

Petar Marjanović

"GOSPODA GLEMBAJEVI" MIROSLAVA KRLEŽE

Ova teatrološka studija je sažeta verzija predavanja koje sam, u godini 1995, održao studentima magistarskih studija Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Tema predavanja je bila *Primena teatrološkog metoda u analizi dramskog dela*. Slušaoci su mogli da odaberu jedan od ovih šest dramskih tekstova: *Dundo Maroje* Marina Držića, *Pokondirena tikva* Jovana St. Popovića, *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže, *Kod "Večite slavine"* Momčila Nastasijevića, *Banović Strahinja* Borislava Mihajlovića Mihiza i *Hasanaginica* Ljubomira Simovića. Od sedamnaest prisutnih poslediplomaca deset je želelo da sluša analizu *Gospode Glembajevih*.

I

Godine kada je Krleža pisao ciklus drama o Glembajevima (1927-1931) vreme su njegovog silnog književnog i društvenog angažmana. Najtemeljniji znalac Krležinog života i dela, Stanko Lasić, tačno zapaža da se u tim godinama kristališe specifična estetika ovog pisca kojoj će ostati veran do šezdesetih godina XX stoleća. Reč je o njegovom saznanju da je umetnost apsolutni prostor koji ničemu ne sme da bude podređen. Ali, istovremeno, to su godine njegovog izrazitog političkog angažmana, te zato u njegovoj ličnosti dolazi do sudara dvaju apsoluta (umetnosti i politike). Za Krležu, misli Lasić, to nije bilo pitanje izbora nego logična posledica njegovog života: "biti vjeran i revoluciji (svojoj pobuni) i umjetnosti (svojoj ljubavi)". Zato su i Krležine najplodnije stvaralačke godine protekle u znaku te kontradiktornosti, u pokušaju da spoji politiku i umetnost i da živi tu "sintezu kao ostvarenje svoje slobode i svoje moći".¹ Ilustrovaću to primerom. U tekstovima mnogih pisaca i književnih kritičara navodeno je Krležino mišljenje, u *Predgovoru Podravskim motivima Krste Hegedušića* (1933), da je presudan preduslov za bavljenje umetnošću talent ("U umjetnosti, sve što nije individualno ravno je uglavnom

1 Stanko Lasić, *Krleža – kronologija života i rada*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982, 203-204.

ništici"). Razume se, Krleža samo prihvata, još od doba romantizma uvažavano, saznanje da je umetničko delo jedinstveno i neponovljivo i da zavisi isključivo od zakona koje je stvorilo samo za sebe i koji samo za njega važe (opštem se nedvosmisleno pretpostavlja pojedinačno). Isto tako je često navođen i tekst iz knjige *Razgovori s Miroslavom Krležom* Predraga Matvejevića gde je Krleža osetio potrebu da kaže kako se oslobađanje ličnosti umetnošću realizuje u dva pravca "dijalektički vezana u jedinstvenom pothvatu: umjetnost s jedne strane afirmira partikularitet ličnosti – njegovu individualnost, ako baš hoćete – i, s druge strane, integriira samu ličnost u kontekst društva, sredine. U jednog pisca prevladava prva, u drugog druga tendencija i to je samo njihova lična stvar, stvar njihova temperamenta i vizije koja će od dviju tendencija prevladati".²

Ciklus drama o Glembajevima osoben je primer toga dvojstva. S jedne strane, reklo bi se da je u Krleži sazrela misao o potrebi za društvenim angažmanom posredstvom umetničkih dela. Pored drugih analitičara, o tome je pisao i Slobodan Selenić: "Kad je shvatio... da 'mikelandelovsko saznanje' ne može da postoji izvan Sikstinske kapele i papskog dvora negde polovinom šesnaestog veka, ili izvan konkretnih okolnosti vremena u kome on živi, naime, kad je shvatio da čovek u životu mora aktivnošću ovozemaljske prirode da postaje čovek – on je u svojim dramama počeo da napušta svet suprotstavljenih ideja i da se okreće, u formalnom pogledu, pojavnim oblicima stvarnosti iza koje će otkrivati njenu suštinu".³ S druge strane, jasne su Krležine ambicije da čoveka i njegovu sudbinu u kosmosu prikaže u sveobuhvatnoj antropološkoj i psihološkoj sintetičkoj slici (pri čemu verodostojno društveno okruženje postoji, ali nije presudno za sudbinu likova, njihove odnose i sukobe) kojoj realistička dramska forma nije dovoljna. Zato i drama *Gospoda Glembajevi* protiče u piščevom impresivnom naporu da, uprkos naturalističkoj formi drame, ostvari i opštiju sliku sveta nevezanu samo za stvarnost koju neposredno prikazuje.⁴ Nije teško dokazati da ceo dramski i prozni ciklus o Glembajevima prerasta priču o sukobima i krizi u jednoj zagrebačkoj građanskoj porodici neposredno pred raspad Austrougarske monarhije. Očito je da se Krleža bavi suštinom ljudskog opstanka, postavljajući već u prvoj rečenici proze *O Glem-*

2 Predrag Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, treće prošireno i dopunjeno izdanje, posebno izdanje časopisa *Ideje*, Beograd 1974, 118-119.

3 Slobodan Selenić, *Angažman u dramskoj formi*, Prosveta, Beograd 1965, 139.

4 "Ako delima čiji je zatvoreni svet sličan neposredno pojavnom svetu pa ih zato uslovno nazivamo *naturalističkim* (po formi) – suprotstavimo dela koja ćemo podjednako uslovno nazvati *konstruktivističkim* (po formi, što naravno znači i po angažmanu koji je odabrao tu formu), imenovali smo dva osnovna tipa drame koje postoje otkad je drame. Da bi drama bila dobra – i naturalistička i konstruktivistička – mora istinito, emotivno i misaono na visokom nivou da odražava suštinu objektivne stvarnosti" (Slobodan Selenić, *Isto*, 61).

bajevima označavajuće pitanje: "a kamo idu zapravo ti Glembajevi i koja je zapravo svrha tog njihovog obiteljski organiziranog kretanja preko ovih naših žalosnih provincijalnih prilika?"⁵

U vreme nastanka prve drame glembajevskog ciklusa, Krleža je izvršio svojevrsnu autokritičku analizu svog dramskog rada. Reč je o poznatom predavanju gimnazijalcima u Osijeku, održanom 12. aprila 1928. godine, kao uvod u njegovo javno čitanje drame *U agoniji*. U delu toga teksta on se seća – za teatrologe, to je značajno svedočanstvo – svojih prvih pokušaja da se izrazi u dramskoj formi: "Prve svoje odlike izgubio sam zbog pisanja drama po uzoru na Mirka Bogovića na križarske, viteške motive o našim burggrafima iz dvanaestog stoljeća, a bilo je to u prvoj i drugoj gimnaziji; jedna se zvala: 'Krvava noć u Grebengradu'; u četvrtom razredu gimnazije propao sam iz latinskog i grčkog, jer sam se, mjesto nepravilnim grčkim glagolima i pogodbenim rečenicama, zanimao pisanjem drama. Jedna od njih nosila je ime historijske lađe Bellérophona, a prikazivala je Napoleona na putu za Svetu Jelenu. Mnogo sam drama napisao do devet stotina i četrnaeste, o svećenicima, o grbavcima, o zrakoplovcima, i sve sam to uvijek iznova palio kao makulaturu..."⁶ Krleža u *Osječkom predavanju* ne otkriva prve podsticaje za pisanje dramskih dela, te zato podsećam na dva njegova teksta u kojima se pominju događanja koja su, mislim, bila presudna za njegovu potonju vezanost za pozorište. Iz prvog se vidi da su, za jedanaestogodišnjeg dečaka, pozorišne predstave (videne u novoj zgradi Pozorišta, sa balkona, na sedištu trinaest drugoga reda, desno) bile najbitniji doživljaj: "... Tu sam putovao oko svijeta sa Passe-Partoutom i nesretnom maharanom u Aoudeom, tu sam se znojio od strave kad su klali hugenote, tu sam se zakleo da ću osvetiti Petra Zrinjskoga, i Krstu Frankopana, tu sam prvi put čuo za Zolu ('Toljaga') i Maeterlincka, za Ivu Vojnovića i Milana Begovića ('Grofica Walewska'), za Tolstoja ('Moć tmine') i G. Hauptmanna ('Tkalci') itd."⁷ U drugom tekstu pominje da je, kao učenik prvog razreda gimnazije, uz mnoge druge dramske pokušaje, napisao i scenu u kojoj nekakav grebengradski feudalac Prijam dolazi junaku Ahilu da od njega izmoli

5 Miroslav Krleža, *O Glembajevima*, u knjizi *Glembajevi, proza*, Oslobođenje, Sarajevo 1981, 11.

6 Miroslav Krleža, *Osječko predavanje*, Drama, Nolit, Beograd 1975. ili Miroslav Krleža, *Glembajevi, Dramaturški uvod iz god. 1928*, Oslobođenje, Sarajevo 1981, 355. Kad je reč o ovom Krležinom predavanju o vlastitom dramskom stvaralaštvu – koje je najčešće navodeni tekst u južnoslovenskoj teatrologiji – valjalo bi se prikloniti savetu da takvi tekstovi zaslužuju neku vrstu poštete. Uprkos tome, i uprkos činjenici da je o *Osječkom predavanju* "sve rečeno", opravdanje za ovo i sledeća citiranja pomenutog teksta posredno mi je dao sâm Krleža: "Gde je, odgovarajući na poznatu uvodnu ogradu La Bruyèrove knjige "Karaktera" koja glasi *Sve je rečeno*, rekao po prilici: 'Da, sve je rečeno, ali budući da nitko ne sluša, nije na odmet ponoviti' ... " (Predrag Matvejević, Isto, 156).

7 Miroslav Krleža, *Fragmenti dnevnika iz godine 1958*, Forum, br. 1-2, Zagreb 1973, 17.

mrtvo telo svog brata Hektora. Ta "velika dramska scena klečanja, grmljavine i mrtvoga tijela" izvedena je u stanu njegovog školskog druga Tita Strocija, koji je tumačio lik Ahila, dok je mladi pisac bio Prijam: "Ja sam na sceni molio markeza na koljenima, da mi vrati mrtva brata: vitez plače, gromovi, vitez plače. Uspjeh je bio golem. U Rajnerovoj ulici, na uglu Zapadnog perivoja, u stanu markezice Strozzi, koja nas je obasula svojim superlativima, poklonivši mi moj prvi buket autorskog cvijeća, doživio sam tako svoju premijeru."⁸ Nije potrebno mnogo mašte za pretpostavku šta su jedanaestogodišnjem dečaku značile pohvale Marije Ružičke Stroci, najvažnije glumice u istoriji hrvatskog pozorišta.

Ali zato u *Osječkom predavanju* nedvosmisleno tvrdi da je jedan od osnovnih razloga njegovog "pogleda unatrag" ka staroj realističkoj školi skandinavskih pisaca sa kraja XIX stoleća posledica višegodišnjeg odbijanja uprave Kazališta u Zagrebu da na sceni prikaže njegove drame (do 1920.godine), odnosno scenskog neuspeha njegovih prihvaćenih dramskih dela u razdoblju od 1922. do 1927. godine (nijedno od njih nije se održalo na sceni duže od jedne pozorišne sezone). Valjalo bi imati u vidu da Krleža, kada kritički ocenjuje svoje dotadašnje dramsko stvaralaštvo, ne misli na umetnički domet svojih drama nego na stvaralački metod. Odgovarajući na primedbu pozorišnih praktičara da u njegovim neprihvaćenim dramama nema radnje, on, ipak, samokritički zapaža: "...ja sam na sceni počeo raditi s gorućim vlakovima, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrste: tonule su čitave lađe, rušile su se crkve i katedrale, stvari su se odvijale na oklopnjačama od trideset hiljada tona, pucale su čitave regimente i umiralo se u masama... Sve moje drame iz onog vremena, oni simbolični dance macabrei, bezbrojna umorstva, samoubojstva, priviđenja, ono uznemireno odvijanje slika u furioznom tempu, sva ona jurnjava pokojnika, mrtvaca, bludnica, gorućih anđela i bogova, rovanje po grobovima, oživljavanje podzemlja, sve one vojske na uzmacima, ona krv i požari, zvonjave i palež i ludilo jedne bjesomučne hajke, sve je to bilo traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom."⁹

Nastanak realističkog ciklusa drama o Glembajevima posledica je njegovog saznanja da scenska napetost ne zavisi "od izvanjske dinamike događaja", nego da je radnja "ibsenovski konkretna, kvalitativna", pa "ne može, dakle, biti dobre drame bez unutaršnjeg psihološkog volumena, kao glazbala, i dobrog glumca, kao svirača koji na tom glazbalu svira". Otuda i njegova odluka da počne da piše dijaloge po uzoru na Ibzena i Strindberga ("s četrdesetogodišnjim zakaš-

8 Miroslav Krleža, *Djetinjstvo u Agramu 1902-03*, Republika, br. 12, Zagreb 1952, 355.

9 Miroslav Krleža, *Dramaturški uvod iz god. 1928*, 357.

njenjem"), ali i da, u skladu sa svojim temperamentom, stvori izrazitije dramske sukobe i psihološku napetost i da ih prilagodi "odrazu naše stvarnosti".¹⁰ Pri tom bi trebalo podsetiti da Krleža u svojim realističkim dramama koristi iskustva i saznanja različitih oblasti nauka i umetnosti do kojih se došlo tokom proteklih četrdeset godina. Krleža je od velikih Skandinavaca preuzeo i osnovnu dramaturšku šemu po kojoj u pozadini svakog dramskog sukoba postoji socijalni moment – njegov uzročnik: "Radnja komada je zapravo rasplet već nataloženih socijalnih kontradikcija. Drama je najčešće samo demistifikacija odnosa, onaj 'skandal' koji je u građanskoj porodici izazvan otkrivanjem, saznanjem istine... Na tom mehanizmu demistifikacije zasnovan je... i ceo glembajevski ciklus."¹¹

Verovatno je da se i zbog Krležinog "priznanja" o uticaju skandinavskih pisaca na njegove drame "zrele faze" kritičari i istoričari književnosti i pozorišta nisu detaljnije bavili komparativnim analizama toga uticaja. Za ovu priliku podsećam da je Radovan Vučković ukazao na sličnost Ibzenove *Divlje patke* i *Gospode Glembajevih* (1928). Mislim da Vučković prenaglašava podudarnosti ("fabula u oba dela je gotovo identična"), jer se podudarnost fabula iscrpljuje prvim činom *Divlje patke*.¹² U ostala četiri čina Ibzen razvija delo antropološkim analizama u kojima ima elemenata simbolističkog pristupa i njegova "priča" nema čak ni daleke sličnosti sa Krležinom dramom. Pokušaću da određenije ukažem na stvarne podudarnosti ova dva dela.

Prvi čin *Divlje patke* događa se na prijemu u kući veletrgovca Verlea, vlasnika preduzeća. Tu je i njegov sin Gregers, koji se posle šesnaest-sedamnaest godina prvi put pojavljuje i u tom gradu i u očevoj kući. Prvi čin *Gospode Glembajevih* zbiva se na prijemu u kući Nacija (Ignjata, Jacquesa) Glembaja, bankara, šefa firme Glembay Ltd. Prijemu prisustvuje i njegov sin Leone, koji se posle jedanaest godina prvi put pojavljuje i u gradu i u očevoj kući.

Verle nije bio srećan u braku sa Gregersovom majkom (za koju je Gregers veoma vezan i koja je njegov duh odvratila od oca), koja je zbog Verleovih avantura patila i umrla. Ignjat Glembaj nije bio srećan u braku sa Leoneovom majkom, koja je zbog njegove poslednje ljubavne veze trpela i konačno se otrovala. Leone je veoma vezan za majku.

Verle se ženi ljubavnicom, gospođom Serbi, frivolnom ženom burne prošlosti, koja ga je potpuno opčinila ("meni je ona" – kaže Verle sinu – "postala, da tako kažem, skoro nezamenjiva. Ona je čila, uravnotežena; ona unosi

¹⁰ Isto, 357.

¹¹ Dr Mirjana Miočinović, *Krležin dramski krug, Eseji o drami*, "Vuk Karadžić", Beograd 1975, 39.

¹² Radovan Vučković, *Moderna drama*, "Veselin Masleša", Sarajevo 1982, 484.

bodrost u kuću; a meni to može biti veoma potrebno"). Gospođa Serbi ima pasiju: svira klavir (i za vreme ovog prijema, njeno muziciranje čuje se iz susedne sobe). Ignjat se oženio Baronicom Kasteli, frivolnom ženom burne prošlosti, koja ugada svim njegovim prohtevima i obezbeđuje mu pažnju koju, dotad, u kući nije imao. Za njega ona vredi "više nego sedamdesetisedam hiljada drugih žena", i postaje mu jedini oslonac. Baronica Kasteli uživa u sviranju na klaviru: za vreme ovog prijema, iz susedne sobe čuje se paradna tačka njenog programa, Betovenova "Mondšajsonata".

Za Verlea se priča da je "baš pravi jarac", a za Ignjata da su mu u šezdeset devetoj godini "erotičke potrebe bile prilično akutne".

Verle se bavi mutnim poslovnim transakcijama, što je takođe "stil" rada Ignjata Glembaja.

Verle je bio optužen u jednoj aferi i posle oslobođen. I Glembajevi su umešani u aferu Rupert-Canjeg, ali je Baronica Kasteli, odlukom suda, oslobođena.

Osnovni sukob prvoga čina *Divlje patke* je otac-sin (Verle-Gregers), a kulminacioni sukob *Gospode Glembajevih* takođe je sukob otac-sin (Ignjat i Leone Glembaj). Evo nekoliko detalja iz prvog čina Ibzenovog dela: "Verle: Gregerse, ne verujem da si toliko protiv ikoga na svetu koliko si protiv mene... Gledao si me očima tvoje majke... Kao da doslovce slušam tvoju majku... Skoro da verujem da je među nama nepremostiv bezdan... Gregers: Nisam ja prenapet¹³ ...Kad je ovde bilo porodičnog života? Nikada, koliko se ja sećam... Prozreo sam te isuviše... Kada se osvrnem na sve što si činio, kao da vidim bojno polje na kome su posvuda smrvljene ljudske sudbine." Navodim i tri fragmenta iz drugog čina Krležinog dela: "Leone: U čitavom svom rječniku ti nisi našao druge riječi nego upravo: überspannt? To ste mi govorili od moje pete godine... Glembay: Ja sam sedam godina nosio tvoju majku na ovim svojim rukama, a nisam joj se približio ni za jedan milimetar!... ja sam... nad njenom mrtvačkom posteljom odahnuo kao od kakve more!... Tvoj površni odgoj najbolji je dokaz kakva je zapravo bila tvoja gospođa majka... Leone: I vidiš, ja ne bih htio biti neiskren: od mamine smrti ja nisam nijedanput osjetio potrebu da govorim s tobom prijateljski!... Ti mene nisi nikada volio... jer smo nas dvojica dvije rase..."

Verujem da je jasno kako, isticanjem ovih podudarnosti, ne želim da umanjim ni izvornost Krležine inspiracije ni vrednost njegovog dela, iako upozoravam na to da realnija procena njegova dramskog opusa tek predstoji.

13 Ta karakteristika – prenapet (überspannt) prati Leonea kao senka u svim konfrontacijama u Krležinoj drami

Korišćenje starih motiva opšte je mesto istorije svetske drame: od antičkih pisaca, preko Šekspira, do Brehta i najmlađe generacije dramatičara. Isto objašnjenje dugujem i za svoje saznanje da je, u naporima da nas "uvede u Evropu", Krleža prilikom smišljanja dramskog i proznog ciklusa o Glembajevima imao u vidu da Englezi imaju Golsvortijevu *Sagu o Forsajtima*, Nemci Manove *Budenbrokove*, Francuzi Garoovu *Porodicu Tibo*, Rusi *Artamonove Gorkog*. On ne piše roman-reku, ali Glembajeve želi da uključi u književno prestižni skup pomenutih evropskih porodica. Tih svojih napora da "otvori prozor u Evropu" i višestruko nerazumevanje koje ih je pratilo bio je svesan i sam Krleža: "Ako je riječ o literaturi, onda su to literarne varijacije ili ako hoćete kompozicije po nekim modelima, ali kao što se srednjovjekovni kraljevi nikada nisu izražavali rimovanim jezikom romantične drame, tako se i ovdje radi o literaturi. *Glembajevi* su htjeli da budu literatura (po mom subjektivnom mišljenju oni to i jesu), a kad tamo, taj se pojam otrcao u štampi, u takozvanoj književnoj historiji, naročito pak u nastavnim planovima od najispraznijih fraza, do izrazito gnjavatorske sheme o dekadenciji i truleži naše građanske klase... Uobičajilo se danas da se o likovima iz trilogije o *Gospodi Glembajevima* govori kao o nitkovima, o zločincima, o bludnicima, a ja sam se usudio već davno skromno primjetiti, da smo kojom srećom imali našu građansku klasu na visini ove tako 'odiozne glembajevštine', naslijedili bismo bili jedni zamjernu civilizaciju, što nažalost nije bio slučaj."¹⁴

Sa ciljem da ukažem na mogućni motiv budućih istraživanja, ovde naslućujem jednu od kontradikcija koje su pratile i Krležin život i njegovo književno stvaranje. Miroslav Krleža, sin gradskog policajca i potonji marksist i komunist, veliki pisac i bespoštadni kritičar građanske klase, najveći deo svog privatnog života proveo je težeći i ostvarujući apartni komfor "građanske elite svijeta", koja "u svom materijalnom i duhovnom bogatstvu živi od neprekidnih lijepih i skupocenih sjećanja i analogija". A u fragmentima svojih književnih dela ponekad je ispisivao ode načinu života evropskog civilizovanog građanstva. Poučan primer u tome smislu je njegov esej *O Marcelu Proustu*, u kome o ovom "liriku građanskog komfora" – i "onih deset gornjih tisuća" rafiniranih evropskih građana, među kojima je nalazio junake svojih dela – ispisuje nadahnute stranice divljenja. Krleža nije, kao Prust, ravnodušan "spram realne i socijalnodruštvene strane ovih tipova", ali u fragmentima navedenog eseja nije manje opčinjen njihovim rafinmanom, *skupocnim* obrazovanjem i zapadnjačkom otmenošću.¹⁵

14 Predrag Matvejević, *Razgovori s Krležom*, Ideje, Beograd 1974, 82-84.

15 Miroslav Krleža, *O Marcelu Proustu*, Obzor, Zagreb, 18, 19, 24. i 28. mart 1926.

II

Radnja *Gospode Glembajevih* počinje avgustovske noći 1913. godine, u jedan sat posle ponoći i traje do oko šest sati izjutra istoga dana. Prostor zbivanja su tri sobe u kući Ignjata Glembaja, bankara i šefa firme "Glembaj Ltd." (salon, gostinska soba i spavaća soba domaćina). Mesto radnje je Zagreb. Pisac ni u jednoj didaskaliji to izričito ne određuje, ali na nekoliko mesta u dijalogima nagoveštava. (Tokom sukoba otac-sin, u drugom činu drame, predstavljajući u tamnim bojama portret svoje maćehe Baronice Kasteli, Leone, ne birajući reči, podseća Ignjata: "Stari Fabriczy liferovao je tu ženu kao robu za vas agramerske bonvivane".¹⁶)

Kao i svi dramski pisci sveta, Krleža je verovao da je u svakom dramskom delu sadržana pozorišna predstava, te zato i u *Gospodi Glembajevima* njegove didaskalije imaju obilje osobenih vizuelnih i zvučnih znakova (najlucidnija rešenja dosežu do simboličnih značenja) i javljaju se kao bitno sredstvo izražavanja scenske slike. I didaskalije u ovoj drami potvrđuju Krležin pozorišni način mišljenja i rediteljski talent. U tom smislu rešenje prostora u prvom činu *Gospode Glembajevih* dosledno je u duhu piščeve slike sveta, a istovremeno je i scenski izrazito. Pisac znalački i sa osećanjem za osobene boje opisuje glembajevski salon ("sa žutom brokatnom garniturom šezdesetih godina", crvenim tapetama, sa dvokrilnim otvorenim vratima u pozadini "s perspektivom na nekoliko otvorenih i rasvijetljenih soba", vratima za trpezariju, terasom sa kaktusima, palmama i slamnatom garniturom sa dve stolice za ljuljanje), a posebno naglašava da je "čitav stan bogato rasvijetljen". Ta raskošna svetlost ima funkciju "Potemkinovih sela", jer će se u trećem činu drame obistiniti zloslutno predviđanje jednog od gostiju na glembajevskom jubileju: "Nije to prva banka koja slavi pir i crnu misu o jednom trošku". Središnji likovni znak prvog čina je petnaestak portreta porodice Glembaj koji pokrivaju zidove crvenog salona. Oni nisu samo statična i mitska slika tristagodišnjeg trajanja ove porodice nego su, naročito u prvom činu, pokretači neposrednih zbivanja i sukoba u drami. I svi drugi naznačeni detalji dekora u prvom činu neće biti likovni ukras nego će imati funkciju prilikom kretanja po sceni, ili će omogućavati mizanscenska rešenja neophodna za smisao zbivanja.

Protokolarno paradni odlazak gostiju – agramerskog "krem-društva" – iz doma Glembajevih na početku drame samo je naznaka društvenog okruženja buduće radnje, te za trenutak osvetljava i "javni plan" zbivanja koje će se, uz obilje uspomena na sukobe i zlokobna događanja iz prošlosti, dešavati u zatvore-

16 Agramer je Zagrepčanin vaspitan u nemačkom duhu; agramerski – koji se odnosi na agramera ili na Agram (Zagreb) – *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*, knjiga I, Institut za srpskohrvatski jezik, Beograd 1959, 24.

nom porodičnom krugu. Krleža, u sažetoj skici, slika predstavnike "okruženja" na dva plana: konverzacionom (kurtoazne banalnosti, ali i nedelikatno otkrivanja "prljavog veša" domaćina i njegove porodice) i likovnom (sa neskrivenom željom da ostvari istorijsko-arheološku verodostojnost dekora i kostima, pisac polazi od kolorističke osnove *crveno-žuto-crno*, a zatim kostime označava na dva nivoa: kao globalnu sliku – "Sva gospoda uglavnom u fraku, dame u večernjoj gali", da bi, istovremeno, paradnu povorku predstavio i pojedinačno – dame sa marabu-ogrlicom, repovima kuna i marabuima, oficiri svi u vafenroku, laku i Pejačević-hlačama, pokoji banskosavjetnički salonrok, biskup sa crvenom kapom i rukavicama, sa briljantskim krstom i štapom sa drškom od slonove kosti).

Uz dizanje zavese javlja se i muzički znak koji ima i dramaturšku funkciju: iz pozadine se čuje klavir – *Priče iz bečke šume*, valcer Johana Štrausa. I ma koliko taj muzički motiv kratko trajao, pretapajući se sa pozdravima gostiju koji prvi odlaze, očita je namera pisca da ovu muziku označi kao simbol jednog carstva, jednog sveta i načina življenja. Ovde ta muzika omogućuje stvaranje efektnog i označavajućeg prizora, jer se likovi gostiju i domaćina ukrštaju sa glembajevskim portretima na zidovima salona, pa cela scenska slika postaje znak vremena i društva koje u tom trenutku broji svoje poslednje godine.

U prvoj verziji drame scena opraštanja gostiju dijaloški je sasvim kratka, ali je Krleža napisao *Nadopunu prvoga čina* (povod je bila predstava u Nemzeti színházu u Budimpešti, 1958, koju je režirao Bojan Stupica), u kojoj je scena opraštanja proširena, te gledalac iz dopisanog ćaskanja zvanica na odlasku saznaje, u nekoj vrsti prologa, izvesne podatke o Glembajevima koji bi mogli da budu relevantni za razumevanje buduće radnje: da flert Leonea i sestre dominikanke Angelike, udovice Leoneovog starijeg brata, traje godinama; da firma "Glembaj Ltd." ima ozbiljnih finansijskih teškoća i da je pred krahom; da je smrt mlade žene izazvala proteste u javnosti, i da je ta smrt u nekoj vezi sa Glembajevima; da je Leone istaknuti slikar i znalac književnosti¹⁷, te je kao mladić bio ponos generacije.

17 "On je napamet znao čitavog Shelleya", kaže za Leonea jedna od zvanica na prijemu. Čini se da ostaje otvoreno pitanje da li je potrebno da reditelj *Gospode Glembajevih* i glumac, tumač lika Leonea, razmišljaju o pomenutom engleskom pesniku. U tekstu drame, njegovo pominjanje nije slučajno. Persi Biš Šeli (1792-1822) u svojoj lirici izražava najplemenitije ljudske težnje (ljubav, sloboda). Bio je poznat i kao borac protiv religije i postojećih oblika vlasti. Prirodno je da mu je Krleža i zbog svojih levičarskih opredeljenja sklon, ali se postavlja pitanje sa kojim ciljem se slična sklonost pripisuje jednom Glembaju. Poznavanje književnosti samo je jedna od osobenosti pomoću koje pisac uzdiže Leonea u odnosu na ostale članove porodice. Tom suprotstavljanju posvećen je veliki prostor u prvom činu. Možda je pominjanje Šelija, u tekstu dopisanom 1958. godine, podstaknuto sećanjem pisca na beogradsku premijeru iz 1929. godine, u kojoj je Raša Plaović tumačio Leonea, uz odobravanje mlade publike sa galerije, kao moralno superiornog borca protiv glembajevštine i delovao kao zrak svetlosti u tami glembajevskog mraka. Takav Leone, bilo je to prirodno, mogao je da zna napamet sve pesme Šelija.

Prva rečenica koju, posle odlaska gostiju, Leone upućuje Angeliki ("Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatriče, nevjerovatno mutno"), pokazuje da on na život ne gleda naročito vedro, a još manje veruje u mogućnost saznanja njegove suštine. Brzo se otkriva da je Angelika za Leonea ideal i jedino blisko biće u porodici (njeno svetovno ime Beatriks Zigmuntović jedan je od nagoveštaja tog danteovskog odnosa, iako mu Leone daje životniji vid: izvesno je, naime, da on voli tu snoliknu sestru-dominikanku). U tom smislu je karakterističan prvi Leoneov monolog, koji je dosad izmakao pažnji i pozorišnih ljudi i književnih kritičara. Taj monolog u štampanom delu ima trideset devet redova. Prilikom prve premijere *Gospode Glembajevih* u Narodnom pozorištu u Beogradu (11. maja 1929) reditelj Branko Gavela je iz ovog monologa uklonio trideset dva reda, tako da je Plaović (Leone) izgovorio prvu, ovde navedenu, rečenicu i poslednje tri u kojima Leone, prihvatajući saznanje Leonarda da Vinčija o superiornosti apstraktne matematičke koordinacije prilikom spoznaje "stvari", govori o svojim unutrašnjim protivrečnostima (umesto matematikom, bavi se slikarstvom), što mu onemogućava da postane slikar-umetnik. U više od deset različitih izvođenja *Gospode Glembajevih*, koja sam na našim i evropskim scenama imao prilike da vidim, svi reditelji su znatno skraćivali ovaj monolog. Na prvi pogled, a naročito ako se posmatra sa stanovišta reditelja-praktičara, monolog deluje odbojno učeno. Sažeto ću podsetiti na njegov sardžaj. Druga i treća rečenica monologa pisane su na nemačkom jeziku. Leone razmišlja o dva stabla spoznaje: čulnosti i razumu (prvim od njih stvari primamo, a drugim zamišljamo), zaključivši, na srpskohrvatskom, da "jasnije od toga nije ni jedan Kant mogao da odredi sve to mutno u nama". Zatim sledi bujica učenih asocijacija: povodom Kanta seća se *Mehanike* Leonarda Ojlera, velikog švajcarskog matematičara, pominjući najpre godinu njenog izdanja (1848), a zatim i njeno prvo izdanje objavljeno u Sankt Petersburgu (1736); sledi poređenje sa Kantovom *Kritikom* koja je "izdana negdje oko sedam stotina osamdeset i devete" (Krleža, naravno, zna da je Kantova *Kritika praktičnog uma* objavljena 1788, a *Kritika rasudne moći* 1790, ali to ne mora tačno da zna Leone Glembaj, utoliko pre što 1789. godina omogućuje, i piscu i Leoneu, novu asocijaciju – "To je pad Bastille!"). Odmah posle toga pominje se i Žozef Luj Lagranž, francuski matematičar i astronom, i navodi podatak da je rođen iste godine kada je napisana Ojlerova *Mehanika*. Sledi učena rasprava o pojmovima "jasnog" i "nepoznatog" koje je Ojler, četrdeset godina pre Kanta, sagledao logičnije i doslednije. Otuda saznanje Leonea da se matematičkom formulom može izgovoriti ono što ne mogu da izraze reč, slika, pa ni muzika koja je u odnosu na njih najmatematičnija. Zato Kant, iako je pisao krilato i idejno uzvišeno, nije znao da nade odgovarajuću materiju svome izrazu, što je uspeo Ojleru koji se izražavao algebarski. Poslednje tri rečenice monologa, koje je Gavela zadržao u svojoj predstavi iz 1929. godine, komentarisao sam.

Leoneova prebujna rečitost (kojom on, naizgled napadno i gnjavatorski, pokazuje svoju učenost) mogla bi da bude shvaćena i kao svojevrсна izjava ljubavi. Ona je upućena ženi za kojom žudi, a prepreka između njih dvoje nije to što je ona sestra dominikanka, nego mrtvi brat i suprug. Ako glumac koji tumači Leonea izgovori ovaj monolog s ovakvim podtekstom, možda bi, uz korišćenje sredstava koja bi budila asocijaciju na sramežljivog ljubavnika, ovaj naglašeno učeni tekst mogao da zvuči kao velika tenorska ljubavna arija. U naznačenoj scenskoj koncepciji ne bi bilo potrebno da se tekst monologa skraćuje (to bi Krleža, gotovo sam siguran, pozdravio i s onoga sveta).

S istog polazišta valjalo bi razmotriti i Leoneovu izjavu u kojoj ima najviše erotskog podteksta. To je trenutak kada Angelika stoji pred svojim portretom i čini se da gleda u sopstvenu prošlost. Pažnji analitičara ne bi trebalo da promakne nastavak didaskalije ("Iza scene se u taj tren oglasi klavir s Mondscheinsonatom") i reakcija prisutnih na sceni. I Angelika i Leone znaju da je *Mesečeva sonata* paradna numera muziciranja Baronice Kasteli. Pa ipak, "Angelika klone u jedan naslonjač, sklopi ruke kao na molitvu i šuti u unutarljivoj kontemplaciji", dok Leone (reditelj predstave ne bi pogrešio ako bi savetovao glumcu da ovde koristi postupak poznat u glumačkoj praksi kao "emocionalno sećanje": reč je o davnom letu, kada je, šarmiran Baroničinom interpretacijom ove eterične melodije, stupio sa njom u erotski odnos) pod sugestijom uspomena izgovara reči sa neskrivenim erotskim nabojem: "Tvoje lice sjeća me jedne Holbeinove glave... Lice ovalno, lice jedne gracilne gejše, dječje, nasmijano, boja mliječna s prozirnim pastelnim preljevom! Oči holbeinske, inteligentne, svijetle, negdje duboko u jednoj transcendentalnoj nijansi sa jedva primjetljivim fosfornim svijetlom erotike". Upozoravam da, u istoj meri koliko i Betovenova muzika na osećajnost prisutnih u koju se upliće i erotska napetost, utiče i saznanje ko *Mesečevu sonatu* svira. U ovoj sceni to erotično treperenje je obostrano, pa neki analitičari greše kada tvrde da Angelika odbija Leoneovo udvaranje. Dva iskaza obavezuju na složenije tumačenje njihovog odnosa u ovoj sceni. Prvi je didaskalija koja označava kraj te prve duo-scene, te je u funkciji njenog komentara: "Taj tihi flert 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 i pri tome promatra svoj vlastiti portret, sliku svoje mladosti". Drugi je prvi iskaz Angelike (sedamnaest redova u štampanom tekstu drame) u kojem ona, zastupajući tezu da se do stvarne istine može doći samo srcem, zamera Leoneu da preteruje sa rečima i željom da bude duhovit po svaku cenu. U jednoj rečenici tog monologa nije teško zapaziti da i Angelika šifrovano (kako i priliči sestri dominikanki) otkriva svoju naklonost prema deveru. Rečju: ako žena od dvadeset devet godina kaže tridesetsedmogodišnjem muškarcu "ja sam mislila gotovo čitavu noć o tebi", a pri tom naslućuje da je žena njegovih snova – može se sa razlogom zaključiti

da je flert obostran. Zato smatram da se ta scena, uprkos delikatnosti odnosa uslovljenih događajima u prošlosti za koje saznajemo na nivou fabule, nedvosmisleno svodi na odnos muškarac-žena.

Do prvog verbalnog sukoba na sceni dolazi kad se pojave Titus Andronikus Fabrici-Glembaj, rodak Ignjatov, i Alojzije Zilberbrant, privatni profesor Baroničinog sina i njen ispovednik. Raspravljajući sa njima o portretu Angelike i o vrednosti slika njegovog autora Lasla Ferencija, Leone dokazuje estetsku inferiornost ove dvojice. Fabricijev ukus počiva na banalnom prihvatanju vrednosti koje su na ceni u tom društvu (Ferencij je slikao kraljevski par Engleske i sliku izlagao na prestižnom Jesenjem salonu; autor portreta je "silno bogat"), dok se Zilberbrant jezuitski zaklanja iza citata svetih otaca i hrišćanskih dogmi. I ovoj raspravi pisac je posvetio previše prostora, ali je ostvario delotvornu konfrontaciju: na estetskom planu Leone je nadmoćan oponentima iz okruženja.

Ali kada se Leone zanese opisujući pogled Angelike ("oči plave, akvamarin, irealni akvamarin") i lepotu ruku ("netjelesne, vrhunaravne"), ona usmerava razgovor na portrete porodice Glembaj. Tako dolazi do novog suprotstavljanja, u čijoj su osnovi moralna shvatanja. I dok stari Fabrici, u funkciji dobro obavještenog informatora, zastupa porodične vrednosti i zasluge (Zilberbrant mu je komformistička potpora iz drugog plana), poznavajući tamnu stranu porodične medalje, Leone istrajno brani *Barboci-legendu*, po kojoj su Glembajevi ubice, varalice i prokleti ljudi. (Plemenita Angelika Barboci, supruga Ignjatovog rođenog brata Ambroza Glembaja, prvi je predstavnik "plave krvi" u glembajevskom rodoslovu; majka je Olge i baka baronice Laure Lenbah, glavnog ženskog lika drame *U agoniji*). Krleža se brižljivo čuva da ne otkrije prerano da je Leoneova borba protiv glembajevštine (koja se u ovoj sceni otkriva jasno) borba sa vlastitom glembajevskom krvlju. Sa leoneovskog polazišta, galeriju Glembajevih, sa nešto jačim kritičkim bojama, opisao je Boro Drašković: "Genealoški porodični crtež gospode Glembajevih liči na grafički prikaz apartnog groblja u kome je pokopano tri stotine ubica i varalica, ludaka i nesrećnika, a marijaterezijanski, bidermajer i ferencijevski portreti ovih trulih patricija na zagrobne poternice u skupocenim okvirima. Ovo slikarstvo oveko-večuje lozu i bogatstvo, svilu i otmenost, ali dođe čas kad jedno nemilosrdnije duhovno osvetljenje otkriva da gusti namazi boja prekrivaju krv, strvinu, zločine, razrivene nerve, gramzivost i jalovost, blud: pokazuje se da su ova ulepšana, vešto sakrivena lica, samo trideset i tri puta našminkane obrazine. U nagomilanom zlatu ponovo svetluca prosuta krv, sedamdeset godina ponavlja stara Barboci: 'die Glembays sind Mörder und Falschspieler'".¹⁸

18 Boro Drašković, *Promena*, Svjetlost, Sarajevo 1975, 68.

Dolaskom na scenu Pube Fabricija-Glembaja, advokata i pravnog savetnika firme "Glembaj Ltd.", koji stiže uzrujan veću "da je socijalistička štampa najavila novu kampanju u slučaju Rupert-Canjeg", a zatim Ignjata Glembaja i porodičnog lekara dr Paula Altmana, sukob se produbljuje – jer se rasprava prenosi na pomenuti, za Glembajeve veoma neprijatan slučaj. Ova scena, koja sama čini veću polovinu prvog čina, različito je tumačena u književnim i teatrološkim analizama i u pozorišnoj praksi. Neke reprezentativne analize *Gospode Glembajevih* otkrivaju da Krleža majstorski tretira porodične sukobe i erotske odnose, ali da ima manje uspeha kada u dramu uvede socijalnu temu. Reč je o tragičnim sudbinama siromašne radnice Rupertice (koju je, obesno vozeći kočije, pregazila Baronica Kasteli, odbranivši se iz slobode za počinjeno ubistvo) i Fanike Canjeg, nevenčane žene poginulog sina stare Rupertice (koja na sudu nije uspeła da ostvari pravo na odštetu, a kako bez vizitkarte nije mogla da dode do Baronice Kasteli od koje je očekivala materijalnu pomoć, oduzela je sebi život skočivši, zajedno sa svojim sedmomesečnim detetom, sa trećeg sprata palate Glembajevih.¹⁹ U tretiranju socijalnih tema Krleža ne odoleva uticaju svojih levičarskih uverenja, te u dramu unosi feljtonističko-pamfletski ton, što smanjuje umetničku vrednost ove scene drame. Poneki iskazi teško se mogu održati u delu čiji pisac pretenduje da umetničkim sredstvima slika suštinu objektivne stvarnosti. Na decentan način, to zapaža i Nikola Milošević: "Ponašanje Glembajevih uobličeno je karikaturalnim, domijeovskim potezima, koji ponegde prelaze u hiperbolu. Tako je za Pubu Fabricija to što je jedna žena kojoj su naneli nepravdu izvršila samoubistvo sa detetom u rukama: 'naravno, demagoški trik'".²⁰ Sličnih Pubinih izjava moglo bi se naći: "Tu stvar ne treba uzeti sentimentalno kao žalostan slučaj: sedmomesечно dijete na grudima, skok mlade i nesretne žene u bezdan, siromasi pred kapitalističkim vratima! Poznamo mi taj reporterski rekvizit vrlo dobro! To su socijaldemokratski šlageri kojima ne treba nasjesti, gospodo!"

Prestanak svirke klavira u ovoj predugoj sceni najavljuje Baronicu Kasteli, vinovnika afere o kojoj se raspravlja. Ona stiže u pratnji sedamnaestogodišnjeg sina Olivera i mladog konjičkog oficira Agramer-Baločanskog. Teatrološki pristup obavezuje da se naglasi da, tokom petnaest štampanih stranica teksta

19 Kada je reč o famoznoj vizitkarti, bez koje se ne može pristupiti Baronici Kasteli, svi komentatori se priklanjaju Leoneovom iskazu ("Istina je da je ta žena bila na ovim vratima i da je plakala tu više od pola sata. Ali takav je kućni red: nitko tko nema vizitkarte ne može biti pripušten gospodi") smatrajući, valjda, da Baronica laže (mrtva usta ne govore!) kada tvrdi da je primila Faniku Canjeg ("Ja sam u toj stvari učinila sve što mi je bilo moguće!... Prekjučer, kad je bila ovdje, ja sam joj lijepo rekla: duboko poštovana gospodice, molim, tu imate pedeset kruna i ostavite me, molim, na miru!").

20 Nikola Milošević, "Gospoda Glembajevi" i postupak "naddeterminacije", u knjizi *Andrić i Krleža kao antipodi*, Slovo ljubve, Beograd 1974, 100.

drame koje slede posle povratka Baronice Kasteli u salon, Leone – dotad u dijalozima drame najprisutniji lik, upadljivo "izoliran od svijua" – ne izgovara ni reč. Za reditelja predstave i tumača lika Leonea je važno da razložno raščlane uputstvo pisca kako bi trebalo da Leone prati razgovor u kojem ne učestvuje ("vidi se da pomno sluša"), iako je ovo u nesaglasnosti sa njegovim iskazom pre Baroničinog dolaska ("Što se to mene tiče? Ja sam u toj aferi savršeno dezinteresiran!"). Različite mogućnosti za tumačenje nudi i prva Leoneova reakcija posle dugog ćutanja koje, naravno, glumački može da bude sugestivno i označavajuće. Reč je o njegovom smehu čiji je povod kavaljerska zaštita od socijalističke štampe koju Baronici Kasteli nudi njen dvadesetčetvorogodišnji, najnoviji, udvarać Baločanski: "Mislim, svakako, da bi tome klipanu – tome novinaru – trebalo odvaliti preko gubice! Teške konjaničke sablje osobito su pogodno sredstvo za to!" Iako pisac karakteriše taj smeh kao spontan "i od srca", ne bi trebalo isključiti pretpostavku da u toj reakciji ima i tragova Leoneove ljubomore.²¹ A kada, posle smeha, Leone izgovori optužujuće reči, obezvredujući advokatsku retoriku Pube Fabricija-Glembaja ("Ja mislim da svi ti vaši razlozi i proturazlozi zajedno ne će oživjeti one mrtve žene!... I njeno dijete je mrtvo! I stara Rupertica je mrtva! Svi su mrtvi!"), Baronica Kasteli, osetivši da bi se mogla naći na optuženičkoj klupi, inteligentno smišlja prirodni uzmak: najpre zapoveda služi da joj dovede "divnog bijelog ruskog hrta" što će joj poslužiti kao povod da prekine za nju neprijatni razgovor, pozivajući prisutne: "Da se spasimo iz ovoga dima!... Vani je tako divan zrak!".

U salonu ostaju Ignjat Glembaj, Fabrici, Zilberbrant i Leone. Prizor u prvi mah deluje kao zatišje (Fabrici "puši havanu i pijucka konjak"; Leone koncentrisano pregleda nekakve papire i pisma; Zilberbrant, posle izjave da je crvena štampa "ateistički smrad", na trinaest stranica drame ne progovara ni reč, ali vrlo pomno sluša razgovore). Nemirna šetnja Ignjata Glembaja po salonu posledica je ličnih problema koji se samo naslućuju, dok "grmljavina koja polagano dolazi bliže" nagoveštava novi sukob, dosad najznačajniji. Pomenuti zvučni nagoveštaj, koji se ovde javlja u funkciji scenskog znaka, komentarisao je Josip Lešić: "Posebno mjesto na motivacijskom planu, i psihološkom i simboličnom, zauzimaju meteorološke pojave u prva dva čina drame *Gospoda Glembajevi*. U odnosu na *Kristofora Kolumba*, vremenska nepogoda se više ne poistovećuje direktno i izravno s tragičnom radnjom na sceni, kao njezina

21 U drugom činu, tokom sukoba s ocem, on će ponovo pomenuti mladoga oficira: "Zar ti misliš da onaj blesan Oberleutnant Ballocsanszky dolazi u ovu kuću zbog tvoga bridža ili zbog toga – što je i njega gospoda barunica šarmirala?" Ne zaboravlja ga ni u trećem činu, za vreme rasprave sa Baronicom: "Ja sam se vratio ovamo potpuno miran... oskrvnute uspomene na moju majku, sasvim su već bile ishlapjele... Ali, molim vas, ovo sve oko vas ovdje! Ovaj Oberleutnant, ovaj vaš ispovjednik... to morate shvatiti da me je nerviralo!"

neposredna akustična ilustracija. (U noći pred otkriće novoga kopna na palubi admiralske lade "Sveta Marija" odvija se krvava pobuna mornara i robova, koja se meša sa munjama, fijukom vetra i prolomom oblaka. Prim. P.M.) Umjesto paralelizma događanja (oluja u junaku – oluja u prirodi), zvučni efekti u slučaju *Gospode Glembajevih* idu ispred dramske radnje, kao predosjećanje i nagovještaj, kao spoljni znak one oluje koja se nevidljivo gomila i priprema negdje u dubinama ličnosti, u njihovoj nutрини, tako da se posredstvom zvučnih i svjetlosnih znakova (gromova i munje), stvara neka vrsta *nad-napetosti*.²² Rasplamsavanje sukoba, koje ima dramaturšku funkciju Frajtagovog uzbuđujućeg momenta, počinje duelom Leonea i Zilberbranta (tokom kojeg se zvučni znak grmljavine javlja još jednom). Zilberbrant pokušava da za smrt Fanike Canjeg posredno optuži Leonea: "Ja sam posve slučajno bio na galeriji... Čuo sam kako je ona plakala da tako dalje više ne može s jednim djetetom na prsima a s drugim na putu, a vi ste joj na to rekli 'neka skoči kroz prozor!'" Leoneov odgovor valjalo bi razmotriti imajući u vidu njegova dva gesta – u mom razmatranju nepomenuta – iz prethodne scene u kojoj je raspravljao sa Pubom. Leone je, jedini od Glembajevih, stvarno pokušavao da pomogne nesrećnoj mladoj ženi. Shvativši da bi za nju posedovanje "Singer" – mašine bila najveća sreća, kupio je mašinu za šivenje i poslao je na njenu kućnu adresu. Čuvši to, Puba želi da na sudu Leoneovu humanost iskoristi za odbranu Baronice Kasteli. Uz žaljenje što je njegov poklon zakasnio, Leone ne prihvata da sudeluje u advokatskim trikovima: "Ta mašina, to je moja 'paranoidna' mašina i nema s tim juridičkim tvojim vicevima nikakve veze!" Pominjem ova događanja na nivou fabule zato što Leonovo iznošenje svoje istine može da zazvuči, naročito u navodu koji sam odabrao, pojednostavnjeno, nedovoljno osećajno, čak i cinično: "... ja... sam toj Canjegovoj rekao da je bolje da skoči kroz prozor nego da se od Preuzvišene nada ikakvoj pomoći a pogotovo bez vizitkarte!". Raspravu zaključuju dve Leoneove optužbe: Baronica je bila ljubavnica dvadesetjednogodišnjeg činovnika Dobrotvornog ureda Skomraka, koji se nedavno obesio; u njegovoj sobi su nađene pesme posvećene Baronici Kasteli i dva intimna pisma Baronice upućena Zilberbrantu;²³ Baronica je, u

22 Josip Lešić, *Slika i zvuk u dramama Miroslava Krleža*, "Veselin Masleša", Sarajevo 1981, 195.

23 U uzornoj analitičkoj studiji ove drame Nikola Milošević čini slučajnu omašku, tvrdeći da je reč o "pismima koja je Zilberbrant slao baronici, a koja su pronađena kod dijurniste Skomraka". Nikola Milošević, *Isto*, 106-107. Fragment drugog čina nesumnjivo potvrđuje ko je autor pisama ("Leone: To su dva Šarlotina pisma Silberbrantu! *Glembay*: Ali tu je potpisana Mignon! *Leone*: Smiješno! To je Šarlotin rukopis! I po samome tonu pisama i po potpisu nema juridičke sumnje da su to pisma intimne naravi! *Glembay*: A kako si ti došao do toga? *Leone*: Ta su pisma nađena kod onog dijurnista Skomraka koji je radio u baruničinom Dobrotvornom uredu. On se obesio, i ta su pisma nađena u njegovoj ostavštini. Kako je on do njih došao, nije poznato! Čini se da ih je ukrao. On je zalazio u kuću barunice kao činovnik Dobrotvornog ureda.")

to se Leone lično uverio, i Zilberbrantova ljubavnica. Tom razgovoru – Leone to ne zapaža – prisustvuje i Ignjat Glembaj koji stoji na terasi. Ovo skandalozno otkriće, u dramaturškom smislu, označava otvaranje osnovnog zapleta drame, koji će u drugom činu prerasti u prvu od dve kulminacije drame (do nje dovodi neposredni sukob oca i sina). Prividno zatišje u samoj završnici prvog čina, koje "pokriva" unutrašnju napetost likova, Krleža ostvaruje teatarski uverljivim rešenjem: "Polagano, slomljeno ide Glembaj do stola i tamo klone. Natoči viski, ispije. Još jedanput viski. Iskapi. U daljini grmljavina." A zatim se obraća bliskom rođaku i mnogostrukom "kompanjonu" Fabriciju: "Ja sam osjećao da se nešto sprema!".

U pomenutoj studiji Nikola Milošević, uz sažet rezime prvog čina (protekao je u znaku Leoneove gotovo potpune intelektualne, moralne i umetničke premoći u odnosu na ostale članove porodice Glembaj i ljude iz njihovog bliskog okruženja), upozorava na nagoveštaj pisca da Leone Glembaj – ne samo zbog oštih, prenapetih i emocijama previše obojenih iskaza u raspravama koje je tokom te noći vodio – u psihološkom pogledu pokazuje znake ozbiljne neuravnoteženosti. U autorskom komentaru, na samom početku radnje, kaže se da Leone Glembaj ima englesku lulu u ustima, a da je 'igra ruku i živaca oko te lule abnormalno intenzivna'... "Pisac unapred želi da stavi čitaocu do znanja da je zamislio Leonea Glembaja kao, u najmanju ruku, psihički nestabilnu osobu".²⁴ To će se jasnije videti tokom drugog, a naročito tokom trećeg čina drame.

* * *

Drugi čin zbiva se oko pola sata posle prvog, u bitno suženom scenskom prostoru. Raskošno osvetljeni salon i nekoliko soba koje se u perspektivi vide u prvom činu zamenjuje stilski čista (bidermajer) i jednostavna gostinska soba čija je jedina rasveta srebrni svećnjak sa sedam sveća. U delu glembajevske palate došlo je do "kratkog spoja", a bitno smanjenje svetlosti materijalizuje piščevu težnju da to bude simbolični znak koji najavljuje prekid Leoneovih odnosa sa porodicom. Istu sliku električnog "kratkog spoja", kao metaforični prekid odnosa među likovima na sceni, Krleža je koristio u ekspresionističkoj drami *Adam i Eva* (1922), u kojoj se javlja i prizor s upaljenom svećom kao predskazanje smrti.

Drugi čin ima tri jasno naznačena scenska prizora različitih dužina. *Prvi* (14,4% ukupne dužine teksta drame ovog čina), u kojem su najpre sami na sceni Leone i Zilberbrant (7,9% teksta), a zatim im se pridružuje Ignjat Glembaj

24 Isto, 102.

(6,5% teksta); *drugi*, u kojem su sve vreme na sceni samo otac i sin (84% teksta); *treći*, u kojem se pojavljuju i Kamerdiner, koji uzrujan i u jednom dahu izgovara tri rečenice, i Baronica Kasteli, koja u tri maha izgovara, u skladu sa scenskom situacijom, četrnaest nekrležijanskih kratkih rečenica (1,6% teksta).

Prvi prizor drugog čina protiče u uzaludnom naporu Zilberbranta da privoli Leonea na zataškavanje skandala. Rečju: Leone bi trebalo da džentlmenski povuče "teške riječi" da je ispovednik preuzvišene gospode Baronice i privatni profesor njenog sina – istovremeno i njen ljubavnik. U tom dijalogu, koji šamo za trenutak odgađa neminovno očekivanu raspravu oca i sina, pisac nimalo ne šteti Zilberbranta. To se izrazito vidi u didaskalijama ("Od svoje maske, stava i svećeničke superiornosti on je izgubio sve oznake, pokazujući svako pomanjkanje ponosa. Moljaka... plačljivo i dječjački nedostojanstveno"), ali i u iskazima kojima pisac, pomalo prenaglašeno i sarkastično, pokazuje njegovu snishodljivost ("Kad ste vi, gospodine doktore, prije dvije godine bili u Münchenu izložili svoju kompoziciju: 'Haron prevozi svoje žrtve preko Lete', ja sam ekscerpirao sve povoljne glasove njemačke kritike i tako sam ih štampao u 'Glasniku svete Cecilije'. I vama sam bio poslao jedan egzemplar poštom..."). Dok traje ovaj dijalog, ponovo se čuje grmljavina – uz vetar i zeleni refleks dalekih munja – čime pisac nagoveštava napetost koju izaziva, prirodno očekivani, dolazak uvredenog supruga.

Krleža njegovo nastupanje označava sa nekoliko kontrastnih poteza. Ignjat deluje fizički izmučeno i depresivno, te nimalo ne liči na dobrodržećeg gospodina elegantne i elastične figure "od prije pola sata". Ponaša se pomirljivo i diskretno, ali je primetno da na "dubok, pokoran i jezuitski poklon" Zilberbranta odgovara "jedva primjetljivo, hladno i vrlo mrko" i da se sve do odlaska Monsenjora ponaša "kao da te osobe ovdje uopće nema". Uverljivo objašnjenje pomenutog ponašanja dao je Nikola Milošević: "Krleža se odlučio da ovako predstavi bankarov odnos prema Zilberbrantu, rukovodeći se jednom neobično složenom motivacijskom logikom... Glembaj... sluti da bi Leone mogao biti u pravu. On se zapravo brani od nekog svog unutrašnjeg saznanja, što indirektno izbija na videlo kroz njegov stav prema Zilberbrantu. Da je Krleža htio da nam predstavi jednog Glembaja potpuno uverenog u neistinitost Leoneovih optužbi, bankar se ne bi tako mrko i hladno odnosio prema toj nemoj 'svećeničkoj figuri'."²⁵ Prisustvo Zilberbranta uslovljava i kurtoazno ponašanje oca i sina ("*Glembaj*: Je li slobodno da zapalim? Ne smeta te dim? *Leone*: Molim lijepo! *Pripali ocu cigaru.*") i usmerava temu razgovora na nebitne detalje koje Krleža vešto koristi i za karakterizaciju lika starog Glembaja. Posle odlaska

²⁵ Isto, 105.

Zilberbranta, primetivši Leoneova platna i zaštitne ramove, forme radi interesuje se za sliku nagrađenu zlatnom medaljom u Parizu, ali stvarno interesovanje (zato što njegovu pažnju privlače samo praktične stvari koje imaju materijalnu vrednost) pokazuje za jednu skupu putnu torbu od kože antilope sa srebrnim priborom.

Nervozi i napetost u očekivanju obostrano neprijatne teme razgovora obležava pisac akustičkim efektom koji, više puta ponovljen, pretenduje da bude simbolični znak: "Grmljavina mnogo glasnija i raste... Vjetar i kiša o stakla". Okarakterisavši Leoneovo priznanje da se u roditeljskoj kući oseća strancem izrazom "überspannt", Ignjat omogućuje Leoneu (u kojem, otkako je u sobi sam s ocem, "vidljivo potitravaju svi nervi") da postavi presudno pitanje kojim se, konačno, otvara osnovni sukob drame: "Kome sretnom slučaju imam da zahvalim ovaj tvoj kasni posjet?".

Najobimniji scenski prizor ove drame (84% teksta drugog čina) pokušaću, ostajući na polazištima teatrološkog metoda, da prikažem na sintetički način. Polazim od saznanja da je likove oca i sina Glembaja pisac u dosadašnjem toku radnje predstavio kao očito suprotne karaktere. Njihovo shvatanje suštine života i moralna načela nemaju nijednu zajedničku tačku. Prirodno je zato što se između njih dvojice očekuje žestok sukob bez izgleda na pomirenje. Zato je pisac i gradio taj sukob u stalnom porastu napetosti, koja nužno dovodi i do smrti jednoga od njih. Krleža pokazuje veliko majstorstvo u stvaranju likova Leonea i Ignjata Glembaja, te se na osnovu sadržaja ove scene može sačiniti dvostruki katalog svega što ih po shvatanjima razdvaja, čineći od njih bića dva suprotna sveta.

Otac Leonea nervira u svemu: sapun i engleska kolonjska voda, duvan i mirisi, dugi nokat na prstu ruke, monokl, jedini stih koji je u životu naučio napamet iz Kornejevog *Sida* (I,5), omiljena zlatna boja, neotvoreni i nerazrezani engleski romani na njegovom noćnom stočiću, brutalni glas, poslovi sa smećem, eksplozivom i mrtvacima i, konačno, Baronica Kasteli zbog koje je ruglo i skandal celog grada – te ga se Leone godinama stidi.

Po shvatanju Ignjata, njegov jedini živi sin je kapriciozni neuropat, čovek bez doma i porodice, promiskuitetni tip, nemoralni klevetnik, osoba sa trulim mozgom, psihopata, netaletovani slikar, boem i lažov, lice koje je Faniku Canjeg oteralo u smrt, i – devet puta ponovljeno genetsko poreklo po majci – Danijeli (to je, za starog Glembaja, izrazito negativna osobenost).

Ako se sukob oca i sina sagleda u celini, osnovni predmet spora je rasprava o moralnom profilu Baronice Kasteli-Glembaj. Leone protiv Baronice iznosi niz stvarnih optužbi: zbog ljubavne veze Ignjata i Baronice otrovala se Leoneova majka; kad je došla pred njen odar, nosila je pod rukom psa i, ne završivši molitvu

(čini se nepotrebnom aluzija da nije stigla ni do onog mesta "i ne uvedi nas u napast"), odlazi u salon gde proba kvalitet kirman-perzera i naređuje, istog dana, da ga prenesu u njenu vilu (uz ovu tačku optužbe javlja se i patetično-sentimentalni detalj: na ovom akvamarinskom tepihu Leone se kao dečak igrao *Hiljadu i jedne noći*); Barunica je kriva i za smrt Leoneove mlade sestre Alis (utopila se pre jedanaest godina u Kupi, kod Gorjanskog), zaljubljene u mladog Zigmuntoviča, a noć pre samoubistva ona je slučajno videla svoga verenika kako ide u Baroničinu sobu; Leone optužuje Baronicu i za smrt mladog dnevničara Skomraka; ponovivši da je ona ljubavnica Zilberbranta i Baločanskog i da ga godinama moralno i materijalno upropašćuje, Leone na vrhuncu prepirke naziva Glembajevu suprugu običnom, anonimnom kurvom.

Počinjući pledoaje za Baronicu, Ignjat se strasno i ganutljivo seća svoje zlatne prošlosti: "Najsretniji dan moga života bio je kad sam upoznao tu ženu!" Za njega je ona vrednija od "sedamdesetisedam hiljada drugih žena": osvojili su ga njena mladost i polet, naučila ga je da živi i da bude srećan, očarala ga je pažnja kojom ga je obasipala i način na koji ga je stavila u centar sopstvenog doma. Nasuprot njoj, Ignjat se Leoneovoj majci, koju je sedam godina nosio na rukama, nije uspeo da približi ni za milimetar. Danijeljevi su prećutali zetu da je u sedamnaestoj godini prvi put pokušala samoubistvo i da se tri godine lečila u Švajcarskoj u sanatorijumu za nervne bolesti (ovi detalji, genetski tumačeni, mogu biti izvor i Leoneove psihičke nestabilnosti). Tek posle njene smrti Ignjat je saznao da ni njen moral nije bio uzoran: godinama je imala ljubavnika, nekakvog markizá, sa kojim se sastajala na jezeru Komo. Zbog svega toga Ignjat se priklonio Baronici. Dodam li tome da su poslovi firme "Glembaj Ltd." krenuli u nepovoljnom smeru – privlačnost te žene, njen životni polet i pažnja kojom ga okružuje, postali su jedini vedar horizont u njegovom životu. Otuda i očajnička odbrana tog oslonca i divlja reakcija u sukobu sa sinom. Rečju, u trenutku kada Leone nazove Baronicu kurvom, Ignjat, nemajući dokaze za nastavak verbalnog duela (sluti se da on o "aktivnostima" supruge zna više no što želi i sebi da prizna) svom snagom udara sina po obrazu, a zatim, iskusnim i teškim boksterskim udarcem, po zubima. Više analitičara zapazilo je da Krležin autorski komentar, koji posle ovog udarca sledi, upućuje na složenost Leoneovog genetskog sastava, u kojem se, prvi put jasno vidljivo, javlja i njegova glembajevska komponenta. Posle pada, Leone skače na noge "grabežljivo, glembajevski i instinktivno animalno, krvavog zubala, nosa i usta, krvavih ruku i lica, pa se uspravio i pošao spram Glembaja sa mnogo mržnje, kao da će mu vratiti udarac". Leone je, ipak, i Danijeli i njegova "venecijanska krv" (koju ne bi trebalo izostaviti iz Ignjatovog kataloga sinovljevih negativnih osobina) čini da je već u sledećem trenutku "razum jači od nagona" i on, brišući se od krvi, potreseno i tiho, ali i sa rastućom ironijom, kaže: "Hvala vam, gospodine, i na tom... Lijepo, prekrasno! U stilu! Glem-

bajevski argumentum ad hominem!". I kada izgleda da je kulminacija sukoba prošla (na to upućuje u Leoneovo obraćanje ocu: "Ja jutros putujem: mi se više nećemo vidjeti. To je poslednja stranica našega knjigovodstva. To je glembajevska likvidacija!"), Krleža otrovnim iskazom Leonea, koji će "potpuno razoriti Glembajev odbrambeni sistem", podiže napetost prizora i dovodi do kulminacije prvi od dva osnovna sukoba drame. Reč je o priznanju ocu da je godinu posle smrti majke, prilikom posete roditeljskoj kući, i sam postao ljubavnik svoje maćehe. On je tek kasnije shvatio šta su bili stvarni motivi Baronice Kasteli za ovu vezu: "...biti metresa jednoga starca, imati usto tri ljubavnika, bojati se jednog dvadesetogodišnjeg studenta iz Cambridgea! Ta je žena mene smotala među svoje noge da se riješi svake kontrole!" Posle ove izjave Leonea, Ignjatu pozli. Karakteristično je, i psihološki uverljivo, da on ne zove lekara nego Baronicu, a kad sobar saopštava da je nije mogao "nigdje naći" – njegovo se stanje pogorša. Kad se Baronica konačno pojavi "obučena u sinoćnju šampanj-galu" (bila je u sobi Zilberbranta i prisluškivala raspravu Ignjata i Leonea) i na pitanje supruga "A gdje si ti?" odgovori da je šetala u vrtu zbog glavobolje, Glembaju je jasno da ga žena njegovog života bezočno laže²⁶ – te doživljava fizički slom i umire. Nikola Milošević tačno zapaža da je slom izazvan psihogenim činiocima: "Sa autorskog gledišta... akcenat je na motivaciji u psihogenom značenju te reči. Smrt starog Glembaja izazvana je, pre svega, tragičnim gubitkom vere u postojanost one jedine čvrste tačke na njegovom životnom putu, koju je oličavala baronica Kasteli".²⁷ U dramaturškom smislu, to je i rasplet sukoba otac – sin.

* * *

Analizirajući korišćenje svetlosnih efekata u *Gospodi Glembajevima*, Josip Lešić, sa rediteljskog polazišta, zapaža da je pisac u sva tri čina drame koristio, u skladu sa scenskom situacijom, različite prostorne "planove". Za prvi čin karakterističan je *opšti plan* (raskošna iluminacija salona i drugih soba, "total porodice i gostiju"); za drugi (u intimnom prostoru gostinske sobe, osvetljene samo srebrnim svećnjakom sa sedam sveća) *krupni plan* oca i sina; u trećem (u spavaćoj sobi domaćina, gde "u alkoveni, u širokoj francuskoj Louis-Phillippe-postelji", leži Ignjat Glembaj) osvetljenje je rasuto: najintenzivnije je na pokojniku – levo i desno od njega, na noćnim stočićima, nalazi se po svećnjak od srebra sa devet voštanica – dok na stolu gori okrugla lampa od

26 Neposredno pre Leoneovog priznanja da je bludno zgrešio sa maćehom, autorskim iskazom je označeno da se "izvana... čuje vjetar i šum kiše". Kako je do kraja čina preostalo samo nekoliko minuta zbivanja (na sceni će to zavisiti od rešenja reditelja), a nema autorskih iskaza o promeni vremena, izvesno je da ono nije nimalo povoljno za šetnju po vrtu – u večernjoj haljini.

27 Nikola Milošević, Isto, 109.

mlečnog stakla; tako je scenski prostor proširen na *srednji plan* (najuža porodica i mrtvac).²⁸ Zbivanja u trećem činu počinju oko pet sati, te će se kroz otvoreni prozor, tokom radnje na sceni, javljati i svetlosni i akustični znaci novog dana: "Jutro na kvadratu okna", "Prve ptice u vrtu".

Likovi na sceni, u prvom prizoru, čine tri odvojene grupe: uz postelju sa mrtvim Glembajem, na niskoj klupi sa daskom presvučenom modrim somotom na kojoj se moli u katoličkim crkvama, "kleči dominikanska sestra Angelika u dubokoj molitvi", a Leone sedi blizu postelje i "crta ugljenom posmrtnu masku svog oca" (prva grupa); za stolom, u foteljama, sede Ignjatov kuzen Fabrici, doktor Altman i doktor Zilberbrant (druga grupa); u levom uglu sobe sedeći na stolici bez naslona, telefonira Puba Fabrici-Glembaj (treća grupa). Prvi prizor, u skladu sa naznačenim mizanscenom, ima tri toka radnje koji, u odnosu na dramatični kraj prethodnog čina, deluju kao zatišje bez bitnijih sukoba. Angelika i Leone ne učestvuju u razgovoru; Fabrici, "epikurejac koji ljubomorno pazi na svaku minutu svoje šezdeset i devete godine", te je posebno osetljiv na saznanje da je umro čovek koji je bio njegov vršnjak, često nervozno ustaje od stola i, uglavnom ponavljajući opšta mesta, meditira o smrti, dok Zilberbrant i Altman u trivijalnoj prepirci zastupaju svaki svoj pogled na svet. Iz razgovora koje telefonom vodi Puba Fabrici, sve je očitije da firma "Glembaj Ltd." doživljava krah. Dobro obavještenog Fabricija te vesti ne iznenađuju ("Glembajevi žive... roššildovski već dva-tri decenija."), dok je Leoneu prva asocijacija Barboci-legenda koju u ovoj prilici navodi, naglašavajući deo u kome se tvrdi da su Glembajevi varalice.

Krleža brižljivo priprema i gradi dramaturški veoma važnu drugu scenu čina, u kojoj će se rasplesti drugi od dva osnovna odnosa u drami. Reč je, razume se, o odnosu žena – muškarac, a nosioci sukoba su Baronica Kasteli i Leone. Sukob će imati dve etape, s osobenim intermecima. Nepune dve stranice teksta drame dovoljne su mu da "raščisti" scenu za ovaj duet (*Puba*: "Ja moram hitno otići"; *Silberbrandt*: "Dovidenja, gospodo! Hvaljen Isus, časna sestrol!"; *Fabriczy*: "Leone, ako nas trebaš, mi smo dolje u špajscimeru! Dovidenja!" *Odu*; sa Fabricijem je i dr Altman). Na sceni su sami Angelika i Leone kada se, prvi put u ovom činu pojavi Baronica Kasteli, "blijeda i distingvirana, s ogromnim buketom bijelih ruža". Ona odmah, nenametljivo i naglašeno učtivo, udaljava iz sobe Angeliku, moleći je da prenese neki njen neophodni nalog posluži. Najzad su Baronica i Leone sami, iako prisustvo mrtvog Glembaja daje ovom prizoru pomalo morbidnu boju. Iako pisac, nizom kontrastnih iskaza, opisuje njeno držanje i govor (nervozna i tiha, mirna i dostojanstvena, glas sentimentalno slomljen), čini se

²⁸ Josip Lešić, Isto, 75-76.

bitnijim da istaknem njenu samouverenost kada na samom početku dijaloga izjavi da oseća i zna svaku Leoneovu misao (on je, prema iskazu pisca, "gleda neprekidno s velikim interesom") i Leoneovu potvrdu te pretpostavke, uz nimalo nežan komentar. Isto tako je važno podsetiti da razgovor počinje u trenutku kada Baronica još ne zna razmere finansijskog kraha, ni da je Ignjat, falsifikujući njen potpis, opteretio njen račun u banci tolikim iznosom novca da joj praktično nije ostalo ništa. Ako osnovne teze koje je u ovoj raspravi izgovorila Baronica Kasteli izložim u formi monologa, to bi moglo delovati kao impresivna ispovest osećajne, nekonvencionalne i otvorene žene koja nije imala lak život. Ona se pita da li je ikad u životu učinila nešto našao Leoneu, koji je od svih Glembaja imao sve njene iskrene simpatije. On je, na njenu intervenciju, u Ignjatovoj oporuci na prvom mestu – jer je ona za materijalne transakcije, u principu, nezainteresovana. Iskreno, čisto i naivno se obradovala kada je saznala da Leone dolazi u posetu. U onom groznom "slučaju Rupert" zaista je imala peh, jer je bolesnu siroticu srušila konjima nehotice. obraćajući mu se intimno ("Leo"), priznaje da je noćas bila u sobi Zilberbranta i da je "čuła sve". Zaklinje mu se u život deteta da je mladi Zigmuntovič bio u nju zaljubljen, ali da između njih nikad nije bilo ništa konkretno. Zamera Leoneu što ju je optužio pred Zilberbrantom i suprugom ("Vi ste svome ocu gore u sobi s takvim patosom naglasili da sam ja bludnica, kao da sam ja ikada tajila taj svoj organski nedostatak"). Podseća ga da je upravo on fantazirao o njenoj "erotičkoj inteligenciji", i da bi zato morao da zna da pravi razliku "između jedne bludnice i jedne erotički inteligentne dame". Ona je sa njim, prvi i jedini put u životu, izgubila sebe i doživela "ono nematerijalno". I kada je bila spremna na časne posledice, iz Kembridža je stigao udarac. Ona nije kriva za smrt Leoneove majke. Ignjat je nju mučio četiri godine, dosađivao joj i hteo je da se ubije pred njenim očima. Iz lojalnosti, ona nije htela da se uda za Ignjata dok je Leoneova majka bila živa. Zatim se vraća još dalje u prošlost i govori o svom siromašnom detinjstvu, o nakaznom braku sa šezdesetogodišnjim baronom Kastelijem, o braku sa Glembajem koji je takođe bio vrsta finansijske transakcije. Nimalo ne štedi Leoneovog oca ("Bez skrupula, krut i strašan bio je taj Glembaj"), a još je strašnije to što je njihov sin Oliver "čisti, izrezani on!". I ne sluteći koliko tačno pogađa, ona bez zazora podseća Leonea ("A vi, Leone, najbolje znate i sami šta znači glembajevska krv!").

U toku tog dijaloga Leone ne štedi Baronicu: pominje joj smrt svoje majke (njenu posetu odru suparnice sa buketom parma-ljubičica i malteškim pinčom u ruci); zamera joj što tako nevino stoji nad svojim mrtvim suprugom, kao da nije došla iz sobe svoga ispovednika; podseća je da je za njegovu sestru Alis ona bila idealom dame, ali da ju je uoči samoubistva okrivila za svoju smrt; nedelikatno procenjuje da, kada bi neko skupio sve kavaljere koje je šarmirala,

oni ne bi stali u sobu. Upozoravam na nekoliko dosad nekomentarisanih detalja. Kada mu je Baronica otkrila da i sada, u medaljonu na grudima, nosi njegovu kosu, Leone se uznemireno kreće po sobi, pravdajući se kao gimnazijalac: "Ja sam bio onda u dvadeset i drugoj godini! Ja sam onda pisao svoju doktorsku tezu!". Detalj sa najviše podteksta je Baroničina aluzija na Leoneovu "glembajevsku krv", uz zaklinjanje da je sve svoje promašaje "krvavo okajala". Leone reaguje rečenicom "Sve je to mutno!", upadljivo sličnoj čuvenoj prvoj rečenici koju Leone upućuje Angeliki ("Mutno je sve to u nama...") kroz koju provejava njegov "sumorni agnosticizam". Druga reakcija je iz iste sfere: očito je da neka "mutna erotika" u Leoneovoj psihi spaja te dve žene, naizgled veoma različite. Za njegove erotske želje (sa jednom ostvarene u mladosti, sa drugom godinama priželjkivane), prepreka nije porodična vezanost (one mu nisu krvni rod – jedna mu je maćeha, druga snaha), tim pre što saznanje da "ubava moma rod nema" ne važe samo na srbijanskom jugu nego i u srednjoj i zapadnoj Evropi kojima Glembajevi teže. Posebno podsećam na onaj deo razgovora u kojem Leone navodi imena njenih aktuelnih ljubavnika i traži da mu objasni svoju vezu sa mladim Skomrakom. Ona mu iskreno i žalosno (formulacija je piščeva), ali u okvirima korišćenih ispovednih šablona, kaže da je nesrećni mladić bio zaljubljen u nju i da njegovu smrt nije želela. Traži, i od Leonea dobija, njegove pesme. Dok ih čita, "Leone je gleda s velikim mirom". Ovu označavajuću reakciju Leonea, i scenu u celini, najsuptilniji analitičar *Gospode Glembajevih* Nikola Milošević tumači kao "dijalog u kome baronici polazi za rukom da neko vreme makar delimično obmane glavnog junaka".²⁹ Iako je izvesno da je pretvorstvo prisutno u stavu Baronice prema Leoneu, nije teško dokazati zašto je nervozni ekscentrik posmatra "s velikim mirom". Leone podsvesno oseća tamne niti koje prepliću erotički i porodični kompleks i da zlokobna ali opojna erotika njegove maćeha nosi za njega prepoznatljiv znak "Glembaj". Zato, kad Baronicu pozivaju da joj telefonom saopšte – za nju kobnu – vest o nedopuštenim finansijskim potezima Ignjata Glembaja, Leone prilazi Angeliki i saopštava joj dve presudne osobenosti sopstvene ličnosti: "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 Glembajevu nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glembajevima ja sam sebe gledam kao u ogledalu!". Uz zvuk dalekih jutarnjih zvona, ona mu mirno pruža ruku, ali on, uplašen od onog podsvesnog u sebi, želi više: "Beatrice... Ta tvoja dominikanska silueta za mene je u ovoj glembajevštini jedino bijelo nešto! U tom kloru i morfiju, među tim groznim maskama

29 Nikola Milošević, Isto, 116-117.

oko nas, ja osjećam za tobom potrebu kao za čovjekom. Beatrice, ja trebam nekoga u tom paklu, a ti si tako konvencionalna! ... *Cvrkut ptica* ... O, kako je sve to teško!".

Krleža je znao da mnoge knjige o tehnici drame navode saznanje Aleksandra Dime Sina ("Drama je umetnost pripreme") i tragični rasplet nagoveštava ponovnim sećanjem Leonea na Barboci-legendu sa naglaskom na njen prvi stav ("Imala je stara Bárbóczyjeva pravo: Glembajevi su ubojice!"). Ponavljajući podatke o Francu Glembaju, poznate iz *Genealogije Glembajevih*, da je "u viničkoj šumi ubio i orobio jednog kranjskog zlatara", pisac želi da oni budu predznak novog zločina kojim se *Gospoda Glembajevi* završavaju. Nastavljajući ispovest, Leone govori Beatriči da je kao dečak sanjao "Varaždince... s krvavim nožem u ruci"; da je njegova mržnja prema ocu posledica kriminalne, šakalske glembajevske krvi koju nosi u sebi, te je, odmah posle dolaska u glembajevsku kuću, namirisao krv. Na kraju te scene, neposredno pred povratak Baronice Kasteli, Krleža postavlja likove u prostoru u skladu sa poznatom novozavetnom ritualnom kompozicijom u kojoj Marija Magdalena kleči pred Isusom. Ovaj vizuelni znak Krleža je, u različitim varijacijama, koristio gotovo u svim svojim dramskim delima. Ovde, Leone zahvalno ljubi ruke Beatriči. "On stavlja njene ruke na svoje čelo i polagano ustaje i klekne smjerno i pobožno pred Angeliku i tako ostane na koljenima." U tom trenutku na scenu furiozno ulazi Baronica Kasteli, cvileći od očaja i srdžbe. Ona mrtvog supruga naziva nitkovom, hohštaplarskom mizerijom, svinjom i bagrom, optužujući ga da je pokrao njen "teško zarađeni novac". Kada Leone i Beatriče pokušaju da je umire, ona optužuje Angeliku da glumi lažnu sveticu, zato što se zna da je ljubavnica kardinala Montenuova, a Leoneu prebacuje da ga je tu, pred mrtvim ocem, "uhvatila na delu" sa tom "sveticom". U bujici uvreda, za rasplet drame presudne su dve: danteovski prozračnu i snoliku sestru Angeliku (koristim iskaze apologeta lika Angelike, Nikole Miloševića) i Leonea upućuje Baronica u štundenhotel; a zatim, ne sluteći posledice, najpre sve Glembajeve dovodi u vezu sa Barboci-legendom ("Lijepe ste svinje svi vi zajedno!... pravo je rekla stara Bárbóczyjeva: ubojice i varalice!"), a kada Leone, uzevši makaze sa stola, krene ka njoj, ona ga nazove ubicom ("vi ubojico!"). Te dve uvrede dovode do neprimerene reakcije Leonea: pokušaj bekstva ne spasava Baronicu, jer je Leone stiže u pred-soblju i ubija je. I dok zaprepašćeni sobar, kao crni glasnik, izgovara poslednje reči drame "Gospon doktor zaklali su barunicu!", Angelika stoji kao kip od voska, a iz vrta dopire cvrkut ptica.

Ako je u pravu Žan Vilar što misli da je u drami poslednja reč najvažnija,³⁰ reči sobara osnažuju celinu Barboci-legende i tragičko jezgro Krležine drame.

30 Žan Vilar, *O pozorišnoj tradiciji*, Naučna knjiga, Beograd 1956, 95.

Pokazuje se da i najduhovniji Glembaj nosi sobom negativnu energiju. Čini se da nijedan njegov put nema cilja³¹. On je samom sebi pakao. Završni prizor drame otkriva Krležin postupak u stvaranju glavnog lika drame. Uprkos nizu valjanih osobina – intelektualnih, umetničkih, moralnih – po čemu se izdvaja iz glembajevskog klana, on ne uspeva da prevlada prokletstvo krvi: "... u njemu je prisutna i jedna dubinska, aksiološki negativna dimenzija, složena iz 'dekadentske' neuropatske karakteristike Danijelijevih i animalne, grabežljive crte Glembajevih".³² Zato pisac tumači tragičnu sudbinu Leonea složenim ukrštajem socijalnog, psihološkog i biološkog činioca.

III

Jezik drame *Gospoda Glembajevi* potvrđuje da Krleža nije želeo doslovno da podražava način govora agramerske (zagrebačke) sredine uoči Prvog svet-skog rata. Sa razlogom se može pretpostaviti da je mislio da preslikani svakodnevni govor nema samoizražajnost neophodnu dramskom delu. O tome je – osporavajući mišljenje kritičara koji su jezik likova glembajevskog ciklusa decenijama proglašavali za izvorni govor određenog zagrebačkog kruga – rekao: "Istina je, i to govorim već trideset godina, da su *Glembajevi* kao pojam *glembajevštine* ili *agramerizma* 'literarna fikcija'! Kao što jezik mojih kajkavskih balada nikada nije bio jezik plebsa, tako ni *agramerizma*, kakav se govori sa moje scene, nikada nije bilo".³³ Razume se, postavlja se pitanje da li je jezik Krleže-pisca, sa sugestivnom baroknom rečenicom punom inverzija, najdelotvornije sredstvo za dinamičnu radnju i sukob na sceni; i koliko na uspešnu recepciju dela kod publike utiče veliki broj iskaza na nemačkom jeziku. Nema sumnje da je za scensko izvođenje neophodno da se Krležina bujna rečitost svede na pozorišno prihvatljivu meru i da se prevede veći deo teksta koji je pisan nemačkim jezikom. To bi, istovremeno, moglo da smanji i protivrečnost između naturalističkog sadržaja drame i konstruktivističke forme Krležinog scenskog jezika. Posebno upozoravam da bi sva skraćivanja teksta drame trebalo vršiti odgovorno i sa svešću da su "Glembaj, Leone i barunica Kasteli – vulkani a ne govornici".³⁴

31 Josip Lešić misli da završni iskaz autora ("Cvrkut ptica u vrtu") znači usmeravanje pažnje na Angeliku, koja bi mogla i u budućnosti da donese Leoneu i isceljenje i spasenje. Nikola Milošević, ostavši u okvirima dela, dosledno svojim prethodnim analizama tumači i njegov kraj: "Na podlozi pastoralnog jutarnjeg cvrkuta ptica, snažnije se ističe tragična poenta komada", Josip Lešić, Isto, 207; Nikola Milošević, Isto, 118.

32 Nikola Milošević, Isto, 119.

33 Predrag Matvejević, Isto, 82.

34 Boro Drašković, Isto, 66.

Kad je reč o jeziku *Gospode Glembajevih*, trebalo bi upozoriti i na teško održivu tezu značajne hrvatske kritičarke i teatrologa Mani Gotovac: da je nemački jezik kojim se Glembajevi služe posledica njihovog ponašanja po pravilima onih koji vladaju. U Austrougarskoj govorilo se nemački: "Glembajevi znači ne govore njemački iz snobovskih ili građansko-salonskih razloga. Oni govore jezik kojim govori onaj koji vlada. I koji njima omogućava vladati. Taj jezik označava njihov kolonijalni mentalitet. I taj isti jezik odvaja ih od njihova tla. Ili 'otuduje od baze'. I u isto vrijeme, uspostavlja ih kao vlasnike toga tla."³⁵ Mislim da bi "nadasve šarmantna gospođa Mani" (koristim, bez rdave namere, Krležin tekst iz *Dnevnika*, 10. II 1969) imala teškoća kada bi trebalo da objasni zašto u drami *U agoniji*, koja se događa u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca 1922. godine, Laura Lembah, Baron Lembah i Ivan pl. Križovec, u istom obimu koriste nemački jezik kao i Glembajevi u Austrougarskoj 1913. godine. Mislim da je objašnjenje jednostavnije: kao što Tolstojevi ruski plemići iz romana *Rat i mir* govore francuski, numinozni jezik evropske kulture toga vremena, tako i Glembajevi, u srednjoevropskom okruženju, govore nemački iz "snobovskih ili građansko-salonskih razloga" i za to opredeljenje nije presudan njihov "kolonijalni mentalitet".

Osnovni sukob u *Gospodi Glembajevima* izrasta iz dva odnosa: muškarac – žena i otac – sin. Pri tom je važno naglasiti da u Krleže odnos muškarac – žena ne podrazumeva ljubavni odnos: "ljubavi, u vrlo romantičnom ali i vrlo preciznom smislu strasne i isključive, sublimne, lude, nesvodljive i integralne obostrane osećajne fascinacije, upravo opsesije, te ljubavi nema, kao kod Shakespearea, Racinea, Kleista, Stendhala, Tolstoja ili Bretona, kao delujućeg faktora, u celom ogromnom Krležinom delu skoro nigde."³⁶ Istina je da u Krležinim dramama nema obostrane velike ljubavi, ali nešto tamno, erotsko i uzbudljivo često struji njegovom pozornicom. Tako su svi odnosi koje je Baronica Kasteli imala, ili ima, sa muškarcima u ovoj drami (od Titusa Andronikusa Fabricija, koji ju je doveo u Zagreb iz nekog bečkog štundenhotela, preko Ignjata Glembaja, mladog Zigmuntoviča, mladog činovnika Skomraka, ulanskog oberlajtnanta von Baločanskog i drugih), po pravilu erotske i najčešće zabranjene veze, katkad sračunate i na materijalnu korist, što je, možda, u scenskim realizacijama uslovalo jednostrani prikaz ovoga lika. Gotovo sve naše glumice, čak i one najbolje, svodile su Baronicu Kasteli na zlokobnu nimfomanku i nešto skuplju prostitutku iz štundenhotela s izveštačenim "Seidenbonbon – glasom", uvek spremnu na erotski odnos sa muškarcem (pa bio to

35 Mani Gotovac, *Tako prolazi Glorija*, Cekade, Zagreb 1984, 77.

36 Marko Ristić, *Aflabetske varijacije na Fugu Krležianu* (1959), objavljeno u knjizi *Na dnevnom redu* (1955-1959), Zora, Zagreb 1961, 187.

i njen pastorak ili mladi ljudi koji bi joj po godinama mogli biti sinovi), kao što su – da dozvolim sebi udaljavanje od teme – od Laure Lembah u drami *U agoniji*, stvarale bez stvarne potrebe i neistinito, andeosko biće koje živi između dva sebična i nemoralna muškarca. Takav pristup liku Baronice Kasteli bio je sličan tretmanu lika Jaga u nekim predstavama Šekspirovog *Otela*, u kojima su Otelovog stegonošu i nesudenog zamenika tumačili glumci koji, već posle prvih reči koje na sceni izgovore, emituju svima vidljivo zlo, te Otelo liči na umno nerazvijeno biće koje, jedino od svih prisutnih i na sceni i u sali, ne shvata u čemu je "stvar". Mnoge glumice koje su tumačile lik Baronice Kasteli nisu shvatale razliku, navešću reči same Baronice, između bludnice i erotički inteligentne dame. Kao da su zaboravile da ta privlačna žena govori precizno, vrlo logično i duhovito, i na više jezika, svira na klaviru, slika purpurne ruže na svili, zna da oceni vrednost persijskog tepiha, voli rasne pse, i još je sposobna za iskrenu osećajnost (plače dok čita pesme samoubice, mladog dnevničara Skomraka). To je, razume se, samo spoljni "sloj" njenoga lika. Privlačna i inteligentna glumica (uz pomoć darovitog i razboritog reditelja) trebalo bi da pokaže na sceni da Baronica shvata i promašenost sopstvenog života (poslednji "trenutak istine" je saznanje da ju je suprug Ignjat Glembaj višestruko iskoristio) i da gledaoce uveri da je njen kraj, u "zagrljaju" makaza koje drži jedan od njenih ljubavnika, Leone, u suštini prekidanje duhovno praznog života koji su mnoge "ljubavi" i sklonost luksuznom životu i uživanjima, uz stalno prisutni potisnuti strah od materijalne bede, doveli do tragičnog kraja. Rečju: bez obzira na tamni moralni profil, iz bića te lepe žene trebalo bi da na sceni struji njen opojni i zlokobno – privlačni erotski šarm.

Iz skupa moralno nestabilnih žena, koje su likovi Krležinih dramskih dela (više prostitutki i Anka u *Kraljevu*, Saloma u *Salomi*, Kolombina u *Maskerati*, Žena, Eva u *Adamu i Evi*, baronica Meldeg-Kranensteg u drami *Galicija*, Marijana Margetić, Eva i Poluganova supruga u *Vučjaku*, Baronica Kasteli Glembaj u *Gospodi Glembajevima*, Laura Lembah u *U agoniji*, Melita i Klara u *Ledi*, Livija Ancila i Klara Anita u *Areteju*), izdvaja se lik sestre dominikanke Angelike Glembaj. Već u prvoj didaskaliji pisac je, dajući bitne naznake njenog fizičkog izgleda, visoko postavlja na vrednosnoj lestvici: "Ona je vitka, otmjena i dekorativna, bez jedne jedine kapi krvi u obrazima, s prekrasnim ljiljanskim prozirnim rukama koje koketno skriva u bogatim naborima svojih rukava." Sve vreme svoga prisustva na sceni (a šteta je što joj Krleža daje malo prostora u drami) ona je andeoska i mila, delikatna i ljupka, a njena dominikanska odora čini je osobom koja se uzdiže iznad glembajevske porodice i njenog okruženja. Istini za volju, i nad njenim likom lebdi, kao nepotvrđena senka, uvreda Baronice Kasteli ("Šta ti tu glumiš nekakvu lažnu sveticu? Kao da se ne zna da imaš odnošaj sa kardinalom Montenuovom – idi, molim te!"), pa sa njenih

ljiljanski prozirnih ruku može da se sluti i zadah mrtvaca kupanih u Hong Kongu i polna strast jednog pohotljivog kardinala. Zato ostaje nedoumica da li Leonea privlači Angelikina lepota, čistota i inteligencija, ili pogubna ali opojna porodična erotika koja "nosi pouzdan zaštitni znak Glembaj".³⁷

Odnosom otac – sin, u kontekstu sukoba u ovoj drami, bavio sam se u prethodnom razmatranju. U dramaturškom smislu, to je školski primer dobro vođenog dramskog sukoba, jer su u njemu ravnopravno i s istom ubedljivošću zastupljeni stavovi, saznanja i uverenja, istine i zablude, svih učesnika u sukobu. Sukob otac – sin kvantitativno je malo zastupljen u Krležinim dramskim delima. Javlja se još samo kao epizoda u intermecu trećeg čina drame *Vučjak* ("Bjesomučnoskandalozni san Krešimira Horvata").

IV

Moje razmatranje teksta drame *Gospoda Glembajevi* nije književna analiza nego praktično predstavljanje teatrološkog metoda čijom se primenom tekst drame posmatra kao potencijalna pozorišna predstava. Zato je osnovni cilj studije da u našem vremenu bude korisna ljudima teatra u stvaranju pozorišne predstave. Verujem da sam, koliko je bilo moguće, polazište zasnovao i na piščevom sažetom objašnjenju glembajevskog ciklusa: "*Glembajevi* su neka vrsta dekorativnog panoa, naslikanog po motivu jedne građanske civilizacije na odlasku, u *agoniji*, i imaju karakter poetskog lirskog poniranja u sve elemente takozvane psihološke drame. Položiti težište na problematiku upravo te psihološke dramatike, to bi zapravo bio zadatak književnih analiza na temu *glembajevštine*".³⁸

NAPOMENA AUTORA

Na predavanju studentima magistarskih studija Fakulteta dramskih umetnosti završni deo izlaganja bio je posvećen rekonstrukciji predstave *Gospoda*

37 Iz teksta drame ne može se naslutiti potonji razvoj odnosa sestre Angelike i Leonea. Istina, u *Genealogiji Glembajevih*, Krleža to jasno nagoveštava: "*dr iuris Leone*, ekscentrik; poslije očeve smrti i kriminalnog skandala s barunicom Castelli pada u ludnicu, a poslije ludnice uzima udovicu svoga brata Ivana barunicu *Zygmuntowicz*" (Miroslav Krleža, *Glembajevi, proza*, Oslobođenje, Sarajevo 1981; poseban dodatak bez naznačenih stranica). U tom braku imali su sina Leonea, o kojem Krleža, osim navedenog imena u rodoslovu Glembajevih, nije ništa pisao. Bilo je teatrologa koji su futuristički nagađali kakav je mogao biti taj brak, iako sve što bi se moglo dogoditi posle završetka dramskog dela pripada drugoj "priči" i nije bitno za ma kakvu teatrološku analizu. Tako, polazeći od nekih opštih saznanja, Darko Gašparović, sa mnogo skepse, predviđa: "No možemo s punim pravom pretpostaviti da ta veza nije bila sretna – jer, u krležijanskom svijetu sreća postoji samo kao iluzija, u stanju koje se još nije realiziralo u vlastitu zbiljnost" (Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*, Prolog, Zagreb 1977, 115).

38 Predrag Matvejević, Isto, 84-85.

Glembajevi, izvedene 1974. godine u Moskvi u Teatru Vahtangova. Predstavu je kao gost režirao Miroslav Belović. Gledao sam je u Moskvi 1976. godine. Za njenu rekonstrukciju na raspolaganju su mi bili rediteljski primerak dramskog dela i šezdeset fotografija različitih scena te predstave, koje mi je ustupio Miroslav Belović, uz spremnost da me obavesti o teatrološki zanimljivim događanjima u toku rediteljskih priprema, proba i prvih izvođenja ove značajne predstave. U sećanju su mi ostali mnogi detalji promišljene i nadahnute režije Belovića i likovi koje su ostvarili majstori glume: G. A. Abrikosov (Ignjat Glembaj), L. V. Maksakova (Baronica Kasteli-Glembaj), J. V. Jakovljevič (Leon Glembaj), V. S. Lanavoj (Zilberbrant), V. A. Pokrovski (Kamerdiner) i drugi.

Petar Marjanović

MIROSLAV KRLEZA'S "MASTERS GLEMBAJ"

Summary

This theatrological study is an abridged version of a lecture the author delivered in 1995/96 to a group of graduate students at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. The study is not a traditional literary analysis of the text of this play (although the author did use the positivist, anthropological and psychoanalytical methods of literary analysis) but represents a practical presentation of the theatrological method which treats the text of Krleza's "Masters Glembaj" as a potential stage performance. That is the reason why the author, in his analysis, relies mainly on the fundamental disciplines of teatrology – theory of dramaturgy and theatre aesthetics.

Starting his lecture with a review of Krleza's ideological, aesthetic and theatrological beliefs, the author reminds us that, after the failure of his early plays written between 1913 and 1923, Krleza decided to abandon the symbolist-expressionist and expressionist-realist modes of playwriting, and to return to the traditional realist dramaturgy used in the second decade of the nineteenth century by the great Scandinavian playwrights Ibsen and Strindberg. After the comparative analysis of this influence, the author analyzes the structure of "Masters Glembaj", the language the characters speak, the dramatic conflicts, the use of time and space (pointing out to the authentic and well conceived way light effects are employed) drawing attention to Krleza's stage signs and metaphors, all the while following the operation of the inherent laws of dramaturgy in the play, and suggesting possible staging solutions.