

Sva lica Glembajevih

Grubeša, Kristina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:169006>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-03**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

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



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

SVA LICA GLEMBAJEVIH –
pogled na likove u drami *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-a

Kristina Grubeša

Zagreb, 1. veljače 2023.

Mentor

Doc. dr. sc. Lana Molvarec

Sadržaj:

1. Književno stvaralaštvo Miroslava Krleže.....	Str. 1.
1. 1. Od ekspresionističke do moderne građanske drame.....	Str. 2.
1. 2. Ciklus o Glembajevima u kontekstu europske i svjetske književnosti.....	Str. 3.
2. Povorka Glembajevih.....	Str. 5.
2. 1. Likovi utemeljeni na proturječnostima.....	Str. 7.
3. Antinomije muških likova u drami <i>Gospoda Glembajevi</i>	Str. 8.
3. 1. Leone Glembaj.....	Str. 8.
3. 1. 1. Odrastao i nedorastao.....	Str. 8.
3. 1. 2. Između svjetla i sjene.....	Str. 15.
3. 2. Ignjat Glembaj.....	Str. 18.
3. 2. 1. U traganju za suosjećanjem.....	Str. 18.
3. 3. Alojzije Silberbrandt.....	Str. 21.
3. 3. 1. Čovjek koji je izdao Boga.....	Str. 21.
3. 4. Titus Andronicus Fabriczy-Glembaj.....	Str. 24.
3. 4. 1. U sjeni zagonetke.....	Str. 24.
3. 5. Puba Fabriczy-Glembaj.....	Str. 27.
3. 5. 1. Daleko od istine	Str. 27.
3. 6. Paul Altmann.....	Str. 29.
3. 6. 1. Zarobljenik materijalizma	Str. 29.
4. Antinomije ženskih likova u drami <i>Gospoda Glembajevi</i>	Str. 30.
4. 1. Sestra Angelika.....	Str. 30.
4. 1. 1. Žena kao svjetlo.....	Str. 30.
4. 1. 2. Angelika i(li) Beatrice?.....	Str. 32.

4. 2. Barunica Castelli.....	Str. 36.
4. 2. 1. Žena kao sjena.....	Str. 36.
4. 2. 2. Maćeha i(li) ljubavnica?.....	Str. 39.
4. 3. (Ne)opravdanost teze o Krležinoj mizoginosti.....	Str. 42.
5. Umjesto zaključka: koliko su iskreni gospoda Glembajevi?.....	Str. 43.
6. Literatura.....	Str. 45.
7. Sažetak.....	Str. 47.
8. Summary.....	Str. 48.
9. Ključne riječi.....	Str. 48.
10. Key words.....	Str. 48.

1. Književno stvaralaštvo Miroslava Krleže

Jedan od najznačajnijih hrvatskih književnika dvadesetoga stoljeća – Miroslav Krleža (1893. – 1981.) – upečatljivim je stilom pisanja precizno razrađivao raznolike teme socijalnoga, kulturnoga, metafizičkoga i psihološkoga svijeta. Budući da je otvoreno izražavao sumnju u općeprihvaćene vrijednosti – dakako, samo one koje su bile oprečne njegovim osobnim uvjerenjima – nerijetko se nalazio na meti kritika. U razdoblju nazvanome dijaloško-polemičkom fazom (1914. – 1940.) književni su kritičari jasno argumentirali svoju recepciju Krležina književna djela – kako pozitivnu, tako i negativnu (usp. Nemeč 2017: 13). Međutim, u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj nije bilo moguće objektivno pristupiti Krležinu stvaralaštvu – u fazi šutnje i/ili prešućivanja (1941. – 1945.) iz političkih se razloga njegovo ime “nastojalo eliminirati iz nacionalne kulturne memorije” (Nemeč 2017: 13). Moglo bi se reći da je Krleži, kao autoru, još i više naštetila monološko-afirmativna faza (1946./1948. – 1981.), obilježena neutemeljenim pohvalama i odsustvom konstruktivnih kritika (usp. Nemeč 2017: 14). Godine 1981., poslije njegove smrti, započela je faza demitizacije i recepcijske neodređenosti – koja traje sve do danas – a za nju se karakterističnim drži ponajviše besciljan “obračun s krležijanskim kultom” (Nemeč 2017: 15).

Krležino bi se književno stvaralaštvo moglo podijeliti na osam razdoblja. Prvome razdoblju (1913. – 1917.), koje se još naziva i modernističkim, pripadaju drame: *Maskerata*, *Legenda* i *Saloma*, zatim simfonije: *Pan* i *Tri simfonije* te pjesnička proza: *Zaratustra i mladić* i *Fragmenti* (usp. Wierzbicki 1980: 46). Drugo razdoblje (1917. – 1919.), nazvano ekspresionističkim, prepoznatljivo je po dramama: *Kraljevo*, *Hrvatska rapsodija*, *Michelangelo Buonarroti*, *Kristofor Kolumbo*, *Adam i Eva*, zatim po pripovijesti *Veliki meštar sviju hulja*, simfoniji *Ulica u jesenje jutro*, ratnoj lirici i publicističkomu tekstu *Hrvatska književna laž* (usp. Wierzbicki 1980: 46–47). Treće ili prijelazno razdoblje (1920. – 1923.) obuhvaća drame: *Galicija*, *Golgota* i *Vučjak*, zatim prozu iz novelističkoga ciklusa *Hrvatski bog Mars*, kao i takozvane *malograđanske novele* (usp. Wierzbicki 1980: 47). Četvrto je razdoblje obilježeno izlaženjem Krležina časopisa *Književna republika* (1923. – 1927.), brojne esejistike i tek ponekih pjesama i novela (usp. Wierzbicki 1980: 47). Peto razdoblje (1928. – 1940.) prepoznato je kao razdoblje Krležine stvaralačke zrelosti, a pripadaju mu drame: *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*, potom romani: *Povratak Filipa Latinovicza*, *Na rubu pameti* i *Banket u Blitvi* te časopisi: *Danas* i *Pečat* (usp. Wierzbicki 1980: 47–48). Za šesto je razdoblje (1940. – 1959.), nazvano enciklopedijskim, karakteristična pojava autobiografske proze: *Djetinjstvo u Agramu* i *Davni dani*, dok se sedmo razdoblje (1959. – 1968.) smatra nastavkom petoga razdoblja i

obuhvaća treći dio *Banketa u Blitvi*, roman *Zastave* te dramu *Aretej* (usp. Wierzbicki 1980: 48). I konačno, osmo je razdoblje započelo godine 1972., nakon što su se pojavili novi Krležini autobiografski tekstovi – oni tekstovi u kojima je oduševljenje ekspresionističkom utopijom zamijenila rezignacija izazvana sviješću o tome kako je iz učmale malograđanske sredine nemoguće pobjeći (usp. Wierzbicki 1980: 163, 165).

1. 1. Od ekspresionističke do moderne građanske drame

Krležino je dramsko stvaralaštvo započelo u simbolističko-ekspresionističkome duhu, što će reći kako su likovi u njegovim ranim dramama simbolični predstavnici različitih ideja, a energični sukobi njihovih nepomirljivih stavova oblikuju dramske zaplete (usp. Karahasan 1988: 93). Prijelazno razdoblje njegova dramskoga stvaralaštva donosi drame s elementima ekspresionizma, ali i realizma, čija je radnja utemeljena na socijalnoj problematici, a postupci likova motivirani “koliko logikom sižea toliko i unutrašnjom logikom njihovih sistema” (Karahasan 1988: 93–94). Konačno, stvarajući glembajevski ciklus, Krleža se okreće modernoj građanskoj drami – njezin svijet u najvećoj mjeri određuju psihološka stanja individualiziranih likova, kao i njihovi složeni međusobni odnosi (usp. Karahasan 1988: 94).

Kako bi se mogli razumjeti razlozi njegova odlučna napuštanja ekspresionizma i okretanja psihološkome tipu drame, potrebno je obratiti pažnju na Krležino osječko predavanje iz 1928. godine, koje je prethodilo čitanju njegove drame *U agoniji*. U tome predavanju on je svojim prvim dramama osporio gotovu svaku vrijednost, ističući kako je u njima, umjesto kvalitativnosti, naglašena kvantitativnost (usp. Lasić 1987: 439). Oštro osuđujući svoju ekspresionističku fazu, a sve s ciljem odbacivanja modela disperzivne i prihvaćanja modela harmonične dramske strukture, Krleža je učinio svojevrstu uslugu književnim kritičarima koji su ga pokušavali prikazati kao predstavnika devetnaestostoljetnoga realizma (usp. Lasić 1987: 439). Realizam je, međutim, istovremeno i preširok i preuzak pojam, a da bi se uz njega mogla vezati dramska djela iz ciklusa o Glembajevima (usp. Wierzbicki 1980: 162–163). Može se zaključiti kako je Krleža, nastojeći u svojim dramama pružiti nepristran pogled na stvarnost, zapravo tragao za mogućnošću stvaranja novoga realizma (usp. Wierzbicki 1980: 161–162). On je osjećao “da razbarušena ekspresionistička poetika slabo služi umjetničkom spoznavanju svijeta” (Wierzbicki 1980: 162) i upravo zato – tijekom vladavine buržoazije i slabljenja revolucionarnih stremljenja – smatrao je kako moraju biti preispitana dotadašnja uvjerenja o tome kakvu bi književnost trebalo stvarati. O svojem u glembajevskome ciklusu govorio kao o pokušaju ispunjavanja praznoga mjesta u tradiciji hrvatske dramske književnosti – u tome se

ciklusu odvažno sukobio s hrvatskom građanskom civilizacijom koja je bez uspjeha pokušavala oponašati stil života buržoazije na Zapadu (usp. Wierzbicki 1980: 78, 165–166).

1. 2. Ciklus o Glembajevima u kontekstu europske i svjetske književnosti

Proučavajući ciklus o Glembajevima i uspoređujući ga s djelima glasovitih europskih i svjetskih književnika, moguće je uočiti kako su na Krležino dramsko stvaralaštvo utjecali njegovi brojni suvremenici. Francuski je romanopisac – Marcel Proust – kroz ciklus romana *U traganju za izgubljenim vremenom* Krleži pružio dragocjen uvid u svijet “građanskog sjaja” (Wierzbicki 1980: 170) s kojim se nastojao obračunati. Iako Krležin esej o Proustu predstavlja “misaonu osnovu glembajevskog ciklusa” (Wierzbicki 1980: 172), ne bi se moglo tvrditi da je Proustovo djelo poslužilo kao izravan uzor *Gospodi Glembajevima*.

Kada je riječ o vanjskoj strukturi glembajevskoga ciklusa – čiji nastanak predstavlja rezultat pokušaja stvaranja “hrvatske malograđanske sage” (Wierzbicki 1980: 173) – trebalo bi napomenuti kako je za njega karakteristična otvorenost koja ga približava američkomu književniku – Williamu Faulkneru – a udaljava ga od njemačkoga književnika – Thomasa Manna. Ta je otvorenost “cikličnoga modusa” (Vidan 1975: 171) vezana uz neiskorišten potencijal proza o Glembajevima i njihove genealoške karte. Nikada se, primjerice, ne saznaje ništa o životu mlađega Leonea – sina Leonea Glembaja i barunice Beatrice Zygmuntowicz Gorjanske (sestre Angelike) – iako je njegovo postojanje na genealoškoj karti Glembajevih jasno zabilježeno (usp. Vidan 1975: 144). Krležine glembajevske drame ovise jedna o drugoj i nadopunjuju jedna drugu, baš kao što je to slučaj i s Faulknerovim djelima, a pritom oba autora uzor prepoznaju u francuskomu književniku – Honoréu de Balzacu – koji je ciklično izražavao doživljaj svijeta koji ga okružuje (usp. Vidan 1975: 78–79). Britanski je pak književnik – John Galsworthy – Krleži blizak zahvaljujući svojoj trilogiji *Saga o Forsyteima*. Naime, tri drame iz ciklusa o Glembajevima: *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*, po svojoj ulozi u prikazivanju postupna raspada jedne patricijske obitelji, odgovaraju trima dijelovima Galsworthyjeve sage (usp. Vidan 1975: 133). Obiteljska stabla Krležinih Glembajevih i Galsworthyjevih Forsytea razgranatija su negoli ona Mannovih Buddenbrookova (iz istoimena romana), a moglo bi se pretpostaviti kako im je za osmišljavanje takvih stabala uzor predstavljao francuski romanopisac – Émile Zola (usp. Vidan 1975: 96–97). Ipak, valjalo bi imati na umu da je obiteljsko stablo kod Zole utemeljeno na znanstvenim težnjama, dok je kod Krleže i Galsworthyja ono stavljeno u službu svojevrсна orijentira čitateljima (usp. Vidan 1975: 97). Njihovi ciklusi započinju osvrtom na porijeklo najstarijih članova obitelji, koji su se prvi s dna društvene ljestvice uspjeli na njezin vrh – a ključni razgovori likova o bližoj i daljoj prošlosti

odvijaju se u obiteljskome domu, za vrijeme svečanosti koja ih je barem nakratko okupila i na kojoj će se razotkriti skrivene obiteljske tajne (usp. Vidan 1975: 102–104). Obje te obitelji ne propadaju toliko zbog društvenih čimbenika, koliko zbog nasljeđa bolesti i zla koje ih podmuklo truje i slabi iznutra (usp. Vidan 1975: 121, 127).

U norveškomu dramatičaru – Henriku Ibsenu – i švedskomu dramatičaru – Augustu Strindbergu – Krleža je prepoznao uzore za oblikovanje unutarnje strukture drama iz glembajevskoga ciklusa. Ibsen, naime, u nutrinu duboko nesretnih i međusobno udaljenih dramskih likova smješta svu istinu, svu napetost i sve motive koji uvjetuju određene dramske akcije (usp. Szondi 2001: 27). Prošlost u njegovim dramama određuje tijek sadašnjosti – “ona se spominjanjem doziva na površinu” (Szondi 2001: 27). U Krležinim se glembajevskim dramama također uočava redukcija fabule, u korist detaljna prikazivanja unutrašnjega života likova, baš kao i neosporna važnost prošlosti za odnose tih likova u sadašnjosti. Primjerice, odnos Leonea i njegova oca, Ignjata Glembaja, u drami *Gospoda Glembajevi*, determiniran je svime onime što se između njih dvojice događalo za vrijeme Leoneova djetinjstva. To je djetinjstvo jedno od ključnih mjesta njihova dijaloga. I dok se može tvrditi kako je Ibsen Krležu inspirirao na tehničkomu i idejnomu planu, Strindberg je svakako onaj koji mu je pružio duboku inspiraciju za obrađivanje tema o razornim obiteljskim svađama – o mržnji koju članovi obitelji uporno gaje jedni spram drugih (usp. Vidan 1975: 60–61).

Premda bi se, s jedne strane, Krležin eksperimentalan pokušaj stvaranja “hrvatske malograđanske sage” (Wierzbicki 1980: 173) mogao smatrati vrijednim, s druge se strane njegova konačna neuspjelost ne može poreći. Istina je da su novele i drame iz ciklusa o Glembajevima doista dovršene, no ta dovršenost ne vrijedi ujedno i za čitav ciklus. On predstavlja jedan “napušten, polovično ostvaren koncept građanskog epa” (Wierzbicki 1980: 175). Nadalje, za razliku od povijesti Buddenbrookovih i Forsyteovih, koja je “ukorijenjena u stvarno postojećim društvenim strukturama” (Wierzbicki 1980: 174), povijest Glembajevih takav korijen nema i ne može ga imati. Dok su Mann i Galsworthy stvorili književnu fikciju koja pristaje izvanknjiževnoj stvarnosti, fiktivnost je u glembajevskim dramama zapravo fiktivnost “dugog stupnja” (Wierzbicki 1980: 174). Naime, glembajevski ciklus više sadrži tradiciju obiteljskoga europskoga romana, negoli tradiciju hrvatskoga malograđanstva (usp. Wierzbicki 1980: 174). U njemu se to hrvatsko malograđanstvo ne prikazuje onakvim kakvo jest, već onakvim kakvo bi moglo biti – i baš je zato njegovo postojanje “samo potencijalno” (Wierzbicki 1980: 174).

2. Povorka Glembajevih

Kretanje povorke Glembajevih preko tih naših, nadasve tužnih, provincijalnih prilika (usp. Krleža 1950: 7), proučavatelji stvaralačkoga opusa Miroslava Krleže prate još od godine 1926., kada je Krleža počeo objavljivati ciklus o Glembajevima. Taj ciklus obuhvaća tri drame i jedanaest prozних fragmenata, a prati sudbinu obitelji Glembaj u razdoblju od stotinu i osamdeset godina (usp. Gašparović 1989: 121). Uspinjući se beskrupulozno i životinjski grabežljivo na društvenoj ljestvici, Glembajevi su od cehovski bezimernih ljudi, preko kriminalaca i nasilnika, konačno postali i bankari – lihvarska gospoda koja ljudsku krv hladnokrvno pretvara u zlato (usp. Krleža 1950: 7–8). Oni nisu u potpunosti plošna lica, kroz njihovu nečovječnost probija katkada i tračak ljudskosti, no sve to ljudsko u njima osuđeno je na smrt (usp. Vučetić 1958: 170–171). Mnogo je uzroka njihove propasti i moglo bi se reći kako su svi sažeti u popisu sedam smrtnih grijeha. Sudionici te glembajevske povorke – povorke ubojica i varalica (usp. Krleža 1950: 42) – uzdizali su moć i bogatstvo na razinu Boga, ubijali, krali, lagali, razvrgavali svoje i tuđe brakove. Sasvim je sigurno kako bi njihove sudbine već odavno bile zaboravljene, da nisu toliko aktualne u svakome vremenu, u svakoj sredini i u svim životnim prilikama.

Dramska radnja prve drame iz glembajevskoga ciklusa – *Gospode Glembajevih* – započinje godine 1913., jedne kasne ljetne noći, u zagrebačkoj vili obitelji Glembaj. Ondje je upriličeno slavlje u čast jubileja tršćansko-bečke banke Glembay Ltd. Company, kojemu su nazočili predsjednik banke – Ignjat Jacques (Naci) Glembaj – i članovi njegove obitelji. Njegova druga legitimna supruga – barunica Castelli; njegov mlađi sin, kojega je dobio s prvom suprugom – dr. phil. Leone; udovica njegova starijega sina i dominikanka – sestra Angelika; njegov rođak i veliki župan u miru – Titus Andronicus Fabriczy; odvjetnik i pravni savjetnik njegove banke – dr. iuris Puba Fabriczy; njegov liječnik – dr. med. Paul Altmann; informator njegova najmlađega sina, kojega je dobio s barunicom Castelli, kao i njezin ispovjednik – dr. theol. et phil. Alojzije Silberbandt. Svi se oni nalaze pred skorom propašću svijeta koji su do tada poznavali, kao i iluzija u koje su slijepo vjerovali. Svijet njihove patricijske obitelji duboko je uzdrman – izvana, društvenim i političkim promjenama, a još i više iznutra, napetim odnosima između članova od kojih je ta obitelj sazdana. Samo su četiri sata bila potrebna kako bi isprepleteni međuljudski odnosi, utemeljeni na lažima, netrpeljivostima, strahovima i potisnutim osjećajima, dosegli vrhunce svojih zapleta i tragično se raspleli. Za sve to vrijeme vila Glembaj bila je poput broda koji tone, a njezini domaćini i gosti poput brodolomaca koji se očajnički pokušavaju spasiti (usp. Krleža 1950: 430).

Kretanje dramskih likova u *Gospodi Glembajevima* omeđeno je tročinskom vanjskom strukturom, odnosno klasičnom unutarnjom strukturom, u kojoj se poštuju jedinstva dramskoga mjesta, vremena i radnje. Sižejni temelj pritom čine složeni ljubavni i obiteljski trokuti, a jedini od njih koji “aktivno sudjeluje u gradnji sižea” (Karahasan 1988: 122) i pritom “određuje sižejnu konstrukciju” (Karahasan 1988: 122), jest trokut: Ignjat – barunica Castelli – Leone. Naime, Ignjat i Leone sukobljavaju se oko barunice Castelli, a njihov je sukob “u sižejnom sistemu drame dominantan odnos” (Karahasan 1988: 122). S obzirom na to da barunica Castelli Leoneu ne predstavlja samo ljubavnicu, već i maćehu, a Ignjat nije samo njegov suparnik, već i otac, rečeni bi se trokut mogao odrediti kao ljubavno-obiteljski (usp. Karahasan 1988: 122). Uvjetno bi se ljubavno-obiteljskim mogao odrediti i trokut: Ignjat – Irena Basilides-Danielli (udana Glembaj) – Leone. Njegovo postojanje određuje “edipalni motiv kao modelativnu osnovu sistema Leoneova lika” (Karahasan 1988: 120). Leone, doduše, nije bio doslovnim ljubavnikom svoje biološke majke Irene, no ne može se poreći kako ju je idealizirao, a njezinu ljubav nastojao pridobiti za sebe – zbog čega mu je otac, kao onaj koji također želi posjedovati njegovu majku, postao suparnikom. Nadalje, Leonea s Edipom povezuje očevo ubojstvo – kako moralno (izjavom o tome da barunica Castelli održava ljubavnu vezu sa svojim ispovjednikom Silberbrandtom, a što u dramu uvodi novi ljubavni trokut: Ignjat – barunica Castelli – Silberbrandt), tako i fizičko (strastvenom svađom zapodjenutom bez obzira na svijest o tome da je Ignjatovo srce slabo i da bi ga uzrujavanje moglo životno ugroziti) (usp. Karahasan 1988: 119–120). Sukobivši se s ocem, Leone ga ne propušta podsjetiti na postojanje trokuta koji razotkriva njegovu nekadašnju bračnu nevjeru: Irena Basilides-Danielli – Ignjat – barunica Castelli, dok mu otac uzvraća spominjanjem trokuta koji razotkriva svojevremenu bračnu nevjeru njegove majke: Ignjat – Irena Basilides-Danielli – Cesare Cristofor Balbi (usp. Karahasan 1988: 121).

Dramska se radnja *Gospode Glembajevih* odvija na četirima planovima – erotično-seksualnome, obiteljskome, robno-novčarskome i socijalnome (usp. Gašparović 1989: 124) – a u specifičnu ih cjelinu povezuje Leoneov lik, odnosno njegova nutarnja borba između poštivanja razuma i robovanja osjećajima (usp. Lazarević 1988: 154). Erotično-seksualni i obiteljski plan otvaraju dramu, no ujedno je i zatvaraju – prvi čin započinje dijalogom između Leonea i njegove šogorice, sestre Angelike, kojom će se, kako se saznaje iz proznoga fragmenta *O Glembajevima*, naposljetku i oženiti, dok treći čin završava ubojstvom Leoneove maćeha i ljubavnice, barunice Castelli (usp. Gašparović 1989: 124, 132). Robno-novčarski i socijalni plan drame također su povezani – raskošnu glembajevsku proslavu zasjenjuju tragične sudbine

siromašnih, nedužnih ljudi, izravno i neizravno nastradalih zbog barunice Castelli (usp. Gašparović 1989: 132–133). Kao tri dominantna dramska diskursa izdvajaju se: diskurs vjere, diskurs sumnje i posesivni diskurs – a upravo njihovim oštrim sukobljavanjem postiže se dramska napetost (usp. Senker 2011: 162). Dok jedan lik vjeruje u mogućnost nadilaženja vlastitih slabosti, drugi lik sumnjama guši njegovu vjeru čineći ga tako nesigurnim i slabim (usp. Senker 2011: 161). Međutim, valjalo bi naglasiti da se diskurs vjere i diskurs sumnje nerijetko sukobljavaju u istome liku, koji ima priliku postati svojim saveznikom, ali i protivnikom.

2. 1. Likovi utemeljeni na proturječnostima

Moglo bi se reći kako je dvostrukost “osnovnog modela drame” (Karahasan 1988: 123) *Gospoda Glembajevi* očitovana u njezinim dramskim likovima. Svi su oni u sebi razapeti između dobra i zla – između onoga što jesu i onoga što bi trebali biti. Svaki taj dramski lik postoji “s jasnom linijom unutrašnje napetosti” (Karahasan 1988: 123) koja ga “pretvara u binarnu opoziciju sastavljenu od dvaju kompleksa međusobno nepomirljivih elemenata (odnosno osobina)” (Karahasan 1988: 123). Takva je antitetičnost karakteristična za cjelokupan Krležin književni opus, u kojemu su fabularni zapleti uzrokovani nerješivim sukobima suprotstavljenih stavova (usp. Nemeč 2017: 90). Antinomije u njegovu stvaralaštvu predstavljaju strukturu “u kojoj jedno Ja živi u trajnom i žestokom sukobu s Drugim asimilirajući Drugog ne mogući ga ipak savladati: identitet i diverzitet/alteritet/antitet u agonskom jedinstvu” (*Krležijana*: s. v. *antiteza*). Na razvoj Krležina “antinomijskoga kompleksa” (Nemeč 2017: 114) utjecali su čuveni njemački filozofi – Immanuel Kant i Friedrich Nietzsche. Dok su Nietzscheova djela poticala Krležino istraživanje “mišljenja u oprekama” (Nemeč 2017: 114), Kant je sa svojom *Kritikom čistoga uma* oblikovao njegov pogled na tezu i antitezu kao na “dvije istine, ali i neotklonjive ideje uma” (Nemeč 2017: 115).

U ovome će se radu promotriti način funkcioniranja likova unutar dramske strukture *Gospode Glembajevih*, pri čemu će se osobit naglasak staviti na njihovu antinomijsku problematiku. Proučavajući ulogu koju ti likovi imaju u dramskoj radnji te pokušavajući razumjeti njihove dramske akcije i motivacije, proniknut će se u tajnu njihove nutarnje podvojenosti. Analizirajući muške likove, nastojat će se ponuditi odgovori na pitanja: može li se Leone okarakterizirati kao nezreo čovjek koji želi postati poput svojega pokojnoga brata, ne bi li tako zadobio očevu pažnju i zaslužio njegovu ljubav (usp. Gjurgjan 2003: 60)? Zar Ignjat nije ništa drugo doli pojava “iznutra zvjerski opasna, epikurejska, bezosjećajna” (Vučetić 1958: 180)? S obzirom na to da krši sakrament svetoga reda, smije li se Silberbrandt nazivati

svećenikom? Skriva li Fabriczy u sebi tek običnu “suhu činovničku dušu” (Vučetić 1958: 181) i može li ga se opisati kao “figuru bez ijedne ljudske iskre, bez ijednog srdačnog, iskrenog, bliskog trenutka” (Vučetić 1958: 181)? Zašto je Puba “svu svoju oštroumnost stavio u službu ličnom blagostanju” (Lazarević 1988: 161) i time prestao služiti istini? Kako objasniti činjenicu da je za doktora Altmanna “smrt samo logična izmjena materije” (Garvanović-Porobija 2014: 162)? Tijekom analize ženskih likova, razmotrit će se dvije ključne tvrdnje književnih znanstvenika. Prva tvrdnja govori o tome kako je u *Gospodi Glembajevima* prisutan tek jedan osnovni tip Žene, koji svoje korijene vuče još iz prve faze Krležina dramskoga stvaralaštva, a rascjepljuje se na dva podtipa: ženu bludnicu i ženu patnicu (usp. Gašparović 1989: 131). Druga tvrdnja govori o tome kako ženski likovi u *Gospodi Glembajevima* pate od nedostatka vlastita glasa i u dramskoj strukturi teksta funkcioniraju tek kao pomoć pri karakterizaciji glavnih muških likova (usp. Gjurgjan 2004: 317). S obzirom na to, pokušat će se iznaći odgovori na pitanja: jesu li likovi barunice Castelli i sestre Angelike tek plošni likovi žene bludnice i žene patnice? Leži li u karakterizaciji muških likova njihova jedina uloga? Shodno tome, dovest će se u pitanje i istinitost teze o Krleži kao mizoginome autoru, koja se pronalazi u brojnim znanstvenim radovima. Naposljetku, uzimajući u obzir različita psihoanalitička i feministička stajališta, zaključit će se jesu li gospoda Glembajevi iskreni dramski likovi ili pak neiskrene maske – odnosno glumci koji, više ili manje uspješno, igraju svoje zadane društvene uloge.

3. Antinomije muških likova u drami *Gospoda Glembajevi*

3. 1. Leone Glembaj

3. 1. 1. Odrastao i nedorastao

Godine 1875., u zakonitu braku svojih roditelja, rođen je budući slikar i doktor filozofije – Leone. Njegova majka – Irena Basilides-Danielli – potekla iz obitelji veletrgovaca s otoka Krfa, u sedamnaestoj je godini prvi put samoj sebi pokušala oduzeti život (usp. Krleža 1950: 392). Potom je tri godine provela u švicarskim lječilištima za živce – u strahu od tamnih soba, otvorenih vrata i mirisa ruža – da bi, za vrijeme trudnoće s Leoneom, pokušala iskočiti iz jurećega vlaka (usp. Krleža 1950: 392). Jasno je kako Leone, kao nerođeno dijete, toga nesretnoga događaja nije mogao biti svjestan, no majčinu je tjeskobu itekako mogao osjetiti. Majčin neprijatelj – Ignjat Glembaj – iz dana je u dan sve više i sve odlučnije postajao njegovim neprijateljem. On je, naime, iskaljujući na sinu netrpeljivost spram žene i njezine obitelji, baš

kao i neizrecivu ogorčenost zbog činjenice da mu brak s tom ženom predstavlja patnju, gotovo neprestance poistovjećivao Leonea s Irenom:

GLEMBAY: Vidiš li, i u tome si Danielli! Ne govoriti istinu, to ste vi Daniellijevi uvijek u stanju. Ali to priznati? Ne! Nikada! Pljunuti nekome u lice venecijanski, poniziti ga i zaprljati, to da, da, to je vama u krvi. Ali kada je riječ o konsekvencama, onda šutnja. Upravo takva bila ti je i mati! (Krlježa 1950: 384)

Leone je imao tek pet godina kada ga je otac započeo svakodnevno vrijeđati i ponižavati govoreći mu da je *überspannt* (usp. Krlježa 1950: 377). Ta se riječ oštro urezala u njegovu dječju podsvijest uništavajući mu samopoštovanje i samopouzdanje. Imajući u vidu činjenicu da svakome djetetu lica njegovih roditelja predstavljaju svojevrsna zrcala, u kojima ispitivački promatra svoj odraz, nije teško pretpostaviti kako je Leone – promatrajući nezadovoljnu majku i razjarena oca – samoga sebe smatrao lošim djetetom. Majka ga je prečvrsto vezala uza se, ne bi li u njoj popunio prazninu uzrokovanu nesretnim brakom. Međutim, dječja ljubav koju je Leone majci iskazivao sasvim sigurno nije mogla nadomjestiti onu ljubav koja joj je istinski nedostajala – a bila je to ljubav njegova oca. U namjeri ispravna razumijevanja određenih Leoneovih dramskih motivacija – koje uvjetuju njegove dramske akcije, odnosno kadšto posve neutemeljeno idealiziranje majčina lika i decidiranu obranu njezine časti, osobito u dijalozima s ocem i barunicom Castelli – posegnut će se za tumačenjem Lacanova nauka o majci, ocu, djetetu i žudnji, koja ih neraskidivo povezuje, no ujedno i neminovno razdvaja.

Glasovit francuski psihoanalitičar i psihijatar – Jacques Lacan – objašnjava kako dijete u najranijoj dobi još uvijek ne posjeduje “osjećaj sebstva” (Fink 2009: 63) i upravo zato nije svjesno razlike između sebe i svoje majke. Ono majčino tijelo smatra “jednostavnim produžetkom vlastitog” (Fink 2009: 63), što će reći kako, ugađajući majci, istovremeno ugađa i samome sebi. To dijete iznad svega žudi za razumijevanjem majčine žudnje, koja ga nadilazi, i otkrivanjem njezina izvora – baš kao i za potpunim nadomještanjem majčina manjka (usp. Fink 2009: 59, 63). Ipak, odnos majke i djeteta mora postati tročlanim, u onome trenutku u kojemu otac odlučuje znatan dio majčine pažnje skrenuti na sebe (usp. Fink 2009: 65). Djetetu, dakle, nije dopušteno “potpuno monopolizirati prostor majčine žudnje” (Fink 2009: 64), kao ni zauvijek ostati najvažnijom osobom u majčinu životu, a ta spoznaja u njemu izaziva ogorčenost. Uvidjevši očevu nadmoć, dijete spram njega nesvjesno zauzima gotovo neprijateljski stav.

Kada je riječ o Leoneu, može se zaključiti da je osjećao kako ga neke nevidljive spona, s jedne strane, drže sigurno privezanim uz majku i njezinu primarnu obitelj – Danielli. S druge pak strane, iste su ga spona držale opasno privezanim uz oca i njegovu primarnu obitelj –

Glembaj. Kako bi se mogao obračunati s nemirom u sebi i suprotstaviti se “hamletovskim sumnjama” (Hećimović 1976: 418), Leone mora simbolično umrijeti kao Glembaj i nanovo se roditi kao Danielli. Međutim, takvo što ne može učiniti, zato što mu daniellijevska polovica, sama po sebi, ne može omogućiti život. Ona istinski postoji i razvija se tek u stanju ovisnosti o glembajevskoj polovici – onoj koju Leone mrzi i od koje očajnički nastoji pobjeći. Taj se bijeg otkriva kao “glavni uzročnik i pokretač svih sukoba u drami” (Hećimović 1976: 420). I baš u tome bijegu – nepovratno zarobljen u toj beskrajnoj mržnji na sve glembajevsko u sebi i oko sebe – Leone se potvrđuje kao Glembaj (usp. Bošnjak 2019: 21–22). U trećemu činu, u razgovoru sa sestrom Angelikom, on priznaje:

LEONE: Od prvoga dana, kada sam počeo misliti, ne radim drugo, nego se borim protiv Glembaja u samome sebi! To i jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbini: ja sam čisti, nepatvoreni, stopostotni Glembaj! Sva ta moja mržnja na Glembajeve nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glembajevima ja sam sebe gledam kao u ogledalu! (Krlježa 1950: 445–446)

Taj intelektualac i lucidan promatrač svijeta istovremeno je daniellijevski melankoličan i glembajevski egzaltiran. Čitava njegova pojava odiše ozbiljnom podvojenošću između tijela i duha, osjećaja i razuma (usp. Vučković 1972: 75). U njegovu je liku ta podvojenost “dovedena gotovo do karikaturalnosti” (Karahasan 1988: 123) – jer upravo se on, koji prigovara oštro glembajevskome nemoralu i zgraža se nad njim pravednički, udvara časnoj sestri, udovici pokojnoga brata Ivana, i pljuje na svoju nesretnu pokojnu majku ulazeći u intiman odnos s vlastitom maćehom (usp. Karahasan 1988: 123). Upravo on, koji tvrdi kako u glembajevskoj vili odsjeda usputno, samo kao gost, istražuje pomno slučaj Rupert-Canjeg, čita i zadržava kod sebe pisma koja je barunica Castelli napisala Silberbrandtu i upućen je u poslovanje očeve tvrtke (usp. Karahasan 1988: 123–124).

Dubinska analiza Leoneova odnosa s ocem – koji je imao ključnu ulogu u oblikovanju njegove ličnosti – nije moguća bez prethodna uvida u tumačenje Freudova nauka o trima dijelovima od kojih je svaka ličnost sazdana. Sigmund Freud – znamenit austrijski psihijatar i osnivač psihoanalize – dijelove ličnosti imenuje kao: Ono, Ja i Nad-Ja. Ono je “nepripitomljena strast” (Matijašević 2006: 51), dok Ja predstavlja “zdrav razum” (Matijašević 2006: 51). Ono zahtijeva olakšanje nagona, a Ja te iste nagone uočava i nastoji nad njima uspostaviti kontrolu (usp. Matijašević 2006: 51). Važno je napomenuti kako su uz Ja vezana dva strana područja – unutarnje, odnosno ono koje obuhvaća potisnuto, i vanjsko, odnosno ono koje obuhvaća stvarnost (usp. Matijašević 2006: 50). U Leoneovu je slučaju osobito uočljiv rascjep koji nerijetko pogađa Ja. Naime, Ja ima sposobnost obračunavanja sa samim sobom kao s objektom – predmetom nesmiljene kritike (usp. Matijašević 2006: 50). Tako je Leoneova dramska akcija

u glavnome dijelu drugoga čina, isprva, priznanje da njegov slikarski rad ne vrijedi ništa, baš kao i podnošenje očeva omalovažavanja. No ta se dramska akcija postupno mijenja, zato što Leone instinktivno ustaje u obranu svojega dostojanstva. Iza njegovih oprečnih akcija stoje jednake motivacije – on čezne za time da ga otac konačno zapazi i prihvati kao cjelovitu osobu, vrijednu poštovanja i ljubavi (usp. Gjurgjan 2003: 61):

GLEMBAY ustao je i gleda te papire s indignacijom, mrzovoljno: Kakve škice? Uzeo je jedan dva kartona u ruke, pregledao ih i odbacio s prezirom: No, dakle, ne vrijedi ti to ništa! Šteta za vrijeme! Samo se tu igraš s tim farbama, a vrijeme prolazi! Nikada nisi ni jednu stvar ozbiljno uzeo u svoje ruke! Ogovarati i klevetati ovako jalovo, to ti znaš, da, to da, – to je jedino, što ti znaš! Ni jednog krajcara nisi privrijedio... (...)

LEONE: (...) Zašto me vrijeđaš? Ja nisam, istina, privrijedio, ali ja nikada nisam u životu vagao glembajevski: meni od tuđeg nije nikada prevagnulo! A što se mojih slika tiče, ja i sam znam, da nemam talenta, ali ti si najmanje kompetentan da govoriš o mojim slikama! (Krlježa 1950: 397–398)

Prema Freudu, roditelj je onaj koji omogućava uspostavu Nad-Ja u ličnosti svojega djeteta (usp. Matijašević 2006: 50). Isprva mu pokazujući ljubav, a potom ga izlažući nepodnošljivu strahu od gubitka te ljubavi, roditelj dijete usmjerava na putu internalizacije moralnih zabrana (usp. Matijašević 2006: 50). Tako dijete, s vremenom, postaje svjesno činjenice da mora poštivati pravila ponašanja koja se pred njega postavljaju. U suprotnome, bit će kažnjeno gubitkom onoga do čega mu je najviše stalo. Konačna uspostava Nad-Ja u dječjoj ličnosti podrazumijeva završen “proces poistovjećivanja s roditeljskom instancijom” (Matijašević 2006: 51). Dijete osjeća kako želi postati poput roditelja, svojevrskih ideala, a Nad-Ja potiče ga na svakodnevnu autoanalizu, koja će ga suočiti s vlastitim manama i pomoći mu u njihovu iskorjenjivanju (usp. Matijašević 2006: 50–51).

Leoneov se Nad-Ja, međutim, nije mogao pravilno razviti – jer kako da strahuje od gubitka očinske ljubavi onaj sin koji tu ljubav nikada nije zaista iskusio? Kako da se trudi zadržati ono što nikada nije imao i zaslužiti ono što mu, po svoj prilici, nije namijenjeno? Zašto bi nastojao izbjeći očeve kazne kada već zna da će ga one sustići – i to ne zato što je u nečemu pogriješio, već zato što je onakav kakav jest – emotivan i naklonjen umjetnosti. S obzirom na to da ga otac nije želio poštedjeti grubih kritika i nije propuštao pokazati mu kako je nezadovoljan njime, jasno je da Leone u njemu nije mogao vidjeti ideal koji bi trebao dostići. Bilo je doista nemoguće poistovjetiti se s takvim ocem, koji je ozbiljne razgovore sa sinom vješto pretvarao u nemilosrdne borbe riječima:

GLEMBAY: (...) Sve ovo, što ti buncaš, bolesni su možđani! (...) U stvari, to je arogantno i okrutno spram tvog rođenog oca. Ti si kapriciozan neuropat, kakva ti je bila i mati! I molim te! Čekaj,

da i ja tebi kažem istinu: ja sam s tvojom majkom proživio dvadeset tako teških godina – da sam nad njenom mrtvačkom posteljom odahnuo kao od kakve mòre! (Krlježa 1950: 392)

Tek što Leone, u ključnome dijalogu na kojemu se temelji drugi čin drame, pokuša objasniti kako je samoubojstvo njegove majke trovanjem neoprostiva posljedica afere koju je njegov otac imao s barunicom Castelli, Ignjat se na njega bijesno obrušava:

GLEMBAY: Da, upravo tako arogantan bio si spram mene već u svojoj devetoj godini. To je ta tvoja venecijanska krv! (...) Ostavi me, molim te, s tim tvojim glupostima! Svi ste vi Daniellijevi psihopati, te na vašim suludim i bizarnim opažanjima gradite nekakve optužbe u zraku! Sve su to magle i paučine! Molim te! O svim tim tvojim dokazima i indicijama nema ni govora! (Krlježa 1950: 377, 392).

Bez obzira na očevu reakciju, Leone pred njim ne uzmiče. Čak štoviše – on otvara još jednu temu o kojoj se ne bi smjelo govoriti, a riječ je o samoubojstvu njegove mlađe sestre Alice utapanjem u rijeci. Leone od oca zahtijeva neka ne zatvara oči pred činjenicom da je barunica Castelli neizravno prouzročila Alicinu smrt. Njegova je dramska motivacija u tome slučaju potpuno jasna – ona leži u jednostavnoj želji za oslobađanjem istine i rušenjem zidova izgrađenih od obmana, koje je Ignjat oko sebe podigao:

LEONE: (...) Jedanaest godina je minulo, kako smo pokopali Alis! Ja sam bio onda posljednji put doma. Jedanaest godina tebi nije palo na pamet, da sebi postaviš pitanje: a zašto je ta moja dvadesetogodišnja kći skočila u vodu?

GLEMBAY: To je bilo sve u njenoj fantastičnoj daniellijevskoj krvi. I vaša mati pokušala je svoje prvo samoubijstvo u svojoj sedamnaestoj godini! Dogodilo se to sigurno bez svakog stvarnog razloga!

LEONE: Fantastična daniellijevska krv! Dogodilo se to, dragi moj, zato, jer je Alis konstatirala za mladoga Zygmuntowicza da spava kod tvoje gospođe barunice! Alis je nevino bila zaljubljena u mladoga Zygmuntowicza! Utopila se nevino i naivno bez ikakvog juridičkog dokaza: prosto po indicijama! (Krlježa 1950: 389)

Freud smatra kako je čovjekova sklonost neprijateljstvu u potpunosti prirodna, a čitava je ljudska kultura utemeljena ponajprije na potiskivanju agresivnih nagona (usp. Matijašević 2006: 61). Činjenica da su Leone i Ignjat agresivnost smatrali neizbježnom, predajući se olako njezinu razornu utjecaju, razvidna je iz načina na koji su jedan drugoga napadali:

GLEMBAY: (...) Ti si monstrum od čovjeka! (...) Ti si luđak! Ti nemaš nikakve predodžbe o značenju svojih riječi! Znaš li ti uopće što ti laješ?

LEONE: Ja si izmoljavam taj tvoj ton!

GLEMBAY: Ja sam tvoj otac i ja imam pravo na to!

LEONE: Ne viči! Na koga vičeš? Viči ti na tvoje bankare i senzale, dragi moj, a ne na mene! Ti si se naučio da ljudi stoje pred tobom pognute glave, ali mene ne ćeš nadvladati tim svojim brutalnim glasom! Nadvikivanje spada u krčmu! Ja mislim da je svega toga bilo dosta! (Krlježa 1950: 403–404)

Lacan, za razliku od Freuda, ne smatra kako agresivnost leži “u društvenim interakcijama” (Matijašević 2006: 62), već drži da su “njezini korijeni intrasubjektivni” (Matijašević 2006: 62). Objašnjenje Leoneova i Ignjatova narušena odnosa izvodi se prvenstveno iz Lacanova promišljanja o agresivnosti kao onoj koja “proizlazi iz odnosa neprepoznavanja” (Matijašević 2006: 62). Dakle, sin i otac okrutni su jedan prema drugome, zato što jedan drugoga ne prepoznaju:

LEONE: (...) Mi smo dvije rase kao što si sâm rekao: Glembajevi i Daniellijevi! Mi smo – po tebi – grčki lažljivci i Venecijanci! Ti mene nisi nikada volio, jer konačno unutar tvog veltanšaunga ti za to nisi imao nikakva razloga! I baš zato, jer smo nas dvojica dvije rase, ja od početka, koliko se sjećam, ne samo da sam ti bio indiferentan, nego upravo protivno: ti me nikada nisi trpio! (...)

GLEMBAY *s višim smiješkom*: (...) Idi molim te! Ti gledaš u oblake! (...) I vidiš, kad te ovako gledam, gdje tu brbljaš djetinjarije, srce mi se steže u grlu! Tako mi je tu kao da sam popio deci joda! Ti si moj sin? Moj jedini sin? (Krlježa 1950: 386, 399)

Uz to što nije mogao prepoznati svojega oca, Leone se u rodnome domu osjećao poput stranca (usp. Bošnjak 2019: 21):

LEONE *još uvijek tiho*: (...) molim te da uvažiš, da se ja smatram u tvojoj kući gostom! (...) I još nešto moram da priznam: nakon ovih jedanaest godina, mala me je nostalgija pekla za svim ovim tu. Putujući ovamo, ja sam se nevino veselio, da ću vidjeti mamin grob, Beatrice, one naše stare slike i tebe. Da! I tebe! Ali u ovoj glembajevskoj atmosferi krvi, ubijstava, samoubijstava, u ovoj nezdravoj atmosferi laži i intriga i histerije, odmah mi se javila stara moja migrena. (Krlježa 1950: 386)

Ona neočekivana čežnja koja se u njega uvukla dok je bio daleko od svega što je poznao, nestala je nakon povratka u glembajevsku vilu. Tek je tada shvatio kako zapravo ne postoji ono što mu je godinama nedostajalo i kako pogled na majčin grob, na glembajevske portrete, na vlastita oca, izaziva u njemu tešku gorčinu. Izgubio je i majku, i sestru, i brata, a otac je uz njega tek formalno ostao, nikako ga ne prihvaćajući onakvim kakav zaista jest:

GLEMBAY *umorno ali potpuno superiorno*: Potpuno si smušen, dijete moje! Ti si bolestan, (...) i najbolje bi bilo da se smiriš negdje u jednom sanatoriju! Ti hodaš po krovovima s tvojim talentom, dragi moj! Gdje je taj tvoj talent? Što je to sve, za volju Božju? Sve to nije vrijedno ni filira! Kako to izgledaš? Lutaš svijetom kao kakav šimpanza s ovom svojom košutovskom bradom! Kao sablast kakva! Star si, nemaš krova nad glavom! Nisi ni familije osnovao i tu se skitaš po atelierima kao kakav cirkusant s koferima! (Krlježa 1950: 398)

Važno je naglasiti kako se iz Ignjatova i Leoneova sukoba može iščitati sukob dvaju oprečnih svjetonazora – konformističkoga, buržujškoga i poduzetničkoga s jedne strane, odnosno antikonformističkoga, antiburžujškoga i boemskoga s druge strane. Zato što nije želio osnovati vlastitu obitelj i postati uspješnim poslovnim čovjekom, poput svojega starijega brata

Ivana, Leone je u Ignjatovim očima postao duševnim bolesnikom izgubivši tako svaku vrijednost (usp. Gjurgjan 2003: 61):

LEONE: (...) Da, Ivan, on, da! On je bio zvijezda, koja se pojavila na bečkoj i amsterdamskoj burzi! Ivan je za tebe bio punokrvni Glembay. I ja znam, da bi ti bio mnogo više volio, da sam ja umro mjesto njega! Za Ivana ste govorili, da će biti austrijski Rockefeller! A mene ste slali u sanatorije! Da! Što me gledaš tako gadno? (Sjećam se, dok sam ti još kao dečko sjedio na koljenu, kako je taj tvoj isti pogled ispod stakla bio oštar i hladan.) (Krlježa 1950: 386)

Leone je Ivana uvijek smatrao povlaštenim u odnosu na samoga sebe, a pritom je zaboravljao na činjenicu da se njegovo vlastito školovanje u Cambridgeu također može smatrati povlasticom. Njegova mnogobrojna putovanja i odsjedanja u hotelima isto tako predstavljaju povlasticu koja ne bi mogla postojati bez glembajevskoga novca. U konačnici, upravo taj novac spram kojega je Leone otvoreno izražavao prijezir, omogućavao mu je da se neopterećeno bavi slikarstvom.

Prema Lacanu, “bratsko suparništvo najpoznatiji je primjer imaginarnih odnosa koji sadržavaju mržnju” (Fink 2009: 96). Naime, djeca ne vide razliku između sebe i svoje braće, stoga teško podnose situacije u kojima roditelji “povlašteno tretiraju bilo koga osim njih samih” (Fink 2009: 61). Istinitost Lacanove tvrdnje iščitava se posve jasno iz Leoneova i Ivanova odnosa. Ivan je, kao stariji sin, predstavljao očev ponos – otac je u njemu i u njegovim postupcima mogao prepoznati samoga sebe – pravoga Glembaja. Leone je pak, kao mlađi sin, predstavljao očevu sramotu – otac njegove postupke nije podržavao i u njemu je mogao vidjeti samo stranca – pravoga Daniellija. Zbog svega je toga Leone spram Ivana počeo gajiti zavist i netrpeljivost. Ne bi se moglo reći da ga je zaista mrzio, no sasvim je sigurno bio ogorčen na njega. Iako se Leoneovi negativni osjećaji ne mogu opravdati, njihovo je postojanje razumljivo. Dok je Ivan uživao u svim udobnostima roditeljskoga doma, Leone je boravio u sanatorijima. Ivanovo su samopouzdanje svakodnevno učvršćivale pohvale, dok su Leoneovu nesigurnost opetovano produbljivali prijekori. S vremenom je mlađi brat spoznao kako je stariji brat zauzeo njegovo mjesto u obitelji i tako ga simbolično učinio siročetom (usp. Fink 2009: 96).

Godinama je Leone u sebi oživljavao sjećanje na jednu davnu vjetrovitu noć, koja je zauvijek promijenila njegov dječje nevin pogled na svijet:

LEONE: (...) Ja sam još učio nepravilne grčke glagole, kad sam prvi put doživio kriminal! Bila se digla vjetrina i čupala stabla s korijenom, a mi dečki na botaničkom izletu s bilinskom kantom i leptirskim mrežama, sklonismo se u jednu krčmu u šumi kraj kamenoloma. I tamo u tmuni, (...) tamo su nekakvi crni i rutavi ugljenari govorili kako nekome treba pustiti krv! (...) Ja sam kao u bunilu, nošen groznim strahom, potrčao u tminu, u noć, i u onoj vjetrini, u prolomu oblaka, po grmljavini, ja sam od straha vikao i trčao bez glave! Tamo sam prvi puta stvarno doživio da se ljudi ubijaju! Onda sam se

kretao svijetom s leptirskom mrežom u ruci i sa šafranovom lukovicom! A danas sam star i glup, danas sam bolestan i još uvijek živim u krvavoj krčmi! (Krleža 1950: 450)

Ta krčma, o kojoj Leone pripovijeda sestri Angeliki u trećemu činu, simbolizira zapravo njegov rodni dom (usp. Klajn 1968: 116). Baš poput krčme, taj je dom strašan, mračan – u njemu vladaju kriminal, bolesti, samoubojstva – i čini se kako je iz njega nemoguće pobjeći. Leoneovo prisjećanje na tu strašnu noć, u kojoj je naglo odrastao shvativši kako su ljudi spremni ubijati jedni druge, “priprema je za ono što slijedi kao nužnost u dramskom raspletu” (Gjurgjan 2003: 61–62). Nekadašnji dječak, prestravljen već i pri samome spomenu krvi, postao je odraslim čovjekom koji se usudio počiniti ubojstvo. Jasno je da njegova odraslost nipošto ne podrazumijeva i doraslost životnim izazovima s kojima se suočava, a upravo ta nutarnja podvojenost između zrelosti i nezrelosti predstavlja ono što ga neprestano oslabljuje.

3. 1. 2. Između svjetla i sjene

Jedna od temeljnih značajki Krležina dramskoga stvaralaštva neosporno je problematiziranje odnosa između muškarca i žene, uz neizostavnu notu “demistificiranja fenomena ljubavi” (Gašparović 1989: 128). Svaka radost u Krležinim dramama, pa tako i u *Gospodi Glembajevima*, “opstoji samo kao iluzija, u stanju koje se još nije realiziralo u vlastitu zbiljnost” (Gašparović 1989: 126). Ta je činjenica jasno vidljiva u Leoneovu odnosu sa sestrom Angelikom i barunicom Castelli – dvjema najvažnijim ženama u njegovu životu. Jedna simbolizira neuhvatljivo i postojano svjetlo u neprobojnoj glembajevskoj tmuni, a druga predstavlja tek blijedu sjenu koja se za njim uporno vuče. Sestra Angelika potiče zanos njegova duha (usp. Vučković 1972: 77) i Leone smatra kako samo ona može donijeti spas u njegovoj “tamnoj glavobolji” (Krleža 1950: 454), dok barunica Castelli omogućava zanos njegova tijela (usp. Vučković 1972: 77) i guši u njemu svaki proplamsaj uzvišenih osjećaja. Međutim, barunica Castelli nije u potpunosti tjelesna, baš kao što ni sestra Angelika nije u potpunosti duhovna žena – a što će se nastojati dokazati u predstojećim poglavljima ovoga rada. S obzirom na to, ne može se sa sigurnošću tvrditi kako je u Leoneu došlo do “podvajanja majčine slike na majku-sveticu” (Klajn 1968: 126), koju je prepoznao u sestri Angeliki, i “majku-drolju” (Klajn 1968: 126), koju je prepoznao u barunici Castelli. Također, diskutabilna je i konstatacija da on na ženu gleda kao na fetiš, odnosno “simbolički predmet razmjene u borbi za moć” (Gjurgjan 2003: 60) i konačnu prevlast nad ocem. Imajući u vidu činjenicu da Leone nije želio postati poput Ivana, već samo steći očevo poštovanje i ljubav bivajući onakvim kakav jest, teško je vjerovati da sestra Angelika za njega predstavlja tek fetiš koji će mu pomoći da “zadovolji oca” (Gjurgjan 2003: 60). Nadalje, istina je kako bračna nevjera barunice Castelli Leoneu služi kao

“sredstvo da se oca raskrinka, ponizi, da mu se uzvrati udarac” (Gjurgjan 2003: 61). No on nije započeo ljubavnu vezu s njom samo kako bi mogao na “neki način postati ocem, zauzeti njegovo mjesto” (Gjurgjan 2003: 61). Čak štoviše, u glembajevskoj obitelji Leone želi zauzeti isključivo mjesto mlađega sina – jer ono mu po rođenju pripada. Taj čovjek katkada podsjeća na dijete – nesigurno, neodlučno i silno ovisno o tuđoj sućuti, pažnji i podršci. Upravo je u odnosu sa sestrom Angelikom i barunicom Castelli nastojao dobiti potvrdu o tome koliko vrijedi. Međutim, nijedna ga od tih žena nije mogla u potpunosti razumjeti.

Baruničina tjelesnost predstavljala je glavni razlog Leoneova ambivalentna odnosa prema njoj. Ta žena, koja robuje prenaplašenim erotskim sklonostima i nikako ne pronalazi ravnoteže između nagona i razuma, istodobno je u njemu izazivala osjećaje privlačnosti i odbojnosti. Erotizam se, u kontekstu *Gospode Glembajevih*, može tumačiti kao “iskonsko zlo, izvor opće degradacije, duhovnog rasula i krajnjeg nemorala u čovjeku i društvu” (Šimundža 2004: 599). Zato je barunica Castelli Leonea privukla samo na niskoj, tjelesnoj razini njegova bića, dok ga je na uzvišenoj, duhovnoj razini, odbijala. Pružala mu je osjetilnost, a uskraćivala intuiciju (usp. Matijašević 2011/2012: 4, 7)¹. Funkcionirala je kao pokretač njegove “krajnje disocijacije primarnih i sekundarnih procesa” (Matijašević 2011/2012: 8). Oni procesi koje je barunica Castelli u Leoneu poticala mogu se imenovati kao primarni procesi “krvi, tijela, nagona, afekata” (Matijašević 2011/2012: 8).

Sestra Angelika bila je žena rječite šutnje – i upravo u njezinoj blizini, ogrnut tom znakovitim šutnjom kao neprobojnim plaštom, Leone je osjećao kako ima snage izgovoriti riječi koje otkrivaju njegove najdublje strahove:

LEONE: (...) Ja jedanaest godina nisam dolazio u ovu kuću od straha pred zločinom (...). U ovoj magli, među onim mrtvacima, ja sam se instinktivno nečeg bojao, a opet sam u sebi perverzno uživao, da će se ipak dati zgodna prilika. (...) Još u posljednjoj sekundi meni je bilo jasno, da će se dogoditi zlo, ali je strast bila jača od pameti! Glembajevski imperativ, taj me je svladao i ja sam se zaprljao u svojoj vlastitoj krvi. Sve je to kaos, draga moja dobra Beatrice! Sve je to tako strašno! *Bez suza i bez jecanja taj njegov grč je grč čovjeka, koji okrutno i beznadno misli o sebi.* (Krlježa 1950: 452–453)

U iskrenim, veoma prisnim trenutcima, sestra je Angelika za Leonea ponovno postajala Beatrice – baš kao da se između njih ne protežu one duge godine u kojima je ta mlada barunica prvo postala suprugom Ivana Glembaja, potom njegovom udovicom i naposljetku časnom sestrom dominikankom. Za razliku od Leonea, koji je u suvišnim riječima zarobljavao i gubio

¹ Citirani je izvor dostupan samo u obliku Word dokumenta. Stoga naznačeni brojevi stranica ne označavaju brojeve stranica u originalnome tekstu, već u Word dokumentu, koji je preuzet s internetske stranice navedene u popisu literature.

samoga sebe, ona je svoj identitet pronalazila u svakodnevnomu odabiranju šutnje. Može se pretpostaviti da se bojala odgovornosti za izgovorene riječi i njihovih nesagledivih posljedica – no bojala se i odgovornosti za šutnju, koju je katkada odlučno prelamala dobronamjernim primjedbama upućenima Leoneu:

ANGELIKA *plaho, ali svojom harmoničnom postojanošću prodirno i sugestivno*: Ti voliš paradokse i ti sve iskrivljuješ. Ja se bojim tvojih šala, ali molim te, to je moje dugogodišnje iskustvo: doista ima mnogo neiskazane i blage mudrosti u maksimi, da bližnjega treba ljubiti kao samoga sebe! I da bi čovjek mogao postati kršćanin, on dakle prije svega treba da ljubi samoga sebe! (Krlježa 1950: 446)

Raspravljajući sa sestrom Angelikom “o krhkosti ljudske spoznaje i tajnovitosti istine” (Šimundža 2004: 673), Leone pažljivo motri njezino gracilno lice i njezine bijele ruke. Činjenica da se pogledi toga slikara na njoj uporno zaustavljaju kao na kakvu vrhunaravnomu portretu, sugerira Leoneov estetski aristokratizam, koji se pak može promatrati kao njegov odgovor na vulgarni buržoazijski utilitarizam (usp. Lazarević 1988: 171). Svjestan toga da Angelika utjelovljuje “simboličke zakone nasuprot zakonima krvi” (Matijašević 2011/2012: 6), Leone vjeruje kako mu upravo ona može pomoći “ostvariti prijelaz od nagonске determiniranosti do slobode ega” (Matijašević 2011/2012: 6):

LEONE: O, kako si dobra, Beatrice! (...) Pod magnetom nečije etičke inteligencije ja bih još mogao da sve to sperem sa sebe, u takvoj jednoj imaginarnoj nadzemaljskoj harmoniji ja bih još mogao da nađem svoj *raison d'être*, i moj talent mogao bi da se obrazloži, da se potvrdi, ja bih mogao da radim, da stvaram, da živim, da ozdravim – da izađem iz toga (...). (Krlježa 1950: 454)

U najvećim tjelesnim i duševnim patnjama, dodir je Angelikinih ruku za njega majčinski utješan i on se za te ruke prima kao za slamku spasa:

Na divanu ona je uzela dva jastuka s jednog fotelja i postavila ih jedan na drugi, stručno, bolničarski, a onda je pošla spram Leona kao prava Sestra Milosrdnica i pomilovavši ga jednom beskrajno toplom kretnjom ruke, ona ga je kao pacijenta povelala do divana.

LEONE *predao se njevoj požrtvovnoj nježnosti kao bolesno dijete*: (...) Tvoja je ruka hladna kao kamfor! Tvoja holbeinska ruka, Beatrice! O, kako je sve to teško! (Krlježa 1950: 448)

Iako u sebi “utjelovljuje čudne zakone super-ega” (Matijašević 2011/2012: 5), iako se na prvi pogled doima poput žene čija je nutrina cjelovita, Angelika je itekako podvojena između duhovnosti i tjelesnosti. Kao takva, ona Leoneu ne može pružiti istinsku pomoć (usp. Matijašević 2011/2012: 5). Njegovoj “matematičkoj preciznosti” (Matijašević 2011/2012: 4) ona suprotstavlja “snagu intuicije” (Matijašević 2011/2012: 4). No pružajući mu tu intuiciju, istovremeno ga izlaže uskrati osjetilnosti (usp. Matijašević 2011/2012: 4, 7). Bez obzira na to, Leone čezne za njezinom osobitom razboritošću, za njezinim razumijevanjem, za njezinom

blizinom. Ipak, čak ni u njezinoj blizini ne događa se njegov “trenutak samoodređenja” (Matijašević 2011/2012: 3) – onaj trenutak u kojemu bi trebao biti oslobođen razapetosti između Daniellija i Glembaja u samome sebi. Leone posjeduje iznimnu snagu “superiornog intelekta” (Matijašević 2011/2012: 6), no bez ispunjenja svoje osjećajne funkcije, on ne može postati cjelovitom osobom. Put spasenja koji mu Angelika nudi zapravo je paradoksalan, zato što ne podrazumijeva izvlačenje iz “bolno secirajućeg razuma” (Matijašević 2011/2012: 7) uz pomoć osjećaja, već uz pomoć razuma. Ona u njemu potiče poricanje osjetilne i osjećajne psihičke funkcije – a svaka će od tih funkcija pred Leonea postaviti vlastite naplatne zahtjeve (usp. Matijašević 2011/2012: 7). Osjetilna je funkcija ona koju će poticati barunica Castelli, dok će se autonomizirana osjećajna funkcija razriješiti sama – upravo tragičnim baruničinim ubojstvom (usp. Matijašević 2011/2012: 7).

3. 2. Ignjat Glembaj

3. 2. 1. U traganju za suosjećanjem

Čovjek koji je naizgled imao sve, a zapravo nije imao ništa – Ignjat Jacques (Naci) Glembaj – rođen je godine 1844. Iz proznoga se fragmenta *O Glembajevima* saznaje kako se njegov otac – Franc Ferdinand – ženio dva puta, a Ignjatova je majka bila očeva druga legitimna supruga – Foringaš-Meško Terezija – jedinica ugledna bačvarškoga majstora i podravskoga vinogradara (usp. Krleža 1950: 14). Osim starijega brata Ambroza, Ignjat je imao i mlađu sestru Ludvigu (koja je promijenila ime i tako postala Patricijom) te mlađega brata Marijana (usp. Krleža 1950: 14–15). Bio je on “bečki i marsejski đak, brodovlasnik s međunarodnim vezama, nasljednik očeve tršćansko-bečke firme Glembay Ltd. Comp., predsjednik industrijalne banke, vlasnik svilara, sapunara, pivovara, tkaonica, parnih pilana, jedan od glavnih akcionara D. D. G.” (Krleža 1950: 15). Pripovjedač za njega govori kako je putovao mnogo, no sve to što je na putovanjima iskusio njegove vidike nije izoštrilo, jer “o stvarima nije nikada razmišljao ni duboko ni plitko” (Krleža 1950: 15). Kao izuzetno praktičan čovjek, za kojega bi se moglo ustvrditi kako je objema nogama čvrsto stajao na zemlji i nije imao smisla za simboličko razmišljanje, Ignjat je pokazivao interes samo za čekove i žene (usp. Krleža 1950: 15). Sa svojim je mnogobrojnim ljubavnicama obilazio Europu, a iz Trsta preselio se u Zagreb tek godine 1898., u razdoblju skandalozne veze s barunicom Castelli (usp. Krleža 1950: 23). Upravo je zbog te veze njegova prva legitimna supruga samoj sebi oduzela život, a njegov mlađi sin – Leone – zauvijek se od njega odmetnuo. Godinama se kasnije oko Ignjata učvrstila mreža

obmana koja mu je bila potrebna ne bi li se zaštitio od samoga sebe – ne bi li posve iščeznuo pred pronicljivim pogledom svojega Nad-Ja, odnosno svoje savjesti. Odbijao se suočiti s činjenicom da već neko vrijeme propada na financijskome, zdravstvenome, ali i obiteljskome planu – premda to vješto nastoji sakriti (usp. Bogdanović 1956: 68) – zato što, kao gospodar, “ne smije pokazati slabost” (Fink 2009: 147). U veoma rijetkim prilikama – među kojima se ističe razgovor s Leoneom u drugome činu – Ignjat u sebi pronalazi snagu za glasno iznošenje kompleksa, strahova i nutarnjih rana koje su ga nepovratno obilježile:

GLEMBAY *zamišljeno i rezignirano*: Da, da, uvijek je tako bilo! Kadgod sam ja pristupio jednome od vas, u bilo čemu, s bilo kakvom molbom ili namjerom, uvijek, da, uvijek se dogodilo jedno te jedno: uvijek se preda mnom javila ova vaša Danielli-grimasa, s jednim višim prezirom za sve, što niste vi! Gospoda! Gospoda Danielli, venecijanski grand! A ja, tko sam ja? Nekakav međimurski parvenu. (...) Tko je uopće došao na misao, da pozove na odgovornost tebe, Daniellija, kada si ti blagoizvolio da nad nekim slomiš štap! (Krlježa 1950: 383)

Taj se bankar osjećao bolno inferiornim u odnosu na članove obitelji Danielli – iz koje je potekla Leoneova majka. Kako bi razriješio kompleks inferiornosti, upustio se u vezu s barunicom Castelli (usp. Lazarević 1988: 172) – a to mu Leone nikada nije oprostio:

LEONE *ozbiljno, strogo i vrlo mrko*: (...) Toj ženi ni imena se ne zna i krsni list joj je falsifikat, a vi je zovete barunicom? Kakva je ona barunica? Ima li nekoga tko zna, kakva je ona barunica? Tko je ta žena? Odakle je došla? Stari Fabriczy našao ju je u jednom bečkom Stundenhotelu! Pitaj njega gdje je prije toga s njom šampanjizirao, taj stari svodnik prije no što ti ju je podmetnuo! (Krlježa 1950: 408)

Ignjat smatra da je osjećaj superiornosti, koji barunica Castelli u njemu izaziva, ključan u procesu liječenja njegova povrijeđena ponosa i buđenja gotovo nepostojećega samopoštovanja. Činjenica da je ta žena unaprijedila njegovo kućanstvo – kupovala perzere, uvezivala knjige – i poklanjala mu toliko žuđenu pažnju, za Ignjata je bila dovoljna da spram nje osjeća, ako već ne istinsko, a ono makar površno divljenje:

GLEMBAY (...): Ta je žena naučila mene živjeti! Poslije one mase žena, ona je bila prva, koja me je naučila što je to: živjeti i biti sretan! (...) Šarlota je čitavo moje kućanstvo podigla za tri kategorije! Šarlota je konačno mene stavila u centar mog vlastitog doma! Sve moje Kirmane, Korasane i Tebrise ona je zbog mene kupovala, jer su perzeri moja pasija! Onaj lotrinški goblen, holandski špajscimer, sve je to ona izrežirala zbog mene. I zbog mog ličnog komforta! Tko je došao prvi na ideju, da uveže moje knjige? Tko je u mojoj vlastitoj kući uopće meni posvećivao kakvu pažnju? (Krlježa 1950: 396–397)

Iza dramske akcije egzaltirana i grčevita isticanja baruničinih vrlina stoji jasna dramska motivacija. Ignjat, naime, ne želi samo Leonea uvjeriti u istinitost onoga što govori – već i samoga sebe. On potajice sumnja u te svoje riječi i osjeća kako je Leone u pravu kada prigovara barunici Castelli. Pokušavajući svaku sumnju i svaki negativan osjećaj u potpunosti zanemariti,

Ignjat Leoneu nabraja žrtve koje je morao podnijeti u braku s njegovom majkom – a kojih se sada, u braku s barunicom Castelli, konačno oslobodio:

GLEMBAY (...): (...) Ja sam sedam godina nosio tvoju majku na ovim svojim rukama, a nisam joj se približio ni za jedan jedini milimetar! Ta je žena ostala za mene izolirana sa svojih sedam izolacija i nikada ja nisam znao, tko je i što misli. Već je bila pokopana, mislim tri ili četiri godine, kad sam u jednom tajnom pretincu našao čitavu seriju pisama nekakvog marchese Cesare Christoforo Balbi-a! Dakako! To je sve bilo u vrijeme, dok je nosila Alicu! Njezino putovanje u Dolomite, njen zagonetan svakogodišnji boravak na Lago di Comu, da, to je bila tvoja gospođa majka! (Krlježa 1950: 396)

Nesumnjivo, Irena nije bila onakva idealna žena kakvom ju je Leone doživljavao. No zbog njezina bi joj ljubavnika imala pravo prigovoriti samo čestita osoba – a ne Ignjat – koji se i sam odao nemoralu održavajući odnose s čak dvadeset i sedam ljubavnica. Njegova dramska akcija naglašavanja Ireninih mana motivirana je željom za opravdanjem ulaska u ljubavnu vezu s barunicom Castelli – kako pred svojom vlastitom savješću, tako i pred Leoneom. U tijeku čitave drame, Ignjat je samo jednom osjetio potrebu za prijateljskim razgovorom s Leoneom:

GLEMBAY: (...) Možeš li ti razgovarati sa mnom samo dvije minute kao prijatelj?

LEONE: Ne! *Na jedno pitanje koje je u jednoj nijansi toplo zazvučalo, to je bilo suviše kratko i suviše oštro. Osjetivši da je ta riječ bila prejaka, nastoji iza neugodne šutnje, da je razvodni komentarom:* Naime ja, ja naime mislim, ljudi ili su prijatelji ili nisu! A na dvije minute ne može se biti prijateljem. I moguće se nas dvojica niti ne poznamo: u ovih jedanaest godina mi nismo gotovo nijedamput razgovarali, mislim naime od onog jutra, kada su mamu našli mrtvu! I vidiš, ja ne bih htio biti neiskren: od mamine smrti ja nisam nijedamput osjetio potrebe da govorim s tobom prijateljski! (...) Ja smatram, da je moj dolazak u ovaj glembajevski dom bio neke vrste posljednja sentimentalna zabluda. (Krlježa 1950: 379)

Krajnje povrijeđen očevim ponašanjem – njegovom autoritarnošću, emocionalnom hladnoćom i krutošću – te prepun trauma zbog majčina, sestrina i bratova samoubojstva, Leone je u sebi mogao probuditi jedino kratkotrajnu trpeljivost spram Ignjata. Čak i onda kada s Leoneom želi uspostaviti mirnu komunikaciju, Ignjatov se diskurs, prema Lacanu, otkriva kao diskurs gospodara. Gospodar je onaj koji od svojih podanika očekuje savršenu poslušnost i bespogovorno prihvaćanje činjenice da se njegova moć ne mora opravdati – ona jednostavno postoji, sama po sebi, i postojat će zauvijek (usp. Fink 2009: 147). Taj stari bankar veoma dobro zna kako se njegov savršeno uređen patricijski svijet, zajedno s prividom društvenoga ugleda, urušava poput kule od karata (usp. Gjurgjan 2003: 61). Svjestan je da barunica Castelli održava ljubavnu vezu sa svećenikom Silberbrandtom, no o tome odbija govoriti (usp. Gašparović 1989: 129). Čak štoviše – nakon što ga Leone suoči s njezinim skandaloznim ponašanjem, na vrhuncu dramske napetosti koja se čitavo vrijeme postupno povećava (usp. Gašparović 1989: 129–130), on potpuno gubi strpljenje:

GLEMBAY *istrgne se sinu razdraženo*: Pusti me! Proklet bio onaj dan, kada su mi Daniellijevi stali na moj put! U ovim daniellijevskim maglama mučio sam se dvadeset godina! Šta hoćete još? Zar vam još uvijek nije dosta? (Krleža 1950: 393)

Ignjat uporno negira Leonea pokušavajući time negirati i njegove riječi vezane uz barunicu Castelli (usp. Gjurgjan 2003: 61). Upravo to Leone ocu najviše zamjera i nikada ga ne napušta svijest o tome da je u njegovim očima nevidljiv (usp. Gjurgjan 2003: 59):

LEONE *dugo promatra svoga oca. Tiho i žalosno*: Između nas je uvijek tako bilo od početka! Sve tvoje, od prvoga dana od kako se sjećam, bilo mi je strano: tvoji sapuni, tvoja engleska kolonjska voda, tvoj duhan, tvoji mirisi! Kad si me milovao po kosi, ja sam se uvijek bojao tvog nokta da me ne odere! Sve tjelesno tvoje stajalo je između nas kao zid! Ti si mene još kao dijete sablažnjavao s tvojim monoklom i ja nikako nisam mogao da shvatim čemu ti nosiš u oku ovaj tvoj stakleni kotačić? Baš zbog ovog monokla ja nikada nisam mogao da ti vjerujem ništa! Sve je to predstava. (Krleža 1950: 395)

U sukobu s ocem taj čovjek namjerava obnoviti narušeno samopouzdanje, no nije svjestan kako ga, iz trenutka u trenutak, sve više narušava. U sukobu s barunicom Castelli nastoji se osloboditi mučne prošlosti, no nije svjestan kako ga ta prošlost, iz trenutka u trenutak, sve više zarobljava. Pokazujući izvanjsku snagu i nadmoć nad ženom i nad starim čovjekom ozbiljno narušena zdravlja, Leone razotkriva nutarnju slabost i bespomoćnost – svu bijedu svojega lika. Baš poput Leonea, Ignjat očajava pred životnim porazima, a sućut i potvrdu vlastite vrijednosti traži u ljudima koji ga okružuju. On je također sklon autodestruktivnosti. Dokazujući da može uništiti svakoga tko mu se usprotivi – dokazujući da još uvijek nije propao – on u konačnici uništava samoga sebe (usp. Gašparović 1989: 130) i, na vrhuncu svađe s Leoneom, umire od srčanoga udara.

3. 3. Alojzije Silberbrandt

3. 3. 1. Čovjek koji je izdao Boga

Svećenik, doktor teologije i filozofije, karitativni tajnik, ispovjednik i ljubavnik barunice Castelli, a ujedno i informator njezina sedamnaestogodišnjega sina Olivera (usp. Krleža 1950: 367) – Alojzije Silberbrandt – rođen je godine 1874. Trideset i devet godina kasnije taj se čovjek našao zarobljenim u labirintu teških grijeha – kršenja celibata, licemjerja, sablazni – i napose poniženim pred posinkom svoje ljubavnice. U večeri koja je prethodila njegovu poniženju, siromašna krojačica Fanika Canjeg, trudna i s dojenčecom u naručju, izvršila je samoubojstvo skokom s trećega kata glembajevske vile. Za nju drugoga izlaza nije bilo. Njezin je muž poginuo, a njezinu svekrvu pregazila je kočija barunice Castelli. Ta ista barunica oslobođena je svih optužbi za ubojstvo, a kada je Fanika pokušala doći do nje i izmoliti od nje

tek jedan običan šivaći stroj – koji joj je život značio – izbacili su je na ulicu. Prije no što je, u prvome činu, shvatio da Leone zna sve o njegovu i baruničinu odnosu, Silberbrandt je “svojim skolastičkim načinom mišljenja” (Lazarević 1988: 164) nastojao dokazati kako je upravo taj zaneseni umjetnik, napeta raspoloženja, skrivio njezino samoubojstvo:

SILBERBRANDT: Moja je savjest čista, gospodine doktore, molim najljepše! Ja sam posve slučajno bio na galeriji i čuo sam svaku riječ, koju ste vi toj ženi rekli! Čuo sam kako je ona plakala, da ovako dalje više ne može (...), a vi ste njoj na to rekli, >>neka skoči kroz prozor<<! (...)

LEONE: Točno. Ona je mene molila >>kao boga<< da joj pomognem da dođe do barunice bez vizitkarte, a ja sam njoj na to odgovorio, da je bolje da skoči direktno kroz prozor! Točno! Ali kada ste već u toj stvari igrali ulogu detektiva, trebali ste onda bolje prisluškovati, dragi moj velečasni gospodine! Ja sam tu ženu molio neka bude pametna i prije svega neka se zaludu ne ponizuje! (...) Na to sam ja njoj rekao: draga moja, dobrotvori, kojima se pristupa s vizitkartama, takvih se dobrotvora klonite u vlastitom interesu! I ako vi od ovih dobrotvora očekujete svoj spas, onda vam je bolje, da odmah skočite kroz prozor! (Krleža 1950: 354–356)

Istina je da Leone nije birao riječi prilikom razgovora s Fanikom Canjeg – no razlog tome nije ležao u njegovoj namjeri navođenja sirote žene na čin samoubojstva. Baš naprotiv – on je njoj, u stanju krajnje i njemu tako svojstvene egzaltiranosti, nastojao pokazati sve bespuće baruničine nezainteresiranosti za patnje potrebitih ljudi. On tvrdi kako je suosjećao s tom ženom i zato je kupio i poslao jedan šivaći stroj na njezinu adresu – ali tada je za sve već bilo prekasno. Međutim, iskrenost Leoneove empatije spram te siromašne krojačice itekako bi se mogla dovesti u pitanje. Njegova dramska akcija uživljena razgovora s njom zasigurno je više motivirana željom za ocrnjivanjem barunice Castelli, negoli istinskim suosjećanjem. Njegova bi se kupovina šivaćega stroja sasvim lako mogla promatrati kao jedan od mnogih grčevitih pokušaja dokazivanja kako on nije Glembaj.

Silberbrandt se ne trudi razumjeti Leonea. On samome sebi predstavlja jedinu osobu koju pažljivo sluša i do čijih riječi uistinu drži. Njegova dramska akcija zanesena govora motivirana je osjećajem užitka ukorijenjena u trenutnoj nadmoći nad Leoneom – u prilici koja mu omogućava da se pred njim postavi kao kakva moralna vertikala. Erudicija se u Silberbrandtovu autoritativnu govoru potvrđuje upotrebom biblizama te citiranjem znamenitih mislilaca i crkvenih naučitelja (usp. Garvanović-Porobija 2014: 161):

SILBERBRANDT: (...) Deus est in omnibus rebus, kao što je zapisao sveti Toma. (...) Ljudi nose u sebi moralnu vjeru u (...) Boga, u božanski autoritet i u društvenu hijerarhiju. (...) S tim i takvim slikama u sebi ljudi se mogu držati na površini u životnim krizama. To je ona biblijska uljanica u nama. (...) Ali kad jedan subjekt misli, da je spoznao da nad njime nema ničega: ni moralnog autoriteta, ni ideje Boga ni dobrote, pa ni društvene hijerarhije, onda takvog čovjeka proguta osjećaj paklenog vakuuma. A vi ste, dragi moj gospodine doktore, bacili tu ženu u takav moralni vakuum! Vi ste u njoj ubili ideju dobrote, ideju Boga i svake nade! (Krleža 1950: 359)

Kao svećenik koji vjeru ne prihvaća istinski, a ljudima se predstavlja u svoj svojoj “fiktivnoj pobožnosti i lažnoj humanosti” (Šimundža 2004: 672), Silberbrandt Leonea dovodi na sam rub strpljenja. On licemjerje poput Silberbrandtova ne može i ne želi podnositi. Kada bi Silberbrandt predstavljao svećenika koji se vlada nenametljivo, možda bi Leone u potpunosti zanemario njegovu vezu s barunicom Castelli i ne bi nastojao razotkriti svu dubinu njegova licemjerja. No, sudeći po žaru s kojim je taj čovjek kritizirao Leonea i iskazivao neutemeljene pohvale barunici, zaključuje se kako u njegovoj pojavi nenametljivosti nije bilo ni traga:

SILBERBRANDT: (...) Ja sam kao tajnik preuzvišene imao prilike da je gledam kod posla u Dobrotvornome Uredu pune dvije godine i to dakle (mogu vam mirne duše reći) nije nikakva časovita impresija, nego sud izrečen nakon dugogodišnjeg iskustva: Preuzvišena je dobar čovjek, vrlo tankočutan za stradanje bližnjega, i ja sam upoznao u životu vrlo malo ljudi, kod kojih bi ona platonska ideja dobrote (...), ono vrhovno najviše saznanje dobrote bilo tako razvijeno, kao u Preuzvišene! (Krleža 1950: 356–357)

Silberbrandt se “prikazuje kao duhovan autoritet” (Garvanović-Porobija 2014: 163), no istodobno pridaje pažnju samo nečemu tako svjetovnome kao što su “karijera i sladostrašće” (Garvanović-Porobija 2014: 163). Njegova dramska akcija, koja se očituje u pretvaranju da je bolji čovjek no što uistinu jest, motivirana je željom za prihvaćanjem u društvu, učvršćivanjem ugleda i izgradnjom samopouzdanja. Leone itekako prozire Silberbrandtov lažni diskurs i stoga se s njim ironično obračunava (usp. Garvanović-Porobija 2014: 163, 161):

LEONE: (...) Ja imam baruničino pismo tu u džepu – iz koga slijedi...

SILBERBRANDT: Izvinite, gospodine doktore, ali mene to savršeno ništa ne interesira!

LEONE: Čudim se! Znači, da vaše prijateljstvo s barunicom onda nije više tako intimno...

SILBERBRANDT *nervno vrlo napeto*: Kako mislite?

LEONE: Kad netko spava s jednom ženom čitave noći, njega bi ipak trebalo interesirati, s kim se to dopisuje ta dotična žena.

SILBERBRANDT *blijedo i uzrujano, dršćući*: Ne razumijem od svega toga ni riječi, gospodine doktore! (Krleža 1950: 363–364)

Poslije tih Leoneovih optužbi Silberbrandt “očajno i izgubljeno šuti” (Krleža 1950: 367). On, u drugome činu, “plačljivo i dječjački nedostojanstveno” (Krleža 1950: 367) moli za milost – jer sve se to njega tako neugodno dojmilo. Svjestan je kako se Leoneove riječi ne mogu opozvati – a baš svaku tu riječ, koja njega tako smjelo blati svrstavajući ga u sramotan red baruničinih ljubavnika, čuli su i presvijetli Fabriczy, i Leoneov otac. Na svaki način Silberbrandt pokušava nagovoriti Leonea neka ublaži svoje izjave i tako mu spasi ugled:

SILBERBRANDT: (...) Kad ste vi, gospodine doktore, prije dvije godine bili u Münchenu izložili svoju kompoziciju (...), ja sam bio ekscerpirao sve povoljne glasove njemačke kritike i tako sam ih štampao u Glasniku Svete Cecilije. (...)

LEONE: I vi mislite, da bih ja zato, jer ste vi jedamput u Glasniku Svete Cecilije štampali nekakve kritike, da bih ja trebao da pred mojim ocem demantiram svoje riječi? (...)

SILBERBRANDT: Gospodine doktore, molim vas, izvinite me, ja nemam doista namjere da vam dosađujem i da vas molestiram, ali u vašoj ruci leži moja čitava karijera! Samo od jedne jedine vaše riječi ovisi moja pozicija, vi možete sve to objasniti kao nervozu, kao nepromišljenu verbalnu nervozu... (Krlježa 1950: 368–369)

S obzirom na to da je Leone vrlo odlučno obavijestio Ignjata o ljubavnoj vezi Silberbrandta i barunice Castelli, nakon čega se još jače razvila kobna svađa između oca i sina, moglo bi se reći kako Silberbrandt “motivira prikriveni tok sižea” (Karahasan 1988: 125) i time u konačnici utječe na “presudni događaj drame” (Karahasan 1988: 125), odnosno Ignjatovu smrt. Jasno je kako je kroz lik toga svećenika pružena oštra kritika Crkve kao društvene institucije. Preciznije rečeno, Silberbrandtova je dvoličnost poslužila kako bi se progovorilo o onim ljudima koji bezobzirno zloupotrebljavaju svoje visoke crkvene položaje. Tijekom dinamične rasprave o smrti i zagrobnome životu, koja se u trećemu činu vodila uz odar pokojnoga Ignjata (usp. Šimundža 2004: 676), Silberbrandt je izjavio:

SILBERBRANDT: (...) Život naš je kao stranica knjige, koja je u božjim rukama. (Krlježa 1950: 420)

Ta izjava izvrsno rasvjetljava proturječje njegova lika – njome on pokazuje kako je upoznat s vjerskim istinama, zato što to uloga svećenika zahtijeva od njega, no istovremeno svjesno odbija živjeti u skladu s tim istinama, zato što mu je takav život lagodniji.

3. 4. Titus Andronicus Fabriczy-Glembaj

3. 4. 1. U sjeni zagonetke

Delegat na Požunskome saboru – Andraš Fabriczy – godine 1844. dobio je sina – Titusa Andronicusa. Uz njega, imao je još i kćer – Amandu. Osvrćući se na podatke pružene u obiteljskome stablu Glembajevih, zanimljivo je primijetiti kako neraskidiva veza između obitelji Fabriczy i Glembaj započinje upravo Amandinom udajom za veletrgovca drvima – Jakoba Faber-Kovačevića. On je, naime, bio sin poznata crkvena cizeljera i sitnoresca – Gašpara Fabera – i tetke Ignjata Glembaja – Beate. O životu mladoga Fabriczyja ne zna se gotovo ništa. U staračkoj pak dobi njegova su razmišljanja prilično ograničena, stavovi

uskogrudni, a vladanje uzrujano. Riječi koje je izrekao u prvome činu drame više su govorile o njemu samome, negoli o Leoneu, kojega su trebale pokuditi:

FABRICZY: Neugodo nastrano biće! Došao je nakon jedanaest godina prvi put u svoj vlastiti roditeljski dom i vlada se tako prenapeto, tako neobuzdano nervozno, da time djeluje upravo zarazno! (Krlježa 1950: 325)

Nije teško shvatiti da je taj umirovljeni veliki župan, negdje duboko u svojoj nutrini, nosio golem teret nesigurnosti u sebe. Pritisnut tim teretom, Leonea je smatrao neugodnim – zato što se osjećao neugodno u vlastitome društvu. Leonea je kritizirao zbog napetosti i nervoze – zato što je i sam bio napet i nervozan. Istina je, međutim, kako dubinskoga sukoba između Leonea i Fabriczyja nikada nije bilo. Neosporna je činjenica da su njih dvojica imala ozbiljno suprotstavljene stavove – kako o umjetnosti, tako i o (ne)moralnosti glembajevskih poslova kroz povijest – no svi ti suprotstavljene stavovi nisu bili dovoljni za razvijanje istinskoga animoziteta među njima. Leone je ponajviše smatrao da najopasnijega protivnika nazire u svojemu ocu, dok je Fabriczy zasigurno osjećao kako mu veću poteškoću predstavljaju vlastita duševna previranja, negoli Leoneova umjetnička egzaltiranost. Zbog svega su toga njihove prepirke – koliko god oštre i neugodne bile – ostajale uglavnom na površinskoj razini.

Jedna je od najznačajnijih takvih prepirki zaslužna za postizanje dramske napetosti u prvome dijelu prvoga čina – a vezana je uz portret sestre Angelike – koja se, u vrijeme njegova nastanka, nazivala barunicom Beatrice (Beatrix) Zygmuntowicz Gorjanskom:

FABRICZY: (...) Što dulje ja tu sliku gledam, a gledam je sada više od sedam godina, meni je sve ljepša: ne mogu sebi pomoći! Uostalom, ja sam samo laik! Ali ovdje je Leone: on je sam slikar, njegove slike dobivaju zlatne medalje, on će nam to znati bolje formulirati: dakle, Leone, što ti misliš o baruničinom portraitu?

LEONE: Ja ne mislim o tom portraitu ništa, dragi Fabriczy! To uopće nije nikakav portrait, to mislim ja! I meni je sasvim jasno da Beatrix samu sebe ne prepoznaje: takav je to portrait!

FABRICZY: No da, naravno, ti s ovim svojim prenapetim nazorima! (Krlježa 1950: 315)

U dinamičnoj raspravi o tome portretu “otkrivaju se prvi puta pukotine i razmaci glembajevštine i Leoneovih racionalno usvojenih mišljenja i gledišta” (Gašparović 1989: 126) – baš kao i njegova zadivljenost gotovo nestvarnom i nezemaljskom Angelikinom pojavom. Taj slikar nema u sebi strpljenja koje je potrebno za razumijevanje Fabriczyjeva malograđanskoga pogleda na umjetnost, dok umirovljeni veliki župan ne prihvaća Leoneovo negiranje trivijalne umjetnosti i njegovu čežnju za onime što nadilazi ukus prosječne publike. Leoneov osjećaj nadmoći nad umjetnički neobrazovanim Fabriczyjem sudara se neprestano s Fabriczyjevom upornošću u sarkastičnoj obrani od Leoneovih riječi:

FABRICZY: Smiješno! Jedan Ferenczy László ne zna, što je slikarstvo, a jedan gospodin Glembay to ima u malom prstu! Ja nalazim, da je ovaj portrait savršeno sličan barunici, i to još dan današnji poslije devet godina! Ako to nije portrait, onda ja ne znam što je uopće portrait.

LEONE: Ja mislim, da je najpreciznije ovo posljednje, da ti uopće nemaš pojma o portraitu! Barunica ima prije svega oči plave, akvamarin, irealni akvamarin, a ove tu na ovom platnu su zelene. (...) A Beatričine ruke? Gdje su te netjelesne, vrhunarske ruke na ovoj porculanskoj bebi? (Krléža 1950: 317–318)

Druga važna Fabriczyjeva i Leoneova rasprava također je vezana uz slikarski portret – i to onaj koji prikazuje Glembaja s vagom u ruci. Oko te vage – simbola vječnoga varanja – isprepliću se tamne niti nesretnih i nasilnih glembajevskih sudbina (usp. Gašparović 1989: 126). Govoreći o njima, Leone se vodi zakonom subjektivne, a Fabriczy pravne istine (usp. Vučković 1972: 73). Dok Leone nastoji dokazati kako su Glembajevi ubojice i varalice, Fabriczy decidirano omalovažava njegove tvrdnje:

LEONE: A što misliš, illustrissime, zašto drži ovaj Glembay vagu u ruci?

FABRICZY: Pa to je cehovski simbol, vaga. On je vagao i trgovao za čitavog svog života!

LEONE: (...) To je mene još kao dečka uvijek zanimalo, kako je to, da je ovaj vagao tako, da drži vagu, koja je prevagnula! A poslije sam se dosjetio: to je prvi Glembay, koji je vagao krivo!

FABRICZY: Tvoj ironičan stav prema svemu djeluje kadšto doista neumjesno (...)!

LEONE: Nikome još do dana današnjega nije samo od sebe prevagnulo, illustrissime! (Krléža 1950: 321–322)

Iz Fabriczyjeva se govora uz Ignjatov odar, u trećemu činu, jasno mogu iščitati “indiferentističko-skeptička (...) stajališta o smrti” (Šimundža 2004: 677):

FABRICZY (...): (...) Glembay je mlađi od mene četiri mjeseca! Eto, čitavo smo veče razgovarali, smijali se, viceve delali, prije dva sata bio je još na nogama, razgovarao kao mi, i micao se, hodao, o Gospodine ti moj, gdje je sada taj isti čovjek? Gospodine ti moj? Čovjek padne i razbije se kao da je od porculana! (Krléža 1950: 419–420)

U tome se govoru zrcali nutarnje proturječje Fabriczyjeva lika. Promatrajući mrtvoga Ignjata, on kao da promatra samoga sebe – u tome se promatranju slamaju njegova izvanjska samouvjerenost i odlučnost, a na površinu izlaze instinktivan očaj i strah od nepoznatoga. Shvaćajući, naime, kako će pred vlastitom smrću biti prisiljen izaći iz društvene uloge umirovljena velikoga župana i suočiti se sa svojom istinskom osobnošću, taj čovjek osjeća kako je smrt, “kao negacija svega formalnog i konvencionalnog” (Lazarević 1988: 175), zazorna. On u sjeni njezine zagonetke živi već šezdeset i devet godina, a da joj se nikada nije uspio približiti i odgonetnuti je.

3. 5. Puba Fabriczy-Glembaj

3. 5. 1. Daleko od istine

Advokat i pravni savjetnik firme Glembay Ltd. – Puba Fabriczy-Glembaj – rođen je godine 1885. Njegov je otac bio veliki župan – Titus Andronicus Fabriczy-Glembaj, a majka – plemenita Veronika Ballocsanszka. S obzirom na njegov pristup slučaju nesretne smrti stare Rupertove – koja je stradala pod kočijom barunice Castelli, a nakon čega je njezina snaha, Fanika Canjeg, izvršila samoubojstvo – moglo bi se reći kako je u Pubi utjelovljeno čitavo jedno korumpirano sudstvo (usp. Senker 2011: 150). U tome mladome “konformistu i karijeristu” (Senker 2011: 150) kao da se neprestano vodi borba između urođene ljudskosti i stečene neljudskosti – između milosrđa i okrutnosti – pri čemu neljudskost i okrutnost najčešće prevladavaju:

PUBA: Treba štampati izjavu i tužiti uredništvo zbog klevete i uvrede poštenja! U izjavi treba razdvojiti obje juridički potpuno nezavisne grupe momenata: smrt stare Rupertove jedno, a smrt ove Canjegove drugo. (...) Treba citirati sve na sudu utvrđene činjenice: kako Rupertica prije svega nije bila nikakva radnica nego prosjakinja: dakle pasivan član društva, neke vrsti parasit! Treba naglasiti, i dvaput podvući, kako je svjedocima na sudu utvrđeno, da je stara ubogarka redovna pila po rakijašnicama i kako je još nekoliko minuta pred svoju smrt popila svoj obligatni fraklič! (...) uzrokom smrti nije nikakav četveropreg, nego visokostepena arterioskleroza, plus degenerirano, hipertrofirano srce na posljednjoj niti insuficijencije, plus sedamdeset i tri godine, plus alkohol, jednako logično: smrt! (...) Od nečeg se konačno mora umrijeti, smiješno! (Krlježa 1950: 341–342)

Odgovor na pitanje zašto jedan tako obrazovan i oštrouman advokat sve svoje snage stavlja u službu laži, a ne istine, mogao bi se pronaći u opisu Pubina fizičkoga izgleda koji se donosi u prvome činu (usp. Lazarević 1988: 162):

On je uslijed svoga rahitisa šepav, te nosi gvozdene sponke na lijevoj degeneriranoj nozi, koju vuče za sobom s prilično teškim i vidljivim teretom higijenske, ortopedski iskonstruirane patent-cipele. Opire se o fini crno lakirani štap (...). (Krlježa 1950: 326)

Pretpostavlja se kako je Puba obilježen kompleksom inferiornosti koji je unaprijedio njegovu sposobnost uočavanja tuđih omalovažavajućih primjedbi. Na takve je primjedbe uvijek imao spremne odgovore. Moglo bi se zaključiti da taj čovjek nije postao advokatom zbog duboke želje za obranom drugih, već zbog instinktivne potrebe za obranom samoga sebe. Braneći svoje klijente, branio je sebe kao advokata – ali i kao osobu. Nastojao je dokazati kako posjeduje zavidne advokatske sposobnosti – ali i kako zaslužuje zadobiti istaknuto mjesto u društvu. Rečeno je nastojanje motiviralo sve njegove dramske akcije, koje su se očitovale kao grčeviti pokušaji dokazivanja nevinosti barunice Castelli u slučaju Rupert-Canjeg. Jedan takav

pokušaj osobito dolazi do izražaja u Pubinu egzaltiranu dijalogu s Leoneom, koji je krajnje ozlojeđen čitavom tom glembajevski licemjernom situacijom:

LEONE: (...) Otišao sam u dućan i kupio sam jednu Singer-mašinu i dao joj poslati na njenu adresu (...).

PUBA: Pa to je genijalno! Pa to je divno! I oni tebi mogu da potvrde, da je ta mašina plaćena još prije nego što se je ona ubila?

LEONE: Kako to misliš? Ne razumijem!

PUBA: (...) Na tome se može iskonstruirati novi juridički obrat stvari: po to plaćenju mašini dobiva čitava ta smrt jedno posve novo pravno osvjetljenje! Njeno predsmrtno pismo je time potpuno demantirano!

LEONE: Pardon, valjda ne misliš, da sam je tu mašinu kupio za tvoje advokatske trikove? Ta mašina, to je moja >>paranoidna<< mašina i nema s tim juridičkim tvojim vicevima nikakve veze! Ja sam s tom singericom zakasnio na liniji svoje vlastite, >>paranoidne<< odgovornosti! (Krlježa 1950: 351)

Iz navedena je dijalog razvidno kako Puba ne može razumjeti Leonea i njegovu potrebu za time da u svemu oponira Glembajevima. Njegove se “sposobnosti iscrpljuju u uskim, formalno-pravnim okvirima” (Lazarević 1988: 161). Taj advokat nastoji dokazati kako smrt siromašne starice predstavlja jedan, pravnički gledano, društveno koristan događaj:

PUBA: (...) Tu treba logično naglasiti, da je iz jednog pukog slučaja, što je tu staru prosjakinju udarila kap upravo u onom momentu, kad je pokraj nje prolazio četveropreg tete Šarlote, društvo imalo samo koristi: mjesto jedne sklerotične starice jedna bolnička postelja, jedno mjesto u sirotištu, jedna zaklada od osam posto u dobrotvorne svrhe! (Krlježa 1950: 344)

Upravo bi se na Pubu mogla odnositi produhovljena poruka koju je sestra Angelika namijenila Leoneu:

ANGELIKA: (...) A u stvarnu istinu može se ući samo srcem, Leone, samo srcem: logikom ili duhovitim riječima nikako! Svaka je logika samo prividna logika, opsjena! (Krlježa 1950: 307–308)

Kada bi mogao živjeti u skladu s tom Angelikinom porukom, Puba nesretnu ženu nikada ne bi proglasio društvenim parazitom. Međutim, kao lik koji predstavlja produkt društvenih okolnosti i vlastite bolesti, on se od zajedljivosti i prijekora jednostavno ne može odmaknuti:

PUBA: (...) Javno mnijenje je naravno uvijek na strani onih, koji imaju krivo! Protiv toga nema apela! To je činjenica! Ali vi ajnfah ne gledate činjenicama u oči: žena je skočila s tavanskoga prozora i ostala krvava ležeći na cesti. Toj činjenici treba gledati u oči: to je, naravno, demagoški trik: skočiti iz trećeg kata, i to još s djetetom u ruci – à la Madonna, – ali gospodo: demagogija vlada plebsom! (Krlježa 1950: 334)

Puba je o Faniki Canjeg – trudnici koja je izvršila samoubojstvo s dojenčecom u naručju – pokušavao govoriti na humorističan način s ciljem zadobivanja slušateljske pažnje i odobravanja (usp. Garvanović-Porobija 2014: 145). S jedne je strane njegova usporedba Fanike

i Majke Božje nedolična – s druge pak strane, moguće je razumjeti zašto se ta grešna žena, posredstvom motiva odbačenosti, dovodi u vezu s Bezgrešnom (usp. Garvanović-Porobija 2014: 145). Naime, stanovnici Betlehema nisu prihvatili Majku Božju kada je silno trebala prenoćište, baš kao što ni stanari glembajevske vile nisu prihvatili Faniku Canjeg kada ih je usrdno molila za običan šivaći stroj. Pred Majkom Božjom, a također i pred Fanikom, zatvorila su se vrata imućnih domova – iako su obje bile trudne i ovisne o tuđoj pomoći. Čak ni Puba nije pronašao svoje istinsko mjesto u glembajevskoj obitelji, a što je moguće iščitati iz jedne njegove uzrujane izjave, namijenjene Leoneu:

PUBA: Naravna stvar: tebe se to ništa ne tiče, Šarlote se ništa ne tiče, staroga se ništa ne tiče, svi ste vi dezinteresirani, a kada opet dođe do novih skandala, onda, naravno, tko će biti odgovoran? Naravno, advokat gospodin Fabriczy! Onda ću biti odgovoran naravno isključivo ja sam! (Krlježa 1950: 328)

Proturječnost Pubina lika očituje se, dakle, u njegovu obnašanju uloge advokata i istovremenome zalaganju za obranu laži, koja je vješto prerusena u istinu. Jasno je da se kroz njegove postupke oštro kritizira licemjerje društvenih institucija, koje bi se trebale staviti u službu istine i pravde (usp. Senker 2011: 150), a zapravo predstavljaju oličenje proračunatosti, koristoljublja i potkupljivosti.

3. 6. Paul Altmann

3. 6. 1. Zarobljenik materijalizma

Liječnik obitelji Glembaj, materijalist, objektivist, fatalist (usp. Vučetić 1958: 182) i nihilist (usp. Šimundža 2004: 676) – Paul Altmann – rođen je godine 1862. Tvrdoća njegova srca i krutost njegovih nazora jasno se očituju u dramskim replikama koje izgovara:

DR. ALTMANN: Smrt nije ništa drugo nego jedna sasvim logična izmjena materije: iz organskih supstancija nastaju anorganske. Kad se čovjek stane pretvarati u ugljičnu kiselinu, amonijak i H₂O, onda je svršio! (Krlježa 1950: 417)

On s hladnom odmjerenošću pristupa ljudskim patnjama – lišen sposobnosti, a možda i želje, za osobitim uživljavanjem u njih. Doima se kao da sa svojim pacijentima ne dijeli radost i žalost, već ih promatra samo kroz prizme njihovih dijagnoza. Jer “sve je ostalo za njega mistifikacija” (Vučetić 1958: 182), i kao takvo, doista mu je strano:

DR. ALTMANN: (...) Ja sam postavio dijagnozu za medicinski slučaj Glembaj još prije četiri godine: visokostepena arterioskleroza, ugroženo srce. Dakle: dijeta, mirovanje, gorski zrak. A pacijent je jeo bifteke i ramsteke, pušio havane, pio whisky, uzrujavao se poslovno, putovao, kartao (...).

Naravno: aorta mu je pukla kao vapnena cjevčica! Sasvim normalna i logična pojava! (Krlježa 1950: 421)

Doktor Altmann vjeruje kako život i smrt nemaju dubljega smisla – za njega je čovjek neminovno egzistencijalno usamljen – a ta ga činjenica baca u očaj. Dok u trećemu činu razmišlja o preminulome Ignjatu, on razmišlja o tome kako će se jednoga dana pronaći na Ignjatovu mjestu. Jednoga će dana i on, u mrtvačkim kolima, putovati do svojega posljednjega počivališta. Jednoga će dana i njega netko oplakivati, oživljavati ga povremeno u svojim sjećanjima i potom ga zaboraviti. I sve ono što mu je nekada pripadalo – sve dragocjene stvari i laskave titule – više mu neće pripadati. Zbog toga doktor Altmann već unaprijed žali samoga sebe. Kada govori o pokojnome Ignjatu, on kao da govori o samome sebi. Taj čovjek ne vjeruje u onostranost, a ipak strahuje kako će nakon smrti – nakon obreda sprovoda koji je za njega tek svojevrsna tradicionalna predstava – sasvim jasno osjećati da je napušten:

DR. ALTMANN: Kao što glupo živimo, isto tako glupo i umiremo! (...) Niste li primijetili jednu strašnu stvar: kako naši mrtvaci sami, potpuno sami putuju gradom od stana do mrtvačnice? U kućama čuje se još i plač, (...) na groblju, to je već više-manje predstava, ali zapravo pravi sprovod, posljednja šetnja mrtvaca po gradskim ulicama, to je ta samotna šetnja između postelje i mrtvačnice. Potpuno ostavljeni i sami putuju ljudi iz svoga stana u nepovrat! (Krlježa 1950: 416)

Lik doktora Altmanna obilježen je dubokim proturječjem. Izvršavajući svoju liječničku službu, on ne želi pridavati pažnju onome što nije dio materijalnoga svijeta. No istovremeno ga, pri pogledu na smrt, opterećuje mogućnost postojanja duhovnoga svijeta. S jedne je strane smiren, praktičan čovjek, a druge pak strane prožima ga strah od vječne egzistencijalne usamljenosti.

4. Antinomije ženskih likova u drami *Gospoda Glembajevi*

4. 1. Sestra Angelika

4. 1. 1. Žena kao svjetlo

Proučavajući lik sestre Angelike u *Gospodi Glembajevima*, poznavatelji Krlježinih *Davnih dana* pretpostavit će kako nije nemoguće da je taj lik inspiriran istoimenom stvarnom osobom, kojoj je Krlježa, 7. lipnja 1916., posvetio jedan dnevnički zapis:

Sestra Angelika, koja me je pratila od sakristije kroz klauzuru, pod drvoredom kestenova, pomogla mi je vrlo ljubazno, upravo samaritanski, da tog maleroznog domobrana vratimo u njegovu skromnu drvenu postelju, kako treba. Zapalila je svijeće i popravila mu, vrlo šarmantno, ivančice među prstima, koje su se bile rasule po lijesu. (...) Htio sam da joj poljubim ruku, ali ju je veoma diskretno sakrila u bogatim naborima svoga kostima. Sestra Angelika je anđeo čuvar nas noćnika, koji smo se

prokrijumčarili na “gradsko spavanje”. (...) Napisao bih joj pismo zahvalnosti, a ne znam kako. (...) Pa kada sam joj pokazao Markovo Evanđelje u latinskoj verziji, pomilovavši me dubokim, egipatski zagonetnim pogledom, kao da mi je dodirnula čelo svojim svilenim trepavicama, ta se mlada žena prikazala u punome sjaju svoje ljepote. Mislim da bi se te trepavice osjetile na vrelini usnama kao dodir krila zalutale noćne leptirice. (Krlježa 1956: 211–212)

Dakako, Krlježu kao eksplicitnoga autora valja razlikovati od Krlježe kao implicitnoga autora, koji svoj glas pronalazi u pripovjedaču. Taj pripovjedački glas, od naslovljenika pripovijedanja, preko implicitnoga čitatelja, konačno dolazi i do stvarnoga čitatelja prenoseći mu poruku. U ovome slučaju, poruka je to o idealnoj ženi. I u *Davnim danima*, i u *Gospodi Glembajevima*, uz lik sestre Angelike vezani su isti motivi. Motivi su to tajanstvene, produhovljene, gotovo anđeoske žene, samaritanski naklonjene ljudima u potrebi, a šarmantne čak i prilikom obavljanja poslova koji se doimaju zazornima – poput brige o mrtvacima. Ta je žena tiha, njezin je pogled dubok, ona je izuzetno lijepa. U držanju smjerna, u kretnjama odmjerena, odbija od sebe svaki nemir i strpljivo nastoji ponovno uspostaviti svoju koncentraciju svaki onaj put kada je nešto poremeti. Diskretno i rezolutno izbjegava tjelesni kontakt s muškarcem – pa i onaj najmanji – pri čemu joj odjeća časne sestre predstavlja svojevrsnu saveznicu. Ta odjeća simbolizira otklanjanje od svih prolaznih užitaka ovozemaljskoga života i priklanjanje Bogu, koji je jedini vječan i nepromjenjiv. Bjelina dominikanskoga habita sestre Angelike – više puta naglašavana u drami – asocira na bjelinu njezine duše. Iako se to u drami ne napominje, sastavni dio ženskoga dominikanskoga habita jesu i crn veo, i crn ogrtač – a njihova crnina simbolizira ustrajnost u pokori i žrtvi, kojoj svaka časna sestra teži. Međutim, prihvati li se tvrdnja da bjelina sugerira Angelikinu neiskvarenost, moglo bi se reći i to kako crnina sugerira njezinu grešnost. Time se postavlja temelj promatranju njezina lika u svjetlu podvojenosti.

Da je vršila djela pokore požrtvovno služeći svojim bližnjima, a zasigurno pritom zanemarujući vlastite želje i vlastitu udobnost, svjedoči spremnost sestre Angelike za izvršavanje zamolbi:

BARUNICA CASTELLI *dostojanstveno, dotučeno*: (...) Učinite mi tu uslugu i idite, gore kod mene je Anita, ona traži jednu crnu salonkravatu! (...)

ANGELIKA: Vrlo rado, draga Šarlota! Odmah, molim! (Krlježa 1950: 431)

Čak i u najtežim situacijama, sestra je Angelika tuđu patnju spremno stavljala ispred svoje:

ANGELIKA: Svi smo mi nesretni, Leone. Meni je žao Šarlote! Sirota! Kakvi štrapci nju sad čekaju! Ako je uistinu nastupio slom, jadnica će to morati još jako okajati! Ona ipak ima to svoje nesretno dijete! (Krlježa 1950: 430)

Neobičnom se može doimati činjenica da je lik tako blage i tople žene, izuzetno empatične i emocionalno inteligentne – čija je silueta u beznadnoj glembajevskoj tmini predstavljala jedino svijetlo nešto (usp. Krlježa 1950: 447) – u znanstvenim radovima zadobio znatno manje pažnje od lika barunice Castelli. Razlog zbog kojega se barunica Castelli smatra zanimljivijom i slojevitijom od sestre Angelike, pa time i pogodnijom za književnu analizu, leži u nedovoljno temeljitu pristupu Angelikinu liku. S jedne strane, sestra Angelika uživa najiskrenije čitateljske simpatije, kao naizgled savršena časna sestra. S druge pak strane, gotovo nesvjesno, ti isti čitatelji smatraju kako njezina dobrotu nije dovoljan razlog za to da joj poklone veću pažnju. Međutim, koliko god nježna, iskrena i čista bila, sestra Angelika nipošto nije savršena.

4. 1. 2. Angelika ili Beatrice?

Rekonstruirati događaje koji su se odvijali prije susreta sestre Angelike i Leonea Glembaja u prvome činu drame, neophodno je za ispravno razumijevanje Angelikina lika, kao i njezina odnosa s Leoneom. Da je još i prije te godine 1913. – prije te ljetne noći u sobi s glembajevskim portretima po zidovima – između Angelike i Leonea postojao odnos bitno drugačiji no što bi se to očekivalo od odnosa jedne časne sestre i brata njezina pokojnoga supruga, govori se u nadopuni prvoga čina:

JEDAN MLAĐI GOSPODIN DOKTOR (...): A vi to ne znate chère baronnesse, pa to je javna tajna: barunica Zygmuntowicz, Soror Angelica, i doktor Leone, to je flert koji traje već godinama. (Krlježa 2008: 109)

Pažljivim proučavanjem dramskoga i proznoga teksta koji govori o Glembajevima, moguće je rekonstruirati sljedeće činjenice: sestra Angelika – tadašnja barunica Beatrice (Beatrix) Zygmuntowicz Gorjanska – rođena je godine 1884. Uzevši u obzir društvene prilike koje su vladale godine 1900., kada je Beatrice imala šesnaest godina, moguće je da se upravo u toj šesnaestoj godini udala za dr. iurisa Ivana Glembaja – starijega Leoneova brata. Budući da je Leone devet godina stariji od Beatrice, pretpostavlja se kako je Ivan od nje bio stariji najmanje deset godina – ako ne i više. Uz pomoć proznih fragmenata *O Glembajevima*, da se zaključiti kako su se glembajevski brakovi sklapali prije iz financijskih, negoli iz ljubavnih interesa. Dakle, logično bi bilo ustvrditi da brak mlade Beatrice s omiljenim sinom Ignjata Glembaja nije bio njezina želja. Zasiurno još i prije no što se taj brak dogodio, Beatrice je upoznala Leonea – no pripovjedač ne navodi kako se to upoznavanje odvijalo. Uzme li se za

istinitu opaska iz nadopune prvoga čina, o tome kako njihov flert traje već godinama (usp. Krleža 2008: 109), izglednom će se pokazati i pretpostavka da je Beatrice razdoblje od barem dviju godina provela kao žena koja je bila nevjerna svojem supruhu. Doduše, njezina se nevjera nije spustila na tjelesnu razinu, već je ostala lebdjeti negdje u prostoru duha i duše, ali ipak – prema kršćanskome tumačenju – i takva je vrsta nevjere grešna. Godine 1902. Leoneova sestra Alice izvršava samoubojstvo utapanjem u Kupi, a Leone, odmah nakon njezina sprovoda, odlazi u inozemstvo. Ponovno će se susresti s Beatrice tek godine 1906., u lipnju, na Ivanovu sprovodu. Nema sumnje kako je Beatrice – nakon što je Ivan, u nastupu ludila, počinio samoubojstvo skokom s bečke trokatnice – ostala razdrta sumnjama i grizodušjem. To potvrđuje njezin odlazak u dominikanski samostan. Taj odlazak, po svemu sudeći, nije bio potaknut duhovnim pozivom, već jednostavno željom za bijegom. Možda je Beatrice samu sebe i uvjerala u to da zaista želi otići u samostan, no u dubini duše osjećala je kako je pravi razlog njezina odlaska želja za time da Bogu prinese zadovoljštinu za Ivanov grijeh samoubojstva. Mora da je željela i kazniti samu sebe zbog toga što je, još za Ivanova života, zapravo voljela Leonea. Pa i da ga nije voljela, najdublje ga je simpatizirala, a to je predstavljalo nešto s čime se odbijala suočiti. Godina je dana minula od Ivanova samoubojstva, a Beatrice više nije bila Beatrice, već sestra Angelika – žena koja je naizgled prezrela svjetovnost kako bi služila Kristu i potrebitim ljudima, u Hong Kongu skrbeći se za oboljele od kolere i tifusa. Zapravo, njezini redovnički zavjeti nisu bili iskreni i ona ih je doživljavala kao pomoć u bijegu od drugih ljudi, ali i od sebe same. Međutim, ti drugi ljudi njezino su redovništvo doživljavali kao glumu, a njezinu redovničku odjeću kao glumački kostim. Upravo ta činjenica vodi prema zaključku kako sestra Angelika manje nalikuje istinskoj redovnici, a više glumici, koja vjerno igra svoju redovničku ulogu:

PRVA STARIJA DAMA: Da, da, barunica Zygmuntowicz odsjekla je svoju bujnu Cléode-Mérode-frizuru poslije samoubojstva svoga supruga. Danas glumi zaručnicu Kristovu. (Krleža 2008: 110)

LEONE: Ja već sedam godina nosim ideju tvoga portraita, Beatrix! Najprije sam te vidio u crnini, ali sada te vidim u ovom dominikanskom kostimu, taj ti pristaje divno, kao kakvoj dvorskoj gospođi iz Trecenta! (Krleža 1950: 312)

Angelikina reakcija na vlastiti portret, načinjen u vremenu u kojemu se još uvijek nazivala barunicom Beatrice, potvrđuje tezu “da temeljna značajka ženskosti odgovara strategiji prerusavanja” (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 216). Ta je žena svoj život nastojala učiniti podnošljivijim i svrhovitijim posežući za, gotovo glumačkim, prerusavanjem u

društvenu ulogu koja je za jednu udovicu najprikladnija. Tek godinama kasnije, gledajući svoj portret, shvatila je kako je za uspjeh te glumačke izvedbe savršene redovnice žrtvovala dio svoje osobnosti – samu sebe više nije mogla prepoznati:

ANGELIKA: (...) Gledati ovakav svoj vlastiti portrait sasvim je čudan doživljaj: kao da se čovjek gleda u čarobnom ogledalu: je li moguće, da sam to zaista bila ja? Je li moguće da u životu ima distansa, iz kojih čovjek samog sebe više ne prepoznaje? (Krlježa 1950: 314)

Kada je, u trećemu činu, Leone odlučan u namjeri saznavanja izvora njezine požrtvornosti, sestra Angelika nije spremna dati mu iskren odgovor:

LEONE: Htio bih da znam, što te sili na to, da ovako po svijetu pereš i pipaš mrtvace? Kakva je to manija, što te goni, da toliko kršćanski ljubiš samu sebe?

ANGELIKA: Sve bi to bilo dugo i žalosno, Leone, pustimo to! Izvini! A osim toga ja i za tebe mislim, da bi najbolje bilo, da sada legneš! Jutro je! Ja idem u svoju sobu sada, tu je sve svršeno i u redu! Doviđenja, Leone!

Pošla je do njega i dala mu mirno i spokojno svoju ruku. (Krlježa 1950: 447)

Zanimljivo je primijetiti kako ona s jedne strane izbjegava Leonea i uklanja se prilici za razgovor s njim, dok mu s druge strane ipak svjesno daje mogućnost za to da je zaustavi u namjeri odlaska, pružajući mu ruku. I dok se kroz čitavu dramsku radnju Angelikina akcija očituje u povlačenju, njezina motivacija nikako nije u skladu s tom akcijom. Naime, ona se ne želi istinski povući, već samo na diskretan i indirektan način – gotovo neprimjetno – skrenuti pažnju na sebe. Leone razumije kakva motivacija leži iza akcije sestre Angelike, stoga on i djeluje u skladu s njom. Njezina dramska akcija uvjetuje njegovu:

LEONE *držeći u svojoj ruci Angeličinu*: Beatrice, što se ti toliko kloniš mene sve ovo vrijeme? Ja te gledam ovih pet dana kao što se gledaju slike po crkvama, a tvoje su oči sklopljene; prvi put noćas dolje pod onim tvojim portraitom ja sam vidio tvoj pogled! Zašto se ti mene kloniš? Što izmičeš ispred mene? Vjeruješ li ti meni na moju riječ, da bih ja otputovao već prvoga dana, da nisam našao tebe ovdje u svemu ovom? (...) U ovom kloru i morfiju, među ovim groznim maskama oko nas, ja osjećam za tobom potrebu kao za čovjekom. Beatrice, ja trebam nekoga u ovom paklu, a ti si tako konvencionalna! (Krlježa 1950: 447)

Za razliku od sestre Angelike, Leone svoju naklonost spram nje i ne pokušava prikriti:

Leone stane uz nju, mekano, vrlo toplo i intimno:

LEONE: Beatrice, jedino u što vjerujem u ovoj glembajevskoj kući, to je tvoja visoka i iskrena inteligencija! (Krlježa 1950: 310)

Na tim njihovim dinamičnim i višestruko složenim dijalozima počivaju prvi dio prvoga i drugi dio trećega čina. Dramska napetost u tim dijalozima proizlazi iz suprotstavljenosti Angelikine vjere i Leoneove nevjere, Angelikina strpljiva samosvladavanja i Leoneove

neobuzdane uzrujanosti, Angelikina prividna mira i Leoneova očita nemira – u konačnici – Angelikina odbijanja i Leoneova inzistiranja. U prvome činu, pod površinom njihova dijaloga “neprestance struji fini, suptilni erotičan drhtaj suglasja u proturječnosti vanjski manifestiranih karaktera” (Gašparović 1989: 125):

LEONE *promatrajući je, tiho i egzaltirano*: Tvoje lice sjeća me jedne Holbeinove glave: mislim da sam je vidio u Baselu. Lice ovalno, lice jedne gracilne gejše, dječje, nasmijano, boja mliječna s prozirnim pastelnim preljevom! Oči holbeinske, inteligentne, svijetle, negdje duboko u jednoj transcendentalnoj nijansi s jedva primjetljivim fosforim svijetlom erotike.

ANGELIKA: Leone, molim.

Angelika je bez riječi ustala i pošla spram terase sakrivši svoje ruke u rukave. Leone za njom. (...) Taj tihi flirt Angeliki je stran i dalek a istodobno i bliz; ona s neprikrivenim interesom sluša te tople riječi njoj simpatičnog čovjeka koga nije vidjela već sedam godina (...). (Krlježa 1950: 311–312)

U trećemu pak činu, njihov dijalog postaje sve prisnijim i oslobađa se prvotne, ponajviše Angelikinom zaslugom nametnute, konvencionalnosti:

ANGELIKA: *miluje ga toplo i samilosno kao bolesno dijete*: Ne, Leone, sve to nije tako crno. Vidjeti i znati, da nemaš sposobnosti, da protiv svega toga možeš nešto učiniti, to bi bilo grozno i beznadno. Ali sve tako jasno i razumno gledati nije ni najmanje strašno. To znači imati snage, unutarne, više snage, da se čovjek odupre svojim tamnim nagonima: to znači osjećati mogućnost spasa. A konačno ti, kraj svog velikog svijetlog talenta, kraj svoje superiorne inteligencije, Leone, ti nemaš nikakva razloga...

On joj zahvalno ljubi ruke. On stavlja njene ruke na svoje čelo i polagano ustaje i klekne smjerno i pobožno pred Angeliku i tako ostane na koljenima. (Krlježa 1950: 453)

Brojni znanstveni radovi koji obrazlažu problematiku ženskih likova u *Gospodi Glembajevima*, navode kako je sestra Angelika pravi primjer žene svetice, koja – zahvaljujući svojoj bestjelesnosti – u muškarčevim očima zauzima mjesto gotovo vrhunaravna bića (usp. Gjurgjan 2004: 315). Stječe se dojam kako su autori navedenih tekstova nesvjesni toga da, govoreći o savršeno čistoj sestri Angeliki, ne govore o njezinu liku u *Gospodi Glembajevima*, već u *Davnim danima*. Sestra Angelika može funkcionirati kao bestjelesna žena samo u odlomku iz dnevnika, zato što je njezin lik ondje tek usputno spomenut i funkcionira na razini stanovite nerealizirane ideje – nerazrađene skice. Nasuprot tome, u drami ona zadobiva trodimenzionalne obrise – što će reći – i jednu notu tjelesnosti. Naime, sestra Angelika nije nesvjesna svoje ljepote, pa zato ljljanske ruke, gotovo prozirne, skriva u širokim rukavima upravo koketno (usp. Krlježa 1950: 305–306). Žena čije su riječi i kretnje isključivo dekorativne – beživotan lik koji se ne može pokrenuti (usp. Vučetić 1958: 183) – to nikako nije sestra Angelika. Ona nije prisiljena na šutnju, već je odabire, i to onda kada odbija isprazno govoriti.

Njezine riječi nisu dekorativne, već ljubazne i obzirne, čak i onda kada se radi o kritici koju nekome upućuje:

ANGELIKA: Leone, molim te, nemoj se uvrijediti, ali taj tvoj način djeluje na mene neobično brutalno i strano. Ti čitavo ovo vrijeme, otkada sam ja u kući, ne radiš ništa drugo, nego psuješ Glembajeve. Kao da ti nisi Glembay! (Krlježa 1950: 445)

I konačno – osnovno proturječje lika sestre Angelike leži u njezinoj podvojenosti između duhovnoga i tjelesnoga. Između sadašnjosti, u kojoj je redovničkim zavjetima vezana uz duhovno, i prošlosti, u kojoj je mogla živjeti u okvirima tjelesnoga i svjetovnoga. Iz proze *O Glembajevima* saznaje se kako Angelika tu podvojenost razrješava napuštanjem redovničkoga života, ponovnim preuzimanjem imena Beatrice, udajom za Leonea i rađanjem sina.

4. 2. Barunica Castelli

4. 2. 1. Žena kao sjena

Ispravno postavljeni temelji analize lika Charlotte Wernerove barunice Castelli podrazumijevanju rekonstrukciju njezina života, uz pomoć podataka dostupnih u drami i prozi *O Glembajevima*. Tek nakon uvida u te podatke, moguće je donijeti nepristran zaključak o tome je li barunica Castelli – kako često tvrde brojni znanstveni tekstovi – isključivo tjelesna žena i “zmijolika bludnica koja opčarava, zavodi i uništava svoje žrtve” (Gjurgjan 2004: 315).

Rođena godine 1868., Charlotta svojega oca nikada nije upoznala. Djetinjstvo je provela uz bolesnu majku, za koju se skrbila, u posvemašnjoj bijedi, sve do njezine smrti (usp. Krlježa 1950: 29). Bilo joj je samo dvanaest godina kada je ostala na ulici – bez odjeće, bez hrane i bez doma (usp. Krlježa 1950: 30). S petnaest je godina počela preživljavati od prostitucije. Prodavala je svoje dostojanstvo nepoznatim muškarcima, različitih staleža i zanimanja (usp. Krlježa 1950: 30). Izlaz je iz takvoga života prvo pronašla u udaji za trideset i dvije godine starijega baruna Castellija – čovjeka koji je bio “izmasiran, okupan, obrijan, napudran (...), koji je pio >>Vichy<< i pušio inostrane havane, i koji je imao svojih sedam hiljada jutara zemlje, i koji se bavio magnatskom politikom” (Krlježa 1950: 34). Charlotta je tako počela uživati preko svake mjere – u svojoj novoj vili, u svojim prekrasnim konjima – okružena rasipnošću i brojnim ispraznostima (usp. Krlježa 1950: 34). Barun Castelli, međutim, razvrgnuo je taj njihov brak “zbog nekakvog posve neznatnog i bezimenog infanterijskog lovačkog oficira, pod prilično mutnim i neobjašnjivim okolnostima” (Krlježa 1950: 37). Nekoliko godina iza toga događaja

radila je barunica Castelli kao sobarica po hotelima u južnoj Francuskoj – a govorilo se da zalazi i u noćne peštanske lokale (usp. Krleža 1950: 38). Ignjata Glembaja upoznala je na jednoj izložbi u Parizu i ubrzo postala njegovom ljubavnicom (usp. Krleža 1950: 37–38). Godine 1901. kupio joj je trokatnicu, zbog čega se njegova prva legitimna supruga otrovala veronalom. U drugome činu *Gospode Glembajevih*, Leone će ocu oštro prigovoriti zbog te trokatnice – gotovo krajnje uzrujan, ali još uvijek nespreman zaći u srž problematike vezane uz barunicu Castelli:

GLEMBAY *starački nesigurno i umorno*: (...) Ja sam njoj kupio trokatnicu u Beču, da, kupio sam, pak što onda, ako sam joj kupio trokatnicu i ako je čitav personal za to znao? Da, za ono srce, za onaj élan vital, za onu kulturu, za onu mladost, dragi moj, jedna trokatnica? A što je to jedna trokatnica za sve ono?

LEONE *dugo promatra svoga oca. Tiho i žalosno*: (...) Kakav elan vital? Kakvo srce? Ta žena pere se dnevno s dvadeset i sedam pomada i krema, ona se maže đurdicama i medom i čitave dane ne radi drugo, nego se kupa u limoni i mlijeku! Njena pedeset i tri kofera i tri hrta, to je ta njena kultura! Kada bi čovjek zbrojio sve funte, što godišnje padaju za njene bistenhaltere i korzete i kozmetiku, mogao bi da nahrani sve siromake njenog karitativnog Dobrotvornog Ureda. (...) Ta žena gazi preko egzistencija tako šarmantno-zločinački, da tu normalnome čovjeku staje pamet! A ovakav stari gospodin sjedi ovdje s monoklom u oku, i pjeva pjesmu o njenom srcu! Jedna infernalna slika! (Krleža 1950: 394–395)

Da je barunica Castelli žena čiji interesi ne nadilaze mnogo dvojbe oko toga kako će urediti svoju vanjštinu, nije teško zaključiti. Da su materijalno i tjelesno okviri koji omeđuju njezino kretanje – da je sasvim paradoksalna činjenica kako vodi karitativni Dobrotvorni ured, dok istovremeno ne prima k sebi na razgovor ljude u potrebi – ne može se osporiti. Da njezin pretjeran šarm, sladunjave riječi i tobožnje nerazumijevanje svijeta koji je okružuje, na ljude djeluju gotovo nepodnošljivo – i to je posve jasno. Jednu stranu njezina karaktera najbolje ocrtava reakcija na čitavu oluju koja se u javnosti podignula zbog samoubojstva siromašne i trudne krojačice – Fanike Canjeg – a s kojim je ona neizravno bila povezana:

BARUNICA CASTELLI *razdraženo, gotovo u poluplaču*: Pa dobro, pak odšampajte onda sudsko rješenje, jer ja ovako dalje ne mogu! (...) Ja to ne mogu više izdržati! Ili će se poduzeti neke energične definitivne mjere, ili ću oputovati! Izvolite to uzeti do znanja: ja ovako dalje ne mogu. Molim, izvolite se osvjedočiti: ja sam postala bijela kao perika! Izgleda mi, kao da ste se vi svi dogovorili da me ruinate! *Klone u naslonjač i tako ostane*. (...) Ja se ne dam uništiti! (...) Jesam li ja tu luđakinju bacila iz trećega kata? (...) Tko je toj osobi dao pravo da mene okrivi? Što sam ja njoj učinila? (Krleža 1950: 332–333)

Nerijetko barunica Castelli nalikuje slabašnomu djetetu, nesposobnomu prihvatiti odgovornost za vlastite postupke. I upravo u toj činjenici leži ključ odgovora na pitanja koja se oko nje otvaraju – upravo ta činjenica objašnjava zašto je ona tek sjena istinske žene. Nikada, naime, nije imala prilike u potpunosti proživjeti svoje djetinjstvo i mladost, a bez toga nije

mogla postati emocionalno zreloom osobom. Djetinjstvo u kojemu je na sebi morala nositi teret odgovornosti za majčinu i svoju egzistenciju, nije bilo djetinjstvo. Upravo zato, ona u odrasloj dobi potencira svoj položaj žene kojoj treba zaštita od svih životnih poteškoća. Mladost u kojoj se prostituirala – doduše, ne zato što je morala, već zato što je, među svim poslovima od kojih je mogla preživljavati, upravo taj odabrala – nije bila mladost. Stoga ni njezina odrasla dob nije odrasla dob, već razdoblje u kojemu joj se ukazala prilika ponovno proživjeti onaj dio života koji je, zbog neimaštine, bila prisiljena zanemariti. U drugome činu, govoreći ocu o njezinu službenome ulasku u njihovu obitelj, Leone ističe:

LEONE: (...) Sjećam se kao danas: kako je stajala nad mrtvom mamom sa svojim Fifijem. Molila je Pater Noster. Nije došla ni do “et ne nos inducas in tentationem”, kad se rastreseno prekrstila, okrenula i prešla u onaj naš stari salon! Tamo je stala nad onim Kirman perzerom, sagnula se i probala mu kvalitetu! (Krlježa 1950: 391)

Barunica Castelli, dakako, zna da je upravo njezina grešna ljubavna veza s Ignjatom Glembajem gurnula Leoneovu majku na sam rub ponora s kojega se već niz godina željela baciti. Ona je mogla pretpostaviti kako se Leone u tome trenutku osjećao, zato što je i sama odrastala bez majke. Ona nije morala zamišljati kroz kolike je muke Fanika Canjeg prolazila, zato što je i sama proživjela nešto slično – gladna, lišena svake podrške, odbačena od ljudi iz višega društvenoga staleža. No bez obzira na to, ponašala se kao da je po pitanju ljudske patnje potpuno dezinteresirana (usp. Krlježa 1950: 432). Sve su te činjenice za nju bile teške, uzrujavale su je, izazivale joj migrenu, kvarile “i štimung i nerve” (Krlježa 1950: 331). Njoj je bilo lakše isprobavati kvalitetu perzijskoga saga, kao da je dijete koje ushićeno isprobava novu igračku, negoli se moliti pred odrom mrtve majke svojega pastorka – zato što je konačno počela proživljavati djetinjstvo kakvo nikada nije imala.

U toploj i udobnoj kući, okružena materijalnim dobrima, barunica Castelli kao da je ponovno postala djevojčicom. Preko svake je mjere uživala u novoj odjeći, a tim njezinim raskošnim dekoltiranim kostimima, načinjenima od biranih materijala i upotpunjenima nakitom – tom njezinom ekstravagantnom pojavom u pratnji bijeloga ruskoga hrta – obilježen je čitav prvi čin drame (usp. Petranović 2013: 330–331). U drugome činu, ona privlači na sebe punu pažnju ulazeći u Leoneovu sobu odjevena jednako kao i prvome činu – što otkriva da nije noćila u svojoj sobi (usp. Petranović 2013: 331). U trećemu pak činu, umjesto blještava kostima ona nosi sugestivnu crninu, a buket bijelih ruža u njezinim rukama tek neznatno omekšava to mračno, beznadno glembajevsko raspoloženje (usp. Petranović 2013: 331). Moglo bi se reći da barunica Castelli kostime koristi kao svojevrzne maske, pod kojima skriva svu svoju nesigurnost i ranjivost – baš kao i činjenicu da nema razvijenu empatiju spram ljudi koji je

okružuju. I ona, baš poput sestre Angelike, prerusavanje koristi kao strategiju podnošenja životnih izazova – kao strategiju življenja (usp. Čale Feldman i Tomljenović 2012: 216). Na taj način postaje ženom koja prenaplašava svoju tjelesnost, a zatire duhovnost, predajući se nagonskoj sebičnosti i uništavajući samu sebe. No moguće je zaključiti i to kako glumačka izvedba barunice Castelli traje neprekidno – što će reći kako je njezina “autentična jednina maska sama” (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 217) i zato joj se ne može u potpunosti vjerovati.

4. 2. 2. Maćeha i(li) ljubavnica?

Tragika lika barunice Castelli proizlazi iz činjenice da ona nikada nije bila istinski voljena i nikada nije naučila istinski voljeti. Još od ranoga djetinjstva obilježena očevim odsustvom, nije prošla kroz fazu razvoja u kojoj pokušava zadobiti očevu bezuvjetnu ljubav, a potom, nakon njezina zadobivanja, razvija samopoštovanje i samopouzdanje. Nikada nije shvatila kako je vrijedna primanja ljubavi i sposobna za njezino davanje. Za tom očinskom figurom barunica Castelli čeznula je neprestano, tragajući za njom u kratkotrajnim vezama s različitim muškarcima. Ta joj je očinska figura, osim ljubavi, trebala pružiti zaštitu i financijsku sigurnost koju nikada nije imala. Na svojevrsan je način barunica Castelli, do udaje za prvoga supruga, u majčinu i svojemu životu bila prisiljena igrati tradicionalnu ulogu muškarca – onoga koji se brine za obiteljsku egzistenciju. Želeći da je netko konačno oslobodi tereta te brige, jasno je kako je prvo brak s barunom Castellijem – a potom, nakon rastave od njega, s Ignjatom Glembajem – spremno prihvatila. Ignjat je bio imućan bankar, pripadnik patricijske obitelji, dvadeset i četiri godine stariji od nje – dovoljno star da joj može biti ocem – i spreman pružiti joj život u kojemu neće imati drugih obveza, doli priređivanja zabava i brige o vanjštini svoje pojave. U trećemu činu, u razgovoru s Leoneom, i sama to priznaje:

BARUNICA CASTELLI: (...) Ja sam ušla u ovu kuću iz materijalnih razloga: ja to priznajem! (...) Moj glembajevski brak bio je financijska transakcija! (...) ja sam, tako mi Bog pomogao, tu svoju glembajevsku transakciju vrlo skupo platila! Krvavo! Strahovito krvavo! (Krlježa 1950: 439–440)

Iza njezina se priznanja iščitava jasno da Ignjata nikada nije voljela onako kako bi žena trebala voljeti muškarca s kojim planira sklopiti brak. S vremenom joj je postao toliko mrzak, da nije mogla podnijeti čak ni svoje vlastito dijete, zato što ju je previše podsjećalo na njega:

BARUNICA CASTELLI: (...) i taj čovjek, koji je mogao da zgazi nečiju egzistenciju kao kakvog crva, taj čovjek je postao ocem moga djeteta! Oliver je čisti, izrezani on! I sve to tako strašno mračno u tom djetetu, to je moj križ! (...) Zločin je rastao u krvi toga dečka neprekidno i ustrajno

šesnaest godina, zločin je počeo onoga dana, kada je to dječje srce zakucalo u mojoj utrobi! (Krlježa 1950: 440–441)

Međutim, barunicu Castelli u taj glembajevski brak nije doveo “proračunati materijalizam” (Oklopčić 2008: 113), već paničan bijeg iz života u kojemu je bila egzistencijalno ugrožena, zajedno s očajničkom potrebom za ispunjavanjem praznine koja je u njoj nastala tijekom odrastanja bez oca. S druge pak strane, Ignjat se protivio i samome spomenu toga da barunica Castelli na njega loše utječe:

LEONE: (...) Ta žena vrši na tebe tako čudotvoran upliv, da je tu svaka riječ suvišna! Izvini me, ja se ne osjećam pozvanim, da ti dajem savjete, ali ja mislim, da je ta žena tvoj fatum!

GLEMBAY *svečano s patosom sjećanja na zlatnu prošlost*: Najsretniji dan moga života bio je kada sam upoznao tu ženu! (Krlježa 1950: 390)

Ne može se reći da je on nju zaista volio – no da je mu imponirala pažnja lijepe, šarmantne i gotovo troduplo mlađe žene – to je nepobitna činjenica. Ignjat je, na neki način, ovisio o njezinu raspoloženju, njezinim komplimentima i brizi za njegovu dobrobit, istovremeno joj udovoljavajući u djetinjastim hirovima za kupovinom stvari (usp. Oklopčić 2008: 114–115). Iako u Ignjatovu diskursu barunica Castelli doista predstavlja stereotip – zato što je doživljava kao ženu koja ga može ispuniti prvenstveno na tjelesnoj, odnosno seksualnoj razini, ne uzimajući pritom u obzir i druge dimenzije njezine osobe (usp. Oklopčić 2008: 114–115) – to nipošto ne znači kako ona predstavlja stereotip u diskursu čitave drame.

Njezin je odnos s Leoneom jedan od najkompleksnijih odnosa u drami, a zaslužan je za postizanje dramske napetosti u svim trima činovima. Od prvoga čina – u kojemu Leone shvaća kako ga je, nakon što se vratio u rodni dom, ponovno počela mučiti prošlost vezana uz barunicu Castelli; preko drugoga čina – u kojemu ta barunica postaje gorućom temom Ignjatova i Leoneova razgovora; sve do trećega čina – u kojemu se Leone s njom konačno i nepovratno obračunava, prvo riječima, a potom i škarama. Onu istinu koja ga opsjeda i koju svim silama nastoji zaboraviti – istinu o tome da je, kao mlad student, ušao u ljubavnu vezu s barunicom Castelli – on iznosi na vidjelo u drugome činu, u razgovoru s ocem:

LEONE *rezignirano ali tvrdo*: (...) Između sve te gospode, gospođi barunici je uspjelo da toga ljeta šarmira i mene! (...) I tek u Cambridgeu, u onim maglama, nekoliko mjeseci kasnije, retrospektivno, meni se objasnilo, kako to stoji sa šarmom te dame. (...) Ta je žena mene smotala među svoje noge, da se riješi svake kontrole! (Krlježa 1950: 411)

Jasno je kako Leone govori da ga je barunica zavela, a ne da je on dopustio samome sebi pokleknuti pred njezinim šarmom, zato što bi to od njega zahtijevalo priznanje vlastite slabosti i vlastite pogreške. Nije barunica Castelli ona koja ga je uništila, već je on onaj koji je

uništio samoga sebe. Dakako, barunicu Castelli ništa ne može opravdati u situaciji u kojoj nije smatrala problematičnim ljubovanje sa svojim pastorkom, no isto se tako ne može opravdati ni Leoneovo neuvjerljivo prebacivanje sve krivnje za taj grešan odnos na njezina leđa. Razlog zbog kojega taj odnos u njemu izaziva grizodušje, leži i u činjenici da je, ulazeći u njega, iznevjerio uspomenu na svoju voljenu i neprežaljenu majku. Ta majka, koju je preko svake mjere idealizirao, otrovala se zbog barunice Castelli – a upravo je s tom barunicom on svojevrijedno ušao u intimnu vezu. U trećemu činu, nakon Ignjatove iznenadne smrti, barunica Castelli zahtijeva od Leonea objašnjenje za netrpeljivost koju spram nje iskazuje:

LEONE: (...) Onda ste postali legitimnom gospođom Glembay, a danas ste legitimna udovica Glembay. Ako vam tko želi sreću, mogao bi vam čestitati! Poglavlje Glembay sretno ste likvidirali! (...) Vi stojite nad svojim mrtvim mužem isto tako nevino kao što ste tu stajali nad njegovom mrtvom ženom, a upravo ste došli iz sobe vašeg ispovjednika! (...)

BARUNICA CASTELLI: Molim vas, zašto vi mene tako mrzite? (...) Objasnite mi, molim, zašto? Recite jednu riječ! (Krlježa 1950: 432–434)

Njegove se konstatacije suprotstavljaju njezinima – njezina se pitanja suprotstavljaju njegovoj šutnji – a iza tih oprečnih dramskih akcija leže i oprečne dramske motivacije. Njezina je motivacija ponovno zadobivanje njegova povjerenja i obnova odnosa koji su nekada imali – njegova pak motivacija leži u pokušaju zatiranja svakoga sjećanja na njihov nekadašnji odnos. Istina je da Leone prije mrzi sebe sama, negoli barunicu Castelli, no to ne želi priznati. Iskaljujući na njoj sav svoj bijes i očaj, on se zapravo iskaljuje na samome sebi. U stanju visoke duševne uznemirenosti, taj čovjek ne može razumjeti ono što mu barunica Castelli govori:

BARUNICA CASTELLI *vrlo tiho i uvjerljivo*: (...) Vi ste vašem ocu gore u sobi s takvim patosom naglasili, da sam ja bludnica, kao da sam ja ikada tajila taj moj organski nedostatak! Svatko od nas nosi u sebi po nešto, zbog čega bi ga ljudi kamenovali! (...) A vidite: ja se na vas savršeno ništa ne ljutim: mene samo to boli! Boli me upravo iz uspomene na sve ono između vas i mene! (...) Prvi i posljednji put u životu ja sam onda bila izgubila sebe, ja sam stala da se dižem, prvi put bila sam potpuno zaboravila na ono obično, senzualno, bila sam s vama tada doživjela ono nematerijalno (...)! (...) ja vam se kunem grobom moje pokojne mame, upravo spram vas nisam nikada bila bludnica! Upravo spram vas ne! Nikada! A upravo ste me vi najstrašnije ponizili! Upravo vi! (Krlježa 1950: 437–440)

Taj njezin monolog predstavlja monolog optuženika koji se riječima u potpunosti ogoljava pred tužiteljem, nastojeći u njemu probuditi barem tračak sućuti i razumijevanja. Barunica Castelli optuženik je koji ne govori kako je nevin po svim točkama optužnice – već samo po jednoj. Ona priznaje da je spram svih muškaraca u svojem životu bila bludnicom – osim spram Leonea – zato što ga je istinski zavoljela i uz njega shvatila kako ljubav nadilazi tjelesnu i materijalnu dimenziju. Međutim, to se njezino priznanje ne mora nužno uzeti i kao istinito. Može se pretpostaviti kako tim riječima barunica Castelli manipulativno nastoji

udobrovoljiti Leonea i izazvati u njemu grizodušje zbog svih oštih primjedaba koje joj je uputio.

Jasno je kako je zazoran već i sam spomen ljubavnoga odnosa između maćehe i pastorka, a kamoli tek pomisao na to da se on uistinu dogodio. No, osim što je zazoran, iskaz barunice Castelli pokazuje da ona itekako ima svoj glas i važan je u namjeri pobijanja tvrdnje da su ženski likovi u *Gospodi Glembajevima* tek “ilustracije određenih ideja, a ne zaokruženi, psihološki motivirani likovi” (Gjurgjan 2004: 314). Činjenica da je u sebi podvojena između materijalnoga – onoga čemu je čitavoga života robovala – i nematerijalnoga – onoga što je prvi put osvijestila u grešnoj ljubavnoj vezi s Leoneom – barunicu Castelli čini itekako zaokruženim i psihološki motiviranim likom. Tu njezinu podvojenost Leone ne može podnijeti. On nikako ne može shvatiti i prihvatiti činjenicu da su u barunici Castelli za njega ujedinjene dvije osobe – maćeha i bivša ljubavnica. Kap koja prelijeva čašu njegove duboke uzrujanosti potpun je živčani slom barunice Castelli, u trenutku u kojemu shvaća kako je Ignjat, uz to što joj je iza sebe ostavio dugove, potrošio i njezin “teško zarađeni novac” (Krlježa 1950: 454). Na Leonea i na sestru Angeliku ona prenosi sav bijes koji osjeća spram Ignjata:

BARUNICA CASTELLI: (...) Svinje ste vi i bagra, to ste vi! Je li to vladanje dostojno jedne opatice? Tako se vlada ulična drolja, a ne opatica! Ovo nije nikakva javna kuća! (...) Tu pred vašim mrtvim ocem, no, lijepe ste svinje svi vi zajedno! Ubojice i varalice, pravo je rekla stara Bárbóczyjeva: ubojice i varalice! (Krlježa 1950: 455–456)

Poslije tih riječi, Leoneu više nije bilo moguće obuzdati se. Pograbio je škare i njima ubio barunicu Castelli, nadajući se da će se tako osloboditi onoga dijela prošlosti koji se neprestano za njim vuče. Slab i bespomoćan, on je taj dio prošlosti ubio, umjesto da se s njim suočio. Međutim, bez suočavanja, istinska mu je sloboda ostala nedostižnom

4. 3. (Ne)opravdanost teze o Krlježinoj mizoginosti

Imajući u vidu iznesene analize ženskih likova iz *Gospode Glembajevih*, moguće je objasniti zašto je pogrešna teza koja Krlježu svrstava u mizogine autore. Stjecanjem uvida u kompleksnost sestre Angelike i barunice Castelli, kao i njihov neprijeporan značaj za stvaranje dramske napetosti, jasno je kako njihovi likovi nisu u potpunosti zarobljeni “u klišejima i stereotipima” (Gjurgjan 2004: 313). Sestra Angelika nije u potpunosti duhovna žena lišena svojega glasa, baš kao što ni barunica Castelli nije u potpunosti tjelesna žena, koja snosi svu krivnju za propadanje muških likova s kojima dolazi u doticaj. Oni teoretičari koji Krlježu prozivaju za mizoginost, dekontekstualizirajući njegove fiktionalne i esejističke iskaze (usp.

Marjanić 2013: 96), ne obraćaju pažnju na razliku između eksplicitnoga autora i pripovjedača u njegovu djelu – kao unutar tekstne instance (usp. Marjanić 2013: 96). Čak i onda kada se pripovjedačevi stavovi doimaju mizoginima, oni ne predstavljaju nužno Krležine osobne stavove. Dakako, neosporna je činjenica da likovi sestre Angelike i barunice Castelli u sebi nose određene stereotipe. Zbog svoje krhkosti, blagosti, požrtvornosti i submisivnosti, sestra Angelika u sebi zrcali model žene svetice, odnosno patnice. Nasuprot njoj, barunica Castelli bliska je modelu žene bludnice, zbog svoje nametljivosti, zavodljivosti i prenaplašene tjelesnosti. Kao odlučan kritičar onodobna društva, Krleža je nastojao dekonstruirati patrijarhalne prakse svojega vremena. To je – kao implicitan autor – katkada činio uporebljavajući stereotipe u oblikovanju likova, ne bi li na taj način pokazao sav njihov besmisao (usp. Tkalčić 2015: 57).

5. Umjesto zaključka: koliko su iskreni gospoda Glembajevi?

Uvidom u književno stvaralaštvo Miroslava Krleže, s osobitim naglaskom na dramskome opusu, u ovome se radu prvo nastojalo razumjeti razloge njegova raskida s pisanjem ekspresionističke drame i priklanjanja modernoj građanskoj drami. Upravo je taj tip drame najbolje poslužio za prikaz modernističkoga svijeta u kojemu se ljudski ideali nepovratno raspadaju. Jedan od najpoznatijih Krležinih dramskih ciklusa – ciklus o Glembajevima – promotrio se u kontekstu europske i svjetske književnosti. Time se dokazalo kako su na njegov nastanak utjecali brojni znameniti književnici – poput Prousta, Faulknera, Manna, Ibsena i Strindberga. Iz spomenuta se ciklusa izdvojila drama *Gospoda Glembajevi*, kako bi se njezini likovi analizirali u svjetlu antitetičnosti koja prožima sva Krležina djela. Osnovni je cilj rada bio vezan uz nastojanje dokazivanja proturječnosti unutar svakoga lika *Gospode Glembajevih*.

Analiza muških likova pokazala je kako su svi oni u nutrini podvojeni, a upravo ta podvojenost zaslužna je za postizanje dramske napetosti u njihovih međusobnim dijalozima. Leone je razapet između zrela suočavanja s prošlošću koja ga je obilježila i nezrelih pokušaja obnove samopouzdanja napadima na vlastita oca i barunicu Castelli. Razapet je također između daniellijevske i glembajevske strane svojega bića, pa time i između želje za ostvarivanjem ljubavnoga odnosa sa sestrom Angelikom, odnosno s barunicom Castelli. On je uživljen u društvenu ulogu neshvaćena sina i buntovna umjetnika, a istovremeno sam ne iskazuje osobito razumijevanje spram ljudi koji ga okružuju. Upravo glembajevski novac, koji naizgled toliko prezire, omogućava mu bavljenje slikarstvom. Ignjat obnaša ulogu imućna i samouvjerena

bankara, dok se zapravo nalazi na rubu zdravstvene, obiteljske, ali i financijske propasti. Svoju bolest i slabost izražava samo kroz povremene replike u dijalogu s Leoneom, želeći time bezuspješno izazvati njegovo suosjećanje. Silberbrandt predstavlja utjelovljenje Crkve kao društvene institucije, kojoj se u drami nastoji pružiti oštra kritika. U ulozi svećenika, on je prijetvorno pobožan, a zapravo ne drži do sakramenta svetoga reda i održava ljubavnu vezu s barunicom Castelli. Na taj način izdaje Boga kojemu bi trebao služiti. Fabriczy ne izlazi iz okvira društvene uloge umirovljena velikoga župana i kritizira druge, skrivajući tako nesigurnost u samoga sebe. Zagonetka smrti poništava svu njegovu izvanjsku odlučnost i razotkriva nutarnji strah izazvan onime što je nepoznato. U Pubinu se liku očituje dvoličnost društvenih institucija koje su služenje istini zamijenile služenjem laži. Uživljen u ulogu bistra i snalažljiva advokata, Puba je u sebi nepovratno obilježen kompleksom inferiornosti i spreman na proračunato probijanje do željena društvenoga položaja. Doktor Altmann naizgled predstavlja hladnokrvna liječnika, materijalista, koji nije opterećen zagrobnim životom. Međutim, u tijeku drame on se razotkriva kao čovjek duboko uplašen zbog egzistencijalne osamljenosti koju bi mogao doživjeti nakon svoje smrti.

Analiza ženskih likova također je pokazala važnost njihove nutarnje rascijepljenosti između dobra i zla – duhovnosti i tjelesnosti – a koja uvjetuje njihove odnose s muškim likovima. Sestra Angelika predstavlja svijetlu točku u glembajevskoj tmuni, no njezina predanost duhovnome životu nije potpuna. Ta je žena na određen način samo glumica u ulozi smirene redovnice. Ona je istinski opterećena osjećajima koje gaji spram Leonea, kao i nemogućnošću potpuna odvajanja od svjetovnoga života. Barunica Castelli poput sjene vuče se za Leoneom, kojemu predstavlja i maćehu, i ljubavnicu. Iako uspješna u svojoj ulozi zavodnice, koja upečatljivim kostimima privlači na sebe svačiju pažnju, ona je zapravo obilježena odsutnošću istinske ljubavi još od ranoga djetinjstva i nemogućnošću upoznavanja duhovne strane svojega bića. Dovodeći u pitanje (ne)neopravdanost teze o Krležinoj mizoginosti, ukazalo se na opasnost dekontekstualiziranja određenih njegovih iskaza, iz kojih bi se mizoginost mogla iščitati. Činjenica je kako se u oblikovanju likova sestre Angelike i barunice Castelli pronalaze stereotipi, međutim, njihova je uporaba opravdana namjerom raskrinkavanja besmislenosti patrijarhalnih praksi Krležina vremena.

Naposljetku, zaključuje se kako gospoda Glembajevi nisu prikazani kao autentične, iskrene osobe, već kao glumci koji nose maske. Time skrivaju svoju nutrinu sebi i drugima te manje ili više uspješno igraju zadane društvene uloge u krležijanskom građanskom *theatrum mundi*.

6. Literatura

Izvori:

1. Krleža, Miroslav. 1950. *Glembajevi*. Zagreb: Zora.
2. Krleža, Miroslav. 1956. *Davni dani*. Zagreb: Zora.
3. Krleža, Miroslav. 2008. *Glembajevi – drame*. Zagreb: Jutarnji list.

Sekundarna literatura:

1. Bogdanović, Milan. 1956. *O Krleži*. Beograd: Matica srpska.
2. Bošnjak, Marijana. 2019. "Determinizam ili učenje po modelu u obiteljima Karamazovih, Begovića i Glembajevih". U: *Didaskalos: časopis Udruge studenata pedagogije Filozofskog fakulteta Osijek*, 3, 3: 9–25.
3. Čale Feldman, Lada; Tomljenović, Ana. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.
4. Fink, Bruce. 2009. *Lakanovski subjekt – između jezika i jouissance*. Zagreb: KruZak.
5. Garvanović-Porobija, Đurđica. 2014. *Veliki meštar svijeta biblizama – Miroslav Krleža i Biblija*. Zagreb – Sarajevo: Synopsis.
6. Gašparović, Darko. 1989. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Cekade.
7. Gjurgjan, Liljana Ina. 2003. "Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže". U: *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 29, 1: 55–65.
8. Gjurgjan, Ljiljana Ina. 2004. "Od Eve do Laure". U: *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 30, 1: 311–320.
9. Hećimović, Branko. 1976. *13 hrvatskih dramatičara – od Vojnovića do Krležina doba*. Zagreb: Znanje.
10. Karahasan, Dževad. 1988. *Model u dramaturgiji – na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*. Zagreb: Cekade.

11. Klajn, Hugo. 1968. "Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije". U: *Forum – časopis odjela za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 7, 15, 1: 103–135.
12. Lasić, Stanko. 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*. Zagreb: Globus; Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske.
13. Lasić Stanko. 1993. "Antiteza". U: Velimir Visković (Ur.). *Krležijana*. Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža". <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1246> [pregled 1. 2. 2023.]
14. Lazarević, Predrag. 1988. *Čitanje kao preispitivanje*. Banja Luka: Glas.
15. Marjanić, Suzana. 2013. "Krležin feminizam ili Saloma + Melanija, to sam ja!". U: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 16, 53/54: 96–105.
16. Matijašević, Željka. 2006. *Strukturiranje nesvjесnog – Freud i Lacan*. Zagreb: AGM.
17. Matijašević, Željka. 2011./2012. "Koja je prava boja nečiste krvi: *Gospoda Glembajevi*". U: *Drama – Slovensko narodno gledališće*, br. 131.
<http://www.ffzg.unizg.hr/kompk/modules/documentdownload.php?idDocument=289>
[pregled 1. 2. 2023.]
18. Nemeć, Krešimir. 2017. *Glasovi iz tmine – krležološke rasprave*. Zagreb: Ljevak.
19. Oklopčić, Biljana. 2008. "Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli Glembay". U: *Fluminensia*, 20, 1: 99–118.
20. Peleš, Gajo. 1982. *Iščitavanje značenja*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
21. Petranović, Martina. 2013. "Kostim(i) barunice Castelli". U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XV. (Ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe*. Ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andreja Meyer-Fraatz. Split: Književni krug; Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost: 329–342.
22. Senker, Boris. 2011. *Teatrološki fragmenti – o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Disput.

23. Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame (1880–1950)*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

24. Šimundža, Drago. 2004. *Bog u djelima hrvatskih pisaca – vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.

25. Tkalčić, Marina. 2015. “Analiza ženskih likova u Krležinu romanu *Na rubu pameti* na primjeru jedanaest stereotipova Mary Ellmann”. U: *Holon : postdisciplinarni znanstveno-stručni časopis*, 16, 1: 56–91.

26. Vidan, Ivo. 1975. *Tekstovi u kontekstu*. Zagreb: Liber.

27. Vučetić, Šime. 1958. *Krležino književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost.

28. Vučković, Radovan. 1972. *Književne analize*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

29. Wierzbicki, Jan. 1980. *Miroslav Krleža*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

7. Sažetak

Diplomski rad *SVA LICA GLEMBAJEVIH – pogled na likove u drami Gospoda Glembajevi Miroslava Krleže*, podijeljen je na deset poglavlja. Prva su poglavlja posvećena analizi Krležina dramskoga stvaralaštva, a napose glembajevskoga ciklusa, iz kojega je izdvojena drama *Gospoda Glembajevi*. U tim prvim dvama poglavljima, definiran je cilj rada, koji podrazumijeva dokazivanje postojanja proturječnosti u nutrini svih dramskih likova navedene drame. U trećemu se poglavlju pruža uvid u antinomije muških likova: Leonea, Ignjata, Silberbrandta, Fabriczyja, Pube i doktora Altmanna. Četvrto poglavlje, uz pogled na antinomije ženskih likova: sestre Angelike i barunice Castelli, problematizira (ne)opravdanost teze o Krležinoj mizoginosti i uzrok postojanja određenih stereotipa u oblikovanju spomenutih ženskih likova. U petome se poglavlju zaključuje kako gospoda Glembajevi ne predstavljaju iskrene dramske likove, već glumce koji samo igraju svoje uloge. Šesto poglavlje sadrži popis primarne i sekundarne literature korištene tijekom izrade rada, čiji se sažetci nalaze u sedmome i osmome poglavlju. Deveto i deseto poglavlje donose popis ključnih riječi na hrvatskome, odnosno engleskome jeziku.

8. Summary

Master's thesis *THE GLEMBAYS REVISITED – A look at the characters in Miroslav Krleža's Messrs. Glembay*, is divided into ten chapters. The first chapters give an analysis of the whole of Krleža's dramatic opus, particularly of The Glembays cycle, from which the drama *Messrs. Glembay* is singled out. In these first two chapters, the aim of the literary work is defined, and that is proving the existence of contradictions in the inner being of all the characters in the drama. In the third chapter, insight into the antinomy of the male characters is given: that of Leone, Ignjat, Silberbrant, Fabriczy, Puba, and doctor Altmann. The fourth chapter gives insight into the antinomy of the female characters: sister Angelika and the baroness Castelli, thus exposing the thesis of Krleža's misogyny and the cause of the existence of certain stereotypes in shaping the aforementioned female characters. In the fifth chapter, the conclusion is made about Messrs. Glembay, who do not represent sincere dramatic characters, but just actors who are playing their roles. The sixth chapter contains the list of primary and secondary bibliographic sources used during the creation of the literary work. The summary of the work is in the seventh and the eighth chapter. The ninth and tenth chapters display the list of keywords in Croatian and English language.

9. Ključne riječi

Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, dramski likovi, psihoanaliza, feministička kritika

10. Key words

Miroslav Krleža, *Messrs. Glembay*, dramatic characters, psychoanalysis, feminist criticism