

Relacije moći u glembajevskom ciklusu Miroslava Krleže

Dorotić, Barbara

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:148801>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-04-14**



Repository / Repozitorij:

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



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

Zagreb, lipanj 2018.

**RELACIJE MOĆI U GLEMLAJEVSKOM CIKLUSU
MIROSLAVA KRLEŽE**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Mentorica:

Doc. dr. sc. Suzana Coha

Studentica:

Barbara Dorotić

Sadržaj:

1. Uvod.....	2
2. Identitet – moć – žena.....	3
2.1. Identitet i moć.....	3
2.2. Žena i moć.....	5
3. Čežnja za životom.....	8
4. Eros i Društvo.....	12
5. Leone – Castelli – Ignjat.....	14
5.1. Leone – Ignjat.....	16
5.2. Leone – Castelli.....	20
6. Psihološko-socijalna agonija.....	26
7. Lenbach – Laura – Križovec.....	29
7.1. Laura – Lenbach.....	32
7.2. Laura – Križovec.....	35
8. <i>Komedija jedne karnevalske noći</i>	39
9. Interesno-bračni odnosi.....	45
9.1. Aurel – Klara – Urban.....	46
9.2. Klanfar – Melita – Urban.....	48
10. Interesno-poslovni odnosi.....	50
10.1. Aurel – Urban.....	51
11. Zaključak.....	53
12. Sažetak.....	54
13. Popis literature.....	55

1. UVOD

Recepcija, odnosno primjećivanje, doživljavanje i promišljanje književnog rada Miroslava Krležę započeli su prije više od stoljeća, 1914. godine, prvim objavljivanjem njegova teksta *Legenda*, tiskanog u časopisu *Književne novosti*, urednika Milana Marjanovića. *Legenda*, koju će kasnije kritičari i povjesničari književnosti uklopiti unutar ciklusa simbolističko-ekspresionističkih drama, naznačila je prodor Krležine eruptivne, polemičke, nepokolebljive i silovite stvaralačke energije i književnog rada koji je, kao u pravoj drami, uvijek izazivao agonalne odnose s drugima. Taj stalno prisutan nemir, neslaganje, stalno preispitivanje, beskompromisnost i samouvjerenost koja Krleži obilježava u odnosu prema okolini, velikim dijelom čini srž njegova opusa. Već će *Legendom* „dirnuti u sveto“, pa će resemantizacijom biblijskog sadržaja i desakralizacijom Krista uzdrmati uporište zapadne kulture i otpočeti literarizaciju svoje vječne preokupacije, a to je pitanje subjektivne biti i društvenog položaja čovjeka. Iako se u literaturi uvijek naglašavaju stilske i tematske diferencijacije unutar njegova cjelokupna dramskog opusa (npr. Nikola Batušić, Dževad Karahasan, Šime Vučetić), također se, kao temeljni sukob i pokretač dramske radnje, ističe muško-ženski odnos. Bez obzira na sve razlike između njegovih drama te na varijacije arhetipskih sukoba u njima, možemo zaključiti da je temeljna fascinacija koju Krležę derivira svojim djelima pitanje ljudskog položaja u odnosu prema sebi i drugima. Postavljeno na taj način, može se doimati kao da smo izbjegli i zanemarili „muško-žensko pitanje“, ali pokazat će se da je ono značajno upisano u tematiku identiteta, identifikacije, individualizacije, pa onda i kolektiviteta i relacija moći.

Dok se Krležę se u ranijim dramama bavio odnosom izuzetnog pojedinca i prosječne mase, u glembajevskom ciklusu doveo je u sukob visoko individualizirane i podjednako moćne pojedince. Tim spletom „nepomirljivog antagonizma“ i „praktično izjednačenim snagama“ (Karahasan 1988: 100) postigao je dramsku napetost i promjene unutar složenih odnosa među likovima. Pokazat će se da su promjene koje su dovele do obiteljskog, ekonomskog, psihičkog i moralnog rasula glembajevske obitelji bile uzrokovane koliko privatnim toliko i važnim društvenim zbivanjima i relacijama.

Nakon što će se u nastavku rada iscertati teorijske pretpostavke o konstruiranosti identiteta i procesima uspostavljanja moći, uz pomoć modela aktancijalnih struktura, analizirat će se i interpretirati relacije moći među središnjim glembajevskim likovima, kao i uzroci i posljedice promjena u strukturiranim odnosima moći.

2. IDENTITET – MOĆ – ŽENA

U sljedećim će se poglavljima prikazati međusobna isprepletenost pojmova „identitet“, „moć“ i „žena“, kao polazišnim i temeljnim elementima za analize likova i njihovih odnosa. Naslovi poglavlja osmišljeni su prema temeljnoj literaturi o procesima moći, djelu *Znanje i moć* Michela Foucaulta, u kojem autor već na početku pojašnjava kako „nema relacije moći bez korelativna ustanovljenja nekog područja znanja, ni znanja koje u isto vrijeme ne pretpostavlja i ne ustanovljuje relacije moći“ (Foucault 1994: 27). Ustupanjem mjesta „identiteta“ i „žene“ na mjesto „znanja“, želi se pokazati i dokazati jednaka povezanost s relacijom moći.

2.1. IDENTITET I MOĆ

Dževad Karahasan konstrukciju lika književnog djela izvodi ne samo iz „neposredno dat[og] jezičk[og] materijal[a], nego i svojim odnosom s drugim likovima, odnosom tih likova prema njemu, odnosom lika prema događaju i njegovom funkcijom u gradnji sižea“ (Karahasan 1988: 40). Upravo putem odnosa s Drugim, Hall izvodi svoju definiciju identiteta koji se uvijek konstruira „u odnosu prema onome što ono nije, prema onome što mu nedostaje“, oblikuje se prema drugome (Hall 2006: 361). Ono što je posebno zanimljivo i korisno za bavljenje ovim segmentom glembajevskog ciklusa, a bit će pokazano u razrađenoj analizi likova i njihovih odnosa, Hallovo je, psihoanalitički inspirirano, napominjanje kako identifikacija „nije ono što veže nekoga za objekt koji postoji, nego ono što veže nekoga za napušteni objekt-izbor“, kako je utemeljena u „fantaziji, projekciji i idealizaciji“, a projektira se prema nekome koga se mrzi ili koga se obožava (isto: 359). Da je podvojenost konstitutivni dio (svačijeg) identiteta pokazuje njegovo konstruiranje „zasnovano na isključenju nečega i uspostavljanju nasilne hijerarhije između dvaju ishodišnih polova – muškarac/ žena, itd. [...], a 'jedinstva' što ih identiteti objavljuju [...] konstruirani [su] unutar igre moći i isključivanja (isto: 361). Ili, prema Foucaultu, moć „djeluje kao regulativno i normativno sredstvo kojim se oblikuje subjekt“ (isto: 371). Isključivanje i označavanje razlika s ciljem uspostavljanja poretka moći može vrijediti i unutar obiteljske domene. U njoj će, prema Freudu, roditeljske figure biti promatrane kao objekti ljubavi ili kao objekti suparništva čime se dualitet ponovno postavlja u samo središte procesa identifikacije (usp. Hall 2006: 359). Osim što se dokida tradicionalno shvaćanje identiteta u smislu njegove „sveobuhvatne jednakosti, bez šavova, bez unutarnje diferencijacije“, već se on promatra kao proizvod „označavanja razlika i isključivanja“ s upisanom podvojenošću i Drugim u sebi, valja napomenuti jedno važno viđenje procesa

identifikacije na kojem Hall inzistira, a to je teza da je identifikacija nikad završen proces (usp. Hall 2006: 359-361). Ukoliko smo prihvatili da je identitet konstrukcija koja se stvara u suodnosu između Ja i Drugoga, proizvod koji se uspostavlja na hijerarhijskoj ljestvici, konstrukt kojemu je uvijek nečega „previše“ ili „premalo“ i koji se zasniva na isključivanju nečega, to već samo po sebi isključuje Hallovu tezu jer kada u odnosu iščezne ili Ja ili Drugi, identifikacija je nemoguća i neostvariva. To nestajanje Ja ili Drugoga jednostavno je ostvareno u trenutku smrti, ali upravo se na tom mjestu otvara zanimljivost njegove teze pošto književnost, a pritom posebno uzimam u obzir i njezinu recepciju, zaista ne poznaje takav definitivan, konačan trenutak. Ni smrću autora ni smrću književnog lika ne prestaje njihov proces identifikacije, utvrđivanja tko su i kakvi su oni (bili), već se taj proces neprestano ponavlja i potvrđuje ili nadograđuje i mijenja u interpretacijama i analizama recipijenata. No, neprestano rekonstruiranje identifikacije čini podložnima „prevrtljivoj logici ponavljanja“ (isto: 372). U književnom smislu mogli bismo govoriti o neplodonosnom i neinovativnom kretanju u zatvorenom krugu vječno istih ili sličnih analiza jer se stalno kreću oko značenja ispražnjenih na isti način. Takva će logika ponavljanja smetati i samog Krležu, pa će svoje nezadovoljstvo uvriježenim interpretacijama izraziti ne samo u dnevničkim zapisima, nego i konkretnije, mnogim nadopunama vlastitih djela čiju je većinu napisao od 1953. godine do 1964. godine, a upravo s ciljem da pojasni određena djela, misli i ideje. Nadopisao je čak cijeli jedan čin drame *U agoniji* zato što „[s]vi, baš bez izuzetka svi, psuju nesretnog Križovca i za ovih četrdeset godina napisana je o ovom fantomu poprilična literatura, da je hulja, prepredeni dubiozni tip, karijerist, sumnjivo lice, problematičan karakter itd., itd. Nije se javio baš ni jedan glas da smanji njegovu krivnju što je bio toliko zločinački okrutan te nije htio da laže kad se to od njega tražilo. Napisao sam čitav čin (treći) u njegovu obranu. Bez uspjeha“ (prema Hećimović 1982: 153-154).

2.2. ŽENA I MOĆ

Michel Foucault moć definira kao „mnoštvo odnosa snaga koji su imanentni području u kojem se očituju i tvore njihovu organizaciju“ (Foucault 1994: 65), a očituju se u raznim tipovima situacija i relacija, uključujući ekonomske procese, spoznajne odnose i intimne veze, odnosima u kojima postoje podjele, nejednakosti i neravnoteže iz kojih posljedično proizlaze odnosi snaga, odnosno odnosi moći (usp. isto: 66). Nadalje, moć nije nešto što se posjeduje, već je ono što se izvršava, nju ne možemo promatrati kao obdarenost ili posebnu sposobnost pojedinca, kapilarna je i tvorbena djeluje posvuda i kao takva pridaje se „nekoj složenoj strategijskoj situaciji u danom društvu“ (isto: 65).

U društvenim patrijarhalnim odnosima podjela i nejednakosti, žene su, prema feminističkoj teoriji, smještene u drukčiju sferu nego muškarci. Žensko polje djelovanja ograničeno je na privatno i obiteljsko, čime se isključuju iz javnog političkog područja koje je namijenjeno muškarcima (usp. Yuval-Davis 2004: 16-18). No, kako je feministička kritika uspjela uzdrmati valjanost rodne podjele na privatno i javno područje djelovanja, tako je trebala naglašeno i pozitivno iskoristiti Foucaultovo shvaćanje moći. Zanimajući Foucaulta, što bi se moglo protumačiti u skladu s negiranjem i opovrgavanjem mnogih muških pisaca jer proizvode stereotipe ženstvenosti, feministička kritika donosi vlastiti diskurs o moći. Koliko je on nedjelotvoran i manjkav govori činjenica da je kritiziran iz vlastitih redova jer „zataškava stvarne razlike među ženama i potiskuje heterogenost moći žena“ (Moi 2007: 174). Radi se, naime, o Cixousinoj podjeli moći na „dobru“ i „lošu“ vrstu, odnosno na „mušku moć“ i „žensku moć“. Pritom je ova prva opisana kao „volja za supremacijom, žeđ za individualnim i narcističkim zadovoljstvom. Ta je moć uvijek moć nad drugima. Ona je nešto što se povratno odnosi prema vlasti, kontroli, te još dalje, prema despotizmu“ (isto), dok se „ženska moć“ opisuje kao moć „nad samom sobom, drugim riječima odnos koji se ne temelji na ovladavanju nego na raspoloživosti“ (isto). Raspoloživost o kojoj Cixous govori može se povezati s „nesebičnim razvlašćivanjem“ žene koja ne želi zapovijedati svojoj „vlastitosti“, no o tome će više riječi biti u pojedinim analizama ženskih likova Krležina ciklusa o Glembajevima. Ključno je pritom napomenuti da je feministička kritika koja stalno operira pojmovima „moći“ ili „nadmoći“, ili pojmovima kao što su „vladajući spol“, „hijerarhija“, „nemoćna instancija“, „nadzor“, „isključenost“ itd., stala na Cixousinom shvaćanju moći iako joj je nedostatno, umjesto da je prihvatila Foucaultov diskurs o moći koji nije rodno specificiran i koji, kako će se kasnije pokazati, prikazuje moć kao promjenjiv odnos snaga.

Glavno pitanje feminističke je kritike „Zašto i kako su žene potlačene?“, pa dok iznosi uzroke i manifestacije nejednakosti žena i muškaraca, ali i žena naspram drugih žena, rijetko može ponuditi neko optimistično rješenje i izlaz iz šizofrene društvene pozicije žena. Usputno i nedovoljno razrađeno spominje se da žene mogu imati moć nad nekim muškarcima, a upravo je to ono što bi Foucault nazvao „shemom mijena, [...] razdiobom moći i prisvajanjem znanja“ (Foucault 1994: 69). Nijedna uspostava moći, dakle, nije definitivna, kao što nijedna hijerarhija nije nedokidiva. Tako će Carole Pateman pokušati izići iz okvira spolne politike u kojoj će „vladajući spol nastojati zadržati i proširiti svoju moć nad podređenim spolom“ (Moi 2007: 47) i patrijarhalnog binarnog mišljenja u kojem se „vječno uprizoruje borba za označiteljsku nadmoć“ (isto: 149), a iz koje muškarac uvijek izlazi kao pobjednik, čime se pobjeda izjednačuje s aktivnošću, a poraz s pasivnošću, što ženi ostavlja jedino prostor pasivnosti ili smrti (usp. isto). Pateman će patrijarhat, kao najveći feministički trn u oku, zatvoriti unutar granica „predmodernog povijesnog razdoblja“ i lucidno ustanoviti kako je ono što najizravnije pogađa žene moderne liberalne države pretvaranje patrijarhata u „bratstvo“. Pateman nadalje obrazlaže kako u patrijarhatu otac ima vlast nad muškarcima i ženama, dok „u bratstvu muškarci imaju pravo vladati nad svojim ženama u privatnoj kućanskoj sferi, no među sobom sklapaju ugovor o društvenoj jednakosti u javnoj, političkoj sferi“ (Yuval-Davis 2004: 18).

Žene se stoljećima vezuje uz „prirodu“ u kontekstu dihotomije „priroda-civilizacija/kultura“, što se opravdava njihovom sposobnošću rađanja, pa se samim time „žensko“ područje djelovanja proširuje i na kućansko, odnosno obiteljsko područje. No, kako se u zajednicu, odnosno nacionalni kolektiv ulazi rođenjem, upravo reproduktivna sposobnost koja se tumačila ograničavajućom za položaj žena, omogućuje im ulazak u društveno područje djelovanja. Žene su te koje „biološki, kulturno i simbolički reproduciraju nacije“ (isto: 11), nositeljice su „identiteta kolektiva i buduće sudbine [koja] donosi sa sobom shvaćanje žena kao nositeljica časti zajednice“ (isto: 65). Dakle, glavni izvor društvene moći žena proizlazi iz njihove sposobnosti za uspostavljanjem identiteta nacionalnog kolektiva, a uz to im se pridaje povlastica normiranja doličnog, odnosno devijantnog ponašanja, što im priskrbuje moć i nad drugim ženama čije ponašanje odstupa od norme. Sve to znači i da će se nasilje nad ženama promatrati u sklopu njihove funkcije „nositeljice časti zajednice“, odnosno da će se opravdati njihovo ponižavanje zbog, primjerice nedoličnog ponašanja, ali i otkriti uzrok, primjerice ratnih silovanja. Upravo zbog velike moći i odgovornosti koja im je dana u javnom i političkom području, „ključan [je] nadzor muškaraca nad ženama“ (isto: 90). Time njihov položaj u kolektivu postaje ambivalentan, a konstrukcija „ženskoga“ zadržava svojstvo drugosti (usp. isto: 60).

Problem odnosa s Drugim pokazao se temeljnim za Hallovo izvođenje definicije identiteta i identifikacije, a jednako se može primijeniti prilikom sagledavanja temeljne binarne opreke „muškarac/ žena“ u kojoj „svaki pojam postiže značenje jedino kroz svoj strukturalni odnos prema drugom – 'muževno' bi bilo potpuno beznačajno bez svoje izravne suprotnosti 'ženstveno' i obrnuto“ (Moi 2007: 150). Stvaranje i postojanje identiteta u odnosu na „svoju izravnu suprotnost“ vrlo je blisko otporu koji se, prema Foucaultu, javlja svugdje gdje postoji i moć. Teza se temelji na uspostavljanju identiteta kroz procese moći, kao i njegovu uspostavljanju prema onome što on nije ili prema onome što mu nedostaje. S time se u vezu može dovesti Kristevino isticanje marginalnosti ženskog položaja u sustavu rodnog režima. Kristevin pojam marginalnosti kao i Foucaultov pojam otpora ne stoje u izvanjskom položaju spram odnosa moći. U njemu žene „reprezentiraju nužnu granicu između muškarca i kaosa, ali zbog marginalnosti činit će se da se stapaju s izvanjskim kaosom [...] ta pozicija omogućuje muškoj kulturi da žene vide kao predstavnice mraka i kaosa, a ponekad kao predstavnice više i čišće prirode“ (isto: 228).

3. ČEŽNJA ZA ŽIVOTOM

„Glembajevi, oni bezimeni, nepoznati, anonimni Međimurci, koji su pet stotina godina prije toga hodali obučeni u crninu, nosili drvene krstove po procesijama, brusili kose i zvonili 'na stran' za noćnih grmljavina, svi ti bezimeni mrtvi Glembajevi ustali su da se ižive, da se afirmiraju, i u toj svojoj dubokoj mnogostotinagodišnjoj Čežnji za životom ti su Glembajevi ustali i poživjeli. [...] i što se više gomilalo cekina po staromodnim cehovskim glembajevskim trugama, to je postajalo u glavama i srcima glembajevskim sve tamnije.“ (Krlježa 2012: 35-36)

Kada se piše o obitelji Glembay, glembajevštini i novelističko-dramskom glembajevskom ciklusu, najčešće se govori o Krlježinom prikazu propadanja i pada beskrupulozne, amoralne obitelji, koja se stoljećima financijski i društveno afirmirala krađama i ubojstvima. Pokušaj kreiranja stabilnog tla jedne siromašne, kmetske, nepismene obitelji koja se „or[ući] po tuđoj nesreći“ (Krlježa 2012: 23) prometnula u potpredsjedničke, direktorske, bankarske, advokatske, činovničke, pa čak i plemenitaške sfere, završio je depresijama, migrenama, krizama, degeneričnim i problematičnim likovima, liječenjima u sanatorijima i samoubojstvima. Sve u svemu, moć, bogatstvo i vlast rasplinuli su se u potpunom rasulu glembajevskih sinova i unuka. U kontekstu ovoga rada, zanimljivo je istaknuti građenje te glembajevske, patricijske klase koja je uporište za svoj kriminalni, ali društveno zavidan uspon nalazila u „mješovitim“, dogovorenim, proračunatim brakovima. Upravo je sklapanje braka jedini način na koji „autsajderi“ mogu ući u nacionalni kolektiv (usp. Yuval-Davis 2004: 42). Kupljenim muževima i dobrim ženidbama Glembajevi su stvarali vlastiti mit o visokom podrijetlu koji im je donosio društveni status i akumulirao već stečeno bogatstvo. Dakle, povrh „glembajevsk[e] logik[e] glembajevskih kamata i interesa“ (Krlježa 2012: 19), koja zahvaća ekonomsko područje rasta, postoji i *glembajevska logika glembajevskih brakova* iz koje proizlaze sve intimne, obiteljske, nasljedne, emotivne i individualne degeneracije koje, sasvim usputno, ali značajno, za sobom vuku financijske i sociološke slomove. S obzirom na izneseno u prethodnom poglavlju, pokazat će se koje su to žene postale „nositeljice (glembajevskog) kolektiva“ i kako su donosile prepoznatljive obrasce ponašanja mijenjajući pritom glembajevske običaje.

Prvim i jedinim sinom začetnika glembajevske loze, Ignacovim muškim potomkom, Francem Glembajjem, i njegovom ženom, „zdravom Štajerkom mutne furlansko-talijanske krvi“ (isto: 23), izrodit će se čitava povorka kriminalnih i psihički nestabilnih tipova. Franc,

osim što na portretu u *Gospodi Glembajevima* nosi remetinečku crkvu, a za Leonea „krvavi nož“ (isto: 298), jer je u šumi zaklao zlatara, otac je najopasnijeg Glembaja koji je kod oporuke prevario starijeg brata i četiri sestre „i tako unio u Glembajeve prvi pravni razdor“ (isto: 23). S tom unutarobiteljskom pljačkom za koju je odgovoran Francov sin, Franc Ferdinand Glembay, bezuspješno se borio njegov nećak, Ludvig, koji je umro u Beču kao prosjak, utopivši se u vinskom bunilu (isto: 24). Ludvig, kao nezakoniti sin talijanskog slikara i Ludvige koja se utopila nakon njegova rođenja, dobio je Bartola Gregora, ponovno nezakonitog sina, sa Štajerkom Micikom. Bartol se, međutim, oženio Zagrepčankom Marijom i u tom braku rodila se „jedin[a] mudr[a], pošten[a] i dobr[a] glembajevsk[a] glava“ (isto: 25). Tom najzanimljivijom pojavom u genealogiji Glembajevih i jedinom glembajevskom pozitivnom licu, Krleža se bavi u noveli *Kako je doktor Gregor prvi put u životu sreo Nečastivog*. Ali, nezaustavljiva grabežljivost, mahnitost i početak sloma počinje spomenutim Francom Ferdinandom i njegovom djecom. Osim što je izgradio željeznicu, „solidno povećao glembajevski imetak“ (isto) i tako dobro varao na kartama da je zbog toga bio poznat od Ljubljane do Osijeka, Franc se dvaput ženio. Druga žena, Foringaš-Meško Terezija, bila je pametan i dobro unovčen odabir za daljnji glembajevski prosperitet. Stara Foringaševica, kako je u *Glembajevima* naziva Fabriczy, bila je jedinica bogatog podravskog vinogradara i mlinara Ambroza, koji je „na rođendan svog prvog unuka poklonio svome zetu trideset i dva jutra podravskog vinograda“ (isto: 26). Na njihovim će se „foringaševskim goricama“, još stoljeće kasnije raditi Château Glembay Cognac (isto: 294). Djeca iz braka Glembay-Foringaš svojim će se brakovima po prvi put u glembajevskoj lozi spojiti s plavom krvi, s milijunaškom grčkom obitelji veletrgovaca vinom i plodno proširiti svoju obitelj. Kako je to „naporno, sretno i nadareno kretanje egzistencija, koje se probijaju iz blata, zločina, nepismenosti [...] do svjetlosti, profita, [...] do gospodskog života [...] podvrgnuto nekim stalnim, nevidljivim i nepisanim zakonima“ (isto: 21) tako će se i ova „strana“ krv koja je glembajevskoj kući pridonosila ne samo svojim bogatstvom, nego i, onime što je Glembajevima bilo važnije, poštovanim podrijetlom i ugledom, na kraju utopiti u veronalu i istrunuti u mržnji.

Plemenita Angelika Bárbóczy, prvi slučaj plave krvi u genealogiji, supruga advokata Ambroza Glembajja, koji je ime dobio u čast djeda Ambroza Foringaša i u slavu njegovim poklonjenim vinogradima, udala se protiv svoje volje i sedamdeset je godina s istim žarom mrzila Glembajeve (usp. isto: 21). Plemenita i poštena obitelj koja je stoljećima živjela „mirno i solidno od svojih poštenih kamata“ (isto: 50) ušla je u zatvoreni krug glembajevskih interesa, pa je Angelika „uvijek govorila za sebe 'da će već nekako preživjeti među tim ubojicama i varalicama Glembajevima na vlastiti skromni konto' ('Die Glembays sind Mörder und

Falschspieler’)¹ (isto). Tako se stvorio hereditarni, predestinirani kompleks Glembajevih uobličen u „Bárbóczy-Legende“. Osim što je mrzila Glembajeve, Angelika se upisala u genealogiju i zbog svog urednog i skromnog življenja, pa je „gostila [...] svoje goste starinskom, patrijarhalnom plemenitaškom kuhinjom“ (isto: 51). Ambroz Glembay, osim što je živio u jednoj od Bárbóczyjevih kuća i uživao u njihovom imponantnom imetku koji je „još nekoliko decenija bio na glasu i u našem gradu i po čitavoj banovini kao jedan od renomiranih imetaka“ (isto: 36), otac je nesretne Olge i Paula, koji je umro kao suprug barunice, koja je promijenila Angelikine običaje vođenja kućanstva. Sedamnaestogodišnja Olga udala se za potpukovnika Mihajla viteza Warronigga na nagovor svoje šogorice barunice „i ta njena udaja bila je za čitav građanski centar Donjeg grada društveni događaj prvog reda“ (isto: 54). U Glembay-Warronigg braku žalost se od prvog dana vukla kao „gladno pseto za mrtvačkim kolima“ (isto: 55). Olga je, između dva pokušaja samoubojstva i rođenja isto tako nesretne kćeri Laure, koja je poput majke završila samoubojstvom, bila prva od Glembajevih koja je razbila „tradicionalnu nepokretnost svoje patricijske obitelji, otkrivši čar putovanja i šarm kretanja“ (isto: 61). U tom šarmu kretanja ima nešto i od ljubavnih afera koje će Krleža prikazati u *Sprovodu u Theresienburgu*. Osim toga, Olga će nastaviti mijenjanje obrazaca ponašanja koje je uvela njezina majka. Tako je bila prva Glembajica koja je uvela pušači salon i prva koja je određivala hoće li nešto biti „chic“ ili dobiti društvenu sankciju (usp. isto 63-64).

Drugi sin Franca Ferdinanda i nasljednik njegove „tršćansko-bečke firme Glembay Ltd. Comp.“ (isto: 26), Ignjat Glembay, koji je ime dobio po svome pradjedu i začetniku loze, u životu je priznavao samo dvije stvari – čekove i žene. Trčeći i za jednim i za drugim, stvorio je obitelj koja će razoriti samu sebe u kompleksu Glembay. Njegova prva supruga, kći krfskih veletrgovaca, grčka milijunašica, Irena Danielli-Basilides otrovala se sredstvom za spavanje nakon godina provedenih u inozemstvu zbog Ignjatovih ljubavnih afera. Njihova djeca sve su odreda nesretni ljudi. Sin Ivan, očev ljubimac, bacio se s jedne bečke novogradnje, kći Alis utopila se zbog ljubavne afere mladog Zygmuntowicza u kojeg je bila nevino zaljubljena dok je on imao aferu s njezinom maćehom, barunicom Castelli. Treće dijete iz tog braka, „ekscentrik i čudak Leone“ (isto: 27), nakon smrti oca za koju je djelomično odgovoran i nakon ubojstva maćehe, završava u ludnici. Poslije oporavka ženi barunicu Beatrice, bivšu šogoricu, s kojom dobiva sina Leonea. Ignjatov sin iz drugog braka, Oliver, koji je već kao šesnaestogodišnjak bio pun kriminalnih nagona, umro je u zatvoru od tuberkuloze.

¹ „(Glembajevi su ubojice i varalice.)“ (Krleža 2012: 50).

Treći i najmlađi Francov sin, „degenerik“ Marijan, ime je dobio po Francovoj prvoj ženi, Karlovčanki Marijani Pregelj. Najnesposobniji i najpasivniji Glembay, jer je cijeli život „parazitski živi[o] od svoje rente“ (isto: 26), uspio je jedino u znatnom širenju obitelji i to, s ponovno plemenitom, Amalijom Agramer-Bukovečki-Muraközy-Habzinics. Njihovih pet kćeri mahom se udavalo za visoke činovnike i tako stvorilo praznu i žalosnu sudbinu glembajevske unučadi (usp. isto: 27).

Jedina Francova kći, Ludviga (kasnije se prekrstila u Patriciju), udala se za bankskog savjetnika Arnolda Urbana, koji je već 1887. dobio „plemstvo s viteškim predikatom de Doga Ressa“ (isto: 29) i s njime imala sina jedinca, viteza Olivera Urbana, koji će se „putujući od Portugala do Sankt Petersburga“ (isto: 30) 1925. godine slomljen vratiti kući u Zagreb i sudjelovati u ljubavnim, umjetničkim i intelektualnim prenemaganjima, da bi, kada mu je sve to dosadilo, otputovao u Kanadu, gdje se i utopio.

Čežnja za životom, odnosno borba i nepriznavanje siromaštva kao obiteljskog fatuma, anonimnih Međimuraca iz 18. stoljeća stvorila je glembajevsku kastu, koja se od običnog puka razlikovala i uzdigla enormnim zgrtanjem dobara i plemenitaškom krvi. Osim što su pridonosili društveno zavidnom ugledu, prikazani glembajevski brakovi, sklopljeni iz nasljednih, a ne iz emotivnih pobuda, istovremeno su oslobađali Glembajeve od odgovornosti njihovih kriminalnih nagona i radnji. Drugim riječima, „zla krv“, koja se na kraju pokazuje samo nesretnom, čisti se u plavom, poštenom i mirnom tuđem podrijetlu. Branko Gavella primijetio je tu „nužnu tendenciju miješanja glembajevske krvi s krvlju stranom. Međimurski Glembaji, otresavši sa sebe primitivnost svoje provincijalne omeđenosti, morali su u vrtlogu svojih familijarno-kapitalističkih ambicija tražiti miješanje sa stranim elementima“ (Gavella 1963: 284). Sam Krleža nadopunjuje prvi sklop privilegija koje donose takvi brakovi: „Glembajevi sa svojim egzotičnim snahama stali su u prvi društveni plan grada Agrama“ (Krleža 2012: 53), dok su svi zetovi bili „načelno i bezuslovno akademski obrazovani: pravnici, bankski savjetnici, poglaviti i presvijetli“ (isto: 65). Kolika je važnost te maske na kojoj se inzistiralo i koja se nepuna dva stoljeća provlačila iz generacije u generaciju, Glembajevi su pokazali i običajem davanja imena koji je započeo već drugom generacijom, na liniji Franc – Franc Ferdinand. Kod Franca Ferdinanda najočitije je to odavanje priznanja ljudima koji su svojom pojavom doprinijeli glembajevskom statusu. Zato je jednog sina nazvao po bogatom tastu Ambrozu, drugog po djedu Ignjatu, trećeg po preminuloj bivšoj supruzi, a kćerino ime, Ludviga, prvi se put javlja kod Francove majke Štajerke, a onda i sestre. Leone, kao *überspannt* i paranoidni glembajevski sin koji se manijakalno bori protiv glembajevske krvi u sebi, ipak slijedi tu

glembajevsku tradiciju, ali na sebi svojstven, tvrdoglav i sebeljubiv način, nadjenuvši sinu ime Leone.

4. EROS I DRUŠTVO

„[...] karakteristikom i fiksacijom pojedinačnog, kao i međusobnom uvjetovanošću i povezanošću pojedinačnog i općeg, [Krleža] ostvaruje cjelovitost i kompaktnost svoje vizije.“ (Hećimović 1976: 415)

Ako se osvrnemo na trodjelnu podjelu Krležina dramskog stvaranja, ustanovit ćemo da je to bio „put u kojem je Krleža 'sužavao fokus', kretao se od 'ekstenzivnog prema intenzivnom', od 'općeg' prema 'pojedinačnom', od 'objektivne akcije' prema 'subjektivnom doživljaju'“ (Karahasan 1988: 93). U dramama prve faze Krleža polemizira s mitskom slikom svijeta, a likovi su „više simboli ili inkarnacije različitih stavova nego sistemi osobina, ideja i težnji“ (isto). U prijelaznoj fazi naglašeniji je socijalni i politički angažman, a likovi su „između visoko individualiziranih likova glembajevskog ciklusa i inkarnacija simbola ili ideje Legendi“ (isto: 94). U glembajevskom ciklusu Krleža reprezentira visoko individualizirane likove, podsvjesne i svjesne slojeve njihova bića te njihov odnos i funkcioniranje u obiteljskoj i društvenoj zajednici. Na taj način dolazi do pretapanja osobnog i obiteljskog s društveno-političkim i ekonomskim. Odnosno, prema Ristiću, karakteriziranjem pojedinačnog i izuzetnog Krleža dolazi do konkretnog i općeg (usp. Ristić 1963: 98).

Krleža je glembajevskim ciklusom sastavljenim od jedanaest prozних fragmeneta i tri drame uspio iznijeti „robno-novčarski, erotično-seksualni, obiteljski i socijalni kompleks“ (Gašparović 1977: 113). Možda se to i ne čini kao nekakav podvig s obzirom na opseg materijala, ali ako promotrimo samo jednu dramu ciklusa, *Gospodu Glembajevu*, uočiti ćemo kako su sva ta četiri kompleksa raspoređena u tri čina gotovo matematičkom preciznošću. Preciznost i osjećaj za mjeru vidljiv je i ako prihvatimo ideju da bismo *Glembajevu* mogli promatrati kao tri jednočinke. Naime, svaki čin donosi jedan središnji motiv, odnosno problem ili sukob, glavni lik, dominantan kompleks i zatvoren kraj. Pritom prvi čin sadrži najviše elemenata socijalne drame zbog afere Rupert-Canjeg. Proslava jubileja tvrtke Glembay Ltd., kao i upoznavanje s *paterom familiasom* Ignjatom Glembayjem, njegovom drugom ženom i cijelom izvještačenom svojtom i poznanicima kojima su okruženi predstavljaju robno-novčarski aspekt. On je jasan i u Fabriczyjevom tumačenju glembajevske loze prikazane portretima, a tim portretima i spominjanjem „Bárbóczy-Legende“, kao i površnim odnosom

Leonea i Ignjata, Leoneovim nabranjem obiteljskih samoubojstava otvoren je obiteljski kompleks. Konačno, erotično-seksualni potencijal vidljiv je na samom početku u tihom flertu Leonea i njegove šogorice Angelike, u zamamnoj pojavi barunice Castelli i, na kraju, u otkrivanju ljubavne afere barunice i njenog osobnog ispovjednika Silberbrandta. Druga drama, drugi čin, koju bismo mogli sažeti kao obiteljsko-intimnu ispovijest, sukob i rasap ponovno sadrži sve navedene komplekse. U središtu te drame stoje arhetipski odnosi oca i sina i muškarca i žene, a time i obiteljski i erotično-seksualni sloj, dok se preostala dva sloja popratno javljaju kao pojačivači antagonizma. U trećoj je drami glavni lik barunica Castelli-Glembay. Njezina središnja uloga fatalne žene već sama po sebi otvara erotično-seksualni sklop, koji se učvršćuje prisjećanjem na ljubavni odnos s mladim studentom Leoneom, pripovijedanjem o osobnim, ljubavnim i materijalnim, iskustvima i vezama s muškarcima različitog statusa i svjetonazora, kao i opisivanjem svojih dvaju brakova. U baruničinim prisjećanjima na njezino teško djetinjstvo i siromaštvo iz kojeg je izrasla, evidentan je socijalni sloj. S obzirom na to da nekadašnji ljubavni par stoji i u rodbinskoj vezi maćeha-posinak, jasan je obiteljski splet značenja. On je još produbljen Leoneovom reminiscencijom na majčinu i sestrinu smrt koje vezuje i uz baruničino okrutno postupanje. Robno-novčarski sklop uveden je već na početku Pubinim nervoznim telefoniranjem u kojem otkriva financijska zaduženja i on funkcionira kao uvertira tragičnog kraja unutar obiteljskog i erotično-seksualnog kompleksa. Tako će se barunica, nakon što sazna da je pokradena, uvjeriti u osnovanost riječi stare Bárbóczyjeve što će biti finalni okidač za Leoneov napad.

Prikazani kompleksi i njihova prožimanja otkrivaju međusobne odnose i utjecaje likova jednih na druge. Pritom je jasno da je obiteljski i erotično-seksualni krug međusobno čvrsto povezan (Angelika je Leoneova šogorica, a Charlotta mu je maćeha), a robno-novčarski i socijalni stoje u logičnoj vezi. Govoreći o ova dva problemska kruga, o Erosu i Društvu, treba napomenuti da osim što nisu kvantitativno jednako zastupljeni (Društvo je dominantno jedino u prvom činu), nepobitan je dojam da su glembajevski likovi gotovo zatočeni unutar svog Erosa na način da iz njega izvire temeljne motivacije sukoba koji, nemajući drugog izbora, završavaju fatalno. Upravo zbog opčinjenosti individualnim unutrašnjim protuslovljima i nemogućnosti bijega od tragične obiteljske predestiniranosti, koja je gotovo mitski uobličena u Bárbóczyjevu legendu, socijalni motivi čine vanjski omotač glembajevskog dramskog teksta, javljaju se popratno i nemaju presudan utjecaj na radnju, odnosno u funkciji su „komentara i motivacije osnovne sižejne linije“ (Karahasan 1988: 118).

5. LEONE – CASTELLI – IGNJAT

„Mutno je sve to u nama, draga moja Beatrice, nevjerojatno mutno. 'Es gibt zwei Stämme der menschlichen Erkenntnis, die vielleicht aus einer gemeinschaftlichen, aber uns unbekanntem Wurzel entspringen, nämlich: Sinnlichkeit und Verstand, durch deren ersten Gegenstände gegeben, durch den zweiten gedacht werden!' Sinnlichkeit und Verstand².“ (Krlježa 2012: 283)

Vodeći se analogijom Borisa Senkera, koji je ustanovio da je ključna riječ drame *U agoniji* „Formfehler³“ (usp. Senker 1996: 63), a ključna riječ *Lede* maska, za *Gospodu Glembajevu* možemo zaključiti da se ključ analize nalazi u citiranim prvim Leoneovim riječima. Lik kojeg u vlastitoj obiteljskoj kući nazivaju paranoidnim artistom, cinikom, nervoznim, prenapetim i neugodnim nastranim bićem, jer remeti glembajevsku ravnotežu i demistificira lažnu etiku Glembajevih, bori se s dva pola svojega Ja. Leoneova dvojna egzistencija razapinje se između majčine, danielijevske, krvi koja mu daje impuls za osjećaj nadmoći i prezira spram glembajevskih karaktera (usp. Bogdanović 1963: 102) i očeve, glembajevske, zločinačke figure. Takva antitetičnost unutar samog lika manifestirat će se obračunom s nositeljem obitelji, ocem Ignjatom.

Ako se prisjetimo Hallova izvođenja identifikacije kao procesa u čijem središtu stoji dualitet, onda u Leoneovom slučaju možemo ustanoviti kako se njegov identitet vezao uz „objekt-izbor“ (Hall 2006: 359) koji je utemeljen na fantaziji i idealizaciji. U psihoanalizi pojam idealiziranja definira se kao „proces na objektu posredstvom kojeg taj objekt, ne promijenivši se u svojoj prirodi, biva uveličan i psihički uzvišen“ (Laplanche, Pontalis 1992: 109). Da je Leoneov „objekt-izbor“, odnosno majka, uveličan i uzvišen, doveden do savršenstva, potvrđuje se u drugom činu u kojem će isplivati sva obiteljska prošlost. Ali osim što saznajemo da je Irena Danielli-Basilides imala višegodišnju praksu uzimanja veronala, od kojeg je na kraju i umrla uzevši preveliku dozu, saznajemo i da je sa sedamnaest godina prvi put pokušala samoubojstvo. Od toga je još važnije Ignjatovo iskustvo u kojem on, u jednom tajnom pretincu, nekoliko godina nakon njezine smrti nalazi „čitavu seriju pisama nekakvog marchesea Cesares Cristofora Balbija! Jawohl! Das alles war in der Alice-Zeit! Ihre Dolomitenreise, ihr rätselhafter

² „Postoje dva stabla ljudske spoznaje, koja možda proizlaze iz jednog zajedničkog, ali nama nepoznatog korijena: čulnost i razum. Prvim od njih stvari primamo, a drugim zamišljamo! Čulnost i razum“ (Krlježa 2012: 283).

³ „povreda forme“ (prema Krlježa 2012: 427).

alljährlicher Lago di Como-Aufenthalt, ja, das war deine Frau Mutter!⁴“ (Krlježa 2012: 359). Gospođa je Danielli, dakle, jednako varala svog muža kao i on nju, nezasitno trošila novac, a uz to je bila i samoubilačke naravi. Leone se na sve te navode ne zaustavlja. Štoviše, oni ga ne sprečavaju da ne okrivi barunicu i za Alisinu smrt i da ne spomene očevo raspolaganje daniellijevskim preostalim kapitalom. Takvim svojim isključivanjem i označavanjem razlika između pokvarene glembajevske i patničke daniellijevske loze, Leone pokušava uspostaviti novi poredak moći jer se zapravo dobiva dojam kao da želi ustoličiti svoju majku, koja je za njega cijeli život bila žrtva Ignjatova terora. Želi joj, barem u svojoj već trideset i osmoj godini, dati status i odati priznanje koje je i on sam oskrvnuo ljubovanjem s barunicom.

Zaključno, jasna je trokutna, gotovo edipovska, struktura unutar koje se rastače Leoneov identitet. Ishodišni odnos Leone (sin) – Irena (majka, supruga, ljubavnica) – Ignjat (otac, suprug, ljubavnik), Ireninom smrću i stupanjem novog aktera, barunice Castelli, mijenja se u problematičnu strukturu Leone (sin, posinjak) – Castelli (majka/ maćeha, supruga) – Ignjat (otac, suprug). Castelli ne samo da zauzima Irenino mjesto, nego svojom pojavom nepodnošljivo iritira Leonea jer ga je uspjela zavesti, obmanjuje i vara njegova oca, troši njegov novac, sumnjiva je podrijetla i vlada njegovim obiteljskim domom. Gotovo svetačka pozicija njegove majke biva ugroženom desetljećima. Tako dolazimo do trokutnog, finalnog odnosa Leone ((po)sinjak, ljubavnik, suparnik) – Castelli (majka/ maćeha, supruga, ljubavnica) – Ignjat (otac, suprug, suparnik). Zanimljivo je kako vrhovi trokuta, žene koje svoje „muškarce“ stavljaju u „centar [njihova] vlastitog doma“ (isto: 359), dijele funkcije majke, supruge i ljubavnice, a time se idealizirana žrtva Irena približava razvratnoj Castelli.

Naznačivanjem suparništva između oca i sina i ovakvom razradom trokutnog modela, približavamo se Edipovom kompleksu kojeg su prepoznavali Šime Vučetić, Marko Ristić i Dževad Karahasan. Dok prva dvojica pridjev „edipovski“ lijepo u analizama Leoneova lika, Karahasan Leonea vidi kao parodiju Edipa i obrazlaže kako u toj funkciji Leone ruši oca s prijestolja moralno (izjavom da je Silberbrandt baruničin ljubavnik) i doslovno, odnosno posredno „upuštanjem u verbalno dokazivanje znajući za njegovo slabo srce [...] tu funkciju učvršćuje i činjenica da je majka predmet i uzrok njegova sukoba s ocem“ (Karahasan 1988: 118). Kasnije će Karahasan sam sebe korigirati i pokazati skeptičnost prema modelu upisanom u glembajevsku dramu, a i nadopuniti će Ignjatovo „rušenje s prijestolja“ koje nije bilo samo moralno, nego i emotivno, intelektualno, kao poslovnog čovjeka i građanina (usp. isto: 120). Jasno je da iako postoji emotivna prisnost Leonea prema majci, izostaje ona seksualna, a i

⁴ „Dakako! To je sve bilo u vrijeme dok je nosila Alisu! Njezino putovanje u Dolomite, njen zagonetni svakogodišnji boravak na Lago di Comu, da, to je bila tvoja gospođa majka!“ (Krlježa 2012: 359).

pokazat će se da Irena nije izravan pokretač sukoba s ocem, kao što se tvrdi. No, ono što nam donosi ovakvo „premještanje pažnje na trokutni odnos“ je da se najvažnija uloga „ne pripíše samo subjektu i njegovim nagonima, nego i drugim čvorištima odnosa“ (Laplanche, Pontalis 1992: 66). A taj trokutni odnos nesumnjivo nam pokazuje da se radi o dvojnim bićima, udvojenim identitetima i udvojenim obiteljskim funkcijama.

5.1. LEONE – IGNJAT

„Ja sam to užasno nagonsko u sebi htio racionalno objasniti! Maminu smrt ja sam onda našao dovoljno razumnim razlogom za tu podsvijesnu [!] mržnju u sebi. Ja sam od tog momenta imao dovoljno razloga da ga svijesno [!] mrzim: kao ubojicu moje matere! A ustvari ja sam se zagrizao u njega kao šakal u šakala: to se u nama grizla glembajevska krv!“ (Kreleža 2012: 408)

„[...] a kad sam se ipak jednog dana pojavio ovdje, namirisao sam odmah krv. U toj magli, među tim mrtvacima, ja sam se instinktivno nečeg bojao, a opet sam u sebi perverzno uživao da će se ipak dati zgodna prilika.“ (isto)

Kao što je spomenuto u četvrtom poglavlju, prvi čin, kojim dominiraju društveni elementi, završava Leoneovim otkrivanjem afere između barunice i Silberbrandta, što će se pokazati glavnim uzrokom i motivacijom sukoba u drugom činu. Iako će se Leone u prvom činu doimati najstabilnije u odnosu na drugi i treći čin, kao prolaznik u glembajevskoj kući koji je tek nadomak „slobodn[ih], neopterećen[ih] predjel[a] duha i stvaranja“ (Batušić 2007: 88), u kulminaciji drame on manifestira svoju otvorenu mržnju prema ocu i svemu glembajevskom (usp. Karahasan 1988: 120). U pokazivanju i dokazivanju moći gotovo ravnopravnih suparnika, iskorištavat će se sva područja njihovih individualnih djelovanja s ciljem konačne destrukcije. Iako je gotovo cijeli drugi čin obračunavanje likova s prošlošću, čime se opet postiže ravnoteža cjelokupne drame ako ustanovimo da je „prošlost u prvom činu genealoška, u drugom obiteljska, a u trećem intimna/ osobna“ (Vučetić 1958: 189), možemo raščlaniti čin s obzirom na glavni predmet razgovora. Nakon „strog[og], ali vrlo uljud[nog]“ dijaloga (Kreleža 2012: 341), Ignjat poziva Leonea na dokaze, posljedice i odgovornost kako bi se raščistila pravovaljanost izjave o baruničinoj nevjeri. Spominjanje dokaza i indicija Leonea tjera u otvaranje obiteljske prošlosti, koja započinje Alisinom smrću, potom govorom o „čudotvor[nom] upliv[u]“ (isto: 354) barunice na Ignjata i završava istinom o Ireni Danielli.

Slijedi poslovna tema koja završava, ponovno Ignjatovim, pozivanjem na glembajevske običaje nakon čega Leone konačno baca svoje dokaze na stol. Time se vraćamo na početak, na razgovor o aferi čime se cijeli čin zaokružuje. Važno je za napomenuti da u svim tim temama promatramo dva gotovo jednako čvrsta, stabilna i moćna lika, svaki sa svojom istinom, svojim pogledom na stvari i svojim stavom od kojeg ne želi odustati.

Jedina dovoljno snažna i konkretna razlika između Leone, „überspannt neurastenik[a]“ i „izgubljen[og] sin[a]“ (isto: 358), i Ignjata kao nositelja „bankirskih, društvenih, familijarnih i svih mogućih poslovnih, običajno-konvencionalnih glembajevskih veza i odnosa“ (Vučetić 1958: 179) je ta što Leone „posjeduje znanje“ o baruničinom promiskuitetnom ponašanju koje mu od samog početka omogućava superiorniji položaj u odnosu na suparnika. Upravo zbog toga, Ignjat, sada već kao „blijeda, staračka izmučena pojava“ (Krlježa 2012: 339), dolazi pred svoga sina i, po prvi put u njihovom odnosu, moli ga: „Molim te, u životu ja tebe još nikada nisam ništa molio, a sada te molim: Leo, nemoj me mučiti! Reci mi što je na stvari?“ (isto: 347). Budući da je doveden u podređen, gotovo sramotan položaj, jer je afera njegove žene isplivala pred dva strana lica i još k tome u njegovoj vlastitoj kući, Ignjat ne samo da se pokušava približiti Leoneu molbom i pitanjem mogu li biti prijatelji („Možeš li ti razgovarati sa mnom samo dvije minute kao prijatelj?“, isto: 345), nego ga po prvi i jedini put put u drami oslovljava „Leo“. Mučenje koje će njegov sin provoditi do samog kraja dok ne preda baruničina pisma, nije ništa drugo nego rezultat svake malo ozbiljnije kazne, a kojom se očituje moć (usp. Foucault 1994: 31, 34).

Kao što Ignjat inzistira na juridičkim dokazima kojima bi se potvrdila istinitost baruničine afere, tako Leone inzistira na očevu priznanju da je njegovo dovođenje barunice u glembajevski krug odgovorno za Alisino i Irenino samoubojstvo: „Dogodilo se to, dragi moj, zato jer je Alis konstatala za mladog Zygmuntowicza da spava kod tvoje gospođe barunice!“ (Krlježa 2012: 353); „Moja se mati otrovala u eri skandala s tom pustolovkom“ (isto: 355). U tom obredu iznuđivanja istine koja nije slobodna po prirodi već je ovisna o „instanc[i] koja zahtijeva priznanje, nalaže ga, procjenjuje i intervenira da bi presudila, kaznila, oprostila“ (Foucault 1994: 45), Leoneova je moć sadržana u tome da preko priznanja i vlastitog tumačenja stvori diskurs istine (usp. isto: 49): „Jedanaest godina tebi nije palo na pamet da sebi postaviš pitanje: a zašto je ta moja dvadesetogodišnja kći skočila u vodu?“ (Krlježa 2012: 353); „Jesi li ti uvjeren da se mama nije otrovala zbog barunice?“ (isto: 356). Na te teške optužbe Ignjat implicira Leoneovu, kako se u psihoanalizi naziva, *neurozu sudbine*: „Naziv za životni vid pojedinca obilježen periodičnim vraćanjem istovjetnih nizova događaja, najčešće nesretnih, koji se naizgled odvijaju kao da je subjekt igračka vanjskog usuda, dok bi, kako otkriva

psihoanaliza, izvore te pojave valjalo tražiti u nesvjesnom, a navlastito u prisili ponavljanja“ (Laplanche, Pontalis 1992: 273). Takav „životni vid“ Ignjat vidi kao negativan doprinos Leoneovu pripadanju venecijanskoj, majčinoj krvi: „Ostavi me, molim te, s tim svojim glupostima! Svi ste vi Daniellijevi psihopati, te na svojim suludim i bizarnim opažanjima gradite nekakve optužbe u zraku! Sve su to magle i paučine!“ (Krlježa 2012: 355). Ignjat, nadalje, na tu Leoneovu inkvizitorsku poziciju u kojoj on hoće njegovu „glavu na temelju nekakvih fikcija“ (isto: 359) uzvraća informacijama o Ireninoj prošlosti. Dakle uvođenjem Alis, Irene i Charlotte došlo je do „proširenja odnosa u vremenskoj perspektivi“ (Karahasan 1988: 102) i time odsutni likovi sudjeluju u građenju odnosa među prisutnim likovima (usp. isto: 104). Uplitanjem terciarnog, izvanscenskog vremena, odnosno iznošenjem informacija o onome što se već dogodilo i što ne pripada sada i ovdje (usp. Batušić 2007: 105), obiteljska prošlost postaje konstitutivni dio njihove sadašnjosti; prostor i mogućnost za dokazivanja prava. Gradsku i obiteljsku sramotu kad je barunici kupio trokatnicu u Beču i vilu Nad lipom, Ignjat opravdava „da je ta žena vrijedila više nego sedamdesetisedam hiljada drugih žena! [...] Da, za ono srce, za onaj élan vital⁵, za onu kulturu, za onu mladost, dragi moj, jedna trokatnica?“ (Krlježa 2012: 357). Jer, „[a]ko muškarac troši i biva trošen, to je pod uvjetom da mu se vrati njegova moć“ (Moi 2007: 158). I doista, Charlotta je Ignjatu vratila njegovu moć koja mu je nedostajala u prethodnom braku: „Šarlota je konačno mene stavila u centar mog vlastitog doma! [...] sve je to ona izrežirala zbog mene. I zbog mog ličnog komfora! [...] Tko je u mojoj vlastitoj kući uopće meni posvećivao kakvu pažnju!“ (Krlježa 2012: 359-360). Ovdje bi se moglo reći da je tim lukavim ophođenjem Charlotta zapravo stavila samu sebe u centar Ignjatova doma, ali postoji, naravno, i druga strana priče koja će biti otkrivena u trećem činu. Konačno, Leoneovim izravnim napadanjem baruničine osobnosti i ponašanja, Ignjat odgovara podsjećanjem na Ireninu ljubavnu aferu. I doista, njegova pozicija moći proizvela je novu stvarnost i protutežu Leoneovom iznesenom ljubavnom trokutu Ignjat – Danielli – Castelli, novim odnosom Ignjat – Danielli – Cesare.

Na toj bolnoj točki Leone „neće biti sklon reagiranju na repliku, nego će dalje ’vesti svoju nit’“ (Pfister 1998: 195). Ta nit će se i dalje nadovezivati na opreku Danielli – Glembay, ali sada iz poslovne, financijske vizure. U ovom će se tematskom segmentu vrlo jasno i jezgrovito vidjeti finalna borba dva dotada po moći bliska suparnika. Jer kao što je pokazano, Ignjat je, bez obzira na početni zaostatak, na sve Leoneove optužbe znao uzvratiti. No obrat u njihovoj manifestaciji moći događa se upravo u ovom dijelu. Leone, kao da je poražen istinom

⁵ „životni polet“ (Krlježa 2012: 357).

o majci, neće si dozvoliti poraz od jednog starca koji živi od šarmiranja jedne, po njemu, bludnice, nego će iskoristiti sve svoje znanje kako bi dokrajčio *posljednje uporište* „glembajevske kuće“ koji se sve dosada „nagonski brani[o] od rušilačkog instinkta Leona“ (Bogdanović 1963: 103). U ovom trećem tematskom krugu (prvi je pozivanje na odgovornost u iznošenju afere, drugi je prošlost kao aktivni sudionik u aktualnom odnosu otac – sin) Leone ponovno optužuje oca, ali ovaj put za rukovođenje danielijevskim tvrtkama. Na to Ignjat svome sinu predbacuje njegov mondenski način života koji ne bi bio moguć bez glembajevskog *veltanšaunga* „poslovi su poslovi“: „Da, da, Blue Star Line, Blue Star Line, Intenational Cognac Danielli! Idi molim te! Ti gledaš u oblake! Ti sjediš negdje na jednoj terasi first-class fashionable Alpenhotela, und genieusst das Alpenglühen! Als ob dein Alpenglühen überhaupt da wäre, hätten wir nicht geblutet? Das heisst, wir: wir alle, die arbeiten und riskieren! Du glaubst, die Welt ist eine Samtschachtel mit Enzian und Edelweiss! Geh, ich bitt’ dich!“⁶ (Krlježa 2012: 362). Slijedi Leoneovo intelektualno vrijeđanje: „Tog tvog Corneillea su te u Marsilji naučili na trgovačkoj školi, i to je jedini stih što ga znaš! Dein Schönheitbegriff: eine Samtschachtel mit Alpenblumen! Deine Lieblingsfarbe: Gold!“⁷ [...] Molim te: u ovih jedanaest godina otkako se nismo vidjeli, jesi li imao u ruci koju knjigu?“ (isto) i obezvjeđivanje Ignjata kao poslovnog čovjeka i građanina, čime se uvodi motiv financijske propasti iz trećeg čina: „I čini se da banka Glembay ne stoji baš tako briljantno dok se bavi smećem i mrtvacima! Po gradu se govori koješta, dragi moj!“ (isto: 365); „A što ja znam! Nisam se mnogo interesirao: svakako zna se da tvoje bečke mjenice stoje prolongirane već dvije godine“ (isto).

Nakon ovih uvreda Ignjat počinje gubiti kontrolu nad sobom, više i zahtijeva materijalne dokaze o aferi. Kada konačno dobiva baruničina pisma upućena Silberbrandtu, a koje je ukrao njezin drugi ljubavnik Skomrak, on i dalje ne vjeruje. Slijedi Leoneov konačni udarac, umnožavanje baruničnih ljubavnih veza i razotkrivanje njezina podrijetla. Osim afere Ignjat – Castelli – Silberbrandt, nameće svome ocu veze Ignjat – Castelli – Skomrak, Ignjat – Castelli – Ballocsanszky i odnos Fabriczy – Castelli. Ovim nizom „jedn[e] običn[e], anonimn[e] kurv[e]“ (isto: 370) koja ga upropaštava „moralno i materijalno već godinama na [Leoneovu] ličnu sramotu“ (isto), Ignjat odgovara nasiljem. Leone obuzdava svoj glembajevski, instinktivni nagon i ne uzvraća udarac, ali ga kažnjava drukčije i time zadaje konačan udarac svome

⁶ „prvorazrednog pomodnog alpskog hotela i uživaš u požaru alpskog jutarnjeg sunca! Kao da bi to tvoje alpinističko snatrenje uopće postojalo da mi nismo krvarili? To znači, mi: svi mi koji radimo i riskiramo! Ti misliš da je svijet kutija od baršuna s encijanom i runolistom! Idi, molim te!“ (Krlježa 2012: 362).

⁷ „Tvoj pojam o ljepoti: kutija od baršuna s alpskim cvijećem! Tvoja najmilija boja: zlato!“ (isto).

protivniku: „Između sve te gospode, gospođi barunici je uspjelo da toga ljeta šarmira i mene!“ (isto: 372).

Naravno da se Ignjatovom smrću dokidaju njegove funkcije kao oca, supruga i suparnika, ali destruiranje tih značajki bilo je vidljivo tijekom cijelog drugog čina. Domena pravednog i uzornog oca oskvrnjena je Leoneovim navodima da je uvijek više preferirao drugog sina, Ivana, nego njega, a i sama teza o kćerinom samoubojstvu zbog afere njegove ljubavnice, ne učvršćuje tu očinsku poziciju. Kategorija vjernog supruga utapa se u erama Ignjatovih skandala, a podređeno mjesto suparnika uspostavlja se samom dostupnošću informacija i dokaza koje Leone posjeduje. Na ovaj je način Leoneva borba sa samim sobom, odnosno s predstavnikom svega što on mrzi u sebi i oko sebe, okončana. Ignjatovom smrću prestaje egzistirati jedan odnos unutar kojeg se sam Leone identificirao.

5.2. LEONE – CASTELLI

„[...] und ich hab's immer von neuem erlebt: beinahe alle die, die vor uns kriechen, beschmutzen uns später so furchtbar von oben, dass mir das vollkommen unverständlich ist! Und das sind Männer und Gentlemens?“.“ (Krlježa 2012: 397)

Svaka inovativna analiza lika barunice Castelli morala bi se kritički postaviti spram svih dosad napisanih tekstova o toj uzročnici „tragičnog lutanja i moralnog propadanja muških likova“ (Gjurgjan 2004: 316), o negativnom liku „zmijolike bludnice koja opčarava, zavodi i uništava svoje žrtve“ (isto: 315), o ženi koja je prelazila preko „svih egzistencija, pa i preko leševa, samo da sebi udovolji“ (Vučetić 1958: 180), o „čudljivoj, pohotnoj, egocentričnoj, afektivnoj“ (Garvanović-Porobija 2014: 95), „razgoropađenoj barunici“ i „čudovišno[m] bić[u]“ čije je ubojstvo „psihološki prirod[no] i moralno opravdan[o] i „kao da je u nekoj svetosti izvršen[o]“ (Bogdanović 1963: 104). Gotovo neprestanim svrstavanjem jednog lika u određene interpretacijske okvire dokida se njegovo razumijevanje u svoj njegovoj kompleksnosti, slojevitosti i višeperspektivnosti koja mu je dana samim literarnim predloškom. Barunica Castelli, kao i Angelika i Laura iz *Agonije*, uglavnom su se tumačile jednodimenzionalno, a time se uspostavilo njihovo gotovo petrificirano viđenje uloga u Krlježinim tekstovima. Za svježije analize glembajevskih ženskih likova presudno je rušenje

⁸ „i ja sam uvijek iznova doživljavala ovo: gotovo svi oni koji pužu pred nama kasnije nas uvijek tako strahovito uzvišeno prljaju da mi je to posvema nerazumljivo! I to su muškarci i džentlmeni?“ (Krlježa 2012: 397).

dihotomija poput bludnica – svetica, žena-mačka – žena-majka, nužan je odmak od crno-bijelih karakterizacija i prijeko je potrebno oslanjanje na sam Krležin tekst.

U prozi *O Glembajevima* Krleža nam otkriva tajnu barunice Castelli: „[...] ona se rodila sa nevjerojatno mnogo životnog talenta, i što je mnogo zanimljivije od toga: ona je taj svoj životni talenat i u ovim našim teškim i tmurnim prilikama odnjegovala kao što se njeguju skupocjeni cvjetovi u staklenicama“ (Krleža 2012: 37). Jednako kako su stari Glembajjevi bili vođeni *Čežnjom za životom* potekle iz siromaštva, tako je i ta mlada i siromašna djevojka, „nošena dubokim i nejasnim elanom čežnje“ (isto: 39), razvila iskreno vjerovanje „da su užici i životne radosti njene vlastite ličnosti jedino mjerilo stvari i događaja“ (isto). U tjelesnim užicima za kojima je toliko žudjela ona bi „osjećala [...] svoju gospodsku dušu“ (isto: 40) „o kojoj se toliko u posljednje vrijeme govori i piše, i [koja] ne će biti ništa drugo nego samo osjećaj tog ženskog tijela“ (isto). Za njezinu životnu orijentaciju na tijelo, tjelesnost i seksualnost, zbog koje se prikazivala kao demonska žena koja samo iskorištava muškarce za svoje materijalne ciljeve, zapravo postoji čvrsto uporište utemeljeno u patrijarhalnim društvenim odnosima: „Jer ona nije samo subjektivno držala da je žensko tijelo važna tema za žensku pamet već je tvrdo i po iskustvu nepokolebljivo znala da od kakvog provincijalnog biskupa [...], pa do bezobraznog onog kelnera [...], da sva ta gospoda vjeruju i misle da je isključivo tijelo i tjelesno ono što ženu čini ženom“ (isto: 41). U sustavu u kojem si muškarci dodjeljuju privilegiju određivanja pozicioniranosti žena, a ovdje je riječ o siromašnoj djevojci/ženi s nepokolebljivom željom za uspjehom, Charlotti nije preostalo ništa drugo nego da pristane na nametnute joj uloge. Budući da nije imala plemićko ni bogato podrijetlo, ona je svu svoju energiju preusmjerila na iskorištavanje tjelesnog u sebi i to je „zbivanje ona [...] shvaćala neposredno, poslovno, stvarno“ (isto: 42). Doslovno je sama sebi bila sredstvo postizanja cilja, na „samu [je] sebe gledala strogo, neprekidno trijezno i sugestivno okrutno“ (isto). Zanimljivo je baruničino snalaženje u takvom patrijarhalnom okruženju koje podrazumijeva dokidanje važnosti žena u političkom, javnom, društvenom mnijenju. U prvom činu vidljivo je njezino izrugivanje stereotipu da su žene glupe i nekompetentne za područja javnog djelovanja: „Ja ne znam, ja sam doduše samo žena, i ja ne razumijem mnogo od tog vašeg juristeraja, aber, meine Herrschaften, bitte mir endlich zu erklären: ist in der Sache das Gericht massgebend oder nicht?⁹“ (isto: 306); „Za mene je sav taj juristerij jedan qui pro quo, und allerdings versteh' ich nicht viel davon!¹⁰“ (isto: 319). U kontekstu diskursa o moći, njezin unutarnji pokretač bilo bi,

⁹ „ali, moja gospodo, molim da mi konačno objasnite: da li je u toj stvari sud mjelodavan ili nije?“ (Krleža 2012: 306).

¹⁰ „a zapravo ja o tome nemam pojma!“ (Krleža 2012: 319).

ono što je Hélène Cixous nazvala „muškom moći“, „volja za supremacijom, žeđ za individualnim i narcističkim zadovoljstvom“ (Moi 2007: 174), a koja se izražavala u obliku „ženske moći“, u „moći nad samom sobom“ (isto), odnosno na raspoloživosti prema muškarcima kojom je zadovoljavala svoju čežnju za ovladavanjem, preuzimanjem i premoći nad drugima. Dvostrukost njezina položaja očituje se i kroz sagledavanja dvaju glembajevskih muških likova, Ignjata i Leonea. Dok se za Ignjata činila „predstavnicom više i čišće prirode“, za Leonea bila je „predstavnic[a] mraka i kaosa“ (isto: 229).

Baveći se dijalogom Leonea i barunice Castelli, u trećem činu zapravo ćemo promatrati smjene priznanja s ciljem oslobođenja krivnje. Kako ju je u prvom i drugom činu optužio za „samoubojstvo njegove majke, sestre, za ubojstvo Rupertice, samoubojstvo Canjegice i Skomraka, za preljub sa Silberbrandtom, za zavođenje njega samog, materijalno iskorištavanje Ignjata prije i tijekom braka, za prostituciju u mladosti“ (Garvanović-Porobija 2014: 100), barunica Castelli, kao pred sudom, objašnjava i opravdava sebe i svoje postupke. Ponovno svjedočimo trenucima u kojima prošlost izbija na površinu i činu u kojem osobna povijest nosi presudan utjecaj: „I čitava jedna teška prošlost isplivala je na površinu kao mrtva riba“ (Krlježa 2012: 383); „Koliko puta sam ja vidio Varaždinca kako hoda po kući s krvavim nožem u ruci! [...] A noćas, Beatrice, noćas je opet došao u ovu kuću! On je tu, on negdje tu čeka iza ormara!“ (isto: 407). U tom kolopletu prošlosti i sadašnjosti, mladosti i starosti, nekadašnjeg i sadašnjeg Ja, barunica Castelli pokušava srušiti Leoneove optužbe.

Slučaj sa starom Ruperticom pripisuje pehu, a za aferu s mladim Zygmuntowiczem zbog koje se Alis utopila, tvrdi da je on u nju bio zaljubljen, „ali između nas nije nikada ništa bilo“ (isto: 394). Obračunavajući se sa svojom promiskuitetnom prošlošću, ona ne samo da je ne poriče, nego i koristi mehanizam koji nije stran ni drugim likovima: „Prvi i posljednji put u životu ja sam onda bila izgubila sebe, ja sam stala da se dižem, zum ersten Mal hab’ ich das Gemeine, das Sensuelle vollkommen vergessen, damals hab’ ich mit Ihnen das Immaterielle erlebt¹¹, pa upravo vi, vi!“ (isto: 395); „U čitavoj toj tamnoj glembajevskoj kući vi ste za mene bili jedina traka svjetlosti!“ (isto: 397). O toj „moći prvog, jedinog puta“ govorio je ranije Ignjat („Poslije one mase žena, ona je bila prva koja me je naučila što je to: živjeti i biti sretan!“; isto: 358), ali i Leone („Beatrice, jedino u što vjerujem u ovoj glembajevskoj kući, to je tvoja visoka i iskrena inteligencija!“; isto: 286). Castelli zatim prelazi na aferu Danielli – Glembay tvrdeći da je bila žrtva Ignjatova četverogodišnjeg mučenja u kojem je izbjegavala skandal rastave upravo zbog Irene i „upravo u tom pogledu bila [je] savršeno čista“ (isto: 396). Priznaje

¹¹ „prvi put bila sam potpuno zaboravila ono obično, senzualno, bila sam s vama tada doživjela ono nematerijalno“ (isto: 395).

činjenicu o glembajevskom braku kao materijalnoj transakciji, ali je i opravdava siromaštvom iz mladosti, pa na kraju i vlastitim skupim plaćanjem: „Skrupellos, hart und schrecklich war dieser Glembay¹², i taj čovjek koji je mogao da zgazi nečiju egzistenciju wie einen Wurm¹³, taj čovjek je postao ocem mog djeteta! Oliver je čisti, izrezani on! Und alles furchtbar Dunkle in diesem Kind¹⁴, to je moj križ!“ (isto: 398). U opravdavanjima ona vrlo pažljivo koristi rečenice poput „Vi znate i sami tko je bio vaš otac!“ (isto); „A vi, Leone, najbolje znate i sami što znači glembajevska krv!“ (isto: 399). Jasno je da takvim davanjem na važnosti, oslovljavanjem imenom i persiranjem ona želi zadobiti njegovu naklonost i povjerenje. Kako se ne bi još jednom upleo u baruničinu slatkorječivost, Leone, ne samo da njihov ljubavni odnos kratko opravdava svojom mladošću, nego se njegov unutarnji nemir, ali i potencijal smrtnog kraja manifestira i fizički: „*uznemirio se i tako se kreće po sobi*“ (isto: 396); „*Leone se vrti po sobi između pokušstva amo-tamo. Od alkovena do prozora i natrag neprekidno*“ (isto: 397).

U sustavnom rušenju Leoneovih optužbi, barunica, poput Ignjata u drugom činu, iznosi svoju verziju istine, donosi Leoneu nepoznata viđenja situacija i kada se čini da se ponovno uspjela probiti, ovaj put kao legitimna udovica Glembay, slijedi financijski raspad, otkrivanje Ignjatove prijevare i uništenje svega za što je cijeli život radila. U tom trenutku njezine odsutnosti u kojem se urušava cijeli njezin svijet i u kojem postaje žrtva „društvenih odnosa moći i svijeta skrojenog po mjeri muškarca“ (Petranović 2013: 334), Leone se naglas miri sa svojim pravim podrijetlom i identitetom u priznanju pred Angelikom. Pred njima zatim nastupa nova barunica, pokradena i očajna, ali bijesna, violentna, nepopustljiva i okrutna. U svom financijskom, emotivnom, životnom rasulu, ona ne pušta svoj krvavo zarađeni status i imovinu: „Što? Ti hoćeš da me baciš van? A tko si ti u ovoj kući? Ta kuća je moje vlasništvo, tu sam ja gospodar!“ (isto: 411). Odmah je primjetno kako se izgubila i njezina prijašnja jezična manipulacija, ona je sada neposredna i sama sebi, na temelju svoje dugogodišnje žrtve, dodjeljuje pravo gospodara. Zanimljivo je da se to njezino novo pravo ne odnosi samo na Leonea, nego svoju nadmoć nameće i Angeliki. Naime, Castelli se kao majka i udovica uspostavlja kao nositeljica novog glembajevskog kolektiva, što joj omogućuje određivanje granice između doličnog i devijantnog ponašanja. Zato ona ne dopušta Leoneovo nametanje, vrijeđanje i vikanje koje je vrlo slično Ignjatovom iz drugog čina („Kein Wort mehr! Marsch hinaus aus dem Zimmer!¹⁵“, isto: 411), a obrušava se i na ponašanje druge žene: „Je li to

¹² „Bez skrupula, krut i strašan bio je taj Glembay“ (Krlježa 2012: 398).

¹³ „kao kakvog crva“ (isto).

¹⁴ „I sve ono strašno mračno u tome djetetu“ (isto).

¹⁵ „Ni riječi više! Marš napolje!“ (Krlježa 2012: 411).

vladanje dostojno jedne opatice? So benimmt sich eine Strassendirne, nicht eine Nonne! Das ist kein öffentliches Haus! Ich bitte mir aus, dass ein Schwein, wie Sie, so mit mir spricht!¹⁶ (isto: 410); „Was spielst du hier eine Scheinheilige? Als ob man nicht wüsste, dass du mit dem Kardinal Montenuovo ein Verhältnis hast – geh’, ich bitte dich!¹⁷“ (isto: 411). Nije slučajno da za kardinala Montenuova saznajemo još u prvom činu kada Fabriczy moli Angeliku uslugu da intervenira upravo kod spomenutog kardinala zbog „siromašnih časnih sestara“ u jednom „banskohrvatskom karmelitskom kloštru“ (isto: 301). No pozivanje na atmosferu „Stundenhotela“ bit će ključna točka obrata baruničina položaja. Leone otkriva svoju ranjivu i inferiornu poziciju u prijašnjim Castelličinim priznanjima („Sve ono što ste vi tu meni jutros govorili, to su bile moje vlastite noćasne riječi: i ja sam sâm sebi povjerovao“, isto: 411) i kreće u naplatu svojih, glembajevskih dugova: „Sve ono svoje što ste mu godinama krali, to je uzeo natrag! Ali mi imamo i druge račune: eine Person, die direkt aus einem Stundenhotel gekommen ist, so eine muss jetzt hier schweigen!¹⁸“ (isto: 412). Ovdje je ključno uočiti kako Leoneovo poimanje vlastitog identiteta, koje se u prva dva čina orijentiralo unutar daniellijevskog pola, koje je optuživalo sve što je glembajevsko, koje se u vlastitoj kući imenovalo strancem, u trećem činu, nakon osobne ispovijesti Angeliki, u završnim replikama dobiva svoju konkretnu jezičnu i fizičku materijalizaciju pravog glembajevskog. Leoneovo Ja u „Ali mi imamo i druge račune“ (isto) kao da se svjesno i pomirbeno preobrazilo u glembajevsko Mi i tako postalo dio kolektiva „ubojica i varalica“. Ta Bárbóczyjeva odrednica izvući će iz Leonea, ponovno Ignjatove riječi: „Kein Wort mehr!¹⁹“ (isto). S tim riječima probudio se i glembajevski nagon za krvlju.

Ubojstvom barunice nestaju temeljni antagonistički odnosi drame. Dok su glavne Ignjatove značajke oca, supruga i suparnika postupno destruirane u verbalnoj borbi manipulacija i manifestacija nadmoći, u slučaju barunice Castelli to izostaje. Ona prestaje biti suprugom samom Ignjatovom smrću. Na ulogu majke, i to jedine prisutne majke u glembajevskom dramskom ciklusu, što se često zanemarivalo u analizama njezina lika, ona sama gleda kao na veliku osobnu žrtvu i kaznu, a ta će se funkcija, kao i funkcija ljubavnice, dokinuti njezinim ubojstvom. U svojem djelovanju tijekom čitave drame pokazala je zavidno samosnalaženje, iskrenost i nezaustavljiv nagon za preživljavanjem i samodokazivanjem i sve

¹⁶ „Tako se vlada ulična drolja, a ne opatica! To nije nikakva javna kuća! Ja sebi izmoljavam da takva svinja kao vi tako govori sa mnom!“ (isto: 410).

¹⁷ „Šta ti tu glumiš nekakvu lažnu sveticu? Kao da se ne zna da imaš odnošaj s kardinalom Montenuovom – idi, molim te!“ (isto: 411).

¹⁸ „osoba, koja je došla ravno iz Stundenhotela, takva osoba ima ovdje sada da šuti!“ (isto: 412).

¹⁹ „Ni riječi više!“ (isto).

to u okvirima koji su joj drugi nametnuli. Za razliku od Angelike koja je u svjetovnom životu, kako je primijetila Garvanović-Porobija, izgledala poput fatalne barunice (usp. Garvanović-Porobija 2014: 95), a koja se promjenom kostima preobrazila u empatičnu, preglumljeno nedostižnu sveticu, mogli bismo zaključiti da je barunica Castelli jedini iskreni lik u drami. Svi ostali likovi, uključujući i Pubu i starog Fabriczyja, Silberbrandta, Altmanna i Ballocsanszskog, imaju svoje skrivene interese zbog kojih se vrzmaju po glembajevskoj kući, a u trenutku njezine propasti ti će paraziti ili otići ili će se naslađivati tračanjem o propasti jedne obitelji. Jedino o barunici Castelli svi sve znaju i jedino ona ne skriva svoje pravo lice. To Ja od kojeg ona ne bježi, već ga od početka prikazuje i priznaje, kao da je rascijepljeno na dva pola djelovanja, na dvije različite publike. Jedno Ja, ono o kojem se u literaturi uglavnom piše, to je ono proračunato, manipulativno, lažljivo, ravnodušno i okrutno, koje je usmjereno na druge. Razlozi zauzimanja takvog stava već su objašnjeni ranije – siromašno podrijetlo, samosvojan, dosljedan karakter u patrijarhalnom, isključivom društvu. U takvim okolnostima, njoj je za preživljavanje, nužno i ono Ja kojim će njegovati svoju želju za uspjehom. Iskrena prema sebi i otvorena spram drugih, senzibilna, ranjiva i nepokolebljiva prema svemu što bi moglo utjecati na njezin položaj u budućnosti, ona na taj način postaje jedini glembajevski lik koji posjeduje i prikazuje nevjerovatnu, neslomljivu, hrabru i odlučnu želju za životom, ali i jedini glembajevski lik koji ne traži potvrdu i ostvarivanje svog identiteta u drugima, već samosvjesno i samouvjereno drži do svojeg izgrađenog i stabilnog Ja. Takva snaga, neumornost i konstantna borba, čak i u trenucima kad je sve već propalo, mogli su se jedino ukinuti smrću, a ulogu egzekutora preuzima Leone.

6. PSIHOLOŠKO-SOCIJALNA AGONIJA

„Društvena pozicija i Lenbacha i Laure pozicija je pripadnika nekoć povlaštene kaste jednog srušenog carstva. No, dok je Laura prihvatila novo stanje, prignula mu se makar i s ogorčenjem i unutrašnjim gnušanjem, te zarađuje kao 'šnajderica' za život, Lenbach je u času kad započinje drama potpuno upropaštena egzistencija.“ (Gašparović 1977: 124)

„Križovec se definitivno potvrđuje kao čovjek koji se sjajno uklopio u novu društvenu vladajuću klasu, ostavljajući bez sentimentalnosti svoju prošlost kao kakav stari kaput.“ (isto: 129)

S ciljem da se ne zadržavamo isključivo na shvaćanju *Agonije* kao „pretežno [...] psihološk[e] drame“ (Boganović 1963: 93), „jedne od najprodubljenijih psiholoških studija koje ima naša književnost“ (isto: 94), „komorn[e] dram[e] s izrazito naznačenim ličnostima punim psihološkim, čak psihotičkim osobinama neuroza, kompleksa i frustracija modernog senzibiliteta“ (Vaupotić 1974: 350), što bi nas navelo da dramu promatramo kao „studiozni portret psihe jedne žene“ (isto: 357), ili, prema Foretiću, da prilikom analize Laure prihvatimo hipotezu kao o jedinom pozitivnom liku ciklusa (usp. Foretić 1986: 149), čime bismo se uklopili u liniju interpretacija o Lauri kao o „navodno najtoplijem, najživotnijem, najtankočutnijem, najplemenitijem, najsloženijem, najdubljem, najženstvenijem ženskom liku u svekolikoj našoj dramskoj književnosti“ (Senker 2000: 409), važno je istaknuti socijalni aspekt likova *Agonije* koji će determinirati njihove međusobne (psihološke i emocionalne) odnose.

Prema B. Senkeru, potpuna se kompleksnost glembajevskih likova može utvrditi jedino ako se uz dramski tekst uzmu u obzir i Krležini narativni tekstovi o njima (usp. Senker 1966: 50). Dok nam je za analizu glavnih likova iz *Gospode Glembajevih* koristila proza *O Glembajevima*, u slučaju s *Agonijom* pokušaj razotkrivanja i utvrđivanja složenosti likova komplicira se činjenicom da je *Agonija* kakvu danas čitamo rezultat Krležine ideje koju je stvarao, mijenjao i nadopunjavao tijekom trideset i četiri godine. Pored toga, zanimljivost je i ta da početak stvaranja glembajevskog ciklusa nalazimo u noveli *U agoniji*, objavljenoj 1924. godine u *Književnoj republici*, a u kojoj su smrt i ljubavni trokut ključni motivi. Naslov će novele biti promijenjen 1933. godine prilikom uvrštavanja u zbirku *Hiljadu i jedna smrt* zbog istoimene drame objavljene 1928. godine u *Hrvatskoj reviji* i otad se ta novela može pronaći pod naslovom *Na samrti*. Prozu o Ivanu Križovcu naslovljenu *U magli* (Novela). *Nekoliko riječi*

o Ivanu Križovcu, jednome od tužnih lica ove historije Krleža je objavio u *Književnoj republici* 1926. godine, a koja je u današnjim izdanjima ciklusa naslovljena *Ivan Križovec*. Ta će proza 1928. godine biti tiskana u *Savremeniku* zajedno s kraćom prozom o Marcelu Faberu pod naslovom *U magli (Odlomci novele)*, a koja u današnjim izdanjima ciklusa čini zasebni fragment *U magli*. Godinu dana ranije, 1927. godine u istome časopisu objavio je istoimenu novelu, *U magli (Odlomci novele)*, koja sadrži danas odvojene proze *Barunica Lenbachova* i *Pod maskom*. Prozu *Ljubav Marcela Faber-Fabriczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu* objavio je u *Savremeniku* 1929. godine i pod tim je naslovom nalazimo u današnjim izdanjima. Iste godine i u istom časopisu objavljen je i *Sprovod u Theresienburgu*, koji je proširen u izdanju iz 1957. godine i kao takvog ga čitamo u današnjem ciklusu. Godine 1958. Krleža intervenira u sam dramski tekst *Agonije* i piše treći čin objavljen u *Književnoj republici*. Budući da današnje proze *U magli* i *Pod maskom* ne donose važne informacije za analizu lika Lenbacha, Laure i Križovca, u obzir će se uzeti *Sprovod u Theresienburgu*, *Ljubav Marcela Faber-Fabriczyja...*, *Ivan Križovec* i *Barunica Lenbachova*. Osim toga, analiza novele *U agoniji*, odnosno *Na samrti*, nadilazi okvire ovoga rada te se neće ulaziti u nju. Vezano uz nadopunu trećim činom koji je napisan zbog Krležina nezadovoljstva recepcijom lika Križovca, u toj se drugoj verziji *Agonije* proširuje upravo sociološka analiza društva u kojoj se produbljuje viđenje Križovca kao skorojevičkog tipa koji se vrlo dobro snalazi u novim prilikama nove države. Time i svaka drama ciklusa dobiva svog skorojevića, u *Gospodi Glembajevima* tu ulogu preuzima barunica Castelli, u *Agoniji* Križovec, a u *Ledi Klanfar* (usp. Vučetić 1958: 193). Osim toga, treći čin donosi i Križovčevo viđenje Lenbacha koje je ostalo nedorečeno u prvom i u drugom činu, a ono što je posebno važno za utvrđivanje odnosa među likovima, Laurino je izravno uspoređivanje s kontesom Izabelom Georgijevnom, odnosno animir-damom Đurđom Maklakovom. Važna nam je i Križovčeva izjava o Lenbachovom shvaćanju braka kao izvoru prihoda za njegove kockarske, kartaške i prevarantske trikove. Vrlo je jasno izrečen i Laurin „križ“ koji je naslijedila od pokojne majke, generalice Olge Warronigg-Glembajjeve, odnosno predestiniran nesretni brak i osobna tragična sudbina. Na kraju, iako se možemo složiti da je „pojava druge verzije *Agonije* morala [...] naići na otpor, s obzirom da se prisni i s vremenom usvojen stav prema dvočinskoj verziji *Agonije* nesvjesno odupire mogućnosti da se njezina radnja produži“ (Hećimović 1976: 433), Krleža nam trećim činom nedvojbeno nudi važne informacije koje nam mogu pomoći u što točnijem uspostavljanju relacija među likovima.

U kontekstu analize društvene pozicioniranosti i snalažljivosti, Darko Gašparović je jasno podcrtao temeljne razlike između Lenbacha i Laure. Dok je Lenbach tek maska, „figura kavalerijskog potpukovnika“ (Krleža 2012: 423), koji je „samog sebe likvidirao“ (isto) i koji je

„po sudbini prosjak i pijanica“ (isto), Laura je „šef 'Mercure Galanta'“ (isto: 425). Nekada gardijski major, konjanički potpukovnik, a sada „štalmajster kod nekakvog šibera“ (isto: 430), „sluga bei einem sozialen Niemand²⁰“ (isto) i bivši lepoglavski robijaš koji „ne mo[že] da misl[i] poslovno“ (isto: 429) živi na grbači vlastite supruge. Kao što gotovo svakodnevno traži Laurin novac, tako svakodnevno lamentira o tobožnjoj časti i aristokratskoj tradiciji koja ga sprečava da pristane na razvod braka. Nepripremljen za nove društvene i državne okolnosti nakon raspada Austro-Ugarske, Lenbach je primoran živjeti „u dubokom protuslovlju sa svim svojim moralnim i društvenim uvjerenjima“ (isto: 559) i zato prihvaća i fizičku prisutnost Laurina intimnog prijatelja, doktora Križovca. S druge strane, unuka plemenite Angelike Bárbóczy, kći potpukovnika Warronigga, supruga baruna Lenbacha, Laura, šefica je krojačkog salona koja ima „prije deset osoba na brizi“ (isto: 428) i „zarađuje svoj kruh svojim rukama“ (isto: 437). Njezina nova pozicija navodi nas na zaključak kako ona, za razliku od Lenbacha, ne živi u maglama aristokratske prošlosti koja ju je navikla na život u potpunom blagostanju i ignoranciji prema stvarnim društvenim problemima, no ona vrlo trezveno vidi svoju promijenjenu društvenu i ekonomsku situaciju, što se jasno vidi u dijalogu s Križovcem: „Da, ali ti radiš posao adekvatan svojoj društvenoj poziciji!“ (isto: 452); „Ti si svoj gospodin, ti ne krijumčariš talijansku svilu! Ti nisi žena jednog psihopata i alkoholičara!“ (isto). I dok Lenbachova egzistencija ovisi o Lauri, Laurina je pak usmjerena na Križovca. Uzimajući u obzir samo socijalnu ili bolje rečeno robno-novčarsku perspektivu, Laura u Križovcu vidi ostvarenje svih svojih intimnih snova, što podrazumijeva „naivno sanja[nje] o spasenju iz onog pakla, ja sam sanjala kako ću postati tvojom gospođom, jahati konje, nositi reket, biti opet gospođa!“ (isto 494). Ponovno, dakle, svjedočimo *glembajevskoj logici glembajevskih brakova*. I doista, kada već traži spas u drugome, jedini koji bi Lauru ponovno mogao učiniti „gospođom“ budući je ministar, doktor prava i filozofije, karijerist, sin jedinac visokog časnika, koji uživa „nepodijeljen ugled jednoga od naših najmodernijih suvremenih pravnika“ (isto: 521), Ivan Križovec.

²⁰ „kod nekakve društvene ništice“ (Krlježa 2012: 430).

7. LENBACH – LAURA – KRIŽOVEC

„[...] odnosi glavnih lica ne svode se na uobičajeni shematizam bračnih trokuta, već se mnogostruko i složeno račvaju i isprepleću, tako da postaje očito, kako se u te odnose umiješao niz okolnosti koje su uzrokovale da se svako od to troje ljudi postavlja prema drugome u nekoliko pozicija.“ (Hećimović 1976: 428)

Dok smo u *Gospodi Glembajevima* iz Leoneova željenog odnosa Leone – Irena – Ignjat, uspostavili postojeću trokutnu strukturu Leone – Castelli – Ignjat, a povod za njezino razaranje bila je ljubavna afera Ignjat – Castelli – Silberbrandt, koja se umnožavala prijašnjim aferama Ignjat – Castelli – Skomrak/ Zygmutowicz/ Ballocsanszky/ Fabriczy, *Agonija*, slijedeći dramaturški princip *Legenda*, započinje u visokoj točki napetosti u kojoj je već jasno naznačen trokutni ljubavni model. Odnos Lenbach – Laura – Križovec, koji će biti jednako postojan u oba čina bez obzira na Lenbachovo samoubojstvo na kraju prvog čina, bit će obilježen i definiran seksualno-erotičnim, obiteljskim, socijalnim i robno-novčarskim kompleksom, odnosno psihološkom i socijalnom borbom do smrti. Kako smo u *Glembajevima* mogli slijediti udvajanje ljubavnih trokuta, istome svjedočimo i u *Agoniji*. Ponovno prošlost postaje sastavni i temeljni dio aktualnih odnosa likova, pa iz Laurine retrospekcije saznajemo za Lenbachovu aferu s početka njihova braka i to s cirkuskom jahačicom Licikom koja je s njim začela. Taj će odnos, Lenbach – Laura – Licika, demonstrirati Laurinu predodređenost u bračnim, intimnim i emocionalnim vezama. Naime, nakon savjetovanja s majkom, koja je i u svome braku također bila upoznata s jednom takvom Warroniggovom Licikom, Laura ostaje s Lenbachom i nastavlja živjeti od šarmiranja njegovim „barunatom i plemstvom i dvorskim hintergrundom²¹ i konjima“ (Krlježa 2012: 481). Važno je napomenuti da je i Križovec imao svoju Liciku koju je „jedamput htio da zadav[i] [...], a ona [mu] je u onome momentu ljubila ruke i plakala“ (isto: 484), jer će se slična scena dogoditi između njega i Laure. Dok navedeni ljubavni odnosi izranjaju iz prošlosti, postoji i jedna aktualna afera koja će biti presudna za konačno razrješenje veze Laura – Križovec, a to je odnos Laura – Izabela – Križovec. Važnost trećeg čina, između ostalog, stoji i u rasvjetljavanju upravo tog izvanbračnog trokuta. Dok nam je u drugome činu u prvi plan stavljeno Laurino psihičko i emocionalno stanje i njezino inzistiranje na Križovčevom demaskiranju, u trećem činu Križovec iskreno i neposredno otkriva: „Da sam bio kod one žene,

²¹ „zaleđem“ (Krlježa 2012: 481).

to si ti znala upravo tako kao i ja, ali si tražila da to zatajim, konvencionalno, forme radi.“ (isto: 548). Dakle, Križovec je progovorio, *Formfehler* je učinjen i povratka nema. Da bismo razumjeli motiviranost Laurina inzistiranja na istini i da bismo se uvjerali u potrebu za vezama iz interesa, trebamo posegnuti za izvandramskim događajima.

Krleža u *Uputama režiseru* upućuje na *Sprovod u Theresienburgu* u kojem opisuje jednu od Olginih ljubavnih afera. Dok je o njezinu ulasku u warroniggovski brak i važnosti u kontekstu glembajevskih običaja bilo riječi u poglavlju *Čežnja za životom*, sada će se pokazati motiviranost njezinih putovanja i stila života uopće. Žalost, „gnjil[o] i lažn[o] stanj[e]“ (isto: 56) u braku vuklo se za sedamaestogodišnjom Olgom i navelo je na pokušaj samoubojstva nakon kojeg se uvlači u „shem[u] bogatog života“ (isto: 61) pod čijom narkozom živi do sloma Austro-Ugarske. U noveli je upoznajemo u trenutku njezina „zlatnog doba“, kao „šarmantn[u] barunic[u] Warronigg“ (isto: 104) koja se u očima strastvenog matematičara i španjolskog plemića Ramonga Gejze „pretvorila u ideal, u najplemenitijem i najnaivnijem postpetrarkističkom smislu“ (isto), dok je on za nju bio „posve obična pustolovina [...], suvišn[a] i glup[a] vez[a]“ (isto: 110) i nije bio jedini u tom mađarskom garnizonu s kojim je ona ljubovala. Da je „[s]ve [...] kod te žena bila gluma i poza“ (isto: 119) znao je i potpukovnik Warronigg, kojemu je „on[e] šarmantn[e] sramot[e] [...] bilo suđeno da ih pasivno podnosi godinama“ (isto: 139). Jedinu iskrenu povezanost koju su Olga i Warronigg imali, njezino „neostvoreno bečko samoubojstvo“ (isto: 138) nakon kojeg se Warronigg „spram Olge snizio do svoje poznate pasje relacije koja ga je učinila najsmješnijim rogonjom čitave austrijske kavalarije“ (isto), a nakon čega je uslijedila emotivna situacija u Louvreu ispred Géricaultova remek-djela *Splav Meduze*, Olga je iskoristila za zavodjenje Ramonga. Slika Meduzina brodoloma ne samo da će postati Olgin životni simbol, „slika svih njezinih brodoloma“ (isto: 109), „simboličn[a] slik[a] njenog warroniggovskog brodoloma“ (isto: 120), nego će se pretvoriti u naslijeđe na liniji Glembay – Warronigg – Lenbach. Veza nije dokaziva samo na leksičkoj razini: „[...] ja sam to još mogla da podnesem kao nekakav provizorij, kao nešto što je bila improvizacija u brodolomu, ali taj brodolom traje već četvrtu godinu“ (isto:451); ili u trećem činu kada Križovec govori o Lauri i Lenbachu kao o „brodolomci[ma] u svom intimnom odnosu, brodolomci u društvenim relacijama. Bolesni, umorni brodolomci, poniženi, bijedni, očajni brodolomci u velikoj oluji koja vitla sudbinama ljudskim kao vihor ptičjim jatima“ (isto: 513), ona se može utvrditi i simbolički. Géricaultovo viđenje brodoloma priča je o izdaji, napuštenosti, smrti, borbi za preživljavanjem i, naposljetku, priča o nadi. Sve te odrednice nalazimo i u Laurinoj životnoj priči. Saznajemo da je još kao mlada djevojka bila napuštena i izigrana Lenbachovom aferom, svjedočimo njezinoj borbi za preživljavanjem i nadi (otvaranje

krojačkog salona i veza s Križovcem), izdaji (Križovčevo priznanje prevare) i, naposljetku, smrti. U trenutku *Agonije*, a u kontekstu brodolomaca prikazanih na Géricaultovoj slici, ona, u okviru generalske odgovornosti, drži mrtvo Lenbachovo tijelo i istovremeno očajnički vapi za Križovcem od kojeg očekuje pomoć i spas. Nadalje, Laura svoju majku prikazuje kao „najšarmantnij[u] lady patroness svih garnizonskih balova od Arada do Agrama“ (isto: 482), ali ona postaje svjesna tog tereta: „To je bilo sve krivo od početka, od mog djetinjstva još i od mog odgoja, od moje mame generalice!“ (isto: 493-494). Cijeli taj hereditarni kompleks pratit će njezinu sudbinu i u varijanti s trećim činom. Dok su u stanu u drugom činu *Agonije* stajali motivi triju obitelji, Lenbacha, Warronigga i Glembay-Bárbóczyjevih, kao i portret Laurinih roditelja, u trećem se činu ti sporedni detalji pojačavaju. Tako će Laura stajati ispred portreta svoje majke generalice i činit će nam se kao da razgovara s njom, tražeći je savjet. Kasnije će, u bunilu, čuti oca koji joj potvrđuje vlastite slutnje o obiteljskoj predodređenosti: „Deine Mutti ist die charmantese Animierdame der ganzen kaiserlichen Kavallerie, und du wirst dein Kreuz tragen, mein armes Kind!²²“ (isto: 541).

Osim što je u 'Mercure Galantu' primala Križovčeve posjete, Lauri je dolazio i njezin prijatelj iz gimnazijskih dana koji je u to vrijeme u nju bio smrtno zaljubljen, Marcel Faber-Fabriczy. U tim su se trenucima Laura i Marcel „našli u životu kao dva brodolomca“ (isto: 159) i prisjećali se događaja od prije dvadeset godina koji su opisani u *Ljubavi Marcela Faber-Fabriczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*. B. Senker navodi kako u *Agoniji* nema spomena o Marcelu jer u tom slučaju Laurina pozicija žrtve i patnice ne bi bila uvjerljiva (usp. Senker 1996: 50). Kao što je u noveli „[p]arfem Njene majke generalice mirisao [...] po đurđicama i sva Laura mirisala je na đurđice“ (Krleža 2012: 182-183), tako je i njezin karakter bio preslika majčinog: „Njen horizont kreće [se] između žura kod Szlouganovih i Coronelličine koterije“ (isto: 180), nju ne zanimaju matematika i filozofija, nego koncerti, plesovi i druženja, ona „bestidno flertuje sa zastavnicima i pomorskim kadetima“ (isto), „ona se smije, ona luduje s jegerskim Oberleutnantom de Fabianijem, s budućim karijeristom i generalštablerom koji je vrlo načitan, feš i duhovit, te se udvara paralelno mami, generalici Olgi“ (isto: 161). Zanimanje za modu i intimna druženja Lauru prate i u *Agoniji*, samo što tada oni funkcioniraju kao osveta, a ne kao razonoda (usp. Senker 1996: 50).

Barunica Lenbachova nudi nam uvid u Laurino psihičko stanje neposredno prije samih događanja u *Agoniji*. Koliko je snažna bila vezanost Laure za Križovca, može se pokazati uspoređivanjem s Marcelovom zaljubljenošću u Lauru. Dok Laura o Križovcu razmišlja na

²² „Tvoja je mamica najšarmantinja animirdama čitave carske kavalarije, i ti ćeš nositi svoj križ, moje jadno dijete!“ (Krleža 2012: 541).

način: „On je tu, na toj istoj zemlji, u istome gradu gdje je i ona, on diše zajedno s njom, on živi zajedno s njom“ (isto: 237), Marcelove misli bile su vrlo slične: „Ona, Ona, Laura, Laura. Ona živi s njim zajedno na ovoj istoj kugli, na ovom kontinentu, u ovom gradu. Ona diše zajedno s njime ovaj isti zrak“ (isto: 179). Osim što se u *Barunici* jasno vidi kako joj Križovec omogućava bijeg od svakodnevice („[...] i [ona će] zaboraviti sve: i svoju sudbinu, i svoga supruga kartaša i pijanicu, i svoj modisterij, i to da je ona, generalska kćerka, danas neke vrste modistkinja i krijumčarka talijanske svile“, isto: 237), naznačena je prekretnica u njihovom odnosu i u Laurinom životu koja će se ostvariti u drami. Prozu obilježava sukob intelektualnog i emocionalnog, nepodudarnost logične, razumne, ponosne i samosvjesne Laure s onom senzibilnom, ranjivom i nesamostalnom. S jedne strane, „[o]na gleda jasno da se doktor Križovec od nje udaljuje, i ona osjeća kako bi bilo potrebno da se ona spram toga odredi, da iz svega povuče neke konzekvencije, da se pomiri s tim stanjem fakata i da sama neprimjetno i dostojanstveno otpočne s likvidacijom toga stanja“ (isto: 236), a s druge se strane u takvim razmišljanjima „javlja [...] iz nje jedna slutnja, ona otrovna, lažljiva slutnja sviju sanjarskih naravi [...] koje [...] panički strepe pred brutalnim ostvarenjima stvarnosti“ (isto) i ona se tješi „spasonos[om] mi[šlju]: 'da se još ništa nije dogodilo i da još sve neprekidno traje'“ (isto: 237). „U ovim vječnim nemirima, u ovim samoćama i glavoboljama“ (isto: 451) u kojima se neprestano borila sama sa sobom, Laura je već svjesna svog beznadnog položaja i tragičnog kraja. Proces u kojem konačno presuđuje sebi i svima koji su s njom povezani, pratimo u drami.

7.1. LAURA – LENBACH

„Jedno je jasno: crkveni sakramenti, patrijarhalni okviri, građanski ugled braka kao takvog, sve je to već samo po sebi u likvidaciji, i tko bi tu mogao da znade što, kako i kamo. Tu jedini kompas može biti: instinkt.“ (Krlježa 2012: 449)

Koliko socijalna perspektiva utječe na psihofizičku pojavnost likova, na teme njihovih razgovora i uopće, na njihov međusobni odnos i doživljavanje jedan drugoga, najjasnije je prikazano u razgovoru Laure i Lenbacha u prvom činu. I dok je pokretač dramske radnje Lenbachovo iznuđivanje Laurina novca, lajtmotiv cijelog njihovog razgovora utvrđivanje je i dokazivanje osobne patničke pozicije i u tom kontekstu, sličnosti između Laure i Lenbacha nedvojbene su. Oni su oboje žrtve novog društvenog sistema na koji nisu navikli i s kojim se ne mogu ili ne žele nositi. U tom novom razdoblju u kojem ih silno muči novac, svatko od njih pronalazi svoj način za preživljavanje. Lenbach će ekonomski eksploatirati Lauru, a ona će se

prtajeno uzdati u novu, bolju budućnost koju bi joj mogla omogućiti veza s Križovcem. No bez obzira na njihova pojedinačna inzistiranja na žrtvenoj ulozi, ekonomska (ne)ovisnost stvorit će temelj za uspostavu relacija moći. Kao što su Leoneu dokazive informacije o baruničinoj prevari omogućile nadređen položaj u odnosu na Ignjata, tako Lauri njezin posao i zarađivanje daju potpunu slobodu u odnosu prema Lenbachu. Drugim riječima, zato što drži svoj novac u svojim rukama, Laura ne samo da si daje za pravo verbalno omalovažavati Lenbacha, nego ga uspijeva toliko poniziti, osramotiti i isprovocirati tako da cijeli taj mučenički odnos završi njegovim samoubojstvom.

Osim što o Lauri ovisi materijalno, Lenbach o njoj ovisi „[...] i osjećajno [...] zato što je ona ipak nekakvo jamstvo za njega samoga da je jednom bilo ipak sve drugačije“ (Hećimović: 1976: 428). Da je Laura „njegov kompleks“ (isto: 429), „organizirani sklop predodžaba i sjećanja velike afektivne vrijednosti“ (Laplanche, Pontalis 1992: 165) najbolje se može oprimjeriti njegovim neprepoznavanjem „nove“, njemu nepoznate Laure kao i nevjericom u njegovu trenutnu poziciju: „Ti govoriš tako strašno pametno! Tako poslovno! Nikada nisam mislio da u tebi može biti toliko poslovnog! Laura! Što je to s nama? Gdje smo mi? Ima li negdje nekakva kolonjska voda kojom se može sve to s nas sprati?“ (Krleža 2012: 432). Kada su već prošla aristokratska vremena, jedino što je Lenbachu ostalo osjećaj je dužnosti i časti. U svom nastojanju da održi 'formu', slijedi konvencije i ispoštuje vlastitu riječ pred von Lorenczom, von Fabkoviczem ili bilo kojim drugim stranim licem, nevažno radi li se o gluhonijemom prosjaku ili činovniku, odnosno da barem „prema van“ ispadne gospodin, Lenbach će si dozvoljavati neprestana ponižavanja u Laurinom 'Mercure Galantu'. Patrijarhalni odgoj i način razmišljanja ne dopušta mu ni pristajanje na razvod iako je posve svjestan Laurine veze s Križovcem. Začudjujući, zapravo morbidan je trenutak u kojem on, u razgovoru s Križovcem, govoreći o konjima kao o svojoj drugoj životnoj opsesiji, uspoređuje dlaku konja s Laurinim proljetnim kostimom: „[...] dlaka joj se prelijeva u boju lihtkapucinera, kao onaj proljetni Laurin kostim ako se sjećate“ (isto: 442). Taj je razgovor Lenbachu konvencionalno nametnuo Križovec („A kako dakle, vi, dragi moj barune? Šta mi vi radite?“, isto: 440) gotovo istim riječima kojima će se kasnije Madeleine Petrovna obratiti Lauri („A vi, anđele moj dobri, Laura Mihajlovna, što mi vi radite?, isto: 455) i uvesti treći lik Laurine izvanbračne afere. Lenbach, dakle, s jedne strane iz obiteljskih, tradicionalnih razloga ne da likvidaciju, a s druge strane to je slučaj koji si on doslovno ne može priuštiti. Da se njihov brak održava iz sasvim formalnih razloga, naglašeno je i u samom tekstu drame, jednako kao i samo sklapanje braka: „Već je moj brak s Lenbachom bio jedna takva barunska dekorativnost, a jedna zabluda rađa drugu!“ (isto: 494).

Zaključno, bez obzira na Laurino otkrivanje Lenbachove nevjere s početka braka, na njegovo vječito maltretiranje i otimanje svega što zaradi, na njegovu poziciju „kriv[ca] njezine životne agonije“ (Hećimović 1976: 427), ona je u trenutku drame odlučila da „[s]ve treba da ima svoj finale“ (Krleža 2012: 453) i shodno tome ona namjerno ne želi posustati i dati novac. U svom načinu obrane od Lenbachova terora i svojoj odluci da je došlo vrijeme za definiranje svih njezinih odnosa, ona je prema Lenbachu osvetoljubiva, bezdušna, pakosna, ne preza ni pred čim, pa ni pred idejom da bi za oboje bilo najpametnije da se on ustrijeli. Nesvjesna da će u tom presuđivanju Lenbachu, jednim dijelom presuditi i samoj sebi, jer će se pokazati da je njezina borba s tim čovjekom, koji za nju predstavlja prepreku za legitimaciju veze s Križovcem, bila borba s jednom fikcijom, kao što je bila i Leoneova borba s Ignjatom.

U procesu koji Laura vodi protiv Lenbacha, on je, dakle, već od početka osuđen na neuspjeh i kaznu. Bivšeg potpukovnika uspijeva spustiti do razine „posljednj[eg] prosjak[a]“ (isto: 430), jer on nema „nikog osim [nje] da mol[i]“ (isto: 432). Njegova ovisnost o njoj omogućuje joj da raščisti njihov odnos na najbrutalniji način pa Lenbach svoju poziciju opisuje riječima: „Nada mnom igrati gospodina, sa mnom govoriti 'von oben'“ (isto: 434); „To kako vi mene ignorirate, kako vi mene svaki dan ponizujete niže od onoga svog posljednjeg lermedla prijeko, kako vi meni, wie eine hochwohlgeborene Protektorin²³“ (isto: 435); „[...] ja hoću samo da kažem, ich will nur betonen, dass ich in diesem Hause wie ein Hund unter dem Tisch lebe!²⁴ Ja sam onaj koji sam pod stolom, ja mašem repom! A vi ste ona koja lupa po jednom otpuštenom robijašu“ (isto: 436). Nakon scene sa Straussovim valcerom *Na lijepom plavom Dunavu* u kojoj je Lenbach već potpuno slomljen što od alkohola, što od prisjećanja na davne dane mladosti, balove, lijepe dame, zveket zlata, iluzije o karijeri i konjima, slijedi Laurin konačni udarac, pozivanje na njegovu časnu riječ, što već moralno i materijalno upropaštenog čovjeka dovodi do samoubojstva. Međutim, Lenbachovo otklanjanje, njegova smrt o kojoj je sanjala, neće donijeti očekivano. U drugome činu, Laura će se uvjeriti da sada već mrtvi Lenbach i dalje stoji kao prepreka u potpunoj realizaciji njezine veze s Križovcem. Ovaj put njegova će prisutnost biti inicirana Križovčevim monolozima i njezinim prisjećanjima na njihov uzaludan brak, što će otkriti da sam Križovec ima ulogu protivnika njihove veze, a onda, sasvim posljedično, ta se funkcija dodjeljuje i Izabeli Georgijevnoj.

²³ „kao kakva visokorođena pokroviteljica“ (Krleža 2012: 435).

²⁴ „ja hoću da naglasim da u ovoj kući živim kao pseto pod stolom!“ (isto: 436).

7.2. LAURA – KRIŽOVEC

„[...] u čitavom sistemu zabluda, u bolesnoj fikciji da jedna izvjesna žena može uopće da bude 'moja' ili 'tvoja' žena, i da kao takva, to jest kao 'moja žena', pripada isključivo pod moje vlasništvo i ne može više da bude intimna ni s jednim drugim živim čovjekom! Kaos!“ (Krleža 2012: 449)

„Što netko ima veću moć ili više povlastica, jače je obilježen kao individua, kako ritualima, tako i govorom“ (Foucault 1994: 198). Uistinu, Križovec će od svog prvog nastupa snažno biti obilježen općeprihvaćenim društvenim konvencijama: „Ljubim ruke, draga Laura! Kako ste? Dobar večer!“ (Krleža 2012: 438), a s time će u skladu biti i njegova fizička pojavnost: „Njegov kišobran i njegov polucilindar, mašna i kragn, i rukavice i crte od pegle na hlačama, sve je to na svome mjestu. On ostaje savršeno učtiv, pasivno superioran do posljednjeg časa“ (isto: 423-424). Takav će mu način omogućavati verbalno manipuliranje Laurom, ali pokazat će se i nepremostivom razlikom među njima. Dok je za Križovca jezik sredstvo izbjegavanja neželjenih tema, medij dodvoravanja, zavođenja i zavaravanja, spletkarenja i zamršivanja situacije općenito, za Lauru jezik postaje način raščišćavanja, rješavanja odnosa. Verbalno je za nju jedino konkretno i istinito što joj je ostalo. „Sa svojom konstantnom namjerom otklona svakog konkretnog razgovora o velikim stvarima“ (isto: 484), Križovec od početka drugog čina prisiljava Lauru na razgovor o Lenbachu. U situaciji u kojoj bi se potencijalno mogao povesti razgovor o budućnosti tog izvanbračnog para, Laura, nametnuto, pristaje na temu o Lenbachovoj propaloj karijeri i razotkrivanju odnosa s Licikom. I dok se u toj njezinoj osobnoj ispovijesti gube vanjski zvukovi gitare, a u sobu ulazi leptirica kao nagovještaj obrata radnje, pokazat će se Laurin karakter u intimnim vezama. Lenbacha, kojeg toliko prezire i krivi, mogla je otkloniti iz svog života još prije petnaest godina kada je otkrila njegovu izvanbračnu vezu i kada ju je on, iz vlastite inicijative, potvrdio. Isto je mogla napraviti i Križovcu kada je već na početku njihova druženja uvidjela njegovu zavodničku, udvaračku stranu. Tim slučajevima u kojima ona ništa ne poduzima, a prema Karahasanu, književni lik obilježen je ne samo ono što radi i govori, nego i onime što ne izriče i ne čini (usp. Karahasan 1988: 43), Laura nam otkriva svoju posesivnost, ali i vegetiranje na muškarcima (usp. Senker 2000: 409): „Ona se kao pijavica lijepi za Križovca i zapravo ga gnjavi. Vidi da je on daleko, daleko od nje“ (Crnobori 1981: 330), a u trenucima u drugom činu u kojem on ostaje pasivan i konvencionalan spram nje, bez namjere da pokaže bilo kakvu inicijativu, ona „furiozno bukne i živinskom kretnjom“ (Krleža 2012: 385) ubija leptiricu, prekida njegove meditacije i pokazuje

mu da „zaista radi o životu i o smrti“ (isto: 561). Tom ne samo „vansebnom kretnjom“ (isto: 485), nego violentnim, krvavim, upravo glembajevskim porivom kojim pokazuje da je spremna na sve, izaziva u Križovcu strah: „Ja sam mislio o tome kako ti ne samo da ne skidaš s mene moj strah i moje tmine nego kako ti taj strah i tu tjeskobu još i potenciraš! Evo, tim svojim furioznim načinom ti unosiš u mene nemir, strašan nemir, ja te više ne prepoznajem! [...] Ja se bojim tog nečeg furioznog u tebi što je tako strašno brutalno!“ (isto: 489). U toj se sceni ona prelama, po posljednji put traži njegovu ruku i traži od njega reakciju, pomoć, spas. Svladava svoj ponos i potpuno se slama pod njim: „*padne u duboko bolan i emfatičan plač i složi se sasvim dotučeno pred njim na koljena*“ (isto: 486), uspoređuje se s Licikom, nevažnom i prolaznom osobom koja ljubi ruke onima koji je ne žele; „Njeno 'ja', kojih je u drami ogroman broj, sve je manje i manje i bez ikakve mogućnosti da kao takvo opstane i traje. [...] Njezin je život jedna muka. Ne zna kako bi trebalo da se iz te paukove mreže iščupa“ (Crnobori 1981: 329-330).

Nakon Laurinih slomova i Križovčevih nastojanja da vlada mirno situacijom i održava je unutar forme, slijedi ključan događaj u vezi tog nesuđenog ljubavnog para. Krleža u *Uputama režiseru* rasvjetljava situaciju Križovčeva priznanja: „Do fatalnog trenutka, dok ta fatalna istina nije bila izgovorena, čitava avantura s Izabelom Georgijevnom mogla je ostati kao otvoreno pitanje: i da, i ne. Laura bi, po svoj prilici, bila primila i svijesnu (!) neistinu, kao formulu kompromisa, da je Križovec bio sklon da laže“ (Krleža 2012: 562). Taj će se navod uostalom potvrditi u trećem činu u već citiranoj rečenici: „Da sam bio kod one žene, to si ti znala upravo tako kao i ja, ali si tražila da to zatajim, konvencionalno, forme radi“ (isto: 548). Nadalje, kad je Križovec već „osjetio potrebu da progovori istinu [...], Laura je to uzela ad notam kao osudu. [...] Sve ostalo bilo bi milostinja, a da moljaka, zato je ona i suviše 'kćerka jednoga generala““ (isto: 562). Iako Krleža nudi razvoj situacije u slučaju da Križovec zataji vezu koje su oboje svjesni, ali se odlučuje za rasplet u kojem će Križovec pokazati svoje pravo lice, svejedno postoji doza nesigurnosti u tvrdnji da bi Laura pristala na kompromisno izricanje neistine. Ne smije se zaboraviti da bez obzira na „njezin[u] izgubljenost i lomljenje u njezinim odnosima“ (Vučetić 1958: 194), na „bolesno osjetljivi[v] karakter, nesposobn[ost] da u sklopu gibanja i zapleta prevladava zapreke, komplikacije, ljude i neljude, nego se, tako nesposobna, lomi u iritacijama i depresijama (isto: 193-194) ona je prvenstveno „suviše 'kćerka jednoga generala““ (Krleža 2012: 562), a to podrazumijeva ogroman ponos i ego koji na kraju uvijek moraju prevladati. Ona postaje „tragičn[a] žen[a], kojoj nije bilo suđeno, ni socijalno ni rođenjem, da bar nekako ljudski poživi“ (Vučetić 1958: 193). Potvrdio Križovec svoju vezu s Izabelom ili ne, jedino je bitno da Laura za nju zna i zbog toga je njezina sudbina zapečaćena, njezin ponos

i položaj već su povrijeđeni, a Križovec, svojim priznanjem, samo jasno daje do znanja i potvrđuje Laurine slutnje da je njihova veza došla do točke s koje se ne može povratiti.

Nakon Križovčeva priznanja, dolazi do obrata u kojem on gubi moć da bilo što nametne, a Laura postaje nezaustavljiva, „egocentrično logična i jasna“ (Krleža 2012: 562). „U žudnji 'za etiketom' kako bi se fiksiralo značenje, stvorila autoritativna izjava na koju se ništa ne bi moglo odgovoriti“ (Moi 2007: 219), u „žudnji za regulacijom i organizacijom zbilje“ (isto), Laura Križovcu nameće podijeljene uloge: „I znaš li ti koja je razlika između tebe i mene? To da si ti bio moj ozbiljni i iskreni doživljaj, a ja tvoj flert“ (Krleža 2012: 491). Nakon osude njegova postupanja prema njoj od početka veze, Križovec se, kao iz straha, pretvara u njezinog slugu: „Daj, molim te, zapali svjetla, ovdje je tamno kao u grobu [...] *Križovec učtivo servilno skoči i zapali veliki svijećnjak i ostale svjetiljke*“ (isto); „Meni je zima, donesi mi, molim te, pled! [...] *On se vraća s pledom i zatvara balkonska vrata*“ (isto). Slijedi nametanje krivnje jer je htjela Lenbachovu smrt. To htijenje nije samo izraz onog kriminalnog što ona po rođenju posjeduje u sebi, nego predstavlja njezin osobni poraz i sramotu jer je htjela smrt zbog Križovca o kojem je sanjala kako će postati njezin budući muž, a on se pokazao kao jedno neistinito lice. Slijedi indirektna osuda i za ono što tek predstoji, osuda za njezino samoubojstvo: „Da si mi noćas ma samo na jednu jedinu sekundu dao svoju ruku, da si mi pomogao da izađem iz ove tmine, da si rekao jednu jedinu riječ...“ (isto: 495).

Istina je da nikakva riječ utjehe ili ruka spasenja ne bi izvukla Lauru u trenutku *agonije*. Svi njezini postupci bili su motivirani željom za rješavanjem odnosa s Križovcem. U prvome činu eliminirala je Lenbacha, a u drugome sam Križovec „ubija Laurina Ivana“ (Senker 1996: 57). Pokazuje da „[n]ije onaj kojeg je ona u svojoj želji stvorila. On je svoj, a ne njen“ (Crnbori 1981: 330). Opasnost da postane „nečiji“ Križovec je već jednom izbjegnua na početku svoje karijere kada je bio zaručen sa Stellom Maris Szelomom, koja bi u taj brak donijela veliko nasljedstvo. Sada, sa svojih trideset i šest godina, on se utvrđuje kao lik koji se ne da objektivizirati, koji ne podnosi posesivnost i podređivanje. Laura, „nesposobna da živi bez želje za posjedovanjem jer je upravo ona čini dramskim subjektom [...], želja za podređivanjem drugoga čini je onime što je, dramskim likom kakvim je, a kad ta želja postaje neostvariva, nemoguća – jedino rješenje je samoubojstvo“ (Senker 2000: 412). Dakle, ukidanje Laurina objekta žudnje dovodi do nestajanja nje same, do nestajanja subjekta, koji ne može postojati bez svoje usmjerenosti prema nekom objektu, a sa svime se time istovremeno objavljuju Laurini osobni porazi – želja za ubojstvom, promiskuitet, odnosno spuštanje do razine bludnice i jasna povreda ponosa preko čega ona ne bi mogla prijeći ni da je „nadčovjek“: „[...] ne, ne, ne, ja bih bila nadčovjek da sam mogla podnijeti onaj inzult da mi netko, u koga vjerujem, tko mi je jedina

utjeha, dolazi od svoje metrese, a da me istodobno laže i obmanjuje kako mi je iskreno odan“ (Krlježa 2012: 535). Konačno, njoj je dosta terora, sramote i usamljenosti i toga da je „[s]ve [...] nešto krivo u njezinu životu postavljeno“ (Crnobori 1981: 330); „Iz takvog stanja, koje je nesretno, nerazumno i ludo, kao u snu, mora se otići u katastrofu ako je smrt katastrofa, a ne jedini izlaz“ (isto: 321).

8. KOMEDIJA JEDNE KARNEVALSKE NOĆI

„Ljudi glume sebe isto tako kao što čine i crkve, države, političke partije, imajući o sebi programatski uzvišeno mišljenje i uopće sve što je ljudsko prikazuje se u najboljoj kondiciji zbog društvenog ugleda i kredita. Tako prolaze ljudi i ulicom, kostimirani i maskirani u svojoj boljoj garderobi. [...] Nitko neće da prizna da je bio i da je ostao slijep i gluh i blesav, nitko neće da prizna da nije ništa naučio od svog vlastitog trajnog negativnog iskustva.“ (Matvejević 1974: 73)

Kao što je prerađivao i dopunjavao prve dvije drame glembajevskog ciklusa, Krleža je isto činio i s *Ledom*. Pojedine prizore tog posljednjeg dijela ciklusa objavio je u časopisima 1929. i 1930. godine, prva izvedba bila je u 12. travnja 1930. u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, a cjelovito izdanje izašlo je 1932. godine u knjizi *Glembajevi*. Te godine Krleža *Ledu* određuje kao *Ljubavnu igru u četiri čina*, da bi 1945. godine promijenio podnaslov u *Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina*. Pored te važne preinake, 1963. godine intervenirao je u prizor u trećem činu kojim Oliver Urban razara Aurelove snove o vjenčanju s *Ledom* jer je ona već udana i upravo se nalazi na romantičnom putovanju u Veroni. Dok se tom promjenom ništa posebno ne događa u odnosu među likovima, jer se ionako ništa ne bi promijenilo među njima, pažnju nam odvlači mijenjanje podnaslova. U prikupljenoj i istraženj literaturi tom se paratekstualnom elementu pridaje premalo pažnje i analize, a upravo bi se u njemu moglo pronaći ishodište za svako detaljnije i ozbiljnije bavljenje *Ledom*. Uopće je pozicija tog Krležinog dramskog teksta marginalizirana i u književno-kritičkim i kazališnim krugovima od samog njegovog pojavljivanja. Negativne kazališne kritike nakon praizvedbe i izostanak Demetrove nagrade bili su počeci recepcije *Lede*. Iako Velimir Visković u članku iz 2004. godine navodi da se posljednjih petnaestak godina može primijetiti preokret u recepciji, jer *Leda* sadrži „elemente koji dobro korespondiraju s duhom vremena karakterističnim za kraj stoljeća, pa i za postmodernistički senzibilitet“ (Visković 2004: 261), nije se promijenilo to da je o *Ledi* napisano manje nego o *Glembajevima* i *Agoniji*, što je jasni pokazatelj smanjenog interesa za istraživanje tog teksta, a ni situacija u kazalištima nije ništa bolja. Ne ulazeći u detaljna istraživanja kazališne recepcije glembajevskog ciklusa jer bi se radilo o prevelikoj digresiji, a konačno i potpunom izlaženju iz teme rada, spomenut ću samo da su se u ljeto 2017. godine *Gospoda Glembajevi* najavljivali kao prvorazredna senzacija na Dubrovačkim ljetnim igrama, da su danas aktualni u baletnoj predstavi, a da predstava *U agoniji* od premijere 2015. godine privlači pažnju publike i kritike, odlazi na gostovanja, dobiva nagrade i da vjerojatno taj

uspjeh neće tako brzo nestati, dok *Ledu* nemamo priliku pogledati. Najrjeđe izvođena predstava glembajevskog ciklusa doživjela je 2011. godine premijeru u Gradskom dramskom kazalištu Gavella, godinu dana kasnije u Zagrebačkom kazalištu mladih, 2015. godine studenti Akademije dramske umjetnosti napravili su eksperimentalni spoj tog Krležinog teksta i Ionescove *Ćelave pjevačice*, u ispitu-predstavi *Ćelava Leda*. Nadalje, s obzirom na današnje kazališne trendove vezane uz Krležu, prije ćemo imati prilike pogledati neku od *Legendi*, sjetimo se *Kristofora Kolumba* u ZKM-u iz 2014. godine, ali i najavljenog *Michelangela Buonarrotija* na predstojećim Dubrovačkim ljetnim igrama, nego neku „novu“ *Ledu*. Pritom se, naravno, ne želi podcijeniti ili umanjiti važnost prikazivanja, aktualiziranja i osvježavanja ostalih Krležinih drama, već se samo skreće pozornost na postojeću rubnu poziciju ovog dramskog teksta u odnosu na ostale iz glembajevskog ciklusa.

Dakle, nakon što se spomene kako se podnaslovom *Komedija jedne karnevalske noći...* Krleža sam odredio kao autor prve i jedine svoje komedije, izostaje sustavno razrađivanje značenja i važnosti odrednica koje su nametnute tim podnaslovom. Takvi se tekstovi obično kreću unutar pojedinačnih analiza likova i opisivanja atmosfere *Lede*, bez ozbiljnijeg povezivanja s komediografskim, komičkim i karnevalskim. Od onih koji se dotiču žanrovskog i, donekle, vremenskog određenja ističe se Darko Gašparović koji navodi: „[...] *Leda* nije komedija u pravom smislu tog pojma, jer znatan broj prizora balansira na granici prema drami, a na nekim mjestima prerastaju i u čistu dramu. Komičnost je u *Ledi* zaodjenuta u groteskno-ironičan odnos autora spram sredine“ (Gašparović 1977: 130), „[s]va su lica nerazrješivo zapletena u međusobne trivijalne odnose i sitne konflikte, podignute na plan groteskno komične igre“ (isto: 132), a spominje i načelo „kružnog, cikličkog odvijanja radnje“ (isto). Branko Hećimović *Ledu* promatra kao „komedij[u] društvenih brodolomaca“ (Hećimović 1976: 441) i kao „komediju o ljudima“ (isto: 444). Boris Senker nas upućuje na promjenu podnaslova iz 1945. godine i opisuje odlike komedije: „[...] likovi su tipizirani, ponašanje im je automatizirano, tjelesno trijumfira nad duhovnim, u posljednjoj se situaciji [...] obnavlja narušeni poredak“ (Senker 1996: 39), a kao ključnu riječ drame ističe masku: „U neprekidnoj glumi, u neprekidnim prijevarama, obmanama i samoobmanama, lica su zaista nestala pod maskama, karakteri su se povukli pred tipovima“ (isto: 63). V. Visković želi odgovoriti na pitanje zašto Krleža *Ljubavnu igru* upravo 1945. godine mijenja u *Komediju jedne karnevalske noći*: „[...] u osvit novoga poretka želio [je] istaknuti komediografsko-satiričnu crtu te ljubavne igre, indicirati svoj stav da ljubavne zanose i brakolomne zaplete te umjetničke dileme svojih likova smatra površnim, ispraznim, jalovim, pa stoga dostojnim samo komične žanrovske impostacije“ (Visković 2004: 263). Krešimir Nemeć upozorava kako je „[e]videntno [...]

okretanje likova prema tijelu, tjelesnom uživanju, nagonском životu“ (Nemec 2017: 161), a u svojem predavanju o *Ledi* na kolegiju *Dramsko stvaralaštvo Miroslava Krleže* odslušanim akademske godine 2014/ 2015. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu ističe pojmove: karneval, maska, *mundus inversus*, *theatrum mundi*... Dževad Karahasan hrabro ustanovljuje kako bi „produktivna bila usporedba *Lede* s renesansnom eruditnom komedijom“ (Karahasan 1988: 132), a kao zajedničko ističe siže koji se „do u beskonačnost mogao odvijati u sebi samome, ne proizvodeći nikakve promjene u međusobnim odnosima likova [...], višestruk[e] ljubavn[e] zaplet[e], radnj[u] koja je ostvarena jedino onda kad radnje praktično nema, simetričan raspored likova“ (isto). Tu usporedbu Karahasan ne produbljuje, no moglo bi se primijetiti da bi se u tom slučaju lik Olivera Urbana mogao povezati s kompetentnim tipovima slugu iz renesansne komedije, kao što je primjerice naš najpoznatiji takav tip sluga, lik Pometa Marina Držića.

Iz navedenog je vidljivo da povjesničari književnosti Krležino žanrovsko određenje promatraju u sklopu autorova odnosa prema društvenoj sredini, njegove kritike takvog društva poremećenih vrijednosti, primjećujući groteskne, ironične i satirične elemente. Isto tako, uočavaju se statični likovi, radnja koja ne donosi promjene u odnosima među likovima, prevlast tjelesnog i, naravno, nekoliko ljubavnih zapleta. No ono što prvo, instinktivno vežemo uz komediju, a to je njezina obilježenost šalom i smijehom, nitko ne spominje. Naravno da taj komički potencijal najviše dolazi do izražaja u scenskoj realizaciji zahvaljujući glumačkim mogućnostima, ali izvor tog kazališnog (grotesknog) smijeha ipak je u tekstu. Mogu se izdvojiti situacije iz prvog čina u kojem Urban i Aurel, svatko na svoj ulizivački način, Klanfaru izražavaju sućut zbog preminule majke, Klanfarovo neprestano spominjanje kako je gladan, a žuri na majčin sprovod, što mu i Melita spočitava: „Išla sam van da kažem da ti serviraju nešto, kad ni u ovome momentu, pred tim svojim pijetetom i dostojanstvom smrti, nisi zaboravio svoju probavu!“ (Krleža 2012: 587), njegovo stalno napominjanje koliko je sati i kada mora krenuti na vlak, kao i uzastopno lupanje vratima, to izvještačeno nasilje za koje znamo da nema stvarni potencijal. U trećem činu komika proizlazi iz čitatelju poznatih odnosa među likovima, a koji se tematiziraju u Urbanovom i Aurelovom dijalogu. Nakon što je Urban spavao s Klarom, a Aurel došao kući i pitao za nju, Urban laže kako je ona „ostala neraspoločena čitavo večer“ (isto: 629). Aurel je „svakako sa devedeset i devet posto računao s [njegovom] diplomatskom vještinom“ (isto: 623), a Urban mu odgovara da je „[u]pravo onaj jedan percent [...] pomanjkao do uspjeha“ (isto). Novonastali problem s Melitom i njezinom izmišljenom trudnoćom, Urban opisuje: „Melitin odlazak od Klanfara bio bi za nju ravan samoubojstvu. To bi značilo zapravo trostruko umorstvo: ona bi time upropastila mene, sebe i naše, to jest Klanfarovo, zapravo tvoje

dijete!“ (isto: 628), a da je uopće u drugom stanju Aurel Urbanu prenosi: „To bi, naime, moglo i tebe zanimati!“ (isto: 626), aludirajući da zna za njegovu vezu s Melitom. Slijedi Urbanovo čitanje hvalospjeva o Aurelovom slikarstvu i Aurelovi zanosi o iskrenom prijateljstvu: „I, vidiš, u toj provinciji, jedino što još preostaje čovjeku, to je intimno razumijevanje prijatelja“ (isto: 634). Aurel je uopće jedna smiješna figura od prve svoje pojave u drami, s akvarelom gnjilih naranči za provinciju koji nosi ispod ruke, zuboboljom, boli u ramenu, kopanjem temelja za vilu i Klarinom „propisn[om] migren[om]“ (isto: 576), a na kraju se smijemo njegovoj potpunoj izgubljenosti i izbeumljenosti jer ne zna gdje je njegova Klara i uvjerenju Urbana i Melite kako mu se žena otrovala, a oni su maloprije pričali s njom.

Što se karnevalske odrednice iz podnaslova tiče, ona nije samo vremensko određenje *Lede*, nego je u uskoj vezi s komedijom i (ljubavnom) igrom, ali i proširuje interpretacijske mogućnosti *Lede*. Prije svega valja podsjetiti na renesansnu tradiciju prikazivanja dramskih komada u vrijeme karnevala, odnosno na shvaćanje pokladnog razdoblja kao svojevrsne kazališne sezone. Povezivanje kazališnih formi s vremenom karnevala nije neuobičajeno upravo zbog prisutnosti snažnog elementa igre koji je zajednički i karnevalskim i kazališno-predstavljačkim oblicima (usp. Bahtin 1978: 13). Karneval i igra nude oslobođenje od postojećeg poretka, predah od hegemonije, stvaraju novi, paralelni svijet s izokrenutim uobičajenim vrijednostima. Takav svijet karnevala, nastao parodiranjem, profaniranjem vankarnevalskog, običnog svijeta, degradiranjem na plan tjelesnog, izokretanjem svetog, visokog ili dostojanstvenog, privremeno ukida postojeći poredak, hijerarhijske odnose, privilegije, norme ili zabrane, ukratko, djeluje subverzivno. No, prema nekim tumačenjima običaji koji izražavaju protest protiv socijalnog poretka zapravo su „usmjeren[i] očuvanju pa čak i jačanju utvrđenoga društvenoga poretka“ (Burke 1991: 161) i u tome se nalazi posebna zanimljivost karnevala. Radi se, dakle, o subverziji koja učvršćuje i legitimira hegemoniju, jer je društveno regulirana. Svi znaju kada će početi to stanje predaha od vladajućih, koliko dugo će biti dopušteno otvoreno ukazivanje na društvene apsurdne i kada će završiti to neposredno nezadovoljstvo postojećim. Nakon „ekstatičnog iskustva“ i „pojačanog osjećaja zajedništva“ (isto) kakav pruža karneval, slijedi „trijezni povratak uobičajenoj društvenoj strukturi“ (isto). Društvena reguliranost karnevala proizlazi iz dopuštenja viših klasa koje su svjesne „da se društvo u kojem žive, sa svim svojim nejednakostima u bogatstvu, položaju i moći ne može održati bez sigurnosnog ventila, bez nekog sredstva koje će podređenima omogućiti da se oslobode svojih srdžbi i nadoknade svoje frustracije“ (Burke 1991: 161-162). Na taj se način približavamo tumačenju istinske i radikalne subverzivnosti koja je „integrirana upravo onom moći koju naizgled ugrožava. Subverzivnost je zapravo proizvod te moći i služi njezinim

ciljevima“ (Greenblatt 2007: 173). Dakle, radi se o reguliranom oslobađanju frustracija uzrokovanih nametnutim društvenim uređenjem, ali bez stvarne promjene. Ista se stvar događa i u *Ledi*. Svi likovi u tom dramskom tekstu pričaju o promjeni svog trenutnog stanja; Melita se želi rastati od Klanfara, živjeti s Aurelom u Firenci i tamo završiti slikarsku akademiju, Klanfar inzistira na prekidu Melitinih ljubovanja i na iskazivanju poštovanja barem u vlastitoj kući, Aurel želi oženiti Ledu jer ne može stvarati bez svoje muze, Klara sanja o karijeri operne pjevačice, a Urban se želi maknuti iz cijele te poremećene, bolesne sredine. Na kraju nitko ništa ne poduzima i konkretne promjene nema. Izvan dramskog teksta, u prozama, saznajemo da je ipak došlo do nekih promjena, Urban je otišao u Kanadu, a Klanfar se razveo od Melite, ali unutar samog dramskog teksta, stvarne promjene nema. Vezano uz kritički stav Krležje prema sredini koju prikazuje povezujemo antički, ali i važan karnevalski topos obrnutog svijeta stvoren paradijom, ironijom, satirom, burleskom ili groteskom običnog svijeta. Izvrnut i narušen prirodni i kulturni poredak, poremećena etička ravnoteža, prikazani *mundus inversus Lede*, Krležja ne koristi kako bi ponovno uspostavio red, jer smo ustanovili kako promjene i uspostave ravnoteže nema, nego kako bi kritizirao i ukazao na mahovitost i tragikomičnost današnjeg čovjeka. Krležja se u *Ledi* bavi svime što određuje čovjeka kao takvog, a to je vjerodostojnost njegove egzistencije, ljubav i umjetnost i sve su te tri komponente banalizirane i degradirane. K. Nemeć uočava odraz etičke komponente beskarakternih i moralno bezličnih likova u odnosu i doživljavanju umjetnosti, koja je svedena na produkciju, zaradu i dekoraciju (usp. Nemeć 2017: 153) i ističe kako „[s]vaku od djelatnih osoba u *Ledi* karakterizira nemogućnost izgradnje autentične egzistencije“ (isto). Na istome tragu je i V. Visković govoreći o istovremenoj ironizaciji i banalizaciji ljubavi i umjetnosti (usp. Visković 2005: 264). Svijet *Lede* opisuje se kroz „[d]oživljaj ljubavi kao nizanja površnih avantura u kojima se partneri previše ne angažiraju emotivno [...], težeći zapravo postizanju malih tjelesnih zadovoljstava, shvaćanje umjetnosti kao robe na tržištu podložnom učestalim mijenama mode, moralni relativizam“ (isto: 261). Likovi *Lede* opisuju se kao „[...] sive i sterilne figure novoga društva, pretenciozni mediokriteti prilagodljivi svim uvjetima, snobovi bez dostojanstva, poštenja ili moralnog osjećaja, bezlični ljudi uronjeni u dosadu, trivijalnost, isprazne razgovore i površne ljubavne veze“ (Nemeć 2017: 150). Sam Krležja u razgovorima s Predragom Matvejevićem govoreći o umjetnosti i društvu kao da opisuje atmosferu *Lede*: „Ukus vremena je mjerilo unutrašnje vrijednosti pojedinih civilizacija“ (Matvejević 1974: 70); „Naša komedija 'ovdje dolje' počinje i svršava s našom nadasve poštovanom i iznad svega samoobožavajućom ličnošću“ (isto: 71). U svijetu izokrenutih vrijednosti u prvom će planu biti tjelesno, seksualno, nagonsko i hedonističko. *Leda* započinje u krevetu, cijela radnja vrti se oko tuđih izvanbračnih

afera, a u tjelesne se odnose ulazi iz egoističnih razloga. Prvi čin počinje završetkom seksualnog čina između Urbana i Melite, drugi čin, u kojem se neposredno, iskreno i cjelovito prikazuje Klarino i Urbanovo stanje i koji završava „u ljubavi“ (Krlježa 2012: 614), narušava treći čin jer postaje preslika prvog uoči Aurelovog dolaska. Četvrti čin počinje i završava prostitutkama. Nadalje, potreba za hranom i pićem utjelovljena je Klanfarovom pojavom u prvom činu, grotesknom scenom čovjeka koji proždire sendvič dok čeka večeru prije nego što ode na majčin sprovod, a do paroksizma je dovedena u trećem činu u sceni s Urbanom i Aurelom. Prije nego što će se alkoholizirati, Aurel skida cipele i donosi rakiju, guščju jetru, kavijar, krastavce, kruh i tako oni „[p]iju po dvaput eks, kucajući se, iz prilično velikih čaša, srdačno prijateljski“ (Krlježa 2012: 624); „[p]iju i jedu“ (isto); „[p]iju. Kucaju se. Jedu“ (isto: 625). Povezano s „intenzivnom tjelesnom aktivnošću“ (Pavis 2004: 215), a time i s naopakim svijetom i karnevalom, nailazimo na problem maske i maskiranja. Iako ne postoje fizički konkretne karnevalske maske, o njihovoj prisutnosti možemo pretpostavljati na balu na koji se spremaju Klara, Aurel i Urban, u *Ledi* se, međutim, ne ostvaruju iskreni snovi, želje i mogućnosti likova, već se samo učvršćuje njihovo *Ja za druge*. Svi su oni u biti nezadovoljni svojim životom i svojom situacijom, svi maštaju i govore o promjeni svog stanja, a opet svi to svoje porazno stanje prihvaćaju kao jedini mogući oblik življenja. *Leda* ne prikazuje brakove nastale iz iskrene, bezuvjetne ljubavi, nego brakove sklopljene iz materijalnih interesa, umjetnost se ne stvara iz duševne potrebe, ne predstavlja utočište, nego postaje sredstvo zarade, statusni simbol. Ni u jednoj sferi djelovanja tih likova ne postoji nijedan bezinteresni odnos, svi su oni zapravo nemoćni i u strahu od sebe samih, marionete društvenih uzusa, svog zatvorenog kruga ljudi i vlastite nemogućnosti djelovanja. Na kraju se zaključuje da „nije dobro preduboko razmišljati“ (Krlježa 2012: 579), već je bitno maštati i pričati, jer ionako nema elana da se bilo što pokrene, ali činjenica je da „biti jedna maska na maskenbalu, [...] nije nikakvo naročito zadovoljstvo!“ (isto). Takvim svijetom u kojem su svi ljudi glumci, gdje je sve „u životu stvar takta“ (isto: 605), jer „[č]ovjek se iz takta privikne svemu. I lažima u sebi i lažima oko sebe“ (isto), Krlježa ispod smiješnih i apsurdnih scena pokazuje svu tragiku, potištenost i jadno stanje likova koji pripadaju takvom poremećenom svijetu.

9. INTERESNO-BRAČNI ODNOSI

„Budući da između moralno bezličnih, blaziranih i beskarakternih skorojevića u *Ledi* nije moguća prava drama, zaplet je farsičan i svodi se na flertove, neurotične ispade i preljube. Iako su međusobno isprepleteni erotskim i poslovnim vezama, među akterima nema iskrenosti i prijateljstva; svi su prijetvorni, svatko vara svakoga, pa radnju karakterizira 'kružna seksualna igra', čista mehanika tijela, no u konačnici bez ikakvih ozbiljnijih posljedica.“ (Nemec 2017: 152)

U posljednjoj etapi glembajevske degeneracije promatramo izmučene ljude čija je filozofija status quo. Nema egzistencijalnih dvojbi, sukoba, sila žudnje, ljubavi koja „dubinski određuje psihoemotivni život likova“ (Visković 2004: 264) i sudbinski ih obilježava ni umjetnosti koja oslobađa. Nakon drama, na red je došla farsa, a nakon snažnih figura, likovi koji su prihvatili kompromis kao svoju životnu filozofiju. U svedenosti pravog lica na masku, erosa na *sexus*, duha na tijelo, umjetnosti na dekoraciju i kič, život postaje gluma. Čak pet glavnih likova i scenski odsutna Leda čine četiri ljubavna trokuta: Aurel – Klara – Urban, Aurel – Klara – Leda, Klanfar – Melita – Urban, Klanfar – Melita – Aurel. Na taj je način trokutni model doveden do vrhunca, a maksimum bi bio kada bi Klanfar, jedini spolno neaktivni lik, bio Klarin ljubavnik (usp. Karahasan 1988: 130). Za *Ledu* je karakteristično da se o odnosima dvaju likova uvijek progovara u dijalogu s trećim likom koji na neki način upravlja tematiziranim odnosom. Konkretnije, o pozadini Aurelova i Klarina braka saznajemo iz razgovora Klare s Urbanom, o Aurelovim izvanbračnim pustolovinama s Ledom doznajemo iz dijaloga Melite i Urbana, a i Leda i Melita postaju predmet razgovora između Aurela i Urbana. Melita, kao i Klara, svoju bračnu poziciju također otkriva Urbanu, a njemu objašnjava i svoj odnos s Aurelom. Sam Urban nema samo funkciju promatrača, savjetnika i manipulatora svih navedenih odnosa, već je i sam u seksualnim odnosima s Klarom i Melitom, dok mu izvor prihoda čine pohvalne kritike Aurelove umjetnosti. Dakle, s obzirom na međusobnu isprepletenost i ovisnost likova i na nepostojanje klasične aktantske sheme, nemoguće je izdvojiti i slijediti jedan ili dva odnosa kao što je bio slučaj s *Glembajevima* i *Agonijom*, a da se pritom prikaže cjelovitost i kompleksnost dramskog teksta. Zbog toga ćemo odnose rasporediti i pratiti s obzirom na interesnu sferu djelovanja likova; dva bračna para u krizi i odnos umjetnika i kritičara.

9.1. AUREL – KLARA – URBAN

„Ta vaša novogradnja sa tri terase, taj vaš suprug, vas dvoje, vi i ja, svi oko nas, sve je to isto savršeno glupo kao ovaj štilleben vašega supruga što se zove 'Gnjile naranče'. Svi mi smo 'gnjile naranče', draga gospođo Klara, žalosna kompozicija, sasvim bez talenta. Kakav je to život? Kakva je to umjetnost? Gdje je tu kakav talent?“ (Krlježa 2012: 606)

Dok se u prvom činu narušava Melitina bračna pozicija, u trećem rasvjetljava Aurelova, a u četvrtom činu, prema komediografskim postulatima, dolazi do ponovnog uspostavljanja ravnoteže, u ovom slučaju do povratka na staro (usp. Pavis 2004: 192), u drugom činu svjedočimo intimnoj ispovijesti Urbana i Klare. Negiranjem Aurelova talenta, otkrivanjem zajedničkih slabosti i nemoći da promijene svoje trenutno stanje, Urban jasno i neposredno otkriva Klarinu masku konvencionalne gospođe koja uživa u novogradnji netalemtiranog, ali cijenjenog supruga. Klara je, doduše, svjesna svoje situacije, pa dok nabraja što je sve gnjilo u njezinom braku i životu („Da Aurel nije ne znam kakav talent, to ja znam. Da me vara s raznim drugim ženama, i to znam. Da su te ljubavne igre uvijek riskantne i da u tim igrama može da nastane uvijek romantični fait accompli, i to znam. Da nemam više glasa da se vratim operi, sve ja to znam, dragi moj Urban, i što ja imam od toga da sve to znam?“), Krlježa 2012: 611-612), slijedi iznošenje onoga što ima i što joj, koliko god jadno zvučalo, pruža egzistencijalnu sigurnost: „Ja sam legitimna gospođa jednog slikara koji ima svoj ugled, svoju karijeru, svoju novogradnju, svoje izložbene kataloge, ja, uz te kataloge i tu novogradnju, imam neku pravnu garanciju, i ja danas više nemam snage da ostanem sama i da počnem za sebe sama bez te pravne garancije“ (isto: 612). U prisjećanjima na djetinjstvo iz nje izbija strah od siromaštva koji u potpunosti definira njezin odnos s Aurelom. Iz straha od povratka na staro ona ne odustaje od svog malograđanskog braka i danih joj pravnih garancija, jer kad bi se morala vratiti na „mokre izribane daske, u onu polutminu“ (isto), ona bi se „momentano otrovala“ (isto).

Urban cijelu tu scenu odigrava vrlo pažljivo i taktično (govori o putu u Kanadu, o jalovom životu i sredini u kojem žive, ističe Klaru kao „jedin[og] čovjek[a] ovdje među svim ovima lutkama“ (isto: 606), spominje Melitu kao Aurelovu ljubavnicu), a sve s ciljem približavanja, zavođenja i okončanja polugodišnjeg flerta koji traje između njega i Klare. Prije nego što se sve „to izgubi u ljubavi“ (isto: 614), Urban „kupuje“ Klarinu naklonost, kao što to radi i s njezinim suprugom, hvalospjevima o njezinom glasu i buđenjem nade za ponovnu pjevačku karijeru. Time je svaka „*moćnost da se ovo dvoje postavi jedno spram drugog*

neposredno i iskreno“ (isto: 611) razrušena. Nakon seksualnog odnosa Klara pada u depresiju, a Urbanu „*je dosadno i on bi najvolio da ode*“ (isto: 616). Konačno, muško-ženski odnosi nisu „tako važn[i] te bi o tome trebalo naročito razbijati glavu“ (isto: 617), a Urbanov i Klarin rastopio se „kao kocka šećera u kavi“ (isto: 619). No, dok se Urbanov interes za Klaru kretao linijom seksualne požude, Klara se svjesno i namjerno upustila u preljub jer nije „mogla dopustiti da bud[e] metresom jednog čovjeka koji može da [je] ponizuje pred svojim modelima samo zato jer zavis[i] materijalno od njega“ (isto: 620). Mogućnost za ostvarivanje vlastite materijalne podloge, Klara vidi u ponovnom pokretanju pjevačke karijere, ali kao i sve ostalo u *Ledi* i ta će ideja ostati samo na zamisli. Iako neće krenuti putem vlastite inicijative, Klara u dijalogu s Urbanom otkriva sramotan, nezavisni položaj žena, koji se uspijeva relativizirati Urbanovom replikom: „Nitko nije nezavisan, draga moja! Ja sam danas prosjak, pišem pohvalne recenzije o slikarstvu do kojeg ne držim savršeno ništa! Sutra ću biti kelner u vagon-restoranu, mizerija koja se klanja za napojnicu. Kakva je to samostalnost?“ (isto: 621). I doista, nitko u *Ledi* nije nezavisan; Klara i Urban ovise materijalno o Aurelu, koji je pak potpuno izgubljen u trenutku kad pomisli da je izgubio Klaru, Melita ne može bez Klanfarova novca, a on bez njezina plemenita podrijetla.

U razgovoru s Urbanom u trećem činu, Aurel otkriva svoje viđenje žena, Melite i Lede, i uopće svoj stav prema tim izvanbračnim pustolovinama. Osim što su žene „bića niže vrste“ (isto: 627) koje „ne mogu bez simbioze ni dvadesetičetiri sata“ (isto), za njega ne postoji pojam odluka, definitivnih i konačnih stanja, pa shodno tome on svoje preljubničke izlete uopće ne doživljava ozbiljno, već na njih gleda kao na „čiste sanjarije u postelji“ (isto: 629). Melita je „nikotizirana, ispijena, histerična maska“ (isto: 628), a Leda je na početku bila njegova inspiracija bez koje ne bi mogao ni živjeti ni stvarati pa se zanio idejom da je oženi. S jedne strane brak kao način trajnog vezivanja i shvaćanja drugog kao privatnog vlasništva, a s druge strane „suvišak ženidbenog talenta“ (isto: 648), jer „[i]ma ljudi koji ne znaju s jednom ženom učiniti drugo nego da se njome ožene“ (isto). Na kraju, nakon Urbanove intervencije za raspadom tih ženidbenih iluzija, Aurel postaje posve indiferentan spram svoje navodne muze: „[...] no, dobro, u redu, to se briše, na kraju krajeva modela je bilo na ovome svijetu od početka“ (isto: 637). Dakle, iako su njegovi stavovi jasno izraženi, on se spletom Melitine inicijative našao u poziciji koja je potpuno izmakla njegovoj kontroli i postao smiješna marioneta u rukama Melite, Urbana i Klare. Drugim riječima, „ne djeluje sobom i vlastitom voljom, nego je izvršitelj aktantskih impulsa ostalih likova u drami“ (Batušić 2007: 91). U toj Melitinoj igri s izmišljenom trudnoćom i podnesenim zahtjevom za rastavu braka, leži njezino: „Pa htjela sam konačno da vidim s kim imam posla!“ (isto: 645) i otkrila je uplašenog, izbezumljenog i slabog

Aurela koji se ne zna nositi ni s jednim problemom: „Nisam imala pojma da netko može biti tako bijedan kao što je Aurel bio noćas. On je drhtao kao gimnazijalac, on od treme nije mogao da izbroji novce kelnerici u kavani, njemu se ruka tresla kao padavičavcu“ (isto: 646). Njegov će problem nastojati riješiti Urban, a nakon prepirke s Klarom, poslije koje se ona demonstrativno povlači u sobu, a onda i izlazi iz kuće, Aurel uslijed vanjskih događaja spoznaje kako ne bi mogao preživjeti Klarinu smrt i doživljava „moralnu katarzu“ (isto: 657).

9.2. KLANFAR – MELITA – URBAN

„Prostituiranje je osnovni način preživljavanja nekadašnjih aristokrata u svijetu gdje gotovo svu moć posjeduje Klanfar.“ (Senker 1996: 62)

Ignjatov nećak i Leoneov bratić, sin Patricije Ludvige i banskog savjetnika Arnolda Urbana, Oliver Urban osim što je bio „doktor prava, specijalist za međunarodno trgovačko pravo s dugogodišnjom praksom po inostranim poslanstvima“ (Krlježa 2012: 33), već se na početku svoju karijere pokazao majstorom salonskih konverzacija što ga je dovelo do „najveći[h] društveni[h] pobjed[a]“ (isto: 31); ljubavnih veza s nizozemskom barunicom i carskom kneginjom. Tu će svoju sposobnost govorenja o svemu Urban iskoristavati i u *Ledi* u kojoj se pokazuje kao vrsni poznavatelj umjetnosti, arhitekture, glazbe, pjevanja, ljubavi i ljudskih odnosa. Pad od ljubimca najviših aristokratskih krugova do barskog plesača, kino-glumca i ovisnika o kokainu doživljava raspadom Austro-Ugarske Monarhije, 1918. godine i to mučno razdoblje nekadašnjeg savjetnika austrougarskog poslanstva u Sankt Petersburgu traje dok ga u Beogradu nije našla carska kneginja s kojom je nekada ljubovao i reaktivirala mu diplomatski čin. U svojim četrdesetim godinama Urban kreće iznova, ali zbog panike od siromaštva, bijede i gladi, upada u kockarske i krijumčarske poslove, gubi posao i slomljen se vraća u Zagreb. Kako se „od početka pasionirano bavio slikarstvom kao kulturnohistorijskim studijem“ (isto: 32) i zarađivao prodavanjem starih slika, u Zagrebu postaje „novinar i kritičar za likovna pitanja“ (isto: 35). Njegov društveni život kreće se oko Laure Lenbachove i njezine dugogodišnje prijateljice Melite Szlouganove, pa se tako sprijateljio s veleindustrijalcem Klanfarom „i počeo pisati po bankirskim časopisima o međunarodnim trgovačkim ugovorima“ (isto).

Nasuprot propalim aristokratima Urbanu i Meliti i akademskom slikaru Aurelu i njegovoj supruzi Klari, stoji lik Josipa Klanfara. Nekadašnji obični provincijski odvjetnik, pa veliki župan i kraljevski javni bilježnik, svoj je najviši vrhunac uspinjanja na društvenoj ljestvici

ostvario brakom s plemenitom Melitom Szlouganovom. Odnosno, „svoju novostečenu financijsku moć [želio je] oplemeni[ti] vezivanjem za bračnog partnera uglednog podrijetla, iz obitelji koja u novim prilikama gubi nekadašnju moć“ (Visković 2004: 263). S druge strane, Melita stupa u taj brak isključivo iz materijalnih motiva, ali u trenutku u kojem se odvija radnja *Lede* i Klanfar i Melita shvaćaju promašenost svojih želja. Na početku prvog čina, u razgovoru s Urbanom, Melita započinje priču o preuzimanju inicijative, rastavi braka i odlasku u inozemstvo s Aurelom. Ona više ne može podnositi Klanfarovu priprostu odgojenost, hrkanje, čačkanje zubi, neshvaćanje umjetnosti i njezinog slikarskog talenta. U konačnici, njih dvoje su „dva odgoja, dva veltanšaunga, dvije rase“ (Krleža 2012: 574), a nakon smrti njezina oca ona ne nalazi razloga zašto bi dalje trpjela. Urban, njezin prijatelj iz djetinjstva, pokušava je nagovoriti da zaboravi i na rastavu i na život s Aurelom jer će izgubiti jedino što je bitno, a to je njezino trenutno dobrostojeće materijalno stanje. Bez obzira na Klanfarov imetak i promijenjene državno-političke i društvene okolnosti, likovi *Lede* pokazuju da su središnja obilježja njihova aristokratskog karaktera uvelike prisutna, odnosno da se položaj u društvu još uvijek osigurava plemenitim podrijetlom. Zbog toga će Klanfar unatoč svojim dividendama za te likove uvijek ostati obični ciglarski sin: „Čovjek takvom tipu pristupi iskreno i pristojno da mu konačno kondolira, a on ti zalupi vrata pred nosom kao kakvom sluzi. I to meni, savjetniku sanktpetersburškog carskog poslanstva, takav anonimus?“ (isto: 582); „[...] a mene uvijek tapše po ramenu kao da sam pio s njim bruderšaft! [...] Takav jedan parveni koji nema pojma o civilizaciji, takav ciglarski sin...“ (isto). Društveno inferioran, podcjenjivan i ignoriran u vlastitoj kući, Klanfar sa svojom dijagnozom „socijalne mikromanije“ (isto: 592), upozorava Melitu na njezin odnos s Urbanom o kojem se govori po gradu već više od godinu dana i prijeti joj rastavom. Iako mu Melita otvoreno priznaje materijalno iskorištavanje i preljub, u okvirima *Lede*, u njihovom se odnosu ništa ne mijenja. Tome nije doprinio samo Urban raskrinkavajući Aurela u četvrtom činu, nego i sama Melita koja je odjednom odustala od svoje takozvane inicijative ne podnoseći zahtjev za rastavu. Nakon događanja u *Ledi*, Klanfar odlazi u inozemstvo, zatrpava se poslovima, pije, kocka i upada u fizičke obračune. Potpuno izgubljen, „dao je da mu žena izazovno pljune u lice, da ga ponizi kao što se ne ponizuje ni pas“ (isto: 266-267), on konačno odlučuje prodati posjed na Varadijevu i prekinuti odnose s Melitom, „antipatičn[om] snobovsk[om] gusk[om].

10. INTERESNO-POSLOVNI ODNOSI

„On mene ljubi jer me treba. Tko piše o njemu predgovore, kataloge, komentare, i tko može da to čini tako jeftino kao ja? Zašto ja to činim, to je moja intimna stvar. A, konačno, od nečeg moram da živim!“ (Krleža 2012: 607)

Usporedno s temom ljubavi i muško-ženskih odnosa, Krleža u *Ledi* naglašava problematičnu pozicioniranost umjetnosti. Osim što nosi naslov prema „mitskom motivu koji je ugrađen u erotsku ikonografiju“ (Visković 2004: 264) europskog slikarstva, u *Ledi* se neprestano govori o slikarstvu i svi su likovi povezani tim motivom. Leda je model uspješnog slikara Aurela, Urban je likovni kritičar, Melita se bavi slikanjem, a u Firenci planira usavršiti svoje umijeće, Klara kao bivša operna pjevačica i Aurelova supruga vrlo je dobro upućena u tržišnu potražnju na području umjetnina, dok Klanfara slikarstvo i umjetnost uopće ne zanimaju.

Krležino dugogodišnje zanimanje za likovnu umjetnost rezultiralo je esejima o domaćim i stranim slikarima, dramskim i proznim tekstovima u kojima sukobljava lik nadarenog pojedinca s okolinom, tematizira odnos umjetnosti i društvene zbilje te „razmatra cjelokupnu prirodu umjetničkog stvaralaštva“ (isto: 262). U godini praizvedbe *Lede*, Krleža je u *Hrvatskoj reviji* objavio prozni fragment *Bobočka*, koji će 1932. godine biti uklopljen u *Povratak Filipa Latinovicza*. Osim što se Bobočka nekoliko puta spominje u *Ledi*, a u romanu se spominju likovi iz glembajevskog ciklusa, u kontekstu Krležina dramskog stvaralaštva, nakon iznimnih umjetnika Michelangela i Leonea, na red dolazi Aurel kao „antipod tipičnog krležijanskog umjetnika, jer je prihvatio sve (malo)građanske ideje o umjetnosti kao obliku lijepe i neinventivne zabave i razbibrige te sredstvu postizanja društvenog i materijalnog prestiža“ (Grgić 2013: 350). Kako svaka umjetnost mora imati i svoju kritiku, s Aurelom u paru nastupa Urban, promišljen, snalažljiv i spretan lik koji se tijekom svoje karijere bavio svim i svačim samo kako bi se domogao pristojnog materijalnog statusa.

10.1. AUREL – URBAN

„Sve sam ja to potpisao, da, istina je, a vidite, istina je i to da je istina sasvim nešto obratno od onog što sam ja potpisao! Sve je to bez talenta, a jedino realno u tome je: trgovina!“ (Krlježa 2012: 606)

Aurelovu slikarsku pasivnost podupire i njegova scenska letargičnost o kojoj je u više navrata bilo riječi. Svojim strojnim, mehanički proizvedenim trulim narančama i Ledama podilazi tržišnoj logici, što mu omogućuje financijski uspjeh i gradnju vile. Svjestan da radi samo kako bi udovoljio snobovskim ukusima, on, u košmaru svojih zdravstvenih tegoba, ljubavnih zapleta i građevinskih zahtjeva, nema vremena za povlačenje u samoću i stvaranje subjektivnih svjetova (usp. Visković 2004: 265). Stalnim naglašavanjem kako nije za Melitine pustolovine, jer gubitak vremena i promjene u osobnom životu dovode do slabog stvaranja, a time i do financijskih gubitaka, Aurel jednako tako nema prostora za umjetničke prodore u novo i nepoznato: „Sve, što je pustolovno, tako se neizrecivo duboko protivi mojem temperamentu, mojim nazorima“ (Krlježa 2012: 629); „Ja sada gradim svoju kuću, ja treba da stvaram, ja nisam za pustolovine“ (isto: 638). Takvoj kreaturi kojoj je jedino bitno isporučivanje traženih umjetničkih motiva i za koju ne postoji pojam stvaranja iz duševne potrebe i unutarnjeg mira, pridružuje se deklasirani aristokrat Urban.

Osim što je iskoristio poznanstvo s Klanfarom za pisanje po bankarskim časopisima, u tom krugu Urban ostvaruje dobro unovčeno prijateljstvo s Aurelom. Iskoristivši svoje poznavanje likovne umjetnosti još s početka diplomatske karijere, Urban se uspio prikazati vjernim slugom novog povlaštenog sloja. Probijanjem Aurelovih djela na tržište, reklamiranjem umjetnosti u koju uopće ne vjeruje i slatkorječivošću koja prolazi kod žena, Urban je zbog svog ponižavajućeg financijskog statusa prisiljen na intelektualno prostituiranje. Svojim ciničnim komentarima o sredini kojoj ne samo da pripada, već i aktivno sudjeluje prihvaćajući nove vrijednosne sustave, on je posve svjestan „moć[i] novca i društvenog ugleda u građanskom društvu“ (Visković 2004: 266). Kao materijalno i društveno inferioran lik, Urban uspješno manevrira nepromišljenim postupcima razmaženih snobova; odgovara Melitu od rastave s Klanfarom, a Aurelu i Klari pokazuje da ne mogu jedno bez drugog. Poseban odnos ipak ima s Aurelom s kojim ga povezuju poslovi, jer bez Aurelove umjetnosti ne bi bilo ni njegovih plaćenih recenzija, s druge strane, sve to vrijeme zavodi njegovu suprugu s kojom na kraju ostvaruje i seksualnu vezu. Urban se svojim odnosom prema Aurelu i društvu u kojem djeluje uspostavlja kao tip sluge u komedjama: „Od početka određen svojim društvenim položajem i

ovisnošću o gospodaru, sluga utjelovljuje društvene odnose nekog specifičnog razdoblja. [...] Iako je socijalno inferioran gospodaru, njegova dramaturgijska uloga obično je presudna. [...] On je redom savjetnik [...], promatrač koji nadzire zaplet [...], pomagač“ (Pavis 2004: 353-354). Krleža je uistinu Urbanom uspio prikazati „društvenu ćeliju karakterističnu za fiktionalni svijet koji se u drami oslikava“ (isto: 354), a njegovom pronicljivošću u četvrtom činu učinio ga je gospodarom raspleta. Nadalje, simbiotski odnos Aurela i Urbana potvrđuje karakterističnu funkciju slugu koji osim što pribavljaju korist za svog gospodara, istovremeno ostvaruju korist i za sebe. Umiješan u odnose sa svim likovima, Urban uspješno otklanja sve probleme koji bi mogli narušiti poziciju drugih likova, a time i njegovu vlastitu situaciju. Vršeci funkciju Aurelova pomagača, Urban ne samo da Aurelu osigurava status cijenjenog i uspješnog slikara, nego rješava i njegove ljubavne zavrzlake; odgovara Melitu od veze s njim, razara iluziju o braku s Ledom i učvršćuje njegovu bračnu budućnost s Klarom. Kraj koji je naizgled sretan, nikako to u biti nije jer se svi likovi nakon te odigrane komedije u jednoj karnevalskoj noći vraćaju u svoje bestidne, amoralne, konzumerističke društvene krugove i nastavljaju biti ljudi koji ne mogu pronaći izlaz iz truleži u koju su uronjeni. Jedini koji više neće živjeti s lažima oko sebe i u društvu u kojem „čovjek mjesto na Olimp ide u Olimp-kino“ (Krleža 2012: 568), je Oliver Urban. Najave promjene njegova stanja prisutne su u razgovoru s Klarom u drugom činu, ali i nakon raspleta: „A sutra objasnit ćemo se nas troje detaljno i po mogućnosti definitivno!“ (isto: 657), što se i potvrđuje u prozi *O Glembajevima*. No, kao svaki Glembay neminovno određen svojom tragičnom sudbinom, Urban završava samoubojstvom. Ponižen i propao, s nemogućnošću prave promjene, prisiljen na sluganski život, Urban postaje simbol degenerativne konstante glembajevske obitelji.

11. ZAKLJUČAK

Ističući probleme identiteta Krležinih glembajevskih likova, njihove (ne)ovisnosti i pozicioniranosti u privatnom i društvenom okruženju, u ovome su radu prikazani, opisani, analizirani i interpretirani odnosi njihovih snaga u ekonomskim, spoznajnim i intimnim vezama u kojima se zatječu. Pomoću modela aktancijalnih struktura, razrađenih trokutnih modela i analize i interpretacije sila žudnje na osi subjekt – objekt, nastojale su se rasvijetliti razdiobe moći, odnosno njezine dinamike koje su se ostvarivale procesima kažnjavanja, suđenja odnosno ispitivanja, iznudenog ili samoinicijativnog priznanja. Naglašavanjem emotivnih, intimnih i psiholoških problema te njihovim povezivanjem s materijalnom i socijalnom podlogom, isticalo se interesno djelovanje najznačajnijih likova ciklusa.

Pokazalo se da je želja za posjedovanjem, ovladavanjem i podređivanjem drugoga, prisutna u glembajevskom kolektivu od početka njegova uspostavljanja. Bračni interesi iz genealogije nastavljaju se u pojedinačnim dramama ciklusa i uzrokuju prijelomne točke u mreži odnosa glavnih likova. Leoneova potraga za istinom kretala se linijom dokidanja svih relacija unutar kojih se određivao njegov identitet. Laura je postala žrtvom same sebe i svog obiteljskog fatuma u pokušaju razrješavanja odnosa s Križovcem. Oliver Urban, sa svojim vlastitim načinom za preživljavanje, odustaje od borbe s novim državnim i društvenim sustavom. S druge strane, Castelli je svojom raspoloživošću i razvlašćivanjem ostvarivala čvrstu i moćnu poziciju, dok su Klara i Melita istim mehanizmima gubile svoj subjektivitet, ali zauzvrat dobivale financijsku sigurnost.

U radu se uz navedeno željela istaknuti potreba za odmakom od ukorijenjenih shvaćanja pojedinih glembajevskih likova, prije svega reprezentacije lika barunice Castelli i lika Laure Lenbachove. Isto tako, ponudili su se počeci novih interpretacijskih mogućnosti, kao i dosad nespominjani segmenti glembajevskog novelističkog i dramskog ciklusa. Pritom se ponajprije misli na komediografski i karnevalski segment *Lede*, kao i na približavanje lika Olivera Urbana renesansnom tipu sluga. Lik Laure Lenbachove odmaknuo se od prvenstveno i isključivo psihološkog pristupa i time ponudio drukčije razumijevanje s obzirom na društvenu i materijalnu pozicioniranost. Lik barunice Castelli pokazao se jedinim likom ciklusa koji ne traži ostvarenje u drugima i jedinim koji posjeduje neuništivu želju za životom, a lik Angelike spomenut je u smislu preglumljavanja i prerusavanja, čime se ističe još jedna važna značajka tih Krležinih tekstova, a to je problem glume, kostima, maske i maskiranja. Približili smo se tako i današnjoj kazališnoj pozicioniranosti glembajevskih, ali i ostalih Krležinih dramskih tekstova, koji zaslužuju i čitateljsku odnosno gledateljsku i suvremenu kritičku recepciju kako

bi se potvrdili kao aktualni, univerzalniji od sebe samih i od vremena u koje ih je smjestio Krleža. Nakraju, željela se istaknuti važnost suvremenijih kritičkih i književnoznanstvenih perspektiva koje bi omogućavale promatranje Krležinog rada u novom svjetlu.

12. SAŽETAK

Poznati Krležin glembajevski ciklus prati povijest jedne zagrebačke patricijske obitelji, od društvenoga uspona utemeljenoga na kriminalu (*Gospoda Glembajevi*) preko materijalne dekadencije (*U agoniji*) do dekadencije svih individualnih, obiteljskih, ali društvenih i kulturnih vrijednosti (*Leda*). Kao takav, glembajevski se ciklus prepoznaje kao vrhunac Krležina dramskog opusa, ne samo zbog umjetnički dojmljive kritike prikazivanih društvenih procesa, već i zbog kompleksne karakterizacije i psihološke profilacije pojedinačnih likova. U procesima institucionaliziranja privatnoga vlasništva, akumuliranja kapitala, proizvodnje i razmjene roba, prikazanima u dramama i proznim fragmentima, Glembajevi se suočavaju s obiteljskim, ekonomskim, psihičkim i moralnim rasulom. U takvim, predestiniranim okolnostima izdvajaju se uvijek posebno „problematični“ likovi koji u središte pozornosti postavljaju zahtjevna pitanja vezana uz tematiku identiteta, identifikacije, individualizacije i pripadnosti kolektivu. Propitkivanjem položaja subjektivne biti i društvenog položaja čovjeka, središnji glembajevski likovi unose neravnotežu i napetosti u odnose s drugima. Cilj je ovog rada identifikacija, analiza i interpretacija odnosa u kojima postoje podjele, nejednakosti i neravnoteže iz kojih proizlaze odnosi snaga, odnosno relacije moći. Drugim riječima, u radu su istaknute, opisane i analizirane znakovite subjektne pozicije i njihove relacije spram drugih, mehanizmi uspostavljanja nadređenog položaja, njegova manifestacija, provođenje i, nakraju, (samo)dokidanje.

Ključne riječi: Krleža, glembajevski ciklus, relacije moći, identitet, kolektiv, suodnos

Keywords: Krleža, Glembay cycle, power relations, identity, collective, correlation

13. POPIS LITERATURE

Primarna literatura:

Krleža, Miroslav: *Glembajevi. Proza. Drame*. Zagreb: Ljevak. 2012.

Sekundarna literatura:

Bahtin, Mihail: „Uvod“. U: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Ur. Jovan Hristić. Beograd: Nolit. 1978: 7-73.

Batušić, Nikola: „Tri Krležina slikara“. U: *Riječi mati čina. Krležin kazališni krug*. Ur. Nives Tomašević. Zagreb: Ljevak. 2007: 69-93.

Batušić, Nikola: „Dramsko vrijeme u *Gospodi Glembajevima*“. U: *Riječi mati čina. Krležin kazališni krug*. Ur. Nives Tomašević. Zagreb: Ljevak. 2007: 105-117.

Batušić, Nikola: „Miroslav Krleža“. U: *Teatrološka čitanka*. Ur. Tomislav Radić. Zagreb: Slovo M. 2004: 488-491.

Batušić, Nikola: „O djelu – *Gospoda Glembajevi*“. U: *Teatrološka čitanka*. Ur. Tomislav Radić. Zagreb: Slovo M. 2004: 535-537.

Bogdanović, Milan: „*U agoniji*“. U: *Zbornik o Miroslavu Krleži*. Ur. Marijan Matković. Zagreb: JAZU. 1963: 93-97.

Bogdanović, Milan: „*Gospoda Glembajevi*“. U: *Zbornik o Miroslavu Krleži*. Ur. Marijan Matković. Zagreb: JAZU. 1963: 100-105.

Burke, Peter: „Svijet poklada“. U: *Junaci, nitkovi i lude. Narodna kultura predindustrijske Europe*. Ur. Blagota Drašković, Drago Roksandić. Zagreb: Školska knjiga. 1991: 145-165.

Crnobori, Marija: „*Agonija* u dva čina – Laura. U: *Dani hvarskog kazališta: Miroslav Krleža. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Ur. Marin Franičević, Živko Jeličić, Marijan Matković, Franjo Švelec, Marko Fotez. Split: Književni krug. 1981: 319-332.

Foretić, Dalibor: „Živi *Glembajevi*“. U: *Borba sa stvarima*. Ur. Nikola Batušić. Zagreb: Teatrologijska biblioteka. 1986: 147-151.

Foucault, Michel: *Nadzor i kazna*. Ur. Ivan Prpić. Zagreb: Informator. 1994.

Foucault, Michel: *Volja za znanjem*. U: *Znanje i moć*. Ur. Hotimir Burger. Zagreb: Globus. 1994: 7-115.

Garvanović-Porobija, Đurđica: „Geneza i simbolska funkcija ženskih likova u Krležinoj drami „*Gospoda Glembajevi*“ prema biblijskim uzorcima“. U: *Zbornik Bibija i književnost*. Ur. Dean Slavić. Rijeka – Zagreb: Matica hrvatska – Ogranak u Rijeci. 2014: 81-106.

- Gašparović, Darko: „Dramski ciklus *Glembajevi* danas“. U: *Dramatica krležiana*. Ur. Slobodan Šnajder. Zagreb: Cekade. 1977: 105-137.
- Gavella, Branko: „Glembajevsko-tršćanske varijacije“. U: *Zbornik o Miroslavu Krleži*. Ur. Marijan Matković. Zagreb: JAZU. 1963: 277-288.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina: „Od Eve do Laure“. U: *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska književnost i kazalište i avangarda 20-ih godina 20. stoljeća*. Ur. Nikola Batušić, Rafo Bogišić, Pavao Pavličić, Milan Moguš, Franjo Švelec, Josip Vončina. Zagreb – Split: HAZU Književni krug. 2004: 311-321.
- Grdešić, Maša: „Karakterizacija“. U: *Uvod u naratologiju*. Ur. Boris Senker. Zagreb: Leykam International. 2015: 61-85.
- Greenblatt, Stephen: „Nevidljivi meci: subverzija vlasti u renesansi“. U: *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Ur. David Šporer. Zagreb: Disput. 2007: 161-187.
- Grgić, Kristina: „Krležijanski lik umjetnika od Slamniga do Mihalića“. U: *(Ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe*. Ur. Nenad Cambi. Split – Zagreb: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 2012: 343-361.
- Hall, Stuart: „Kome treba identitet?“. U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Ur. Dean Duda. Zagreb: Disput. 2006: 357-375.
- Hećimović, Branko: „Krležine nadopune vlastitih dramskih djela i geneza drame *U agoniji*“. U: *Može li se Lauri vjerovati?*. Ur. Zlatko Crnković. Zagreb: Znanje. 1982: 133-180.
- Hećimović, Branko: „Fragmenti o Krležinoj dramatici“. U: *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*. Ur. Zlatko Crnković. Zagreb: Znanje. 1976: 348-456.
- Karahasan, Dževad: *Model u dramaturgiji. Na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*. Ur. Slobodan Šnajder. Zagreb: Cekade. 1988.
- Laplanche, Jean, Pontalis, Jean-Baptiste: *Rječnik psihoanalize*. Ur. Miroslav Salopek. Zagreb: Naprijed. 1992.
- Lasić, Stanko: „Formiranje ideološko-političkih centara. Sukobi na sve strane: 1928-1934“. U: *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga prva. Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941.* Ur. Mladen Kuzmanović, Jadranka Petričević. Zagreb: Globus. 1989: 99-232.
- Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2009.
- Matvejević, Predrag: *Razgovori s Miroslavom Krležom*. Ur. Milutin Stanisavac. Beograd: Srboštampa. 1974.

- Moi, Toril: *Seksualna/ tekstualna politika*. Ur. Milivoj Solar, Božidar Petrač. Zagreb: AGM. 2007.
- Nemec, Krešimir: „Krlležina *Leda*: od umjetnosti do dekoracije i kiča“. U: *Glasovi iz tmine – krlležološke rasprave*. Ur. Nives Tomašević. Zagreb: Ljevak. 2017: 149-171.
- Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*. Ur. Albert Goldstein. Zagreb: Izdanja Antibarbarus. 2004.
- Pateman, Carole: „Postanak, očevi i politička sloboda sinova“. U: *Spolni ugovor*. Ur. Vivijana Radman. Zagreb: Ženska infoteka. 2000: 85-119.
- Petranović, Martina: „Kostim(i) barunice Castelli“. U: *(Ne)pročitani Krlleža: od teksta do popularne predodžbe*. Ur. Nenad Cambi. Split-Zagreb: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 2012: 329-342.
- Pfister, Manfred: *Drama – teorija i analiza*. Ur. Sanja Nikčević. Zagreb: Hrvatski centar ITI. 1998.
- Ristić, Marko: „Krlležini *Glembajevi*“. U: *Zbornik o Miroslavu Krlleži*. Ur. Marijan Matković. Zagreb: JAZU. 1963: 97-99.
- Senker, Boris: „Miroslav Krlleža: *Glembajevi*“. U: *Hrestomatija novije hrvatske drame*. Ur. Nino Škrabe. Zagreb: Disput. 2000: 407-414.
- Senker, Boris: „Krlleža, drama i hrvatsko kazalište“. U: *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Ur. Sanja Nikčević. Zagreb: Hrvatski centar ITI. 1996: 11-85.
- Suvin, Darko: „Pristup agenskoj strukturi Krlležine dramaturgije“. U: *Forum*. 1981, 7-8: 64-83.
- Vaupotić, Miroslav: „Dramsko stvaranje“. U: *Siva boja smrti*. Ur. Zlatko Crnković. Zagreb: Znanje. 1974: 302-372.
- Visković, Velimir: „Umjetni svjetovi u Krlležinoj *Ledi*“. U: *Krlležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek. 2004: 261-266.
- Vučetić, Šime: „Treći dramski ciklus“. U: *Krlležino književno djelo*. Ur. Muris Idrizović. Sarajevo: Svjetlost. 1958: 169-218.
- Williams, Raymond: „Analiza kulture“. U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Ur. Dean Duda. Zagreb: Disput. 2006: 35-63.
- Yuval-Davis, Nira: *Rod i nacija*. Ur. Ines Trkulja. Zagreb: Ženska infoteka. 2004: 11-15.