

UMOR IN PREVARA, ETOS IN RESNICA KOT OSREDNJE TOČKE GLEMBAJEVSKEGA CIKLUSA

Taras Kermauner

Dva družbena razreda obvladujeta sceno treh Krleževih dram iz glembajevskega ciklusa; delavcev ni ali pa so obrobni. (Le simbolična pometačica na koncu *Lede*; le povožena starka pa samomorivska mati kot povod znotrajmeščanskega spora v *Glembajevih*.) — V tem spisu bom skušal pregledati naravo obeh razredov in njun odnos z dramsko obliko, v katero se je pustila uliti sociopsihološka snov. Znano je, da je vsaj po izvoru tragedija oblika aristokratstva in komedija meščanstva in da to izvirno sovpadanje učinkuje do danes. Znani so razlogi za to. Krleža slika določeni hrvaški socialni sloj na meji med zapoznelim, nepristnim plemstvom in jarim pomeščanjenjem: slika dva razpada: nasilno izmišljenost fevdalcev, ki so v dodatni krizi kot meščani. Dvojna smrtnost daje ciklusu poseben, temen, razkrojljiv ton.

Tragedija obuja v spominu (*regressio ad uterum*) eno različico izvirnega dogodka, iz katerega je nastala človeška družba kot taka: prestop iz kaosa v kozmos. Vsesplošno leviathansko mimetično krizo, v kateri so dvojniki pozabili na polaščanje predmeta, posnemali le drug drugega in s tem nevarno zvečavali nasilje vseh zoper vse, nastajajoča družba preмага tako, da izbere grešnega kozla in ga kot daritveno žrtev umori; poenoti se, uredi kot celota solidarnih vseh zoper enega, krivega. (Ana-

liza Renéja Girarda.) Temeljni umor — zločin — na katerem počiva človeška družba, se nenehoma obnavlja; ničesar ni, kar ne bi iz njega izšlo. Realiteto sledečih si socialnih in psihičnih kriz, ki so stalno na repertoarju, odslikava dramatiško umetniška podoba; ta kvaziritualno ohranja začetni sveti dogodek kot nepresežno resnico.

Pomeščanjenje družbe je njena deritualizacija. Meščanski pogled na svet izhaja iz postavke, da je mogoče zgraditi družbo na razumu in svobodi; da je osnovni umor nepotreban. Če manjka tej viziji etos — odklanjanje tega sveta kot razrednega, krivičnega, težnostnega, materialnega — kot neposredni protiigravec zločina, se dogodi, da postaneta razum in svoboda novi — mehki, a enako totalitarni — obliki nasilja: egoizem, korupcija, hinavstvo, volja do moči, brezobzirnost kapitala itn. To je snov Krleževih dram. V meščanski perspektivi tragedijo zamenja komedija; tragični zlom prepreči zvito razumna prilagoditev.

Vrstni red glembajevskega ciklusa tej zgodovinski logiki sledi: obe drami, ki vsebujeta močne elemente tragedije, od *Gospode Glembajevih* in *V agoniji*, v vsaki sta umorjeni po dve glavni osebi, se olajšata v *Ledi*; v tej sili dogajanje sicer v isto smer, nasproti katastrofi, a se pred koncem preobrne; zmaga pamet, trezen račun, dogovor. Svet ne čuti več moči, da bi se renoviral; zato je umor zaman.

Dramatika ne upodablja le enega tipa umora: linčanja (primer Shakespeareovega *Julija Cezarja*). Model osnovnega zločina se premešča, zakriva, preoblikuje, postavlja celo na glavo; srečujemo ga v vseh različicah, ki se jih da zamisliti in ki jih pozna realnost — pač glede na avtorjevo osebno in socialno stališče do konkretnega umora in do družbe, v kateri se je dogodil. (To stališče ostaja znotraj tistega, kar Aristotel imenuje *spoudaios*: tragično dejanje je preosmišljeno podrejeno moralnemu, intelektualnemu itn. pristopu avtorja.) Krleža je opisal oz. ustvaril tak tip, da je postal v času nastanka in še nekaj let pozneje merodajen za hrvaško — ne le za hrvaško — kulturno socialno zavest; zvezal ga je z marksistično razredno kritiko in s sekulariziranim izvorno krščanskim evropskim izročilom. Marksizem je per negationem — kot negacijski horizont — navzoč ves čas: teza o nujnem zgodovinskem zlomu plemstva in meščanstva kot neproduktivnih razredov. Sekularizirano prakrščanstvo (ali židovstvo) prav tako tu: prepričanje v nujni zlom nepravičnih, zoperčloveških, izkoriščevalskih, zatiravskih razredov in ljudi. To prepričanje se pozitivno poosebi v liku sestre Angelike Glembay, dominikanke, požrtvovalnega angela, principa čistosti in nadtelesne lju-

bezni; je idejno nasprotje klerikalca Silberbrandta kot kleričnega hinavskega pokvarjenega advokata oblasti.

Tragedija kaže, kako usoda izloči enega ali več protagonistov iz grupe preživelih; kako ga obsodi na smrt. V bistvenih potezah oriše, kako pride do nesrečnega izbora. Opisuje postaje propadanja; psihološke, socialne, moralne, ideološke razloge za dramski spopad z morivskim koncem. Ni važno, ali je žrtev kriva ali nedolžna; tragedija se po tem ne sprašuje. Temeljno krivdo in nedolžnost je v človeškem življenju nemogoče določiti. Odgovori na takšno vpraševanje so že rezultati angažiranih konkretnih stališč. Stališče etosa zavrača ta svet kot tak, ne le posamezne krivce. Umorjeni je zmerov kriv, ker je del kaotizirane družbe, del Tiamata, demonskega razkroja enotnosti, masse disolute; in je zmerom nedolžen, ker je komaj kdaj sam po svobodni volji izbral zlo. Zlo — zmeda — mu je bilo usodno naloženo. Kazen ga je zadela bolj ali manj slučajno. Verjetnost njegovega propada se zvečuje z njegovo čezmernostjo, hybrisom, s težnjo po absolutnem. Komedijska drža — neradikalnost — rešuje.

Dramatik izbira, skrajšuje, oblikuje. Slučajna napomembna žrtev mu ne prija. V umorjencu in morivcu skuša osredotočiti bistvo sveta: dobroto, pokvarjenost, asocialnost, zmedo, kapital, obup, prevzetnost, nemoč — kar pač ima za bistveno. Krleža očitno bolj ceni Ignaca Glem-baya in baronico Castelli od Fabriczyja-Glembaya ali Pube Glembaya; zdi se, da je ravno zato določil prava dva za žrtev. Zločin je zanj — in za vsakogar od nas, občinstva — velik. Kdor ubija, jemlje v svoje roke izvirnii dogodek sveta; po njem se dogodi usoda. Kdor je ubit, je posevečen v osrednji lik.

Ignac Glembay mora biti osrednji junak, ker je bolj velikopotezno — zmožneje — zločinec kot njegov bratranec. Večjo banko — banka je simbol izkoriščevavskega, neproduktivnega, finančnega kapitalizma — je postavil; manj ozirov do soljudi pozna — zato je tipičnejši kapitalist. Ni le zasebni bonvivan. V službi kapitala in svoje nezmerne pogoltnosti okrade lastno ženo; požene v polom vrsto ljudi, ki mu zaupajo: od sokapitalistov do navadnih vlagateljcev. Djegovo zločinstvo je paradigmatično. Čezmernost je ena glavnih značilnosti tragične figure; objest, pretiranost strasti, želje, dejanja ali celo nemoči. Ilinx nad prepadom. — Isto velja za baronico. Vitalnejša je od drugih, z večjo voljo, z nenasitnejšim pohlepom, nadarjenejša; bolj je primerna za vladanje, bolj jo mora usoda zadeti.

Naključni izbor klavne žrtve — grešnega kozla — se pri Krležu (pri celotni dramatik, od Ajshila naprej) — transformira v določeno žrtev. Ker je nujno — tako pojmuje tragično usodo marksist — da propadeta aristokratski in meščanski razred, je nujno, da propadejo njuni predstavniki. Marksistična logika pa se tu ne ustavi: ker je nujno, da zmaga delavski razred, bi morala drama, če bi hotela biti celovita resnica, prikazati zmagovitega delavca: dejanski, sekularni konec kaotične krize, ustanovitev novega milenarističnega polisa-kozmosa (delavske ljudske države ipd.).

Rodi se umetniška dilema, nastopijo oblikovne težave. Krleža se zaveda: dosledno marksističen prikaz terja netragično in neironično obliko: romanco, pravljico, eroiko. Zahteva zmago svetega Jurija nad zmagem; socrealistično agitko. Dejstvo, da se tej konsekvenci izogne in da zategadelj spregleda konkretno delavstvo kot dramskega akterja, nam govori, da v realnost ali vsaj približno uresničljivost takšne junaške romance ni prepričan; da izkuša predvsem radikalnost krize in kaosa. Njegova kristalizacijska umetniško idejna točka je tako globoko v izkušnji krize, da je celo delavstvo vizirano kot nemočen del nereda (samomori plebsa). Ker pa je dramatik že bolj oddaljen od začetkov aristokratstva in meščanstva, od njune zmagovitosti in historične upravičenosti, mu je preostal, kot specifikum, poseben segment: opis zadnje faze krize. Fasciniran je le s katastrofo.

Razen v *Ledi*, v kateri ni pozitivnih likov in človeških lastnosti (z majhno izjemo enega dela Melite Klanfarjeve), in ki je zaradi te vseplošne eskapistične mizerije podnaslovljena komedija, skuša Krleža odkriti pozitivne(jše) in negativne(jše) osebe (lastnosti). Pozitiven je, kdor se bori zoper vladajoče (moralno) zlo; kdor je objektivno usklajen z delavsko prihodnostjo, ki obeta novi kozmos, utemeljen na svobodi, enakosti, poštenosti, delu, razumu; ki obeta, da bo odpravila zločin iz temelja sveta. Ker pa dramatik ne pripušča v dramo delavcev, je pozitiven lik lahko le eden izmed nastopajočih, torej meščanov-aristokratov, vendar tak, ki se lastnemu razredu upira. S tem je njegova — zgodovinska, socialna — pozitivnost že hudo omejena. S svojimi nasprotniki — s svojim razredom — vred je kriv in mora propasti; kot notranja opozicija je etičen, vzbuja simpatijo. (Na njen kot na žrtvi je poudarjena nedolžnost ali vsaj zlorabljenost.) Lastnemu razredu se zoperstavlja, ker izkuša na sebi kot na razredno netipičnem posamezniku njegovo nečlovečnost; ne more pa dati ne sebi ne drugim socialno zgodovinske perspektive.

Njegova vélika, a omejena naloga — edina možnost — je razkrinkovanje svojega razreda, a sebe z njim: samorazkrinkovanje. Ta samokritika je tako radikalna, tako kritična (radikalnost krize), da vodi od šokantnih besed, od dialektične demonske konverzacije kot jezikovne resnice lažnive družbe, do posrednega ali celo do dejanskega umora konkretnega predstavnika zle družbe, s tem pa simbolično do likvidacije te družbe same. — Očitno mislim na stroj in prakso Leoneja Glembaya.

Nezavedni »objektivni« »agent« proletariata, recimo Leone, je subjektivni agens samorazkrinkavajočega se samorazdejanja propadajočega razreda. Sproži polom banke, umori glavna predstavnika razreda, gospodarskega in spolnega; to so momenti zunanjega dogajanja. Sredstvo za prvi umor pa je moralno ideološka konfrontacija besedne dialektike — ki jo Krleža tako mojstrsko obvlada. Z govorjenjem razburja Leone sorodnike; očeta do smrti. (Razred nastopa v obliki velike družine, rodovine: biosocialni topos.) Z besedami razkrinka realne medčloveške odnose. Raztrga videz, ki je sredstvo meščanske razredne koristi (varanje klientov — klient sta nazadnje tudi soproj in soproga); razkrije resnico, ki je sredstvo proletarske rekonstrukcije sveta.

Izključujoči se odnos med resnico in slepilom — ibsenovsko izročilo — je za Krleža bistven. Kot da je konkretni človek — Leone — le roka resnice. Resnica je, ki ubija. Izza resnice je razredna ekonomija, njena nečlovečnost. Ekonomija v zadnji instanci odloča. Vendar je med njo in resnico paradokсно ironičen odnos. Resnica je (avto)negacija nečloveške ekonomije. Resnica je sredstvo zgodovine, ki iz razredno zločinske (utemeljene na umoru) prehaja v človečansko. Z namenom, da ne bi bilo več sveta, zasnovanega na umoru, sama ubija — a tiste, ki so sami zločinci. Resnica je oblika samomora. — In se je treba takoj vprašati: je novi brezgrešni kozmos mogoče utemeljiti na resnici?

Tega, da novi moralni kozmos temelji na umoru starega, razredni perspektivni vidik ne smatra za negativno. Proletariat ve, da brez pokončanja starega sveta novi ni mogoč; da brez brezobzirnega boja — revolucije — ni zmage. Razredna ideologija je prepričana, da je ta — največji, najkompletnejši — umor vsega starega sveta zadnji umor; da je zato edini opravičljiv. Da gre pravzaprav le za bratsko pomoč pri upravičenem samomoru starega razreda (sveta). (Zato je samomor tako pomemben eksistencial v vseh treh Krleževih dramah; njegova narava je socialno zgodovinska.)

Vprašanje, ki ga resnica ne more ne postaviti, ostane odprto: ali ni zadnji umor obenem prvi, na katerem vsaka nova družba temelji. Romulus ubija Rema, ljudje Jezusa, Odin, Wili in We velikana Ymirja, iz trupla nastane nebo in zemlja, Marduk raztrga Tiamat itn. Ni kozmogonije in univerzalne države, ki se ne bi začela z umorom, pa naj je umorjeni grešen ali nedolžen.

Krleža misli daljnosežno, izjemno samokritično. Na odru noče prikazati boja delavskega in meščanskega razreda, ker noče novega kozmosa utemeljiti na umoru — pa čeprav na upravičenem. Prav v ta namen inteligentno konstruira simboliko samomora starega razreda oz. medsebojni poboj; novi razred ohranja čistih rok. Boj vseh zoper vse — anomizacija bratskega spora — naj velja le za staro družbo, za ta, za znani svet. Novi prihaja absolutno od drugod; pokoren je drugačnim, angelskim, delovnim — vsekakor ne morivskim — zakonitostim. Zato je arhitektura, znotraj katere se oblikuje Krleža v glembajevskem ciklusu svoj umetniški svet, fiksna: na eni strani sta oba stara zločinska razreda, aristokracija in meščanstvo, na drugi je humani razred, proletariat. Oba svetova se v dramah takorekoč ne dotikata. Rešitev je čista, a za ceno izločitve proletariata iz podobe.

Ni morivec le Leone, ki požene očeta v smrt, zakolje mačeho in s tem posredno pokonča tudi sebe, saj bo za dolgo zaprt, morda pa bo že prej položil roke nase. Tudi Lavra Lenbach iz *Agonije* je sokriva možve smrti; nazorno opazujemo, kako ga napol požene v samomor. Lavra upa, da bo na tem upravičenem umoru, mož je podlo preganja, osnovala zase, intimno nov (mikro)kozmos, srečno življenje s Križovcem. Ta idilistična želja se ji ne sme uresničiti, ker bi bil njen novi kozmos utemeljen na zločinu; Krležev etizem se takšni logiki upira. Treba je Lavro le podaljšati iz intime v družbo, pa beremo dramatikovo stališče: žrtev, ki ubija, je kriva, pa čeprav je od umorjenega neskončno trpela. Trpljenje ne opravičuje zločina.

Psihološka razlaga za polom Lavrinih iluzij — spoznanje, da jo Križovec vara, da je slabič — le dopolnjuje bistveni vzrok. Varanje (slepilo) je glavna metoda, s katero skušamo zakriti bistvo: umor.

Krležev cikel temelji na teh dveh temeljnih praksah: resnica razkrije varanje in odkrije (stori) umor. Odkrije družbo, utemeljeno na umorih — odtod globlji pomen epizode z umorom Rupertove in Cajnkove, s praumorom kranjskega zlatarja, na čigar oropanju temelji ves glembajevski uspeh, z nenehnimi samomori znotraj rodbine, ki so pri-

kriti umori. Odtod tudi stalne izjave resnice o glembajevstvu kot morivstvu. Med mnogimi naj navedem le en citat: *v tem glembajevskem ozračju krvi, umorov, samomorov, v tem nezdravem ozračju laži in intrig...* Isto krvavo pot nujno nadaljuje tudi najmlajši Glembay, Oliver, sedemnajstletni, ki sodeluje pri umoru blagajnika opekarne.

Konsekvence so nujne. Samomor starega razreda je objektivna nujnost, samomor upornika subjektivna, etična. Če se hoče očistiti, je Lavra, ki je (so)kriva umora soproga, prisiljena umoriti tudi sebe. Radikalno očiščenje je etični zakon sveta; vanj Krleža veruje. Kri se spere le s krvjo — prava tragična vizija. Prelita kri — upravičenost prelivanja ni važna — terja maščevanje. Maščevanje je le primitiven izraz za nujnost ravnotežja v svetu. Ravnotežja ni, dokler ni žeja krvi utešena. Svetu je treba darovati vsaj enako količino krvi, kot jo je steklo. Simbolna menjava (dar in vrnjeni dar) velja tudi v tragediji.

Lavra, ki je poleg Leoneja edini (delno) pozitivni lik ciklusa, spozna resnico družbe-življenja, v tem ko spozna resnico Križovca; v čudovitem postopnem slačenju videza — prazne forme, tako drage zakasnelim aristokratom — se pokaže *neresničnost* življenja, v katerega so osebe zapletene. Ker resnične alternative ne vidi in je tudi ne bi mogla sprejeti (postati proletarka), mora, ker noče več sodelovati v laži, v smrt; *neresničnost* je za etično čutečega človeka neznosna.

Čist(ejši) se ubijajo, nemočni (Lenbach, Rupertova) in najbolj zločinski so ubiti, proletarci so dramsko fiktivni, torej jih realno v prikazanem življenju ni. Ostajajo najmanj vredni, najbolj poprečni, neizraziti, advokati, prilagodljivci, gladke ribe; Puba, Križovec, Avrel. Zanje se da brez težav predpostaviti, da se bodo znali narediti potrebni; da se bodo prebrisano vključili celo v povojno Jugoslavijo; zamišljeno kot idealna oblika novega kozmosa proletarsko ljudskih načel. Zna se zgoditi, da bodo izdali interese svojega razreda. Ne z njim konfliktirali, kot Leone, ampak njegovega duha ohranili in ga zlegli v novi razred. S tem svojim kompromisnim ravnanjem ne bodo nadaljevali velikega ekspanzivnega meščanstva, pač pa bodo iznašli nov model nekakšnega uradništva, tehnokratstva, strokovnjaštva, uslužbenstva, ki ga moderne države potrebujejo. Ta model bodo prenesli desetletja naprej, z njim so oblikovali nastajajoči srednji razred. Današnji srednji razred se ravna po istih osnovnih načelih: omogoča ga mala privatna svoboda, mali egoizem, intimna samoohranitev za vsako ceno, odpoved slehernim velikim vizijam čezmernosti. Odpovedali se bodo nebistvenemu ressentimentu pre-

teklosti ali pa to preteklost v ugodnem trenutku celo prodajali. Konec *Lede* nam neuničljivost večno »meščanskega« tipa zagotavlja s komedijo. Komedija — commoedija — pomeni zmago novega reda (ali obnovo starega).

Vse to je mogoče in verjetno. Vendar pa se s tem spremeni osnovna Krleževa dramska arhitektonika in njen horizont. Ni več absolutne katastrofe stare družbe. Če se bodo Križovci in Avreli ohranili še v novi kozmos, bodo ta kozmos korumpirali; še naprej bo vladala stara narava: prevara, neresnica (hinavstvo, laž, amoralna). Torej je nujna absolutna negacija. Novi kozmos jih mora odstraniti. Kar pa pomeni: v radikaliziranem razrednem boju, v revoluciji pomoriti. Dilema je tu; tretje poti ni. Je tu vzrok, da Krleža z dramatikom ni nadaljeval? Da tudi *Aretej* ne odkrije rešitve, narobe, dilemo skepticira v razpravo o nemožnosti sveta?

(Revolucijsko varianto udejanjajo socrealistične drame iz prvega povojnega obdobja. Skeptično varianto realistične nerešljivosti razmnožujejo drame zadnjih dvajsetih let.)

Drama *Gospoda Glembajevi* je preprostejša od *Agonije*. Je bolj zunanja: vzporedno z zlomom oseb se dogaja zlom bank: ekonomskega imperija. Zasledimo močne prvine detektivke, kriminalke; napeta gradnja razburljivih dogodkov. Leone kot dovolj čista antiteza glembajevstvu profilira zunanji boj dveh antagonistov. Socrealizem bi mogel nadaljevati to linijo: razkrinkavanje kot fizični obračun.

V *agoniji* je finejši tekst. Medtem ko je Leone že od vsega začetka nasprotnik glembajevstva, vrne se takorekoč k obračunu (čeprav tega na površini zavesti noče, vsa njegova narava teži v nasilni konec, je pač Glembay), pa se torej gniloba razreda razkrije navzven, kot predrt tur, navznoter pa vsak prav dobro ve zanjo, poteka razkrinkovanje. V *agoniji* po notranji poti. Zunanje družabnosti skoraj ni; rodbina je pri koncu. Komaj kaj še posedujejo. Lenbachova in Lavrina smrt na širšo družbo ne vplivata; oba sta po letu 1920 socialno obrobna. (Medtem ko je bila glembajevska banka eno od središč kapitalistične ekonomije in s tem države.) Lavra v začetku drame še ne pozna resnice. Drama V *agoniji* sama razkrinkava resnico navednim antagonistom. Hinavstvo je tu mnogo manj očitno, kajti akterji slepijo predvsem vsak sebe. Ignac Glembay je enostaven, čeprav velikopotezen slepar; cinično obrača konkurente. Križovec pa maže oči sebi; še huje: sploh nima razmerja

do resnice, resnice zanj ni, zato se ne more razkrinkati. Niti na koncu, po Lavrinem samomoru, ne ve, da je kriv. V tej točki prilagojeno glembajevstvo živi naprej. Moderna oblika spodobnega, korektnega hinavstva, ki fascinira samo sebe; mogoča je v svetu, kjer se je resnica nevarno zrelarivizirala in se ne loči več od laži. Današnji univerzalni scientistični sistem koda je sveža prst za perfekcionirano funkcioniranje onkraj dobrega in zlega.

Križovec skuša biti fair; skuša celo pomagati — a le na neosebni, funkcionalni ravni. Sebe ne da, ker njega ni. Dogodi se temeljna derealizacija ljudi in sveta: naša današnja resnica. (Medtem ko je Ignac kravro resničen — klasičen morivec.) Križovec ubija Lavro, ne da bi sam to opazil in hotel; njegovo sredstvo ni revolver ali škarje. Duši jo, izmami v absolutno praznoto. Oslepari jo, ker se ji izmakne. Ubija jo njegova neresničnost — za katero pa kot da ni kriv. (Iz Križovca kot najbolj tipičnega neresničnega izvirajo Klara, Avrel itn. iz *Lede*.)

Resnica je neskritost umora kot nujnega dejanja v dozdejšnji družbi. Umor je paradigma naših medsebojnih odnosov. Kdor hoče preživeti, ga mora prakticirati — če ne potolčem jaz drugega, bo drugi mene. To je resnica drame *V agoniji*. Mogoče si je izbrati najbolj humano, najbolj dovoljeno metodo ubijanja (nesolidarnost kot izdajstvo); milejša metoda ni milejša.

Križovec živi v meščanski iluziji (bistveno današnje slepilo), da je mogoče komunicirati brez umora in brez avtodestrukcije (samooomejevanja do samomora), na temelju razuma, argumentov, pogovora. Zato je arhiretor. Ne spozna, da je tudi retorika lahko sredstvo umora; to po znamo že od Leoneja, Lavrina smrt je drugi dokaz. Ko Lavra išče, v skrajni krizi, neposrednega stika, človeške ljubezni, Križovec govoranca; vsaka njegova beseda je v tem odločilnem momentu, v trenutku tragičnega preobrata zastrupljena igla. Besede zastrupljajo enako učinkovito kot ciankalij. Jezikovno varanje je ciankalij za resnico.

Varati — lagati — pomeni: ne spoznati — ne priznati — umora kot usodne matrice našega življenja. Križovec je to laž visoko formaliziral in interioriziral do pravno moralnega larpurlartizma. Krleža pa tej meščanski spretni frazi ne nasede. Odpira tragedije. Primer *Lede* izrečenega ne spodbija. V *Ledi* vse besede, laži, dejanja ženejo v tragedijo; le čakamo, kdaj se bo kdo ali koga ubil. Na koncu se — mislite, da presenetljivo? — vse poravna. Zakaj? Ker so vsi že vnaprej mrličii.

Za Urbana vemo, da bo odpotoval kot Stewart na ladji; v anonimnost, v nič. Razlika med njim in baronom Lenbachom je v njegovo škodo. Lenbach je vendarle zmožegal nekaj aristokratskega: samomor v enim dejanju, medtem ko se je Urban že toliko pomeščanil, da čuva svojo prazno kožo, da streže svojemu telesno spolnemu užitku, da ne loči več življenja od smrti. Urban je bolj mrtev od mrtvega Lenbacha. Križovec je še bolj mrtev od obeh. Saj niti ruina ni, le stroj za zasebne užitke in za reprodukcijo ustanov. Meščanstvo te — »perspektivne« — vrste je splavljeno že vnaprej. Tragedije ni zmožno, ker ni zmožno vzpostaviti kozmosa; ker ne more udejaniti niti lastne destrukcije. Trgovsko racionalna produktivna kodantna družba je bližja termitski kot človeški; najbližja je zgodovinskemu fantazmu. Njeno nevarnost je dobro čutila revolucija, ko je zahtevala novo romantiko, zdravilo zoper pritlehni realizem reifikacije. Zato konec *Lede* ni le komedija, ampak radikalna ironija. (Navzlic pometačici.) Nujno današnje ponesrečenje tragedije. Resnica meščanskega življenja je spaček.

V *agoniji* je moderna, precizna, občutljiva drama, ker je v nji Leonejeva vloga porazdeljena med vse tri protagoniste; ker njihov medsebojni pogovor — posebno pa dialog Križovec Lavra — teče tako, da se nehote (samo)razkrinkuje. Jasni spor Eteokles — Polineikes ali še točneje Bog — hudič, junak — zločinec, katerega odsev je še konfrontacija Leone — Ignac Glembay, se nerazrešljivo zamota in ponotranji v Lavrin spopad s samo sabo. Ko se razvije človeška izgubljenost do te meje — ko je edina obramba pred ubijanjem samorazdejanje — je kriza akutna. Vsa človeška dejanja sovpadajo v zla. Samomor kot tipična oblika krleževskega tragičnega umora pomeni spoznanje, da v takšnem svetu ni mogoče in ni več vredno živeti.

Kaj je v takšnem svetu umetnost? Če ne zmore sveta radikalno spremeniti in če razkriva njegovo realiteto — umor in slepljenje — kaj ji ostane? Propovedovanje neuresničljivega etosa (reči temu svetu ne)? Skepsa? Nebistvena korekcija realitete? Resnica brez možnosti?