krlježa se žestoko i bez dlake na jeziku osvrće na suvremeno društvo te kritizira hrvatsku modernu, akademsko slikarstvo, kazalište te posebice politiku i crkvu. Izuzetno je kritičan prema hrvatskoj (modernističkoj) književnosti te poziva „da se spali i uništi i razbije najveća laž sviju naših sakrosanctnih laži, legendarna laž nad lažima, laž hrvatske književnosti“ (Krlježa, 1919: 32). Krlježa će u *Hrvatskoj književnoj laži* istaknuti tri svjetle točke hrvatske književnosti „u tmuni apsolutnog srednjeg vijeka: Bogumili. U predvečerje velike revolucije: Križanić. U osvitu naših crvenih dana: Kranjčević“ (1919: 40). Budući da u hrvatskoj književnosti nije imao velikih uzora, Krlježa svoje uzore traži u sovjetskoj i zapadnoj književnosti. Krlježin je autorski izričaj i pravac njegova književnog i javnog djelovanja, navodi Lasić (1982: 204), bio pod utjecajem političkih promjena te se krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina prošlog stoljeća Krlježa morao odlučiti hoće li biti revolucionar ili umjetnik. Morao je izabrati hoće li služiti lijevoj književnoj propagandi ili se prepustiti artizmu i utjecaju zapadnoeuropskih i skandinavskih književnih škola. Lasić (1982: 204) navodi da je „on [Krlježa] ono što nije (revolucionar), on nije ono što je (umjetnik).“

Krlježa kao *revolucionar* – socijalna literatura i članstvo u Partiji

Socijalna literatura, kako navodi Lasić (1970: 27-38), jedna je od etapa u jugoslavenskoj književnoj kritici koja se javlja 1928. i traje do 1934. godine. Etapa socijalne literature nazvana je još i razdobljem diktature jer je omeđena beogradskim i marsejskim atentatom. Riječ je o „tekstovima koji su nastali na tragu naturalističke ili realističke tradicije, tematski su vezani uz pučke socijalne slojeve (radništvo, seljaštvo, društvena margina grada i sela), a u biti su trebali biti u funkciji kritike kapitalističkih odnosa i građanskog razreda, i to onako kako je zahtijevala

ideologija komunističke stranke⁴“. Razvoj socijalne književnosti kao revolucionarne i proleterske počela se nametati 1927. nakon Treće internacionale u Moskvi te nakon Međunarodnog udruženja revolucionarnih pisaca u Harkovu 1930. godine. Zaključak druge konferencije MORP-a sintetizira Flaker (1982: 185-186): model socijalne književnosti „odlikovao se izrazitom instrumentalizacijom književnosti u klasnoj borbi, zahtjevom za naglašenom društveno-kritičkom funkcijom književnosti u kapitalističkim zemljama, opovrgavanjem i književne tradicije pojedinih nacionalnih književnosti i avangardnog pluralizma, posebno pak kritičkim odnosom njegovih zastupnika prema estetizmu i psihologizmu moderne književnosti i favoriziranjem oblika s manjim stupnjem beletrizacije zbiljskoga.“ U hrvatskoj književnosti program socijalne književnosti zastupaju časopisi *Književnik*, *Literatura*, *Kultura* i dr., a posebice valja istaknuti beogradsku izdavačku kuću Nolit koja je i izdavač većine Krležinih djela.

Budući da se „velika i značajna djela stvaraju uvijek u doba velikih društvenih pokreta“ (Lasić, 1970: 67) tako se i socijalna književnost razvija u poslijeratnom razdoblju te u vremenu komunističkih početaka. Tadašnje književno stvaralaštvo povezano je s diktaturom koja tada vlada u Jugoslaviji – pojavljuje se cenzura tiska te je zabranjen javno-politički nastup koji nije u skladu s djelovanjem Partije. Miroslav Krleža pripadao je komunističkom pokretu u Hrvatskoj od samih njegovih početaka pa sve do smrti, stoga zajedno s Augustom Cesarcem, također pripadnikom Partije, ima važnu ulogu u formiranju socijalne književnosti. U svojim su tekstovima u *Plamenu* i *Književnoj republici* kritizirali tadašnje društvo te socijalnu i nacionalnu nepravdu zagovarajući revolucionarne ideje. Krleža je 30-ih godina u intenzivnom kontaktu s vrhom KPJ-a, a njegov je rad uvažavao i sam MORP. Vrh KPJ-a poklanja Krleži posebnu pozornost te smiruje sukobe Krleže i njegovih partijskih neistomišljenika koji su mu spočitavali cinizam spram socijalnog angažmana i marksizma. Ugled Miroslava Krleže u krugu socijalnih književnika doveden je u pitanje pojavom romana *Povratak Filipa Latinovicza*. Ono što mu tadašnji „lijevi“ intelektualci zamjeraju jest „depresivni, rezignirani glavni lik obuzet introspektivnim propitivanjem vlastite intime⁵“, jer Filip Latinovicz ne vjeruje u snagu socijalne akcije, nego kritizira građansko društvo koje postaje amoralno i trulo. Ovim se romanom Krleža našao na meti kritika zbog približavanja artizmu te udaljavanja od ideja socijalne literature. Đilas u svojoj brošuri *Slučaj Dušana Vasiljeva* (1933) kritizira Krležin roman *Povratak Filipa Latinovicza* i prigovara mu što se distancira od socijalnokritičke linije

⁴ Krležijana: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2121> (11.02.2023)

⁵ Krležijana: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773> (15.01.2023)

književnosti koja je bila prisutna u njegovim ranijim djelima. „On se toliko udaljio od te linije da, besumnje, stoji u njenoj bezmalo direktnoj oprečnosti... I to udaljavanje Krležino, to topljenje u moru artizma, taj prelaz na obalu koja sve više tone u maglu, umanjit će njegovu vrijednost, ali ne i njegov *istorijski značaj*“ (Kalezić, 1988: 124). Tomašić ističe da je Krleža precijenjen u hrvatskoj literaturi te da je posrijedi samo „romantik koji je stavio masku marksističke ideologije“ (1929: 143) koju ne razumije u potpunosti. On za drame glembajevskog ciklusa kažu da su isključivo građanske, a nikako revolucionarne. Lijevi književnici smatraju da se svakim formalističkim eksperimentiranjem i tematskom objektivnošću udaljava od biti socijalne književnosti kao „revolucionarne“ književnosti. Milan Durman će u Književniku u tekstu *Književnost koja nije umjetnost već potreba* sažeti smisao socijalne književnosti:

U centru zapažanja treba da su lica i događaji koji daju pravac savremenom društvenom gibanju, i da se ukazuje na ono što je bitno i karakteristično u današnjem poretku, a ne da se skreće pažnja na sporedne važnosti, na neke izolirane pojave. Socijalna literatura ima da dade presjek našeg života i da prikaže tendenciju njegovog razvitka. Iako nismo razvijena industrijska zemlja, ipak je proletarijat, ne doduše po broju, ali po svojoj historijskoj ulozi, po svom položaju u većim gradovima i akcionoj sposobnosti, glavni nosioc socijalnog progressa, i zato naša socijalna literatura treba da se prvenstveno pozabavi njim.

(M. Durman: *Književnost koja nije umjetnost već potreba*, str. 327)

Socijalni se književnici vode marksističkom idejom baze i nadgradnje (Marx i Engles, 1953). Nadgradnja predstavlja superstrukturu koja nastaje iz baze (društva) te održava interese vladajuće klase. „Na pitanje u čemu je smisao umjetnosti i umjetničke kreacije oni odgovaraju dosljedno: književnost treba da pomoću sintaktičke realističke metode (dijalektički marksizam kao književna metoda) izrazi revolucionarno kretanje stvarnosti, život masa, borbene ideale, stvarne poteškoće i probleme, a ne da se gubi u formalističkim traženjima i individualističkim sanjarenjima” (Lasić, 1970: 65). Književnost jest ideologija, kako ju je opisao Lasić, odnosno „superstruktura u kojoj se odražavaju ekonomski i društveni procesi“ (1970: 72). Književnost kao ideologija izraz je klase u osvajanju i progresu te se zbog toga književnost shvaća kao kolektivističku i altruističku. Predmet socijalne književnosti su pokreti masa i društvena problematika. Takva je književnost izrazito anitlarpurlartistička. Ona određuje književniku da se pokori imperativima borbe, odnosno da služi praktičnim ciljevima vladajuće klase. Krleža će i sam nadodati da “socijalna literatura prva naznačuje svoju *borbenu liniju*” (Lasić, 1970: 64) – jer dobra knjiga vrijedi jednako kao i dobar top. U njegovoj drami *Leda*, ističe Gavella, „provlači se crvena nit borbe protiv laži, protiv maski“ (2005: 318). Premda Krležina djela sadrže tu *crvenu nit*, on nikada nije bespogovorno prihvatio program socijalne literature.

Krleža će socijalnim književnicima zamjerati što govore s gledišta proletarijata, a pišu s malograđanske pozicije. Oni mehanički prihvaćaju buržoasku kulturu ne shvaćajući da time sputavaju istinsko oslobađanje čovjeka od te kulture. Krležini su tekstovi „izraz prihvaćanja i odbijanja Marxove teze o bazi i nadgradnji. (...) Krleža tu Marxovu magistralnu tezu prihvaća, ali se plaši njene simplifikacije: determinizma i poništenja individualiteta” (Lasić, 1970: 109). Klasni karakter umjetnosti trebao bi biti u službi revolucije, odnosno umjetnost bi trebala pomoći u širenju revolucionarnih ideja. Umjetnost tada ima pragmatičnu ulogu, a sam će Krleža reći da umjetnost – književnost ili likovna umjetnost, uvijek koristi revoluciju u svojem izričaju, a tome u prilog ide i njegov iskaz: „Umjetnik treba da služi sebi: umjetnost – umjetnik treba da služi revoluciji: *lijevoj fronti*” (Lasić, 1970: 107).

„Socijalna se literatura oslanja na Krležu i na njegovu teoriju literature, ali ona ne vidi da je Krležina koncepcija literature bogata i plodna upravo zato jer je kontradiktorna, jer Krleža konstantno (...) želi u jednom živom jedinstvu spojiti nespojivo – umjetnost i revoluciju – pokušavajući spasiti i jednu i drugu” (Lasić, 1970: 93). I upravo zbog Krležine kontradiktornosti, njegova će uloga u krugovima socijalnih književnika stalno biti propitivana. Od samih početaka socijalne literature otpočeta je kritička kampanja protiv Krleže. Njemu se zamjeraju „solipsizam“ i „pesimizam“ (Hühn, 1932: 28). Pripisivao mu se „barbarski neukus“ (Hühn, 1932: 29) usporediv s Rablaisovim, „podsvjesni i instinktivni elementi“ (Hühn, 1932: 31) usporedivi s Joyceovim te malograđanska tematika po principu Ibsena i Strindberga. Ranije spomenuti Đilas i Tomašić kritiziraju Krležin roman *Povratak Filipa Latinovicza* i glembajevske drame. Zatim jedan od najistaknutijih Krležinih kritičara Bogomir Hermann (pseudonim A.B.C.) napada Krležu s pozicije dogmatske partijske linije. Krleži, u članku *Quo vadis Krleža* (Kultura, 1933), zamjera isticanje desničarskih stavova, artizam i udaljavanje od težnji radničke klase. U Krležinu će obranu, od silnih kritika, stati Vaso (Vahid) Bogdanov. On navodi da je za socijalnu književnost prvenstveno važna ideologija, zatim povezanost autora s političko-društvenim vrhom te, na kraju, talent: „za socijalnu literaturu nije dovoljno imati talent, već da je mnogo važnije od talenta posjedovati sigurno znanje iz dijalektičkog materijalizma i aktivno sudjelovati u društvu” (Lasić, 1970: 75). Upravo Krleža posjeduje sve tri karakteristike. Krleža poznaje vladajuću ideologiju, istaknuti je član Komunističke partije Jugoslavije te je, zbog svojega talenta, priznat i uvažavan i u istočnim, ali i u zapadnim književnim krugovima. Krleža je stoga važan predstavnik socijalne literature, on, kako navodi Veselin Masleša, “lijevu književnost najbolje i najsvestranije zastupa” (Lasić, 1970: 95).

Paralelno sa socijalnom književnosti, u Europi se 20-ih godina prošlog stoljeća javlja niz drugih umjetničkih pokreta (ekspresionizam, futurizam, dadaizam, nadrealizam...). Navedeni avangardistički pokreti nastoje sintetizirati svoje revolucionarne ideje i uklopiti ih u novu umjetničku praksu. U hrvatskom društvu i književnosti dolazi do sukoba dviju skupina lijevo orijentiranih intelektualaca – onih koji se okupljaju oko poetike socijalne literature i onih okupljenih oko nadrealističke poetike. „Sve te eskapacije, u krajnjoj liniji svode na dualitet: larpurlartizam – neposredni utilitarizam“ (Lasić, 1970: 102). Krleža nije bio pretjerano sklon nadrealističkim idejama, no neke se ideje ipak mogu zamijetiti. „Ono što ga je približavalo nadrealizmu bili su uvjerenje izraženo u *Predgovoru Podravskim motivima Krste Hegedušića* kako umjetnost nije racionalan čin, zatim načelo jezične subverzije koje je kulminiralo u *Baladama Petrice Kerempuha* s osloncem na nekanonske, pučke književne oblike⁶“. Krležin otpor beogradskim i moskovskim komunističkim direktivama, također se tumačilo kao Krležino udaljavanje od poetike socijalne literature. Uporaba motiva snova, halucinacija, snoviđenja, kao tipičnih nadrealističkih motiva, povezuju Krležinu ekspresionističku fazu s nadrealizmom, ali i njegova se kasnija faza povezivala s nadrealizmom posebice djela *Cvrčak pod vodopadom* (1937), *Banket u Blitvi I* (1938) i *Rekvijem za Karinu* (*Banket u Blitvi III*, 1963). U obranu nadrealista Krleža je stao u *Dijalektičkom antibarbarusu*: „Sve što sam o nadrealističkim tekstovima Milana Dedinca, Marka Ristića (i drugih nadrealista) mogao da shvatim bila je poezija, ili pak nisam razumio o čemu se radi“ (Krleža, 1939: 229).

Krleža kao umjetnik – moderna građanska drama i utjecaj Strindberga i Ibsena

Moderne promjene u društvu označile su, u književnosti, okretanje socijalnoj tematici i društvenim problemima. Sve je više književnika pisalo o braku i bračnom moralu, o pitanju pojedinčeve neovisnosti te o raspadanju tradicionalne koncepcije obitelji. Moderne društvene promjene, poput industrijalizacije, urbanizacije, razvoja građanstva, odnosno nove buržujске klase, prema Lukácsu (1965: 147-150) zahtijevale su formiranje novog žanra. Novi žanr koji se formira jest građanska drama. Ona prikazuje novonastalu situaciju u kojoj se građansko društvo nalazi te njegov položaj spram drugih klasa. Moderna drama mijenja obilježja klasične drame. Ona više ne označava nekoć visoki žanr sa strogo određenim pravilima jer mijenja i preispituje pojmove tragične krivnje i tragičnog junaka. Nova se drama na tematskom planu

⁶ Krležijana: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1919> (10.01.2023.)

približava običnom čovjeku stavljajući naglasak na njegove svakodnevne probleme. „Moderna drama je drama građanstva; moderna drama je građanska drama“ (Lukács, 1973: 262). Građanska drama izrasla je iz svjesne klasne suprotnosti, iz čega proizlazi „da se u drami moraju pojaviti obje klase: ona koja se bori i ona protiv koje se bori“ (Lukács, 1973: 280). U prijašnjim dramama (renesansnim, Shakespeareovim, feudalnim i dvorskim dramama) glavni su likovi bili istaknuti pojedinci društva (plemići, kraljevi, vitezovi), dok su u građanskim dramama u prvom su planu obični „mali“ ljudi – građanstvo. Takvi individualizirani pojedinci te njihove sposobnosti i interakcija s drugim likovima, za Lukácsa (1965: 149) su ključni za ostvarivanje dramskih problema i sukoba. Razvoj građanske drame „vodi od neposredne, čulne vrste apercepcije do posredne, intelektualne; kategorija kvalitativa potiskuje se kvantitativnim, ili – govoreći jezikom umjetnosti – definicija, analiza potiskuje simbol“ (Lukács, 1973: 273).

Krleža se kao šesnaestogodišnjak upoznao s radovima skandinavskih književnika – Norvežanina Henrika Ibsena i Šveđanina Augusta Strindberga. U navedenim autorima, Krleža pronalazi svoje uzore, koje u hrvatskim književnicima nije mogao pronaći. Najranije Krležine drame pisane su po uzoru na simbolistička i ekspresionistička djela, dok se u kasnijim dramama Krleža pokušava približiti Ibsenovom i Strindbergovom naturalizmu. Ova dvojica Skandinavaca jedni su od najznačajnijih predstavnika moderne građanske drame. Njihovi visoko individualizirani likovi zamijenili su dotadašnje stereotipizirane likove. Krleža u *Razgovorima* navodi da je njegova mladenačka zaokupljenost dramama skandinavskih autora bila „naivna vjera jednog skribenta, početnika, da i *mali narodi* mogu pisati *veliku literaturu*“ (Matvejević, 2011: 78). Njegove kvalitativne drame, po uzoru na skandinavske naturalističke i realističke građanske drame, nastale su „s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem“ (Matvejević, 2011: 78). Strindberg piše svoje drame na početku nove ere, tj. modernizacije. Njegovi su junaci nesavršeni i obični pojedinci koji se nalaze u stalnom sukobu sa svojim okruženjem i sa samim sobom. U takvim je pojedincima građansko društvo s kraja devetnaestog stoljeća moglo vidjeti sebe kako se prilagođavaju novim društvenim okolnostima, poput industrijalizacije i urbanizacije. Strindbergova vječna tema, od najranijih je drama, tema sukoba – sukoba između klasa, pojedinaca ili pojedinaca s društvom, vlašću ili pak bogom. U kasnijoj se fazi Krleža približava Ibsenovoj socijalno angažiranoj drami koja se temelji na psihologizaciji likova. Krležin zaokret od kvantitativnih drama ka kvalitativnim, za Paljetka (1975: 356-358) rezultira promjenama u Krležinom pisanju i konkretiziranju dramske radnje, što označava pomak k ibsenovskom „smislom nabijenom“ dijalogu.

Ibsenov i Strindbergov kritički osvrt suvremenog društva, uvelike je utjecao na Krležinu glembajevsku trilogiju. Poseban utjecaj na drame glembajevskog ciklusa, navodi Čengić (2008), imale su Strindbergove drame *Otac* (1887) i *Gospođica Julija* (1888) te Ibsenove drame *Nora ili Lutkina kuća* (1879) i *Divlja patka* (1884). U *Ocu* je stavljen naglasak na muško-ženski sukob, dok *Gospođica Julija* prikazuje klasnu borbu. U obje Ibsenove drame tematizira se prividno sretna obiteljska zajednica. Krležine glembajevske drame i navedene skandinavske drame pripadaju istom tipu dramaturgije. U navedenim se dramama mogu uočiti preklapanja u uporabi istih dramskih tehnika, tematici, provodnim idejama te odnosima između likova. Likovi su visoko individualizirani pojedinci, a njihovi antitetični odnosi temeljni su za kreiranje dramskog zapleta. Čengić (2008) govori o prostorno zatvorenim i psihički zatvorenim sukobima. Sukobi između likova, na prostornom se planu, odvijaju u njihovim obiteljskim domovima, salonima ili slikarskim ateljeima, a zatvorenost u okvirima svoje klase, roda ili braka rezultira psihičkim sukobima. Ispreplitanjem prošlosti i sadašnjosti Krleža se, po uzoru na Ibsena, bavi sukobom stvarnosti i privida koji dodatno ističe kontrast suprotstavljenih likova. Iako su tehnički i tematski Krležine drame bliske skandinavskim dramama, ipak je važno naglasiti da Krleža, za razliku od Ibsena i Strindberga koji su se u kasnijim radovima udaljili od realizma i naturalizma, Krleža ostaje vjeran takvim motivima. Čengić (2008) navodi da Krleža u glembajevskom ciklusu zadržava motive prirode (grmljavina, cvrkut ptica, kiša...), slikovite didaskalije i metaforičke opise koji stvaraju dramski ugođaj te upućuju na razvedenost leksika i igre riječima. Krležin zaokret u poetici, osim što je uvjetovan pisanjem po uzoru na skandinavske autor, prema Wierzbickom (1980: 160-163) je i ideološki obojan. Krleža se vjernim prikazom društvene stvarnosti 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća, pridržava poetike socijalne književnosti.

Razdoblje modernosti uvjetovano je cjelokupnim preustrojem društva te nastankom novog građanskog sloja. Velike su se obitelji raspadale, a uža obitelj postala je primarna obiteljska zajednica. Također, dolazi i do promjene ženskog položaja u društvu. U bogatijim obiteljima uloga žena je slabila, a njezinu brigu o djeci i obitelji preuzela je dadilja ili kućna pomoćnica, dok su žene iz siromašnih obitelji bile primorane raditi razne poslove. Potaknuti navedenim promjenama, nordijski književnici posežu za temama iz svakodnevnog života jer su „imali veće mogućnosti u prikazivanju građanskog društva i njegove novonastale klase i promjena unutar njih, a proces sazrijevanja ove klase u Europi nije izazvan vještački (...), nego je upravo prirodan i uslovljen stvarnim dešavanjima“ (Čengić, 2008: 143). Krleža u zapadnoeuropskim autorima, čija su djela stvarni odraz društvene situacije, nalazi temeljnu

ideju konfrontacije s građanskim svijetom, 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“ (Wierzbicki, 1980: 166). Drame glembajevskog ciklusa, prema Čengić (2008), mogle bi se promatrati kao činovi jednog djela iz dva gledišta. Prvo gledište s kojeg se promatra glembajevski ciklus je vremensko gledište. *Gospoda Glembajevi* prvi su čin ciklusa, a odvijaju se prije Prvog svjetskog rata i za vrijeme raspada Austro-Ugarske Monarhije, radnja *U agoniji* kao drugog čina, događa se nekoliko godina nakon Prvog svjetskog rata, odnosno 1922. te *Leda*, kao završni čin, odvija se 1925. godine i to *jedne karnevalske noći*. Drugo gledište jest prikaz postepenog sloma nekad velike obitelji Glembaj i potpune smjene vladajućih klasa te nastanak nove klase – *klanfarovske*.

***Leda* – utjecaj socijalne književnosti i skandinavskih pisaca**

Vučetić (1983: 106) Krležin interes za temama ljubavno-bračnih odnosa te bračnih kriza povezuje sa stvaralaštvom Henrika Ibsena, odnosno s dvjema njegovim dramama *Nora ili Lutkina kuća* i *Divlja patka*. Obje drame tematiziraju bračne i obiteljske odnose i krize u kojima nema istinske ljubavi i zajedništva. Supružnici Nora i Torvald te Gina i Hjalmar žive u prividno skladnim brakovima. Ibsenovski brakovi, navodi Vučetić (1983: 110), nisu zasnovani iz materijalno-statusnih razloga kao Krležini. Krležin motiv bračne *likvidacije* kod Ibsena je bliži klanfarovskoj eri, nego glembajevskoj. Ignjat Glembaj i barun Lenbach rastavu braka povezuju s gubljenjem društvenog ugleda, stoga niti ne pomišljaju na sam razvod. Klanfar, na istom tragu kao Torvald i Hjalmar, otvoreno traži prekid svih pravnih garancija s Melitom. U *Nori* likovi pokušavaju pobjeći od vlastite stvarnosti, ali kao i u *Ledi*, zadržavaju svoj početni status te nastavljaju prividno skladno živjeti u još zatvorenijem prostoru. Ibsenovu dvostruku stvarnost, tj. odnos realnosti i predstave, Čengić (2008: 206) povezuje s dvije usporedne radnje u *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.“ Iako se *Ledu* ne može definirati kao dramu zatvorena prostora, kao *Gospodu Glembajeve* ili *U agoniji*, zbog četvrtoga čina koji se odvija na ulici, odnosno izvan zatvorenog prostora, Čengić (2008) ipak ističe da *Leda* sadrži određene karakteristike drame zatvorenog prostora. Unatoč nekolicini potencijalnih sižejnih mogućnosti, niti jedan lik u *Ledi* ne uspijeva promijeniti svoj početni položaj ili napustiti prostor svojega djelovanja, već u takvom prostoru ostaju zarobljeni, „ali samo sa drugom maskom na licu.“ Nakon Torvaldova oprosta zbog laži i krivotvorenja mjenica, Nora odlazi u potragu za sobom i svojom stvarnosti. Ona skida svoje *maskaradne krpe* (Ibsen, 2019: 145) i vrši dužnosti

prema samoj sebi (Ibsen, 2019: 152). Slična je situacija uočljiva i u *Ledi*. Nakon što Aurel shvati da bi mogao izgubiti Klaru, on doživljava preobraćenje te ne želi više živjeti bez Klare. Klara, na njegovo preobraćenje reagira *obradovano i mirno: No, hvala bogu, sve je dobro! Sve je dobro! Servus! Auf Wiedersehen, Kinder! Servus! Gott sei's Dank! On ipak ne može bez mene!* (Krleža, 1981: 350) te ne preuzima nikakvu inicijativu. Klara, za razliku od Nore, ostaje i dalje živjeti pod maskama.

Sukob će se, osim među likovima, odvijati i unutar samih likova, što označava približavanje Strindbergovoj poetici „prikazivanja rastrojenih, iracionalnih pojedinaca u vječnoj borbi kako s okolinom, tako i sa samim sobom“ (Čengić, 2008: 158). *Leda* kao komedija jedne karnevalske noći jest „marionetska predstava“ (Nemec, 2017: 158) bez razrješenja. Na sličnom se tragu odigrava i Strindbergova naturalistička tragedija *Gospođica Julija – jedne ivanjske noći* (Strindberg, 1977: 59). Julija će i sama istaći kako je ivanjska večer vrijeme odbacivanja svih svojih maski: *večeras slavimo svečanost kao veseli ljudi i odbacujemo svaki položaj* (Strindberg, 1977: 63). Strindbergova se *Gospođica Julija*, zbog svoje teme – ljubavnog flerta grofove kćeri Julije sa slugom Jeanom, može smatrati najdosljednijim prikazom klasne borbe u Strindbergovu opusu. Klasna borba i međuklasni sukobi u Krležinim dramama nisu eksplicitno naglašeni, no klasna se portretizacija ipak uočava u određenim iskazima i djelovanjima Krležinih likova. U *Ledi* se, kao i u *Gospođici Juliji*, prikazuje mogućnost prevlasti i uspostave moći jedne klase nad drugom, odnosno uspostava klanfarovske klase nad glembajevskom.

Pavlić u *Glembajevi: dvojno čitanje* ukazuje važnost Krležina angažmana u KPJ-u te poznavanja marksističkih ideja u artikulaciji cijelog glembajevskog ciklusa. Iako su skandinavski autori, koji su djelovali u javnoj društvenoj sferi, prikazivali probleme svoga vremena, Krležin je ciklus ideološki obojen, a pogled na stvaranje bogatstva na tragu je marksističkih ideja te će „zahtijevati posezanje za instrumentarijem političke ekonomije“ (Pavlić, 2019: 106). U prozi *O Glembajevima* saznaje se kriminalna prošlost obitelji Glembay te njihov način stjecanja kapitala, kao izvoru za sve buduće transakcije:

Minulo je više od sto i osamdeset godina od dana kada je u župnoj matici međimurskog Remetinca zapisan prvi autentični dokumenat o Glembajevima, a koliko je odonda proteklo krvi, počinjeno zločina, prevara i skandala (...) koliko li je puta prokleta ime Glembajevih u sedmo i deveto koljeno zbog zla i nesreće što ih je glembajevska logika glembajevskih kamata i interesa nanijela bližnjima kroz tri stoljeća (...) u prvom koljenu bijahu još cehovski bezimeni; u drugom koljenu javljaju se već prvi znaci kriminala i grabežljive violencije, u trećem rade Glembajevi s pravim parnim strojevima, osnivaju prve banke, obogaćuju se lihvarskim kamatnjakom, pretvarajući hladnokrvno ljudsku krv u zlato.

(Miroslav Krleža, *Glembajevi I*, 1945, str. 7)

Pavlič zaključuje kako je upravo „ekonomija odigrala važnu ulogu u formiranju njihova društvenog ugleda te visoke pozicije u društvu“ (2019: 116-117). I u samim je dramama glembajevskog ciklusa, na nekoliko mjesta, komentiran nepošten i nemoralan glembajevski način stjecanja materijalnog bogatstva. Posebice je oštar bio Leone, prilikom promatranja starih glembajevskih portreta u salonu aludirajući na staru barboczyevsku legendu: *Die Glembays sind Mörder und Falschspieler*⁷, i svi su Glembajevi prokleti! (Krlježa, 1981: 29)

Krlježina i skandinavska djela nastaju kao kritika suvremenih društvenih događaja, no u Krljezinim je djelima kritika građanske klase ideološki nabijenija. Utjecaj Skandinavaca na Krlježine kvalitativne drame je evidentan, no važnost njegovih djela leži u slojevitosti njegovog artizma, u kojem se istovremeno poziva na Ibsena i Strindberga, ali i od njih odstupa, upisujući u svoje građanske drame svoje ideološke svjetonazore, jer „usud čovjeka jest politika“ (Vaupotić, 1974: 21).

Sociološka analiza *Lede*

Književna analiza poslužila je kao uvod u analizu *Lede* sa sociološke pozicije. Na temelju malograđanskog toposa, u drami se može uočiti Bourdieuova makrosociološka dimenzija modernog društva. Osnovni pojmovi njegovih teorija su kapital, habitus, kulturni ukus, potrošnja... Bourdieuovi pojmovi i teorije bit će osnova za karakterizaciju likova te razumijevanje njihovih odnosa. Malograđanska praksa ispraznog fraziranja, površnosti, snobizma i prekomjerne materijalnosti vodi do uspostave klase dokoličara (Veblen, 2007). Prodiranje industrijalizacije i tehnologizacije u sve sfere društvenog života, predstavlja veliki problem u odnosu naprema visokoj umjetnosti. Benjamin (1968) smatra da tehnička reprodukcija narušava *auru* umjetničkog djela te dovodi u pitanje poimanje visoke umjetnosti, posebice slikarstva koje ugrožava razvoj fotografije i filma. Ljubavni su odnosi, također, izloženi utjecaju modernih društvenih promjena. „Oblikovanje modernog pojedinca u isto je vrijeme bilo emocionalno i ekonomsko, romantično i racionalno“ (Illouz, 2012: 9). Baumanova (2009) koncepcija fluidne ljubavi najbolje prikazuje kružnu seksualnu igru kakva je Krlježina *Leda*. Navedeni su autori i njihove teorije, koje su razvijali od sredine dvadesetog stoljeća pa

⁷ hrv. *Glembajevi su ubojice i varalice*

sve do danas, primjenjive na analizu Krležine *Lede* iz tridesetih godina, što može otvoriti shvaćanje Krleže kao „revolucionarnog umjetnika“ daleko ispred svoga vremena.

Bourdieu: habitus, ukus i potrošnja

Pierre Bourdieu jedan je od najvažnijih sociologa 20. stoljeća. U svojem se radu bavio kulturom i obrazovanjem u zapadnom društvu. Njegov je rad uvelike utjecao na poimanje suvremene kulture i umjetnosti te potrošačkog društva. Temeljni pojmovi njegove su sociologije: habitus, kapital, distinkcije, ukus i polje. Bourdieu „promatra društvo *agonistički*, kao poprište beskonačnoga i nemilosrdnog natjecanja u kojem nastaju razlike koje su građa i ulog društvenoga života“ (Fanuko, 2008: 11). Bitna odrednica Bourdieuove sociologije je distinkcija fizičkog i društvenog prostora. Društveni je prostor prije svega klasni prostor. Taj je prostor u potpunosti određen kapitalom, a predstavlja svojevrsno oružje ili određenu prednost koja će akterima omogućiti bolju integraciju u društvo i bolje snalaženje u njemu. „Društveni prostor, kao apstraktni prostor sastavljen je od skupa potprostora ili polja (ekonomskog, intelektualnog, umjetničkog, akademskog, birokratskog, itd.)“ (Bourdieu: 2018: 109).

Ključni pojam Bourdieuove sociologije jest habitus koji predstavlja „bitnu odrednicu klase“ (1996: 17). Habitus nastaje kao produkt zauzimanja određenog društvenog položaja, no stvara se i tijekom obrazovanja i odrastanja. Ritzer (2010: 531) naglašava da „habitus stvara društvo, ali i društvo utječe na stvaranje habitusa“. Osobe koje zauzimaju sličan društveni položaj, često imaju i sličan habitus, stoga će se habitus plemićkog sina uvelike razlikovati od habitusa seljačkog sina. U *Ledi* je takva teza vidljiva u razlici između Melite i Klanfara. Habitus jedne plemkinje i jednog *pogospođenog* ciglarskog sina nije isti. Oni se razlikuju po svojim dispozicijama i ukusu. Dispozicije su sklonosti određenom načinu djelovanja, percipiranja i mišljenja koji ovisi o pojedinčevim životnim uvjetima i položaju u društvu. Ukus Bourdieu određuje kao „sklonost i sposobnost određene klase za materijalno i simboličko prisvajanje klasificirajućih ili klasificiranih objekata i praksi“ (1996: 173). Habitus, ukus, dispozicije te tri vrste kapitala (ekonomski, kulturni i socijalni) utječu na stvaranje obrazaca potrošnje kod pojedinaca. Obrasci potrošnje manifestiraju se kroz određene životne stilove. U svakom činu potrošnje pojedinci prikazuju svoje resurse i kapital. Kroz potrošnju pojedinci žele učvrstiti svoje mjesto na društvenoj hijerarhiji te potvrditi da se razlikuju od onih koji takve obrasce potrošnje ne mogu pratiti. Klanfar, koji je svojim radom stekao svoje bogatstvo, novac troši

racionalno, no njegova supruga Melita, novac troši rasipno na uređenje interijera i drogeriju, što postaje jedan od uzroka njihove bračne krize. Aurel gradnjom svoje raskošne vile s *petnaest mramornih stuba i vodoskok[om] s fontanom* (Krlježa, 1981: 298), želi potvrditi svoje bogatstvo i svoje mjesto u visokom društvu..

Bourdieu: teorija kapitala

Kapital se, u Bourdieuovoj teoriji kapitala, razlikuje od Marxove i Durkheimove definicije koji naglasak stavljaju na ekonomsku dimenziju kapitala. Bourdieu kapital definira kao „akumulirani rad s mogućnošću stvaranja profita, odnosno za reprodukciju u istom ili proširenom obliku“ (1986: 241). Iz Bourdieuova učenja, proizlaze tri vrste kapitala – ekonomski, kulturni i socijalni kapital. Ekonomski se kapital odnosi na onu vrstu kapitala koji se može „odmah i izravno pretvoriti u novac i može biti institucionaliziran u obliku vlasničkih prava“ (Bourdieu, 1986: 242). Kulturni kapital (Bourdieu, 1986: 243-245) predstavlja trajne kulturne dispozicije koje pojedinac stječe usvajanjem normi, vrijednosti i znanja. Ova vrsta kapitala uključuje opću kulturu, jezične kompetencije, estetske vrednote, informacije o obrazovanju i sl. „Socijalni kapital je skup resursa, aktualnih ili potencijalnih, kojima raspolažu individue i grupe zahvaljujući trajnoj mreži manje ili više institucionaliziranih odnosa uzajamnog priznanja“ (Bourdieu, 1986: 252). Socijalni se kapital često veže uz pojam društvenih veza. Osnova društvene nejednakosti jest ekonomski kapital, dok se druga dva oblika kapitala mogu konvertirati u ekonomske vrijednosti. Touraine navodi da je pojam kulturnog kapitala jedan od najinovativnijih prinosa Bourdieua sociologiji te smatra da „kulturni kapital sudjeluje jednako kao i ekonomski kapital u određenju socijalnog položaja“ (Kalanj, 2002, prema Touraine, 2002: 103) i u razvijenim društvima ova vrsta kapitala postaje nova baza društvene stratifikacije. U svojim daljnjim radovima Bourdieu objedinjuje ove tri vrste kapitala u simbolički kapital.

Ekonomski (ili gospodarski) *kapital* odnosi se na proizvodne djelatnosti i gospodarske resurse kao što su vlasništvo, novac, imovina ili koja druga materijalna sredstva. U drami su prikazana dva ekonomski situirana lika – Klanfar i Aurel, zajedno sa svojim suprugama. Obojica su vlasnici raskošnih i luksuznih domova koji su opremljeni skupocjenim stvarima i umjetninama, a stekli su ih zahvaljujući svojem radu. *Veleindustrijalac* Klanfar u braku je s

Melitom, plemkinjom koja je od djetinjstva naviknula na život na visokoj nozi. Bogati plebejac protivnik je prekomjernog trošenja novca svoje supruge Melite.

MELITA: *Ja ga već dvije godine molim da me pusti na konja, meni je doktor propisao kretanje, ali on misli da konj krade vrijeme ako nije zapregnut u plaćenu foringu.*

(...)

MELITA: *Neko veče načinio mi je zbog neke bagatele takvu scenu da nisam znala kamo da propadnem. Pred poslugom, zbog nekakvog računa iz drogerije, te mi se činilo da je jedini izlaz da sebi prerežem žile.*

(M. Krleža, *Glembajevi. Drame*, str. 274/275)

Aurel svoje bogatstvo i financijsku neovisnost duguje profesuri na Akademiji, članstvu u raznim uglednim društvima i upravnim odborima. Njegove slike tražene su u inozemstvu i u zemlji te ih dobro prodaje. Zahvaljujući svojem materijalnom bogatstvu „gradi vilu po nacrtima najsvremenije arhitekture, pri čemu ne štedi novac” (Batušić, 2007: 89). U njegovom se domu jedu gušćja jetra, feferoni i kavijar posluženi na srebrnom pladnju te se pije prvoklasan *Veuve Cliquot*. Njegova je supruga Klara odrasla u oskudici i siromaštvu te joj brak s Aurelom predstavlja financijsku sigurnost. Oliver Urban doživio je materijalnu propast, a kako bi zaradio, piše članke za razne umjetničke i trgovačko-poslovne časopise. On se nalazi u tolikoj oskudici da rasprodaje sve što ima: *Ja putujem za stjuarda u Kanadu, i jedina stvar što sam je imao, to je bio portret moga djeda s hrtom, i to sam prodao, i ako je tko prosjak, to sam ja savršeni prosjak* (Krleža, 1981: 310).

Usko povezan s ekonomskim kapitalom je *socijalni* (društveni) *kapital*. Socijalni se kapital odnosi na pripadnost moćnim društvenim mrežama koje pružaju pristup korisnim društvenim resursima. Urban je kao carski savjetnik živio u uglednim sanktpetersburškim krugovima, no nakon ekonomskog sloma vraća se u Zagreb. U Zagrebu postaje blizak prijatelj s plemkinjama Laurom Lenbachovom i Melitom Szlouganovom što mu omogućuje veze u uglednim zagrebačkim krugovima. Zahvaljujući tom poznanstvu, upoznaje Klanfara i Aurela koji mu osiguravaju novinarsku karijeru. Melita, kao pripadnica plave Slouzganovechke krvi, oduvijek je bila visoko pozicionirana na društvenoj ljestvici, a Klanfar je svoje društveno priznanje osigurao nakon ženidbe s Melitom. Aurel, također pripada elitnim krugovima u društvu. Njegovo se ime spominje u brojnim časopisima i novinama te zahvaljujući tome postaje etablirani zagrebački slikar, o čemu svjedoči i namjena njegovih *Gnjilih naranči* barunskoj obitelji. Njegova supruga Klara “odrasla u siromašnoj sredini predgrađa i uzdignuta do ranga žene uvaženog umjetnika” (Gašparović, 1989: 142) postaje rado viđenom gošćom

raznih balova i svečanosti te sanja o povratku na glazbenu scenu, koji će joj osim društvenog prestiža donijeti i materijalnu samostalnost.

Bourdieu (1986) uviđa veliki utjecaj kulturne industrije (fotografija, film) na obrasce kulturne potrošnje te zaključuje da kultura postaje vrlo važan oblik kapitala. *Kulturni se kapital* sastoji od niza društvenih sredstava koje osoba može posjedovati, na primjer: obrazovanje, inteligencija, obrasci ponašanja, norme, vrijednosti... Kulturni se kapital suprotstavlja ekonomskim dobrima jer je teško objektivno izmjeriti koliko kulturnog kapitala osoba ima. Ovaj se oblik kapitala stječe usvajanjem normi i vrijednosti tijekom primarne socijalizacije, a važnu ulogu u tome ima statusna i klasna pripadnost. Najočitiiji primjer takvog je odgoja, za Nemeća (2017: 159), Melitino ponašanje nakon svađe s Klanfarom. Ona se, *na rubu živčane konvulzije*, javlja nepoznatoj osobi na telefon i u trenu se pretvara u profinjenu damu: *Iz kaosa ona se u tren izbalansirala u snobizam, u konverziju, u frazu i izvještačenu glumu indiferentnog razgovora, kako razgovaraju gospođe koje nemaju drugih briga do razgovora kao takvog* (Krleža, 1981: 293). Melita smatra da su ona i *Klanfar potpuno (...) strani jedno drugom: dva odgoja, dva veltanšaunga, dvije rase!* (Krleža, 1981: 277). Melita, rođena u plemićkoj obitelji, usvojila je sve kulturne odlike cijenjene gospođe, dok Klanfar, pogospođeno seljačko meso, samo materijalno odskače od svojeg podrijetla, ali kulturno i dalje ostaje primitivac *satrapskih manira* (Krleža, 1981: 80).

MELITA: *Meni se čita roman, njemu se spava. A kad se meni spava, on hrče. Bože moj, taj čovjek već pet godina tako samozadovoljno hrče kao da putuje u trećem razredu kakvog vicinalnog vlaka.*

(...)

MELITA: *Za moje slikanje on je uvjeren da je slaboumno; on nema pojma o slikarstvu. Najsvakodnevnije ime Matisse za njega nije ni snobizam! On je još ispod snobizma za jednu cijelu generaciju! On gleda uljenu sliku kao kmet fotografiju. Ne, nikako, to nema dulje tako smisla! Ja sam odlučila da u toj stvari uzmem inicijativu!*

(M. Krleža, *Glembajevi. Drame*, str. 274)

Budući da je Aurel bio akademski slikar po profesiji, on posjeduje vrlo široko znanje o umjetnosti, posebice slikarstvu i arhitekturi. On uživa s Urbanom u intelektualnim razgovorima o impresionizmu, Bonnatu, Cezanneu, Cormonu, Detailleu, nordijskoj arhitekturi i sl. Njegova umjetnost, ipak ne ide tim putom. Njegove su slike kopija, imitacija i surogat, a interijerom njegova stana kumuliraju skupocjeni predmeti koji pripadaju različitim stilovima i modama.

Opis Aurelova i Klarina stana: *Soba kod Aurelovih uređena suvremenim utilitarističkim načinom. Sasvim ravne i okomite crte, mnogo politiranih ploha, svi rasvjetni predmeti uzidani po načelu umjetnoobrtne stilizacije. Stolovi niski, a naslonjači drveni s preklopnim naslonima, udobno pojastučeni. Slike akademskog slikara Aurela, a između sviju ističe se ogromna srebrnosiva kompozicija Lede s Labudom. Iznad divana i knjigâ Aurelova mrtva priroda: „Gnjile naranče“. Nekoliko impresionističkih motiva u zlatnim okvirima. Nekoliko kipova od šarene pečene gline. Skupocjene fajanse, indijske tkanine, brončani svijećnjaci, a na jednoj polituri ogromna, masivna*

barokna posuda za bowleu. Mnogo knjiga, nekoliko brončanih odljeva egipatske skulpture, plašt nekakvog kitajstog mandarinskog polubožanstva u crveno-zelenom sjaju zlatnoprotkanog veziva, kao goblen.

(M. Krleža, *Glembajevi. Drame*, str. 295)

Takvo uređenje stana predstavlja „svojevrсни eklektički i pomalo neukusni *bricolage*” koji „upućuje na sumnjiv ukus i duh osrednjosti” (Nemec, 2017: 160). Sumnjiv ukus, nakićenost interijera te gomilanje skupocjenih stvari upućuju na snobizam i malograđanštinu, koji se može sumirati Gronowljevom (2000: 51) tezom da je „oponašanje dobrog ukusa pokazatelj lošeg ukusa.“ Aurelova supruga Klara pokazuje „izvjesne primjese inteligencije i iskrenosti” (Gašparović, 1989: 143). Iako nije bila plemićkog podrijetla, njezina kazališna podloga te strast za operom i andaluzijskim romancama čine temelj njezina kulturnog kapitala.

Oliver Urban najintelektualniji je lik ove drame. On primjećuje kako društvo oko njega postaje *sve sivlje, sve malograđanskije* (Krleža, 1981: 307) te nadodaje: *Tu se ne čitaju više knjige, nego sviraju fonografske ploče* (Krleža, 1981: 308), što ukazuje na opadanje visoke kulture i okretanje k potrošačkoj kulturi i konzumerizmu. Njegovo mu znanje o slikarstvu, arhitekturi, književnosti i glazbi omogućuje da u razgovoru nadmudruje druge likove, da se blago poigrava s njima i prikriveno ih ironizira. Iako je Urban intelektualno superiorniji od ostalih likova, on ipak pripada toj istoj *truleži* kao i ostali likovi „kojima se klaunovski ceri, ali opet ne može nikako biti bez njih“ (Vaupotić, 1974: 361).

Veblen: dokoličarska klasa

Kao što je Bourdieu (1998: 365) naveo, etiku rada zamijenila je „etika zabave“. Etika zabave očituje se u hedonističkom načinu života, malaksalom luksuzu te konformizmu. „Likovi u *Ledi* pripadaju povlaštenom sloju, a njihovo ponašanje, sklonosti i preferencije odaju jasne znakove nastupajuće potrošačke kulture. Opsjednuti su statusnim simbolima, društvenim ugledom i snobovskim prohtjevima: gradnjom vile, akumulacijom dobara, komfora, bridžem, džezom, užicima u skupocjenim jelima i pićima, cigarama“ (Nemec, 2017: 159). Upravo takav način života, prema sociologu Thorsteinu Veblenu (2007) utjelovljuje dokoličarska klasa. Dokoličari svoje slobodno vrijeme koriste za svoje preokupacije, a ne za intelektualni rad. U *Ledi* su svi likovi snobovski blazirani, osim Klanfara. Oni se bave tračanjem, lažima, međusobnim nadmudrivanjem. Njihov način života očituje se i u pretjeranoj potrošnji i gomilanju skupocjenih predmeta. Veblen navodi da se dokoličarska klasa okružuje

proizvodima koji su tehnički nepodesni, nezgrapni – „nije dovoljno da je proizvod lijep, on mora biti isto tako i skup“ (2007: 109). Klasa koja dominira društvom, kroz svoje potrošačke preference, želi potvrditi svoj društveni prestiž i svoju dominaciju nad drugim klasama. Aurel uživanjem u prvoklasnoj hrani (kavijar) i piću (*Veuve Cliquot*), kumulacijom skupocjenih predmeta u svojem stanu te projekcijom i gradnjom stilski nejedinstvene vile, postaje pravi primjer dokoličara.

Klanfarov proračunati stav o svim životnim aspektima vidljiv je i u njegovom shvaćanju slobodnog vremena, tj. dokolice. On na dokolicu gleda kao na namjerno gubljenje vremena i novca koji se u tom vremenu mogao steći. Klanfar promatra vrijeme kroz kapitalističku ideju *vrijeme je novac*, a samim time vrijeme za njega postaje vrijedna roba i važan resurs u postizanju bogatstva. Uživanje u umjetnosti „kao paradigmatičn[oj] domen[i] dokolice visokih klasa“ (Pavlič, 2019: 159), prema Klanfarovu mišljenju znatno zakida stvaranje profita. Iako stvaranje umjetnosti pripada sferi proizvodnje robe i stjecanja kapitala, uživanje u umjetnosti za Klanfara je ipak sfera gubljenja profita. Ove dvije antitetičnosti: Aurel – Klanfar, prema Pavliču (2019: 159), najbolje opisuje Urban koji je svjestan da je *slikarstvo danas produkcija robe kao i svaka druga obična produkcija robe* (Krleža, 1981: 281), ali i da Klanfarovo nepoznavanje i nemar za umjetnosti donosi svoje dividende: *Klanfar hrče već pet godina, a ako ne zna šta je uljena slika, zato ima svoje dividende* (Krleža, 1981: 274-275).

Benjamin: Umjetnost u doba tehničke reprodukcije

Walter Benjamin u svojim je radovima izrazito kritičan prema građanskom društvu i kulturi toga društva. U eseju *Umjetnost u doba tehničke reprodukcije* (1935) Benjamin kritizira umjetnost koja podliježe vrijednostima masovnog društva. Umjetnost, a ponajviše slikarstvo, fotografija i film, izloženi su utjecaju tehničkih inovacija i promjena u svijetu. Benjamin (1968: 217) svoj esej započinje mišlju Paula Valerya iz *Bilješki o umjetnosti* (1931): „Valja očekivati da će tako velike inovacije preobraziti svu tehniku umjetnosti, da će time utjecati na samu stvaralačku maštu i možda najzad najčudnije izmijeniti i sam pojam umjetnosti.“ Benjamin polazi od toga da je umjetnost kao proces i djelo, u suvremenom društvu, narušena tehničkim razvojem koji omogućuju neprestano reproduciranje umjetničkih djela. Takva reproducirana djela u sebi nemaju ničega autentičnoga, kao važne oznake umjetnosti. Navodi i da je umjetnost postala dio masovne reprodukcije na kojoj počivaju sva kapitalistička društva. Originalnost

umjetničkog djela proizlazi iz njegove autentičnosti. Autentičnost je produkt autorova stvaranja. Ona nije dio tehničke sfere koja se temelji na kapitalističkom interesu, stoga se umjetnost u svojoj autentičnosti razlikuje od tehnički reproduciranih imitacija.

Benjamin (1968: 218-219) u svome eseju donosi pregled tehničkih reprodukcija kroz povijest, započevši s lijevanjem iz kalupa, drvorezom, bakrorezom, tiskom i litografijom, pa sve do fotografije i filma. Proces slikovne reprodukcije je nevjerovatno ubrzan pojavom fotoaparata. „U fotografiji je prvi put u procesu slikovne reprodukcije ruka bila oterecena od najvažnijih umjetničkih zadataka, koje je sada preuzelo oko gledajući kroz objektiv“ (Benjamin, 1968: 219). Kod svih reprodukcija gubi se *ovdje i sada* umjetničkog djela, tj. „njegova egzistencija na mjestu gdje se nalazi“ (Benjamin, 1968: 220). Okolnosti u kojima je nastala tehnička imitacija nekog umjetničkog djela ne mora nužno nauditi strukturi te umjetnine, no ona svakako utječe i obezvrjeđuje njegovo *ovdje i sada*. Također, kod tehničke reprodukcije propada i *aura* umjetničkog djela. *Aura* je za Benjamina (1968: 229) srž umjetničkog djela koja se ne može kopirati. Proces tehničke reprodukcije postaje simptomatičan, a značenje same reprodukcije nadilazi područje umjetnosti. Propadanjem *aure*, kao srži umjetničkog djela, i neprestanim umnažanjem, reproducirana umjetnina postaje roba koja je kao predmet tržišta dostupna masi. Današnje mase neprestano „teže da stvari približe sebi prostorno i društveno“ (Benjamin, 1968: 230). One žele ovladati svakodnevnim predmetima, jer znaju da one tvore tržište. „To tržište, kojem se ne predaje samo svojom radnom energijom već i kožom i kosom, srcem i bubrezima, blisko mu je u tren igre koja je određena za nj isto toliko koliko i svakoj drugoj robi koja nastaje u nekoj tvornici“ (Benjamin, 1968: 231). Pokušaj vraćanja umjetnosti na stare staze jest učenje o *l'art pour l'artu*, koje je Benjamin (1968: 224) nazvao „teologijom umjetnosti.“ Larpurlartizam je zasnovan na tezi da su stil i umjetnička djela sama sebi svrha i da ne trebaju objašnjenja ili pravila. No, tehnologizacija i masovna kultura utjecali su da se proces reprodukcije umjetničkog djela neprestano ubrzava i da njezin produkt bude svima dostupan.

U eseju *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije* Benjamin navodi da se „umjetničko djelo u načelu uvijek moglo reproducirati. Ono što su ljudi uradili, ljudi su uvijek mogli i oponašati. Kopirali su učenici vježbajući se u umjetnosti, majstori za umnažanje djela, i na kraju, treći, radi dobitka“ (1968: 218). Upravo je treći primjer Krležin slikar Aurel. Aurel zna da je „masa matrica po kojoj se danas preobražavaju svi uvriježeni stavovi prema umjetničkim djelima“ (Benjamin, 1968: 239), stoga iznova reproducira *Gnjile naranče* i *Ledu s labudom*, jer masa voli takve slike i dobro ih plaća. U stavovima likovnog kritičara Olivera

Urbana, također se mogu anticipirati Benjaminova razmišljanja. Obojica smatraju da tehničke promjene uvelike utječu na smisao umjetnosti i umjetničkog stvaralaštva. Umjetnička inspiracija postaje sporedna stvar, a reprodukcija uzima zamah. Fotografija i film razaraju umjetničku *auru*, „jer se jednokratna, jedinstvena, autentična pojava umnogostručuje“ (Nemec, 2017: 168). Razvoj industrijsko-tehničkih inovacija neprestano prodire u područje estetičke kulture, stoga ni ne čudi što Urban s velikom dozom cinizma pita Aurela: *Što će jednom trgovačkom pomoćniku, koji ima svoj Kodak, tvoje gnjile naranče?* (Krleža, 1981: 281) U ovom djelu došlo je do potpune degradacije umjetnosti. Jedan likovni kritičar – Urban odriče se umjetničke *aure* i umjetničkog *ovdje i sada* u svrhu novca te u svom futurističkom zanosu slavi izum fotoaparata sugerirajući da je njegovim izumom *slikarstvo postalo suvišnim* (Krleža, 1981: 281). Ipak, ne treba zanemariti da je fotografija nastala kao imitacija slikarstva.

Bauman: fluidna ljubav

U dvadesetom stoljeću dolazi do svojevrsne „transformacije ljubavi“ (Illouz, 2012: 18). Ljubavni se odnosi odvajaju od moralnih pravila tradicijskih društava i podređuje se pravilima kapitalističkog društva. Cjelokupni tjelesni, jezični i odjevni kod usmjeren je na izraženu tjelesnost i seksipilnost. U takvom društvu ljubav postaje roba na tržištu, a pojedinci potrošači ljubavi. Moderno dobro donosi velike slobode u ljubavi i izboru partnera. Zygmunt Bauman razvio je koncept fluidne ljubavi koju karakterizira krhkost romantičnih veza, a njegove se teze mogu primijeniti i na ljubavno-erotične odnose u *Ledi*. Baumanova teza fluidne ljubavi naglasak stavlja na izraženom individualizmu društva, a upravo su jake individue i njihov individualizma jedne od glavnih obilježja moderne građanske drame kakva je i Krležina *Leda*. Shvaćanje ljubavi kao tržišne vrijednosti, velike slobode u ljubavi, fluidnih odnosa te naglašavanje tjelesnosti i seksualnosti približavaju se postmodernom konceptu ljubavi. Upravo će zbog navedenih obilježja bliskih postmodernom stanju koja se mogu uočiti u drami, Visković (2004) istaći da recepcija *Lede* u posljednjih dvadesetak godina doživljava ulaznu putanju.

U koraku s modernim vremenom, obilježenim izraženom potrošačkom kulturom te opadanjem tradicionalnih obrazaca ljudske povezanosti, odnosi se među ljudima baziraju na brzim promjenama, trenutnoj uporabi i *instant* konzumaciji tjelesnih i intelektualnih potreba. Trenutno zadovoljenje ljudskih potreba rezultira kretanjem ljudi između njihovih „lijepih snova“ i „noćnih mora“ (Bauman, 2009: 10). Fluidna se ljubav održava i kroz objektivizaciju

ljudi – fizička privlačnost preuzima primat nad duhovnom privlačnosti. Ljubav bazirana na dobrom izgledu i seksualnoj privlačnosti rezultira nizom površnih i sporadičnih odnosa. „Konstrukcije erotiziranih tijela bila je jedno od najupečatljivijih ostvarenja konzumerističke kulture ranog dvadesetog stoljeća“ (Illouz, 2012: 84). Motiv slike *Lede s labudom* dokaz je opadanja visoke umjetnosti te prikaza seksualnosti i tjelesnosti koji u modernom društvu postaje primaran. U drami *Leda* najbolje je prikazano nekoliko površnih odnosa između ljubavnika. Aurel biva opčinjen malom Ledom, njegovim slikarskim modelom, koja ga osvaja svojom golotinjom i neizmjernom ljepotom. Njegova zaljubljenost „pomućuje“ mu racionalnost. On u Ledi vidi izlazak iz bračnog ropstva s Klarom ili nesigurnog odnosa s Melitom. Mladost, seksipilnost i fizička privlačnost koje simbolizira Leda, pobjeđuju nad iskustvom i sigurnosti starije Klare. Melita, s druge strane, u Aurelu vidi izlazak iz svojeg interesnog braka s Klanfarom. Aurelova mirnoća i uljuđeni maniri, nad satrapskim Klanfarom, razlog su Melitine „pomutnje“. Klara svoju utjehu i *instant* zadovoljenje pronalazi u Urbanu. Njegova slatkorječivost površni su lijek Klarine bračne krize s Aurelom. „Romantična definicija ljubavi *dok nas smrt ne rastavi* je definitivno demode“ (Bauman, 2009: 21). Standardi ljubavi i ljubavnih odnosa u modernom se društvu smanjuju, a „o avanturama za jednu noć govori se pod šifrom *vođenja ljubavi*“ (Bauman, 2009: 21). Iz navedenih se odnosa rađaju prolazni užici, odnosno rađa se ljubav *instant* konzumacije i trošenja, a ne sublimacije. Na temelju takve ideje nastaje teza o ljubavi kao robi na tržištu.

„Ljubav i veza kao roba (...) je investicija kao i sve drugo: uložite vrijeme, novac, napore (...) i očekujete da će vam biti ponovno vraćeno za neko vrijeme – s profitom“ (Bauman, 2009: 29). Bauman (2009: 41) navodi da „partnerstvo nije ništa drugo do koalicija zajedničkih interesa“. Partnerstvo je fleksibilno i krhko. „Ljudi traže partnere i *ulaze u veze* da bi pobjegli iz dosade krhkosti, a onda shvaćaju da je ta krhkost čak dosadnija i bolnija nego ranije. Ono što je trebalo biti/čemu se nadalo/što se očekivalo da bude zaklon od krhkosti uvijek i iznova ispada njegov *efekt staklenika*“ (Bauman, 2009: 41). Ulazak u vezu u modernom je društvu stvar pogodnosti – „pogodnost je stvar hladne glave, a ne toplog srca“ (Bauman, 2009: 38). Profit koji se može očekivati od veze jest sigurnost, oslonac, zaštita. „Za vašeg partnera, vi ste roba koja se treba prodati ili gubitak koji se treba smanjiti“ (Bauman, 2009: 31), ovako shvaćanje ljubavi najbolje se može uočiti kod Urbana. On je svjestan Melitine i Klarine bračne situacije, ali također je svjestan da one bez dobrostojećih partnera ne bi mogle živjeti ovakvim lagodnim i bezbrižnim životom kao što sada žive. Njegova savjetovanje objema suprugama da se vrate

svojim muževima, najbolje opisuje sljedeća Baumanova (2009: 30) teza: „*Biti u vezi* podrazumijeva puno glavobolje“.

Bauman (2009: 25) razlikuje žudnju od ljubavi, odnosno razlikuje moderno i tradicionalno poimanje ljubavnih odnosa. Ljubav predstavlja davanje cijeloga sebe drugima i svijetu. „Ljubav znači nagon za zaštitom, za hranjenjem, za zaklonom; također za grljenjem, maženjem i njegovanjem, i za ljubomornim čuvanjem, obranom, zatvaranjem“ (Bauman, 2009: 26). Žudnja, s druge strane, označava prepuštanje oluji želja – „želji za trošenjem“ (Bauman, 2009: 25), konzumacijom, posjedovanjem. Aurel pod zanosom svoje žudnje – Lede, gradi raskošnu vilu u kojoj planira provesti svoj život s njom. On sanja o njezinom tijelu, o njezinoj ljepoti, no na kraju će tjelesnu i materijalnu požudu zamijeniti sigurnošću koju mu pruža njegova supruga Klara. Aurelovo „preobraćenje“ na kraju naznaka je vraćanja tradicionalnoj ljubavi. O ispraznosti modernog društva i potrošačke kulture, govori i Illouz (2012: 83) sugerirajući da se sve više ljudi vraća tradicionalnom poimanju ljubavi, jer „su nove slobode stvorile nove, ako ne i još veće poteškoće u ljubavi. Štoviše, ugrozile su samu ljubav.“

„Zajednički proizvod okruženja fluidnog modernog života i potrošnje kao izabrane i jedine raspoložive strategije“ (Bauman, 2009: 61) – jest odvajanje seksa od reprodukcije. Seksualni su odnosi neodvojivo povezani s željama i žudnjama pojedinaca, stoga Bauman objašnjava pojavu *homo sexualisa* u fluidnom modernom društvu. „*Homo sexualis* nije stanje, a kamoli trajno, nepromjenjivo stanje, već proces, ispunjen pokušajima i greškama, opasnim putevima otkrića i sporadičnih pronalazaka, pomiješanih s brojnim promašajima, tugama izgubljenih šansi i radostima predstojećih uživanja“ (Bauman, 2009: 73). On određuje koji mu od višestrukih spolnih identiteta najbolje odgovara te ostavlja otvorena vrata za sve druge bolje mogućnosti. „Svi oblici seksualne aktivnosti ne samo da su tolerirani, već su često predlagani kao korisna terapija za jednu ili drugu psihološku tegobu, i sve se više prihvaćaju kao legitiman put u pojedinačnoj potrazi za srećom“ (Bauman, 2009: 73). Seks je kao i druge ljudske aktivnosti postao važan faktor potrošačkog društva – „današnje agonije *homo sexualisa* su iste kao i *homo consumensa*“ (Bauman, 2009: 65). Krležina drama kružna je seksualna igra (Karahasan, 1988). Radnja se *Lede* odvija u krevetu – prije ili poslije sparivanja (tjelesno otkrivanje likova), a nakon seksa likovi se psihološki otkrivaju jedni drugima – iznose svoje sumnje, želje, istine... „Seksualno jedinstvo je kratkotrajno; u partnerovom životu – to je epizoda“ (Bauman, 2009: 68) – epizoda koja bi mogla biti preduvjet za nešto više i jače. Budući da je *Leda* drama niskog modusa – seksualne epizode ovdje nemaju moć postati nešto jače, nego se sve sižejne mogućnosti vraćaju na početak.

Fluidna ljubav, u neprestano mijenjajućoj okolini, aludira na potrebu neuspostavljanja dubokih emocionalnih korijena s ljudima na koje nailazimo u životu. Klanfar je najbolji prikaz ovakve teze. On ne pruža svojoj supruzi Meliti nimalo emocionalne podrške i ljubavi, a ona takav njihov odnos naziva *inkvizicijom* (Krleža, 1981: 289). Osim prema svojoj supruzi, prema kojoj se ponaša kao prema služavki, odnosno kao svojem vlasništvu, Klanfar je hladan i prema svojim prijateljima Aurelu i Urbanu. Klanfarov kancelistički pogled na ljubav kao na pravni spis ili postupak, rezultira time da jedino on u ovoj drami ostaje bez seksualnog užitka, pa čak i sa svojom suprugom Melitom. „Koliko god bila intenzivna emotivna povreda, koliko god bio narušen etički integritet našeg junaka, pravni će rezon i dalje nadjačati bilo kakvu ličnu, psihičku dispoziciju“ (Pavlič, 2022: 146). Njegov neemocionalni pristup ljudima te tvrdoglava ustrajnost u obavljanju svojih pravnih i industrijskih poslova omogućila mu je ogroman skok na društvenoj ljestvici u novom kapitalističkom društvu.

Leda kao komentar stvarnosti

Zar je konkretna analiza jedinog našeg društvenog movensa, a to je periferni rudiment onog pokreta koji se sjevernije i zapadnije od nas odvijao kao borba građanske klase za društvenu prevlast – u obliku glembajevštine, asocijalnost? Ne bojim se tvrdnje da je stvaranje tog skupa Glembajevih prvi takav pokušaj konkretne društvene analize u nas. Tu se prvi put isječak jedne društvene klase (a zbog našega se perifernog položaja i može baratati jedino isječcima) podvrgava dubinskoj analizi, tu se prvi put iznose stvarni, nešablonski, živi motivi, kretanje i život toga našeg društvenog monstruma što je kod nas vladao pod različitim građanskim imenima.

(B. Gavella, *Dvostruko lice govora*, str. 322-323)

Krleža je u svojem pamfletu *Hrvatska književna laž* (1919) žestoko napao hrvatsku modernu koju je usporedio s „pljesnivim magazinom prenatrpanim gnjilim voćem: jabukama, šljivama i narančama“ (Nemec, 2017: 149). U pamfletu se Krleža pita „Što će nam te terase i te Lede i labudovi i homoseksualni kraljevići? Što će nam ti nordijski brakovi, paome i krinoline, vaze i ciklame, markize i zavese?“ (Krleža, 1919: 35). Desetak godina kasnije Krleža će napisati „dramski tekst u čijem će središtu biti upravo Lede, labudovi, nordijski brakovi, verande luksuznih vila, ornamentalne tapete, dekoracije i gnjile naranče kao predmetni simbol vrtloga novog svijeta koji je sa sobom donio i novi životni stil obilježen relativizacijom moralnih načela, slabljenjem rasudne moći i prevlašću tržišnih načela u području umjetnosti“ (Nemec, 2017: 149). Uporabom navedenih motiva u *Ledi*, povlači se pitanje „prikazuje li ova drama novo građansko društvo dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog stoljeća“ (Nemec, 2017: 149) nastalo u *vrtlogu novog svijeta* i novog životnog stila. Vaupotić ističe da „književno

djelo svakog značajnog i autentičnog pisca sudbinski je i suštinski povezano s krvotokom vremena u kojem živi i društvene prakse i književne situacije u kojoj djeluje“ (1974: 15). Krležin opus svojom tematikom obuhvaća složenu problematiku svijeta i hrvatskog društva od početka dvadesetog stoljeća pa sve do autorove smrti. Od početka dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, započinje Krležin ugled u književnim i političkim krugovima. On je eksplicitno naglašavao svoje marksističko opredjeljenje i socijalistički nazor koji će pokušati predočiti u svojim djelima. Krleža nije marksist dogmatskog tipa, nego „pravi marksist što je od genijalnog majstora naučio najvažnije, a to je konkretna analiza drame stvarnosti“ (Gavella, 2005: 320). Vaupotić navodi da Krležina djela sadrže „konstruktivni revolt razaranja, eruptivne, asocijativne, nihilističko-satiričke zvuke *danse macabrea* nad jalovom tradicijom, hipokrizijom građanskog društva i ekonomskih nejednakostima klasnog društva“ (1974: 17). Političko-ekonomske zakonitosti „juktapozicija su Krležine suvremenosti sa svjetskim intelektualnim tokovima i zaostalosti i provincijalnosti hrvatskog konteksta“ (Pavlić, 2019: 16). I sam će Krleža izjaviti da „mi književnost ne možemo izolirati od pojma u koji je zaronjena, a zove se stvarnost“ (Šicel, 1997: 167).

Krležin glavni motiv u prikazu hrvatske stvarnosti, u glembajevskom ciklusu, bio je njegov rodni grad Zagreb. Vaupotić (1974: 120) navodi da nakon Augusta Šenoa koji je Zagreb opisao s feudalnog gledišta, Krleža opisuje Zagreb kao buržujski grad. Sam početak dvadesetog stoljeća u djelima Miroslava Krleže predstavlja i začetak kapitalizma u Zagrebu, odnosno hrvatskom društvu. Između dva svjetska rata, Krleža intenzivno doživljava „činovnički građanski Zagreb na prijelazu iz austrougarske birokratsko feudalne ukočenosti u novi tempo skorojevićevskog karijerizma, klanfarovskog dioničarstva i režima jugoslavenstva“ (Vaupotić, 1974: 124-125).

Osjećalo se da bi sve to moralo biti naše i da je naše (...) ali, kad god bismo za svim tim posegnuli, ostao nam je u ruci prazan zrak, tipično zagrebačko ništa... Provincijalnost, novčana oskudica, tragikomedija malog, premalog vezivala nam je noge kao blato provincijske ulice. Noblesse oblige. Gradili smo fasade, Matice, Akademije, kazališta, glumili smo parlament (...) sve smo žrtvovali za taj san, a stvarni život, gospodarski život odvijao se mimo nas (...) Zar nije ta temeljna zagrebačka antinomija glavno počelo Krležina djela.

(B. Gavella, *Dvostruko lice govora*, str. 318-319)

Uz pojam Zagreba ili nekadašnjeg Agrama, Gašparović vezuje i pojam *agramerizam*, tj. Krležin specifični jezični materijal korišten u glembajevskom ciklusu, a odlikuje ga uporaba germanizama. Uporabom agramerskog žargona koji je „obilježen ne samo brojnim germanizmima već i cijelim odlomcima na njemačkom jeziku“ dana je potvrda o „lokalnom značenju Glembajevih“ (Gašparović, 1989: 120). Dok u prve dvije drame glembajevskog ciklusa – *Gospodi Glembajevi* i *U agoniji*, likovi uporabom njemačkog jezika otkrivaju svoje

aristokratsko podrijetlo, u *Ledi* „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“ (Vučetić, 1983: 109).

Kritika je ovaj ciklus često shvaćala kao realistični prikaz tadašnjice, no sam autor kaže „da su Glembajevi kao pojam glembajevštine ili agramerizma literarna fikcija (...), Glembajevi su neka vrsta dekorativnog panoa, naslikanog po motivu jedne građanske civilizacije na odlasku, u agoniji, i imaju karakter poetskog, lirskog poniranja u sve elemente takozvane psihološke drame⁸.“ Nikako se ne može zanemartiti, smatra Gavella, da je ovakav prikaz jedne obitelji u njezinom usponu, vrhuncu i padu, zapravo fikcionalni korelat zakašnjelog i nepotpunog razvoja kapitalizma u Hrvatskoj u ranim desetljećima dvadesetog stoljeća – „Glembajevi su kao pojedinci fikcije, ali glembajevština je čista zbilja. Svaki najmanji detalj u *Glembajevima* povezan je s ponekom od lapidarnih žica hrvatske zbilje i upravo taj dokumentarni totalitet drami daje masivnost, njezinu specifičnu težinu“ (2005: 320). Opadanje visoke umjetnosti, dominacija kiča i neukusa sve više uzimaju zamaha u tadašnjim snobovskim krugovima. Utjecaj industrije i razvoj tehnologije, također dolazi do izražaja, posebice u urbanim dijelovima države. U modernom vremenu mijenja se i dominantni pogled na svijet u kojemu religija, tradicija i moral gube značaj, a prevlast preuzimaju individualizam, osobni interes i tržišna načela. Moderne promjene ulaze u sve dijelove društvenog života, pa tako i u one privatne, obiteljske odnose. „Pravu“ ljubav zamijenila je fluidna ljubav koja ističe slobodu u ljubavi i stavlja naglasak na tjelesnost i trenutno zadovoljavanje svih potreba. *Leda* kao moderna drama dvadesetih godina prošlog stoljeća, svojevrsno je fikcijsko ogledalo tadašnjeg društva.

⁸ Iz razgovora s P. Matvejevićem; s Krležijane: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=340> (08.10.2022)

Zaključak

U Krležinom opusu ciklus o Glembajevima predstavlja istaknuto mjesto njegovog književnog stvaralaštva. Posljednja drama ciklusa *Leda*, jedina je komedija ovog ciklusa i to *Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina*. Ova se komedija odvija u poslijeratnom Zagrebu (1925) te prikazuje potpuni kraj *glembajevske* ere koju zamjenjuje *klanfarovska* era – era nove buržoazije. Razlika između ovih dviju klasa vidljiva je u svim segmentima života, od svakodnevnih životnih navika, preko razumijevanja smisla umjetnosti, pa sve do poimanja života, ljubavi i smrti. Za razliku od prethodne dvije drame *Gospode Glembajevih* i *U agoniji*, *Leda* se smatra dramom niskog modusa (usp. Karahasan (1988), Nemeč (2017)) jer nema konkretne dramske radnje i ozbiljne dramske napetosti. Drama prikazuje visoki društveni sloj dekadentnog snobovskog kruga – Melitu pl. Szlougana, njezinog dobrostojećeg supruga, *veleindustrijalca* Klanfara, *akadenskog slikara* Aurela, njegovu suprugu Klaru te zajedničkog prijatelja *intimusa* Olivera Urbana. Likovi su individualizirani pojedinci okupirani međusobnim flertovima i preljubima. Oni vode isprazne, pseudoučene razgovore bogate snobovskim frazama te ih zanima isključivo stjecanje materijalnih dobara i kumulacija skupocjenih predmeta bez ikakvog estetskog sklada. Središnji dramski motiv – *gnjile naranče* – postaju ključni simbol za ljudsku dosadu, zasićenost i moralnu gnjiloću. Upravo društvo koje je Krleža prikazao u *Ledi* jest moralno gnjilo, provincijalno i snobovsko.

Krleža ciklus o Glembajevima piše iz pozicije lijevo orijentiranog pisca. Osim lijevog političkog naboja, Krleža nikako ne zanemaruje i svoj umjetnički duh, pojaviše temeljen na utjecaju skandinavskih pisaca i njihove moderne građanske drame. Oba utjecaja teže prikazu društvene stvarnosti onakvom kakva doista jest. Socijalni se književnici u tom prikazu koriste revolucionarnim idejama proizašlih iz okvira MORP-a i KPJ-a, a nordijska škola uporabom raznih dramskih postupaka i tehnika skicira karakteristike društva u kojem književnik stvara. Moderno doba i tadašnje društvo, kako navodi Illouz (2012: 9), obilježile su dvije bitne karakteristike – individualizacija životnih stilova i ekonomizacija društvenih odnosa. Moderne društvene promjene poput industrijalizacije, urbanizacije, kapitalizma prodrle su u sve sfere javnog života pojedinaca, pa tako i u onaj privatni. Želja za profitom i ugodom te *etika zabave* nad etikom rada utjecale su na socioekonomske i kulturne karakteristike pojedinaca koje su stvorile društvo novih snobova i dokoličara.

Temeljno pitanje krležologa koji su proučavali glembajevski ciklus jest pitanje realističkog prikaza Glembajevih kao začetnika modernog građanstva u Hrvatskoj. Kritika je

ovaj ciklus često shvaćala kao realistički prikaz tadašnjice, no sam autor kaže „da su Glembajevi kao pojam glembajevštine ili agramerizma literarna fikcija (...), Glembajevi su neka vrsta dekorativnog panoa, naslikanog po motivu jedne građanske civilizacije na odlasku, u agoniji⁹.“ Nikako se ne može zanemariti, smatra Gavella, da je ovakav prikaz jedne obitelji u njezinom usponu, vrhuncu i padu, zapravo fikcionalni korelat zakašnjelog i nepotpunog razvoja kapitalizma u Hrvatskoj u ranim desetljećima dvadesetog stoljeća – „Glembajevi su kao pojedinci fikcije, ali glembajevština je čista zbilja. Svaki najmanji detalj u *Glembajevima* povezan je s ponekom od lapidarnih žica hrvatske zbilje i upravo taj dokumentarni totalitet drami daje masivnost, njezinu specifičnu težinu“ (2005: 320). Na istom tragu kao Gavella je i Pavlić: „Krležin ćemo *kvalitativni realizam* promatrati ne kao točan odraz stvarnosti, nego kao metodu artikuliranja životnih disonanci u zasebno, dovršeni totalitet – naime, onaj književne fikcije“ (2022: 139).

Nastavno na književnu interpretaciju drame, analizu drame iz sociološke perspektive, zatim utjecaj socijalne književnosti i nordijske škole na Krležu, ali i navode spomenutih krležologa (usp. Gavella (2005), Pavlić(2022)) ključno pitanje ovoga rada jest *je li Leda fikcionalni korelat hrvatskog društva u ranim desetljećima dvadesetog stoljeća?* Moderne društvene promjene, individualizacija te interesni društveni odnosi stvorili su likove koji se razlikuju po svojem habitusu, kulturnim preferencijama te ekonomskom statusu. Likovi traže izlaz iz svojih privatnih problema koji će im najviše odgovarati, no nemoćni su promijeniti svoj početni položaj. Oni nisu u stanju očuvati niti svoje brakove u koje su sklopili iz interesnih razloga, niti stvoriti nove stabilne i intimne ljubavne odnose. Oni nemaju posao koji ih istinski zaokuplja – Aurel se odaje tehničkoj reprodukciji, Urban piše pohvale o rutinskom slikarstvu, Klara više ne pjeva... zbog čega padaju u depresije, osjećaju se isprazno i malograđanski. Jedini tko se uspijeva prilagoditi ovom novom društvu jest Klanfar – nekoć seljak, a danas gospodin, koji se do vrha društvene ljestvice probio svojim trudom i radom te postao, prema Pavliću (2022), prototip novog buržuja u zakašnjelom kapitalizmu u Hrvatskoj. Svijet i društvo prikazani u *Ledi*, iz navedenih se primjera, stoga može smatrati literarnom skicom hrvatskog društva u ranim desetljećima dvadesetoga stoljeća.

⁹ Iz razgovora s P. Matvejevićem; s Krležijane: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=340> (08.10.2022)

Sažetak

Sociološko čitanje Krležine Lede književni je i sociološki pregled navedene drame. Cilj rada je prikazati individualno-psihološki razvoj i povijest likova kao i socioekonomski i kulturni presjek društva u kojima se ti pojedinci oblikuju. Krležina komedija *jedne karnevalske noći u četiri čina* odvija se 1925. godine u Zagrebu i završna je drama ciklusa o patricijskoj obitelji Glembaj. Glavni likovi ove niskomodusne drame su individualizirani pojedinci – Melita, Klanfar, Aurel, Klara i Urban – koji vode isprazne i frazirane snobovske razgovore te se prepuštaju međusobnim flertovima i preljubima. Temeljni motivi koji su prisutni u drami su karnevalizacija i prikaz svijeta kao pozornice, malograđanska kritika društva i kulture, opadanje značaja visoke umjetnosti, a jačanje rutinskog slikarstva i tehničke reprodukcije te napuštanje tradicionalnih obrazaca u ljubavi i braku. Na Krležin ciklus, uvelike su utjecale ideje socijalne literature te pojava moderne građanske drame na temeljima Ibsena i Strindberga. Prilikom sociološke perspektive koristit ću Bourdieuovu makrosociološku analizu društva i njegovu teoriju kapitala, Veblenovu teoriju dokoličarske klase, Baumanovu teoriju fluidne ljubavi te Benjaminovu tehničku reprodukciju u umjetnosti. Na temelju književnog i sociološkog pregleda drame te društveno-književnog utjecaja na Krležu pokušat ću odgovoriti na pitanje: *je li Leda fikcionalni korelat hrvatskog društva u ranim desetljećima dvadesetog stoljeća?*

KLJUČNE RIJEČI: Leda, Glembajevski ciklus, karnevalizacija, malograđanstvo, fluidna ljubav, tehnička reprodukcija...

Summary

A sociological reading of Krleža's Leda is a literary and sociological review of the drama *Leda*. The aim of the work is to show the individual-psychological development and history of the characters, as well as the socioeconomic and cultural cross-section of the society in which these individuals are formed. Krleža's comedy of a carnival night in four acts takes place in 1925. in Zagreb and is the final drama of the cycle about the patrician family Glembaj. The main characters of this low-mode drama are individualized individuals – Melita, Klanfar, Aurel, Klara and Urban – who conduct empty and phrased snobbish conversations. The fundamental motives that are present in the drama are carnivalization and *theatrum mundi*, petty-bourgeois criticism of society and culture, the decline of the importance of high art, and the strengthening of routine painting and technical reproduction, and the abandonment of traditional patterns in love and marriage. Krleža's cycle was greatly influenced by the ideas of social literature and the emergence of modern drama based on the foundations of Ibsen and Strindberg. From a sociological perspective, I will use Bourdieu's macrosociological analysis of society and his theory of capital, Veblen's theory of the leisure class, Bauman's theory of fluid love, and Benjamin's technical reproduction in art. Based on the literary and sociological review of the drama and the socio-literary influence on Krleža, I will try to answer the question: *is Leda a fictional correlate of Croatian society in the early decades of the twentieth century?*

KEY WORDS: Leda, Glembaj's cycle, carnivalization, petty bourgeoisie, fluid love, technical reproduction...

Popis literature

Primarna literatura:

Krleža, Miroslav (1945). *Glembajevi I*. Zagreb: Suvremena naklada.

Krleža, Miroslav (1981). *Glembajevi. Drame*. Sarajevo: NIŠRO Oslobođenje.

Sekundarna literatura i izvori:

Bahtin, Mihail (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Batušić, Nikola (2007). *Riječ mati čina. Krležin književni krug*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Bauman, Zygmunt (2009). *Fluidna ljubav. O krhkosti ljudskih veza*. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Benjamin, Walter (1968). *Illuminations*. New York: Schocken Books.

Bošnjak, Zvonimir, Paštar, Zlata i Vukelić, Anton (2020). *Sociologija – udžbenik za srednje škole*. Zagreb: Profil Klett.

Bourdieu, Pierre (1986). „The forms of capital“. U: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Ur: John Richardson. Westport, CT: Greenbook. 241-258.

Bourdieu, Pierre (1996). *Physical Space, Social Space and Habitus*. Oslo: Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi Universitetet i Oslo.

Bourdieu, Pierre (1998). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre (2018). Social Space and the Genesis of Appropriated Physical Space. *International Journal of Urban and Regional Research*, 42(1), 106-114.

Car Mihec, Adriana (1991). Dubinski elementi karnevalizacije u Krležinu Kraljevu. *FLUMINENSIA: Časopis za filološka istraživanja*, 3(1-2). Rijeka: Odsjek za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci. 129-139.

Čengić, Almedina (2008). *Krleža i nordijska drama*. Sarajevo: BH Most.

Čengić, Enes (1985). *S Krležom iz dana u dan (1956-1975)*. Zagreb: Globus.

Durman, Milan (1932). Književnost koja nije umjetnost već potreba. *Književnik – hrvatski književni mjesečnik*, 5(9), 321-328.

Faunko, Nenad (2008). Kulturni kapital i simbolička moć: Tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije. *Školski vjesnik*, 57(1-2), 7-41.

Flaker, Aleksandar (1982). *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.

Frangeš, Ivo (1974). *Matoš, Vidrić, Krleža*. Zagreb: Liber.

Gašparović, Darko (1989). *Dramatica krležiana*. Zagreb: Cekade.

- Gavella, Branko (2005). *Dvostruko lice govora*. Zagreb: CDU – Centar za dramsku umjetnost.
- Gronow, Jukka (2000). *Sociologija ukusa*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo.
- Hühn, Ivo (1932). O Miroslavu Krleži. *Almanah savremenih problema*, 1, 28-32.
- Ibsen, Henrik (2019). *Nora (Lutkina kuća)*. Zagreb: Školska knjiga.
- Illouz, Eva (2012). *Why Love Hurts? A Sociological Explanation*. Cambridge: Polity Press.
- Kalanj, Rade (2002). Pierre Bourdieu. Sociologija i angažman. *Socijalna ekologija*, 11(1-2), 97-113.
- Kalezić Vasilije (1988). *Dilas: Miljenik i otpadnik komunizma*. Beograd: Zodne.
- Karahasan, Dževad (1988). *Model u dramaturgiji. Na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*. Zagreb: Cekade.
- Krleža, Miroslav (1919). Hrvatska književna laž. *Plamen*, 1(1). 32-40.
- Krleža Miroslav (1939). *Pečat 8-9*. Zagreb: Biblioteka nezavisnih pisaca.
- Krleža, Miroslav (1977). *Dnevnik 1918-22. Davni dani II*. Sarajevo: NIŠRO Oslobođenje.
- Krleža, Miroslav (1988). *Povratak Filipa Latinovicza*. Sarajevo: NIŠTO Oslobođenje.
- Krležijana: <https://krlezijana.lzmk.hr/> (11. veljače 2023)
- Lasić, Stanko (1970). *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*. Zagreb: Liber.
- Lasić, Stanko (1982). *Krleža – kronologija života i rada*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Lukács, George (1965). The Sociology of Modern Drama. *The Tulane Drama Review*, 9(4), 146-170.
- Lukács, George (1973). *Duša i oblici: Eseji*. Beograd: Nolit.
- Maroević, Tomo (2007). *Napisane slike: likovna umjetnost u Hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Marx, Karl i Engels, Friedrich (1953). *Rani radovi*. Zagreb: Kultura.
- Matvejević, Predrag (2011). *Razgovori s Krležom*. Zagreb: VBZ.
- Miočinović, Mirjana (1967). „Krležin dramski krug“. U: *Zbornik Miroslav Krleža*. Posebna izdanja Instituta za teoriju književnosti i umjetnosti, knjiga II. Beograd: Prosveta, 225–248.
- Nemec, Krešimir (1998). *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945*. Zagreb: Znanje.
- Nemec, Krešimir (2017). *Glasovi iz tmine – krležološke rasprave*. Zagreb: Ljevak.
- Nemec, Krešimir (2022). „Tri Krležina slikara: Leone Glembay, Filip Latinovicz i Aurel“. U: *Krleža i intermedijalnost*. Ur. Istvan Lukács. Budapest: Szlav Filologiai Tanszek. 45-63.

- Paljetak, Luko (1975). „Krlježin *Put u Damask* i – natrag. O ranoj dramaturgiji Miroslava Krlježe“. U: Miroslav Krlježa 1973. Ur: Ivan Krolo i Marijan Matković. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. 346-359.
- Pavlić, Goran (2019). *Glembajevi: dvojno čitanje*. Zagreb: ADU.
- Pavlić, Goran (2022). Poduzetnik kao subjekt – slučaj Klanfar. *Ekonomija i književnost*. 137-150.
- Ritzer, George (2010). *Sociological Theory*. New York: McGraw Hill.
- Strindberg, August (1977). *Odabrana djela*. Zagreb: Zora – GZH.
- Stupin Lukašević, Tatjana (2012). Čovječanstvo i *Leda*. Kamovljeva komedija Čovječanstvo inkorporirana u Krlježinoj *Ledi*. *Umjetnost riječi*, 3(4), 203-212.
- Šicel, Miroslav (1997). *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
- Tomašić, Stanko (1929). Glembajevština i klanfraština. *Socijalna misao*, 12(1), 143-146.
- Vaupotić, Miroslav (1974). *Siva boja smrti*. Zagreb: Znanje.
- Veblen, Thorstein (2007). *The Theory of the Leisure Class*. New York: Oxford University Press.
- Visković, Velimir (2004). „Umjetni svjetovi u Krlježinoj *Ledi*“. U: *Krlježini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek. 261-266
- Vučetić, Šime (1983). *Krlježino književno djelo*. Zagreb: Spektar.
- Wierzbicki, Jan (1980). *Miroslav Krlježa*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Žmegač, Viktor (1986). *Krlježini evropski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje.