

Motiv krivnje u Krležinoj drami Gospoda Glembajevi

Siroglavić, Valentina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:902365>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

VALENTINA SIROGLAVIĆ

**MOTIV KRIVNJE U KRLEŽINOJ DRAMI
*GOSPODA GLEMLAJEVI***

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2019.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

VALENTINA SIROGLAVIĆ

**MOTIV KRIVNJE U KRLEŽINOJ DRAMI
*GOSPODA GLEMBAJEVI***

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Davor Piskač

Zagreb, 2019.

Sadržaj

UVOD.....	1
1. DEFINICIJA KRIVNJE.....	4
1.1. Krivnja u pravnom smislu.....	6
1.2. Krivnja u psihologiji.....	6
1.3. Krivnja u kršćanstvu – razlučenje pojmova <i>krivnja</i> i <i>grieh</i>	8
2. POIMANJE KRIVNJE U KNJIŽEVNOSTI.....	10
2.1. Osjećaj krivnje u starijoj književnosti.....	10
2.2. Raskolnikov i Gregor Samsa – koji je od njih dvojice pravi <i>krivac</i> ?.....	11
2.3. <i>Krivnja</i> ili <i>grieh</i> – Camusov Mersault kao <i>krivac</i> suvremene književnosti.....	17
3. DRAMSKI TEKST KAO NOSITELJ KRIVNJE.....	23
3.1. <i>Tragična krivnja</i> kao element dramskoga teksta.....	24
3.2. Drama: za što je <i>kriva</i> Begovićeve Giga?.....	27
3.3. Tragedija: je li Antigonu <i>tragična</i> ili <i>kriva</i> ?.....	32
3.4. Komedija: je li Euklion samo <i>škrt</i> ili je <i>kriv</i> ?.....	36
4. HRVATSKA KNJIŽEVNOST 20. STOLJEĆA.....	41
4.1. Na razmeđu stoljeća – prva moderna.....	41
4.2. Hrvatska književnost od 1914. do 1928. – dominacija ekspresionizma.....	46
4.3. Hrvatska književnost od 1928. do 1952. – razdoblje socijalne tendencioznosti.....	50
4.4. Druga moderna i postmoderna.....	52
5. MIROSLAV KRLEŽA.....	55
5.1. Krleža kao dječarac, buntovni kadet, umjetnik i politička ličnost.....	56
5.2. Posljednje godine piščeva života.....	61
5.3. Krležin književni opus u kratkim crtama.....	62
5.3.1. Krleža kao pjesnik i prozaist.....	63
5.3.2. Tri faze Krležina dramskog opusa.....	65
6. MOTIV (TRAGIČNE) KRIVNJE U KRLEŽINOJ DRAMI <i>GOSPODA GLEMLAJEVI</i>	68

6.1. Kriva je <i>Bárbóczyjeva legenda</i>	70
6.2. Tko je glavni <i>krivac</i> za slučaj Rupert-Canjeg?.....	73
6.3. Baruničina i Ignjatova <i>krivnja</i>	77
6.4. Leoneova <i>glembajevska krivnja</i>	81
ZAKLJUČAK.....	87
LITERATURA.....	92
WEB STRANICE.....	96
PRILOZI.....	99

Sažetak

Pojam krivnje može se pronaći u općim rječnicima hrvatskoga jezika, ali, kao polisemičnu riječ, moguće ju je definirati sa različitih stajališta: s pravnog stajališta ona znači odgovornost za neki čin koji se protivi zakonu, iz psihološkog kutka gledanja ona je emocija koja proizlazi iz uvjerenja osobe da je odgovorna za nešto čega je vidljiva kakva posljedica, dok teologija taj pojam veže uz počinjeni grijeh pred Bogom. Brojni su književnici motiv krivnje, definiran iz svih triju aspekata, uvrstili u svoja djela, stoga od najranije književnosti, pa sve do one suvremene, u djelima svjetskih autora možemo se susresti s likovima koji su za nešto odgovorni pred zakonom, ili samo u sebi nose određenu krivnju. Motiv krivnje moguće je uočiti u dramskim tekstovima: tragediji, komediji i drami u užem smislu, a nositelji te krivnje jesu dramska lica koja zbog nje ulaze u dramske sukobe. Svojom svestranošću obilježivši čitavo dvadeseto stoljeće, na hrvatskoj dramskoj sceni ugravirao je svoje ime prozaist, esejist, političar i dramatičar Miroslav Krleža. Njegov ciklus o Glembajevima, sastavljen od jedanaest prozih tekstova i tri drame, posebni naglasak stavlja na iznošenje tadašnjeg društvenog stanja, ali i na unutarnju analizu likova. *Gospoda Glembajevi* psihološka je drama čiji su likovi obavijeni velom krivnje, a njezin protagonist, Leone Glembaj, pokretač je radnje koja prati krivnju svih članova obitelji Glembaj.

Ključne riječi: *krivnja, krivnja u književnosti, krivnja u drami, Miroslav Krleža, Gospoda Glembajevi, prebacivanje krivnje, priznanje krivnje*

Summary

The term guilt can be found in general dictionaries of Croatian language, but as a word with multiple meanings, it can be defined in different contexts: in a legal context it means responsibility for an act against the law, in a psychological context it's an emotion stemming from the person's belief of being responsible for something that left visible consequences, while theology connects the term to a sin, to an act of transgression against divine law. Numerous writers have included the motif of guilt, defined from all three aspects, in their work, which is why the opus of many worldwide famous authors, from the earliest to modern literature, contains characters being responsible for something in front of the law, or bearing guilt within themselves. The motif of guilt can also be found in theater plays: tragedy, comedy and drama in a narrow sense, and the bearers of that guilt are scenic characters driven into scenic conflicts. One author who carved his name into the Croatian theater play scene, marking the entire 20th century with his versatility, is the proseist, essayist, politician and playwright Miroslav Krleža. His cycle about the Glembays, consisting of eleven prose texts and three plays, puts a special emphasis on presenting the state of society of his time, but also on the psychological analysis of the characters. *The Glembays* is a psychological play, with characters wrapped in a veil of guilt, and its protagonist, Leone Glembay, moves the story following the guilt of all the members of the Glembay family forward.

Keywords: *guilt, guilt in literature, guilt in drama, Miroslav Krleža, The Glembays, accusing someone else, admitting guilt*

UVOD

Tema je ovog diplomskog rada motiv krivnje u drami *Gospoda Glembajevi* svestranog književnika, političara i esejista Miroslava Krleže. U ovom će se radu najprije definirati pojam krivnje i što dosljednije prikazati gdje se i iz koje perspektive pojavljuje motiv krivnje u književnosti, u kojim se segmentima on pojavljuje u drami kao književnom rodu, a potom će se objasniti i na konkretnom primjeru *Gospode Glembajevih*. Objašnjenja će se, kako ona za interpretaciju krivnje u *Glembajevima*, tako i za ostala književna djela u ovome radu spomenuta, temeljiti na kraćim istraživačkim člancima o krivnji s pravnog, psihološkog i teološkog stajališta, kao i na adekvatnim objašnjenjima psihologâ i teologâ koji su se bavili tim pojmom i pokušali ga prikazati kao književnu temu ili motiv u pojedinim djelima kroz povijest. Primjeri će biti citirani i parafrazirani na osnovi autentičnih književnih djela, što proznih, što dramskih, da bi se na kraju primjera spomena krivnje u drami još više produbili u likovima Krležinih *Glembajevih*.

Prvi se dio rada bavi upravo pojmom krivnje općenito; daje se definicija toga pojma, najprije u literaturi općeg tipa (rječnika, leksikona, enciklopedije), a potom ga se detaljnije objašnjava iz različitih kutova gledišta: pravnog, psihološkog i teološkog, odnosno kršćanskog. Raščlanit će se pojam krivnje pred zakonom od *subjektivne* i *objektivne* krivnje i objasniti u kojim segmentima definicije polisemične riječi *krivnja* s jednog područja ulaze u drugo područje promatranja. Uz to, rastumačit će se po čemu se pojam *krivnja* razlikuje od pojma *griješ* u kršćanskom tumačenju.

Drugo poglavlje tematizira poimanje krivnje u književnosti, odnosno donosi nekoliko primjera gdje se u književnom tekstu može pronaći motiv krivnje i s kojih je aspekata on protumačen. Iz konkretnih književnih tekstova, počevši od starije književnosti, dotaknuvši se realizma i proznih djela koje odlikuje tijek struje svijesti pojedinih likova, bit će izvučeni načini kako se i u kojoj mjeri ti likovi suočavaju ili ne suočavaju s osjećajem krivnje te jesu li zbog neke krivnje osuđeni pred zakonom. Za analizu motiva krivnje u ovome dijelu poslužit će ulomci iz svjetski poznatih djela: *Zločina i kazne*, *Preobrazbe* i *Stranca*, a bit će objašnjeni načini na koji su se tri lika iz spomenutih proznih tekstova nosili s osjećajem krivnje i jesu li za to bili kažnjeni.

U sljedećim odlomcima, uklopljenima u treći dio ovoga rada, prodire se iz u motiva krivnje u književnosti dublje u motiv krivnje isključivo vezan uz dramski tekst. Nakon kratke definicije pojma drame i podjele toga književnoga roda na dramu, tragediju i komediju, interpretativno se pristupa trima dramskim djelima na način da se u pojedinim scenama i u likovima sudionicima tih scena pronalazi krivnja. Begovićeve Giga, Sofoklova Antigona i Plautov Euklion prikazani su perima svojih autora kao svojevrsni *krivci* u odnosu na životne situacije u kojima se nalaze, a što su oni točno skrivili, kako se ponašaju u dotičnim situacijama te kako se nose s vlastitom krivnjom otkrit će ovo poglavlje.

Četvrto poglavlje daje uvid u detaljniju analizu povijesno-književnih zbivanja na hrvatskome području na razmeđu devetnaestog i dvadesetog stoljeća, a potom i kroz cijelo dvadeseto stoljeće. Cilj je ovoga dijela diplomskog rada ukratko prikazati u kakvom je društvenom stanju i kojim poznatim suvremenikima okružen stvarao Miroslav Krleža te iznijeti koji su konkretni događaji smatrani graničnim prijelazima iz jednog književnog razdoblja u drugo. Budući da književnost dvadesetoga stoljeća nije jedinstvena, nego je, može se reći, *rascjepkana* s obzirom na pojedine pristupe iznošenju određene tematike i sklonosti pojedinim književnim rodovima, povjesničari književnosti raščlanili su je na nekoliko dijelova: prvu modernu, ekspresionističku književnost, razdoblje socijalno angažirane književnosti, drugu modernu i postmodernu. Granice među spomenutim književnim razdobljima bit će jasno naglašene i protumačene.

Peti dio ovoga rada posvećen je isključivo piscu koji je svojim književnim, društvenim i političkim radom obilježio čitavo dvadeseto stoljeće. Prikazat će se životni put i književno stvaralaštvo Miroslava Krleže kroz ratno i međuratno razdoblje te navesti glavna područja njegova rada prema pojedinim pristupima književnosti koji su tada vladali, s naglaskom na razliku u pristupima u razdoblju ekspresionizma i onom socijalnih tendencija, čiju granicu, između ostalog, povlači Krležin realistično-analitički dramski ciklus. Budući da je svojim radom obilježio oba svjetska rata, prateći kratke crte iz njegova života, bit će nekoliko riječi i o njegovoj društveno-političkoj angažiranosti, uredničkom radu i doprinosu suvremenoj književnosti uopće.

Posljednje, šesto poglavlje donosi detaljno objašnjenje motiva (tragične) krivnje Krležinih *Gospode Glembajevih*, prve tročinke Krležina dramskog ciklusa o Glembajevima, u koji spadaju još i *U agoniji* i *Leda*. Prikazujući nekoliko ključnih situacija u kojima se nalaze Krležini likovi i prodirući u dubinu dramskih sukoba istih tih likova, bit će objašnjeno na koji je način i u kojim

dogadajima autor svoga protagonista, ali i ostale likove kao nositelje dramske radnje, upleo u vrtlog krivnje. Na primjeru nekoliko likova, prateći dramske sukobe, objasniti će se tko je od njih za što potencijalni krivac, priznaje li tko od likova krivicu za pojedini slučaj ili je prebacuje na druge i, u konačnici, jesu li i u kojoj mjeri Glembajevi krivi za to što čine ili za to postoji neko opravdanje.

Na samom kraju rada iznijet će se kratki zaključak o pojmu krivnje općenito, potom o primjeni motiva krivnje u književnosti i u drami. Osim toga, zaključak će se dotaknuti i Krležina stvaralaštva i njegova doprinosa hrvatskoj književnosti prošloga stoljeća. Također, na temelju detaljnije analize motiva krivnje u pojedinim književnim djelima, što proznim, što dramskim, bit će iznesen konačni zaključak o krivnji koju nosi svaki književni lik, u ovome radu detaljnije obrađen. Dakako, posebni će se naglasak staviti na krivnju u Krležinim *Glembajevima*, odnosno na lik Leonea Glembaja i na ono po čemu je njegova krivnja slična krivnji drugih, ovdje dublje obrađenih, književnih likova, a po čemu se on ističe kao posebni književni *krivac*.

1. DEFINICIJA KRIVNJE

Definicija riječi *krivnja*, ili neki njezin sinonim, zasigurno se nalazi u svim propisanim rječnicima hrvatskoga standardnog jezika. Ipak, postoje različita područja u kojima se ona rabi, a koja, sukladno s tim, objašnjavaju dotičnu riječ na svoj način. Pojedini rječnici hrvatskoga jezika odabrali su samo neku od grana prema kojima su definirali *krivnju*. Krenimo od nekog općenitog pokušaja definiranja ove riječi. U *Općem leksikonu* pod pojmom *krivnja* piše: *subjektivna osnova kaznene odn. građ. odgovornosti; sastoji se u određenom psih. odnosu počinitelja prema njegovu djelovanju i posljedici djelovanja*¹, iz čega se, dakako, zaključuje da je za osnovno objašnjenje pojma uzeta definicija s pravnog stajališta, a potom je, uz pomoć psihologije, pomnije objašnjeno što pojam sadržava: način djelovanja pojedinca i na posljedicu tog djelovanja. Ako se odlučimo na malo detaljnije objašnjenje riječi, na stranicama *Hrvatske enciklopedije* može se naći definicija slična onoj iz *Leksikona*, uz objašnjenje kako to djelovanje pojedinca, da bi se nazvalo krivnjom, mora biti štetno s pravnog, psihološkog ili vjerskog stajališta: *krivnja, subjektivni odnos osobe prema vlastitom činu (činjenju ili propuštanju činjenja) i njegovoj posljedici, koji se ocjenjuju kao zli (štetni, zabranjeni) sa stajališta pravnoga poretka, morala ili vjere*².

Ako se osvrnemo na pojedine rječnike, primjerice, u Anićeve *Rječniku hrvatskoga jezika* iz 1991., kad pogledamo pod pojam *krivnja*, autor nas upućuje na pojam *krivica* (Anić, 1991: 289), što znači da je Anić ta dva pojma u ovome izdanju uzeo kao sinonime. No, pod natuknicom *krivica* piše: *1. djelo krivca (...) 2. odgovornost za grešku; krivnja* (Anić, 1991: 289), što ipak dokazuje da se pod pojmom *krivnja* ne podrazumijeva posve isto što i pod pojmom *krivica*, već je *krivnja* sinonim samo za drugo objašnjenje polisemične riječi *krivica* iz ovoga izdanja. Izdanje istog rječnika iz 2007. godine riječ *krivnja* uopće ne sadrži, samo pojam *krivica* i pod tim pojmom nalaze se iste definicije *krivice* kao i u prethodnom izdanju (Anić, 2007: 212), jedino što ovdje autor, kako je očito iz načina definiranja ostalih riječi u rječniku, iza objašnjenja dotične riječi dodaje navod *sin. krivnja* (Anić, 2007: 212), navod koji se, pretpostavka je, odnosi na obje definicije riječi *krivica*. Drugim riječima, u ovom novijem izdanju obje, rednim brojevima nanizane, definicije određuju oba pojma: *krivnja* i *krivica*. Vraćanjem na objašnjenje koje daje *Hrvatski leksikon*,

¹ prema: <https://www.hrleksikon.info/definicija/krivnja.html> (pristupljeno 4. srpnja 2019.)

² prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34057> (pristupljeno 4. srpnja 2019.)

čitatelj će na kraju navoda biti usmjeren na tzv. lakši oblik krivnje – *umišljaj*, ili pak onaj teži – *nehaj*³. *Umišljaj* se u prvom spomenutom izdanju rječnika obrazlaže kao unaprijed planirano krivično djelo, ali je kraj objašnjenja stavljena naznaka da se radi o definiciji s pravnog stajališta. U drugom se izdanju ta riječ uopće ne pojavljuje, ali u starijem izdanju postoji njezin sinonim *predumišljaj* (Anić, 2007:413), koji postoji u novijem izdanju, no u tom se novijem izdanju, pak, *predumišljaj* izjednačava s pojmom *namjera* (Anić, 2007: 271), što u širem smislu ne može biti pojam istovjetan s pojmom *predumišljaj* jer *namjera* je *unaprijed smišljena odluka o izvršenju kakvog djela, plan djelovanja* (Anić, 2007: 271). Dakle, *namjera* je unaprijed planirana odluka o nekom djelovanju za koje nije naznačeno da je nužno *krivično*, a u definiciji u izdanju iz 1991. pod *umišljaj* piše: *unaprijed smišljeno krivično djelo; predumišljaj* (Anić, 1991: 771), dakle, *umišljaj* je izričito *krivično* djelo, *namjera* je *bilo kakvo* unaprijed osmišljeno djelovanje – ono ne mora biti uzeto za krivično ili zlonamjerno, nego može biti nešto za pojedinca pozitivno. Za pojam *nehaj*, pak, koji se u leksikonu spominje kao *teži* oblik krivnje od *umišljaja*, Anićev rječnik iz 2007. navodi sljedeće: *lakši oblik krivnje; nehotično izvršenje kaznenog djela* (Anić, 2007: 283), što, dakako, upućuje na pravno gledište pojma i na to da se ovo objašnjenje poklapa s onim koje stoji u leksikonu. Uz to, ova definicija *nehaja* ima i dodatno objašnjenje: da je *lakši* oblik krivnje *nenamjerno* učinjeno kazneno djelo. Ako to pojašnjenje uzmemo za relevantno, tj. ako je *nehaj* *nenamjerno* počinjeno kazneno djelo, kako piše, onda se može reći da je *umišljaj* doista *namjerno* počinjeno, ali *kazneno* djelo, što definitivno nije istobitno s pojmom *namjera* koji Anić iznosi jer *namjera* je samo *namjerno djelovanje* koje nije pobliže označeno.

Uzevši u obzir sva do sada navedena tumačenja riječi *krivnja*, odnosno *krivica*, može se zaključiti kako se za njezinu definiciju u dvama izdanjima rječnika uzima pravno stajalište, u leksikonu se pojam dotiče i psihologije, dok se u enciklopediji spominje i onaj vjerski aspekt. Kako se sa svakog pojedinačnog gledišta: pravnog, psihološkog i vjerskog, odnosno kršćanskog, definira riječ *krivnja* i što ona konkretno obuhvaća u svakom od tih područja, bit će pobliže pojašnjeno u nastavku poglavlja.

³ prema: <https://www.hrleksikon.info/definicija/krivnja.html> (pristupljeno 4. srpnja 2019.)

1.1. Krivnja u pravnom smislu

S juridičkog stajališta promatran, pojam *krivnje* može se pobliže rastumačiti pomoću latinske izreke: *Actus non facit reum nisi mens sit rea*, što hoće reći da djelo ne čini okrivljenika ako okrivljenik svjesno ne snosi krivicu (Milolaža, 2015: 161). Drugim riječima, krivično djelo ne može se smatrati krivičnim ako nije počinjeno svjesno, tj. s namjerom. Tako se tumači okrivljenik prema članku 30. Rimskog statuta naslovljenom *Krivnja* (Milolaža, 2015: 161). Drugim riječima, sâmo kazneno djelo postaje kazneno tek kada je počinjeno s nekom namjerom, a ta *namjera* automatski, kako tvrdi mag. iur. Matea Milolaža, uključuje psihološku konotaciju jer da bi netko imao namjeru, mora biti svjestan onoga što čini. Nadalje, autorica znanstvenog rada raščlanjuje tu svjesnu krivnju na *namjeru* i *nehaj*, što se, kako je ranije spomenuto, spominje u Anićeve rječniku iz 1991.⁴ Ukratko, za razliku od *namjere*, težeg oblika krivnje u pravnom smislu, kod *nehaja* nije prisutna ta komponenta volje tj. *svjesnosti*, odnosno pojedinac *nije svjestan* u svoju krivicu (Milolaža, 2015: 164). Ako se, dakle, osvrnemo na ovdje izloženo objašnjenje krivice, može se najjednostavnije reći da *krivnja* u pravnom smislu nastaje kao rezultat djelovanja nekog pojedinca protiv nekoga ili nečega svjesno ili nesvjesno⁵, ali, sve u svemu, to je *krivično* djelo zbog kojega počinitelj treba snositi kaznu ako nositelji zakona donesu takvu odluku⁶. Međutim, ako najposlije postavimo pitanje je li taj pojedinac uistinu kriv, ali ne iz perspektive zakona, već *osjeća* li se on doista krivim *u sebi* ili *za sebe*, tada zadiremo u područje psihologije pa je potrebno dopustiti joj da nam donese svoj odgovor.

1.2. Krivnja u psihologiji

Kako bi se pobliže objasnila krivnja kao emocija, potrebno je vidjeti kako psihologija pristupa tom pojmu. U članku u kojem piše o osjećaju krivnje sa psihološke i teološke perspektive, protestantski svećenik Ratimir Pilja ušao je u dublju analizu toga osjećaja gledanog od psihologije.

⁴ v. poglavlje 1.

⁵ prema: <https://definicion.de/culpa/> (pristupljeno 4. srpnja 2019.)

⁶ prema: <https://deconceptos.com/ciencias-sociales/culpa> (pristupljeno 4. srpnja 2019.)

Tako pod sintagmom *objektivna krivnja* smatra *onu* krivnju vezanu uz pravni postupak, dakle uz stanje pojedinca pred zakonom ili nekim autoritetom koja je pred tim zakonom ili autoritetom nešto *skrivila*, a u sintagmi *subjektivna krivnja* krije se emocija koju osoba proživljava (Pilja, 2009: 366). Prvo je objašnjenje vezano za krivnju s pravnog stajališta, a psihologija, dakle, obuhvaća ovo drugo. Nadalje, Pilja donosi Freudovo objašnjenje osjećaja krivnje: pomoću kompleksnih sustava *ida*, *ega* i *superega*, koji su prema Freudu dio svake ličnosti, ta ličnost donosi odluke. Glavni je *krivac* za *krivnju* *superego* jer on važe što je dobro, a što nije u postupcima ličnosti te pomaže *ego*, koji usmjerava ličnost prema napretku⁷ da preko *ida*, koji predstavlja urođeni smisao za ugodno, donosi odluke. Potom, dakle, *ego* osjeća *krivnju* jer se boji svojevrsne kazne, a ona bi mogla doći zbog kršenja moralnih standarda (Pilja, 2009: 366).

Krivnja je, dakle, ugrubo rečeno, negativan osjećaj ljudskog bića koji nastaje iz uvjerenja da je odgovorno za nešto čega je posljedica jasno vidljiva. Ta se emocija često veže ili čak miješa s pojmom srama, no *krivnja* i *sram* nisu sinonimi. Kod srama cijela situacija kreće od lošeg pojma o sebi: osoba se osjeća manje vrijedno od ljudi oko sebe, bespomoćno i bezvrijedno (Bošnjaković, 2017: 64). Zanimljivo je da Bošnjaković tvrdi kako se sram može pripisati emocionalnom, a *krivnja* kognitivnom poremećaju (Bošnjaković, 2017: 64), što ne mora biti potpuno istinita tvrdnja ako se uzme u obzir maloprije rečeno: *krivnja* se pojavljuje kao rezultat općeg pojma o sebi, a taj *pojam* nije ništa drugo nego *misao* iz koje onda proizlaze emocije manje vrijednosti, bespomoćnosti etc., odnosno – srama. Ono što jest osnovna razlika između *krivnje* i srama jest, takoreći, uzrok emocije: *krivnja* se javlja jer je osoba učinila nešto što se kosi s njezinim moralnim načelima, bilo sebi bilo drugoj osobi, a *sram* se javlja kad osoba osjeća da je *ona* ta koja je nevrjedna i štetna u usporedbi s drugima i okolinom (Bošnjaković, 2017: 64). Još jasniji ključ razumijevanja ovih dvaju osjećaja daju, zapravo, dva pitanja s naglaskom na riječima koje imaju različitu funkciju pa, prema tome, navode na drugačije odgovore: sram odgovara na pitanje „Zašto sam *ja* to učinio?“, a *krivnja* na pitanje „Zašto sam (ja) *to* učinio?“ (Tangney: 1998: 1–17).

Što se tiče s načina suočavanja s osjećajem srama, Bošnjaković ističe srž problema u kojem se nalazi osoba koja se srami, a to je *nesposobnost da se kod druge osobe izazove empatijska reakcija* (Bošnjaković, 2017: 70). Bošnjaković, potom, navodi tri načina na koje bi osoba postala sposobna primiti reakciju okoline, odnosno kako bi se suočila sa sramom: empatijsko propitivanje,

⁷ prema: <http://www.znanje.org/i/i29/09iv01/09iv0107/Struktura%20licnosti.htm> (prisupljeno 6. srpnja 2019.)

usklađivanje s osobom koja može pomoći u procesu suzbijanja emocije srama i uključenost druge osobe i sve to kako bi se smanjio obrambeni mehanizam srama, odnosno kako se ne bi imao razloga pojavljivati. Krajnji je stupanj blagoslov, odnosno shvaćanje onoga dobrog u sebi, u osobama i od osoba; poistovjećivanje s temeljnim uvjerenjem da je čovjek stvoren od Boga kao iskonski dobro stvorenje (Bošnjaković, 2017: 70–71). Kad govori o načinima suočavanja s krivnjom, Bošnjaković, ukratko, tvrdi da se najprije treba pronaći neki smisao života, zatim pojmiti različitost života i shvatiti svoju autentičnost i individualnost i, na kraju postići oprostjenje od grijeha (Bošnjaković, 2017: 68–70). Kako je vidljivo iz gore rastumačenog, načini suočavanja sa psihološkim problemom krivnje bliski su teološkom razmatranju osjećaja krivnje, u nekim se dijelovima čak i isprepliću jer, primjerice, da bi čovjek pojmi da je on iskonski dobro biće, mora prvenstveno u to vjerovati.

1.3. Krivnja u kršćanstvu – razlučenje pojmova *krivnja* i *grieh*

Pojam krivnje različito je razrađen u pojedinoj kršćanskoj literaturi. Pilja je taj pojam, osim sa psihološke, razmatrao i s teološke strane. U članku *Razmatranje osjećaja krivnje s teološke i psihološke perspektive* iznosi pred čitatelja podjelu osjećaja krivnje na dvije vrste: na *lažnu* i na *pravu* krivnju. *Lažna* se krivnja, kaže, odnosi na loš osjećaj za nešto što nismo učinili ili nismo odgovorni za to, a opet imamo osjećaj da jesmo, tj. da smo *krivi*. Ona je usko povezana sa sramom, kao što je ranije navedeno, jer može proizaći iz pogrešne slike o sebi (Bošnjaković, 2017: 64). *Prava* je krivnja onaj osjećaj da smo krivi za nešto što smo učinili protiv Boga i Božjih zakona u koje vjerujemo, odnosno za grijeh koji smo počinili pred Bogom i/ili drugim ljudima. Sukladno tome, na ovoj razini valja razlikovati pojam *grieh* od pojma *krivnje*, odnosno, najjednostavnije rečeno, krivnja je ta koja dolazi zbog počinjenog grijeha (Pilja, 2009: 269–270). Prava se krivnja, kako dalje razlaže Bošnjaković, također može podijeliti na onu *subjektivnu* i onu *objektivnu*. Kao objašnjenje *subjektivne* krivnje uzima se onaj osjećaj usredotočen samo na osobu koja ima taj osjećaj, a korijen takvoga osjećaja leži u nekom obliku ljutnje, samoodbacivanja ili loše slike o samom sebi (Pilja, 2009: 370), čime se opet dolazi do uske poveznice s osjećajem srama (Bošnjaković, 2017: 64), koji je u prethodnom odlomku objašnjen kao psihološka komponenta

poimanja krivnje. Objektivna se krivnja, kako navodi Pilja, objašnjava kao grijeh, odnosno, kratko i jasno; zbog učinjenog prekršaja prema Bogu, svojim moralnim uvjerenjima ili nekome drugome javlja se istinska krivnja, tj. emocija koja ima svoje valjane uzroke (Pilja, 2009: 369). Pojmove *grijeh* i *krivnja* spominje i Andrija Gams u svojoj studiji *Frojd o društvu*, koji se detaljnije bavio odnosom Freudove psihoanalize i društva. Međutim, Gams, kao ni Freud, nije koristio pojam *grijeh* u teološkom smislu, već svojedobno kao sinonim za *krivnju*, jer Freud se, kako naglašava i Gams, prvenstveno bavio subjektivnom krivnjom, a pod kojom se podrazumijeva svijest o prekršenom pravilu i osjećaj nelagode zbog toga (Gams, 1988, 99), tj. ona se temelji na emociji. Nasuprot tome, navodi Gams, objektivna se krivnja temelji na povredi norme i sankciju zbog takvog pothvata, što nije bila Freudova domena (Gams, 1988, 99), već se u tom slučaju zadire u juridičko tumačenje. To se objašnjenje, jasno je, kosi s onime što je iznio Pilja (Pilja, 2009: 369), koji je i uz sintagmu objektivne krivnje usko vezao emociju, štoviše, tu je umiješao Boga i progovorio kao teolog.

Kako je uočljivo u prethodnim dvama odlomcima, teološko i psihološko, pa u nekom segmentu i pravno objašnjenje krivnje međusobno se upotpunjuju i uzajamno objašnjavaju jedno drugo. Iz cijele, pak, analize psihološkog i kršćanskog tumačenja proizlazi jedna zajednička, pozitivna komponenta osjećaja krivnje: to je sposobnost svjesnog prepoznavanja krivnje i njezinog uzroka, a potom i djelovanje na način da se emocija suzbije; prihvaćanjem neke situacije i/ili kazne za neki prijestup (Pilja, 2009: 374), čime, kako se čini, na neki način dolazimo u dodir i s tumačenjem krivnje prema zakonu⁸, isprikom, ili pak obnavljanjem i širenjem odnosa s drugim ljudima (Pilja, 2009: 374).

⁸ prema: <https://deconceptos.com/ciencias-sociales/culpa> (pristupljeno 5. srpnja 2019.)

2. POIMANJE KRIVNJE U KNJIŽEVNOSTI

2.1. Osjećaj krivnje u starijoj književnosti

Emocijom krivnje u književnosti bavili su se autori tijekom stoljećâ, počevši od najranijih doba procvata književnosti u drevnoj Grčkoj i Rimu, a kasnije se, dakako, pojavom kršćanstva, pojam *krivnja* u nekoj mjeri, kako je ranije rečeno, stapa s pojmom *grieh* i na taj se način proteže kroz književna djela. Iz ljudske je ovisnosti, kako tvrdi Šimudža, nastalo književno djelo; odnosno on izjednačuje tu vrstu ljudske ovisnosti, ili pak vjerovanje u nešto ili nekoga nadnaravnog, s pojmom moralne krivnje i/ili grijeha. Na temelju molbe i prinošenja žrtve nekom božanstvu ljudi su počeli stvarati stihove, a potom i literarna djela – ta emocija u vidu moralne krivnje (Šimundža, 1974: 264–265). Ako se prisjetimo, primjerice, drevne Homerove *Ilijade*, zasigurno nam neće promaknuti činjenica da se ondje proteže osjećaj krivnje kroz cijeli ep: na ovaj ili onaj način pojedina božanstva kažnjavaju Homerove junake zbog neke *krivnje*, čak *grieha* u ovom slučaju jer su likovi zgriješili nešto protiv nekog boga za što moraju biti kažnjeni (Šimundža, 1974: 265). Taj je motiv spominje odmah u invokaciji na početku *Ilijade*:

*Srdžbu mi, boginjo, pjevaj Ahileja, Peleju sina,
Pogubnu, kojano zada Ahejcima tisuću jada,
Snažne je duše mnogih junaka ona k Aidu
Poslala, a njih je same učinila plijen da budu
Psima i pticama gozba (...)* (Homer, n. d.: 3).

U početnim stihovima epa pjesnik moli muzu da mu pjeva o Ahilejevoj srdžbi koja je naljutila Ahejce, a zbog te su srdžbe mnogi postali plijenom psima i gozбом pticama (Homer, n. d.: 3). Naime, Ahilej se srdi jer mu je Agamemnon oteo voljenu robinju Briseidu, a starac Hriz, koji je u zamjenu za otetu Briseidu, dobio natrag svoju kćer, robinju Hriseidu, izmolio je bogove da na na Grke pošalju kugu. Grci trpe velike poraze, a Ahileja ta jaka srdžba odgovara od borbe na grčkoj strani. U ovom je kontekstu nužno povezati imenicu *srdžba* s pridjevom *pogubna* jer *srdžba* kao emocija sama po sebi, kad izaziva subjektivnu nelagodu⁹, ne mora imati dublje posljedice za okolinu, no kad je ista ta *srdžba* *pogubna*, kako piše Homer, i kad zbog nje stradavaju junaci, tada

⁹ prema: <http://proleksis.lzmk.hr/46627/> (pristupljeno 21. kolovoza 2019.)

postoji i krivac za to stradanje. U ovom je slučaju taj krivac Ahilej. Ako i ne ulazimo u dublju analizu djela, dolazi se do zaključka da je Ahilej na neki način kriv jer su se ovi naljutili, ali da je kriv i za posljedice koje ta *pogubna srdžba* sa sobom donosi, odnosno za kugu koji bogovi šalju na Ahejce i za smrt mnogih grčkih junaka. Iz objašnjenog je jasno da je Ahilejeva srdžba, kao glavni pokretač radnje, uzrokovala krivnju, a krivnja onda potaknula ratna stradanja.

Kako je još od Homera vidljivo, valja imati na umu da se osjećaj krivnje često u književnim djelima miješa, čak i poistovjećuje, s pojmom *grieh*. To se prvenstveno uočava u djelima starih civilizacija, u onim srednjovjekovnim, ali i u onima suvremene književnosti (Šimundža, 1974: 265). Budući da je cilj ovoga rada prvenstveno otkrivati motiv krivnje u jednog suvremenoj drami, vezano uz osjećaj krivnje u književnosti spomenut će se samo nekoliko poznatih svjetskih autora u čijim se djelima može naći osjećaj krivnje, odnos grijeha.

Može se reći da je ljudska krivnja glavna tema i grčkih tragedija: krivnja, a potom i ispaštanje za počinjeni grijeh kod grčkih se tragičara uglavnom pojavljuje u vidu tzv. *tragične krivnje* glavnih junaka, nositelja dramske radnje. Takva se *tragična krivnja* ponovo javlja i u francuskom klasicizmu u djelima Jeana Racinea i Pierrea Corneillea (Šimundža, 1974: 265). I u srednjem je vijeku taj motiv autorima bio itekako poznat. U njemačkoj narodnoj *Pjesmi o Nibelunzima* uočavao se osjećaj krivnje u pojedinim likovima kad su iz određenih razloga bili primorani odstupiti od kršćanskih i viteških moralnih načela (Šimundža, 1974: 265). Roman ruskog realizma *Zločin i kazna*, Kafkina metaforička *Preobrazba* i suvremeni roman struje svijesti *Stranac* donose pred čitatelja likove koji su na ovaj ili onaj način zbog nečega krivi, a o njima će biti više riječi u nadolazećim ulomcima.

2.2. Raskolnikov i Gregor Samsa – koji je od njih dvojice pravi krivac?

U razdoblju realizma Šimundža se posebno tiče Dostojevskog i njegova romana *Zločin i kazna* u kojem su grijeh i krivnja temeljno polazište pri dubljoj psihološkoj analizi ljudske ličnosti (Šimundža, 1974: 266). Potresna drama ljudske duše u kojoj se ona sama bori s osjećajem krivnje uočljiva je u *Zločinu i kazni* u dijalogu između protagonista Raskoljikova i Sonje; poglavlju u kojem Raskolnikov, izmučen borbom s vlastitom savjesti i uz uočljive napore u izričaju, priznaje

Sonji da je kriv za ubojstvo, a taj ga osjećaj prati otkad ga je počinio. Prije samoga čina priznanja, Raskoljnikov ni sâm ne zna kojim bi točno riječima opisao to naopako djelo i napokon prevalio preko usana krivnju koja ga čitavo vrijeme izjeda iznutra, pa mucajući i okolišajući pokušava sâm sebi otvoriti put ka priznanju, što se uočava u sljedećem navodu:

Opet mu onaj isti osjećaj zapljusne dušu kao val i opet ga na trenutak smekša.

— *Sonja, u mene je opako srce, time se štošta može objasniti. Zato sam i došao k tebi što sam opak. Ima i takvih koji ne bi došli. A ja sam kukavica i... hulja! Ali... neka! Sve to nije ono pravo... Sad treba govoriti, a ja ne znam kako da počnem...*

Ušuti i zamisli se.

— *E-eh, nas smo dvoje različita kova! — Uzvikne opet. — Nismo jedno za drugo. I zašto, zašto sam ti došao? Nikad to sebi neću oprostiti!* (Dostojevski, 2004: 382).

Konačni čin priznanja krivnje Raskoljnikov opravdava na sljedeći način:

(...) Tu se traži jedno, tek jedno: treba se samo usuditi! Tada sam došao na jednu misao, prvi put u životu, na koju još nitko nikad prije mene nije nadošao! Nitko! Odjednom mi je sinulo, jasno kao sunce: kako to da se nitko dosad nije usudio, niti se usuđuje, prolazeći pored sve te besmislice, zgrabiti naprosto sve za rep i baciti do vraga! Ja... ja sam poželio da se odvažim i ubio sam... samo sam poželio da se odvažim, Sonja, eto, to je bio svemu razlog! (Dostojevski, 2004: 386).

U Raskoljnikovljevim riječima iz gornjih navoda nije vidljiva samo krivnja za počinjeno ubojstvo u obliku stanja pojedinca pred zakonom, tj. ona koju na sličan način i Pilja (Pilja, 2009: 370) i Gams (Gams, 1988: 99) opisuju kao objektivnu krivnju – izrazi poput *u mene je opako srce, ja sam kukavica i hulja* te *nikad to sebi neću oprostiti* daju naslutiti da je kod Raskoljnikova prisutna i subjektivna krivnja, odnosno ona koja se javlja u obliku osjećaja odgovornosti za počinjeni zločin i zgražanja nad samim sobom zbog počinjenja toga zločina, a koja izaziva nelagodu i negativne emocije u čovjeku (Pilja, 2009: 370; Gams, 1988: 99). Dakako, u konačnom razrješavanju Raskoljnikovljeve krivice za zlodjelo, objašnjena je ta polisemična riječ *krivnja* i s pravnog stajališta, a to je objašnjenje opet usko povezano s njegovom objektivnom krivnjom – jer junak ovoga romana na kraju plaća za počinjeno djelo kažnjen od zakona robijom u Sibiru, što slikovito opisuje sljedeći odlomak:

Sibir. Na obali široke, puste rijeke leži grad, jedan od administrativnih središta Rusije; u gradu je tvrđava, u tvrđavi kaznionica. U kaznionici je već devet mjeseci zatočen prognanik robijaš druge kategorije Rodion Romanovič Raskoljnikov. (Dostojevski, 2004: 492).

Krivnju junaka ovoga romana promatranu s teološke strane nije potrebno dodatno argumentirati: dovoljno je znati da peta Božjih zapovijed glasi *Ne ubij*, a Raskoljnikov ju je u punoj svijesti prekršio i toga je svjestan, iako se u ovome romanu naglasak ne nalazi na toj komponenti, već na onoj psihološkoj analizi karaktera (Šimundža, 1974: 267). Ipak, iako je većinu vremena duboko svjestan počinjenoga zločina, Raskoljnikov se bori s vlastitim mislima i ni sâm ne zna je li spreman priznati krivnju ili ne. U trenutku kada, na ispitivanju, pomisli da Petrovič sumnja u njega, nenadano dovođenje u policijsku postaju ličioca Nikolaja koji preuzima krivnju na sebe produljuje Raskoljnikovljevu agoniju odgađanja priznanja:

Ali Nikolaj iznenada klekne.

— Šta ti je? — vikne Porfirij zgranuto.

— Kriv sam! Zgriješio sam! Ja sam ubojica! — izusti najednom Nikolaj pomalo zadihano, ali poprilično glasno.

Desetak sekundi potraje šutnja, baš kao da su svi zanijemili od čuda; čak je i pratilac ustuknuo i nije više prilazio Nikolaju, nego se makinalno povukao do vrata i tu se ukipio.

— Šta je sad to? — vikne Porfirij Petrovič kad se prenuo iz časovite ukočenosti.

— Ja sam... ubojica... — ponovi Nikolaj pošto je časak pošutio.

— Šta... ti... Šta... Koga si ubio? — Porfirij Petrovič se, očito, smeo. Nikolaj opet malčice pošuti.

— Aljonu Ivanovnu i sestru njezinu, Lizavetu Ivanovnu, ja sam ih... ubio... sjekirom. Pao mi mrak na oči... — dometne iznenada i opet ušuti. (Dostojevski, 2004: 325)

Zahvaljujući nenadanom Nikolajevu priznanju Raskoljnikov biva spašen od bilo kakve optužbe, barem za neko vrijeme; na taj način Dostojevski raščlanjuje motiv krivnje koji se vrti oko njegova protagonista: odgađanjem Raskoljnikovljeva priznanja krivnje i prebacivanjem iste te krivnje za ubojstvo dviju sestara na drugi lik autor ponovo stavlja svog, sada nadasve zbunjenog, glavnog lika u vrtlog razmatranja o vlastitoj krivnji – naime, Raskoljnikov je bio uvjeren da Petrovič sumnja da je upravo on ubojica, a sad se, gotovo niotkuda, pojavio Nikolaj koji priznaje krivnju za nešto za što, zna se, nije kriv. Takvim iznošenjem motiva krivnje i detaljnom analizom Raskoljnikovljeva stanja nakon počinjena zločina, Dostojevski stavlja naglasak na psihu svojega

lika jer njegova lika, kojega u principu ne zanima novac stare lihvarice, već on ubija opsjednut idejom rješavanja društvenog zla, odnosno jedne stare lihvarice koja istom tom društvu nije donijela nikakvo dobro (Živny, 2003: 763). Iz gore citiranih dijelova; iz Raskolnikovljeva kolebanja oko priznanja istine, ali i iz potencijalnoga spasa od kazne u trenutku u kojem druga osoba priznaje krivnju, može se percipirati borba glavnoga lika ovoga romana između nesavladive želje da prizna krivicu i napokon se riješi tog nepodnošljivog tereta koji ga razdire iznutra, i jednako toliko snažne želje da ipak na neki način izbjegne kaznu (Živny, 2003: 763). Ta podvojenost Raskolnikovljevih misli dokaz je njegove duboke svjesnosti o krivnji koju nosi, a koju Dostojevski vješto iznosi pred čitatelja sve do konačnog priznanja Sonji i osude na robiju u Sibiru. Napokon, tko je pravi krivac za cijeli taj kompleks krivnje koji Dostojevski iznosi idejama i potezima svoga protagonista, krije se u mišljenju Raskolnikova o samome sebi: on si prisvaja pravo da društvo oslobodi jedne beskorisne njegove članice i tim pravom svojom voljom želi mijenjati društvene norme. Za primjer tako moćnoga čovjeka koji je radi ostvarenja svojih ciljeva prelazio i preko leševa, Raskolnikov uzima Napoleona: Napoleona nitko nije kaznio za ubojstva koja je počinio slijedeći više ciljeve, stoga smatra da neće ni njega koji je učinio to što je učinio samo kako bi se *usudio* (Peleš, 2003: 783), tj. da bi se uzdignuo iznad svih. Ako se ovaj komentar Mirjane Živny uzme kao valjani razlog za ubojstvo Aljone Ivanovne koje počinjava Raskolnikov u punoj svijesti, a što i Raskolnikov sâm navodi kao razlog, onda je jedini pravi krivac za taj čin društvo – jer ono je zapravo puno *nametnika* o kojima govori Raskolnikov, a koji nikome ne donose nikakvo dobro. Ipak, činjenica da Raskolnikov ipak priznaje svoju subjektivnu krivnju daje uvid u njegovu svijest kako ipak nije tako izniman čovjek poput Napoleona, odnosno kako u njemu ipak nema hrabrosti u koju je vjerovao i kako ne može ostati ravnodušan znajući da je oduzeo ljudski život (Živny, 2003: 763).

Na primjeru *Zločina i kazne* objašnjena je Raskolnikovljeva krivnja, što s juridičkog, što sa psihološkog, bez nekog uočljivijeg uvida u teološku analizu. Osim Dostojevskog, krivnjom i grižnjom savjesti obiluju i likovi Franza Kafke. Kafkini likovi pokazuju čitateljskoj publici kako se krivnja nalazi svuda oko nas, kako je čovjek rob svoje vlastite krivnje, čak i ako je nije svjestan (Elders, n.d.: 6). U Kafkinim su likovima, poput nedužnog Josefa K., koji je doveden pred sud, a da pojma nema zbog čega, iz *Procesa*, ili trgovačkog putnika zarobljenog u liku kukca iz *Preobrazbe* prisutne emocije kojima se bavio Freud: krivnja, strah i apsurd, i to na način da konstantno osjećaju neki strah, nelagodu, čak i prijetnju pred onim što dolazi (Rocca, 2014: 77).

Zbog svega toga osjećaju se krivima i to im onemogućava prepuštanje običnoj svakodnevnicu i normalnom tijeku života. Na primjeru lika Gregora Samse iz Kafkine *Preobrazbe* motiv apsurdna vidljiv je odmah na početku djela, kad se Gregor Samsa žali na svoje zanimanje, pa i na sve ostalo što to zanimanje podrazumijeva:

'O, bože', pomisli, 'kakvo li sam naporno zanimanje izabrao! Iz dana u dan na putu. Poslovna uzrujavanja su mnogo veća nego u dućanu kod kuće, a osim toga mi je nametnuta i muka putovanja, brige za priključak vlakova, neredovita, loša hrana i druženje s ljudima, koje se uvijek mijenja, nikada dugo ne traje i ne postaje srdačnije. Neka vrag sve to nosi!' (Kafka, n. d.: 2).

Nezadovoljstvo koje izvire iz Gregora može se osjetiti gotovo u svakoj riječi. U ovoj pripovijetki nema krivice pred zakonom jer Gregor nije počinio nikakvo kazneno djelo niti je kažnjen zbog toga; dakle, one objektivne krivnje, prema Pilji nema (Pilja, 2009: 366). Ipak, već u ovom odlomku, kad Gregor prigovara jer mu je sve *nametnuto*, postavlja se pitanje *tko* mu je to sve navedeno nametnuo. Odgovor na to pitanje djelomice daje Gregor sâm – sâm je odabrao marljivo raditi i zarađivati kako bi otplatio obiteljski dug i to, još k tome, *bezuovjetno: Pa, još nisu potonule sve nade; budem li jednom imao sav onaj novac da otplatim dug roditelja — možda će to još trajati pet do šest godina — bezuvjetno ću to učiniti*. Ako se sada sagleda njegova krivnja iz psihološkog kutka, ona *objektivna* krivnja također nije izražena (Pilja, 2009: 366), ovdje se zapravo sve svodi na Gregorovu *subjektivnu* krivnju, tj. onu vezanu uz njegove emocije. Nesigurnost, strah i bespomoćnost jednog malenog čovjeka, metaforički pretvorenog u kukca, i njegova nemogućnost da se izbori za sebe u ovom okrutnom svijetu (Živny, 2003: 337) – to je ono za što je Gregor doista kriv, a to objašnjava i Šimundža kad govori o preformansu motiva *krivnje* u motiv *nužde* u književnosti 20. stoljeća (Šimundža, 1974: 268), a ta nužda je u ovom slučaju borba za svoju poziciju u obitelji, u društvu općenito, a za to Gregor naprosto nije sposoban. Ta nesposobnost glavnog junaka *Preobrazbe* koji je *pritisnut sa svih strana poput kukca pod nečijom cipelom ili prstom koji će ga zdrobiti i uništiti svaki njegov trag* (Živny, 2003: 342) i strah od napadanja, što obitelji, što ostatka društva, glavna je krivnja koju snosi. To se osjeća u dijelovima u kojima Kafka pripovijeda kako ga ukućani odbacuju, a njemu *nije bilo ni na kraj pameti da bilo kome, a najmanje sestri, natjera strah u kosti* (Kafka, n. d.: 26), odnosno da im se suprotstavi – u toj bespomoćnosti Gregor je i skončao život. Međutim, snosi li Gregorova okolina Gregora na duši, tj. je li društvo glavni krivac za njegovu smrt? Kako komentira Crnković, ova je pripovijetka prikaz snažne osude

obitelji kao društvene skupine (Crnković, 2002: 15), koji su prestali mariti za svoga člana čim od njega nisu imali nikakve koristi. Olakšanje koje osjeća obitelj nakon Gregorove smrti može se primijetiti, primjerice, kad ga majka dotiče metlom, a otac zahvaljuje Bogu što ga više nema: *Gospođa Samsa se trže kao da želi zaustaviti metlu, ali to ne učini. »Pa«, reče gospodin Samsa, »sad možemo bogu zahvaliti.«* (Kafka, n. d., 27); jer – koja bi normalna ovozemaljska majka svoga sina htjela pomesti metlom, ili, koji bi otac zahvaljivao Bogu na sinovljevoj smrti? Ipak, ne možemo društvo kriviti za smrt ovog čovjeka. Crnković racionalno iznosi poruku ove priče: onaj tko nije sposoban oduprijeti se onima za koje misli da su moćniji od njega; tko nema svoje *ja* i ne može se izboriti sâm za sebe, nije vrijedan življenja (Crnković, 2003: 15). Stoga se vraćamo na argument gore razjašnjen i zaključak da je krivnja, zbog koje je na kraju i skončao život, isključivo Gregorova i nitko ga drugi nema razloga snositi na duši. Gregorovu krivnju u obliku nesposobnosti življenja vlastitog života dodatno pojačava činjenica da, ležeći kao bespomoćni kukac udaljen od obitelji, počinje unaprijed osjećati krivnju pa i za nešto što zasigurno znamo da nije počinio:

Gregor je sada bio odvojen od majke koja se, možda, njegovom krivnjom, sada nalazila u smrtnoj opasnosti; vrata nije smio otvoriti, ako nije želio prestrašiti i otjerati sestru, koja je morala ostati uz majku; tako nije mogao ništa drugo nego čekati; i, obuzet samopredbacivanjem i brigom, počeo je gmizati, puzeći preko svega: preko zidova, namještaja i stropa, te u svom očaju, kada se već čitava soba počela oko njega okretati, pade nasred velikog stola (Kafka, n. d.: 18).

Ulomak donosi Gregorovu sliku sadašnje obiteljske situacije: on počinje misliti da kao bespomoćni divovski kukac svojoj obitelji predstavlja samo smetnju te ga hvata osjećaj krivnje za potencijalnu majčinu smrt, o kojoj, dakako, u ovoj pripovijetki nema govora. To Gregorovo pomišljanje da je majka zbog njega *možda u smrtnoj opasnosti* zapravo pokazuje njegovu *a priori* odgovornost za tuđi život, tj. krivicu unaprijed za nešto za što nije kriv, a misli da jest samim time što je to što jest. Tu dolazimo do još jednog segmenta Gregorove subjektivne krivnje: osim što nije sposoban izboriti se za svoje *ja* (Crnković, 2003: 15), ovakvo predbacivanje samome sebi zbog nastale situacije i pripisivanjem krivnje za situacije koje se tiču drugih ukućana dovodi do zaključka da Gregor, takav kakav jest, nije dovoljno dobar kao osoba ni sâm sebi, a ni drugima, što, u konačnici, potvrđuje Crnkovićev argument kako za osobe poput Gregora Samse u međusobnom suživotu s društvom nema mjesta.

2.3. *Krivnja ili grijeh* – Camusov Mersault kao *krivac* suvremene književnosti

Pojmovi krivnje i grijeha u suvremenoj književnosti, što posebno ističe Šimundža, mijenjaju svoj aspekt promatranja. Dok se u starijoj književnosti, a što se vidi na primjeru Homera i Dostojevskog, tim emocijama pristupalo uglavnom s religijskog stajališta, odnosno osjećaj krivnje u ljudima stvara neka moralna obaveza prema božanstvu te strah od toga da se to božanstvo ne uvrijedi. Moderna književnost, u što spadaju djelomice i Dostojevski i Kafka, primjeri su promijenjenog gledišta na emociju krivnje, odnosno grijeha. Umjesto religioznog osjećaja stvarne krivnje u teološkom smislu, u dvadesetom stoljeću pojavljuje se motiv nužde ili sudbine. Pisci se ovoga vremena ostavljaju motiva grijeha kao takvog, a počinju se baviti sudbinama svojih literarnih junaka, a svaki je od njih, kako iznosi Šimundža, uvjetovan točno određenim elementima ličnosti: porijeklom, sredinom i stupnjem razvoja (Šimundža, 1974: 267). Prema tome, pisci ovoga razdoblja baziraju svoje likove na dubokoj analizi ličnosti postavljajući i sebi i njima pitanje ima li život smisao; ako nema, ima li smisla osjećati; na kraju – ima li smisla osjećati se krivim. Ako je svijet zamišljen kao jedna koherentna cjelina u kojoj vladaju određene norme i moralna načela, a moderni likovi stvoreni su na način da ne razumiju ni taj svijet svijet ni koherentnost svijeta, onda za njih, smatraju, ne vrijede ti moralni principi koji bi im se nametnuli. Kako etička vjerovanja gube smisao, tako se u književnim žanrovima poput romana struje svijesti ili moderne antidrame proteže nova filozofija: radi se ili o prihvaćanju potpune ljudske slobode, bez bilokakve moralne krivnje, ili pak o prihvaćanju svijeta i svih njegovih etičkih vrijednosti, pa i krivnju i grijeh kao načine odstupanja od tih vrijednosti. Takva objašnjenja krivnje i grijeha zastupaju suvremeni književnici. (Šimundža, 1974: 268).

Unatoč tome što se činilo da se krivnji prestalo pristupati u tom nekom religijskom smislu te je ona počela razarati junake književnih djela samo sa psihološkog stajališta, neki suvremeni autori ipak su se u svojem stvaralaštvu na neki način *vratili* vrijednostima temeljnih etičkih načela, više u problemskom, negoli vjerskom pristupu, a primjere takvog pristupa nalazimo u djelima Camusa, Sartrea i Malrauxa (Šimundža, 1974: 268). U karakterizacijama njihovih likova tradicionalno-moralna načela usađena u srž njih samih, pa djelomice i kršćansko-religiozna shvaćanja osjećaja krivnje i/ili grijeha, iako se to kršćansko shvaćanje uglavnom zadržava na povredi ljudskog dostojanstva i cjelovitosti osobe, s konstantnim naglaskom na svemu što je

prvenstveno *ljudsko* (Šimundža, 1974: 269). Kao primjer lika kroz koji Camus slika motiv krivnje, odnosno grijeha, poslužiti će njegov činovnik Mersault, protagonist egzistencijalnog romana *Stranac*. Odgovor na pitanje koga Mersault krivi za Arapinovo ubojstvo može se iščitati iz sljedećeg odlomka Mersaultovog tijeka struje svijesti:

A tada, ne pridižući se, Arapin izvadi nož i pokaza mi ga na suncu. Svjetlo sijevnu na čeliku i kao da me duga svjetlucava oštrica pogodi u čelo. U isti mah znoj nakupljen na obrvama poteče mi odjednom i zastre ih mlakim i gustim velom. Taj zastor od suza i soli zasjeni mi oči. Osjećao sam samo cimble sunca na čelu i, nekako nejasno, blistavi mač uperen iz noža svejednako u mene. Taj užareni mač palio mi je trepavice i kopao bolne oči. (...) Napeh se svim svojim bićem i ruka mi se zgrči na revolveru. Otponac popusti. Dotaknuh glatki trbuh drška i tada sve poče, usred praska koji bijaše u isto vrijeme rezak i zaglušen. Stresoh sa sebe znoj i sunce. (Camus, 2004: 47).

U priloženom se ulomku nalazi opis ubojstva iz Mersaultove vlastite perspektive, tijekom njegovih misli od trenutka kad mu je Arapin zaprijetio nožem. Ta besmislena sunčeva zraka koja je, u trenutku kad je povukao okidač na revolveru, obasjala oštricu noža, grčenje ruke položene na okidaču i znoj koji mu je počeo kapati sa čela zamutivši mu time pogled – to su glavni krivci za počinjeno ubojstvo, a ne Mersault! Drugim riječima, da se čitav taj splet okolnosti u tom trenutku i na tome mjestu nije dogodio, Mersault ne bi postao ubojica. Time Camus brani svoga glavnog junaka jer kroz čitavo djelo, kao i sada, Mersaultu konstantno banalne stvari te mu iz ovog ili onog razloga ništa ne polazi za rukom; tako se dogodilo i u ovoj situaciji u kojoj je jedna posve prirodna pojava poput sunčeva sjaja postala glavnim krivcem za ubojstvo. Dakle, Mersault se, gledano sa psihološko-moralnog gledišta, a što uključuje negativne misli i emocije, odnosno osjećaj krivice (Pilja, 2009: 370; Gams, 1988: 99), ne osjeća krivim. O tome kako u tu analizu motiva krivnje uključiti i religijsko stajalište, premda na njemu nije naglasak, pokazat će dio u kojem ravnodušni Mersault, ležeći u zatvoru, ustrajno odbija posjete svećenika koji ga savjetuje da se pokaje za svoj grijeh, tj. da prizna da je zgriješio počinivši zlodjelo, kako bi, nakon pokajanja, bio očišćen od grijeha i spremno pošao u drugi svijet. Mersaultovu reakciju, njegov stav o vjeri i o eventualnoj krivnji, iz teološkog kutka gledanoj, pokazuje sljedeći opis dijaloga:

Kazah mu da nisam očajan. Samo me je strah, što je sasvim prirodno. – Tada bi vam Bog pomogao – pripomenu. – Svi oni koje sam upoznao u vašem položaju obratili su se njemu. –

Priznadoh da je to bilo njegovo pravo. To ujedno pokazuje da su imali vremena za to. Što se pak mene tiče, ja ne želim ničiju pomoć, a napose mi nedostaje vremena da se zanimam za nešto što me ne zanima. (Camus, 2004: 90–91).

Dotične riječi relevantan su dokaz Mersaultovog mišljenja o Bogu i vjeri. Na svećenikove ljubazne riječi i pokušaje nagovaranja na pokajanje za grijeh, ovaj tvrdoglavi čovjek drsko odgovara kako mu je ostalo još malo vremena na ovome svijetu i to preostalo vrijeme nikako ne misli trošiti na nešto što ga ne zanima – a Bog ga, kako izričito tvrdi, ne zanima. Stoga, ako se pojam krivnje, kako ga objašnjava Pilja, definira osjećaj koji se javlja zbog počinjenoga grijeha (Pilja, 2009: 269–270), u ovom slučaju, ubojstva; odnosno, ako ga se, u kršćanskom pogledu, poistovjeti s pojmom *grieh*, Mersault i jest i nije kriv, ovisno o perspektivi pojedinog lika. Sâm za sebe Mersault nikako nije kriv jer, ako ne vjeruje u Boga; što vidimo iz priloženog ulomka; niti ga bilo što vezano uz njega zanima, ne može biti kriv pred Bogom za kojega mu je potpuno svejedno. Ako iz nečije perspektive jest kriv, onda je to vjerojatno iz one ispovjednika koji ga pokušava razuvjeriti u suprotno. Dakle, kršćanski gledano, ovaj *krivac* nije i *grešnik* pred Bogom – ta dva pojma u ovom kontekstu razdvaja i Mersault sâm, ostavši dosljedan svojim razmišljanjima: *Rekoh mu da ne znam što je to grijeh. Samo su mi rekli da sam kriv. Kriv sam, platit ću i od mene se ne može ništa više tražiti.* (Camus, 2004: 91). Što se tiče krivice Camusovog protagonista gledane od pravde, Mersault i o toj nedoumici ima stav pred istražiteljem: *Zatim je htio znati jesam li izabrao sebi branitelja. Rekoh da nisam, i upitah ga je li neophodno potrebno da ga uzmem. – Zašto pitate? – pripita me. – Odgovorih da snatram da je moj slučaj vrlo jednostavan.* (Camus, 2004: 51). Osim činjenice da odmah po uhićenju odbija uzeti odvjetnika, što je dovoljan dokaz da se ne kani braniti pred zakonom; od tog istog zakona biva osuđen na zatvor, pa na smrt, za što je spreman platiti, dakle, u tom je kontekstu kriv. Štoviše, takva vrsta krivice jedina je u što je siguran i prema svemu je drugome očito ravnodušan (Camus, 2004: 91).

Uz Mersaultovo nezanimanje za Boga i, prema svećeniku, njegovu krivnju pred Njim, pa i psihološko odbijanje subjektivne krivnje, valja uzeti u razmatranje Mersaultovu krivnju iz perspektive društva, u kojoj leži objašnjenje zašto je Mersault osuđen na smrt. Naime, Milardović opisuje Mersaulta kao ravnodušnog usamljenika kojega, osim što ne mari zbog osude za zločin i one pred Bogom, ne zabrinjava previše ni smrt njegove vlastite majke (Milardović, 2013: 24), što je uočljivo odmah na početku djela: *Danas je mama umrla. Ili možda jučer, ne znam.* (Camus,

2004: 7). Sljedeće misli jasno daju do znanja koliko mu je stalo do majke i do dolaska na njezin sprovod:

Zatražio sam od svoga poslodavca dva dana dopusta, što mi nije mogao odbiti zbog ovakva razloga. Ali, nije mu bilo pravo. Čak sam mu rekao – Nisam ja tome kriv. – Nije mi ništa odgovorio. Tada sam pomislio da nije trebalo da mu kažem. Uostalom, nisam se imao zbog čega ispričavati. Zapravo je trebalo da mi on izrazi sućut. (Camus, 2004: 7).

Iz ovoga se razmišljanja može izvući konstatacija da ni majčina smrt ovoga čovjeka ne zanima, štoviše, umjesto da pokaže neku normalnu emociju prikladnu žalosnom događaju, Mersault sâm sa sobom razmatra o tome kako je njegovu poslodavcu bilo teško dati mu dva dana slobodno za odlazak na majčin sprovod te da on nipošto nije kriv što mu je majka umrla *baš sada* i što *baš sada* mora dva dana izostati s posla. Osvrnemo li se na Milardovićeve gornji komentar i uzmemo li obzir Mersaultove misli, možemo zaključiti da je društvo s pravom osudilo Mersaulta na smrt jer nije pokazao nikakvu sućut prema smrti majke. Ako se on nije zanimao za majčinu smrt, onda bi pravedna kazna za tako ravnodušnog stvora, koji je još k tome i ubojica, bila upravo smrt – ta misao čini poveznicu između Mersaultove kazne od zakona i one moralne: kazna se provodi sukladno sa zakonom, a zakon u ovom slučaju još k tome i na smrt osuđuje ovoga čovjeka upravo zato što ne može pojmiti kako netko može ne osjećati moralnu, tj. subjektivnu krivnju za tako hladnokrvno ubojstvo. Osuda društva izriče se odlukom javnog tužitelja koji na sudu jasno i glasno izriče sljedeće:

Ovaj isti čovjek koji se sutradan nakon smrti svoje majke odao najsrमतnijem bludu počinio je ubojstvo iz beznačajnih razloga, a i zato da okonča jednu prljavu aferu. (Camus, 2004: 74).

Na te se riječi pobunio protagonistov odvjetnik, braneći ga tvrdnjom da se ovdje ne sudi njegovu klijentu zbog pokapanja majke, već zbog ubojstva koje je počinio, na što tužilac izgovara upravo to: te su dvije smrti međusobno povezane:

Moj branitelj, na rubu strpljenja, dignu ruke tako da mu rukavi spadoše i otkriše nabore uškrobljene košulje, te uzviknu: – Je li on, na kraju krajeva, optužen zbog toga što je pokopao majku ili zbog toga što je ubio čovjeka? – Publika se nasmija. Ali tužilac ponovo ustade, zaogrnu se svojom togom i izjavi da bi čovjek morao biti naivan kao časni branitelj pa da ne osjeti kako između ta dva niza činjenica postoji duboka, potresna i bitna veza. – Da – uzviknu iz svega glasa

– ja optužujem ovoga čovjeka da je sa zločinačkim srcem pokopao svoju majku. – Čini se da se ta izjava snažno dojmila općinstva. Moj branitelj slegnu ramenima i obrisa znoj što mu je oblio čelo. Ali reklo bi se da je i sam bio uzdrman, pa shvatih da mi se loše piše. (Camus, 2004: 74).

U odlomku tužitelj jasno daje do znanja da optužuje Mersaulta jer je sa zločinačkim srcem pokopao majku, a kako mu ona očito nije predstavljala ništa značajno u životu; čime se, dakako, opet potvrđuje gore razjašnjena Piljina tvrdnja o nepostojanju subjektivne krivnje u liku Mersaulta (Pilja, 2009: 270); još mu manju značajku u životu može imati život nekog Arapina kojemu ga ja onako lako oduzeo. Stoga, najpravednije je, prema tužitelju, da za svoj zločin plati upravo smrću, a, kako se vidi iz citiranog, tužiteljeva optužba izaziva smijeh prisutnih – što znači da vjerojatno ni oni nemaju ništa protiv izrečene optužbe. Evo i konačne osude tužioca:

– Tražim od vas glavu ovog čovjeka – i to je tražim laka srca. Jer, iako sam u toku svoje već duge karijere višeput zahtijevao smrtnu kaznu, nikad još nisam kao danas osjećao da tu mučnu zadaću nadoknađuje, izravnavajući, rasvjetljava spoznaju o neumoljivoj i svetoj dužnosti, i gnušanje koje osjećam pred licem čovjeka, na kojem ne vidim ništa doli čudovišnost. (Camus, 2004: 80).

Iz navedenog se zaključuje da je tužitelju, odnosno društvu jednostavno nemoguće pojmiti da čovjek koji stoji pred sudom optužen za ubojstvo čovjeka ne osjeća baš nikakvu subjektivnu krivnju, tj. nije osjećao baš *ništa*, i zbog toga za Mersaulta donosi smrtnu presudu.

Kad, na kraju dubljeg prodiranja u likove Raskoljnikova, Gregora Samse i Mersaulta, usporedimo ta tri književna lika, svaki je od njih *krivac* na svoj način. Raskoljnikov je kriv, i pred sobom, i pred Bogom, i pred zakonom, Gregor uopće nije ni svjestan toga koliko krivnju nosi u sebi i nesposoban je to priznati i eventualno se izboriti za nešto drugačije, a Mersault priznaje pred ljudima svoju krivicu, i pred zakonom, dok ga Bog uopće ne zanima. Raskoljnikov se, ipak, priznanjem Sonji da je ubojica (Dostojevski, 2004: 383–384) i pokajanjem za zločin, na neki način oslobađa krivnje; u Sibiru plaća za krivnju pred zakonom, a za ostalo će mu Bog suditi. Mersault, za razliku od Raskoljnikova, nema tu privilegiju, ali njega to ni ne zanima; on plaća životom koji je ionako besmislen i iste te svakodnevne besmislice navele su ga na ubojstvo (Camus, 2004: 47). Ako se konkretno ovdje dotaknemo subjektivne krivnje, uspoređujući Mersaulta s preostalim dvojicom, Mersault ne osjeća nikakvu subjektivnu krivnju, ali je društvo osjeća preko njega. Da bude jasnije; baš zato što Mersault ne osjeća nikakvu krivnju, društvo ga osuđuje, stoga se može reći da se društvo nalazi iznad pojedinca kao takvog i nikako ne može prihvatiti nepostojanje

osobne moralne krivnje. Odgovor na pitanje zašto je to tako možda je moguće pronaći u činjenici da je čovjeku od Boga dana savjest, što tvrdi i Pilja kad spominje osjećaj krivnje zbog nečega što se učinilo protiv Boga (Pilja, 2009: 270), odnosno, ako doista postoji jedan Mersault – čovjek koji tu savjest ne osjeća, onda ga društvo kao zajednica kojoj taj čovjek pripada, ima pravo osuditi zbog toga jer, gledano s teološke strane, on nije *čovjek* u punom smislu te riječi. Gregor je vjerojatno najveći tragičar od njih trojice jer niti zna što bi priznao, niti za što je zapravo kriv, ali je kriv upravo zato što to *ne zna* i u besmislenom pokušaju da netko na njega obrati pažnju, a ne čineći ništa konkretno, napušta ovaj svijet (Kafka, n. d.: 26–27), dok Mersault ipak nekakvu krivnju priznaje, mada u više navrata tvrdi da mu ništa nema smisla, pa vjerojatno onda ni to priznanje. Uz to, s te strane gledano, društvo je to koje je osudilo i Gregora jer *ne zna* što bi sa životom, pa i Mersaulta jer također živi u besmislu, a Raskolnikov, kao najrazboritiji od njih, izlazi kao moralni pobjednik jer svojoj savjesti daje za pravo i miran odlazi u robiju.

3. DRAMSKI TEKST KAO NOSITELJ KRIVNJE

Drama je, kao jedan od književnih rodova, namijenjena prvenstveno izvođenju na pozornici, a nositelji su njezine radnje glumačka lica. Prema riječima Dubravke Bouše scena izvedbe dramskog djela tome djelu daje jedinstven spoj auditivnog, vizualnog, ali i glumačkog izričaja (Bouša, 2009, 108). Solar pak naglašava neovisnost vrijednosti dramskog teksta o kazališnoj izvedbi tvrdeći da se drama može čitati ili slušati kao bilo koje drugo književno djelo (Solar, 1981, 177), iako iz namjene scenskom izvođenju proizlazi osnovno svojstvo drame kao posebne skupine književnih djela – njezina dramatičnost (Solar, 1981, 179).

Riječ *drama* potekla je od grčke riječi *δράμα* što označava sadržaj, odnosno radnju. Već je grčki filozof Platon u svojoj *Državi* razabrao pojam komedije i tragedije od lirskoga pjesništva, a riječ drama kao skupni naziv za tragediju i komediju upotrijebio je Aristotel u djelu *O pjesničkom umijeću* označivši time ljude koji *rade*, a u drami se *radi.*, tj. glumi.¹⁰ Drama u užem smislu razvija se tek u 19. stoljeću kao takva, a razlikuje se od tragedije i komedije po tome što prikazuje ozbiljne teme iz svakidašnjeg života, miješajući pritom i elemente spomenutih dviju dramskih vrsta (Bouša, 2009: 107). Također, za razliku od tragedije u kojoj je naglasak na tragičnoj sudbini, i komedije u kojoj se radnja temelji na komičnosti i ismijavanju ljudskih mana, drama kao takva stavlja naglasak na prikaz realnih ljudi kakvi se mogu susresti u svakodnevnici (Bouša, 2009: 121).

Krivnjom u dramskome tekstu bavio se Patrick Hogan te u svojoj studiji *What Literature Teaches Us about Emotion*, u poglavlju o krivnji, donosi tezu o poveznici krivnje, srama i samosažaljenja. Spominje sklop čimbenika koji potiču averziju osobe prema prošlim pothvatima koje je ta osoba proživjela – taj je sklop objašnjen kao empatija prema žrtvi tih pothvata, a ta je empatija, kako tvrdi Hogan, usko povezana s krivnjom, odnosno grizodušjem (Hogan, 2011: n. d.). Dakle, sklonost osjećaju krivnje povezana je s pojačanim empatičnim reakcijama. Parker i Thomas citiraju Tangneyjev rad koji upućuje da krivnja ovisi o empatičnoj svjesnosti o nečijoj potresenosti te svjesnosti osobe da je ona uzrok te potresenosti. Ta tvrdnja također je vezana uz činjenicu da se ishod krivnje može popraviti, ali samo ako postoji odgovornost za moralno

¹⁰ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16173> (pristupljeno 9. srpnja 2019.)

neprihvatljiv postupak koji je drugoj osobi nanio štetu – odgovornost koja može dovesti do spremnosti za ispravljanje učinjenoga (Hogan, 2011: n.d.).

Kako na tragičnu sudbinu likova, tako i na ismijavanje neke ljudske mane može utjecati krivnja u nekom smislu. O tome može li krivnja kao *tragična krivnja* postati aktivnim sudionikom dramskog teksta, bez obzira o kojoj se vrsti drame radi, te tko i na koji način ona utječe na ponašanje i djelovanje likova u pojedinim dramskim situacijama, kako u drami, tako i u tragediji i u komediji, bit će riječi u idućim odlomcima.

3.1. Tragična krivnja kao element dramskoga teksta

Krivnju kao osnovni element tragedije kao podvrste dramskoga teksta spominje Solar, uz tragični završetak i tragičnog junaka – bez tih triju tragičnih elemenata tragedija ne bi bila to što jest (Solar, 1981: 190). Ta krivnja nazvana je *tragičnom krivnjom*. Motiva tragične krivnje dotiče se i Bouša koja trvd i kako tragični junak u tragediji zbog takve krivnje završava tragično, a taj je tragični završetak nemoguće izbjeći jer je sudbinski određen (Bouša, 2009: 115). Vladan Švacov, pak, u svojim *Temeljima dramaturgije* određuje krivnju ne samo kao dio tragične dramske vrste, već i kao dio svakoga dramskog teksta. Motiv krivnje u drami Švacov opisuje koristeći se Jaspersovom filozofijom o egzistencijalnoj krivnji u dramskim situacijama. Naime, čovjek je u dramskom tekstu uvijek omeđen nekim vremenom u nekoj dramskoj situaciji i ne može stupiti u drugu situaciju bez izlaska iz one prve. To ograničenje situacijom potiče čovjeka na ostvarivanje svoje egzistencije, a ona se, kao i opstanak lika u toj nekoj situaciji, kako tvrdi Švacov, postiže pomoću nekoliko tzv. *graničnih dramskih situacija* (Švacov, 2018: 60). U te granične situacije Švacov svrstava: ograničenost lika nekom povijesnom situacijom, pojedinčevu spoznaju da je smrtnan, a potom i njegov stav o smrti, patnja bez koje se ne može ostvariti opstanak jer *kad bi bilo samo sreće opstanka, moguća bi egzistencija ostala u drijemežu* (Švacov, 2018: 62), tj. ne bi bilo ni dramske situacije ni dramskog teksta; borbu za opstanak na nekom mjestu u društvu ili nekog drugog cilja, ili sa samim sobom; te krivnja koja se javlja kao posljedica svakog djelovanja. Ta je *krivnja* kao posljednja granična situacija dramske radnje objašnjena na ovaj način: ona je usko povezana s borbom i patnjom i o na način da lik u drami svojom egzistencijom u nekoj situaciji

prepušta uvjete svoga života borni i patnji drugih. To je neka vrsta *krivnje bez krivnje* svakog junaka jer on svojom egzistencijom i svojim životnim uvjetima, željama da postigne cilj, da postane netko u životu i sl. na neki način uskraćuje isto to mjesto u društvu nekome drugome (Švacov, 2018: 63). Dakle, svaki dramski lik, ograničen nekim povijesnim kontekstom, patnjom, borbom i krivnjom, a ve mu to omogućava opstanak u dramskoj situaciji, a pri tome stvara dramsku napetost. Spoznajom dramskog lica da se nalazi u nekom stanju između ovoga što se događa sada i onoga što može izabrati nastaje dramska napetost – čitav život tog dramskog lica dobiva smisao upravo u toj jednoj dramskoj situaciji u kojoj se nalazi razapet između ovoga sada i mogućnosti izbora za dalje, a nakon tog ključnog izbora, on gubi svoj identitet (Švacov, 2018: 93). Ako to primijenimo na konkretni primjer, može se zaključiti sljedeće: Antigona je prije mogućnosti izbora bila jedna prosječna građanka koja je pobuđivala sažaljenje, a nakon donesene odluke postaje ponosnom junakinjom koja je spremna na posljedice svoje odluke. Tragična je krivnja, kako dalje objašnjava Švacov, najizražajniji granični slučaj od onih koje spominje Jaspers jer ona sa sobom donosi na scenu najveći mogući intenzitet dramske egzistencijalne napetosti (Švacov, 2018: 66), odnosno ona krivnja koju junak nosi u sebi nakon odluke koju treba donijeti, potvrđuje njegovu egzistenciju.

Ono što valja imati na umu pri određivanju tragične krivnje nekog dionika dramske situacije jest njezina sposobnost multiplikacije: krivnju je, dakle, moguće prenositi s jednoga lika na drugi i time joj dati još širi kontekst. Naime, svojstvo je svake drame da njezini karakteri proizlaze jedan iz drugoga, međusobno se uvjetuju i u svojoj cjelini kao dramskoj situaciji tvore jednu životnu mudrost: takvim i takvim ljudima događaju se takve i takve stvari pod takvim i takvim životnim okolnostima. Zašto se nešto nekome događa u dramskome tekstu, odnosno zašto je netko *kriv* za nešto, nerijetko ovisi o ključnom pojmu koji je, ovisno, dakako o vrsti drame, možda drugačije izrečen, ali riječ je o jednom te jednom: prenošenju krivnje s jednog lika na drugi, bilo da je to nazvano sudbinom, udesom, voljom bogova, slučajem, genetičkim nasljedstvom ili samo legendom (Švacov, 2018: 147). Poanta je samo u tome da je budućnost dramskog lika na kraju krajeva na neki način određena i da od tog raspleta situacije ne može pobjeći jer je on dio njegove egzistencije.

Osim što je motiv egzistencijalne tragične krivnje izrazito naglašen u tragediji, on je prisutan i u komediji jer se i u takvoj vrsti dramskog teksta pojedinac može naći u trenutku svoje

najveće egzistencijalne napetosti (Švacov, 2018: 66), tj. u situaciji u kojoj ima osjećaj da mu život gubi smisao ako se ne izvuče iz neke situacije. Pravi je primjer za to Plautov Euklion koji doista misli da mu život izmiče iz ruku kad izgubi svoj dragocjeni ćup sa zlatom. I u modernoj psihološkoj drami poput Begovićeve *Bez trećega* nalazimo na taj element – njegov lik Marko osjeća kako gubi tlo pod nogama jer ga je, kako uviđa, Giga prevarila, i, još k tome, nije sposobna reći mu istinu o tome, a iz te Markove optužbe proizlazi njegova tragična krivnja koja onda uvjetuje sve ostale krivnje. Sve u svemu, primjera egzistencijalne prenošenja tragične krivnje među dramskim likovima ima i u tragediji, i u komediji, i u drami kao takvoj, a ti će se primjeri detaljnije objasniti u nadolazećim poglavljima. No, prije prijelaza na konkretne dramske aktante, važno je još objasniti pojam tzv. *komične krivnje* koji tumači Frye u poglavlju *Stara i nova komedija* svoje knjige o mitu i strukturi (Frye, 1991: 173). Frye se dotiče sudbinske predodređenosti likova objašnjavajući kako se, bez obzira što je motiv sudbine u suštini tragična komponenta, ona se može javiti i u komediji kao iracionalni element koji vuče prema komičnom završetku. Ta komična krivnja izbija na površinu tijekom sukoba glavnog lika s drugima i on sve dublje ulazi u sukobe s drugim likovima sve dok, kako kaže Frye, ne doživi pročišćenje osjećaja i neku metamorfozu (Frye, 1991: 176). Dakle, nakon što, prema Švacovu, život komičnih junaka počne gubiti smisao u nekoj situaciji, a Frye donosi teoriju o komičnom završetku glavnog junaka u obliku neke pozitivne promjene te time naglašava glavnu razliku između tzv. *tragične krivnje* u tragediji i one u komediji: u komediji ta njihova krivnja ne dovodi do tragičnog završetka, već samo do neke spoznaje, odnosno promjene, a tu promjenu omogućila je upravo krivnja multiplicirajući se među likovima.

3.2. Drama: za što je *kriva* Begovićeve Giga?

Na primjerima Begovićeve drame, koja se može identificirati kao drama u užem smislu (Bouša, 2009: 122), bit će prikazano gdje se u dramskom tekstu općenito, ali i u drami toga tipa čitatelj može susresti s motivom krivnje, gledajući osnovne elemente koje svaka drama treba imati. Osnovicu svake drame, kako iznosi Bouša, čini dramski sukob koji se, dakako, temelji na dvama suprotnim gledištima, ponekad čak i više njih. Stoga je osnovni cilj drame razrješenje tog dramskog sukoba. Drama *Bez trećega* zasigurno iznosi dramski sukob u vidu jedne tipične svakodnevnice situacije, kojoj je krivnja glavni pokretač, što je vidljivo u sceni u kojoj suprug Marko, umjesto da pohrli u zagrljaj voljenoj ženi koju dugo vremena nije vidio, unaprijed je vrijeđa ironičnim napadima, stvarivši si u glavi sliku ženine nevjere bez ikakvog konkretnog povoda:

MARKO (...): „Jest, ja sam Marko.“ Onda nastavi ironično, mekšim glasom: „A vi, gospođo, tko ste vi, ako smijem pitati?“

GIGA sa nešto prijekora i mnogo dobrote u glasu: „Kakve su to šale u ovaj čas?“ I bacivši rukavice i šešir na fotelju, pođe za njima uzdigne ruku da ga dohvati.

MARKO se pomakne tako da je fotelja među njima: „Ja se ne šalim i nije mi do šale. Vrlo lako da si bila ona koju tražim, ali sada nisi više ona.“ (Begović, 2003: 220).

U Markovom početnom pitanju *tko ste vi*, ili pak u konstataciji u prošlosti *bila si ona koju tražim*, primjećuje se tijekom njegovih misli: on odmah, kao da ne živi u tom trenutku i ne promatra baš taj trenutak kao takav, odmah progovara retoričkim pitanjem na koje, uvjeren je, zna odgovor, a potom i sâm na njega odgovara – siguran je da njegova žena nije ono što je nekad bila. Takva naizgled odlučna konstatacija ne samo da predstavlja svojevrsan uvod u dramski sukob, nego i predstavlja osnovicu za njega. Naime, Marko se postavlja kao sveznajući lik odmah na početku susreta sa svojom ženom i u mislima stvara negativnu sliku o svojoj ženi, unaprijed je zamišlja kao preljubicu, premda nema pojma što se događalo u njezinu životu tijekom godina njegova odsustva. Iz te početne misli izvire glavni sukob ove drame: to je Gigina potencijalna nevjera za koju Marko praktički dokaza nema, ali ih, kako radnja teče i kako se njegove negativne misli o njoj razvijaju, konstantno nalazi u svakoj sitnici, a paralelno s mislima, razvija se i osjećaj duboke, patološke ljubomore na sve muškarce s kojima je Giga za njegova odsustva bila u kontaktu.

Tobožnja Gigina nevjera, stvorena u Markovoj glavi, pokrenula motiv krivnje koja je samog Marka, zbog te silne nesigurnosti u čast svoje žene, nepovjerenju prema njoj i bezrazložne ljubomore na sve i svakoga, zahvatila u vrtlog tragične krivnje. U početku Marko napada Gigu i krivi je da ga je prevarila i Giga je, po tome, glavni krivac za to što je Marko napada, a napada je upravo iz razloga maloprije navedenih – jer ga izjedaju misli, a potom i emocije koje su dovele do njegove tragične krivnje. Bouša navodi kako dramski sukobi nastaju pokrenuti neposrednim ljudskim djelovanjem i to zbog psiholoških stanja likova (Bouša, 2009: 108). I ovaj sukob između supružnika pokazuje neko djelovanje: ono se, u ovom slučaju, temelji na međusobnom okrivljavanju, prenošenju krivnje, obrani, odnosno priznanju krivice. Najprije se Giga raznim izrazima pokušava obraniti od suprugovih uvreda, kao što je, primjerice, ovaj: *Nemaš razloga da budeš ljubomoran. (...) Ne, nemaš razloga, a i ne bi ga nikad imao, pa da si bio odsutan jedan dan ili osam godina. Svejedno.* (Begović, 2003: 223) – time Giga jasno negira svoju krivicu.

Ako se na trenutak osvrnemo na Švacova i njegovo objašnjenje tragične krivnje u drami, dolazimo do egzistencijalnog elementa kojega se i ova psihološka drama dotiče, a kojeg tumači Švacov, a to je činjenica da o tom priznanju koje očekuje od Gige ovisi Markov život (Švacov, 2018: 66). Taj se element tragične krivnje prožima kroz Markovo neprekidne i uporne pokušaje da iz Gige izvuče priznanje o prevari i, dok se Giga uporno brani i na sve moguće načine pokušava dokazati da među njima ne postoji *netko treći*, Marka sve jače razdire vrtlog krivnje te na vidjelo izlazi činjenica da neće moći opstati ako ne čuje to priznanje iz Giginih usta – to je njegova tragična krivnja; nemogućnost postojanja bez saznanja da je sve što misli istina. Uz krivnju, dakle, kao ključni element i pokretač sukoba drame *Bez trećega*, usko je povezan i motiv srama koji se može razabrati u sljedećem dijalogu:

GIGA: Najvoljela bih da sam negdje duboko ispod zemlje, tako me je stid od svega toga. Stid i za me i za te.

MARKO potpuno predan: Nisam, vjeruj mi, tako mislio.

GIGA uzbudi se: Ah, šta ne bi tako mislio. Odurno si mislio. Čitavo tvoje držanje, otkad si izašao iz one sobe, nije ništa nego izraz tvojih misli. Tvoje veselo, obijesno, frivolno raspoloženje. Tvoj insolentni smijeh, tvoje djetinjsko tepanje! Stao si svirati i pjevati i plesati kao, možda, oni tvoji Mongoli kad se vesele dobrom plijenu što im je nenadano dopao ruku. Osjećala sam to dobro i slutila sam da je nešto iza onog tvoga potcikivanja i poskakivanja. Oh, koliko si mi više vrijedio

kad si me u svom ljubomoru vrijeđao i ponizivao, kad si me mučio sumnjama i brutalno i indiskretno ispitivao, kad si mi govorio da sam kao koja god po bordelima što se nalaze između Amura i Volge –

MARKO: Tvoja je logika smiješna i apsurdna! Najednom si postala osjetljiva na nešto što sam ionako morao sam otkriti i doznati.

GIGA krikne: Pa to i jest ono! Morao si još iz početka vjerovati meni, a ne onim suhim i prašnjavim buketima i telefonskim signalima. Ništa nisi želio znati što se je sve u meni prevrtalo kroz ove godine, ni kolike su bile moje muke ni kako sam ih izdržala, ni kako sam se otimala: samo jedna jedina misao živjela je u tebi: je li me ko imao ili nije.

MARKO opravdavajući se: To je prirodno svakome tko nekoga voli, to mi ne smiješ zamjeriti. To me je osam godina progonilo u mome progonstvu.

GIGA: Da, ali se pri tom nisi nijedanput upitao: bog zna je li ona kriva ako je neko stavio ruku na nju i uzeo je? Nije ti palo na pamet kako sve vreba na jednu mladu ženu kao na nezaštićenu divljač? Kako su svuda zasjede, himbe, kukavičluci, na svim našim stazama i kako u njih upadnemo i prevarene i zavedene iz neopreza, nesmotrenosti, iz slaboće, jer i mi smo kao i vi, i mi smo katkad neodgovorne baš jednako kao i vi. Zašto tražite od nas da budemo ono šta vi niste? Zašto vi možete da nas mjerite vagom vaših iskustava na miligrame, a nama mora biti dostatan naš instinkt? Zašto vi znate kakve su nošnje i običaji po bordelima između Amura i Volge, a mi ne smijemo dozvoliti da nas pomiluje jedna muška ruka kad smo već izgubile nadu da će nas doseći ona koju tako dugo čekamo? Tvoja je logika apsurdna i egoistična – (Begović, n. d.: 32–33).

U dijalogu se primjećuje odvajanje emocije krivnje od emocije srama. Što se tiče *krivnje*, i dalje je prisutna Markova krivnja, sada već pretvorena u posljedice u obliku vike, različitih uvreda i ponižavanja, a Giga nakon svega tvrdi da ju je *sram* onoga kroza što je sve prošla, što dok njega nije bilo, što tijekom njegovih ljubomornih ispada zbog te njegove početne slike o njoj i svega što je to sa sobom donijelo. Podsjetimo se, Bošnjaković je razdvojio pojam krivnje od pojma srama tvrdeći da krivnja daje odgovor na pitanje zašto je netko učinio *nešto*, a sram na ono zašto je to nešto *netko* učinio (Bošnjaković, 2017: 64). Sukladno tome, Gigu je ovdje sram jer je *ona* ta koja je pretrpjela njegove uvrede bezrazložno, ali jer je on *taj* koji joj ne vjeruje i koji joj nikakvo konkretno pitanje nije postavio, niti joj dopustio da se obrani, niti se sâm zapitao bilo što vezano uz tu potencijalnu nevjeru, primjerice, kako se ona osjećala ako je i bila primorana na

takav čin; već ju je samo napao besmislenim ispadima o nevjeri. Krivnja se, pak, krije u Giginim pitanjima o uzroku Markovih optužbi i uvreda, konkretno u više puta izrečenom upitnom prilogu *zašto*. Giga pokušava odgovoriti na pitanje *zašto* joj on ni u kojem trenutku ne vjeruje, *zašto* ju je odmah krenuo napadati bez da je išta racionalno pokušao razaznati i, na kraju, *zašto* ima onakvu sliku o njoj kao bludnici i prevarantici bez konkretnih dokaza za to. Upravo se u tom prilogu *zašto* krije ta Markova tragična krivnja: on je kriv jer je ništa od toga nije pitao, jer ni o čemu što je Giga u ovom odlomku spomenula nije posebno razmišljao, već su iz silne nesigurnosti, nepovjerenja u svoju ženu i ljubomoru na svaku pomisao da bi ona mogla i progovoriti s nekim drugim muškarcem proizašli silni ispadi bijesa, napadi, verbalne uvrede i na tome je utemeljena Markova krivnja u ovom dramskom tekstu.

Dramsku napetost, koju također pokreće isti onaj motiv krivnje zasnovan na početku, osobito uočavamo u didaskalijama koje u ovom dramskom tekstu imaju veliku ulogu. Marku nakon svih silnih Giginih pokušaja da dokaže svoju nevinost, više nema pomoći: nepovjerenje i potpuna sigurnost u Giginu krivnju razdire ga i iz njega više ne izlazi ništa osim mješavine bijesa, nemoći i ironije, a ti sve se to može iščitati iz jedne od posljednjih scena:

MARKO je gleda obezumljen. Najednom, kao da mu se sve to učinilo jedna igra, jedno besmisleno pretjerivanje, udari u hrohotan smijeh. Sjedne, smijući se, u fotelj, kličući i udarajući dlanovima po koljenima: Izvrsno! Izvrsno! Nešto slično vidio sam negdje u teatru. Uistinu, ti si kolosalna glumica! (Begović, 2003: 270). Rasplet dramskog sukoba popraćenog motivom krivnje na neki način daje naslutito Giga sama u jednom od pokušaja obrane: *Jer bih laglje podnijela da odgovaram zakonu za bilo kakav zločin za koji sam svjesna da sam ga učinila, nego tebi ovdje za nešto što si ti u sebi iskonstruirao, a ja ne mogu da priznam, jer nemam što da priznam.* (Begović, 2003: 248).

Moglo bi se kazati – što je poželjela, to je i učinila: rasplet cijele zavrzlame oko nevjere završava scenom u kojoj povrijeđena, što fizički, što psihički, što verbalno, neutješna Giga ubija Marka pucnjem iz revolvera, a potom se prijavljuje policiji: *GIGA ostane nekoliko trenutaka ukrućena od užasa. Revolver joj se spusti niz tijelo na zemlju. Najzad se teškim koracima odvuče do telefona, pa, dršćući sva na čitavom tijelu reče muklo, isprekidano (...): „Da, ja sam. – Ubila sam svoga muža.“ Zadnja joj se riječ prekine u grlu. Slušalica joj ispadne iz ruke. Onda se polako i teško ljulja kao da će se srušiti, međutim pada.* (Begović, 2003: 270). Ako i nije bila kriva za prevaru za

koju ju je čitavo vrijeme krivio muž, Giga na kraju ipak jest kriva jer je dopustila da je Markova patološka ljubomora, tj. njegova tragična krivnja u ovom slučaju, dovede do čina ubojstva kojim završava drama. Ovdje se opet povlači Švacovljeva egzistencijalna tragična krivnja jer i Giga se našla pred odlukom: ili će nastaviti trpjeti Markove ljubomorne ispade jer, očito je, neće nikada dokazati nešto u što Marko jednostavno ne vjeruje; ili će, kako i sama kaže, radije podnijeti krivnju za nešto što jest učinila, nego za nešto što proizlazi iz Markova nepovjerenja i nesigurnosti u sebe i nju. Iz ulomka se, točnije iz didaskalija; koje su također bitan element dramskog teksta, a koje opisuju njezino stanje nakon ubojstva; vidi da to ipak nije kraj koji je ona priželjkivala. No, ubila je jer više nije mogla trpjeti uvrede za koje nije bila kriva, a nije toliko ni dobrodušna ni pokorna da prizna nešto što nije skrivila. Jednako kako je Marko osjećao da mu život ovisi o Giginu priznanju, tako je i Giga osjetila da ne može priznati krivnju za preljub, ali da će onda radije snositi krivnju zbog čina koji će joj promijeniti život, ali će u svojoj punoj svijesti znati da za to *jest* kriva. Ono za što Giga snosi krivicu pred zakonom na kraju drame jest za ubojstvo – za to će svakako morati odgovarati, ali to je ona objektivna krivnja (Pilja, 2009: 370; Gams, 1988: 99) za koju će joj, kako je i sama rekla (Begović, 2003: 248), biti mnogo lakše odgovarati nego dokazivati pred mužem nešto što očito ni na koji način ne bi mogla dokazati. Te posljednje scene ubojstva i Gigne prijave policiji ujedno su primjer i za razrješenje drame kao voljno djelovanje junaka koje Bouša ističe kao odrednicu tipičnu za žanr drame u užem smislu (Bouša, 2009: 121). Ako se, pak, opet nakratko osvrnemo na lik Marka, i on je svojevrsni krivac u cijeloj toj situaciji jer, da je imalo vjerovao Gigi, a ne svim ostalim mogućim naznakama da se neka nevjera dogodila, bez konstatnog napadanja i vrtnje svojeg filma, kao što je vidljivo iz prvog ulomka gore citiranog, ne bi drama *Bez trećega* završila na ovaj način: niti bi Giga postala glavni krivac za Markovu smrt, niti bi krivnja bila pokretač dramskog sukoba, tj. sukoba dviju suprotnih mišljenja kako je navela Bouša (Bouša, 2009, 108). Ovako je Giga, kako i dolikuje junakinji drame ovoga tipa, primjer realnog, svakodnevnog lika u kojem se stapaju kako vrline; posebno uočljive u početnim scenama; tako i mane (Bouša, 2009: 121) koje kulminiraju ubojstvom, priznanjem krivice i spremnošću za posljedice, a Marko glavni *krivac* cijele drame jer, da nije njegove tragične krivnje objašnjenje na temelju početnih Markovih misli i napada na Gigu, ne bi bilo ni one Gigne.

3.3. Tragedija: je li Antigona *tragična* ili *kriva*?

Tragedija je, kao podvrsta današnje drame kao književnog žanra, u vrijeme svoga nastanka u antičkoj Grčkoj, ponajprije imala obrednu ulogu. Naime, tada se izvodila uz glazbenu pratnju i ples u čast Dionizu, bogu vina i tjelesnih užitaka (Solar, 1981, 190). Osim plesa, uz nastanak tragedije veže se i Dionizova tragična maska koju su nosili glumci ogrnuti jarećom kožom – otuda naziv *tragedija* jer *τράγος* na grčkom znači *jarac*¹¹. Tematika tragedije bila je preuzimana iz mitova, a važnu ulogu imao je i kor. S vremenom je, dakako, ta prvobitna tematika polagano iščeznula i proširila se na različite prikaze ljudskih sudbina, no ostali su tragovi pojedinih karakteristika koje i u današnje vrijeme definiraju pojam tragedije: uzvišeni govor; kojim se i tada izvodila ova dramska vrsta; tragični junak, tragična krivnja i tragični završetak (Solar, 1981, 190). Kroz te elementarne dijelove tragedije, na primjeru Sofoklove Antigone, argumentirat će se motiv krivnje, odnosno dokazati je li Antigona samo tragična junakinja ili ipak snosi neku subjektivnu ili objektivnu krivnju.

Na početku tipične grčke tragedije stoji tragična situacija, odnosno dilema glavnog tragičnog junaka: on je primoran izabrati između onoga što treba učiniti, a čime bi izdao svoju narav, i onoga čime ne bi izdao svoju narav, ali bi ga odvelo u patnju i propast (Dukat, 1996: 154). Na primjeru Antigone, riječ je o odabiru između lojalnosti pokojnom bratu te postupanju prema naredbama bogova i pokoravanju Kreontovoj zabrani da joj brat bude pokopan, a koja se vidi u riječima: *Za njega gradu ja evo proglasih sad, / Da grob mu nitko ne spremi nit zakuka, Bez groba nek mu tijelo pusti pticama / I psima da ga žderu (...)* (Sofoklo, 1998: 17). Pri odluci junak biva vjeran svojoj naravi koju je naslijedio od roditelja i koja je njegovo vlastito „ja“ (Dukat, 1996: 154), tako i ova glavna junakinja odlučno odbija poslušati Kreontovu zapovijed unatoč mogućim posljedicama koje spremno prihvaća i ne poriče svoju odgovornost za neposlušanu zapovijedi i počinjeni zločin protiv zakona: *Pa priznajem, – uradih, i ne tajim to.* (Sofoklo, 1988: 31). Na Kreontovu sumnjičavost i pitanje je li znala za proglas o zabrani, Antigona se i dalje ne kani braniti i odgovara da je itekako znala za njega: *Pa jesam. Kako ne bih. Ama javan bi.* (Sofoklo, 1988: 31). Od te odlučnosti glavne junakinje potječe dramska napetost (Dukat, 1996: 154), što bi se, ako se

¹¹ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=61974> (pristupljeno 9. srpnja 2019.)

uzme u obzir da Antigonina priznaje nekakvu krivnju koje je itekako svjesna, moglo interpretirati na način da *krivnja* izazvana, naravno, počinjenim djelom, u ovom slučaju pokopom brata unatoč zabrani; pokreće radnju drame.

Kako bi se odredilo je li Antigonina krivnja subjektivna, objektivna, odnosno tragična, prikladno je ući dublje u Antigonin karakter i odijeliti pojam njezine krivnje od ponosa zbog onoga što je odlučila. Pri tome može pomoći dijalog u kojem stražar dojavljuje Kreontu o činu posipavanja Polinikova tijela zemljom, nakon čega započinje rasprava o krivcu za taj čin:

*STRAŽAR: Pa velim, baš mrtvacu netko sahrani
I ode. Suhim prahom tijelo posu mu
I sveti obred, kako treba, obavi.
KREONT: Što veliš? Tko se to od ljudi usudi?
STRAŽAR: Ja ne znam. Ta tu niti sjeknu sjekira,
Nit mahnu motika, već tvrda, suha je
Sva zemlja i neispucna, točkovim'
Ne utrvena, - krivcu nema traga ti.
A prvi kad nam stražar danji javi to,
E svima nama bješe čudo nemilo.
On oku sakri s', al' ne pokri njega grob,
Već tanan prah ga osu, ko da s' grijehu tko
Uklonit htio. Traga s' zvijeri ne vidi
A ni psu kakvom da bi došo, drpo ga.
I grdnim psovkom' udarimo psovati se -
Stražara stražar krivi. Najzad skoro se
I pobismo; ta ne bješe, tko braniti bi
To mogo. Svaki bješe krivac, pravi baš
Ni jedan nas, već branio s', da ne zna on. (...) (Sofoklo, 1998: 20).*

Antigonina je odluka, dakle, izazvala žestoku raspravu među stražarima: nijedan od njih nije mogao pojmiti da bi se netko usudio što prekršiti Kreontovu naredbu, što samo posuti suhu zemlju po čovjekovu tijelu bez da ostavi ikakav trag. Ovaj navod pokazuje kako se krivnja za počinjeno djelo, u ovom slučaju ona Antigonina s početka drame, prenosi na druge likove: ovdje

je ona postala glavnom temom stražara; čak su se i posvađali u čudu i bijesu te neznanju o pravome krivcu. Ovaj citat služi kao primjer meteža koji je nastao nakon što Antigona postupila onako kako je postupila. Ona je ovdje *tragični junak*, dosljedan i nepokolebljiv u svojim naumima (Bouša, 2009: 114), a kako Sofoklo u središte svojih tragedija stavlja upravo jednog takvog junaka koji, u Antigoninom slučaju moralno, herojski nadilazi ljudski prosjek (Dukat, 1996: 118), on tom odlukom prkosi cijelome svijetu, ali i izaziva multipliciranje krivnje i nježno porširenje na ostale sudionike dramskog sukoba. Svi eventualni pokušaji da se protagonista ovakvog karaktera poput Antigone urazumi i učini da promijeni odluku u njoj izazivaju samo još jači intenzitet bijesa jer ona ne kani ni pod koju cijenu promijeniti odluku (Dukat, 1996:155) – to je dio nje, njezino *ja*, jer brat joj, po volji bogova, zaslužuje pokop, ma kakav god bio čovjek za života, jer *takav da je zakon, želi Had*, a Polinik *ne poginu kao rob, već kao brat* (Sofoklo, 1988: 34). Ako se lik Antigone promotri s nekakve humane strane, ako se uzme u obzir da nitko ne razumije njezinu odluku u poštivanju božjih zakona unatoč posljedicama, pa čak i smrti, onda je ova junakinja doista samo *tragična*, ali ne i vrijedna sažaljenja jer je izbor bio isključivo njezin. Upravo ta mogućnost izbora daje nam odgovor na pitanje je li, uz to što je *tragična*, i *kriva*. Kreont je dao naredbu, Antigona ju je odlučila prekršiti sukladno svom argumentu da joj brat zaslužuje pokop i ona ostaje dosljedna svom stavu (Dukat, 1996: 155), što znači da je kršenje naredbe bio njezin vlastiti izbor, a njezinu svjesnost vlastitog izbora potvrđuju riječi upućene Izmeni koja je pokušava odgovoriti od nauma: *Ti život sebi izabra, ja sebi smrt*. (Sofoklo, 1998: 37). Da je zadržala Antigona kojim slučajem poslušala zapovijed, zaboravila na bratov sprovod, ili da su je nekim slučajem Izmena ili Hemon odgovorili od toga, vjerojatno ne bi tako završila. Stoga, da, Antigona jest *tragična* jer je osuđena na smrt samo zato što je odlučila biti dosljedna svojim principima i odana bogovima (Dukat, 1996: 155), ali je ujedno i *kriva* jer je to put koji je odabrala. Zato se u književnosti, pri interpretaciji tragedije, često koristi izraz *tragična krivnja*. Antigona završava tragično upravo zbog te svoje tzv. *tragične krivnje*, odnosno krivnje koja nastaje kršenjem pravila na putu prema nekom idealu, a taj su ideal ovaj put nametnule božanske sile. Ipak, kako je božansko ovdje u sukobu sa zemaljskim, a Antigona je zgriješila pred tim zemaljskim zakonom, red je da je se kazni – jer prekršila je zakon koji je temelj odnosa među ljudima (Bouša, 2009: 115). Kao što je vidljivo iz Antigonina priznanja krivice iz gornjeg citata, Antigona je svjesna svoje objektivne krivnje, tj. one za koju plaća pred zakonom (Sofoklo, 1998: 37), ali ostaje lišena subjektivne krivnje, one koja bi je razdirala iznutra (Pilja, 2009: 370; Gams,

1988: 99) jer nema se zbog čega gristi; poslušala je sebe, svoja uvjerenja i ostala odana bogovima. Iz toga proizlazi i tragični uzvišeni govor kojim se dokazuje pravo njezin miran odlazak u smrt, bez da si išta predbacuje:

*Oh, gledajte mene, glavari Tebe,
Kćer kraljevsku, koja sama još ostah, –
Što l' trpim a od kakvijeh ljudi,
Jer svetu dužnost izvrših!* (Sofoklo, 1998: 60).

Svečani monolog kojim Antigona odlazi u podzemni svijet dokaz je, zapravo, njezina ponosa zbog toga što je učinila, no ona se ne osjeća krivom zbog toga i ne žali zbog toga sve dok joj ne kucne čas – tada se, što se osjeća u njezinim riječima, Antigona *pretvara u uzvišenu prikazu koja pobuđuje naše suosjećanje žaleći se na svoju muku* (Žižek, 2016: 14). Iako Antigona, kako je argumentirano, ne osjeća u sebi subjektivnu krivnju, u ovoj je drami njoj suprotstavljen lik Kreonta koji na kraju, kad poslije Antigonine smrti izgubi i ženu i sina, ipak osjeća subjektivnu krivnju zbog svega što je njegova zabrana uzrokovala. I dok Antigona napušta ovozemaljski svijet ponosna na sebe, Kreont je taj na kojega se proširuje motiv krivnje pa na taj način i on ispada tragični krivac. Njegove emocije mogu se primijetiti u sljedećem navodu:

*GLASNIK: Za ovu smrt i onu pokojnicu ti
Na tebe samo svaljivaše krivnju svu.
KREONT: Na kakav način zada ona sebi smrt?
GLASNIK: E, pod srce se svojom rukom udari,
Za sina jad kad sazna, s koga cvilit je.
KREONT: Teško li meni! S tih djela krivnja mi
Nikad past neće na čovjeka drugoga!
Ja te, da - ja te pogubih, o jadan ja!
Jest ja, po istini kažem! Oj slugo vi,
Brže me vodite, s puta me vodite,
Jer sam toliko, koliko ništica!* (Sofoklo, 1998: 82)

Nakon Antigonine smrti Kreont postaje žrtvom one istinske subjektivne krivnje: nakon što spozna da je sâm kriv za smrt sina Hemona koji je, eto, odlučio da se ni pod koju cijenu neće odvojiti od voljene Antigone, Kreontu ne preostaje drugo nego oplakivati svoju vlastitu sudbinu. On je primjer

subjektivnog krivca Sofoklove tragedije, a objektivna mu krivnja, za koju bi trebao odgovarati pred zakonom, nije ni potrebna; kao prvo jer zakon Tebe predstavlja on sâm kao vladar, a kao drugo jer mu je tragični gubitak obitelji i više nego dovoljna kazna.

Zaključimo i ovaj dio o Antigoninoj krivnji konstatacijom Švacova kako je sudbina likova već unaprijed određena i kako je od nje nemoguće pobjeći; odnosno činjenicom da je Antigona krivnja potekla od njezinih predaka (Švacov, 2018: 147). Dramom o Antigoni Sofoklo je nastavio niz dramskih tekstova tematski povezanih s prokletstvom Labdakove vladarske kuće. Prvi tragični krivac i žrtva te proklete sudbine bio je Antigonin djed Laj kojemu bijaše suđeno da pogine od ruke vlastita sina. Lajev sin Edip, unatoč Lajevim neuspjelim pokušajima da udalji vlastita sina od sebe u strahu od spomenutog prokletstva, doista, ne znajući za sudbinu koja ga je zadesila, ubija oca i ženi se svojom vlastitom majkom, Jokastom, i s njom dobiva četvero djece: Antigonu, Izmenu, Polinika i Eteokla. Kad od Tiresije sazna za obistinjenje proročanstva, Laj se osljepljuje, a majka mu se (tada žena) objesi (Sofoklo, 1998: 92). Na taj je način tragična krivnja u Sofoklovim dramama unaprijed određena i nijedan lik ne može se od nje spasiti, pa ni Antigona, ni Kreont koji nakon tragičnog stradavanja obitelji, otkrivši svoju zabludu, poput Edipa u trenutku kad je saznao istinu, korača ususret katastrofi (Sofoklo, 1998: 94).

3.4. Komedija: je li Euklion samo škrt ili je kriv?

Kao i tragedija, komedija je također nastala u drevnoj Grčkoj, ali kao nešto tematski suprotno od tragedije. Naime, tematika komedije prvenstveno je bila prikaz nečega prosječnog u životu, odnosno nedostatke života, kako iznosi Bouša, što je suprotno od tragedije kojoj je cilj bio izazvati divljenje publike (Bouša, 2009: 116). Za razliku od tragičnih junaka koji se ističu uzvišenim govorom, budući da je komedija težila prikazivanju realnosti, njezini likovi komedije prikazani su donekle realno; pod ovim donekle misli se na činjenicu da su, u većini slučajeva, mane koje se iznose u toj vrsti dramskog teksta preuveličane (Bouša, 2009: 116). Tako, primjerice, imamo tipizirani lik starog škrcu – u njemu je osobina škrtosti izražena na najgori mogući način, dakle, pretvorena je u nedostatak, dok bi, recimo, osobina štedljivosti bila bliža realnoj karakterizaciji ljudi. No, nije komedija dobila ime po sadržaju koji obrađuje, već po završetku koji

je bio drugačiji od onog tragičnog – on je *sretan*, prema grčkoj riječi za *veseli ophod* – *κῶμος* (Jovanović, 1999: 5). Dakle, komedija tematizira društvene ili pak psihološke sukobe pojedinih sudbina koje u suštini imaju komičan završetak¹². No, iako na kraju ove vrste dramskog teksta likovi ne završavaju tragično, već nekom promjenom (Frye, 1991: 176), oni itekako mogu nositi neku vrstu *komične krivnje* jer, iako ih ona ne dovodi do tragičnog završetka kao tragične junake, ona ih, kao i ona tragična, dovodi do raspleta zbivanja. U komediji, likovi ne završavaju smrću, što znači da krivnja ovdje ne utječe na njihov kraj, ali krivnja kao takva ima sposobnost širenja i prenošenja s lika na lik – poput one u tragediji.

Euklion je bio samo stari, pohlepni škrtac kojem ništa nije bilo na pameti osim njegova blaga – on se u trenutku kad sazna da je pokraden nalazi na rubu svoje egzistencije, a kasnije, kad mu ono biva vraćeno i kad svi u njegovoj blizini znaju za postojanje toga blaga, Euklion biva oslobođen od svoje glavne krivnje (Švacov, 2018: 66). Plaut u svojem *Škrču* prikazuje krivnju koja se krije u Euklionovoj škrtosti koja je starcu Euklionu postala ovisnost i ta ovisnost onda postaje nositeljem radnje komedije (Bouša, 2009: 119). Starčeva ovisnost o škrinjici sa zlatom koju je sakrio da je slučajno netko ne nađe, uočljiva je odmah na početku pri razgovoru sa sluškinjom: *Mene pred njom hvata strah. / Iz potaje će me odjednom zateći / i ući u trag mojem zlatu skrivenom!* (Plaut, 1999: 24). Iz Euklionovih riječi razaznaje se osjećaj straha da mu netko ne ukrade tako voljeno zlato, dakle, to mu je zlato postalo ovisnost i to je ono što je sve pokrenulo, tj. to je njegova glavna tragična krivnja. U toj ovisnosti kao pokretaču radnje ove komedije krije se, dakle, motiv krivnje – nije on *kriv* samom činjenicom da drži u vrtu skriveno blago, već time što se, posjedujući toliko zlata, pred drugima uporno svojski pravi da je i dalje siromašan: *Siromah sam, ne tajim, trpim, podnosim, / što bog da! Hajd unutra i zaključaj se! / Vraćam se brzo! Nikog stranog ne puštaj unutra! (...)* (Plaut, 1999: 25).

Te gotovo mahnite opsjednutosti, što ovdje slobodno možemo nazvati *komičnom krivnjom*, ne bi bilo da Euklion, recimo, spreman podijelitni bogatstvo s obitelji i prijateljima. No, ovakvim ponašanjem prema drugima ta njegova škrtost samo sve više izlazi na vidjelo. Međutim, Jovanović opravdava Euklionovo ponašanje tvrdeći kako starac nije kriv jer je škrt: Euklionova je škrtost nasljedna osobina (Jovanović, 2009: 13), što dokazuje i prolog u kojem jasno stoji da je, zapravo,

¹² prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32554> (pristupljeno 10. srpnja 2019.)

Euklionov otac taj koji je sakrio ćup zlata u kući, bez da je sinu to uopće obznanio, a kamoli da bi mu ga ostavio u nasljedstvo. Iz tog je razloga Euklion živio u bijedi i siromaštvu:

*I umre, a po čudi bijaše tako škrt
da sinu svom to nikad nije odao.*

*I radije ga ostavi sirotinjom
no da to blago oda sinu rođenom.* (Plaut, 1999: 21).

Na temelju navedenih stihova Jovanović tvrdi kako Euklionova škrtost uopće ne čudi jer on nije odabrao da bude škrt. Kao prvo, isto je tako škrt bio i njegov otac, pa je tu manu, pretpostavlja se, naslijedio, a kao drugo, Jovanović smatra da se, pronašavši iznenada blago, starac prestrašio zavisti sugrađana i društva općenito i usadio si u glavu misao da će mu netko ukrasti ono što je pronašao (Jovanović, 1999: 13). Ako tu konstataciju uzmemo kao istinitu, tj. ako stanemo u Euklionovu obranu i kažemo da nije kriv za svoju škrtost, opet, pak, postoji motiv krivnje u njegovu ponašanju. Naime, glavni lik, kad sazna da mu je tako čuvano zlato ukradeno, počinje u svima i svakome pronalaziti krivce za krađu njegova blaga, ali ne samo to, već jasno i glasno pokazuje tu svoju sumnjičavost: *Znam ja vas, znam da je tu mnogo lupeža, / što se odijelom i ličilom kriju i sjede ko cijenjani građani! / No, što je, zar ovdje baš nikog od poštenih nema? (...)* (Plaut, 1999: 71). Sagledavši Euklionovu potencijalnu krivnju sa psihološke strane, ako se njegovom subjektivnom krivnjom ne smatra zaludenost pronađenom škrinjicom, onda svakako u njegovu ponašanju, iz iste te zaludenosti, proizlazi nabijanje krivnje drugima za krađu. Stoga, za Jovanovića Euklion možda nije kriv jer je odgojen tako kako je odgojen, odnosno jer je od oca najvjerojatnije naslijedio načine ponašanja u određenim situacijama, ali to nikako nije razlog da bude neuljudan prema drugima i svakoga koga susretne krivi za svoju nesreću. Odnosenje prema drugima rezultat je vlastitog izbora, pa ako je Euklion odabrao ponašati se prema ljudima drsko i bezobzirno, onda snosi odgovornost za to ponašanje; a ako, još k tome, tim ponašanjem nanese drugima bol, onda je i kriv. To je Euklionova komična krivnja. Jedna od ključnih scena Euklionova pripisivanja krivnje drugome ona u kojoj Likonid priznaje starcu da mu je obljubio kćer bez da to odmah kaže tim riječima, a ovaj ga odmah napada misleći da mu je ukrao škrinjicu:

EUKLION: Tu sam jadan samo ja! Takvi su me jad i tuga snašli!

LIKONID: Daj, umiri se!

EUKLION: Ma ne mogu!

LIKONID: To što tebi sada srce razdire, ja sam napravio, priznajem.

EUKLION: Ma što to čujem? Što?

LIKONID: Istinu!

EUKLION: A što ja zgriješih, što ti skrivih, mladiću, da si meni i mom rodu napravio takvo zlo?

LIKONID: Bog je htio da poludim za tim zlatom!

EUKLION: Kako to?

LIKONID: Priznajem, posrnuh! Znam ja da počinih težak grijeh, zato, evo, dođoh, s vrelom molbom da mi oprostiš!

EUKLION: Kako smjede ono što baš nije tvoje – taknuti? (Plaut, 1999: 73).

Kako se može iščitati iz dijaloga, srž je, dakle, Euklionove *komične krivnje* njegov izbor da se ponaša bezobrazno prema drugima, u konkretnom primjeru, prema Likonidu – okrivljuje ga za krađu škrinjice, odnosno prebacuje na njega odgovornost za krađu. Time je Likonidu pripisao osjećaj krivnje, a onaj tko pripisuje drugome krivnju, jednom mu ista ona sudbina koja određuje kako će završiti junak, a koju Frye naziva sudbinskom predodređenošću likova (Frye, 1991: 173) mora vratiti istom mjerom. Ono što, uz pripisivanje krivnje drugom liku, ovdje valja naglasiti jest da ovaj sukob zapravo nastaje zbog zabune: Euklion okrivljuje Likonida da mu je oteo ljubljeno blago, a ovaj, ne znajući da starac misli na nekakvo blago, nehotice to priznaje misleći da je Euklion saznao da ljubi njegovu kćer. Ipak, iako je riječ o zabuni, obojicu u ovom dijalogu vodi upravo krivnja: Euklion se osjeća krivim jer nije pazio na svoju škrinjicu i Likonid mu ju je, kako misli, ukrao, a Likonid se, pak, osjeća krivim zbog ljubavi prema starčevoj kćeri. Stoga se može reći da je glavni pokretač sukoba krivnja jer da nje nema, ne bi se vodio ni citirani dijalog. Ipak, kad Likonid shvati da starac ne misli na njegovu kćer, on odmah poriče krivnju:

*EUKLION: Odagnat ću te, otjerat pod častan sud,
prisiliti te da mi natrag vratiš je.*

LIKONID: Što da ti vratim?

EUKLION: To što si mi ukrao.

LIKONID: Zar tebi ja?

EUKLION: Da, odmah!

LIKONID: Što da vratim, što? (...)

EUKLION: Čup, žaru zlata, koji si mi ukrao

i priznao si.

LIKONID: Nisam to uradio. (Plaut, 2008: 130).

Ovdje opet dijalog pokreće optuživanje koje praktički kreće ispočetka jer Likonid iznenada tvrdi da nije kriv, a taj je dijalog, kao i onaj prethodni, dokaz o postojanju multiplikacije i prenošenja osjećaja krivnje s lika na lik. Bilo kako bilo, Euklion na kraju ipak ne biva kažnjen pred zakonom zbog svoje škrtosti; što doznajemo iz sadržaja na početku jer je kraj drame izgubljen: pravi mu krivac vraća oteto blago (Plaut, 1999: 19) i on od tada može *mirno spavati* jer, osim što mu je ćup vraćen, sada svi znaju da je bogat i nema više potrebe svakoga sumnjičiti niti bojati se potencijalne zavisti građana koji su bili sličnog društvenog statusa kao i on (Jovanović, 1999: 13). Ipak, Euklion osjeća subjektivnu krivnju koja mu na kraju dolazi kao dovoljna kazna, a dokaz je te Euklionove krivnje polagani, ali racionalni prestanak bijesa otpužbi i pristanak na Likonidovu vezu s njegovom kćeri nakon što mu ovaj objasni na što je mislio kad se proglasio krivim. Osim Euklionove, i Likonidova subjektivna krivnja vezana uz starčevu kćer završetkom dijaloga polako iščezava jer on spremno prihvaća i nada se pozitivnom ishodu daljnjih događaja. Pomirenje između dvojice krivaca predstavlja sljedeći navod:

EUKLION: (...) Unutra idem, pitat ću da čujem kako uistinu stoji stvar.

LIKONID: I ja ću s tobom. Već je na vidiku spas

i sve je dobro. (Plaut, 2008: 133).

4. HRVATSKA KNJIŽEVNOST 20. STOLJEĆA

Budući da je Miroslav Krleža, čija će se drama *Gospoda Glembajevi* detaljnije proanalizirati obrativši pozornost na krivnju i određenje motiva krivnje njezinih likova, svojim književnim radom obuhvatio cijelo dvadeseto stoljeće, potrebno je podrobnije objasniti povijesni kontekst u kojem je djelovao. Povijesni, društveni i politički događaji vezani uz dva svjetska rata i međuratno doba posebno su obilježili stvaralaštvo pisaca dvadesetoga stoljeća na tadašnjem hrvatskom tlu pa su mnoga djela toga razdoblja nastala kao svojevrsni odgovor na spomenuta događanja. I Krleža je svoj opus na neki način prilagodio tadašnjim društvenim prilikama, pa se njegova djela međusobno razlikuju po tematici i pristupu književnome tekstu ovisno o književnom razdoblju kojem ona pripadaju. Krleža u svojim člancima, esejima, proznim, putopisnim i dramskim tekstovima uživljeno i sa stilom prenosi na čitatelja duh svake pojedine epohe, od početnih ekspresionističkih pothvata do suvremene književnosti. Za prikaz društva ratnog i međuratnog doba posebno su bile pogodne drame – Krležini su dramski ciklusi vrsni primjer prilagodbe pozornice za prikaz suvremenoga doba jer svaki njegov ciklus ima svoju tematiku, a sve su na ovaj ili onaj način uklopljene u društveno-povijesna događanja. Ti su ciklusi redom: ciklus ekspresionističkih legendi, ekspresionističko-realistični ratni ciklus te analitičko-realistične drame, poznatiji kao ciklus o Glembajevima. Stoga, prije negoli se krene s dubljom analizom Krležine krivnje kojom je obavio svoje Glembajeve, objasniti će se kako se Krleža svojim književnim radom uklopio u to ratno doba u kojem je djelovao, kao i među svoje suvremenike, odnosno, nakon toga, u kraćim crtama iznijeti njegovi biografski podaci, a potom i glavne karakteristike Krležina imena u književnim krugovima da bi se u takvom svjetlu lakše razumjele okolnosti u kojima su nastale njegove drame, među kojima se ističu *Glembajevi*.

4.1. Na razmeđu stoljeća – prva moderna

Hrvatsku književnost dvadesetoga stoljeća obilježilo je nekoliko književnih epoha, a potom i razdiobe na razdoblja u književnom stvaralaštvu unutar njih samih. Nedvojbeno je toj

podjeli pridonio početak prvog svjetskog rata te zbivanja u tadašnjoj hrvatskoj državi tijekom ratnih godina. Budući da je hrvatska književnost nakon razdoblja prve moderne, točnije nakon Matoševe smrti 1914. godine kada je zasigurno utihnula spomenuta književna epoha, zakoračila u doba pobune protiv modernističkog sklada ljepote (Jelčić, 2004: 340–341), a o kojemu će biti više riječi u ovome radu, potrebno je najprije ukratko razjasniti razloge nastanka novog, ratom popraćenog, književnog pravca.

Na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće u hrvatskoj književnosti događanja u društvu i politici pospješuju javljanje modernizma ili, prema Jelčiću, *prve moderne* (Jelčić, 2004: 275). Pojam *prva moderna* koji koristi Dubravko Jelčić istobitan je nazivu *moderna* pod kojim isto razdoblje u povijesti književnosti, ono koje će biti detaljnije razjašnjeno u nadolazećim odlomcima, podrazumijeva Ivo Frangeš, spominjući ga kao takvog odmah u naslovu pripadajućeg poglavlja (Frangeš, 1987: 227). Uz navedena dva naziva za isto razdoblje u literaturi nalazimo još jedan – *hrvatska moderna*, a on je naziv je kojim se u hrvatskoj književnosti određuje raznoliko razdoblje na prijelazu 19. u 20. stoljeće¹³, a pronalazimo ga u sintezama hrvatske književnosti povjesničara Miroslava Šicela (Šicel, 2007: 5). Odabir sintagme *prva moderna* za književno stvaralaštvo od 1892. ili 1895., zavisi od toga kako se uzme, pa sve do početka Prvog svjetskog rata naziva *prvom modernom*, Jelčić objašnjava činjenicom kako je godina 1914. bila *prijelomna i presudna*, kako zbog političkih i povijesnih zbivanja na hrvatskom području, tako i zbog onih koje su se ticale razvoja književnosti (Jelčić, 2004: 340). Ta godina po mnogočemu najavljuje novi pristup književnosti, a ako se to razdoblje naziva *prvom modernom*, kronološkim slijedom oblikovat će se i pojam *druge moderne*. Međutim, *druga moderna* ne slijedi odmah nakon *prve*; Jelčić tako naziva književnu epohu od 1952. pa do 1970-ih (Jelčić, 2004: 472), a književno djelovanje između dijeli na razdoblje dominacije ekspresionizma (Jelčić, 2004: 346) i ono modernog objektivizma i socijalnih tendencija (Jelčić, 2004: 386). Doba ratne i međuratne književnosti između 1914. i 1928. godine, koja se uzima kao granična godina, i Šicel naslovljava *Hrvatski ekspresionizam*, opisujući ga kao razdoblje pobune protiv svega slobodnoga u čovjeku te nesklada čovjeka i svijeta u kojem živi (Šicel, 2007: 6), dok epohu koja slijedi, za razliku od spomenutog Jelčića, u svojem povijesno-književnom pregledu završava godinom 1941. i naziva je *razdobljem sintetičkog realizma i socijalno angažirane literature*, u čijem je središtu, naglašava,

¹³ prema: <http://hrvatskijezik.eu/hrvatska-moderna/> (pristupljeno 11. svibnja 2019.)

aktivni angažman pisaca društvenim situacijama onoga doba, a, sukladno tome, i podređenost književnosti socijalnoj tematici (Šicel, 2009: 8).

S kulturno-političkog aspekta, kao godina početka prve moderne uzima se 1895. kad austrijski car i hrvatsko-ugarski kralj Franjo Josip dolazi u Zagreb na svečano otvorenje nove zgrade Hrvatskog zemaljskog kazališta. Naime, u to je doba na čelu hrvatske države bio ban Khuen Héderváry, nimalo omiljen među hrvatskim plemstvom zbog politike koju je provodio. Između ostalog, može se reći da je to nezadovoljstvo proizlazilo iz narušavanja slobode javnog izražavanja, sputavanja hrvatske financijske samostalnosti u odnosu na Ugarsku i nasilnom provođenju izbora za Hrvatski sabor te nametanja mađarskoga jezika u školstvu i obrazovanju¹⁴. Nadalje, spomenute je godine, prilikom dolaska kralja Franje Josipa, ban Héderváry dao prosuti nekoliko vagona pijeska, dovezenog iz Budimpešte, kako bi car zapravo zakoračio na mađarsko tlo iako je došao u samo srce tadašnje Hrvatske. To je za skupinu studenata zagrebačkog sveučilišta bila kap koja je prelila čašu jer bi kraljev dolazak u Zagreb, i još k tome u takvim okolnostima, značio prihvaćanje politike Khuena Héderváryja u Hrvatskoj i potpuno pokoravanje Héderváryju i caru¹⁵, što, dakako, nije bilo na stvari. Time potaknuti, studenti su se dogovorili da će svoje negodovanje i nezadovoljstvo Héderváryjevom politikom Héderváryjevom pokazati javnim paljenjem mađarske zastave na Trgu bana Josipa Jelačića, postavljene netom prije kraljeva dolaska. Nakon gušenja bune, glavni su demonstranti zatvoreni, a ostatak isključen iz zagrebačkog sveučilišta pa su svoje obrazovanje nastavili u srednjoeuropskim gradovima, pretežito u Pragu, Beču i Münchenu (Frangeš, 1987: 227).

Ako promotrimo početak moderne s književnog aspekta, on seže još u 1891. kad pripovjedač Janko Leskovar objavljuje novelu *Misao na vječnost*¹⁶, a potom i u 1892. kad se hrvatski pjesnik, prozvan i *središnjom ličnošću hrvatske moderne*¹⁷, Antun Gustav Matoš odluči upustiti u književne vode objavom novele *Moć savjesti*. Dvojica spomenutih književnika u svojim djelima sužavaju realističku tematiku okrećući se interesu za ljudsku sudbinu i psihološku analizu likova, dok im stil obiluje simbolima i impresionističkim slikama, a sama fabula pada u drugi

¹⁴ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31368> (pristupljeno 7. svibnja 2019.)

¹⁵ prema: <http://www.hrvatskarijec.rs/vijest/A19282/Prva-moderna/> (pristupljeno 7. svibnja 2019.)

¹⁶ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36160> (pristupljeno 7. svibnja 2019.)

¹⁷ prema: <http://hrvatskijezik.eu/hrvatska-moderna/> (pristupljeno 7. svibnja 2019.)

plan¹⁸. Leskovar, kao što je spomenuto, u svojoj noveli, ali i u ostalim djelima, donosi novi pristup ljudskim likovima – onaj psihološki. Njegove likove muči pomisao na prošlost, a njihov unutarnji sukob s prošlosti kulminira u trenutku kad ta prošlost dolazi po svoje (Frangeš, 187: 228), odnosno ona utječe na osjećaje likova u sadašnjosti i onemogućava im ostvarivanje ciljeva. Pasvina priroda Leskovarovih protagonista posebice je vidljiva kad oni stanu pred ostvareni cilj, ne uspijevaju ostvariti zadovoljstvo ni sreću jer ne djeluju dovoljno, a to nedjelovanje rezultat je prevelikog promišljanja o toj nekoj prošloj radnji (Novak, 2003: 262). U drugi plan fabulu, a u prvi ljudsku psihu u svojim književnim pothvatima stavlja i prozaist i putopisac Antun Gustav Matoš, *prozvan ključnim piscem prve moderne* (Jelčić, 2004: 319). Jedan od razloga zašto ga Jelčić tako naziva svakako je činjenica da taj svestrani pisac uvodi svoju čitateljsku publiku u svijet irealnog i fantastičnog, a kao književnu vrstu prikladnu za prikazivanje takvoga svijeta Matoš odabire novelu, koja bi trebala pripovijedati o novim, neistraženim i čudesnim događajima (Jelčić, 2004: 321). Osim toga, Matoš je bio majstor impresionističke poezije, tako mu u pjesmama prevladava opis trenutnog osobnog dojma, bilo da se radi o pejzažnoj, bilo o ljubavnoj lirici. U takvim impresionističkim i simbolističkim stihovima Matoš se uvelike približava Baudelaireu (Novak, 2003: 278), dok svoje impresionističko umijeće, osim u lirici, pokazuje i u ulozi kritičara jer je vlastite kritičke sudove donosio na temelju svojevremenog dojma i estetske vrijednosti (Jelčić, 2004: 322).

Od ostalih pripadnika hrvatske književne moderne nije na odmet istaknuti još poneko ime. Dinko Šimunović u poetizam svoga pera vješto miješa tradicionalnu, životnu tematiku upoznatu još u doba realizma s egzistencijalističkim pitanjima koje postavljaju glavni junaci njegovih prozних djela. Dakle, kao modernistički element Šimunović ističe sudbinu protagonistâ koji su tuđinci jer se svojim razmišljanjima odupiru standardnim stavovima tradicionalne sredine u kojoj žive i pokušavaju se ostvariti (Novak, 2003: 273). Motivi tuđinstva i nepripadanja zapravo su oličenje vlastitog osjećaja nepripadanja ovome svijetu jer on u ovome svijetu *kojemu se divi i kojemu jedino pripada ipak nije domaći, narodni izdanak (...), nego dotepeni promatrač* (Frangeš, 1987: 250). Kao i Matoš, i ovaj je pisac pridao mnogo pažnje impresionističkim opisima krajolika kako bi prikazao unutarnje svjetove svojih likova, što je također odlika modernističke književnosti (Novak, 2003: 274). Egzistencijalnim pitanjima bavio se i kritičar Milutin Cihlar Nehajev kojega

¹⁸ prema: <http://hrvatskijezik.eu/hrvatska-moderna/> (pristupljeno 7. svibnja 2019.)

su, kao i maloprije spomenutog Šimunovića, zanimali ljudi poljuljane egzistencije, umorni od patnje (Jelčić, 2004: 297), tako pred hrvatsku publiku, u romanu *Bijeg*, donosi priču o Đuri Andrijaševiću u kojoj *ni za koga nema nade* (Novak, 2003: 287) jer ni na jedno od egzistencijalističkih ljudskih pitanja zapravo nema odgovora. Od prozaista, modernističko doba stvara i Vinkovčanin Ivan Kozarac koji prikazuje mahnutu ljubav kao osnovu koja pokreće ovaj svijet, a njegovi su likovi svjesni prolaznosti i neponovljivosti života koji žive pa u skladu s time i djeluju, makar to značilo i srljanje u propast (Frangeš, 1987: 261–262). Njegov roman *Đuka Begović*, jednako kao i Nehajevljevi *Bijeg*, ističe sukob pojedinca s društvenom okolinom, kao što i ovdje personificiranim pejzažom autor opisuje unutarnje nemire glavnog lika (Jelčić, 2004: 301).

Razvoju drame u moderni, dakako, pridonosi otvaranje nove zgrade Hrvatskog narodnog kazališta (Novak, 2003: 265). Na tom se književnom području istakao Ivo Vojnović, prozvan i *središnjom figurom modernističke dramatike* (Frangeš, 1987: 264), koji u svojim dramskim tekstovima prikazuje slike dubrovačke prošlosti s daškom sjete i melankolije (Frangeš, 1987: 268). U pjesničkom žanru hrvatske moderne nekoliko je autora ostavilo duboke tragove. Milan Begović bio je vrsni tvorac stihova prepunih životne snage i uzavrele strasti (Jelčić, 2004: 290), dok je slike iz nacionalne povijesti, uz motive mitova i legendi, prepustio vršnjaku i kolegi Vladimiru Nazoru (Novak, 2003: 295).

Kako Jelčić komentira, *U početku i na kraju bijaše Matoš* (Jelčić, 2004: 319), prva moderna započela je Matoševim prvim literarnim pothvatima, a završila njegovom smrću, o čemu će biti više riječi u nadolazećim odlomcima.

4.2. Hrvatska književnost od 1914. do 1928. – dominacija ekspresionizma

Kako je spomenuto u prethodnom poglavlju, godine 1914. svijet je napustio Antun Gustav Matoš, otišavši *zajedno s vremenom koje je bilo njegovo* (Frangeš, 1987: 284), što je nagovijestilo kraj jedne i početak druge književne epohe *jer mrtvi Matoš bio je siguran znak da je i moderna mrtva* (Jelčić, 2004: 341). Ipak, osim Matoševe smrti te odlaska još nekoliko imena modernog stvaralaštva i, dakako, početka Prvoga svjetskoga rata, još je nekoliko činjenica koje su utjecale na početak novog književnog doba. Upravo je te godine obustavljen javni rad Društva hrvatskih književnika te Matice hrvatske, a književnost moderne, usmjerena prema ljudskoj nutрини, postaje neprimjerena za prikazivanje okrutne, ratom poharane, zbilje u kojoj se našla tadašnja Hrvatska (Frangeš, 1987: 286).

Iako se činilo kako je, ako se uzmu u obzir gore spomenuti događaji, naša književnost obavijena u crninu (Jelčić, 2004: 341), ubrzo se počelo uočavati ta je presudna godina sa sobom donijela i pozitivne promjene u kulturno-književnim krugovima. Naime, nekoliko mjeseci prije Matoševe smrti, u prvom broju upravo pokrenutih *Književnih novosti*, u javnost je svojom *Legendom* zakoračila nova nada hrvatske književne scene koja će kasnije postati *najvećom pojavom cjelokupne hrvatske povijesti* (Frangeš, 1987: 286). Ime je toga pisca Miroslav Krleža, a nakon što je Matoš pročitao njegovu *Legendu* o razgovoru Krista sa svojom vlastitom sjenom o crkvenim problemima (Frangeš, 1987:285), može se reći da je u času svoga odlaska Matoš uspio pronaći pisca koji će svojom svestranošću obilježiti nadolazeće književno razdoblje jednako kako je Matoš obilježio razdoblje prve moderne. Nakon što je Krležina *Legenda* kao njegovo prvo djelo ugledalo svjetlo dana, to *svjetlo* jednakim intenzitetom zahvaća ostatak uspavanog pjesničkog djelovanja. U ljeto 1914. izlazi i antologijski zbornik hrvatskog pjesništva naslovljen *Hrvatska mlada lirika*, u kojoj su objavljene pjesme dvanaestorice hrvatskih pjesnika rođenih tijekom 19. stoljeća (Jelčić, 2004: 342), koji svoje pjesničko umijeće i *tadašnju raznolikost lirskoga govora* nisu htjeli kriti pod okriljem rata (Frangeš, 1987: 287). Ipak, mladi liričari još su uvijek pisali u duhu poezije hrvatske moderne, uzimajući kao uzora Antuna Gustava Matoša, njegujući kult forme i isticanje ljepote umjetnosti same po sebi (Frangeš, 1987: 289). Međutim, novo je vrijeme tražilo drugačiji pristup književnom izričaju. Javlja se nove ideje da se umjetnost; prema Šimićevim riječima koje citira Frangeš, realizira u ekspresivnosti, a ne u ljepoti, stoga se u djelima netom

započetog razdoblja – ekspresionizma pojavljuju nove teme prikazivanja ratne stvarnosti, tjeskobe i straha od onoga što će biti (Frangeš, 1987: 288).

Budući da je ekspresionizam u književnoj umjetnosti bio svojevrsni pokušaj produbljenja motiva rata, bolesti, zločina, smrti, etc. (Jelčić, 2004: 349), on je postao pjesnikovim načinom *pobune unutaršnjeg čovjeka protiv vanjskog svijeta u kome mu je živjeti* (Jelčić, 2004: 350). Teritorijalna razjedinjenost hrvatskih zemalja unutar tadašnje Austro-ugarske monarhije, nezadovoljstvo ograničavanjem političkog djelovanja i konstantni progoni svega što je hrvatsko, dovodi to sve jače pobune hrvatskog seljaštva, ali i građanstva. Bila je to svakodnevica na koju se hrvatski narod nije mogao naviknuti, stoga nekolicina književnika iskazuje svoju želju raskida



s tradicijom pokrećući časopise. Prvi je od njih bio Ulderiko Donadini koji je 1916. pokrenuo izdavanje časopisa *Kokot* koji je izlazio u Zagrebu do 1918. godine¹⁹. Za naslov časopisa, čiji je glavni cilj bio iznijeti pobunu, borbenost i predanost aktualnim temama, odabrana je ptica koja najavljuje novi dan; tako je i *Kokot* zamišljen da simbolizira nešto novo.

Slika 1. Časopis *Kokot*²⁰

U Donadinijevom su časopisu, koji je sam uređivao, uočljive ideje stapanja nacionalnih težnji s književnošću, ali na način da ona i dalje prvenstveno ostane umjetnost, a ne da podlegne službi prikazivanja grube stvarnosti (Šicel, 2007: 20–21) U svojim se proznim i dramskim tekstovima, pak, Donadini oslanjao na psihološki prikaz likova stvarajući tako bizarne i neuravnotežene pojedince (Novak, 2003: 310), što je više sklonu književnosti moderne nego one ekspresionizma. Za razliku od njega, Antun Branko Šimić bio je hrvatski ekspresionist u pravom smislu te riječi. Osim što mu je glavna misao vodilja bila da je i ekspresija način pristupa književnosti kao umjetnosti (Novak, 2003: 312). Časopis *Vijavica* prvotnog naziva *List za umetnost i kulturu*²¹ počeo se čitati godinu dana kasnije,

¹⁹ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32316> (pristupljeno 4. lipnja 2019.)

²⁰ Izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Kokot_1.jpg (pristupljeno 20. lipnja 2019.)

²¹ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=64592> (pristupljeno 4. lipnja 2019.)

a za njegovo pokretanje zaslužan je Antun Branko Šimić, čija je glavna ideja bila iznošenje kritika i osvrt na rad tadašnjih književnika i slikara (Šicel, 2007: 21). Osim *Vijavice*, Šimić je uređivao i *Juriš*, u njemu strogo naglašavajući kako *umetnost ne teži ni za čime; teži jedino da bude umetnost*, definirajući tu umjetnost kao najintenzivniji doživljaj svijeta (Jelčić, 2004: 352). U ekspresionističke časopise povjesničari književnosti ubrajaju i *Plamen* u uredništvu Krleže i Cesarca, čime se Krleža Jasno opredjeljuje za lijevu političku opciju i započinje književni opus izrazito ekspresionističkog obilježja (Šicel, 2007: 22).

Od spomenute trojice autora, osim što je bio jedan od glavnih pokretača ekspresionističkih časopisa, Antun Branko Šimić ujedno je najpoznatije pjesničko ime hrvatskog ekspresionizma te jedan od onih koji se nisu ustručavali doticati se tematike poput erotike ili one dublje, duhovne ljudske nutrine; tematike koje se do tada rijetko kada doticalo. Poznat je po naizgled hladnoj poeziji, omiljeni su mu motivi ljubav i smrt, a pobornik je i slobodnoga stiha bez interpunkcije i rime jer, smatrao je, riječ kao takva, bez ikakvog uljepšavanja, zvuči intenzivnije i bliže stvarnosti (Novak, 2003: 312). Miroslav Šicel, kad govori o razdoblju ekspresionizma, posebnu pažnju pridaje još dvojici liričara. Prvi je od njih Augustin Tin Ujević, boem i usamljenik koji u svojim pjesmama duboko zadire u vlastite emocije; bol i patnju; pronalazeći u njima upravo smisao svoga postojanja (Šicel, 2007: 69). U njegovim stihovima lako je čitatelju opipljiva materijalna oskudica kroz koju je prošao i svojevrсно pronalazjenje utjehe u alkoholu²², a lajtmotiv koji obavlja njegove zbirke jest ona intenzivna, tmurna i beznadna emocija usamljenosti (Šicel, 2007: 69). Drugi je Gustav Krklec, čiji se put kroz razdoblje ekspresionizma ne temelji na dinamičnoj lirici koja se bori protiv straha od kaosa tadašnjih vremena, nego na vlastitim viđenjima svijeta u melankoličnim i emocionalnim stihovima. Krklecovu poetiku također prati osjećaj melankolije i prolaznosti koji se najintenzivnije osjećaju kroz motive grada (Šicel, 2007: 53). Među piscima ekspresionistima našlo se, pak, ime Augusta Cesarca koji je poznat po svojoj novelistici i dramatici. U novelama, koje pretežito obiluju autobiografskim elementima, Cesarec daje vlastiti doživljaj društvene stvarnosti²³. Politički svestran kao i prijatelj mu Krleža, bio je predan političkom djelovanju Kominterne, a o političkim pitanjima svoga vremena iznosi i u putopisnim izvješćima nastalima na temelju događaja kojima je, po nalogu Kominterne, sâm prisustvovao (Jelčić, 2004: 365). Temeljnu problematiku Cesarčevih djela Šicel je sročio u jednu misao: *Temeljni problem koji*

²² prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63048> (pristupljeno 4. lipnja 2019.)

²³ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11323> (pristupljeno 15. lipnja 2019.)

Cesarec pokušava razriješiti započinje sumnjom u sposobnost „mase“ da se jasno i nedvosmisleno opredijeli za određenu ideju na putovima traženja slobode, u njegovu slučaju, za lijevu revolucionarnu opciju. (Šicel, 2007: 89), koja dokazuje prethodnu tvrdnju da je ovaj autor bio strastveni političar svojski upleten u djelovanje Kominterne, odnosno u borbu za ujedinjenje svih komunističkih i ostalih revolucionarnih stranaka, koja bi dovela do rušenja kapitalističkog društva i uređenja jedne sovjetske republike²⁴, a sve navedeno treba staviti pred čitateljsku publiku. Iako se u danima svoje mladosti i Hrvatske mlade lirike ponajprije iskazao kao liričar, književnik Ivo Andrić poznatiji je po svojim proznim djelima u kojima iznosi povijesne događaje vezane uza svoju rodnu Bosnu te utemeljene na narodnoj predaji. Fabula u djelima ovog autora pada u drugi plan, dok se u prvom planu ističu likovi, njihove unutarnje analize i stanja koja su na ovaj ili onaj način povezana s povijesnim događajima o kojima govori radnja (Novak, 2003: 342). Njegov kratki roman *Prokleta avlija* svojevrsni je dokaz da Andrić građu za svoja prozna djela preuzima iz povijesnog žanra kronike, a ujedno obiluje hladnim objektivnim pripovjednim tehnikama iz kojih izviru načini na koje se *nesavršen smrtni čovjek suočava s vječnošću života* (Jelčić, 2004: 375), čime, jasno, zaslužuje svoje mjesto među piscima ekspresionističke proze.

Dramski je izraz, budući da je bio najpogodniji za prikazivanje na sceni, u ekspresionizmu zorno mogao prikazati dinamičnost koju je zahtijevao bunt mladih ekspresionista, njihovu čežnju za promjenama i otpor prema svemu postojećem (Šicel, 2007: 104). Među prvima se, ponovo istaknut kao svestran književnik istaknuo Krleža, i to već po početku rata, objavivši *Legendu* i *Maskeratu* (Šicel, 2007: 105) – već se iz ovih nekoliko informacija o dotičnom piscu može iščitati da je on glavna poveznica dvaju tzv ratnih razdoblja književnosti do polovine stoljeća, onog ekspresionističkog te onog socijalnog realizma. Uz Krležu, u ovom je žanru bio vješt Ulderiko Donadini koji je, osim za uređivanje časopisa *Kokot*, bio zadužen i za razvoj dramskog stvaralaštva. Njegova je jednočinka *Bezdan*, kao svojevrsna prerada romana *Vijavica* istog autora, izvedena na zagrebačkoj sceni prije onih Krležinih, premda se Krleža prije dotičnog bio okušao u drami (Šicel, 2007: 113). Ipak, ako se izuzme *Bezdan* kao tipični ekspresionistički motiv *krika* protiv tadašnje dvoličnosti i sumnjiva morala, Donadinija nekoliko dramskih pokušaja nije učinilo toliko poznatim (Šicel, 2007: 114). Iako netom prije početka rata strastveni lirski pjesnik, daleko najpoznatije ime dramskoga stvaralaštva ratnoga razdoblja jest Milan Begović. *Božji čovjek*,

²⁴ prema: <http://proleksis.lzmk.hr/31949/> (pristupljeno 15. lipnja 2019.)

Pustolov pred vratima i *Bez trećega* samo su neki od Begovićevih uspješnica koje ga i danas čine nosiocem dramskog repertoara stoljeća u kojem je stvarao (Frangeš, 1987: 305) – njegova je bit drame u konstantnom miješanju stvarnosti i halucinacija, jave i priviđenja u snu, svijetlih i mračnih strana života (Šicel, 2007: 122). Prema Begoviću nema situacije koja bolje opisuje spomenute životne kontradiktornosti od odnosa muškarca i žene, kojima obiluju njegovi komadi²⁵, što ističe i Frangeš tvrdeći kako je uspjeh Milana Begovića u tome žanru upravo vješti prikaz erotskog sukoba na sceni (Frangeš, 1987: 305). Osim što se ime Miroslava Krleže proteže i kroz epohu socijalno angažirane književnosti, njegovo okretanje drugačijem pristupu književnosti potaknulo je i sâm početak tog novog razdoblja.

4.3. Hrvatska književnost od 1928. do 1952. – razdoblje socijalne tendencioznosti

Kao početak drugačijeg pristupa književnom stvaralaštvu, koji Šicel naslovljava *razdobljem sintetičkog realizma*, a Jelčić proziva razdobljem *modernog objektivizma i socijalne tendencioznosti* (Jelčić, 2004: 386), uzima se godina 1928. kada je dana 20. lipnja, izazvan nesuglasicama između srpskih i hrvatskih poslanika u tada održanoj Narodnoj skupštini u Beogradu, izvršen atentat na Stjepana Radića i ostale hrvatske poslanike, nakon čega dolazi do političke krize u tadašnjoj Kraljevini SHS²⁶. Naime, u zaoštrenoј političkoј situaciji tada prestaje sanjarenje o potencijalnom zajedničkom narodu Srba, Hrvata i Slovenaca i njihovu zajedničkom jeziku pa se i oni autori koji su do tada pisali ekavicom, a nisu se u međuvremenu vratili ijekavskom idiomu, učinili su to sada (Jelčić, 2004: 386). Bio je to znak da se pisci vraćaju hrvatsoј tradiciji aktualnim političkim zbivanjima u tadašnjoj državi koje je valjalo pretočiti u književnost (Šicel, 2009: 8). Iste je godine ponovo, nakon što se pokrenuo i ugasio 1929., na snagu stupio časopis *Kritika* koji je donosio članke o društveno-političkim problemima, tj., kako jednostavno kaže Šicel, književnost *postaje sluškinjom tadašnje političke ideologije* (Šicel, 2009: 9). I Krleža će se, kako je najavljeno ranije, te godine predstaviti čitateljskoј publici svojom trilogijom o

²⁵ prema: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6621> (pristupljeno 16. lipnja 2019.)

²⁶ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=51444> (pristupljeno 20. lipnja 2019.)

Glembajevima, koja predstavlja novu fazu njegova stvaralaštva (Šicel, 2009: 10), o čemu, dakako, više u nadolazećim poglavljima.

Budući da se kao glavna tematika nametnulo socijalno-političko stanje te reakcije malog čovjeka na njega, uključujući i zadiranje u psihiču nutrinu likova, kao najpogodniji žanrovi za takav izraz ističu se roman i pripovijetka jer imaju tu sposobnost prodiranja u *živo tkivo svakodnevnog života* (Šicel, 2009: 83–84). Svoju drugu fazu stvaralaštva, osim Krleže, započinje i August Cesarec, postavši strogim kritičarom društvenih zbivanja. Vješto oblikuje svoje likove kao pojedince zagrebačkoga kraja kojima uspijeva ovladati okrutna stvarnost kapitalističkoga društva, pa tako u njegovim Novelama nalazimo pralje, jadne sluge i radnike koji umiru u bolesti i neimaštini (Šicel, 2009: 84). Milan Begović, nakon što se istaknuo kao dramski pisac u ekspresionizmu, kao svojevrsnu preradu psihološke tročinke *Bez trećega* piše roman Giga Barićeva u kojem ovaj autor u središte zbivanja stavlja zagrebačku građansku sredinu, od predratnih, preko ratnih, sve do poslijeratnih godina, povezavši radnju romantičnom epopejom svojih protagonista (Šicel, 2009: 97). Predratnu književnost i onu tijekom rata u ovom je žanru obilježio i Vjekoslav Kaleb. On u zbirci *Na kamenjaru* pokušava dočarati atmosferu i stanovnike Dalmatinske zagore, dotičući se kako unutarnjeg, tako i vanjskog reagiranja čovjeka na pojedine životne situacije (Šicel, 2009: 135 – 136).

U dramatici razdoblja socijalno angažirane književnosti gotovo je pa u potpunosti u znaku imena Miroslava Krleže i njegova veličanstvena ciklusa drama o Glembajevima²⁷, a osim njega, Milan Begović dramom *Bez trećega* zadire u dubine života likova Gige i Marka i njihovih unutarnjih nemira koji se, dakako, proiciraju i iz vana (Šicel, 2009: 157). Ipak, postoji jedna bitna razlika između spomenute dvojice dramatičara – dok je Krleža središte scene čvrsto ogradio društvenim kontekstom, Begović je svoje likove lišio svakog društvenog konteksta, bazirajući scene samo na emocionalnim reakcijama svojih likova (Šicel, 2009: 159). Hrvatsko je pjesništvo, i onda, pa i sada, nezamislivo bez Dragutina Tadijanovića, čiji stil odiše jednostavnošću izraza, lakoćom slobodnog stiha, ali istovremeno i dubokom emocijom čovjeka razapetog između jave i sna. Kao idealno mjesto za život Tadijanović uzdiže svoje rodno Rastušje kao mjesto istinske

²⁷ v. poglavlje 2.3.2.

ljepote i neprocjenjivih vrijednosti, što se u pojedinim momentima pretvara u nostalgiju za prošlim vremenima i rađa brojne stihove o životnoj prolaznosti (Jelčić, 2004: 411).

Svestrani Krleža istaknuo se i u proznoj, i u lirskoj, i u dramskoj stvaralačkoj noti, ovladavši tako i ovom književnom epohom (Šicel, 2009: 85).

4.4. Druga moderna i postmoderna

Književnost tzv. *druge moderne*, kako je spomenuto ranije, započinje 1952. godine i traje sve do sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Tako iznosi Dubravko Jelčić dok, primjerice, Frangeš to razdoblje ne odvaja od pojma suvremene književnosti koja, po njemu, već tada počinje i traje gotovo do kraja stoljeća (Frangeš, 1987: 353). Gotovo na polovici dvadesetoga vijeka, ponovo dolazi do prekretnice u tadašnjim hrvatskim književnim krugovima. Pojava neznatnih i nepatetičnih motiva u izražaju naspram onih revolucionarnih i ratnih koje prevladavaše u prethodnom razdoblju značila je i postupno oslobađanje od krika pobune protiv krvavog rata. Ipak, postojala je određena sličnost generacije pisaca koja je tada zavladała s onom prethodnom: i u njihovim se djelima primjećuje znatan utjecaj socijalističkog režima (Frangeš, 1987: 357–358), što znači da književnost ni tada ne proživljava potpunu slobodu od politike. Naime, dotične 1952. književnik i kritičar Miroslav Krleža održao je govor na Trećem kongresu književnika tadašnje Jugoslavije u Ljubljani, na kojem zagovara slobodu umjetničkog stvaranja, odnosno ideju da književnost bude prvenstveno umjetnost, a ne da biva podložena socijalističkom režimu (Jelčić, 2004: 472). Iste je godine u Zagrebu pokrenut književni časopis *Krugovi* kojem je glavna zadaća bila isiticanje estetske uloge književnosti, različitosti izraza i slobodu toga izraza od socijalističke politike (Frangeš, 1987: 358), što je ujedno potaknulo korak ka obnovi nacionalnog književnog identiteta²⁸.

Mlada generacija književnika okupljena oko časopisa *Krugovi* zagovarala je individualni pristup književnosti tvrdeći kako svaki pojedinac za sebe ima *svoj umjetnički svijet, svoj izraz i svoju umjetničku istinu*, a kao vodeći se žanr takvog ostvarenja u umjetničkom izrazu nametnula

²⁸ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=34254> (pristupljeno 24. lipnja 2019.)

poezija (Jelčić, 2004: 473). Iako su tražili poticaje u domaćim književnim imenima, kao uzore su odabirali i suvremene pripadnike svjetske književnosti poput Faulknera, Eliota, Camusa, Prousta i drugih (Jelčić, 2004: 474). *Krugovašima* su se, kako su se nazivali prema časopisu koji ih je povezivao zajedničkom idejom o službi književnosti i u kojemu su objavljivali svoja djela, pridružili i pojedinci koji su se afirmirali još u međuratnom i ratnom razdoblju, no oni se svojim načinom pisanja uklapaju u spomenutu generaciju (Jelčić, 2004: 473). Tu svakako pripada Jure Kaštelan, koji je stvaranjem osebnih pjesničkih slika te poigravanjem izrazima na granici proze i stiha krilaticu Vlatka Pavletića *Neka bude živost!* (Frangeš, 1987: 358) vješto spojio nadrealističnu metaforiku te jednostavni izraz blizak publici s tradicijom pučkog pjevanja (Novak, 2003: 403). Spojem modernizma i tradicije te nadasve intimnom tematikom slična je Juri Kaštelanu pjesnikinja Vesna Parun. Dubinu svoje emocije, raskrinkanu bol i čežnju koje je i sama bila svjesna, oslanjajući se na hrvatsku pjesničku tradiciju, ona ostavlja čitateljima u zbirci lirike *Crna maslina*, prema Novaku, svojoj središnjoj knjizi (Novak, 2003: 454). Od ostalih *krugovaša*, nije na odmet spomenuti stihotvorce Ivana Slamniga, Slavka Mihalića i Josipa Pupačića koje također, kao i prethodno dvoje, odlikuje naglasak na subjektivni doživljaj, obrada egzistencijalnih tema i upotreba simbola (Jelčić, 2004: 478, 480, 482).

Po egzistencijalnoj tematici i težnjama da se književnost ne smije udaljiti od društvenih zbivanja slična *krugovašima*, ali naglašavajući filozofsku dimenziju poezije (Jelčić, 2004: 521), nakon što *Krugovi* prestaju izlaziti, svoj rad započinje nova generacija pjesnika koji su prozvani razlogovcima, također prema časopisu oko kojega su se okupili. Bili su to pisci rođeni tridesetih godina dvadesetoga stoljeća, a zagovarali su izrazitu slobodu umjetnosti jer svatko može biti svjedokom vremena u kojem živi. Saznanje da su *razlogovci*, po djelovanju, svojevrsni nasljednici *krugovaša* nepokolebljivo govori činjenica kako se jedan od *krugovaša*, Vlado Gotovac, pridružio uredništvu časopisa *Razlog* (Jelčić, 2004: 522). Osim poezije, dakako, u ovom se razdoblju afirmiraju i prozni žanrovi; posebice egzistencijalistički roman u kojemu prevladavaju motivi usamljenosti, otuđenosti od okoline i traženja smisla vlastitog postojanja. Po takvim su djelima, zapečaćena u hrvatskoj književnosti, ostala zapamćena imena poput Vladana Desnice (Frangeš, 1987: 374), Ranka Marinkovića (Frangeš, 1987: 361) i Antuna Šoljana (Frangeš, 1987: 401).

Posljednja epoha koju obuhvaća svestrano dvadeseto stoljeće na književnom području nazvana je *postmodernizmom*. Književni postmodernizam, kako navodi Jelčić, seže sve do

današnjih dana (Jelčić, 2004: 578–614), iako ga neki autori, poput Novaka i Frangeša, ne izdvajaju kao posebno razdoblje, već zajedno s književnošću tzv. *druge moderne* ubrajaju u suvremene književnike (Novak, 2003: 391 – 700; Frangeš, 1987: 353–423). Naime, sedamdesetih se godina dvadesetoga stoljeća počinju zabranjivati književni i kulturni časopisi, a dio se književnika povlači iz književne javnosti (Jelčić, 2004: 578). Tada književnost ponovo postaje slobodna od društvene angažiranosti te se pisci povlače u sebe i u stvaralaštvu pronalaze svojevrsni *bijeg od stvarnosti* (Jelčić, 2004: 579). Poetika toga doba obiluje fikcijom, autori pred čitateljsku publiku iznose odnos prema tradiciji i usuđuju se iznova i iznova vraćati starim, već nebrojeno puta na ovaj ili onaj način prerađenim, autorima, kao i poznatim postupcima intermedijalnosti i intertekstualnosti (Jelčić, 2004: 579). Svojevrsni nasljednik časopisa *Razlog* bio je *Quorum*, premda se pjesnici, kako je ranije napomenuto, smatraju individualistima i ne privlači ih stvaranje nekih kolektivnih ideja; radije se okreću pisanju kao *osobnoj igri* (Jelčić, 2004: 580). Pavao Pavličić, kao začetnik suvremenog krimića s elementima znanstvene fantastike, ili pak majstor hrvatske suvremene fantastike sklone čak i pretjerivanju, Goran Tribuson (Jelčić, 2004: 580–581) samo su neki od tzv. *postmodernista* poznati starim i mladim čitateljima diljem Hrvatske do dana današnjega.

5. MIROSLAV KRLEŽA

Miroslav Krleža autor je koji je na izniman način obilježio tijek stoljeća u kojemu je živio i djelovao (Lauer, 2013: 9). Pojavio se u hrvatskom književnom stvaralaštvu početkom 20. stoljeća i već je svojim prvim tekstovima, pisanim u ranoj mladosti, čitateljskoj publici pokazao svoju iznimnu nadarenost. Šaroliki spektar Krležinih djela nudi uvid u njegove stavove o duhu vremena u kojemu stvara, tražeći pritom autentičnost vlastitog izričaja (Visković, 2001: 6). Njegov golemi, žanrovski raznolik, književni opus sastavljen od pjesama, eseja, polemika, novela, romana, drama i studija odaje kritičku notu osvješćivanja društvenog stanja njegova vremena te približavanje tadašnjih političkih i socijalnih problema čitateljskoj publici (Matković, 1988: 6). Svojim je političkim angažmanom također obilježio kulturni život u tadašnjoj Hrvatskoj, pa i u ostalim zemljama Jugoslavije, a dobrim poznavanjem i upućenošću u književne krugove ostalih naroda svoga doba nastojao je povezati hrvatsku kulturu s kulturama europskih razmjera (Visković, 2001: 6). Krležina djela dospjela su u ruke kritičara, teoretičara književnosti i književnih znanstvenika, ne samo onih hrvatskih, već i slovenskih, srpskih, crnogorskih i makedonskih te tako, u osebujnoj literaturi, prozvala ovog svestranog autora najobuhvatnijim (Novak, 2003: 321) i najoriginalnijim pripadnikom hrvatske pisane riječi 20. stoljeća (Matković, 1988: 9).



Slika 2. *Miroslav Krleža*²⁹

²⁹ prema: <https://www.icv.hr/wp-content/uploads/2016/12/miroslav-krleza.jpg> (pristupljeno 29. lipnja 2019.)

5.1. Krleža kao dječarac, buntovni kadet, umjetnik i politička ličnost

Podaci o djetinjstvu Miroslava Krleže, školovanju i ranoj mladosti pouzdano se doznaju iz njegova autobiografskog djela *Djetinjstvo u Agramu* – kasnije *Djetinjstvo*, koje piše dostignuvši pola stoljeća života (Matković, 1988: 17). U tadašnjem Agramu, što u ono doba bijaše ime grada Zagreba; političkog i kulturnog centra hrvatskog dijela Austro-Ugarske; rođen je dana 7. srpnja 1893. u 7 sati ujutro dječak po ocu nazvan Miroslav, iako mu se imendan slavio na dan svetog Kamila, 18. srpnja (Lauer, 2013: 19), kad je ujedno bio i rođendan njegova oca (Lasić, 1982: 32). Otac mu Miroslav, porijeklom iz Varaždina, radio je kao redarstveni stražar u Zagrebu, gdje je 1892. uzeo za ženu Ivanu Drožar, Krležinu majku (Lasić, 1982: 32). Kako navode autori koji su zaranjali dublje u Krležinu biografiju, o Krležinoj baki s očeve strane malo je poznatih podataka. Zvala se Petra Metkovec; iz bogate varaždinske obitelji Metkovec; koja je posjedovala brojne komade zemlje u Varaždinu i okolici. Činjenica da je, kako iznosi Lauer, spletom okolnosti Krležin otac u ranoj mladosti ostao bez svog oca; tj. Krležina djeda, dovodi do lošeg, gotovo nikakvog odnosa mladoga Krleže s ocem (Lauer, 2013: 19–20). Iz Krležina opisa oca, ali i iz motiva izgradnje odnosa oca i sina koji se reflektirao na mnoga Krležina djela (Lasić, 1982: 34), zasigurno se može zaključiti opipljiva odsutnost osobe oca u njegovu životu, kao i čežnja za čovjekom koji bi ga poznao, prihvaćao i volio onakvoga kakav jest: *Nisam ga volio, mislim ni on mene naročito. Mislio je da je ovo što radim na granici kriminala, držao me čudakom i protuhom, da ništa što činim nije prema pravilima lijepog ponašanja.* (Čengić, 1985.: 106). Suprotno opisanom, o majci je Krleža imao samo riječi hvale: opisuje je kao izuzetno humanu i poniznu ženu posebno odanoj Bogu, što navodi Lauer Krležinim riječima: *Moja je mati bila žena iz puka, domaćica, sluškinja. Vjerovala je u Boga, išla je u crkvu, redovito se ispovijedala. Bila je dobroga srca i kuća nam je bila puna prosjaka. (...)* (Vaništa, 2010: 123). Osim oca i majke, na Krležu je u djetinjstvu snažan utjecaj ostavila njegova baka po majčinoj lozi, Terezija, posebno zbog svog specifičnog kajkavskog dijalektalnog govora, bez primjesa ilirske novoštokavštine i njemačkih posuđenica. Takav se čisti kajkavski, *slobodan od svake štokavske hrvaštine*, primjerice, može prepoznati u *Baladama Petrice Kerempuha* ili u romanu *Na rubu pameti* (Lauer, 2013: 22–23).

Prvih šest godina života dječarac Krleža proveo je u obiteljskom okruženju, obasipan ljubavlju i pažnjom majčinom te uživajući u toploj komunikaciji s bakom koja mu je svakodnevno

pripovijedala razne priče o prošlim vremenima i biblijske legende. To će se razdoblje djetinjstva također odraziti na njegovo poimanje svijeta (Lasić, 1982: 38), a kasnije ostati kao trajni izvor asocijacija i inspiracije za mnoga njegova djela (Matković, 1988: 21). Osim sjećanja na baku i njezine priče, djed po očevoj strani također mu je urezao u pamćenje jedan dio sebe: neko je vrijeme, još prije unukova rođenja, svirao orgulje. Naime, kako iznosi u *Djetinjstvu*, snažan dojam na Krležu kao dječaka ostavio je zvuk orgulja pri prvom susretu s njima u lokalnoj crkvi: *Zvuk orgulja vršio je na mene neobičan dojam od prvog dana mog pamćenja. I danas još (kao i u danima najranijeg djetinjstva), kod grmljavine „organo pieno“ građevina crkve, njene kolumne, lađe, prozorna stakla i kristali po svijećnjacima, nego i čitava moja tjelesna i duhovna supstanca.* (Krleža, 1952: 374) Citirana rečenica jasno opisuje čitavu paletu misli i emocija koje je jedan trenutak i jedan zvuk izazvao u njegovu biću.

O adresi stanovanja obitelji Krleža i njezinim promjenama postoje iscrpni podaci. Stanko Lasić u studiji *Krleža: kronologija života i rada* kronološkim slijedom navodi kako je obitelj najprije živjela u Petrovoj ulici na broju 4, a potom se 1898. preselila u ulicu *Nad lipom* (autor ne navodi kućni broj). Iako je u njoj stanovao samo godinu dana, Krleža se vrlo dobro sjeća kuće i okruženja o kojem je kasnije razgovarao s bakom (Lasić, 1982: 38), što potvrđuje citat iz Krležina vlastitog ispita koji potječe iz vremena Krležina pohađanja Niže pučke škole na zagrebačkom Kaptolu:

Stanujući tada (1898 – 99) Nad Lipom, bazali smo po vrhovečkim obroncima, a ja sam svoju baku kasnije godinama često ispitivao gdje se ta kapelica tako tajanstveno izgubila, jer je nikad više nisam mogao pronaći. Sjećanje na tu ubogu crkvičicu, koja mi je nestala iz vida, postalo je motivom moje postojane nostalgije, od vremena na vrijeme veoma uzbuđljivom, sa dugim vremenskim prekidima godinama, da bi se na trenutak jasno pojavila, a zatim opet isto tako nestala. (Krleža, 1972: 458–459).

Iz navedenih se misli lako može iščitati koliki je to mjesto stanovanja ostavilo trag u sjećanju tadašnjeg šestogodišnjeg djeteta. Već godinu kasnije, kako navodi Lauer, Krležini žive u Bijeničkoj cesti br. 7, a iste godine Krleža polazi u nižu pučku školu na Kaptolu (Lasić, 1982: 40), gdje sklapa brojna prijateljstva s budućim utjecajnim osobama u politici, posebice u radu Komunističke partije (Lauer, 2013: 27). Jezično izražavanje kod ovoga se mladog intelektualca već tada počelo ozbiljnije formirati, a to je zasluga, osim već spomenutog bakinog kajkavskog

dijalekta, njegova učitelja i tadašnjeg ravnatelja škole – Josipa Klobučara. Iste godine, kad je započeo školovanje, počeo je sudjelovati i u crkvenim obredima: polazio je duhovne vježbe u franjevačkom samostanu, čak je i kod kuće prakticirao uz maleni oltar, dok mu je baka bila jedina publika (Lasić, 1982: 40–41). Ipak, dok je služio riječ Božju u halji ministranta, polako se, dan za danom, počeo udaljavati od Boga, razvijati odbojnost prema svim konvencijama nadnaravnih rituala i priklanjati se svojevrsnom ateizmu, spoznavši kako baš svaki čovjek ima mogućnost izgradnje vlastitog svijeta i kako ni o kome ne ovisi (Lauer, 2013: 27).

Godine 1903. Krležu je upisao nižu gimnaziju u Zagrebu³⁰, klasični smjer (Matković, 1988: 22) i već se tada teško prilagođava novom ambijentu, što zbog silnih ideja koje su se kosile s onima koje je imao do tada, što za posljedicu ima prestanak ministriranja; što zbog ponovne promjene mjesta stanovanja iz Bijeničke na Ilički trg. Osim toga, teško mu je pao i odlazak voljene bake Terezije u Pariz (Lasić, 1982: 59). Te presudne godine, kako sâm navodi, njegov je uspjeh u gimnaziji pošao nizbrdo – nije da Krležu nije bio dovoljno inteligentan i marljiv, nego su njegovi interesi nadilazili školsko gradivo (Lauer, 2013: 28–29). Ono ga nikako nije ispunjavalo pa se, kaže, intenzivno prepustio kazalištu i pisanju dramskih tekstova: *Prve svoje odlike izgubio sam zbog pisanja drama po uzoru na Mirka Begovića na križarske, viteške motive, a bilo je to u prvoj i drugoj gimnaziji; jedna se zvala „Krvava noć na Grebengradu“; u četvrtom razredu gimnazije propao sam iz latinskog i iz grčkog jer sam se mjesto nepravilnim grčkim glagolima i pogodbenim rečenicama zanimao pisanjem drama* (Krležu, 1932: 201). Po završetku gimnazije, pribojavajući se da mu sin ne upadne u krivo društvo, otac ga, uz njegov pristanak na odlazak iz Zagreba, upisuje u kadetsku školu u Pećuhu, gdje Krleži oslovljavaju prevedenicom njegova imena na njemački – Friedrich (Lauer, 2013: 31). Lauer potom navodi kako se 1911. mladi kadet preselio na vojnu akademiju Ludoviceum u Budimpešti, gdje se nastava odvijala na mađarskom jeziku. Srećom, Krležu je tim jezikom tada već odlično vladao jer je petnaeste godine uživao čitajući mađarske pjesnike i proučavajući njihove klasike (Lauer, 2013: 32–33).

Kad su između balkanskih saveznika i Turaka, kao svojevrsni uvod u Prvi svjetski rat i nada za konačno oslobođenje južnoslavenskih naroda od osmanlijske okupacije, započeli Balkanski ratovi (Matković, 1988: 28), Krležu je nakratko napustio Ludoviceum pokušavši se domoći Beograda i priključiti srpskoj vojsci kao dragovoljac, no nije uspio zadobiti povjerenje

³⁰ prema: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34113> (pristupljeno 30. lipnja 2019.)

srpske vlade pa je bio prisiljen vratiti se u Ludoviceum (Lauer, 2013: 34). Ipak, kasnije je izbačen iz vojne škole zbog ponovnog pokušaja bijega u Beograd, nakon čega mladi pisac boravi u Istambulu baveći se isključivo književnošću i prepuštajući se vlastitim mislima kao vođama (Lauer, 2013: 35–36). Za prvih se ratnih godina, kako je rečeno, bavio profesionalnim književnim radom te izdavanjem novinskih članaka za *Književne novosti*, *Savremenik* i *Hrvatski pokret*. Živi kao civil u Zagrebu, proučava i prati vijesti koje stižu s bojišta (Lasić, 1982: 116–119). Na koncu 1915. bio je unovačen i sljedeće godine poslan na bojište u Galiciji, no, zbog pogoršanja zdravstvenog stanja, oslobođen je vojne službe i vraćen u Zagreb (Lasić, 1982: 128). Iz Galicije je ponio sa sobom samo turobne slike ratnog užasa, mlitava, izmučena tijela svojih prijatelja i žal za umrlim dragim licima, kao i sraz između vlastitih iluzija i okrutne stvarnosti (Krlježa, 1923: 101–102). Ostatak ratnih godina Krlježa provodi pišući komentare, postaje članom komunističkog pokreta³¹, a nezadovoljstvo ondašnjim stanjem u državi izražava uređujući novine i časopise poput *Pravde*, *Obzora* i *Slobode*, te sastavljajući eseje o književnosti, umjetnosti i kulturi (Lasić, 1982: 143). Godine 1920. upušta se još dublje u politiku i od tada aktivno sudjeluje u radu Komunističke partije, kako u Zagrebu, tako i izvan njega, sudjeluje na brojnim skupovima, eventima i manifestacijama održavajući i brojne govore na svečanostima. Književni rad svodi mu se na publicistiku o političkom stanju te izvještaje o vlastitim govorima (Lasić, 1982: 154–159). Kasnijih godina Krlježa sve više naginje kazališnoj sceni, a njegov rad u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu zasigurno je zapečaćen godinom 1922., kad je održana izvedba prve Krlježine drame po imenu *Golgota*, u režiji Branka Gavelle, prema scenografiji Ljube Babića (Lasić, 1982: 170).

1928. godina bila je prijelomna kako u Krlježinu stvaralaštvu, tako i u načinu pristupanja književnosti³². Naime, tada nastupa razdoblje socijalno angažirane književnosti, a književnici se udružuju u zajedničkom stavu o tome kako se književnost isključivo treba baviti društvenim problemima (Šicel, 2009: 9). No, Krlježa je ovdje, na neki način, pokušao pomiriti književnost koja bi, unatoč političkoj situaciji i činjenici da i sâm podupirao rad Komunističke partije, trebala ostati sama sebi svrhom, i politiku kojoj se priklonio: *On želi biti i jedno i drugo, uvući političku tjeskobu u umjetničku avanturu, umjetničku avanturu u političku djelatnost. Da li je na tom putu uopće uspjeh moguć? Za Krlježu međutim to nije bilo pitanje nekog izbora, nego logički rezultat njegova*

³¹ prema: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34113> (pristupljeno 30. lipnja 2019.)

³² v. poglavlje 2.3.

života: biti vjeran i revoluciji (svojoj pobuni) i umjetnosti (svojoj ljubavi). (Lasić, 1982: 204). S vremenom Krleža shvaća kako je takvim stavom kontradiktoran samome sebi, ali on živi tu kontradikciju i kao političar i kao umjetnik, nemajući nakanu predati se samo jednome od toga dvoga. Dottični sukob na književnoj ljevici u pravom smislu te riječi započeo je studijom *Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića* koja se počela shvaćati kao napad na marksističku teoriju o društvenoj ulozi književnosti. Sukob je dosegao vrhunac početkom Drugog svjetskog rata kad se Krleža počinje braniti od svojih ideoloških protivnika pokrenuvši, zajedno s nekolicinom svojih prijatelja, časopis *Pečat*, a potom objavivši u njemu esej *Dijalektički antibarbarus*³³. Međutim, Partija je uzvratila udarac manifestom *Umjetnost i kritika*, imajući za cilj puko suprotstavljanje Krleži i njegovim stavovima (Lauer, 201: 89–90). U takvom ratu književne misli iz pera ovog umjetnika proizlaze *veličanstvena remek-djela* (Lauer, 2013: 93), među kojima se posebno ističe ciklus drama o Glembajevima (Lasić, 1982: 205). Nadalje, svi pečatovci bili su proglašeni *revizionistima, kontrarevolucionarnom pojavom, sumnjivom do srži, bolešću opasnom za radničku klasu*, a Krleža je, kao čeonik organizacije, proglašen neprijateljem. Rad *Pečata* sljedeće je godine obustavljen, što je označilo Krležin poraz. (Matković, 1988: 74–78). Ipak, nekoliko godina kasnije, počele su, kako u književnosti, tako i u svakodnevnici, na vidjelo izlaziti Krležine riječi zapisane u tom proturevolucionarnom i kontradiktornom vremenu, što se posebno daje naslutiti prilikom njegova centralnog govora održanog 1952. na Kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani (Matković, 1988: 79). Taj je govor označio povratak one ideje o ponajprije estetskoj ulozi književnosti (Jelčić, 2004: 472) kao i potpuni slom socijalističko-realističkog dogmatizma (Lasić, 1982: 359).

Godine drugoga rata koji je proživio, odmah po stavljanju u okove nakon obustave rada *Pečata*, Krleža uglavnom provodi u miru, pod trajnim nadzorom. Ne preostaje mu ništa drugo osim riječi pera – proučava svijet oko sebe, mašta i piše brojne memorijale, dnevnike i kronike s pogledima što u prošlost, što u neizvjesnu budućnost, bez pretjerane nade u njihovo objavljivanje (Matković, 1988: 82–83); sve do vremena kad stavovi u umjetnosti radi umjetnosti Miroslava Krleže, iz nekoć osuđivanog i napadnutog *Dijalektičkog antibarbarusa* (Lasić, 1982: 359), ponovo ne zažive.

³³ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=47253> (pristupljeno 30. lipnja 2019.)

5.2. Posljednje godine pišćeva života

U poslijeratnim godinama Krleža se bavi znanstvenim radom, postaje potpredsjednikom i organizatorom osnovane Akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu (Matković, 1988: 84) te urednikom i ravnateljem Jugoslavenskog leksigografskog zavoda, gdje radi na projektu Enciklopedije Jugoslavije. Od 1984. ustanova nosi njegovo ime.³⁴ Posljednjih dvadeset i pet godina života Krleža je objavio dvadesetak novih romana, studija, polemika, eseja i drama, a brojni su časopisi već tada izdavali posebne brojeve posvećene Krleži, poput *Zbornika o Miroslavu Krleži* u izdanju JAZU i *Krležina zbornika* Instituta za nauku o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu (Lasić, 1982: 392). 1967. godine stavio je potpis na *Deklaraciju o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*, zauzevši time stav o slobodnom razvoju hrvatskog jezika (Lasić, 1982: 404). Taj je potpis značio sklad mišljenja kako u Ustavu treba izmijeniti članak o nazivu jezika, odnosno da četiri jezika narodâ Jugoslavije: hrvatski, srpski, slovenski, makedonski imaju ravnopravni položaj. Sukladno tome, hrvatski se jezik kao *književni* uvodi u javnu i političku upotrebu³⁵.

Kako je tada, nakon što je potpisao *Deklaraciju*, prestao biti članom Centralnog komiteta komunista Hrvatske (Lasić, 1982: 403), Krleža se povukao iz političkog života i ponovo čitav predao književnom radu: uređivao je časopis *Forum*, pisao je dnevničke zapise te eseje o književnosti, završio posljednju knjigu romana *Zastave* (Lasić, 1982: 409), a okušao se i u pisanju filmskog scenarija (Lasić, 1982: 408, 412). S punih osamdeset godina na leđima, upravo na dan proslave rođendana, ovaj je kontradiktorni književnik dobio svečano odlikovanje od Tita, a tadašnji predsjednik Sabora, Jakov Blažević, zahvalio mu je, između ostalog, što je svojim velikim djelom u dugom vremenskom razdoblju dao *pečat našoj kulturi* te kao izuzetni humanist i veliki mislilac svoga doba *inspirirao generacije u borbi za ljudskost, za bolji život i novo društvo* (Lasić, 1982: 418–419).

Već u odmakloj dobi Krleža je malo pisao. Većinu je vremena mirovao, uzimao lijekove, uzimao terapije – bolovao je od artoze koljena koja je kasnije, kako se nije mnogo kretao,

³⁴ prema: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=35937> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

³⁵ prema: <http://www.matica.hr/kolo/314/deklaracija-o-nazivu-i-polozaju-hrvatskog-književnog-jezika-20681/> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

uzrokovala svojevrsnu atrofiju donjih ekstremiteta. Osim toga, počela ga je obuzimati melankolija i sjeta, posebno nakon gubitka supruge Bele nakon, gotovo pa iznenadne, upale pluća (Lauer, 2013: 206–208). Nedugo nakon toga, kao da je htio što prije poći za njom, iste se godine Krležino zdravstveno stanje jako pogoršalo pa je odvezen u bolnicu. Zanimljiv je podatak kako je, iako su mu sve vitalne funkcije bile na izmaku snaga; gotovo pa prestale raditi, Krležino je srce i dalje lupalo (Lauer, 2013: 210) Bila je to snaga srca, uma i organizma koju liječnici još ne vidješe. *To je u pravom smislu čudo od čovjeka.* – riječi su, kako navodi Krležin prijatelj i bliski suradnik Čengić (Čengić, 1982: 562), Krležina liječnika prilikom posljednjeg pregleda.

Krleža je napustio ovozemaljski svijet 29. prosinca 1981. godine. Na njegovu sprovodu okupili su se brojni dostojanstvenici Partije, članovi Društva hrvatskih književnika, JAZU, Leksikografskog zavoda, pa i članovi državne uprave kako bi mu dali posljednji pozdrav. Osim pozdrava sa svih strana, Miroslavu Krleži odana je i vojna počast, a bdijenje je održano u predvorju JAZU. Pokopan je na Mirogoju uz voljenu suprugu Belu, a, nakon pokopa, vjerni prijatelj, kazališni kritičar Josip Vidmar u ime svih izrekao mu je zahvalu za njegovo opsežno i žanrovski raznoliko djelovanje (Lauer, 2012: 210 – 211) jer *Miroslav Krleža je, poput Zole, poput Gorkoga, predstavljao svijest svoga vremena* (Malić, 2009: 128).

5.3. Krležin književni opus u kratkim crtama

Krležin se opsežni i žanrovski raznolik književni rad tijekom gotovo čitavog dvadesetog stoljeća može podijeliti u nekoliko kronoloških faza, ovisno o razdoblju u kojem je stvarao i odnosu pisca i književnosti koji je tada vladao. Ugrubo, riječ je o različitim pristupima književnom stvaralaštvu koji su se razlikovali tijekom ekspresionističkog doba³⁶, razdoblja socijalno angažirane literature³⁷, i onima druge moderne, odnosno suvremenog razdoblja³⁸, kad je Krleža napokon došao *na svoje* zagovarajući estetsku ulogu književnosti. Radi lakšeg sintetiziranja, ovdje će ukratko biti prikazan Krležin rad podijeljen prema žanru, ali i u skladu sa spomenutim književnim epohama.

³⁶ v. poglavlje 2.2.

³⁷ v. poglavlje 2.3.

³⁸ v. poglavlje 2.4.

5.3.1. Krleža kao pjesnik i prozaist

Među prvim ostvarenjima Miroslava Krleže, iako se čitateljskoj publici 1914. predstavio maskeratom *Legenda* (Matković, 1988: 92), krije se njegova simbolističko–impresionistička snaga poetske riječi (Šicel, 2007: 46). Osim što se kao lirski subjekt istaknuo u antologiji *Hrvatska mlada lirika*, kao samostalni radovi tijekom sljedećih godina objavljene su mu zbirke pjesama *Tri simfonije*, *Podnevna simfonija* (najprije objavljena u časopisu *Savremenik*, a kasnije ponovo u *Tri simfonije*), *Pan*, *Pjesme I*, *Pjesme II* i *Pjesme III*, između ostalih (Lasić, 1982: 129, 138, 143). Dok su *Tri simfonije* i *Pan* pjesme vitalističkog duha, bogate impresionističkim opisima prirode, ali i ekspresionističkom dinamikom slika i boja (Šicel, 2007: 48), preostalim trima spomenutim zbirkama pjesama u potpunosti dominira ekspresionizam. To su zbirke ratne lirike nastale u zadnjim godinama Prvog svjetskog rata i malo poslije njega koje oblikuju Krležu kao zbiljskog sudionika ratnih događanja, stradavanja i umorstava s posebnim naglaskom na emociju (Šicel, 2007: 50). U razdoblju socijalne tendencioznosti, nakon duge stanke, objavljena je Krležina zbirka *Knjiga pjesama*, a potom i *Pjesme u tmini*, ista ta zbirka nadopunjena novim pjesmama. Te su mu pjesme prožete tradicionalnim postupcima i tehnikama te donose socijalnu tematiku u skladu s događanjima toga doba (Šicel, 2009: 27–28). No, ubrzo ta socijalno angažirana lirika ovom autoru počinje smetati, pa pokazuje svoju slobodu umjetničkog stvaranja u *Baladama Petrice Kerempuha* iz 1936. godine (Šicel, 2009: 29). Riječ je o zbirci dijalektalne lirike pisane pjesnikovom vlastitom konstrukcijom staroga kajkavskoga jezika njegovih prethodnika, Habelića, Vramca, Pergošića i drugih (Jelčić, 2004: 359), s naglaskom na temu stradavanja hrvatskog kmetstva. Sadrži trideset i tri balade autorove vizije hrvatske povijesti od pobune Matije Gupca pa sve do kraja 19. stoljeća. Posljednja, trideset i četvrta balada naslovljena *Planetarijom* u neku je ruku osvrt na sve one prethodne balade te šira slika hrvatske povijesti i tragične sudbine hrvatskog čovjeka s elementima ironije i humora (Šicel, 2009: 28). „*Baladama Petrice Kerempuha*“ *Krleža je na najbolji način zaokružio svoj poetski opus* (Šicel, 2009: 30).

Prvo tiskano Krležino prozno djelo nosi naslov *Hrvatska rapsodija* u kojoj pisac, kako se i iz naslova i iz vremena u kojem je pisano može naslutiti, donosi groteskni prikaz hrvatske

društvene zbilje potkraj Prvoga svjetskog rata. Žanrovski je ovaj tekst teoretski neodređen, naziva se i dramom–novelom, pa i dijalogiziranom novelom, što samo potvrđuje njegovu pripadnost dobu ekspresionizma: ona obuhvaća razne žanrovske oblike koji zajedno čine jedinstvenu cjelinu forme i sadržaja teksta (Šicel, 2007: 79). Od ratne novelistike važno mjesto u Krležinu opusu zauzima zbirka antiratnih novela – *Hrvatski bog Mars*. U središtu su zbirke tragični likovi hrvatskih domobrana koji ginu za tuđe interese, a što je, dakako, odraz i Krležina stava o besmislu tragičnog ratnog krvarenja (Šicel, 2007: 83). Predstavljajući svojim čitateljima zasebne sudbine pojedinaca, sudionika ratnih događanja, s naglašenom dramatičnom neizvjesnošću te čestim unutarnjim monolozima, Krleža se polagano odmiče od strogog ekspresionizma i kreće putem realističnog izraza (Šicel, 2007: 84). U žanru putopisne proze Krleža se okušao u *Izletu u Rusiju* (1926.), djelu koje donosi sakupljene putopise, članke i impresije koje je autor pisao tijekom 1924. i 1925. (Lasić, 1982: 188), no to nije samo putopisno djelo – ono je izvor piščevih razmišljanja, meditacija i lirskih impresija na temelju osobnih doživljaja ljudi i društvenog okruženja (Šicel, 2007: 85).

Među proznim djelima iz Krležina pera valja spomenuti romane nastale u književno doba socijalnih tendencija. Četiri cjelovita romana: *Povratak Filipa Latinovicza*, *Na rubu pameti*, *Banket u Blitvi* i *Zastave*, s time da je posljednji ostao nedovršen, psihološke su studije koje predvode njihovi protagonisti – *pobunjene ličnosti koje bivaju zapletene u neravne borbe protiv jačih, njima nesklonih prilika, i okoline, i sila* (Matković, 1988: 138), svak na svoj način, u potrazi za svojim mjestom pod suncem. Prvi od njih, roman *Povratak Filipa Latinovicza* ujedno je i roman karaktera. U njegovu je središtu mladi intelektualac Filip koji se, nakon dugogodišnjeg boravka u inozemstvu, vraća kući i započinje svoje dugotrajno traganje za smislom; uživajući u besposlenom životarenju, no pritom ne gubeći vjeru u čistu umjetnost (Matković, 1988: 140). U vrijeme sukoba na književnoj ljevici nastaje roman *Na rubu pameti* koji naglasak stavlja na tadašnje socijalne i političke događaje (Šicel, 2009: 89). Glavni lik romana imenovan samo Doktor, bez imena i prezimena, suprotstavljen je općoj ljudskoj gluposti, amoralnosti i svojeglavosti. Ipak, ako se dublje promotri, u tom se liku intelektualca krije mučno razmišljanje samog autora koji u liku bezimenog Doktora pokušava čitatelju približiti osnovna pitanja tada suvremenog društva, ali prvenstveno potaknuti ga da razmisli o smislu vlastitog postojanja u moru ljudske gluposti (Šicel, 2009: 91). Za drugi svoj politički roman, nazvan i romanom ideja, *Banket u Blitvi*, u dvije je knjige Krleža ponovo uzeo politiku za sredstvo manifestacije vlastitog pogleda na svijet (Matković, 1988: 144), a za temu sukob blitvanskog diktatora Barutanskog i pobunjenog liberala Nielsa Nielsena

(Šicel, 2009: 92). I posljednji, najopsežniji roman iz tog dijela stvaralaštva jesu *Zastave*; roman politike i sudbine hrvatskih ljudi. Ovdje se Krleža okreće svojoj domovini, ratnim frontama tijekom Prvog svjetskog rata, raspadu Dunavske monarhije te uspostavljanju Kraljevine SHS (Lauer, 2013: 174), a naslov pobliže objašnjava Matković: *Roman je to Krležine generacije, mladića i njihovih očeva, koji su pod raznim zastavama doživljavali vrijeme oko Prvog svjetskog rata (...)* (Matković, 1988: 147). Godine 1962. izašla je šesta knjiga ovoga romana koji je počeo objavljivati u časopisu *Forum*. *Zastave* se danas uzimaju za nedovršeni roman, ali ne zato što ne čini jednu smislenu proznu cjelinu, već zato što bi njegov protagonist Kamilo i dalje mogao proživljavati avanturu za avanturom i suočavati se iznova i iznova s novim društvenim prilikama³⁹.

5.3.2. Tri faze Krležina dramskog opusa

Miroslav Krleža je, kako je napomenuto u par navrata, svoje svestrano književno lice pokazao upravo dramskim žanrom. Svoje prvo djelo napisao je ratne 1914. pod naslovom *Legenda* i ono će biti prva drama u nizu ciklusa legendi stvorenih u obliku ekspresionističko-simbolističkih dramskih tekstova. Nekoliko drama, koje su naslov preuzele od one prve – *Legende*, bile su lirski prikazi legendarnih ličnosti svjetske povijesti prožeti simboličnim tonom, ali i slikovitim ekspresionističkim scenama. *Legenda* je prvi put izvedena tek 1978. u zeničkom Narodnom pozorištu⁴⁰. Ciklusu *Legendi* pripadaju i: pokladna igra *Maskerata*, *Kraljevo*, *Kristofor Kolumbo*, *Adam i Eva*, te je sve zaokruženo u cjelinu *Michelangelom Buonarottijem* (Šicel, 2007: 106–107). Tekst koji se najviše ističe među *Legendama* nedvojbeno je jednočinka *Kraljevo* (Lauer, 2013: 40). Kraljevski sajam održan u Zagrebu jedne noći u kolovozu na umjetnički je način, u Krležinu stilu, prikazan kaotičnom slikom predratnog zbivanja na kojoj se istovremeno isprepliće mnoštvo zbivanja, a u tim zbivanjima sudjeluje enormni broj likova. To je prva prava ekspresionistička drama u kojoj zbivanja teku bez prekida, a izmjene stvarnosti i imaginacije, života i smrti, prošlosti i sadašnjosti uzdignute su na razin ugroteske. Na taj način autor oslikava metaforu društva koje

³⁹ prema: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1200> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

⁴⁰ prema: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=533> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

srlja u rat, a didaskalije, jednako važne kao i dramski tekst, pokazuju sintezu vizualnih, zvučnih i plesnih elemenata (Šicel, 2007: 106–107).

Drugu, realističko-ekspresionističku fazu dramskih tekstova koji krase Krležino ime čine tri djela: *Galicija*, *Vučjak* i *Golgota*, napisana u razmaku od 1920. do 1923, a odlikuje ih scenski prikaz ratne stvarnosti s produbljenom karakterizacijom likova i tek pojedinim ekspresionističkim elementima. Odabrana kao prvo dramsko Krležino djelo za izvedbu, sat vremena prije dogovorene izvedbe, *Galicija* je zabranjena uz obrazloženje da je zamišljena kao dio komunističkog puča. Objavljena je ponovo godine 1932. pod naslovom *U logoru* (Šicel, 2007: 109), no s prvotnom *Galicijom* veže je samo osnovna tema. Naime, *Galicija* je u neku ruku nastala kao nastavak novelističkog proturatnog ciklusa *Hrvatski bog Mars* te po svojim stilskim, tematskim i ideološkim karakteristikama spada u ratni ciklus uz *Golgotu* i *Vučjaka*, dok dramu *U logoru*, kojoj je *Galicija*, takoreći, služila samo kao predložak, valja svrstati u glembajevski ciklus; *ciklus kojem pripada ne samo kronološki nego i dramaturški, generički, jezično i stilski*⁴¹. Sljedeća drama iz ovog ciklusa, *Golgota*, prvo je Krležino dramsko djelo koje je doživjelo praizvedbu u kazalištu, i to Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 3. studenog 1922. u režiji Branka Gavella (Lasić, 1892: 170). Radnja obrađuje stanje među pripadnicima europskog radničkog pokreta netom nakon Oktobarske revolucije, a ideja za nju nastala je jedne noći u crikveničkom hotelu, pod voštanim svjetlom jer bijaše nestalo struje (Šicel, 2007: 110). U posljednjoj drami ovoga ciklusa, *Vučjaku*, Krleža se dodiruje kaotičnog stanja u našim gradovima i selima već pred kraj rata, dok svoga protagonista, ratnog invalida Krešimira Horvata, vodi kroz kontrast selo-grad, a istovremeno ga produbljuje kao čovjeka koji tone u ponor vlastite usamljenosti i bespomoćnosti da promijeni društvene okolnosti koje su ga zapale. *Vučjak* predstavlja most od ekspresionističkih krikova iz prve Krležine dramske faze do psiholoških drama ibsenovskog tipa kakve ostvaruje u glembajevskom ciklusu (Šicel, 2007: 111–112).

Kao pripremu za treću fazu svoga dramskog opusa Krleža je u razdoblju između 1926. i 1929. počeo objavljivati jedanaest prozanih tekstova, usko povezanih s dramskim ciklusom o Glembajevima. Bili su to prozni fragmenti i novele vezane uz obitelj Glembaj, njihovu povijest, uspon i slom. Tekstovi su izlazili u časopisima *Savremeniku*, *Književnoj republici*, *Književnosti* te u *Srpskom književnom glasniku*, a neki od naslova jesu: *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbach*, *O*

⁴¹ prema: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=328> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

Glembaju (Šicel, 2009: 145). Nadalje, u dramski ciklus o Glembajevima Krleža je smjestio *Gospodu Glembajeve* i *U agoniji* iz 1928. te *Ledu* iz 1931. godine (Lauer, 2013: 102–105). U ovim dramskim tekstovima Krleža je vješto oslikao propast jedne patricijske familije, ali ne samo na materijalnoj, već i na psihološkoj i na moralnoj razini. Iako na prvu, po tematici, djeluju kao realistične i psihološke; budući da pred čitatelja donose čitav svijet Glembajevih, njihovu opterećenost obiteljskim naslijeđem, a posebno moralom, koji visi nad njima u vidu pojma *glembajevštine* poput *prsta sudbine*; može se kazati da su ova tri komada podložni više pjesničkoj fikciji, negoli običnoj stvarnosti (Matković, 1988: 122). Uz naglašenu realistično-analitičku konverzacijsku notu te u dinamičnoj i napetoj atmosferi, Krleža slika portrete svojih likova (Šicel, 2009: 146), uklopivši ih u jednu veliku obitelj, vodi ih od skromnih početaka, preko uzdizanja u društvu, sve do propasti u vidu ludila ili samoubojstva (Lauer, 2013: 102).

Gospoda Glembajevi, kronološkim redom prva od triju članica glembajevskog ciklusa, tročinka je čija je radnja smještena u kuću bankarske obitelji Glembaj, tijekom jedne ljetne predratne noći. Prvi je put objavljena u nakladništvu Društva hrvatskih književnika u Zagrebu, 1928., a potom i 1932. u sklopu knjige *Glembajevi*. Prvu je izvedbu na sceni doživjela u zagrebačkom HNK-u na valentinovo, 14. veljače 1929. godine⁴². Dok se prva drama ciklusa bavila moralnim pitanjem jedne obitelji kroz generacije, dvočinka *U agoniji* zadire u rastrojeni odnos u jednom braku; onom bivšeg konjičkog časnika Lenbacha i njegove emocionalno osjetljive supruge, Laure Lenbach (Novak, 2003: 325), unuke mlađeg brata Ignjata Glembaja, prema tome članice porodice Glembaj (Šicel, 2009: 149). Ugledajući se na Ibsena, Krleža je u ovoj drami uspio objediniti hvalevrijednu psihološku analizu dvoje složenih karaktera, pripadnika građanskoga sloja hrvatskoga društva s početka 1920-ih, što dokazuje pozitivna kritika publike (Šicel, 2009: 151). *Leda* je završni dio trilogije o Glembajevima. Ona je konverzacijski tip drame, svedena na banaliziranje o svakodnevnom životu, što, zbog nedostatka neke logičke radnje, nije najbolje prihvaćeno od publike (Šicel, 2009: 154). Ulomke *Lede* njezin je autor objavljivao u periodu od 1929. do 1931., a kao cjelina objavljena je prvi put u knjizi *Glembajevi, drame i novele* 1932. s podnaslovom *Ljubavna igra u četiri čina*. U kasnijim poslijeratnim izdanjima podnaslov je promijenjen u *Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina* (Šicel, 2009: 151).

⁴² prema: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=363> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

6. MOTIV (TRAGIČNE) KRIVNJE U KRLEŽINOJ DRAMI *GOSPODA GLEMBAJEVI*

Sada, kad se detaljnije objasnio pojam krivnje, ali i prošlo putem Krležina stvaralaštva radi lakšeg shvaćanja povijesno-tematskog konteksta, moguće se posvetiti Krležinim *Glembajevima*, produbiti situacije među likovima koji njome vladaju, a potom proučiti motiv krivnje koji se proteže kroz čitavu dramu. Prva drama Krležina ciklusa o Glembajevima, objavljena prvi puta 1928. godine, tematizira nekoliko situacija iz života obitelji Glembajevih, odigranih jedne kasne ljetne noći, 1913. godine, u kući bogatog bankara Ignjata Glembaja. Nakon jedanaest godina izbjivanja, vraća se u obiteljski dom Ignjatov sin, Leone, neobuzdani buntovnik, slikar i doktor filozofije. Radnja svih triju činova svodi se na zaoštavanje sukoba između članova obitelji čiji je svjedok i, može se reći glavni incijator, upravo Leone (Lauer, 2013: 103–104). Okupivši na jednome mjestu čitavu paletu članova Glembajevih; od Ignjata Glembaja, preko njegove žene barunice, udovice starijeg Glembajevog sina; Ivana, daljeg rođaka Glembajevih i obiteljskog odvjetnika, Pube Fabriczyja, doktora teologije Silberbrandta, pa sve do središnjeg lika drame, kojom ona i započinje – Leonea Glembaja, Krleža je njome oslikao složene psihološke potrebe likova i prikazao složenu dramu obitelji koju prati mračna prošlost (Šicel, 2009: 146). Budući da je u ovoj drami Krleža stavio naglasak na produbljivanje odnosa između akantata i stvorio jedinstvenu napetu atmosferu u analitičko-realističnom tonu (Šicel, 2009: 146), možemo je okarakterizirati kao psihološku dramu. Međutim, ako se osvrnemo na Boušinu podjelu dramskoga žanra na tragediju, komediju i dramu u užem smislu, *Gospoda Glembajevi* pripadaju ovoj trećoj vrsti teksta (Bouša, 2009: 121) jer prikazuje jednu ozbiljnu životnu situaciju u kojoj nema ni heroja, ni ismijavanja nedostataka, već se u njoj nameću pitanja ljudskoga života i njegova postojanja u svijetu (Bouša, 2009: 121). Tu tematiku komentira i Lauer kad se dotiče ove drame (Lauer, 2013: 103–104), a pitanja o ljudskoj sudbini, i to onoj mračnoj i teškoj (Gašparović, 1977: 115), daju se naslutiti već na njezinu početku, u početnim riječima Leonea Glembaja: *Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno.* (Krleža, 2012: 283). Samo jedna konstatacija jednog od Glembajevih i činjenica da sve započinje u crvenom salonu na čijem se zidu nalazi *oko petnaest portreta gospode Glembajevih* (Krleža, 2012: 281) daje naznaku

putovanja u prošlost, *glembajevsku* prošlost koja je *mutna*, tj., kako objašnjava Hećimović, prepuna pljački, prevara i ubojstava (Hećimović, 1976: 415).

Osim sukoba između pojedinih likova koji su nositelji dramske radnje, Krleža u njihov govorni izričaj nerijetko ubacuje esejističke dijelove o matematici, filozofiji, slikarstvu, glazbi i slično (Šicel, 2009: 146), ili čak one u kojima se miješa sve navedeno, što je također uočljivo u početnom dijalogu Angelike i Leonea: *LEONE: (...) Ovo je bitno: matematika je, ako se govori simbolično, bliže nepoznatom 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. Govor govoriti i govorom se izraziti, to nije sasvim bezazlena vještina, to je eć pitanje umjetničkog dara, a Kant je pisao u stilu svoga vremena, krilato i idejno uzvišeno: „auf den Flügeln der Ideen“.* (...) (Krleža, 2012: 283–284). Osim što u Leoneovim riječima nalazimo duboka, filozofska razmatranja koja su, na suptilan način, prilagođava kontekstu, svakako je jedna od karakteristika ove drame miješanje hrvatskog i njemačkog jezika, čime Krleža djelu daje intencionalni karakter (Senker, 1001: 412). Prožeta dubokom filozofijom, izraženom elokvencijom i unutaršnjim dvojbama likova, ova drama obavijena je velom krivnje u različitim segmentima jer svi su Glembajevi svojevrsni *krivci*, što spominje Šimundža tvrdeći kako se, unatoč ozbiljnoj tematici, ondje krije i tragični element Krležina *glembajevštine* (Šimundža, n. d.: 270). Objasnjenje tog tragičnog elementa, odnosno tragične krivnje koju nose u sebi svi Glembajevi i zbog koje su takvi kakvi jesu krije se u tzv. *legendi stare Bárbczyjeve* da su Glembajevi ubojice i varalice (Krleža, 20012: 299), a dokaz te konstatacije primjećuje se u glavnim dramskim sukobima i njihovu ponašanju. Šimundžin komentar o Bárbczyjevoj legendi kao o ključu razumijevanja unaprijed zapisane krivnje članova obitelji Glembaj može se usko povezati s objašnjenjem o prstu sudbine u dramskome tekstu, koji se redovito pojavljuje kao element svake drame, odnosno o tzv. *tragičnoj krivnji* o kojoj je Švacov rekao da je najveći mogući intenzitet dramske egzistencijalne napetosti (Švacov, 2018: 66). Ta se tragična krivnja, kako je ranije rečeno, ne pojavljuje samo u tragediji, već i u ostalim dramskim vrstama, pa i u psihološkoj drami kao što su Krležini *Glembajevi*. Štoviše, u modernim psihološkim dramama taj je element još više naglašen jer prodirati dublje u psihu lika ne znači ništa drugo nego prodirati u smisao njegove egzistencije, a srž se te egzistencije krije upravo u toj *tragičnoj krivnji* – krivnji koja je unaprijed određena i od nje dramski lik ne može pobjeći jer ona je dio njega kao takvog (Švacov, 2018: 147). Kako u tragediji, ili u komediji, i ovdje se takva *tragična krivnja* multiplicira među likovima, a

potom i prenosi na druge likove, iz generacije u generaciju, ovdje s Glembajevih na druge Glembajeve, a u ovoj je drami to svojstvo prenošenja krivnje u prostoru među likovima u pojedinim situacijama, ali i u vremenu na relaciji prošlost-sadašnjost, predstavljeno kao *Bárbóczyjeva legenda* i ona ovdje određuje sudbinu svih Glembajevih.

6.1. Za sve je kriva *Bárbóczyjeva legenda*

Uzme li čovjek sve Glembajeve, sve te Glembajeve, koji kao povorka od tri stotine lica stupaju od marijaterezijanske cehovske tmine do današnje sinkopirane crnačke glazbe, iz te i takve perspektive javlja se u čovjeku prilično mutno pitanje: a kamo idu zapravo ti Glembajevi i koja ja zapravo svrha tog njihovog obiteljski organiziranog kretanja preko ovih naših žalostnih provincijalnih prilika? (Krléža, 2012: 19)

Ovako Krléža započinje sagu o obitelji Glembaj (Krléža, 2012: 14), čija je mračna prošlost ispričovijedana u nekoliko proznih tekstova koje je Krléža napisao radi lakšeg shvaćanja dramskog ciklusa. Mutno pitanje koje spominje odmah u prvoj rečenici najavljuje Krléžin socijalno-realistički pristup književnom stvaralaštvu, i to uspješno prikazan u obliku potresne obiteljske sage o Glembajevima, ali i činjenicu da je Krléža odmah na početku tragičnu krivnju u obliku *Bárbóczyjeve legende* odredio kao glavni motiv svoje drame. Ti Glembajevi koje spominje na ovaj ili onaj način pokušavaju pobjeći od sebe samih, ali, unatoč svakom pokušaju odupiranja, ne mogu prestati biti ono što jesu – *ubojice i varalice* (Krléža, 20012: 299). To im je određenje u krvi, u njihovoj egzistenciji, oni bez toga jednostavno ne postoje. Objašnjenje ove tvrdnje Krléža pojašnjava u početnom tekstu *O Glembajevima*. Naime, put Glembajevih do *gospode* trajao je gotovo tri stoljeća, a sve ono što su postigli pratio je kriminal, prevare i prolijevanje ljudske krvi. Naime, na početku Glembajevi bijahu samo *cehovski bezimeni*, prostačka i neuka obitelj čiji su prvi rukopisi bili *bez interpunkcije i velikih slova* (Krléža, 2012: 19–20), no, već u drugom naraštaju, pripovijeda dalje autor, u njihovim se pothvatima javljaju prvi znakovi kriminala, a što se više obitelj širila, to su se više njezini članovi počeli bogatiti, ali ne radišno i pošteno, nego je njihov novac potekao od kamatarenja, prevara i hladnokrvnih ubojstava nevinih ljudi (Krléža, 2012: 20). Takvi se Glembajevi prate u drami, Glembajevi poput bankara Ignjata, žene mu

barunice i sina mu Leonea čijim venama teče krv *krivaca*: prevaranata i zločinaca, što će biti prikazano i dokazano pothvatima istih tih likova.

Na tom je životnom putovanju Glembajevih i njihovu uzdizanju iz pepela pa sve do uzvišene gospode plemenita imena proliveno mnogo krvi i suza, a vrhunac toga prokletstva Glembajevih izrekla je stara Barboczyjeva, prva autentična plemkinja obitelji Glembajevih (Krleža, 2012: 36). Angelika Barboczy, iz obitelji koja je svoje plemenite korijene vukla još od Bele Četvrtoga, udala se za odvjetnika Ambroza Glembaja, brata Ignjatova, protiv svoje volje. Barboczyjeva je konstantno mrzila Glembajeve sve dok se, već u dubokoj starosti, prilikom jednog tragičnog događaja, nije drznula pokazati tu mržnju javnosti. Kad se, godine 1902. Ignjatova kći i Leoneova sestra, Alice utopila u Kupi, starica je počela vikati po Zagrebu da je jedna Alice *popila nažalost samo nekoliko suza što ih je skrivio njen otac Naci svojim bankarskim poslovima* (Krleža, 2012: 21–22), aludirajući na nepošteno i krvavo stjecanje novca.

Ako se malo dublje uđe u srž drame, Krležini ubojice i varalice nisu ništa drugo nego pripadnici tadašnjeg građanskog društvenog sloja koji su se iz bijede, mutnim poslovima i prevarama, dokopali bogatstva i uglednog položaja, a bankrot tvrtke Glembay Ltd. i slom obitelji Glembaj predstavljaju slom građanskog društva u Prvom svjetskom ratu (Senker, 2012: 10–11). Legenda stare Angelike Bárbóczy, Leoneove tete, uzeta je kako bi se objasnili ta počinjena zlodjela, ta tragičnost, a ujedno i krivnja koja je obavila Glembajeve u *Gospodi Glembajevima*. U funkciji arhetipskog modela dramske radnje, Barboczy-legenda potvrda je *sudbinske nužnosti događaja*, odnosno općepoznata istina, naglas izrečena od prve plemenite Glembajice, kojom je unaprijed određena sudbina cijele obitelji Glembaj (Karahasan, 1988:126). Prema toj legendi, kao u tragediji prema volji bogova, likovi moraju ispasti takvi kakvi jesu i sve se treba dogoditi po planu; dakle, Glembajevi će na ovaj ili onaj način završiti kao ubojice i varalice, i to je, kako kaže Karahasan, njihova *tragična krivnja*. Ta je konstatacija usporediva, primjerice, s tragičnom krivnjom u grčkoj tragediji: ako je Antigonina tragična krivnja potekla od prepuštanja volji bogova koju zagovaraju pokapanje pokojnih, a sudbina još od njezina prokletog djeda (Sofoklo, 1988: 34) jer bi je, u protivnome, zatekla božja kazna; tako su Glembajevi na ovaj ili onaj način ispali zločinački umovi: *nepismene varalice, ubojice, krivokletnici i luđaci* (Krleža, 2012: 23) jer je to njihova zla sudbina. O toj zloj sudbini i o tome kako je koji Glembaj skončao život pod krinkom umjetničkih doživljaja portretâ obitelji raspravljaju u početnim scenama Leone, Angelika i

Fabriczy. Dakle, Krleža je uspio osmisliti dramsku radnju čiji su nositelji likovi koji nisu tek tako krivi za ono što čine: barunica Castelli svjesno čini preljub, Ignjat Glembaj ispada varalica, a njegov sin Leone ocoubojica i ubojica, ali sve je to već unaprijed odredila sudbina, ta krvava, zločinačka *glembajevska* krv i nije moglo ispasti drugačije.

Ono što je još važno napomenuti, a usko je povezano s unaprijed određenom karakterizacijom Glembajevih, jest spoznaja kako *tragični krivci* ove drame nisu samo oni čijim venama teče glembajevska krv – ta se krivnja Glembajevih prenosi i na ostale članove porodice koji, doduše, nemaju njihovu krv, ali su svejedno u bliskom odnosu s Glembajevima pa se legenda stare Glembajeve Angelike i na njih odnosi. Pravi je primjer za to barunica Castelli koja je isto tako jedna od krivaca u ovoj drami iako po kriv nije Glembajeva. Primjera radi, u sljedećem citatu vidjet će se baruničino opravdavanje ponekih postupaka što upućuje na to da je i barunica kriva za razdor u obitelji, ali ona to ne priznaje tim riječima, već vješto prebacuje krivnju na Leonea pokušavajući u njemu pobuditi sažaljenje, a onda i krivnju, premda se tada već Leone u potpunosti osjećao krivim:

BARUNICA CASTELLI, nekako pomirljivo, lažljivo uvjerljivo, koketno i naivno: Što sam ja vama skrivila? Jesam li ja vama lično ikada učinila što našao? Vi ste spram mene već godinama nepravedni, a ovo je istina: ako je u ovoj Glembajevoj kući ikada itko imao sve moje iskrene i potpuno dezinteresirane simpatije, to ste bili samo vi! I kad je ono stigao neki dan vaš telegram iz Aix-les-Bainsa, ja sam se tako iskreno razveselila. So rein und so naiv! A odonda do danas: vi me neprekidno vrijeđate! Zašto? Zašto? (Krléza, 2012: 391)

(...)

BARUNICA CASTELLI mirno i žalosno: U čitavoj ovoj tamnoj glembajevskoj kući vi ste za mene bili jedina traka svjetlosti! Ja sam ušla u ovu kuću iz materijalnih razloga: ja to priznajem! Sie müssen das verstehen! Meine Kindheit hab' ich nicht verbracht wie Sie, auf einem Kirmanperser Tausend und eine Nacht spielend! S dvanaest godina ja sam ostala na ulici, Leone. Vi ne znate što to znači smucati se po parkovima na jesenjoj kiši, gladan i poderan i bez krova! Vi ste počeli živjeti s rentom od dvadeset funti mjesečno, a ja s poderanim cipelama i s jednom starom lisicom oko vrata! Meine Glembay-Ehe war eine finanzielle Transaktion! Ja to priznajem! I vidite: ja sam imala iza sebe tada već jedan degenerirani brak sa šezdesetogodišnjim barunom Castellijem i mnogo toga, no vjerujte mi, ja govorim pred mrtvim licem ovoga starca: za sve ono što sam ja

morala u ovim posteljama i u ovom braku, ja sam bila vrlo slabo plaćena! (Krlježa, 2012: 397–398).

Barunica ovim početnim retoričkim pitanjima najprije pokušava istaknuti kako ona nije ni za što kriva, a onda se, isticanjem Leonea kao jedine svijetle točke glembajevske kuće zapravo ulizuje Leoneu i, u obliku pokušaja neke pomirbe, namjerava doći do oslobođenja od svoje krivnje. Najpraktičniji je način dolaska do oslobođenja upravo prebacivanje iste te krivnje na Leonea: on je taj koji ne zna kako joj je bilo ostati na ulici u ranoj mladosti i *smucati se po parkovima na jesenjoj kiši* jer on, eto, nije imao prilike iskusiti jad i bijedu u materijalnom smislu. Osim za svoje jadno djetinjstvo Leoneu je, ipak, kako se čini, barunica Castelli priznala da je stupila u brak s Glembajem radi poboljšanja svoje financijske situacije, ali se onda opet opravdava tvrdeći da je te materijalne razloge skupo platila tijekom godina i godina braka s njim – dakle, definitivno poriče bilo kakvu krivnju, a zapravo je i ona *glembajevski* obilježena, čime se pokrijepljuje tvrdnja da svi vezani uz članove Glembajevih snose neku krivnju. Motiv baruničine krivnje u nadolazećim će poglavljima još jače doći do izražaja jer je ona upletena u slučaj Rupert-Canjeg, a, osim toga, ispada da je kriva i za preljub – u tim će situacijama opet biti vidljivo multipliciranje krivnje među ostalim likovima na sceni.

6.2. Tko je glavni *krivac* za slučaj Rupert-Canjeg?

(...) Ta je žena mrtva. I njeno dijete je mrtvo! I stara Rupertica je mrtva! Svi su mrtvi!
(Krlježa, 2012: 321)

Citirana je Leoneova konstatacija o slučaju Rupert-Canjeg koja razotkriva krivnju barunice Castelli. Motiv krivnje u Glembajevima, kako je ranije rečeno, nalazimo u početnim scenama drame, a kako se on uklapa u radnju prvog čina i tko je za što optužen ili kriv, uočljivo je u analizi spomenutog slučaja Rupert-Canjeg koji je središnja tema prve žestoke rasprave među likovima. Dakle, može se zaključiti kako dramski sukob počinje motivom krivnje pred zakonom, tj. onom barunice za ubojstvo dviju žena, a budući da se ona nije uspjela do kraja razriješiti, Krlježa krivnju u pravnom smislu proširuje na psihičku, tj. subjektivnu krivnju svojih aktanata. Prekinuvši razgovor o obiteljskim portretima i Leoneovu ironičnu konstataciju da se ispod silnog uspjeha

Glembajevih krije enormna količina ubojstava i samoubojstava, a koji Krleža vješto začinjava brojnim asocijacijama na mrtve izvan salona okupljenih (Vidan, 1975: 93), brbljavi odvjetnik Puba obaviještava prisutne kako se po novinama razvlače svakakve priče o povezanosti barunice Castelli sa slučajem Rupert-Canjeg. Naime, sve kreće od činjenice da je *barunica Castelli-Glembay, supruga bankira i veleindustrijalca Glembaja, pregazila na ulici svojim konjima sedamdeset i tri godine staru proleterku Ruperticu i, smrskavši joj glavu i polomivši joj sva rebra, usmrtila je na mjestu* (Krleža, 2012: 311). Da stvar bude zamršenija, nesuđena snaha dotične Rupertice, Fanika Canjeg, ostavši u to vrijeme bez budućeg muža, podigla je tužbu protiv barunice Castelli, ali je tužba odbačena. Potom se Canjegova, očajna zbog počinjene joj nepravde, nakon što je pozvonila na vratima kuće Glembajevih i bila izbačena iz nje poput psa, bacila s trećeg kata iste te kuće s nerođenim djetetom na putu, a s drugim u naručju. Te podatke iz tiska iznosi Puba pred Ignjata i barunicu koju se, kako se na prvu čini, krivi za smrt i stare Rupertice i Canjegove. (Krleža, 2012: 312). No, baruničinu krivnju jasno i glasno opravdava Puba razdvajajući ta dva smrtna slučaja. Naime, kako jedna Rupertica *nije oborena na cesti, nego je pala na pločinku*, prema tome, ona uopće nije bila pregažena, nego se samo onesvijestila. Ako se tome dodaju činjenice, kako iznosi dalje Puba, da ta starica nije bila nikakva radnica, nego samo prosjakinja koju društvu nije donosila nikakve konkretne koristi, a još je k tome imala i *visokostepenu arterosklerozu, hipertrofirano srce na posljednjoj niti insuficijencije*, sedamdeset i tri godine na leđima i česta alkoholizirana stanja. (Krleža, 2012: 315–316) Sve te razloge nabraja Puba u baruničinu obranu vezanu za slučaj Rupert koja je, kako ispada na kraju, sama kriva jer je stradala. Što se tiče samoubojstva Fanike Canjeg, i ovdje Puba ima glavnu riječ u prebacivanju krivnje s barunice upravo na Faniku jer smatra da se to što se toj ženi dogodilo, a za koju također ima riječi uvrede, nema apsolutno nikakve veze s barunicom: *Da je to žensko lice, ta Canjegova, bila slučajno priležnica vanbračnog sina stare Rupertice, da taj već trideset i dvije godine nije živio sa svojom materom, što se to konačno tiče tete Šarlote, respektive nas kao takvih?* (Krleža, 2012: 318). Osim toga, i sama Barunica negira bilo kakvu krivnju za samoubojstvo te žene: *Što ja mogu za to ako se ona osoba ubila! (...) Jesam li ja onu luđakinju bacila iz trećeg kata? (...) Što sam ja njoj učinila?* (Krleža, 2012: 307).

Stoga, ako se za istinito uzme mišljenje, gore izneseno, da je Fanika bila jedna obična priležnica Rupertičina sina i, još k tome, nepristrana osoba (Krleža, 2012: 318), a Rupertica obična, stara alkoholičarka, bolesnica i društveni parazit sa slabim srcem, barunica je odriješena svake

krivnje za te dvije smrti. O Rupertovoj se kasnije više ne raspravlja, ali slučaj samoubojstva Fanike Canjeg ovdje ne staje. Raspravu o tome tko je kriv za ono što se s njome dogodilo dodatno komplicira Leoneova konstatacija kako je on bio prisutan u trenutku kad je Canjegova pozvonila na vrata Glembajevih tražeći da joj barunica, kao svojevrsnu odštetu, kupi Singer-mašinu. Na njezine molbe da je pusti do barunice, Leone je toj ženi odrješito rekao da *nitko tko nema vizitkarte ne može biti pripušten gospođi* jer tako nalaže kućni red (Krleža, 2012: 322). Na te je riječi, kako tvrdi Leone, izjavila da će se ubiti ako ne dobije taj šivači stroj, na što joj je Leone rekao da više ne dolazi – te bi se činjenice mogle pripisati Leoneu kao krivnja za tjeranje te žene na ulicu (Krleža, 2012: 324) da sâm kasnije ne reče kako se sažalio nad njezinim moljakanjem, kupio šivači stroj i poslao ga na Fanikin adresu. Osim toga, Leoneu u prilog ide i tvrdnja kako tada nije imao pojma ni za ono što se dogodilo Rupertici, ni za povezanost Fanikinog moljakanja da je se pusti k barunici s tim događajem: *Što sam ja znao o svemu ovome? Vidim tu jednu ženu u visokom stepenu trudnoće s djetetom na sisi, u suzama, a ne puštaju je pred barunicu jer nema vizitkarte* (Krleža, 2012: 324). Leoneov čin s ove strane priče pokazuje kako nije imao zlih namjera prema toj ženi i kako osobno ne snosi nikakvu krivnju vezanu uz Fanikin čin samoubojstva, no ipak, samim time što je Glembaj, u sebi nosi onu glembajevsku tragičnu krivnju, a ona sa sobom nosi još krivnje koja se proteže kroz daljnje dramske situacije. Stvari se dodatno zakompliciraju već kad se Silberbrandt koji nije član obitelji Glembaj, ali je usko povezan s njima, upliće u raspravu o krivnji pa, s religiozno-moralnog stajališta, za spomenuto samoubojstvo Fanike Canjeg pokušava u potpunosti prebaciti na Leonea: *Ja sam posve slučajno bio na galeriji i čuo sam svaku riječ koju ste vi onoj ženi rekli! Čuo sam kako je ona plakala da tako dalje više ne može s jednim djetetom na prsima a s drugim na putu, a vi ste njoj na to rekli „neka skoči kroz prozor“.* (Krleža, 2012: 326). Leone, pak, ne poriče da je rekao Canjegovoj upravo to što Silberbrandt tvrdi da je čuo, ali se ona iskonska krivnja opet vraća na barunicu koja je predsjednica Dobrotvornog ureda od koje je Canjegova u više navrata, prije posjeta glembajevskoj kući, tražila pomoć. Leone, kako u tom trenutku nije znao za povezanost slučaja Rupert-Canjeg, poručio je toj jadnoj ženi kako je bolje da se takvih tobožnjih dobrotvora poput barunice, koje se ne posjećuje bez najave, kloni – tu dolazimo do izjave za koju ga optužuje Silberbrandt: *LEONE: „Ako vi od tih dobrotvora očekujete svoj spas, onda vam je bolje da odmah skočite kroz prozor!“ To sam ja onoj ženi rekao i to ne poričem!* (Krleža, 2012: 238). Leone, dakle, ne negira svoje riječi, ali tvrdi kako te riječi nisu bile ključni povod koji je natjerao Faniku da skoči u smrt i, uzevši u obzir baruničinu količinu krivice jer nikoga, eto, ne

prima bez najave, u svom filozofskom stilu, svu krivnju u konačnici svaljuje na Glembajeve, što je posve jasno u sljedećim riječima: *To je čista Glembajevska logika! Mislim da sam otkrio kauzalitet toga događaja i držim da mi je čitava ta tajna prilično jasna. Između ostalih mnogih razloga jedan je i taj što je Glembajevima u interesu da što više ljudi pomre. To je Glembajevski biznis!* (Krleža, 2012: 332). Ne navodeći te *ostale mnoge razloge* koje je spomenuo u tvrdnji, Leone, kao dokaz za krivnju Glembajevih, objašnjava da Banka Glembaj Ltd. financira sva pogrebna poduzeća u gradu, stoga je jasno da joj je *u interesu da što više ljudi pomre*. Osim te činjenice, ako se uzme u obzir stradavanje Fanike Canjeg baš u kući Glembajevih i njezina povezanost sa smrću stare Rupertice, moglo bi se reći da su Glembajevi krivi za obje smrti koje se provlače kroz prvi čin jer njima je, kako kaže Leone, *u interesu da što više ljudi pomre*. Uostalom, prema staroj Bárbóczyjevoj legendi, *svi su Glembajevi ubojice* (Krleža, 2012: 299), stoga su ta ubojstva morala sudbinski biti povezana s Glembajevima, što Karahasan naziva *sudbinskom nužnosti događaja* (Karahasan, 1988: 126).

Iako, dakle, ni barunica zbog nesreće s Ruperticom, ni Leone u vezi posljednjih riječi upućenih mladoj Faniki, ne snose subjektivnu krivnju jer je oboje poriču, a ni onu objektivnu jer, na kraju krajeva, nisu odgovarali pred zakonom ni za kakve zločine, oboje su na svoj način upleteni u slučaj Rupert-Canjeg samim time što su – Glembajevi. Rasprava o tome tko je pravi krivac za smrti ovih dviju žena završava kad Leone, umoran od silnih Silberbrandtovih moralnih ispada i religioznih prodika, indirektnim navođenjem daje do znanja Silberbrandtu kako mu je poznato da je baruničin ljubavnik i kako nema prava propovijedati o moralu (Krleža, 2012: 334). Tu je, dakle, ponovo vidljivo uplitanje Silberbrandta, kao lika koji ne nosi krv Glembajevih, u dramski sukob, odnosno prenošenje tragične krivnje i na one koji nisu Glembajevi, ali sudjeluju u komunikaciji s njima. Leoneovim naglas izrečenim saznanjem za vezu između barunice i Silberbrandta prestaje međusobno okrivljavanje Glembajevih i ostalih ukućana za slučaj Rupert-Canjeg i započinje motiv krivnje koji prati drugi i treći čin *Gospode Glembajevih*.

6.3. Baruničina i Ignjatova krivnja

Na kraju prvog čina, nakon što Leone vješto preokrene razgovor o krivcu za smrtni slučaj Rupert-Canjeg na Silberbrandta i njegovo licemjerno propovijedanje o moralu, motiv krivnje prebacuje se na raspravu o Baruničinu preljubu. Naime, znajući razlog zbog kojeg Silberbrandt onako strastveno brani barunicu, Leone mu ironičnim filozofiranjem daje do znanja kako mu je poznato da je baruničin ljubavnik (Krleža, 2012: 334). Trenutak kad se Glembaj nađe na terasi i čuje optužbu koju je Leone bacio na njegovu voljenu suprugu (Krleža, 2012: 335) najavljuje novi dramski sukob – onaj oca i sina i novu raspravu o krivnji. I ovaj se put motiv krivnje odnosi na barunicu Castelli.

Pitanje je li Ignjatova supruga kriva za preljub za koji je optužuje Leone povod je sukoba oca i sina u drugom činu. Naime, na Silberbrandtove molbe da pred ocem povuče ono što je rekao o barunici, Leone ostaje ravnodušan i počne pakirati kofere za put, kadli se na vratima njegove sobe pojavi otac i zahtijeva objašnjenje onako gadne optužbe koja se ticala njegove žene (Krleža, 2012: 344). Ravnodušni Leone, započevši razgovor s ocem kao da mu je potpuni neznanac, opravdava svoje riječi govoreći da sve što je rekao protiv barunice nije bilo namijenjeno njemu, nego Silberbrandtu te da on sâm nema apsolutno nikakve veze s tim potencijalnim preljubom, prema tome; to se njega ne tiče (Krleža, 2012: 345). Činjenica je kako konkretnih dokaza o baruničinu preljubu sa Silberbrandtom nema, no Leone, iako je i sâm svjestan toga, uporno tvrdi da je siguran kako je, od pet noći prospavanih u kući Glembajevih, barunica dvije noći provela u Silberbrandtovo sobi: *Možda je on barunicu ispovijedao. Ali da je ona u njegovoj sobi bila, to sam imao lično čast da utvrdim vlastitim iskustvom. Mi smo susjedi: soba do sobe.* (Krleža, 2012: 347). Leoneovo duboko uvjerenje u baruničinu krivnju za preljub može se iščitati i iz, upravo citirane, ironične izjave o tobožnjem *ispovijedanju*. Leoneova se sigurnost u baruničin preljub i uporno naglašavanje njezine krivnje može povezati s Leoneovom svjesnosti da je i sâm počinio preljub s barunicom, što će kasnije i priznati ocu, ali i s osjećajem odgovornosti za samoubojstvo svoje majke. Naime, njegova se majka otrovala, kako Leone sâm kaže, zbog *indicija* o prevari, a kako je i Leone sudionik te prevare, izjeda ga činjenica da je možda i on kriv za majčino samoubojstvo. Kad već govorimo o samoubojstvu uzrokovanom indicijama, nije naodmet primijetiti kako je i samoubojstva, kao i ubojstva (primjerice, ubojstvo Fanike i stare Rupertice) u

ovoj psihološkoj drami, uzrokovala krivnja – Leoneova se majka, dakle, otrovala zbog indicija, Leoneova sestra Alis utopila se iako je bila vrsna plivačica, također, kako tvrdi Leone, zbog *indicija*, odnosno glasina da joj se tadašnji zaručnik potajno viđa s barunicom (Krleža, 2012: 353). Neprekidnim spominjanjem ubojstava zbog indicija Leone zapravo ponovo svaljuje krivnju za oba spomenuta samoubojstva na barunicu – jer, obje su bile očajne zato što su sumnjale da su ih partneri prevarili i upravo ta činjenica briše tragičnu krivnju i s Leoneove majke, i sa sestre jer, eto, ona je vješto opet prebačena na barunicu. Ipak, treba ponovo uzeti u obzir tvrdnju da nije sva krivnja na barunici – spomenute su žene po krvi članice loze Glembajevih, pa samim time nose svoj dio one, unaprijed zapisane, tragične krivnje.

Ignjat potom, nakon digresije o samoubojstvima svoje bivše žene i kćeri, počinje od sina zahtijevati konkretne dokaze o prevari, na što Leone samo sliježe ramenima tvrdeći kako je u potpunosti njegova stvar hoće li mu vjerovati ili ne, no ono što je izjavio po njemu je gola istina, iako juridički dokazi za to ne postoje: *Ja ne uviđam čemu bi bilo potrebno da ja iz formalnojuričkih razloga izjavim da sam lagao? Ja nisam lagao, ali pravnih dokaza ja u ruci nemam!* (Krleža, 2012: 352). Ignjat je, kako naglašava Hećimović, toliko patološki ovisan o svojoj mnogo godina mlađoj supruzi da gotovo sâm sebe pokušava uvjeriti da ono što Leone tvrdi nije istina – kao da se zapravo boji te istine koju tako silno želi čuti od sina (Hećimović, 1976: 422). Rasprava između oca i sina polako prerasta u žestoko naizmjenično optuživanje. Motiv krivnje proteže se kroz cijeli dijalog: od Ignjatova vrijeđanja Leoneove uspomene na majku tvrdnjama da je su svi Daniellijevi uvijek bili psihopati poremećena uma te da stoga nije čudo da je skončala život dignuvši ruku na sebe (Krleža, 2012: 355), preko spomena pismenih dokaza da je i Leoneova gospođa majka također bila preljubnica (Krleža, 2012: 359); čime Krleža i Leonovoj majci pripisuje tragičnu krivnju vezanu uz glembajevštinu – iako ona nije rođena Glembajeva, ipak ispada preljubnica; pa sve do Leoneovog ponovnog izraza ogorčenosti spram čitave loze Glembajevih, pa i optužbe istih tih Glembajevih, odnosno vlastitog oca, za smrt njegove majke koja se otrovala jer je saznala da je muž vara s cijenjenom barunicom Castelli (Krleža, 2012: 354–355). Krleža ovdje, može se reći, prikazuje čitavi put prebacivanja osjećaja krivnje s one baruničine zbog preljuba na onu Daniellijevih jer su poremećeni aristokrati skloni samoozljeđivanju, pa ponovo krivnju u liku Leonea svaljuje na Glembajeve koji su svi, što Leone konstantno ima na umu, *ubojice i varalice* (Krleža, 2012: 365) i, na koncu, krivnju za samoubojstvo svoje majke svaljuje na oca jer se, kako je ranije spomenuto, ubila zbog *indicija* o

prevari. Na kraju se ipak cijela ta rasprava vraća na motiv krivnje kojim je i započela: kao konačni kakav-takav dokaz da je barunica Ignjata prevarila Leone baca pred oca dva Šarlotina pisma ljubavniku (Krleža, 2012: 367–368) i na kraju ga dotuče priznanjem kako je i sâm, još za studentskih dana, ljubovao sa svojom pomajkom: *Između sve te gospode, gospodi barunici je uspjelo da tog ljeta šarmira i mene.* (Krleža, 2012: 372). Tim je riječima Leone bio najbliže konkretnom dokazu baruničine sklonosti preljubu jer je i sâm postao suučesnikom te prevare, čime na vidjelo izlazi njegova krivnja za preljub, no, nakon tog priznanja, Krleža spremno odlučuje završiti život bankara Ignjata Glembaja. Sve što se doznaje ubuduće, a vezano je za njegov lik, događa se nakon njegove smrti jer, u trenutku kad sazna tu posljednju informaciju, naglo mu pozli, dotetura do zida (Krleža, 2012: 372–373) i nekoliko trenutaka poslije, dotučen Leoneovim argumentima, umire od srčanog udara (Krleža, 2012: 374).

Ignjatovom smrću Krleža diskusiju vezanu uz baruničinu krivicu za preljub, u koju je upleten i Leone, premješta na shvaćanje krivnje koja se vrti oko sada pokojnog Ignjata. Budući da je za Leonea barunica Castelli obična preljubnica jer je, kako stvari stoje, upravo diskusija u kojoj je ona igrala glavnu ulogu dovela je do smrti njegova oca, to uvjerenje potiče čitatelja na razmišljanje o tome što je točno dovelo do Ignjatove smrti i koja je, pak, njegova krivica u cijeloj priči. Stoga možemo reći da se shvaćanje krivnje vezane uz Ignjata Glembaja račva u dva smjera: prvi daje odgovor na pitanje je li Leone ili netko drugi od likova, i u kojoj mjeri, kriv za Ignjatovu smrt, a drugi, dakako, što je to skrivio Ignjat. Dr. Altmann s medicinskog stajališta postavlja jasnu dijagnozu: *medicinski slučaj Glembay nastao je od potemećene funkcije srca, i kad je ta funkcija uslijed izvjesnih razloga prestala, medicinski slučaj Glembay je paralelno s tim prestao* (Krleža, 2012: 380). Silberbrandt, pak, iznosi svoje teološke meditacije o prolaznosti ovozemaljskog života, a Leone, kako se čini, uopće ne osjeća krivnju zbog očeve smrti, već mirno sjedi kraj odra i slika očevu posmrtnu masku. Ipak, uočljivo je kako je i dalje opterećen ogorčenjem na sve što je glembajevsko i iznosi samo crne misli, štoviše, ljutit je sâm na sebe jer mu ne uspijeva slika kako ju je zamislio: *I tko bi mogao da dematerijalizira taj crni salonrok na bijelome platnu, da to dematerijalizira i prenese na papir?* (Krleža, 2012: 381). Leoneova oštrica napetosti ni tijekom razgovora s barunicom, koja mu pokušava pristupiti intimno prisjećajući se onoga što je nekada bilo među njima, ne otupljuje, samo se još više oštri, toliko da čak u jednom ironičnom ispadu, predviđajući baruničinu tobožnju poniznost, iznosi čitav niz krivaca za pojedine događaje u obitelji: *Vi stojite nad svojim mrtvim mužem isto tako nevino kao što ste tu stajali nad njegovom*

mrtvom ženom, a upravo ste došli iz sobe svoga ispovjednika! A vaš Gedankengang je ovo: što vi mene gledate kao da sam ja ubila vašu majku? Vi ste isto tako ubili svoga oca! Ali ja vam ništa ne predbacujem: pomirimo se! (Krleža, 2012: 393–394). Iz ovih se riječi razlučuje da Leonea muči neki oblik krivnje za očevu smrt, iako to izravno ne priznaje, već tu izjavu stavlja u baruničina usta okrivljujući je, još k tome, za smrt njegove majke. Tu je još jednom jasno vidljivo prenošenje tragične krivnje s jednog lika na drugi, odnosno iz jednog vremenskog trenutka na drugi. Prema ovome ispada da je barunica ta koja je kriva za smrt Leoneove majke jer si je, eto, Irena, kako bijaše majci ime, oduzela život nakon *indicija* da je suprug vara s barunicom, što predbacuje Leone ocu još dok je ovaj bio živ (Krleža, 2012: 354). Osim što je, eto, prouzročila smrt njegove majke, Leone se pokušava riješiti te tragične krivnje pa indicira da je barunica ta koja je potaknula i Ignjatov infarkt, stoga Leone nije jedini koji bi se trebao osjećati krivim: iz jednog kutka gledano, da barunica nije na tako očit način prevarila Ignjata i da Leone u to nije bio tako siguran, stari Glembaj to nikada ne bi saznao i možda bi još bio živ. Iz drugog kutka, pak, promatrano, da Silberbrandt umiješao svoje teološke meditacije u slučaj Rupert-Canjeg prebacivši krivnju za Fanikin smrt na Leonea, ovaj se ne bi razbjesnio niti mu onako izravno sasuo u lice da zna za njegovu tajnu vezu s barunicom, a Glembaj vjerojatno ne bi imao što čuti pa bi i dalje živio u neznanju. Sve su to samo pretpostavke, no, kako se čini, svi maločas spomenuti likovi: i Leone, i barunica Castelli i Silberbrandt dijele međusobno korijenje krivnje za ono što se dogodilo Ignjatu.

Ignjatov stupanj krivnje prikazuje se dublje nakon njegove smrti, u trećem činu jer, po Bárbóczyjevoj legendi, svi su Glembajevi nešto *skrivili* (Krleža, 2012: 299), pa je sudbinom određeno da negdje mora isplivati na površinu i krivnja staroga Glembaja. Ona je očita u sceni nakon poziva direktora trgovačke banke kad barunica mahnjito upada u salon, saznajući za opći slom tvrtke Glembajevih. Naravno, Ignjat je kriv za to jer je njezin krvavo zarađeni novac otišao u vjetar: *Moj teško zarađeni novac, moju krvavu muku, ta je stara hohtaplerska svinja pokrala!* (Krleža, 2012: 410). Glembaj je, eto, kriv jer je, nakon njegove smrti, propala obiteljska tvrtka i ona sada, jadna, ostaje bez ičega. Time barunica nesvjesno pokazuje pravo lice na koje je aludirao ogorčeni Leone kad je, kako je u prošlom odlomku spomenuto, citirao njezine misli (Krleža, 2012: 393–394) – tako pada maska jedne nevine barunice Castelli i svima postaje vidljivo lice pohlepne žene kojoj je stalo samo do novca Glembajevih: *Stari me okrao, prostački okrao! Svu je moju gotovinu založio...* (Krleža, 2012: 412). Osim, dakle, što je preljubnica, cijenjena barunica ispada

i licemjerka, a Glembaj, kako smatra barunica, ispada varalica: *pravo je rekla stara Bárbočzyjeva* (Krléža, 2012: 412) da su svi Glembajevi svojevrsni zločinci.

6.4. Leoneova glembajevska krivnja

Kako je objašnjeno u, u sukobu oca i sina koji rezultira tragedijom u drugom činu *Glembajevih*, konačno je isplivala na površinu Leoneova subjektivna krivnja za preljub, odnosno njegovo priznanje ocu da je i sâm počinio preljub s barunicom (Krléža, 2012: 372). Osim te Leoneove krivnje, Krléža ostale komponente tragične krivnje svoga protagonista objašnjava ističući podvojenost Leoneove ličnosti. Leonea kao dvostruku ličnost, koja se bori sama sa sobom u otkrivanju koja je ona prava, spominje i Karahasan tvrdeći da se *udvojenost iz lika i njegove intimne sfere prenosi na sve planove života i objektivizira se kao laž, odnosno nemoć da se postoji kao integralno biće* (Karahasan, 1987: 127). Ovu tvrdnju dokazuju scene u kojima Ignjat predbacuje sinu da je u nekim činjenicama čisti *Danielli*, a ovaj njemu odvrća mržnjom spram Glembajevih, ovaj put prikrivenu jednim poprilično sigurnim uvjerenjem kako mu je drago ako, po njemu, nije Glembaj:

LEONE: Za mene je ta žena potpuno indiferentna, da ne kažem nešto mnogo negativnije!

GLEMBAY: (...) Da, to si ti! Pravi Danielli!

LEONE: Meni je lično drago da nisam Glembay!

GLEMBAY: (...) Kad god sam ja pristupio nekome od vas, u bilo čemu, s bilo kakvom molbom ili namjerom, uvijek, da, uvijek se dogodilo jedno te jedno: uvijek se preda mnom javila ona vaša Danielli-grimasa, s jednim višim prezirom za sve što niste vi! Gospoda! Gospoda Danielli, venecijanske grandi! (...) Kako ja smijem doći na tu ideju da meni ne bude jedna žena indiferentna, kad je za tebe, za gospodina Daniellija, ta ista žena – nešto mnogo negativnije! (Krléža, 2012: 348).

Ovdje, dakle, Ignjat, pokušavajući izvući iz Leonea nekakvu konačnu potvrdu o tome što je čuo o barunici i pritom spočitava Leoneu jedan dio njega – onaj *daniellievski*, odnosno naviku koju je, kako stvari stoje, naslijedio od majke. Leone je u tome, kako tvrdi Ignjat, pravi *Danielli* jer svojim napetim izrazima i ponašanjem pokazuje prezir prema mišljenju koje se ne slaže s njegovim, tzv.

daniellijevskim. Osim toga, uzdiže u nebesa svoje cijenjeno mišljenje o barunici kao dvoličnoj preljubnici, ali se ne usudi izreći to baš tim riječima, već samo bespotrebno okoliša kako ono što je rekao Silberbrandtu nije bilo za njegove uši i kako fizičkih dokaza za tu tvrdnju nema (Krleža, 2012: 349). Upravo tu osobinu, u kojoj je Leone u potpunosti na majku, predbacuje mu Ignjat sljedećim riječima, izazivajući u Leoneu još veći bijes: *Vidiš li, i u tome si Danielli! Ne govoriti istinu, to ste vi Daniellijevi uvijek u stanju! Ali to priznati? Ne! Nikada! Pljunuti nekome u lice venecijanski, poniziti ga i zaprljati, to da, to je vama u krvi. Ali kad je riječ o konzekvencijama, onda šutnja. Upravo takva bila ti je i mati!* (Krleža, 2012: 348). Osim po tome što ne podnosi, stavove koji se kose s njegovim i sve te silne mržnje koju osjeća prema ocu i ne skriva to (Karahasan, 1987: 122), Leone je Danielli i po tome što, kad treba jasno i glasno izreći istinu, samo šuti. Tako barem tvrdi njegov otac. Na gore izdvojene uvrede, Leone mu još jednom pokušava objasniti kako nema nikakvih konkretnih dokaza za ono vezano uz barunicu i kako je najbolje da se pravi da ništa nije čuo, no, budući da je otac i dalje nastavio s uvredama na račun Daniellijevih jer misli kako je najlakše samo *gledati u oči i misliti svoje* (Krleža, 2012: 350), Leone drsko počne predbacivati ocu činjenicu da ga nikada nije volio baš zato što je *Danielli, grčki lažljivac i venecijaner* (Krleža, 2012: 351), dok je njegova brata Ivana ponosno uzdizao do zvijezda kao jedinog punopravnog potomka Glembajevih: *Ivan je za tebe bio punokrvan Glembaj!* (Krleža, 2012: 351). To je subjektivna *krivnja* jednog dijela Leoneove ličnosti, onog *daniellijevskog*: duboko uvjerenje da ga otac od malena nije trpio, da bi bio sretniji da je on stradao na Ivanovu mjestu, da je uvijek živio u sjeni svoga brata Ivana, a da je on, Leone, samo boem koji *maže neka potpuno bezvrijedna platna i živi u promiskuitetu* (Krleža, 2012: 351). Odatle djelomice potječe sva silna Leoneova mržnja spram svega što je *glembajevsko*, pa i odbojnost prema ocu koju ne skriva ni ponašanjem, ni riječima i zato pokušava pobjeći od čitave te glembajevske atmosfere krvi, ubojstava, samoubojstava, laži, intriga i hysterije i okrenuti se samo onom *daniellijevskom*, koje u njegovoj glavi predstavlja isključivo suprotnost onom *glembajevskom* i bijeg od toga, ništa više i ništa konkretno. Kokretne osobine ličnosti koje se tiču daniellijevske krvi iznio je, kako je ranije obrazloženo, Ignjat (Krleža, 2012: 348–350), ali samo u negativnom smislu, u onome koji Leone, pak, nalazi u *glembajevskom*.

Objašnjenjem *glembajevštine* u Leoneovoj ličnosti, odnosno podrijetlom mržnje Krležina junaka prema ocu, bavio se i Hugo Klajn. On je u članku „*Gospoda Glembajevi*“ u *svetlu dubinske psihologije* ušao dublje u psihološko stanje lika te iznio da Leone u suštini za smrt svoje majke

nije krivio samo oca (Klajn, 1968: 112), već i sebe samoga. Klajn tvrdi kako je na Leoneovu mržnju prema ocu, pa i prema svemu što je glembajevsko, utjecala i činjenica da je on sâm, baš kao i njegov otac, osjećao erotsku privlačnost prema tadašnjoj očevoj ženi, gospođi barunici, koja ga je uspješno *smotala među svoje noge* (Krleža, 2012: 372), i upravo je time Leone sâm oskvrnuo uspomenu na majku – jer je, na neki način, prevario i nju podijelivši postelju s očevom drugom ženom, a koja je, još k tome, kriva za majčinu smrt. Leoneovu povredu uspomene na majku koju je toliko volio Klajn usko povezuje s Edipovim kompleksom, a tu povredu spominje i Leone nedugo nakon priznanja preljuba ocu: *Mene je bilo stid pred mojom pokojnom mamom! I ako može netko da me pozove na odgovornost to je jedino mama!* (Krleža, 2012: 372). Tu se Klajn poziva na Freudovu psihoanalizu i tumači kako je Edipov kompleks, tj. podsvjesna identifikacija sina s ocem i želja za majkom, a koja je potaknula neprijateljstvo i određenu količinu odbojnosti prema ocu, glavni odgovor na pitanje zašto Leone ne podnosi oca (Klajn, 1968: 125). Ta podsvjesna želja za majkom, kao i pozivanje sebe na odgovornost za njezinu smrt, dovela je u Leoneovoj ličnosti do razdvajanja majčine slike na divje žene: *majku sveticu*, koja je još uvijek negdje u Leoneovoj svijesti, i *majku drolju*, koja je potisnuta iz svijesti. Odnos prema prvom liku majke Leone je prenio na sestru Angeliku, a onaj prema drugom na barunicu Castelli, tako sve ono prljavo, grešno, mutno, glembajevsko uzbukava barunica, a isto to može smiriti i obuzdati samo Angelika. Zato je upravo Angelika ta kojoj Leone priznaje krivnju, što za očevo ubojstvo, što za nemogućnost bijega od Glembaja u sebi i zato je ona pozvana da mu bude ispovijednik, utjeha i jedina svijetla točka u mraku te da umiri i pokuša ga osloboditi od te silne krivnje koju priznaje u prisustvu sestre Angelike (Klajn, 1968: 126).

Ono Leoneovo iskonsko *glembajevsko* u čemu se krije njegova tragična krivnja, o kojoj je do sada bilo riječi, posebno dolazi do izražaja u dvjema scenama u zadnjem činu iz kojih se jasno iščitava njegova krivnja jer je, na kraju krajeva, bio i ostao samo čisti, nepatvoreni Glembaj. Jedna je od takvih scena već spomenuti Leoneov intimni razgovor sa sestrom Angelikom u kojoj sâm priznaje da se neprestano, u cijelom tom glembajevskom kaosu, očajnički pokušava osloboditi svoje vlastite pripadnosti glembajevskoj krvi na koju gleda s prezirom, koju mrzi, ali je se ujedno i boji (Hećimović, 1976: 418) jer shvaća kako ne može pobjeći od nje: *Od prvoga dana kada sam počeo misliti, ne radim drugo nego se borim protiv Glembaja u samome sebi! To i jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbini: ja sam čisti, nepatvoreni, stopostotni Glembaj! Sva ta moja mržnja na Glembajeve nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glembajevima ja sam sebe gledam*

kao u ogledalu! (Krlježa, 2012: 403). Čitava ona napetost, dakle, koja prožima Leoneov lik od početnih komentara na obiteljske portrete izazvana je Leoneovom vlastitom borbom protiv sebe samoga, a to silno gađenje koje osjeća spram Glembajevih nije ništa drugo nego gađenje prema samome sebi, iz kojega proizlazi krivnja zbog saznanja da ne može biti nitko drugi nego Glembaj.

Upravo značajni dio te silne mržnje Leonea spram oca i svega što je glembajevsko, osim osjećaja da uopće nije mario za njega i osim objašnjenja vezanog uz Edipov kompleks, maloprije objašnjen, može se reći da dolazi od mržnje prema samome sebi, iako je, kako shvaća, dugo vremena maminu smrt smatrao dovoljno razumnim opravdanjem za sav taj bijes i napetost koju nosi u sebi: *Ja sam to užasno nagonско u sebi htio racionalno objasniti! Maminu smrt ja sam onda našao dovoljno razumnim razlogom za tu podsvjesnu mržnju u sebi!* (Krlježa, 2012: 408). A ipak je, na kraju krajeva, ta gorčina ispala ništa drugo nego vrela *glembajevska* krv koja je jedva čekala okršaj s istim takvim Glembajem. S knedlom u grlu Leone napokon priznaje Beatrice krivnju, tu *glembajevsku* krivnju za očevu smrt: *Glembajevski imperativ, taj me savladao, i ja sam se zaprljao u svojoj vlastitoj krvi!* (Krlježa, 2012: 409). Uz objašnjenje Angelikine uloge *majke-svetice* u Leoneovoj svijesti koju spominje Klajn, a koja se nadovezuje na Leoneovo priznanje, vezana je i činjenica kako je ona jedina osoba u čitavoj glembajevskoj kući koja ni na jednoga Glembaja nije upirala prstom, niti je Leoneu predbacivala to što je Glembaj; naprotiv, ona na Leoneovo kukanje i psovanje svega kriminalnog, mutnog i glembajevskog odgovara potporom i pozitivnom energijom, ona pronalazi dobre strane te glembajevske krvi protiv koje se Leone neprestano bori:

ANGELIKA: Ne, Leone, sve to nije tako crno. Vidjeti sve i znati da nemaš sposobnosti da protiv svega toga nešto učiniš, to bi bilo grozno i beznadno. Ali sve tako jasno i razumno gledati nije ni najmanje strašno. To znači imati snage unutarnje, više snage da se čovjek odupre svojim tamnim nagonima: to znači osjećati mogućnost spasa. A konačno, ti, kraj svog velikog svijetlog talenta, kraj svoje superiorne inteligencije, Leone, ti nemaš nikakva razloga... (...)

LEONE: O, kako si dobra, Beatrice! Jedina moguća svjetlost tome bila bi nečija čista ruka na mojoj tamnoj glavobolji! Pod magnetom nečije etičke inteligencije ja bih još mogao da sve to sperem sa sebe, u takvoj jednoj imaginarnoj nadzemaljskoj harmoniji ja bih još mogao da nađem svoj raison d'etre, i moj talenat mogao bi da se obrazloži, da se potvrdi, ja bih mogao da radim, da stvaram, da živim, da ozdravim – da izađem iz toga... (Krlježa, 2012: 409).

Naglašavajući Leoneove vrline i uviđajući njegovo racionalno analiziranje vlastitih postupaka, Angelika podsjeća Leonea da nije sve u toj mutnoj glembajevštini tako crno, već postoje i svijetle točke u svemu onome što sâm tvrdi da prezire: njegov slikarski talent i njegova natprosječna inteligencija također su dio onoga glembajevskog, a pomoću njih se sve ono crno, zločinačko i prljavo može popraviti (Klajn, 1968: 120).

Racionalnom voljom, dakle, Leone pokušava slomiti to demonsko biće glembajevske krvi unutar sebe (Gašparović, 1977: 116), a koje neprestano, iz čina u čin, iz prizora u prizor, iz sukoba u sukob, hoće izaći iz njega. Ta Leoneova dugotrajna borba protiv Glembaja u sebi, kako piše Hećimović, nije samo obilježje kompleksnosti njegove ličnosti, nego je ujedno i uzrok dramske napetosti jer Leone je jedini Glembaj koji duboko u sebi proživljava nemir i preispitivanje sebe samoga (Hećimović, 1976: 420), dok se ostali likovi uopće ne opterećuju tom strašnom *glembajevskom* sredinom. Njegova podvojena ličnost i sukob s vlastitom glembajevštinom osobna je *tragedija* Leonea Glembaja (Hećimović, 1976: 420), odnosno, može je se nazvati *krivnjom bez krivnje*. Njegova krivnja leži u činjenici da, ma koliko prezirao sve što je glembajevsko, ma koliko prezirao gramzivost i amoralnost Gembajevih i njihovo beskrupulozno prelaženje preko leševa, unatoč obrazovanosti, intelektualnim i umjetničkim sposobnostima, filozofskim promišljanjima i elokvenciji, i, na kraju, dugogodišnjem izbivanju iz obiteljskog okruženja, nikako ne može pobjeći od svega onoga što nosi ime Glembajevih (Hećimović, 1976: 420). Leone je krivac za to što je Glembaj, i on je toga svjestan, ali isto je tako napokon svjestan i činjenice da je kriv i da njegovim venama teče ta prokleta *glembajevska krv* – ta se svijest vidi iz gore citiranog priznanja.

Dokaz Leoneove *glembajevštine* i tvrdnje da od nje nema oslobođenja i da će na kraju, ma što se dogodilo, kad-tad izaći na vidjelo taj *glembajevski*, nagonski dio njegove ličnosti neosporno pokazuje Ignjatov kraj. No, osim što na savjesti ipak nosi krivicu za to kako mu je život skončao otac, iako se u sceni slikanja očeve posmrtno maske može činiti da nije tako, pa i krivnju za preljub s očevom ženom, posljednji prizor ove drame drugi je dokaz Leoneove *glembajevštine*, odnosno njegove tragične krivnje koju nose u sebi svi Glembajevi i oni koji su u bliskom kontaktu s njima. U trenutku kad barunica dotrči u salon sa svojim mahnitim ispadima o bankrotu Glembajevih pokazujući svoje pravo lice, ono koje mari samo za novac; u rastrganom Leoneu ponovo *glembajevska krv* prevladava nad razumom i on škarama ubija barunicu. To se doznaje posredništvom sluge koji uzima sa stola stvari doktora Altmanna: *Gospon doktor zaklali su*

barunicu! (Krlježa, 2012: 413). *Time je krug zločina i krvi zatvoren* (Gašparović, 1977: 121), a cvrkut ptica koji se čuje iz vrta znak je da, unatoč tom *glembajevskom* kaosu, ubojstvima i prevarama, život teče dalje (Gašparović, 1977: 121). Leoneovo ubojstvo barunice druga je scena koja služi kao dokaz njegove *glembajevštine*, ali i, prema Klajnu, ponovo izbijanje na površinu onog mutnog, prljavog i razdornog što je u Leoneu potaknula *majka drolja*, tj. barunica, a koje je *majka svetica* u prijašnjoj sceni, podsjećajući Leonea na pozitivne strane *glembajevske* krvi, nakratko ukrotila (Klajn, 1968: 126). Ovakvim krajem drame i onim priznanjem prije posljednjeg prizora Leoneov lik ispada dvostruki ubojica i njegovom subjektivnom krivnjom kao osjećajem koji mu ne da normalno živjeti (Pilja, 2009: 370; Gams, 1988: 99) prožet je gotovo svaki prizor, a pogotovo njegovo vlastito prihvaćanje *Glembaja* u sebi samome. Ipak, na koncu, ne smiju se ostaviti po strani ni riječi one stare *Bárbóczyjeve* Angelike, prve plemkinje prezimena *Glembajevih*, koja je uporno tvrdila da nema *Glembaja* koji na savjesti ne nosi ovaj ili onaj zločin (Krlježa, 2012: 299). Njezinih se riječi dotiče i Leone u svojem priznanju: *Imala je stara Bárbóczyjeva pravo: Glembajevi su ubojice!* (Krlježa, 2012: 406) i završava cijeli dramski sukob upravo tako – *glembajevski*. Ako se ta legenda, kojom je Krlježa maestralno obavio sve *Glembajeve*, primijeni na Leoneov lik, on od čitatelja može biti oslobođen svake krivnje, i one subjektivne, i one objektivne jer ta općepoznata istina da su *svi Glembajevi ubojice i varalice* unaprijed određuje sudbinu svih članova obitelji (Karahasan, 1988: 126) i oslobađa ih svih zločina. Prema tome, Leone *Glembaj*, rođenjem određen kao *stopostotni Glembaj*, ispada samo *bez krivnje kriv* jer, unatoč žestokoj borbi, nije mogao pobjeći od te tragične krivnje koja, prenošenjem iz generacije u generaciju, nije mogla izbjeći ni njega.

ZAKLJUČAK

Neosporno je da epoha dvadesetoga stoljeća donosi šaroliku paletu književnih djela koja se, što žanrovski, što tematski međusobno razlikuju. Upravo je zato važno naglasiti kako se granicama između pojedinih pristupa književnosti toga doba, ugrubo rečeno, mogu smatrati Prvi i Drugi svjetski rat kao najpotresniji društveno-povijesni događaji koji su obilježili cijelo stoljeće. Sukladno tome, književno stvaralaštvo može se podijeliti na nekoliko epoha: tijekom Prvog svjetskog rata zavladao je ekspresionizam, čija je glavna karakteristika izražavanje straha, tjeskobe i neizvjesnosti prema onome što će se dogoditi, a tematika je, dakako, bila usko povezana s ratnim razaranjima. Svoju pobunu malenog čovjeka protiv svijeta u kojem živi autori su najlakše mogli izraziti kroz časopise, stoga ne čudi da su listovi poput *Kokota* i *Vijavice*, u kojima su se iznosili tekstovi o gruboj stvarnosti i kritike o tadašnjim društveno-političkim zbivanjima, lako pronašli put do čitateljske publike. U tom buntovnom razdoblju istaknuo se i Miroslav Krleža koji je također, surađujući s prijateljem i suvremenikom Augustom Cesarcem, pokrenuo časopis *Plamen*, ali i uplivao u književne vode svojim prvim simfonijskim pjesmama. Ipak, njegovi prvi dramski pothvati, *Legenda* i *Maskerata*, jedni su od prvih nagovještaja ekspresionističkog pristupa dramskom tekstu, jednako kao što će i Krležin ciklus o Glembajevima označiti početak epohe socijalno angažirane književnosti. Od 1928. godine književnost postaje sluškinjom tadašnje političke ideologije, a osnovna je odlika književnih pothvata prodiranje u nutrinu čovjeka i njegova pogleda na tadašnja zbivanja. Dramskom književnošću ovoga razdoblja zasigurno dominira Krležino ime – on svojim ciklusom o Glembajevima pokazuje maestralnu sposobnost iznošenja društvenih događanja na scenu, ali i zadiranja duboko u psihi likova obavijenih napetom obiteljskom atmosferom.

Na početku druge polovice prošloga stoljeća, kad su prestala ratna razaranja, stupila je na snagu ideja da umjetnost mora biti prvenstveno umjetnost, a tu je ideju iznio upravo Krleža u govoru održanom 1952. godine na Trećem kongresu književnika tadašnje Jugoslavije u Ljubljani. Tada književnost prestaje biti robom političko-društvenoga stanja i, kao umjetnost, postaje sama sebi svrhom, a takvo shvaćanje postaje glavnom odlikom druge moderne. U tom se životnom razdoblju Krleža još više posvećuje književnosti: piše memorijale i kronike nostalgичno zadirući u prošlost, ali se ubrzo počinje baviti i znanstvenim radom. U postmodernizmu književnici se svojim

radom odlučuju na bijeg od stvarnosti, pišući poglavito o egzistencijalnoj tematici prožetoj elementima znanstvene fantastike. Krleža se, pak, i dalje marljivo bavi književnim radom, objavivši pred kraj života brojne romane, eseje i polemike, brani položaj hrvatskoga jezika potpisom na Deklaraciji, piše dramske scenarije i, na koncu, odlazi s ovozemaljskoga svijeta počašćen brojnim počastima i zaslužno od prijatelja i suvremenika proglašen čudom svoga vremena.

Analitičko-realistični pristup drami predstavlja Krležin ciklus o Glembajevima koji se sastoji od jedanaest prozih tekstova i triju drama: *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*, pisanih u razdoblju od 1926. i 1930. godine. Te tri drame donose analizu tadašnjeg patricijskog društva na našim područjima, ali i zadiru duboko u psihu glavnih nositelja dramskih sukoba. Prva od triju spomenutih drama, podijeljena u tri čina, prikazuje nekoliko sukoba članova obitelji Glembaj na dvjema razinama: onoj socijalnoj, koja je direktno vezana uz slučaj Rupert-Canjeg i baruničinu nevjeru, i onoj psihološkoj koja se tiče Leoneova prezira prema svemu što je *glembajevsko* te njegova kompleksnog sukoba unutar sebe samoga. Gradacijski slikajući dramske sukobe od početnih negativnih komentara o obiteljskim portetima i Leoneovim negativnim stavovima prema svemu što je *glembajevsko*, preko zaoštavanja odnosa oca i sina koji paralelno prati sukob Leoneove ličnosti, pa sve do financijskog sloma tvrtke Glembajevih i potpunog prevladavanja Leoneove *glembajevske* prirode; Krleža istim perom slaže pozadinu o krivnji kojom prožima svoje likove i sukobe u koje oni ulaze.

Krivnja je, što s teološkog, što sa psihološkog, što s pravnog stajališta od početaka književnosti u antici, pronašla svoje mjesto u književnim tekstovima. Spominje se u Homerovoj *Ilijadi* kao osjećaj kršenja neke božje odredbe, ili pak u kršćanskim tekstovima u obliku grijeha protiv Boga, odnosno Njegove zapovijedi. Prodiranjem u psihu književnih likova može se promotriti motiv krivnje kako ga definira psihologija – kao osjećaj koji osoba proživljava iznutra, a koja proizlazi iz odgovornosti prema nekom činu ili situaciji i, kao takav, motiv krivnje uvukao se u realistične i moderne romane, čiji su primjer *Zločin i kazna* i *Stranac*. U dramskim je tekstovima također prisutan motiv krivnje. U tragedijama se on tumači kao *tragična krivnja*, odnosno krivnjom koja je prouzročena odlukom tragičnog junaka da slijedi svoja uvjerenja koja ga, odredbom sudbine, vode u propast. Tako je Sofoklovu Antigonu njezina *tragična krivnja* osudila na smrt jer je nitko nije mogao odgovoriti od nauma. Ipak, Antigona ovdje nije tragično

kriva u smislu njezinog subjektivnog osjećaja krivnje, ona je samo ponosna na svoj čin te je spremna prihvatiti posljedice koje taj čin sa sobom nosi. U komedijama krivnja se, pak, može pronaći u ljudskom nedostatku koji se u takvim dramskim vrstama često ismijava. Plautov Euklion u sebi nosi svojevrsnu krivnju za svoju škrtost, i taj ga osjećaj prati u stopu dok se ne oslobodi ovisnosti o ćupu sa zlatom i ne prestane skrivati pred drugima da je iznimno bogat. Osim što je škrt, Euklion u sebi nosi komičnu krivnju koja je proizašla iz njegovog ponašanja prema drugima, a koje je rezultat njegova vlastitog izbora. I Antigona i Euklion u sebi nose tragičnu krivnju svojih predaka – Antigonina je usko povezana s prokletstvom obitelji čija je prva žrtva bio njezin djed, a Euklion u nekom segmentu, osim zbog svoje opsjednutosti zlatom, svoju komičnu krivnju povlači od oca. Drama u užem smislu, napokon, ima zadatak prikazati unutarnju borbu čovjeka u nekoj tipičnoj, svakodnevnoj situaciji, a ta se borba može pojaviti u obliku krivnje za neku određenu situaciju ili čin. Tako Begovićeva Giga, u danoj situaciji u početku drame sasvim nevina, završava kao tragični krivac, i subjektivno, i pred zakonom, jer nije mogla trpjeti nabijanje osjećaja krivnje za nešto što nije skrivila. Uočavamo da nijedna vrsta dramskoga teksta ne bi bio to što jest da dio dramskih sukoba ne čini tragična krivnja onih koji u njima sudjeluju, tj. da njegovi likovi ne postaju nositeljima osjećaja krivnje, pa čak i odgovarati za krivnju pred zakonom. Također, u svim je navedenim vrstama dramskoga teksta prisutno multipliciranje tragične krivnje i njezino prenošenje s lika na lik, odnosno s prošlog na sadašnji vremenski period.

I Krleža u svojoj drami *Gospoda Glembajevi* na scenu donosi mnoštvo *tragičnih krivaca*, prateći međusobne sukobe pojedinih članova obitelji Glembaj i prenoseći njihovu tragičnu krivnju, kako u prostoru, tj. prebacivanjem krivnje među likovima; sudionicima dramske radnje, tako i u vremenu; s koljena na koljeno. Ta se tragična krivnja Glembajevih prvenstveno očituje u onom psihološko-moralnom smislu, odnosno kao osjećaj unutar samih likova. U prvom činu izlazi na vidjelo sukob oko glavnog krivca za slučaj Rupert-Canjeg. Od početne baruničine krivnje za te smrti dviju žena koje su, igrom sudbine, povezane s Glembajevima, do prebacivanja iste te krivnje na Leoneove riječi upućene Canjegovoj prije njezine smrti, Krleža jasno ističe kako svu krivicu za slučaj, na kraju krajeva i kako se god radnja odvila, snose Glembajevi, jer, kako kaže prva plemenita članica obitelji Glembaj, stara Bárbóczyjeva Angelika; svi su Glembajevi ubojice i varalice – ta konstatacija postaje temeljem tragične krivnje svih članova Glembajevih, pa i onih koji su u uskoj poveznici s njima. U drugom činu motiv se krivnje povezuje s preljubom barunice Castelli, kako se čini, opet jedinog krivca kako za sukob oca i sina, tako i za srčani udar Ignjata

Glembaja jer istina o njezinoj prevari dovela do dramskog sukoba. Ipak, nije samo barunica kriva za upravo spomenute situacije, već krivnju ponovo snose svi Glembajevi u cjelini – barunica ispada preljubnica, Ignjat ispada varalica, a Leone, tragični *krivac bez krivnje* zbog krvne pripadnosti Glembajevima, na kraju postaje dvostruki ubojica i, još k tome, preljubnik. Sva krivnja Leonea Glembaja, kako se prati kroz cijelu dramu, dobiva posebni naglasak baš u posljednjem činu, u trenutku kad sâm sebi priznaje da je kriv: kriv je za očev infarkt, kriv je za preljub s očevom ženom, kriv je jer gaji svu tu silnu mržnju spram svega što je glembajevsko, a posebice je kriv jer ne može pobjeći od istog tog *glembajevskog* u sebi, tj. svoje tragične krivnje. Zbog te krivnje jer je i on, na kraju krajeva, samo još jedan *nepatvoreni stopostotni Glembaj*, Leone, ne mogavši pobjeći od svoje *glembajevske krvi*, najposlije postaje i krivac za baruničino ubojstvo. Zanimljivo je uočiti kako je Leone jedini od svih Glembaja koji ne skriva svoj prezir prema Glembajevima, što dolazi od izražaja u njegovu napetom ponašanju u scenama sa Silberbrandtom, ocem i barunicom, dok su ostali članovi, čini se, potpuno ravnodušni na tu ubojitu, krvavu i kaotičnu *glembajevštinu*. Osim toga, može se primijetiti kako ostali likovi konstantno prebacuju taj osjećaj krivnje, tj. odgovornost za pojedine događaje, jedni na druge: barunica tvrdi da nema ništa sa slučajem Rupert-Canjeg i ustanovljuje kako je Rupertica bila stara i bolesna alkoholičarka, a Canjegova obična luđakinja, Silberbrandt krivnju za smrt Canjegove potom prebacuje na Leonea, Ignjat sve Leoneove mane, uključujući i skrivanje istine, pripisuje Daniellijevima, a barunica na kraju, pak, za slom tvrtke i njezino tobožnje osiromašenje opet krivi Glembajeve. Jedino Leone od svih Glembajevih, shvaća i priznaje da, unatoč tome što jedini toliko prezire cijeli taj kaos kojim je okružen, u stvari i sâm u sebi nosi tragičnu glembajevsku krivnju jer je ipak samo jedan od tih Glembajevih. Uz Leonea, kao lik koji nema ništa protiv Glembajevih, koji, naprotiv, Leoneu samome naglašava svijetle točke te mutne i kriminalne glembajevštine, od ostalih se izdvaja lik sestre Angelike koja, u ulozi majke-svetice; kako tvrdi Klajn vežući krivnju Krležina Leonea uz Edipov kompleks; za Leonea postaje jedinom madom u spas od silne mržnje koju osjeća. Leoneov lik ujedno je i poveznica cijele drame: njegov je sukob s pojedinim likovima ujedno i sukob sa samim sobom, koji ne završava drugačije nego pobjedom *glembajevske krvi* u njemu.

Ako se na kraju uspoređi krivnja Krležinog Leonea s ostalim dramskim *krivcima*, u ovome radu spomenutima, moguće je donijeti konačni zaključak o tome što je odredilo njegovu tragičnu krivicu, odnosno koliko je ona slična ili različita u odnosu na krivicu Antigone, Eukliona, Gige, Raskoljnikova, Gregora Samse i Mersaulta. Leone je, dakle, ako sve zbrojimo i oduzmemo, *bez*

krivnje kriv jer je sudbina u vidu Bárbóczyjeve legende odredila da svi Glembajevi kad-tad ispadaju kriminalci. Takav način završetka lika može se usporediti s, recimo, Antigonom – kako je u njezinu *tragičnu krivnju* upletena volja bogova i prokletstvo njezinih predaka, tako je ovdje u Leoneovu krivnju upletena sudbinska legenda njegovih predaka, čije ispunjenje on svojevolumeno ne može spriječiti. Leoneova *glembajevska krv* ima sličnosti i s onime što se dogodilo Euklionu koji je također bio unaprijed, *nasljednički* određen kao škrtac, ako se za istinitu uzme priča o njegovu ocu koji je također bio škrt i nije mu ostavio zlato u nasljedstvo. Međutim, Euklionova je krivnja ona *komična* koja se, na koncu, može ispraviti promjenom njegova ponašanja prema okolini, a i ne vodi ka kobnom završetku drame, dok Leoneu nema spasa od njegove tragične krivnje. Što se tiče priznanja krivnje Krležina protagonista, u tom je segmentu Leone sličan Raskoljnikovu – obojica, nakon silnih unutarnjih borbi, priznaju sami sebi da su ubojice, Leone čak ispada višestruki ubojica. Za razliku od njih, Giga predstavlja lik koji nikako ne priznaje ono za što nije kriva, ali zato na duši nosi čovjeka koji ju je pokušao uvjeriti da je za *kriva* za ono što nije. Mersault kao lik kojemu smetaju banalne stvari koje su, zapravo, krive za njegov zločin sličan je Leoneu u mržnji i preziru koji osjeća: prvi nema vremena razmišljati o životu jer je prolazan; stoga ravnodušno odlazi u smrt, a drugi nema vremena za te grozne Glembajeve, a i sâm se utapa u silnoj *glembajevštini*. Krivnja Gregora Samse u jednom se segmentu zasigurno razlikuje od Leoneove: Gregor nije ništa loše učinio, ali, baš zato što *ništa nije* učinio, ispao je krivac jer nije bio sposoban izboriti se za svoje mjesto pod suncem pa ga je društvo zgazilo poput kukca; a Leone se svim silama borio protiv Glembajevih, u nakani da ispadne netko bolji od svih njih, ali bezuspješno. Nakon ovih usporedbi doktora filozofije, gospodina Leonea Glembaja s pojedinim književnim *krivcima*, nije na odmet još jednom naglasiti kako je Krleža u centar svoje drame stavio jednog psihički napetog čovjeka, rastrganog svojim vlastitim mislima: u tom je čovjeku ujedinio silovitog borca koji je u stanju hrvati se s drugima kako bi obranio nešto za što misli da u sebi može nadvladati, ali i sudbinski osuđenog tragičnog krivca koji je sposoban priznati da u sebi nosi krivnju svoje vlastite osobnosti, osobnosti koja mu je, ne zaboravimo, već davno određena *glembajevskom krvlju*.

LITERATURA

- Anić, Vladimir. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Novi Liber. Zagreb. 1991.
- Anić, Vladimir. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Europapress Holding, Novi liber. Zagreb. 2007.
- Begović, Milan. *Izabrane drame*. ABC naklada. Zagreb. 2003.
- Bošnjaković, Josip, *Suočavanje s krivnjom i sramom*, u: *Diakovensia: teloški prilozi*, god. 25 (prosinac), Đakovo, 2017. Str. 51–74.
- Bouša, Dubravka. *Priručnik za interpretaciju književnog djela*. Školska knjiga. Zagreb. 2009.
- Camus, Albert. *Stranac*. Globus media: Biblioteka Jutarnjeg lista. Zagreb. 2004.
- Crnković, Zlatko. *Predgovor*, u: Kafka, Franz, *Proces i Preobrazba*. Otokar Keršovani. Rijeka. 2002.
- Čengić, Enes. Krleža. Mladost: Zagreb. Oslobođenje: Sarajevo. 1982.
- Čengić, Enes. *S Krležom iz dana u dan, knj. I: Balade o životu koji teče: (1956. – 1975.)*. Globus. Zagreb. 1985.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Zločin i kazna*. Biblioteka Jutarnjeg lista: Najveća djela: 12. Globus Media. Zagreb. 2004.
- Dukat, Zdeslav. *Grčka tragedija*. Demetra. Zagreb. 1996.
- Frangeš, Ivo. *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb. Cankarjeva založba. Ljubljana. 1987.
- Frye, Northrop. *Mit i strukture*. Svjetlost. Sarajevo. 1991.
- Gams, Andrija. *Frojd o društvu*. Naučna knjiga. Beograd. 1988.
- Gašparović, Darko. *Dramski ciklus „Glembajevi“ danas*, u: *Dramatica Krležiana*. Centar za kulturnu djelatnost SSO. Zagreb. 1977.

- Hećimović, Branko. *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*. Znanje. Zagreb. 1976.
- Jelčić, Dubravko. *Povijest hrvatske književnosti: Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Naklada Pavičić. Zagreb. 2003.
- Jovanović, Neven. *Predgovor*, u: Plaut, Škrtac. HENA COM. Zagreb. 1999.
- Karahasan, Dževad. *Model u dramaturgiji: na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*. Cekade. Zagreb. 1988.
- Klajn, Hugo. „*Gospoda Glembajevi*“ u svjetlu dubinske psihologije, u: *Forum: godina VII., knjiga 15*. Zagreb. 1968.
- Krleža, Miroslav. *Djetinjstvo u Agramu*. Republika br. 12 (prosinac). Zora. Zagreb. 1952.
- Krleža, Miroslav. *Fragmenti dnevnika iz godine 1943*. Forum. Zagreb. 1972.
- Krleža, Miroslav. *Glembajevi: proza, drame*. Naklada ljevak. Zagreb. 2012.
- Krleža, Miroslav. *Napomena o „Hrvatskom bogu Marsu“*, u: *Književna republika 2–3*. Hrvatsko društvo pisaca. Zagreb. 1923.
- Krleža, Miroslav. *Uvod prije čitanja drame „U agoniji“ 1928*; u: *Moj obračun s njima*. Naklada piščeva. Zagreb. 1932.
- Lauer, Reinhard. *Miroslav Krleža – hrvatski klasik*. Naklada ljevak. Zagreb. 2013.
- Lasić, Stanko. *Krleža: kronologija života i rada*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb. 1982.
- Malić, Zdravko. *Prema Krleži: (članci, rasprave, zapisi...)*; prir. Malić, Dragica. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb. 2009.
- Matković, Marijan. *Miroslav Krleža, život i djelo*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb. 1988.
- Milolaža, Matea. *Pojam, oblici i stupnjevi krivnje prema čl. 30. rimskog statuta* u: *Pravni vjesnik: časopis za pravne i društvene znanosti Pravnog fakulteta Sveučilišta J.J. Strossmayera u Osijeku*, god. 31, br. 2, 2015.

- Novak, Slobodan Prosperov. *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Golden marketing. Zagreb. 2003.
- Peleš, Gajo. *Zločin i kazna – priča o sukobu s društvenim normama*, u: Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, *Zločin i kazna*. Školska knjiga. Zagreb. 2003.
- Pilja, Ratimir. *Razmatranje osjećaja krivnje s teološke i psihološke perspektive*, u: *KAIROS – Evanđeoski teološki časopis*, god III, br. 2, 2009. str. 365–375
- Plaut, Tit Makcije. *Škrtac*. HENA COM. Zagreb. 1999.
- Plaut, Tit Makcije. *Hvalisavi vojnici i druge komedije*. Mozaik knjiga. Velika Gorica. 2008.
- Rocca, Vasquez Adolfo. *Freud y Kafka: criminales por sentimiento de culpabilidad. Crueldad, neurosis y civilización*. Universidad Andrés Bello. Madrid. 2014.
- Senker, Boris. *Hrestomatija novije hrvatske drame: dio 1: 1895. –1940*. Disput. Zagreb. 2001.
- Senker, Boris. *Posljednji akordi glembajevske igre*, u: Krleža, Miroslav. *Glembajevi: proza, drame*. Naklada Ljevak. Zagreb. 2012.
- Sofoklo. *Antigona*. Matica hrvatska. Zagreb. 1998.
- Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Školska knjiga. Zagreb. 1981.
- Šicel, Miroslav. *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća, knjiga IV: Hrvatski ekspresionizam*. Naklada Ljevak. Zagreb. 2007.
- Šicel, Miroslav. *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća, knjiga V.: Razdoblje sintetičkog realizma (1928.–1941.)*. Naklada Ljevak. Zagreb. 2009.
- Šimundža, Drago. *Pitanje krivnje i grijeha u suvremenoj književnosti*, u: *Crkva u svijetu* vol. 9, br. 3, 1974.
- Švacov, Vladan. *Temelji dramaturgije*. Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb. 2018.
- Tangney, June Price. *How does guilt differ from shame?*, u: J. BYBEE (ur.), *Guilt and Children*. San Diego. 1998.

Vaništa, Josip. *Skizzenbuch 1932–2010.: Iza otvorenih vrata*. Kratis. Zagreb. 2010.

Vidan, Ivo. *Tekstovi u kontekstu: odjeci i odnosi u novijoj književnosti*. Sveučilišna naklada Liber. Zagreb. 1975.

Živny, Mirjana. *Književnopovijesna i književnoznanstvena obilježja djela*, u: Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, *Zločin i kazna*. Školska knjiga. Zagreb. 2003.

Živny, Mirjana. *Književnoznanstvena obilježja djela*, u: Kafka, Franz, *Proces, Preobrazba i druge priče*. Školska knjiga. Zagreb. 2003.

Žižek, Slavoj. *Antigona*. Fraktura & HNK. Zagreb. 2016.

WEB STRANICE

Begović, Milan. *Bez trećega* (n. d.): http://ss-zcrnje-rovinj.skole.hr/upload/ss-zcrnje-rovinj/images/static3/1141/attachment/begovic_bez_treceg.pdf (pristupljeno 26. kolovoza 2019.)

Cesarec, August. *Hrvatska enciklopedija*. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11323> (pristupljeno 15. lipnja 2019.)

Concepto de culpa (n. d.): <https://deconceptos.com/ciencias-sociales/culpa> (pristupljeno 4. srpnja 2019.)

Definición de culpa (n. d.): <https://definicion.de/culpa/> (pristupljeno 4. srpnja 2019.)

Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika, u: *Kolo 1–2*. Matica hrvatska. 2009.

Drama. *Hrvatska enciklopedija* (n.d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16173> (pristupljeno 9. srpnja 2019.)

Elders, Leo. El sentimiento de culpabilidad según la psipsicología, la literatura y la filosofía modernas (n.d.): <http://thomisme.org/images/stories/elderspamplona1984.pdf> (pristupljeno 7. srpnja 2019.)

Galicija. *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2012: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=328> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

Gospoda Glembajevi. *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2012: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=363> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

Hrvatski jezik: hrvatska moderna (n. d.): <http://hrvatskijezik.eu/hrvatska-moderna/> (pristupljeno 11. svibnja 2019.)

Homer. *Ilijada*. *E-lektire* (n. d.): http://ss-amkaramaneo-vis.skole.hr/upload/ss-amkaramaneo-vis/images/static3/950/File/homer_ilijada.pdf (pristupljeno 7. srpnja 2019.)

Leskovar, Janko. *Hrvatska enciklopedija* (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36160> (pristupljeno 7. svbnja 2019.)

Kafka, Franz. *Preobražaj*. E-lektire (n. d.): http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/kafka_preobrazaj.pdf (pristupljeno 9. srpnja 2019.)

Khuen-Héderváry, Karoly. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31368> (pristupljeno 7. svibnja 2019.)

Kokot. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32316> (pristupljeno 4. lipnja 2019.)

Komedija. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32554> (pristupljeno 10. srpnja 2019.)

Krleža, Miroslav. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34113> (pristupljeno 30. lipnja 2019.)

Krugovi. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=34254> (pristupljeno 21. lipnja 2019.)

Legenda. Krležijana. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2012: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=533> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=35937> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

Milardović, Anđelko. *Stranac i društvo: fenomenologija stranca i ksenofobije*. Pan liber. Zagreb. 2013:

<https://books.google.hr/books?id=SWqNAQAAQBAJ&pg=PA24&lpg=PA24&dq=camus+stranac+dru%C5%A1tvo&source=bl&ots=995T4184mZ&sig=ACfU3U2fFphsjR9nd6X8hNtZWWOi tSG3NA&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwjDiNuSIZrkAhVitIsKHXBIA5E4ChDoATAFegQICRA B#v=onepage&q=camus%20stranac%20dru%C5%A1tvo&f=false> (pristupljeno 21. kolovoza 2019)

Nazor, Vladimir. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=43168> (pristupljeno 21. lipnja 2019.)

Pečat. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=47253> (pristupljeno 30. lipnja 2019.)

Prva moderna. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.hrvatskarijec.rs/vijest/A19282/Prva-moderna/> (pristupljeno 7. svibnja 2019.)

Srdžba. Proleksis enciklopedija online. 2012: <http://proleksis.lzmk.hr/46627/> (pristupljeno 21. kolovoza 2019.)

Tragedija. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=61974> (pristupljeno 9. srpnja 2019.)

Ujević, Tin. Hrvatska enciklopedija (n. d.):
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63048> (pristupljeno 4. lipnja 2019.)

Vijavica. Hrvatska enciklopedija (n. d.): <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=64592> (pristupljeno 4. lipnja 2019.)

Zastave. Krležijana. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2012:
<http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1200> (pristupljeno 1. srpnja 2019.)

Znanje.org: Struktura ličnosti (n. d.):
<http://www.znanje.org/i/i29/09iv01/09iv0107/Struktura%20licnosti.htm> (pristupljeno 6. srpnja 2019.)

PRILOZI

Slika 1: Časopis „Kokot“: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Kokot_1.jpg
(pristupljeno 20. lipnja 2019.)

Slika 2: Miroslav Krleža: <https://www.icv.hr/wp-content/uploads/2016/12/miroslav-krleza.jpg>
(pristupljeno 29. lipnja 2019.)