

DORIAN GRAY – FUGITIVE OR VICTIM OF THE SYNDROME OF THE RED QUEEN? OF THE HERO OF MODERNISM

S u m m a r y

The character of Dorian Gray represents the essence of the world view consternation of which echoes, even today, come across a very fertile reception ground. That fertility is notable in the artistic, and accordingly, critical – reception field, but in the same way, or perhaps even more intense in the domain of nowadays somewhat old, holistic views of the modern subjectivity. In this work, I shall try to lighten up the character of Dorian Gray, through the prism of the phenomenon of The Red Queen's race. The race, described in Lewis Carroll's *Through the Looking – Glass*, represents the competition in which runners remain always in the same place, no matter how fast they run. As the standard pattern, this model, has in recent times, been adopted in evolutionary biology as the mark of the impossibility of going beyond, i.e. the exit from structural laws within which some mechanism / organism evolves. Analogously, I shall present, with the help of Derrida's and Menke's insights, the possibility for Dorian Gray to escape. In the second stage, I shall apply that strategy of escape in presentation of emancipating potentials of the character of Leone Glembay, which might have been used with the aim of avoiding the tragic inevitability.

KAMO JE POBJEGAO LEONE?

Nikola Batušić

Uvodni Krležin tekst iz *glembajevskih* proza naslovljen *O Glembajevima* donosi obilje podataka o pripadnicima obiteljskoga rodoslovnog stabla, koje je i grafički priloženo ovoj zbirci kao *Genealogija Glembajevih*.¹ I dok iz mnogih životopisa iz te familije (čiji se neki pripadnici pojavljuju u ovome tekstu prvi i jedini put) doznajemo za brojne njihove biografske podatke, Krleža će o jednom od svojih kasnijih najslavnijih i bez sumnje najpoznatijih dramskih likova – Leoneu Glembayu, protagonistu drame *Gospoda Glembajevi* – navesti tek nekoliko vrlo šturih biografskih naznaka.² U pasusu gdje pripovijeda o prvoj supruzi *bankira Ignjata* (Leoneova oca), dakle o Grkinji Ireni Basilides-Danielli, o njezinu i samoubojstvu

¹ U ovom ogledu služit ću se izdanjem *Glembajevi – proza i Glembajevi – drame*; Ljevak, Matica hrvatska i HAZU, Zagreb, MMI. Glavni urednik Velimir Visković, urednik Vlaho Bogišić.

² Novija krležologija, usp. primjerice studiju Ive Vidana »Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu«, u: *Tekstovi u kontekstu* (Zagreb 1975.), drži *glembajevske proze*, a posebice ovdje spomenuti uvodni tekst, svojevrsnim nacrtom za mogući autorov roman-rijeku. Istoga je mišljenja i nepotpisani priređivač (Velimir Visković?) citiranoga izdanja u bilj. 1. Središnji prozni tekst glembajevskog ciklusa, *O Glembajevima*, u konačnu je obliku tiskan prvi put 1932., dakle nakon što su izvedene i objavljene dvije drame glembajevske trilogije (*Gospoda Glembajevi*,

njezine djece Ivana i Alice, autor glembajevske *sage* spominje i treće dijete iz toga braka. Leoneu su posvećene tek dvije rečenice: *srednji sin iz toga braka Leo, ekscentrik i čudak, odbio se od svog oca i izgubio u inozemstvu. Kao slikar postigao je lijepe uspjehe.*³ U toj, kao i u daljim *glembajevskim* prozama Leone se više neće spominjati.

U drami međutim doznajemo za niz pojedinosti iz Leoneova života, a što je za našu temu i najvažnije, upoznat ćemo se i s bitnim razlogom bijega toga *Sonderlinga* iz obiteljskoga okruženja, osobenjaka, kako će ga na jednom mjestu, u samom početku prvoga čina drame, kvalificirati stari Fabriczy. Dakle, u obiteljskom je krugu smatran *neugodnim čudakom. Ein ungemütlicher Sonderling. Došao je nakon jedanaest godina prvi put u svoj roditeljski dom i vlada se tako überspannt, so zügellos nervös, dass er beinahe ansteckend wirkt.*⁴ Iz toga Fabriczyjeva interventa koji je slijedio nakon što je Leone, u poznatom prizoru komentiranja obiteljskih portreta, bez imalo prikrivenih misli izjavio kako su gotovo svi Glembajevi u toj familijarnoj galeriji ubojice i varalice, a uz to opterećeni i suicidalnim kompleksom, prvi ćemo put doznati kada je Leone napustio očinski dom i koliko je godina trajao njegov dobrovoljni egzil. Samo nešto malo prije, tijekom dijaloga između Leonea i Fabriczyja, doznajemo da je Ivan Glembay, Leoneov stariji brat, navodno »pao« s trećega kata prije sedam godina, dakle 1906., a tijekom drame spominjat će se i samoubojstvo utapanjem njihove sestre Alice, koje se, prema *Genealogiji*, dogodilo 1902. Nakon toga incidenta Leone je definitivno napustio obitelj i otišao u Europu.

Pozabavimo se sada malom igrom brojaka. U trenutku kada upoznajemo protagoniste drame *Gospoda Glembajevi*, dakle 1913., Leone ima trideset i osam godina. Rođen je, prema tome, 1875.; počeo je studirati u Cambridgeu početkom devedesetih godina, odakle je, očito povremeno,

Zagreb 1928., i *U agoniji*, Beograd 1931.), dok je *Leda* u integralnu obliku tiskana u Zagrebu 1932. u okviru Minervina izdanja Krležinih sabranih djela.

³ Nav. dj. u bilj. 1, str. 15.

⁴ *Glembajevi, drame*, dj. nav. u bilj. 1, str. 27.

dolazio u Zagreb, gdje se u *vili nad Lipom* 1895. odigrala romansa s njegovom maćehom, rođenom 1868., koja je od njega bila starija sedam godina, a od supruga Ignjata, Leoneova oca, mlađa dvadeset i četiri; (...) *biti metresa jednoga starca, imati usto tri ljubavnika, bojati se jednog dvadesetogodišnjeg studenta* (...), reći će poslije Leone. Tercijarno dramsko vrijeme⁵ izvješćuje o tim i brojnim drugim turbulentnim zbivanjima iz obiteljskoga života Glembajevih. Leone je, prema navodima iz drame, doktorat pripremao već u dvadeset i prvoj godini, dakle 1896., i to je posljednji podatak koji nam je poznat iz njegove akademske karijere. Očito je kako se nakon studija okrenuo slikarstvu. Boravio je nakon diplome sveudilj u inozemstvu, odakle je ponovno došao kući kada mu je umrla majka (prema *Genealogiji*, to je bilo 1901.), a definitivno pobjegao u svijet godinu dana poslije, nakon što mu se utopila sestra Alice. Kako je dugo trajao Leoneov studij u Cambridgeu, nije poznato. A nije ni jasno iz kojega je znanstvenoga područja doktorirao. U *Genealogiji* stoji da je doktor pravnih znanosti, dok se u popisu osoba u drami navodi kako je *dr. phil. Ja nisam studirao pravo! Ja nisam doktor prava kao Puba Fabriczy* (...), reći će on u I. činu. Maturirati je mogao oko 1893., a potom otići na studije. Iz Cambridgea je očito povremeno dolazio kući, ali se ne zna kada, koliko puta i u kojim prigodama (osim u slučaju ljubavne afere s barunicom Castelli 1895. i majčina sprovoda 1901.). Studij je Leone mogao završiti pred svršetak XIX. st., dakle s dvadeset i nešto godina.

Kako je zamijenio svoju temeljnu naobrazbu (bilo pravo ili filozofiju) slikarstvom, nije poznato. No, očito je da se to zbivalo već prije fatalne 1902., kada se, nakon sestrine smrti, odlučio za bijeg iz roditeljske kuće, i u toj mu je fugi, usprkos prestižnoj diplomi s uglednoga engleskog sveučilišta, slikarstvo postalo životnim pozivom. U drami *Gospoda Glembajevi* doznajemo iz replika niza sudionika zbivanja – ali bez točnih temporalnih poda-

⁵ Usp. o terminu tercijarno dramsko vrijeme M. Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, preveo M. Bobinac, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1998., str. 397.

taka – da je, očito početkom novoga stoljeća, Leone u Firenci kao student slikarstva proboravio tri godine, da je, jamačno, slikarstvo učio i u Parizu, da je boravio u Švicarskoj (on će sâm govoriti Angeliki o *jednom basel-skom Holbeinu*), bio je i u Ženevi, došao čak do Indije, do Kalkute, sada povremeno boravi u mondenim francuskim toplicama, u Aix-les-Bainsu, a otac će mu u onom vehementnom dijalogu iz II. čina drame predbaciti kako je lako i lagodno živjeti zahvaljujući glembajevskom kapitalu, sjedeći na terasi nekoga otmjenog alpskog hotela i uživati u začudnom pejzažu. Leone je dakle u trenutku kada ga upoznajemo na pozornici i slikar vokacijom i kozmopolit načinom života.

Pođimo stoga za Leoneovim slikarskim putovima, što znači da ćemo ga slijediti od onoga trenutka kada je napustio očinski krov. Kod kuće ga nije bilo jedanaest godina, i sada bismo željeli doznati što se zbivalo na njegovoj životnoj i umjetničko-spoznajnoj stazi tijekom njegova istodobno protestnoga, ali i paničnoga bijega iz obiteljskog okruženja. Sve doživljeno i mnogim iskustvima stečeno za vrijeme toga bijega nakupilo se u Leoneu kao susuk zbilje i prokuljat će iz njega u času arhetipske dramske situacije – povratka.

Vraćanje, povratak sina nakon duljeg izbivanja – u dramskom pismu od antike do suvremenih djela – rasvjetljuje životne nejasnoće, otkriva tajne, osvećuje zločine. Analize koje su nastojale objasniti neminovne posljedice za sredinu u trenutku povratnikova stupanja u dramsku akciju malo su prostora posvetile doduše spekulativnom, ali – čini se – ne baš posve marginalnom pitanju. Što se naime zbivalo sa sinovima za vrijeme njihova boravka izvan očinskoga doma i kako su novi prostori utjecali na njihovu intelektualnu fizionomiju? Često smo u stručnoj literaturi tako znali susretati rasprave o piscu i knjizi koju Hamlet čita, ali se razmjerno malo pisalo o prinčevu studiju u Wittenbergu, gradu gdje je sveučilište utemeljeno 1502. i gdje je Luther 1517. objavio svoje čuvene teze. Znajući međutim za česti Shakespeareov nehaj prema povijesnim podacima, neka bi domišljanja u tom smjeru možda bila preuzetna, premda ne bismo posve

smjeli odbaciti mogućnost da je engleski pjesnik upravo u Londonu čuo za dobar glas njemačkoga studentskog grada.

Nasuprot zaludnosti ovakvih spekulacija, zanimljivija su razmišljanja o akcijskoj impulzivnosti Ibsenova Gregersa Werlea, očito uvjetovanoj dugim boravkom u divljoj osami: njegova pojava na svečanoj večeri u očevoj kući zbunjuje dvojicu starih slugu, koji na samom početku *Divlje patke* slute da sinovljev povratak neće biti samo dekorativnoga obilježja. Moglo bi se raspravljati o inkubaciji akcijskih poticaja što su dozrijevali u Gregersovoj intimi, slično kao što je i Osvaldova bolest zorila i konačno buknila tek kada se i ovaj *slikar* vratio u zavičaj. Moralo bi se stoga iscrpnije promotriti odnos Ibsen – Krleža, upravo s aspekta te tematske razine jer, čini se, neka vrlo upitna mjesta u sučeljavanju *Gospode Glembajevih* i *Agonije s Divljom patkom* i, dakako, *Heddom Gabler* čekaju još uvijek nepristrane, što znači iskrene odgovore.

Orest, također dugo odalečen od roditeljskoga praga, u Piladovu je društvu stjecao životno iskustvo prema antičkim modelima. Interpretacija toga poslovičnoga prijateljstva rasprostrla se čak do frojdovskih obilježja, ali ostaje neosporno da je Orestovo putovanje, premda mu ne znamo mnoge pojedinosti, svojevrsni oblik *odgojnoga* romana, što ga je europska literatura prometnula u jednu od svojih najživljih pripovjednih vrsta. Ako je Orest na svojim lutanjima dospijevao u prigode gdje je morao učiti, i Hamlet je – još sigurnije – u Wittenbergu došao u dodir s nekima od bitnih misaonih pravaca svoga vremena. Nije li njegovo oklijevanje, uostalom, i rezultat unutarnje borbe između prisega vrhovnom autoritetu i želje da mu se djelovanjem odupre – što barem kao pretpostavka zvuči jasno *luteranski*. Mladi je Werle, daleko od oca, u kontemplativnoj situaciji što mu ju je nametnula samoća, izgradio, kako *on* to misli, novi sustav moralnih vrednota koji će stati primjenjivati već u prvim koracima na starom tlu.

No, što se događalo s Leoneom Glembayem od časa kada je napustio Zagreb i krenuo u svijet? Znamo zašto jer pobjegao, ali treba pokušati ustanoviti kamo je pobjegao i gdje je tražio pribežište.

Jedan od rijetkih Glembaya koji se nije našao u autorovim glembajevskim prozama, Leone živi u nama isključivo materijalom prve drame iz ciklusa o vlastitoj obitelji, a jedna mala biografska bilješka iz njegove genealogije, po kojoj se nakon izlaska iz ludnice vjenčao s Angelikom i s njom izrodio sina Leonea, govori samo o zbivanjima koja su se dogodila nakon što je škarama zaklao maćehu. No, nas ovdje zanima jedino Leone koji je nakon Cambridgea, svejedno je li pravnik ili filozof, postao slikar, smatrajući taj zov i poziv jedinom svojom životnom vokacijom.

O Leoneovu slikarstvu pisac, uglavnom, obavješćuje uzgređice i gotovo marginalno. Ipak, i Leone i neki članovi njegove obitelji omogućit će nam prodor do srži toga slikarstva; štoviše, postat će nam jasno kako je ono konstitutivni dio Leoneova aktantskoga obličja i pravi cilj njegova bijega.

Leoneu je ideal Leonardo, što u spoju s njegovim jasno izraženim sklonostima prema matematici, koja *apstraktnom koordinacijom* stvara neoboriv sustav vrijednosti, začinja agonsku liniju unutar glembajevskoga *mythosa* pozivom na apscisu i ordinatu. Točni omjeri u zadanom prostoru ne samo što pružaju najbolje orijentacijske mogućnosti nego precizno određuju svaku pojedinu točku unutar omeđenoga polja. Tako izgleda i Leonardova matematička koordinatna mreža, a istih je obilježja i Leoneov agonski plan, slikarski precizan i jasan. Glembajevski salon on je podredio svojim namislama, odredio u njemu vektore svoga kretanja i ciljano ih usmjerio na slabe točke što ih što prije valja naćeti. Leone će i nadalje, u nekim svojim polemićkim eksplikacijama, vlastite argumente neprestano traćiti između matematike i slikarstva. *To, da je ona skoćila kroz prozor, to je matematika! Ona je morala skoćiti kroz prozor! To je ćista matematika*, objašnjava slikar i filozof pravnicima svoju interpretaciju događaja u slućaju Rupert-Canjeg. Dakako da će odlikaš Puba replicirati svojom juridićkom logikom koja vrijedi u salonu, ali ne i obzoru Leoneova sustava: *Ti si artist, a poznato je da se Künstleri svemu paranoidno ćude (...)* Za Leonea je umjetnost mogućnost postojanja i zauzimanje jasnoga stava; Puba, naprotiv, u njoj vidi samo paranoidne tlapnje. Leone se i u drugim nekim prigodama

salonske konverzacije otkriva svojim tipičnim glembajevsko-slikarskim nazorima. On suvereno kritizira Angelikin portret, pri čemu progovara slikarski-kreativno, s jasnim poznavanjem tehnike, materijala i métierskih zakona. Kakve li razlike između njegova pronicava razmišljanja o slikarstvu i Oliverovih ispraznih, tobože kritičarski suverenih fraza o likovnim umjetnostima u kasnijoj *Ledi*!

Još jedna pojedinost odaje pritajeno, ali ne manje indikativno Leoneovo slikarsko oko. Kad je završio razgovor pod obiteljskim portretima te se začula baruničina *Mondscheinsonata*, u salon je ušao stari Ignjat i tu se Leone povukao iz središta zbivanja, smjestivši se u naslonjač, samo prividno odsutna oka i duha. Njegova replika kojom gotovo brutalno i polemički vehementno uskače u razgovor oko slučaja Canjeg pokazuje da je slušao pozorno. No, rekli bismo i da je skicirao precizno. U skladu s agonskim rasporedom, on je u mreži svoga sustava konačno uobličio sve fizionomije, portretiravši potajice novu seriju obiteljskih slika za svoju intimnu galeriju. To međutim više neće biti ulja zlatno uokvirena, poprsja ukrašena odlikovanjima i frizure s uresima od dragoga kamenja. Leone je svoju obitelj očito risao u maniri Georga Grosza.

Godine 1913. Grosz je još bio u Parizu, ali je već nakon prvih radova postalo jasno kako se rađa velik ilustrator koji će odmah nakon svršetka Prvoga rata u časopisu *Die Pleite* i u svojim litografijama dokumentirano zabilježiti, kako je rekao sam Krleža, *sve brutalno, očajno, perverzno, kriminalno, alkoholno, degenerirano*. Nisu li svi Glembajevi u salonu prvoga čina idealan predložak za jedan kasniji Groszov *Skizzenbuch*? Leone, dakako, 1913. nije mogao biti berlinski Grosz iz dvadesetih godina, ali da se od akademizma već bio jasno odmakao, pokazuje njegov stav prema slikarstvu u svim dijelovima drame. Ne samo što prezire *fotografske malere* visokih krugova; on s mnogo skepse govori o Jesenjem salonu i očito je da teži prema onoj vrsti samostalnosti koja će mu i u likovnom izrazu omogućiti neodvisnost opredjeljenja.

Čujemo samo za jednu njegovu sliku. O njoj se govori u početku drugoga čina. Bila je čak i nagrađena, i to 1911. u Münchenu, a prikazuje kako *Haron prevozi svoje žrtve preko Lete*. Silberbrandt je o njoj *ekscerpirao sve povoljne glasove njemačke kritike* i poslao ih Leoneu u Aix-les-Bains, ali to je sve što o tom platnu doznajemo. No, motiv Harona i njegova mitološkog lađarskog zanimanja govori dostatno o stilu Leoneova slikarstva. Ono je nastalo nakon faze Böcklinovih čempresa, mramornih stubišta što se spuštaju izravno do morske razine, tamnoobojenih pejzaža zasićenih mračnim modrilom i gotovo crnim zelenilom. U njima se naslućuje ona *lađa koja je stigla isprijeke*, kao što kaže Kelner u *Adamu i Evi*. Motiv funebraln, ruinstički, koji govori o *mrtvijem stvarima* – kao što bi rekao Ivo Vojnović. Ne bismo pogriješili kada bismo Leonea svrstali u secesionistički likovni krug, minhensku školu, i obilježili ga onim likovnim poticajima koji su početkom našega stoljeća bili tako presudno važni za čitavo hrvatsko slikarstvo. U svojim počecima u tom su ozračju učili i stvarali Račić, Kraljević, Babić, Becić i Herman. Leibl, Stuck i Habermann bili su vođe *secesije* osnovane 1893. i Leone je slikarski očito bio odgojen u njihovim smjernicama. Neposredno uoči Prvoga svjetskoga rata tu je Vasilij Kandinski osnovao 1911. poznatu grupu *Der blaue Reiter* sa začetnicima apstraktnoga slikarstva. Tada će München doživjeti prve pojave ekspresionističkih težnja, ali pomalo i gubiti prevlast pred Parizom kao novim pedagoško-inspirativnim ishodištem, posebno u odnosu na mlade slikare iz slavenskih zemalja. Nije stoga čudno što je svoga *Harona* Leone izložio u Münchenu, niti je neobično što je poslije, kako doznajemo iz tijeka dramskoga događanja, zlatnu medalju dobio u Parizu. On je dakle slikar koji je *métier* učio u okvirima secesije, ali je naslutivši nove pravce krenuo u Francusku, nastanio se u savojskim Alpama i ondje intenzivno radio. Slikanje je za njega očito opsesija, ono ga drži budnim u njegovim neurozama, predstavlja poseban eliksir. Ne odvađa se od svojih slikarskih potreština i donio ih je čak u Zagreb: platno, palete i blindrame dio su njegove prtljage. Olovke i ugljen uza nj su i u noći velikog obračuna. Neprestano motri slikarskim okom sve što mu se nađe u

vidokrugu. Ponajprije ljude: *Ti si mene još kao dijete sablažnjavao s tvojim monoklom i ja nisam nikako mogao da shvatim, čemu ti nosiš u oku ovaj tvoj stakleni kotačić? Baš zbog ovog monokla ja nikada nisam mogao da ti vjerujem ništa!* I predmeti za njega poprimaju obilježja krajolika: *Ti se sjećaš onog Kirmana? Ja sam se uvijek kao dijete igrao na njemu Hiljadu i jedne noći. Onaj njegov pahuljičavi akvamarinski preliv ja sam zvao snijeg!*, a konačno će Leone i čitav obiteljski skup oko očeva odra promatrati kao kompoziciju, duboko slikarski doživljenu.

Počeo je u okviru minhenskoga akademizma, potom prigrlio secesiju, a po kolorističkim opservacijama reklo bi se da je postimpresionist, osobito nakon francuskoga utjecaja. No, u nekim je slikama težio prema ekspresionizmu jer je sklon karikaturalnoj optici (očev je monokl tipičan groszovski detalj), a ne bismo bili daleko ni od kontura Munchova slikarstva analiziramo li Leoneov pogled na mrtva oca: *Smrt je zapravo vrlo duboka: u nju se ulazi kao u zdenac, kada je ljeto. Vani ostaje vedrina, miris trave, a u smrti je vlažno i tamno kao na dnu zdenca. Ledeni dah vonja iz mrtvačkih ustiju. A onda poslije svega ostaje groteska: crni salonrok na bijelom platnu. I tko bi mogao da dematerijalizira taj crni salonrok na bijelom platnu, da to dematerijalizira i ugljenom prenese na papir?* U doba Leoneova umjetničkoga formiranja Munch je motivima bolesti, smrti, desperacije, samoće, patnje i morbidne erotike obilježio europsku modernu, presudno utječući na razvoj ekspresionizma, jednako kao što je to u književnosti učinio njegov veliki zagovornik, dramatičar August Strindberg. Munch je, očito, stajao u Leoneovu formativnom obzoru jer slikarska ga je generacija prvoga desetljeća XX. stoljeća ne samo žudno upijala nego i kopirala. Tà zar o munchovski *nordijski maglenom* ugođaju kao impresiji s jednoga mletačkog biennalskoga platna ne govori i Oliver u *Ledi*, spominjući izrijeком da je to bilo 1913., iste godine kada se Leone, već jasnoga slikarskog rukopisa, vratio u Zagreb (a Krleža će, znamo, u lipnju 1914. posjetiti čuvenu venecijansku izložbu!).

Neporecivo je da Leone slika s mnogo zanosa, da nije nikakav *Sonntagsmaler* i da je stekao ime. Kao da je bijegom u slikarstvo htio odagnati glembajevštinu od sebe; no, uspio ju je samo pritajiti. Svjestan zova svoje krvi, on je slikao kako bi energiju usmjerio na druga područja i kako bi zaboravio silne zločine i samoubojstva u najbližem obiteljskom krugu. A ona su, posebno u doba prvih psihoanalitičkih rasprava što su ga zacijelo obasipale u juvenilnim godinama, prijetila i njegovu psihičkom integritetu. Odlazak iz Zagreba bio je za Leonea i bijeg od sebe samoga, traženje izlaza hrabrom odlukom koju je mogao donijeti čovjek svjestan lûnte što je nosi u sebi. Slikarstvo ga je držalo na onoj udaljenosti od kuće koja mu je osiguravala mir. Ne u smislu remećenja inspirativnoga ozračja, već onaj mir koji je s obzora Leoneova bića odagnao prokletstvo poroda. Mir rođen u vrućici slikanja.

No, izgleda kako je s povratkom časovito zaboravio na furiozni zamah svoga kista, i to mu je možda pospješilo zator. Dok je slikao, nije bio Glembay. Možda samo glembajevski *Sonderling*, kako ga je, uostalom, bila etiketirala obitelj. U Zagrebu, nakon jedanaest godina, očito je gradom šetao ne odvajajući se od bloka, povremeno bilježio, ali je odalečen od platna i palete, bez kontemplativnoga smiraja na koji je navikao, sve više padao u zagrljaj bivšega života. Prošlost je počela potirati slikara u njemu i možda je stoga Leone sve nezadovoljniji svojim crtežima. Glembay u njemu polako uništava slikara, i to za nj postaje kobno.

Leone u drami nije samo slikar neporecive vokacije. On djeluje akantski jasno, odnosno agonski usmjereno i po obilježjima svoga slikarskog integriteta. Dok je ta struktura u njemu još nesumnjivo konsolidirana, dakle u početku samoga zbivanja, kada govori s oduševljenjem o renesansnoj ravnomjernosti i pjeva laudu apstrakciji matematike, Leone je slikar čvrstih načela i odlučnih stavova. Odaje svoju jasnu pripadnost europskim duhovnim tokovima, polemički uzorno obračunava s diletantskim razmišljanjima o likovnoj umjetnosti i suvereno vlada svim problemima svoga poziva. Osim toga, ovako stabilan, on se odista doima samo pro-

laznikom pod glembajevskim krovovima, koji tek što se nije iznova otputio u slobodne, neopterećene predjele duha i stvaranja. To je razdoblje čvrstine njegovoga agonskog puta.

Čim međutim Leone napušta poticajnu i za nj tako sigurnu sferu likovnih umjetnosti, te ulazi u prostor glembajevskih zakonitosti, slikarstvo se pomalo gubi iz njegovoga aktantskoga kruga, a kada se pokušava za nj ponovno grčevito uhvatiti, ono postaje sve fluidnije, da bi na kraju posve iščeznulo. U drugom činu on će za sebe reći kako *nema talenta*, a to su već oni trenuci kada je njegov unutarnji slikarski integritet rastočen. U sve većoj prevlasti glembajevskoga usuda, slikarstvo, premda još posljednja nada što vodi prema spasu, nezaustavljivo nestaje iz njegovoga obzora. Kušao je skicirati portret mrtvoga oca, ali je, nezadovoljan, razderao crtež i time konačno uništio slikara u sebi. Postao je Glembay koji od toga trenutka poput psa tragača kreće za vonjem krvi, osjetivši kako je čas obračuna stigao.

Slikarstvo mu je darovalo i gotovo ucijepilo sigurnost, no napuštanje njegovoga okružja dovelo ga je iznova u bliski dodir sa svime od čega je panično bježao. Leone pak kao dramski lik ne bi djelovao tako precizno da nije bio čvrsto omeđen zakonitostima jedne umjetničke discipline. Slikar Leone pokazuje dramaturšku dosljednost uvjetovanu i vlastitim odnosom prema slikarstvu, kojem se utekao kao spasonosnoj obali. Ono čini čvrsto utemeljenje njegovoj bitnoj akcijskoj razini u drami. Leone djeluje pozivom na slikarstvo, premda taj agonski put nema širine poput Michelangelova. Buonarrotijeva i Leoneova parafraza kartezijanske formule egzistencije nisu iste, premda su prividno sukladne. Krležin je Meštar na skelama Sikstine slikanjem potvrđivao silinu Stvaranja i postao jasnim obrascem umjetničke Geneze. Leone pak bijegom u slikarstvo i slikanjem potvrđuje sebe izvan glembajevskoga konteksta, a kada se prisilno mora sučeliti s njegovim zakonima, onda mu je pokušaj utjecanja slikarstvu jedino logično pribježište i uporište opstanka. Rekli bismo da slika kako bi mogao biti. I Glembay izvan glembajevštine i Leone u njezinu brlogu. Tek kada je odbacio paletu

i kada je nestalo utočišta, pribježišta koje se zove slikarstvo, jednostavno je umjesto kista i palete morao prigrabiti škare.

WHERE DID LEONE ESCAPE?

S u m m a r y

This article analyses the subject of escape on the example of Leone Glembay from Krleža's play *The Glembays*. After several remarks about the son's return home and the meaning that that motive had in European dramatic literature, the author tries to reconstruct Leone's life outside the family life, the Glembays and their circle, and he tries to explain the reasons of the son's life choice to be the painter, and at the same time as the possibility to escape from himself. Based on a few lines from the text, the author tries to illuminate stylistic characteristics of Leone's painting and his possible painting role models (Art Nouveau, Grosz's caricature, post – impressionism, expressionism, especially Munch), but even more, he tries to illuminate the meaning which the painting had in shaping his dramatic character in dramatic agon: for Leone, the art represents the possibility of existence, and it means to take the clear attitude. In that way, the character of Leone is determined and bound by laws of an artistic discipline; he is dramaturgically consistent and firmly based on the action level in the play. However, the return to his home, into the atmosphere in which Glembay laws are applied, the painting as a refuge and fugue for it becomes more and more insecure and fluid. By returning to the Glembays, Leone loses his support in art, he loses painting as resort and refuge, and becomes the very same from which he was escaping for a long time; he becomes a Glembay who, instead of paint – brush and palette takes scissors.