

Seksus u dramskom ciklusu o Glembajevima Miroslava Krleže

Šapina, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:809729>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2023-12-11**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i njemačkoga jezika i
književnosti

Katarina Šapina

Seksus u dramskom ciklusu o Glembajevima Miroslava Krleže

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2018.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i njemačkoga jezika i
književnosti

Katarina Šapina

Seksus u dramskom ciklusu o Glembajevima Miroslava Krleže

Diplomski rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti

Znanstveno polje: filologija

Znanstvena grana: kroatistika

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2018.

SAŽETAK

Predmet je diplomskog rada seksus u ciklusu o Glembajevima Miroslava Krleže. Ciklus sadrži tri drame (*Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*) i jedanaest novela (proznih fragmenata) koji su svojevrsna nadopuna tih drama. U ciklusu se prikazuje raspadanje imućne patricijske obitelji Glembaj.

Ključna figura koja omogućuje da se odvija mehanizam radnje u Krležinom dramskom ciklusu jest žena. Krleža kao tipičan predstavnik svojega vremena u pogledu rodnog identiteta stereotipizira ženske likove, pa su one redovito prikazivane kao dvije suprotnosti, kao promiskuitetne fatalne žene ili kao žene-anđeli. One ili iskorištavaju svoj seksus i svoju zavodljivost kako bi dobile ono što žele ili su predstavljene kao žene svetice, čiste i nevine. Međutim, Krležina posebnost u prezentaciji ženskih likova ogleda se u naratološkim postupcima. Krležini ženski likovi nemaju svoj glas, pa su prikazivani gotovo isključivo kroz vizuru muškaraca, odnosno kroz duge (in)direktne unutrašnje monologe junaka Krležinih proznih djela. Krležini muški likovi, pripadnici patricijske obitelji Glembaj, ne uspijevaju se oduprijeti svojim slabostima i zadovoljavajući najniže potrebe svoje seksualnosti propadaju moralno, intelektualno i materijalno.

Ključne riječi: seksus, ciklus o Glembajevima, Miroslav Krleža

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. KRLEŽIN CIKLUS O GLEMBAJEVIMA.....	2
2.1. Određenje genealogije.....	2
2.2. Glembajevski ciklus.....	3
2.2.1. Povjesničari književnosti o glembajevskom ciklusu	5
3. OBLIKOVANJE RODNOG IDENTITETA U DJELIMA MIROSLAVA KRLEŽE	8
3.1. Razlikovanje roda i spola.....	8
3.2. Krležina stereotipnost u prikazivanju ženskih likova	10
4. SEKSUS U KRLEŽINOM CIKLUSU O GLEMBAJEVIMA.....	14
4.1. Seksus u Krležinoj drami <i>Gospoda Glembajevi</i>	15
4.1.1. Barunica Castelli	16
4.1.2. Leone.....	18
4.1.3. Sestra Angelika	20
4.2. Seksus u Krležinoj drami <i>U agoniji</i>	22
4.2.1. Ljubavni trokut: barun Lenbach – Laura Lenbach – Ivan Križovec.....	22
4.3. Seksus u Krležinoj drami <i>Leda</i>	27
4.3.1. Melita	27
4.3.2. Urban.....	29
4.3.3. Aurel.....	30
4.3.4. Klara.....	32
5. ZAKLJUČAK	34
6. LITERATURA.....	36

1. UVOD

Predmet je diplomskog rada seksus u ciklusu o Glembajevima Miroslava Krleže koji je središnja je osoba hrvatske književnosti 20. stoljeća i jedan od najvećih hrvatskih književnika uopće. Posebno mjesto u njegovu književnom opusu zauzima ciklus o Glembajevima, koji se sastoji od tri drame i jedanaest proznih fragmenata. U svom genealoškom ciklusu Krleža slika rodoslovlje imućne patricijske obitelji Glembaj, odnosno povijest obitelji od njezina uspona pa sve do njezina pada, pri čemu prikazuje i razloge koji su do toga doveli. Dramе koje pripadaju glembajevskom ciklusu jesu *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*. Njima se nastavlja stereotipizacija Krležinih ženskih likova koju je započeo u svojim ranijim djelima. Takva stereotipizacija uzrokuje da se žene promatraju kao dvije suprotnosti - ili kao fatalne žene koje iskorištavaju svoju putenost ili kao žene-anđeli koje su čiste i nevine. Češći je slučaj da se žene prikazuju kao fatalne žene, posebno u glembajevskom ciklusu, gdje muškarci često pokleknju pred tjelesnim čarima takvih žena.

Cilj je diplomskog rada analizirati drame koje pripadaju glembajevskom ciklusu, s posebnim osvrtom na seksus u tim dramama, odnosno na seksualnost koja je u njima naglašena. Diplomski rad sadrži šest poglavlja. Prvo je poglavlje rada uvod u kojem se iznosi predmet i cilj rada te njegova struktura. U drugom se poglavlju određuje genealogija te se iznosi analiza povjesničara književnosti o ciklusu o Glembajevima. Treće poglavlje odnosi se na oblikovanje rodnog identiteta u djelima Miroslava Krleže. Daje se definicija roda i spola i njihove razlike te Krležina stereotipnost u prikazivanju ženskih likova. U četvrtom poglavlju diplomskog rada analizira se seksus u Krležinom ciklusu o Glembajevima na temelju reprezentativnih likova. Peto poglavlje jest zaključak u kojem se sažeto iznosi sve istaknuto u radu te se donose određene spoznaje o seksusu u ciklusu o Glembajevima. Šesto poglavlje diplomskog rada sadrži popis literature korištene tijekom pisanja rada. Relevantna literatura obuhvaća knjige, članke i u manjoj mjeri internetske izvore. Diplomskom radu pridodan je i sažetak na hrvatskom jeziku.

2. KRLEŽIN CIKLUS O GLEMBAJEVIMA

2.1. Određenje genealogije

U povijesti se genealogija prvi put pojavila između 1250. i 1300. godine.¹ Genealogija se prema Vladimiru Bitiju može odrediti kao metoda otkrivanja rodoslovnog stabla pojedinca ili određenog pojma ili pojave.² Michael Foucault definira genealogiju kao oblik povijesti koji u obzir uzima konstituciju znanja i diskursa bez potrebe obraćanja nekom subjektu koji bi bio transcendentan u odnosu na polje događaja koje pokriva u svom praznom identitetu tijekom povijesti.³ U skladu s time može se reći da se u genealogiji sve mijenja i da je sve nestabilno, uključujući subjekta.

S vremenom je genealogija prodrla i u književnost, prvenstveno u roman „koji je utemeljen na redanju karaktera iz nekoliko generacija iste porodice i na analizi i društvenoj ili biološkoj motivaciji njihova propadanja“.⁴ Razlog tome su ekonomske, političke i kulturne promjene tog vremena koje su dovele do razvoja građanstva kao dominantne klase i dominacije kapitalizma kao temeljnog društveno-ekonomskog sustava.

Začetnik genealoškog romana francuski je romanopisac Emile Zola sa svojim genealoškim ciklusom o Rougonima i Macquartima koji je nastao u drugoj polovici 19. stoljeća.⁵ U francuskoj književnosti ističe se i roman u osam dijelova *Obitelj Thibault* Rogera Martina du Garda.⁶ Iz francuske književnosti genealoški roman ulazi i u druge europske književnosti te u američku književnost. Poznati genealoški ciklusi u ruskoj književnosti jesu ciklus *Gospoda Golovljovi* Mihaila Jevgrafoviča Saltikova Ščedrina, *Djelo Artamonovih* Maksima Gorkija te *Braća Karamazovi* Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga. U njemačkoj književnosti poznat je genealoški ciklus *Buddenbrookovi* čiji je autor Thomas Mann, a u engleskoj književnosti roman *Saga o Forsyteima* Johna Galsworthyja. U SAD-u William Faulkner piše ciklus o Sartorisima, Sutpenima, McCaslinima i Snopesima. U hrvatskoj književnosti, pak, genealogija ulazi u

¹ Oklopčić, B., Stereotipija u prikazu ženskog lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay, *Fluminensia*, 2008., 20, 1, str. 101.

² Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 152.

³ Foucault, M., *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994, str. 149.

⁴ Flaker, A., „Umjetnička proza“, u: *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, str. 368.

⁵ Oklopčić, B., op. cit., str. 102.

⁶ Gašparović, D., *Dramatica krležiana*, Prolog, Zagreb, 1977, str. 111.

književnost ciklusom o Glembajevima Miroslava Krleže.⁷ Navedenim genealoškim ciklusima zajedničke su strukturalne, vremensko-prostorne i tematske odrednice.

2.2. Glembajevski ciklus

Ciklus o Glembajevima sadrži tri drame i jedanaest novela (proznih fragmenata). Dramski dio ciklusa čine drame *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*. Prve dvije drame objavljene su 1928. godine i obje su doživjele svoju praizvedbu u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu⁸, *U agoniji* iste godine, a *Gospoda Glembajevi* 1929. Drama *U agoniji* imala je dva čina sve do izdanja 1962. godine, kada je Krleža objavio i varijantu svršetka drugog čina i uz nju treći čin.⁹ *Leda* je u dijelovima objavljivana tijekom 1929. godine, a u cijelosti je objavljena 1932. godine. Drama je svoju praizvedbu doživjela 1930. godine također u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Jedina je Krležina drama koja nosi podnaslov „komedija“, točnije „komedija jedne karnevalske noći u četiri čina“. Navedeni je podnaslov uveden nakon 1945. godine.¹⁰

Jedanaest novela, fragmenata i literarnih portreta likova (*O Glembajevima*, *Dobrotvori*, *Kako je doktor Gregor prvi put u životu susreo Nečastivoga*, *Sprovod u Theresienburgu*, *Ljubav Marcela Fabera-Fabrizyha za gospođicu Lauru Warroniggovu*, *U magli*, *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbachova*, *Pod maskom*, *Svadba velikog župana Klanfara*, *Klanfar na Varadijevu*)¹¹ iz imućne patricijske obitelji Glembaj (objavljeni u cijelosti 1945. godine) pod naslovom *Glembajevi* nadopunjuju dramski dio ciklusa. Drame se mogu čitati i bez pomoći proznih fragmenata, ali u tom slučaju čitatelj ostaje prikraćen za uvid u povijesnu, društvenu, političku i psihološku građu kojom Krleža gradi svoje likove.¹²

Unatoč tome što je svaka od tri glembajevske drame posebna, postoji jedinstvena glembajevska tematika koju Krleža predočava u dramama i u proznim tekstovima.¹³ U povijesti

⁷ Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb, 1976, str. 412.

⁸ Krležijana, *Gospoda Glembajevi*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=363> (pristupljeno 26. kolovoza 2018.)

⁹ Krležijana, *U agoniji*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1105> (pristupljeno 26. kolovoza 2018.)

¹⁰ Krležijana, *Leda*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=532> (pristupljeno 28. kolovoza 2018.)

¹¹ Hećimović, B., „Miroslav Krleža i Gospoda Glembajevi“, u: Krleža, M., *Gospoda Glembajevi*, SysPrint, Zagreb, 1997, str. XIV.

¹² Mrduljaš, I., „Pogovor (Krležini Glembajevi – drama ubojite riječi)“, u: Krleža, M., *Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1996, str. 196.

¹³ Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, op. cit., str. 411.

književnosti nije uopće poznat genealoški ciklus takvog tipa koji se temelji na dramskim i proznim djelima te svojoj otvorenosti, nedovršenosti, odnosno povezivanju preko variranja istih ili bliskih tema u drugim djelima Krležina opusa.¹⁴

Krleža u trilogiji o Glembajevima slika rodoslovlje jedne imućne patricijske obitelji, posebno njezine posljednje izdanke. Trilogija je „izuzetna psihološko-sociološka studija izumiranja i raspadanja jedne obitelji“.¹⁵ Autor je pod svoje *analitičko povećalo* uzeo rodoslovlje jedne zagrebačke patricijske obitelji da bi utvrdio njezine početke, odnosno način i uvjete njezina društvenog uspona, kao i njezin kraj, odnosno razloge njezina propadanja. „U prvoj grupi (...) prvoga koljena Glembajevi bijahu cehovski bezimeni; u drugome koljenu javljaju se već prvi znaci kriminala i grabežljive violencije, u trećem rade Glembajevi s prvim parnim strojevima, osnivaju prve banke, obogaćuju se lihvarskim kamatnjakom, pretvarajući hladnokrvno ljudsku krv u zlato“.¹⁶ Tako Krleža prati obitelj Glembaj na putu koji traje više od sto osamdeset godina,¹⁷ odnosno „od dana kada je u župnoj matici međimurskog Remetinca zapisan prvi autentični dokument o Glembajevima, a koliko je odonda proteklo krvi, počinjeno zločina, prevara i skandala, koliko je isplakano suza i izmoljeno molitava, a sve za Glembajeve i u interesu Glembajevih; koliko li je puta prokletu to ime Glembajevih u sedmo i u deveto koljeno“.¹⁸ Stoga je posve prirodno postaviti pitanje „kamo idu zapravo ti Glembajevi, i koja je zapravo svrha tog njihovog obiteljski organiziranog kretanja preko ovih naših žalosnih provincijskih prilika“?¹⁹

Treba napomenuti da u usporedbi s ranijim Krležinim dramama, dramski ciklus o obitelji Glembaj upućuje na produbljivanje psiholoških sukoba. Naime, iako se čini da se sukob među likovima Krležina dramskog ciklusa odvija na društvenom planu, temeljni dramski konflikt odvija se unutar svakog pojedinog protagonista, zbog čega su drame koje čine dramski ciklus o Glembajevima prvenstveno psihološke drame.

Osim toga, nameće se pitanje kako suodnosi među članovima jedne imućne patricijske obitelji korespondiraju sa društvenom zbiljom.²⁰ Međutim, nije bez razloga Krleža za temu svojeg analiziranja odabrao jednu zagrebačku patricijsku obitelj. Naime, analizirajući propast te

¹⁴ Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, op. cit., str. 413

¹⁵ Vaupotić, M., *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb, 1974, str. 344.

¹⁶ Vučetić, Š., *Krležino književno djelo*, Spektar, Zagreb, 1983, str. 91.

¹⁷ Gašparović, D., op. cit., str. 111..

¹⁸ Pavletić, V., *Kritički medaljoni*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1996, str. 313.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Gašparović, D., op. cit., str. 111.

obitelji Krleža pretkazuje propast cijele jedne društvene klase kojoj ta obitelj pripada. Ne umiru Glembajevi „zbog spiroheta, nisu tu opisane ibsenovske, medicinske agonije, oni postaju abnormalni, kriminalni, jer ih pokapa vrijeme. Oni (...) se isključuju iz svijeta i života u času kad ih taj svijet i taj život gazi“.²¹ U okviru svjetske književnosti gdje su i drugi autori prikazivali rasulo pojedinih građanskih obitelji Krležin dramski ciklus o Glembajevima ne predstavlja nikakvu novost, ali je u okviru hrvatske književnosti prvo književno djelo u kojem se obrađuje tema propasti jedne obitelji u okviru genealoškog ciklusa.²²

Treba napomenuti i da unutar Krležina dramskog ciklusa o Glembajevima drama *Gospoda Glembajevi* zauzima možda najvažnije mjesto jer se u njoj raspleću najsudbonosnije niti glembajevske sudbine i u jednom tragičnom, pomalo čak i melodramatskom sukobu otkrivaju i one mračne staze kojim su svi Glembajevi nadirali kroz život, i ona nasljedna fatalnost iste krvi koja teče u žilama svih njih.²³

Vučetić ističe svojevrsnu gradaciju koju doživljava bračni odnos kroz glembajevski ciklus – tako je u *Gospodi Glembajevima* odnos čovjeka i žene „bučna, bijesna tragedija, u kojoj vidimo posljednje erotičke vrućice, posljednje krepuskolarno, morbidno uživanje i posljednje sretno varanje“, u drami *U agoniji* bračni odnos je „u posljednjim trzajima, u umiranju, iako još topao, ali kao čovjek koji je tek umro“, dok je u *Ledi* bračni odnos „groteskna ljubav, mučna i komična plima u kojoj se još kreće jedan kasni izdanak Glembajevih“.²⁴

Ključna formula pomoću koje se „odvija mehanizam igre u sve tri drame jest žena postavljena između dva ili više muškaraca“,²⁵ a ta je formula u glembajevskom ciklusu najizraženija. Upravo opisani odnos između muškarca i žene nužno implicira seksus o kojemu će naknadno biti riječ.

2.2.1. Povjesničari književnosti o glembajevskom ciklusu

Više je povjesničara književnosti koji su analizirali dramski dio Krležina glembajevskog ciklusa. Većina tih povjesničara književnosti smatra da je glembajevski ciklus izvanredno umjetničko djelo.

²¹ Matković, M., *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije*, Zora, Zagreb, 1950, str. 73.

²² Ibid., str. 71.

²³ Pavletić, V., op. cit., str. 313.

²⁴ Vučetić, Š., op. cit., str. 108.

²⁵ Gašparović, D., op. cit., str. 112.

U svojem djelu *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije* Marijan Matković piše da se na prvi pogled „kompoziciona necjelovitost, razbitost“ Krležina ciklusa o Glembajevima, prividna fragmentiranost dijelova ciklusa, posebno proznih dijelova te savršena zatvorenost pojedinih drama stapaju u „veliku plastičnu mozaičnu sliku“ koja predstavlja najsnažnije djelo hrvatske moderne literature te najdragocjeniji doprinos modernoj svjetskoj književnosti.²⁶ Dodaje i da Krleža u ciklusu o Glembajevima kao izraziti dramski talent stvara likove kao (a)karakterе koji na pozornici žive svojim vlastitim životom i koji se razvijaju „po diktatu svojih sklonosti, u okviru scenske ili dijalogne situacije“.²⁷

Sličnog je mišljenja i Miroslav Vaupotić koji ističe da je Krležin glembajevski ciklus primjer klasične ibsenovske dramaturgije, da su njegove drame vođene izvanrednim intelektualnim dijalozima te strogim poštivanjem principa Aristotelova tri jedinstva, odnosno jedinstvena mjesta, vremena i radnje.²⁸

Prema Branku Hećimoviću drame (ali i prozni fragmenti) koje tvore glembajevski ciklus imaju svoj uži, konkretni sadržaj te su, povrh toga, drame dramaturški optimalno strukturirane prema značenju konkretnog sadržaja. Svi se dijelovi glembajevskog ciklusa, unatoč svojoj samostalnoj cjelovitosti, „međusobno nadopunjavaju te zajednički oblikuju književnu tvorevinu iznimna sustava, strukture i sklada“ koju povezuje praćenje života i propadanja jedne građanske obitelji.²⁹

O glembajevskom ciklusu Šime Vučetić ističe da „tragika ljudskog u neljudskom, glembajevskom kretanju, življenju i životu“ te da su starije generacije Glembaja svoju zlu krv prenijele na glembajevsku djecu, što je odredilo njihovu narav te uzrokovalo „degeneraciju, slabokrvnost, sušicu, smrt po sanatorijima i ludnicama, kriminal i samoubojstva“.³⁰ Krleža prikazuje povijest jedne imućne obitelji koja je svojom grabežljivošću, pljačkom i otimačinom uzrokovala propast svojih sljedećih generacija jer je svoju zlu krv prenijela na svoju djecu.

O glembajevskom ciklusu piše i Darko Gašparović, koji ističe da je Krleža ciklusom o Glembajevima „prije svega htio (i uspio) prikazati moralno, intelektualno i materijalno propadanje i degeneraciju naše građanske više klase“, pri čemu mu dramski likovi služe jedino

²⁶ Matković, M., *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije*, Zora, Zagreb, 1950, str. 72

²⁷ Matković, M., *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije*, Zora, Zagreb, 1950, str. 84

²⁸ Vaupotić, M., op. cit., str. 346.

²⁹ Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, op. cit., str. 411-412.

³⁰ Vučetić, Š., op. cit., str. 92.

kao tipski predstavnici te klase“, pa „njihovi privatni i psihološki odnosi prvenstveno i bitno žele biti vjernom slikom u malom društvene situacije točno određena mjesta (...) i vremena“. ³¹

Boris Senker navodi kako je istina da se u Zagrebu nikada nije tako govorilo, da nitko nikad nije čuo za takve tvrtke kakve su Glembajevi posjedovali, da nitko nikada nije upoznao takve intelektualce i umjetnike, ni tako kriminalne tipove, odnosno da nisu živjeli Glembajevi ni bilo tko nalik na njih. Dodaje, međutim, da „ciklus o Glembajevima nije sociološka analiza hrvatske građanske klase, ni povijesna studija o starom Zagrebu“, već je „prije svega književni poziv na glumišnu reakciju (...) jednoga zaokruženog, zatvorenog i konzistentnog svijeta u kojemu niz dramskih osoba, koje su (...) rekreacije nestvarnih ili imaginarnih ljudi (...), vodi posljednju veliku bitku uoči pada, pati nakon njega te nestaje u zaboravu i snu“. ³²

Prema Branimiru Donatu Krleža je u glembajevskom ciklusu pokušao produžiti imaginativnim aktom jedan građanski svijet ili barem uspomenu na taj svijet, ali se ne zadovoljava samo time da pojača konture blijede realnosti, nego unosi sve detalje realnog života. ³³

Jedini koji je tražio verifikaciju ocjene drama o Glembajevima, koje kritika i sam Krleža smatra vrhuncem u razvoju Krležina dramskog stvaralaštva, jest Jan Wierzbicki. Ističe da su Krležine glembajevske drame „promatrano iz udaljenije perspektive“ „umnogome manje zanimljive negoli niz drugih Krležinih djela, među njima i dramskih. (...) Njihovo je značenje povijesno i one zauzimaju važno mjesto u kanonu hrvatske književne klasike, ali više nisu autentično živa djela“. ³⁴

U skladu sa svime što su povjesničari književnosti istaknuli o Krležinom dramskom ciklusu o Glembajevima vidljivo je da se Krleži pripisuje izvanredan dramski talent i da njegov dramski ciklus zauzima posebno mjesto ne samo u njegovom opusu, nego i u hrvatskoj književnosti uopće.

³¹ Gašparović, D., op. cit., str. 108.

³² Senker, B., *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996, str. 65.

³³ Donat, B., *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2002, str. 247-250.

³⁴ Wierzbicki, J., *Miroslav Krleža*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980., str. 175.

3.OBLIKOVANJE RODNOG IDENTITETA U DJELIMA MIROSLAVA KRLEŽE

Posebnost Krležinih djela, uključujući i ona dramska, jest oblikovanje njihova rodnog identiteta, prvenstveno ženskih likova. Iako je stereotipnost u prikazivanju ženskih likova značajka Krležina vremena, odnosno prisutna je i u drugim djelima hrvatske književnosti u drugoj polovici 19. stoljeća i u prvim desetljećima 20. stoljeća, Krležina je posebnost u tome što se njegovi ženski likovi promatraju isključivo kroz vizuru muških protagonista.

3.1. Razlikovanje roda i spola

U postmodernističkoj kulturi postavlja se pitanje što su rod, spol, seksualnost, a što identitet. Na pitanje kakav je odnos roda i spola odgovara Judith Butler, jedna od vodećih feminističkih teoretičarki današnjice te profesorica komparativne književnosti i retorike na sveučilištu Berkley. Njezino su područje zanimanja spol i rod kao kategorije koje pojedinca svrstavaju u uloge koje mu ne moraju nužno i odgovarati, ali koje ga neizbježno određuju. U svojoj knjizi *Nevolje s rodom* Butler ukazuje da veza između roda i spola nije jednostavna i izravna kako se to često sugerira te da se spol ne može svesti na definiciju biološke datosti, a rod kulturnog konstrukta. Ističe da rod nije jednak biološkom spolu, da nije ni njegova posljedica, već da je kulturalno konstruiran. Naime, potrebno je razlikovati biološki spol (engl. *sex*) od roda (engl. *gender*).³⁵ Ne postoji osoba bez spola, nitko se ne može roditi bez spola, pa se može reći da je spol nužna kategorija. Međutim, nečiji spol ne uzrokuje i njegov rod koji se tijekom određenog vremena stječe.³⁶ Prema definiciji Vijeća Europe rod je „društveno konstruirana definicija muškarca i žene. To je društveno oblikovanje biološkog spola određeno shvaćanjem zadataka, djelovanja uloga propisanih muškarcima i ženama, u društvu, u javnom i privatnom životu. To je kulturološki specifična definicija femininosti i maskulnosti, i prema tome promjenjiva u vremenu i prostoru“.³⁷

Dakle, pojedinac se rađa sa spolom, odnosno kao pripadnik muškog ili ženskog spola, ali učenjem oblikuje svoj rodni identitet i određuje svoju rodnu ulogu, tj. uči kako postati žena ili

³⁵ Butler, J., *Nevolje s rodom*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000, str. 7.

³⁶ Ibid., str. 103.

³⁷ Hodžić, A., Bijelić, N. i Cesar, S., *Spol i rod pod povećalom: priručnik o identitetima, seksualnosti i procesu socijalizacije*, Centar za edukaciju, savjetovanje i istraživanje, Zagreb, 2000, str. 145.

muškarac.³⁸ Takvo naučeno ponašanje koje određuje rodni identitet obuhvaća stavove, uloge i aktivnosti te kakvo ponašanje treba biti usmjereno prema drugima.

Rod je praksa koja se strukturalizira oko koncepta seksualnosti kao norme ljudskih odnosa. Upravo zbog takvog odnosa roda i spola Butler izbjegava koristiti kategorije „žena“ i ostale identitete jer drži da uzimanje bilo kojeg identiteta kao temelja svoje teorije neizbježno priznaje binarnu rodno/spolnu strukturu koja je prema njoj izvor društvene nejednakosti.³⁹

Na to se može nadovezati i poznata rečenica utemeljiteljice feminističke teorije Simone de Beauvoir da se ženom ne rađa, nego se ženom postaje i to u danim društvenim, političkim, kulturnim i povijesnim okolnostima i mogućnostima. U *Drugom spolu* Simone de Beauvoir napisala je da se „žena ne rađa kao žena, već to postaje. Nikakva biološka, psihička i ekonomska predodređenost ne definiraju lik koji ženka čovjeka dobiva u društvu: čitava civilizacija stvara taj prijelazni proizvod između mužjaka i kastrata nazvan ženski rod. Isključivo posredovanje drugih može od jedinke stvoriti Drugog“.⁴⁰ Željela je reći da je kategorija žena promjenjivo kulturalno postignuće, skup značenja što se preuzima ili prihvaća u kulturalnom polju te da se nitko ne rađa s rodom – rod se uvijek stječe. Na jednoj strani, Simone de Beauvoir bila je spremna složiti se da se rađamo sa spolom, kao spol, spolni te da se spolnost i ljudskost preklapaju i da su istodobni; spol je čovjekov analitički atribut; nema čovjeka bez spola, spol kvalificira čovjeka kao nužan atribut. Ali spol ne uzrokuje rod, rod nije biološki određen, on se ne može razumjeti kao odraz ili izraz spola.⁴¹

Međutim, prema Michaelu Foucaultu, i spol i seksualnost su iskonstruirano iskustvene i društvene kategorije. Foucault tvrdi da tijelo nije seksualizirano po sebi, već takvim postaje kroz kulturne procese koji se koriste seksualnošću kako bi proširili i održali specifične odnose moći.⁴² Prema Foucaultu tijelo je svojevrсна prazna ploča, *tabula rasa* po kojoj društvo ispisuje svoja kulturna tumačenja. Butler oštro kritizira Foucaulta jer je u svojim tezama zanemario važnost roda, zbog čega ona vraća rodu središnji položaj pri pogledu na seksualnost, čime proširuje Foucaultov diskurs. Butler koristi pojam performativnosti jer za nju rod ima performativni učinak koji nastaje ponavljanjem određenih oblika ponašanja. Učinak roda stvara se kao

³⁸ Ibid., str. 18.

³⁹ Butler, J., op. cit., str. 89.

⁴⁰ De Beauvoir, S., *Drugi spol*, 2. sv., Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1983, str. 11.

⁴¹ Butler, J., op. cit., str. 103.

⁴² Spargo, T., *Foucault i queer teorija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 54.

društvena privremenost, odnosno kroz stilizirano ponavljanje konkretnih tjelesnih činova, gesta i pokreta. Do rodnog identiteta dolazi se kroz obrasce ponašanja koji održavaju norme roda.⁴³

U svojoj knjizi Butler se poziva na Monique Wittig koja u svojem članku *Ženom se ne rađa* navodi da nema razloga da se spol dijeli na muški i ženski osim što takva podjela odgovara ekonomskim potrebama heteroseksualnosti i instituciji heteroseksualnosti pruža naturalističko tumačenje. Wittig, kao i Butler, odbija koristiti bilo kakve kategorije jer one nisu prirodne, već političke kategorije.⁴⁴

Rodni identitet se reflektira kao muškost ili ženskost, a rodna obilježja povezana s muškosti i ženskosti uglavnom su naučene osobine koje se očituju u obrascima ponašanja, ali i u drugim konvencionalnim označiteljima. U takvim uvjetima muškarci tvore ono što svaki rod zapravo znači, odnosno muškarci određuju kakvu ulogu treba igrati svaki rod. Tako muška rodna uloga uključuje osobine kao što su moć, ambicioznost, nezavisnost, samopouzdanje, domišljatost, aktivnost, dok ženska rodna uloga uključuje osobine poput nježnosti, osjetljivosti, obzirnosti, suosjećanja i sl.⁴⁵

U skladu s istaknutim može se zaključiti da je ono što se smatra ženskom prirodom kulturni konstrukt, koji je nastao na temelju pojedinačnih interpretacija ženske prirode iz muške perspektive.

3.2. Krležina stereotipnost u prikazivanju ženskih likova

Krležini ženski likovi uglavnom su shematizirani. U njegovim djelima postoje dva dominantna tipa ženskih likova: prvi tip su idealne žene, majke, kućanice, dok drugi tip čine tzv. *femme fatale*, odnosno fatalne žene. Jedna je žena majka, a druga je bludnica.⁴⁶

Ta dva tipa ženskih likova zapravo su dva suprotna pola koja su se ustalila u književnosti hrvatskog realizma. Sukladno crno-bijeloj karakterizaciji likova koja je prevladavala u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća uvodi se drugi pol – lik pohotne žene koja želi uništiti čistu ljubavnu vezu. Lik fatalne žene postao je literarnim „rekvizitom” neophodnim u tvorbi zapleta i dinamiziranju radnje. Primjeri fatalnih žena su Klara Grubareva iz *Zlatareva Zlata*, Laura iz *U registraturi*, Lina i Klara iz Kumičićeva romana *Olga i Lina*, Sofija Grefštein u Kovačićevoj *Baruničinoj ljubavi*.

⁴³ Ibid., str. 54.

⁴⁴ Butler, J., op. cit., str. 115-116.

⁴⁵ Hodžić, A., Bijelić, N. i Cesar, S., op. cit., str. 21.

⁴⁶ Weininger, O., „Majčinstvo i prostitucija“, u: *Spol i karakter*, Euroknjiga, Zagreb 2008, str. 275-302.

Na aktancijalnoj razini fatalna žena pojavljuje se na mjestu oponenta, odnosno kao suparnica dobroj i plemenitoj djevojci jer se zaljubljuje u njezina mladića i onemogućuje dvoje mladih i pozitivnih likova na putu prema osobnoj sreći.⁴⁷

Fatalnim ženama muškarci nisu cilj, već sredstvo koje koriste kako bi postigle svoj cilj. Ističu se zmijskim, hladnim pogledom koji se skriva iza prekrasne fasade posuđene od žene-anđela. Sve su neopisivo lijepe, seksipilne, tajanstvene, pune neke kobne privlačnosti, u kojoj je sadržana opasnost, prijetnja i agresivnost, a njihov iracionalni potencijal provocira.⁴⁸ „U rasponu između ekstremnog ženskog idealiziranja (anđeli, svete, ‘vječno žensko’) i difamiranja (vještice, zmije, Sotonine učenice), fatalne žene nalaze se na ovom drugom polu – one su ‘apsolutne bludnice’.⁴⁹ Uz fatalnu ženu vežu se i određena duhovna svojstva: one su veoma inteligentne, ali emotivno hladne, proračunate i superiorne. Ono što im daje moć je mjesto koje zauzimaju u muškoj fantaziji: u pravilu su razvratne, nemoralne i pohotne. Demonizirane su „svojim naglašenim seksusom: senzualnošću, tjelesnim atributima, zavodničkim ponašanjem jer su seks i seksualnost (...) povezani s vizijom grješnoga i nemoralnoga“.⁵⁰ U fatalnoj ženi sjedinjuje se Eros i Thanatos, prirodno i demonsko. Prikazane su kao apsolutne grešnice, vještice i zmije te kao takve predstavljaju antitezu „idealnim“ ženkama (anđelima, sveticama, vjernim Penelopama). Ipak, one same po sebi ne bi imale moć da nema muškaraca, jer im mjesto koje one zauzimaju u muškoj fantaziji kao pohotna, razvratna i nemoralna bića daje moć.⁵¹

Biljana Oklopčić u svojem radu o stereotipiziranju u Krležinom proznom opusu tvrdi da je Krležin pristup utemeljen na stereotipnom prikazu žene, jer je „definira binaristički obojanim pojmovljem muške mizogine retorike“.⁵² Sam se Krleža jasno izjasnio po tom pitanju:

Žene su otrovno klupko sasvim mračnog ribljeg sebeljublja, kada ljube, one uzimaju muško pod svoj monopol, muško je samo njihovo privatno muško, ono pripada isključivo samo njima, a kada su majke, okrutne su kao kuje spram tuđe vižladi, njihovo vlastito kopile, to je kvintesencija svemira, a ostale žene, koje nemaju tih ribljih svojstava, ove primitivne ženke

⁴⁷ Nemeć, K., „Femme fatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća“, u: *Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995, str. 72.

⁴⁸ Ibid., str. 58.

⁴⁹ Ibid., str. 63.

⁵⁰ Durić, D., Grad i povratak potisnutoga. Prostor u romanu U registraturi Ante Kovačića, *Fluminensia*, 2009, 21, 1, str. 96.

⁵¹ Nemeć, K., op. cit., str. 59-62.

⁵² Oklopčić, B., op. cit., str. 102.

smatraju bludnicama. Kao ženke bogomoljke, one nemaju druge ideje nego da progutaju svoga mužjaka i sve oko sebe što nije porod njihove utrobe.⁵³

Prikaz Krležinih ženskih likova svodi se na sliku Apsolutnog Ženstva:⁵⁴

*Žena je demonski udav, boa constrictor, hladna, nijema, opasna zmija, koja nikada ne umije da kaže pravu riječ u pravo vrijeme, koja nikada nije znala Čovjeku da objasni baš ništa, koja ga nikada nije pojmla, prijeteći mu od kolijevke do groba svojom amazonskom superiornošću.*⁵⁵

Stereotipi, kao pokušaj spajanja personifikacije i osobnosti, odraz su duboko ukorijenjenog straha patrijarhalnoga društva da bi žene „mogle pobjeći patrijarhalnoj vladavini, da bi opreke bijel/crn, gospodar/rob, gospođa/ prostitutka, čak muško/žensko mogle propasti u anarhičnoj konflagraciji prijeteći nestankom simboličkog poretka“.⁵⁶ Stereotip je siguran jer predstavlja zatvorenu, ograničenu personifikaciju kojom se bez problema može upravljati dok osoba predstavlja ono što je samovoljno i problematično, a samim time potencijalno opasno. Unatoč tome, stereotipi su korisni jer su temelj stvarnog društvenog iskustva te osiguravaju „široki konceptualni okvir za analizu ženske rodne metafore“.⁵⁷

Krležin stav prema ženama proizašao je iz čitanja Nietzschea te su zbog toga prikazane kao nietzscheanske žene-mačke. Žena je „posjed, vlasništvo koje se može zaključati, kao nešto što je predodređeno za podložnost i u njoj postaje savršeno“.⁵⁸ Međutim, žena je i „opasna i lijepa mačka“, prisutna kako bi tjelesno ili duhovno služila muškarcu, jer je ona „muškarčeva nadopuna, sjena“,⁵⁹ „svevremensko središte erotskih i životnih interesa ljudskog roda“.⁶⁰ Osim Nietzschea na Krležu su djelomično utjecali njegovi prethodnici, a među njima je sigurno Ante Kovačić i lik Laure iz Kovačićeva romana *U registraturi*. Ipak, na Krležu i njegov stav prema ženama vjerojatno je najvećim dijelom utjecao društveno-kulturni stav prema ženi toga vremena, odnosno „binaristička tipologija patrijarhalnoga društva koje je svoje ženske članove

⁵³ Oklopčić, B., op. cit., str. 104, prema Malinar, A., *Krleža – panorama pogleda, pojava i pojmova*, sv. st – ž, Oslobođenje, Sarajevo, 1975, str. 498.

⁵⁴ Gjurgjan, Lj. I., Od Eve do Laure, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 2004, 30, 1, str. 313.

⁵⁵ Gjurgjan, Lj. I., op. cit., prema Krleža, M., *Davni dani I*, Oslobođenje, Sarajevo, 1977, str. 356-357.

⁵⁶ Oklopčić, B., op. cit., str. 102 - 103.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Oklopčić, B., op. cit., str. 103.

⁵⁹ Oklopčić, B., op. cit., str. 103-104, prema Nietzsche, F. *S onu stranu dobra i zla*, Zagreb, AGM, 2002.

⁶⁰ Hećimović, B. „Krležine nadopune vlastitih dramskih djela i geneza drame „U agoniji“, *Dani hvarškog kazališta*, Književni krug, Split, 1986, str. 184.

klasificiralo isključivo kategorijama svetice ili kurve⁶¹ Krležini su ženski likovi ne samo stereotipi stvoreni prema predlošku nietzscheanske žene-mačke već i, kako to navodi Šime Vučetić, slika jedne određene žene toga vremena, „ogledala koja su ostavila trajnije, kobnije i općenitije istine, a ne samo klasni i svakidašnji obrisi“.⁶²

Prema tome, može se zaključiti da je Krležin ženski tip shvaćen kao „drhtavo klupko proturječnih osjećaja – ljubavi i mržnje, euforije i straha, strasti i frigidnosti, naivnosti i lukavosti, pasivnosti i aktivnosti, majčinstva i mačehinstva (...) neka vrsta pripitomljene životinje“.⁶³ Osim toga, taj lik nije svoj i nije moćan jer nema svoj glas – Krležini ženski likovi viđeni su isključivo kroz vizuru muških protagonista.

Kada se govori o dihotomiji Krležinih ženskih likova može se zaključiti kako je u skladu s time upitan njihov opstanak. Lik žene-andela, svetice i majke je onaj koji se žrtvuje, koji je brižan i koji zbog svoje iskrenosti i čistoće mora živjeti. S druge strane je žena bludnica, seksualno biće koje se vodi tjelesnim nagonima te u okviru zadanih društvenih normi nikako ne može opstati. Takva Krležina junakinja mora ponovno postati čista, a da bi to mogla ona mora umrijeti.

⁶¹ Oklopčić, B., op. cit., str. 113.

⁶² Vučetić, Š., op.cit., str. 110.

⁶³ Oklopčić, B., op. cit., str. 104.

4. SEKSUS U KRLEŽINOM CIKLUSU O GLEMLAJEVIMA

Na Krležu su snažno i trajno djelovali različiti pristupi podsvjesnome i teorije seksualnosti. Seksualnost (lat. *seksus*) se definira kao pojedinčeve ideje o spolnosti, značenja koja se vežu za taj pojam, seksualna orijentacija te pojedinčeva seksualna aktivnost.⁶⁴

Početak 20. stoljeća poznati psihoanalitičar Sigmund Freud objavio je svoju psihološku studiju *Tumačenje snova* koja je djelovala i na Krležine literarne postupke.⁶⁵ U svojoj studiji Freud je iznio teoriju o razinama čovjekove svijesti. Prema njemu čovjek je nesvjesno, iracionalno biće koje ne razumije samog sebe u potpunosti. Čovjek nije svjestan pravih motiva svojih akcija i aktivnosti. Omjer svjesnog i nesvjesnog dijela ljudske ličnosti Freud prikazuje na primjeru sante leda, gdje je vrlo malen dio sante vidljiv na površini, baš kao što je kod čovjeka malo toga osviješteno, dok je najveći dio sante leda uronjen duboko u more, kao što je nesvjesno kod čovjeka skriveno. Problem je još veći jer nesvjesno prema Freudu sadrži golemu energiju i snažne psihičke procese koji predstavljaju opasnost za sadašnju ličnost pojedinca. Prijeteći karakter nesvjesnog sadržaja, prešavši u svijest, razorio bi ličnost svakog čovjeka. Nesvjesno je nastalo baš kao produkt obrane čovjekove ličnosti. Pod pojmom nesvjesnog kriju se sve ideje, misli, uspomene i pamćenja koji su opasni po svijest i zbog toga potisnuti u nesvjesno; cjelokupno nesvjesno znanje, odnosno sve one informacije koje čovjek ima, ali koje nikad nisu prošle kroz njegovu svijest i tako bile naučene; te sva neverbalizirana iskustva. Uz nesvjesno kao temelj i glavni predmet promatranja, kod čovjeka postoje još dvije razine, a to su podsvjesno i svjesno. Podsvjesno se odnosi na onaj dio čovjekove ličnosti koji u određenom trenutku nije dostupan njegovom pamćenju, ali u nekom drugom trenutku to može postati. Svijest je najviša razina ličnosti, a uključuje sve ono čega je pojedinac svjestan u određenom trenutku. Freud tvrdi kako su snovi produkt onoga što pojedinac podsvjesno želi. U čovjekovoj svijesti skriveni su bolesni i izopačeni nagoni, pa tako i oni seksualni.⁶⁶

Iako je kritizirao Freuda, Freudova podjela na duhovno i tjelesno uočljiva je u Krležinim dramskim postupcima. Temeljna razlika između muškarca i žene jest u njihovom tijelu. Prema freudističkoj dihotomiji muškarac predstavlja duhovno, a žena tjelesno. Navedeno se slaže s onim što o ženama piše Otto Weininger:

⁶⁴ English Oxford Living Dictionaries, Sexuality, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sexuality> (pristupljeno 24. kolovoza 2018.)

⁶⁵ Jevtić, M., *Miroslav Krleža: mnogopoštovanoj gospodi mravima*, Naklada Ljevak, Zagreb 2009, str. 41-43.

⁶⁶ Fulgosi, A., *Psihologija ličnosti: teorije i istraživanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 30-34.

*Potpuno ženstveno biće ne poznaje niti logički ni moralni imperativ, a riječ zakon, riječ dužnost – dužnost prema samom sebi – jest riječ koja mu zvuči potpuno strano. Prema tome možemo na kraju opravdano zaključiti da je lišeno i nadčulne ličnosti. Apsolutna žena nema dušu.*⁶⁷

Prema tome, žena se shvaća isključivo kao tjelesno motivirana, a samim time ona može posjedovati samo erotičku inteligenciju. Muškarac predstavlja duhovno, ali se prepušta ženi kako bi zadovoljio svoje najniže tjelesne porive.

Freud temeljnu razliku između spolova naglašava u anatomiji muškarca i žene. Muškarac je seksualni produkt, spermatozoon i onaj koji ga posjeduje, dok je žena jaje i organizam koji ga sadrži. Prema Freudu karakterne i psihičke osobine proizlaze iz ženine seksualnosti. Freud ističe da dječaci u falusnom stadiju gaje incestuozno zanimanje za svoje majke, poput Sofoklova junaka Edipa, dok očeve doživljavaju kao suparnike pa je to nazvao Edipovim kompleksom. Zdravi dječaci s vremenom potiskuju žudnju prema majci zbog straha da će ih otac kastrirati te se poistovjećuju s ocem. Kod djevojčica se javljaju incestuozni osjećaji prema ocu, što se naziva Elektrinim kompleksom. Formiranje vlastite seksualnosti može nastradati ako muškarac ili žena dugo ostanu u Edipovu/Elektrinu kompleksu.

U skladu s tim teorijama seksualnosti vidljivo je da se žene uvijek promatraju iz muške perspektive, da se na taj način promatra i njihova (a)seksualnost. I Krležini ženski likovi prikazivani su kroz vizuru njegovih muških protagonista. Žene su stereotipno prikazivane gotovo uvijek kao žene bludnice ili žene anđeli (žene majke). Takav je slučaj i s Krležinim dramama koje čine njegov glembajevski ciklus. U nastavku poglavlja analizira se seksualnost likova iz ciklusa.

4.1. Seksus u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*

U drami *Gospoda Glembajevi* okosnica radnje je barunica Castelli, „druga supruga staroga bankara Ignjata Glembaya, organski obilježena nimfomanka, ljubavnica patera Silberbrandta i bivša ljubavnica Leonova prema kojemu još uvijek stoji u nekoj čudnovato bolećivoj sentimentalnoj vezi koja se na kraju, kad motiv novca posve prevlada, preobraća u animalnu mržnju“.⁶⁸ Već se kroz seksualne odnose barunice s više muškaraca može primijetiti da

⁶⁷ Weininger, O., *Spol i karakter*, str. 243.

⁶⁸ Gašparović, D., op. cit., str. 112.

seksus uvjetuje odnose unutar obitelji Glembaj. Osim na barunicu, naglasak je stavljen i na njezinog posinka Leonea te sestru Angeliku koja je svojevrsni baruničin antipod.

4.1.1. Barunica Castelli

Barunica Charlotta Castelli tipičan je Krležin lik promiskuitetne fatalne žene. Charlotta je po etimologiji svojeg imena „žena“, jer je izvedenica muškog imena Charles čije se podrijetlo i značenje iščitava iz germanske riječi „muškarac“, čime je odmah naglašena potencijalna stereotipnost toga lika.⁶⁹ Očito se u tom Krležinu liku „nastavlja tip Žene, započet i variran u *Legendama*, s dvojakom obrazinom patnice i bludnice: Marija Magdalena i Anka, Colombina i Saloma, Eva i Marijana (u kojoj se već te dvije osobine spajaju), Angelika i barunica Castelli...“⁷⁰ Dakle, barunica Castelli stoji kao binarna opozicija sestri Angeliki. Krleža često takve likove naziva ženkama. Njima ravna erotsko, biološko, tjelesno. Za razliku od sestre Angelike, Charlotta Castelli sumnjiva je podrijetla i morala, a u visoko društvo se probila udajom za Ignjata Glembaja. Tada je i postala prividna dobrotvorka. Barunica Castelli opisana je kao *dama u četrdeset i petoj godini, s tako svježim tijelom i kretnjama te joj nitko ne bi dao više od trideset i pet godina. Njena je kosa gotovo potpuno sijeda i kontrast između njenih mladenačkih sjajnih očiju i svježeg obraza čini te se njena frizura prčinja bijelom, naprahanom perikom. Gospođa Castelli, apartna i duhovita dama, izgovara svoje rečenice precizno i vrlo logično, a svoj lornjon upotrebljava više iz afektacije nego iz dalekovidnosti. Obučena je u svijetlu čipkastu šampanj-gala-toaletu s bogatim nakitom i neobično dubokim dekolteom te skupocjenom, gotovo metar širokom hermelin-stolom.*⁷¹

Ignjat Glembaj zaslijepljen je svojom čarobno lijepom i kobno privlačnom ženom, koju navodno voli i čiju čast žustro brani suprotstavljajući se svome sinu. On je gotovo „patološki ovisan o vlastitoj, znatno mlađoj supruzi“.⁷² Ignjatova ovisnost o barunici posljedica je njegove idealizacije svih aspekata njezina bića, pri čemu je tjelesni najvažniji. Ignjat doživljava Charlottu kao tijelo, objekt ostvarene seksualne žudnje i trofej njegova muškog ega. Ona u njegovom diskursu funkcionira kao sredstvo razmjene u izvanbračnoj, a kasnije i bračnoj financijskoj

⁶⁹ Oklopičić, B., op. cit., str. 112.

⁷⁰ Gašparović, D., op. cit., str. 120.–121.

⁷¹ Krleža, M., „Gospoda Glembajevi“, u: *Glembajevi: drame*, Europapress holding, Zagreb, 2008., str. 27.

⁷² Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, op. cit., str. 422.

transakciji, u zamjenu za novac i darove koje joj Ignjat kupuje, a kupuje joj sve što poželi. Prema tome, ona je tek sredstvo zadovoljavanja muških animalnih i seksualnih apetita.⁷³

Ignjatov sin, hipersenzibilni umjetnik Leone, doživljava barunicu kao prostitutku, zlu maćehu koja ga je smotala među noge i pokušala prisvojiti na svoju stranu. Ona je osoba zbog koje se njegova majka ubila, simbol očeve izdaje prema majci, ali i simbol vlastite tjelesne slabosti s obzirom na to da je i sam pokleknuo pred njezinim tjelesnim čarima.⁷⁴

Edipovsku situaciju oko koje se psihološki sukob ove drame strukturira moguće je interpretirati u freudističkome ključu. Postavši baruničinim ljubavnikom Leone se osvećuje ocu za majčinu smrt, preotevši mu, barem na trenutak, ženu kojoj je njegov otac beskrajno odan. No istovremeno, on je izdao majku popustivši pred dražima žene koja joj je bila suparnicom. Leone bježi na studij u Cambridge, odlazi iz roditeljskog doma u kojem mu je sve tuđe i mrsko, ali je to istodobno i bijeg od one glembajevske tjelesnosti u samome sebi koja je na trenutak prevladala i navela ga na izdaju majčine uspomene. Međutim, Ljiljana Ina Gjurgjan tvrdi da je za razumijevanje edipovske situacije u drami *Gospoda Glembajevi* primjerenije Lacanovo nego Freudovo tumačenje. Prema Lacanu, u središtu borbe između oca i sina ne stoji majka, nego ona ima samo simboličnu vrijednost u borbi za dominacijom.⁷⁵ Time je lik maćehe, barunice Castelli pomaknut negdje sa strane, postavljen kao statist. Ona je samo sredstvo, ali ne i cilj: stari Glembaj se kune u svoju ljubav, međutim nakon smrti se saznaje da je i on cijelo vrijeme krivo „vagao“ i ostavio barunicu pred bankrotom, a Leone se, spavajući s njom, jednim dijelom nastojao oduprijeti ne samo svom ocu, nego i cijelom jednom poretku kojeg njegov otac simbolizira.⁷⁶

Sin i maćeha vode dijalog u trećem činu drame kraj odra pokojnoga Ignjata. I u tom se činu nastavlja erotično-seksualni odnos između njih dvoje. Barunica Castelli svoj položaj zahvaljuje erotskoj inteligenciji. Ona riječima tka emocionalnu stupicu ne bi li u nju upao njezin ogorčeni, ali emocionalni protivnik. Iskreno će se ispovjediti svojem posinku te će njezina turobna životna priča gotovo pokolebati Leonea, omekšati mu savjest i probuditi sućut. Samo je korak nedostajao do oprosta. Međutim, dramaturški nadasve vješti Krleža u tom trenutku pravi nagli rez. Telefon zvoni te se odjednom konstatira kako je blještavilo uspjeha održavano umjetno i kako je sjajno osvijetljeni brod zapravo čamac koji u času kapetanove smrti tone u olujnome

⁷³ Oklopičić, B., op. cit., str. 114-115.

⁷⁴ Gjurgjan, Lj. I., Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernističkoga poimanja subjekta, *Republika*, 1993, 11-12, str. 91.

⁷⁵ Ibid., str. 91.-92.

⁷⁶ Ibid., str. 92.

moru.⁷⁷ Vijest o bankrotu kuće „Glembay“ razbija obmanu – barunica odbacuje krabulju nesretnog, bespomoćnog bića i postaje podivljalom, razornom energijom, pokazuje svoje „pravo“ lice „pobješnjele ženke i ugrožene životinje“⁷⁸, a Leone uviđa njezinu obmanu:

*Zamotali ste svoje lice od straha pred posljedicama. Kao kokoš pred jastrebom, tako ste se sakrili u svoje laži! Papiga, rafinirana papiga! Sve ono što ste vi tu meni jutros govorili, to su bile moje vlastite noćasnje riječi: i ja sam sam sebi povjerovao.*⁷⁹

Uz Ignjata i Leonea vidljivo je da je barunica imala i drugih intimnih partnera koji naglašavaju njezinu tjelesnost i senzualnost. Tako je stari Fabriczy „s njom šampanjizirao, te ju kasnije liferovao kao robu za agramerske bonvivane“, Oberleutnant Ballocsanszky joj se, bez protesta, „dao šarmirati“, dnevničar Skomrak pisao joj je ljubavne pjesme te se i ubio zbog nje, otac Silberbrandt ju je „ispovijedao dvije noći u svojoj sobi“ tijekom Leoneova posjeta obiteljskom domu. Svi njezini ljubavnici svojim „obožavanjem“ zapravo potvrđuju Charlottinu shematičnost jer je uvijek ponovno doživljavaju kao seksualni objekt, kao trofej kojim će se moći pohvaliti.⁸⁰

Prema tome, vidljivo je da je barunica Castelli pravi Krležin stereotipizirani lik fatalne žene. Ona je doista „apsolutna bludnica“⁸¹ koja iskorištava svoju seksualnost, odnosno to što je drugi doživljavaju kao seksualni objekt kako bi postigla svoje ciljeve i kako bi se materijalno osigurala. Uz to je primjetno da ona pri tome i uživa, odnosno da uživa u svojem seksipilu i održavanju seksualnih odnosa s brojnim muškarcima. Ona je emotivno hladna, dominira svojom okolinom, samosvjesna je i vlada svakom situacijom. Ima moć jer zauzima vrlo važno mjesto u muškoj fantaziji s obzirom na to da je senzualna, razvratna, nepredvidljiva i strastvena. Da muškarci ne maštaju o njoj, ona bi izgubila svoju moć, ali i svoju funkciju jer više ne bi bila fatalna.⁸²

4.1.2. Leone

Tridesetogodišnji doktor filozofije Leone Glembay, sin pravnog savjetnika i bankara Ignjata Glembaja, šefa firme Glembay Ltd. i njegove prve, pokojne supruge Irene Basilides-

⁷⁷ Mrduljaš, I., op. cit., str. 200.

⁷⁸ Oklopičić, B., op. cit., str. 113.

⁷⁹ Krleža, M., „Gospoda Glembajevi“, op. cit., str. 107.

⁸⁰ Oklopičić, B., op. cit., str. 115.

⁸¹ Nemec, K., op. cit., str. 63.

⁸² Nemec, K., op. cit., str. 62

Danielli, po svemu je uopće, pa tako i po svom položaju unutar drame, drugačiji od ostalih likova. On je ono lice u drami koje „svojom satikom i cinizmom, svojim egzaltacijama i načinom mišljenja unosi dramsku živost, potencira tempo, pojačava i naglašuje scene te svojim nekomformizmom i anarhizmom razbija tobožnju glembajevsku civilizaciju, ruje po glembajevskim utrobama, pokazuje njihovu glupost, licemjerje, okrutnost, gadost itd.“⁸³

U Leoneovu se slučaju slika majke razdvaja na deseksualizirani lik djevičanske svete i lik žene bludnice koji postaje predmet zadovoljavanja potisnutih i perverzih seksualnih težnji.⁸⁴ Tako sestra Angelika odgovara deseksualiziranom liku djevičanske svete, dok barunica Castelli odgovara liku žene bludnice. Sestra Angelika simbolizira Leoneov „duhovni zanos, ideal i etos“, a barunica Castelli „njegovu jaku tjelesnu aktivnost, meso, eros“. Jednu on prihvaća kao „etičku inteligenciju“ te kod nje pokušava naći spas od svojih mora, dok je kod druge sve suprotno, ona je za njega „erotička inteligencija“. „Jedna je anđel, a druga demon“.⁸⁵

Leone ne podnosi svoju maćehu, barunicu Castelli, ali se iz njegova sukoba s ocem koji se zbiva u drugom činu drame saznaje da je i on sam bio jedan od njezinih brojnih ljubavnika prije nego što je napustio roditeljski dom i otišao na studij u inozemstvo. Postavlja se pitanje kako je Leone mogao imati seksualni odnos s nekim koga prezire. Jedno od mogućih objašnjenja već je istaknuto te je prema Lacanovu tumačenju edipovske situacije maćeha bila samo sredstvo u sukobu između oca i sina. Prema tome, moguće je da je Leone imao seksualni odnos sa svojom maćehom samo kako bi je ponizio i raskrinkao, odnosno kako bi dokazao svojem ocu kako je njegova druga supruga bludnica, ali i da je on veći muškarac od njega. Barunica Castelli je, u skladu s time, za Leonea samo fetiš. Ona je zajednički objekt žudnje oca i sina, ona označava borbu za međusobnu prevlast. Ako posjeduje barunicu, zauzet će očevo mjesto. „A upravo to je ono čemu Leone žudi u svom neurotskom traženju vlastita identiteta“.⁸⁶

Međutim, s obzirom na seksus kojim je zračila barunica Castelli i koji se uopće nije trudila sakriti, nisu joj mogli odoljeti ni mnogi iskusniji muškarci, a samim time vrlo je vjerojatno da joj nije mogao odoljeti ni neiskusni, mladi posinak. Nakon što se upustio u seksualni čin s maćehom, Leone je prema njoj počeo razvijati osjećaj mržnje te mu se sve ono što ga je na njoj privlačilo počelo gaditi. Njezina tjelesnost kod njega nakon povratka u roditeljski dom nema više isti učinak koji je imala i prije jedanaest godina. Barunica Castelli to

⁸³ Vučetić, Š., op. cit., str. 96.

⁸⁴ Klajn, H., „Gospoda Glembajevi“ *U svjetlu dubinske psihologije*, Forum, 1968, 1, str. 126

⁸⁵ Oklopčić, B., op. cit., str. 115. prema Vučković, R., *Književne analize*, Oslobođenje, Sarajevo, 1972, str. 77-78.

⁸⁶ Gjurgjan, Lj. I., Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krležu, op. cit., str. 60-61.

zna, pa nakon Ignjatove smrti zbog ostavštine obitelji Glembaj pokušava ponovno zavesti svojeg posinka, ali uz pomoć erotične inteligencije. Ističe Leonu da je u brak s Ignjatom ušla samo zbog materijalnih razloga te priznaje da je iskorištavala svoju seksualnost kako bi izašla iz bijede i siromaštva te glumi žrtvu.⁸⁷ Da Krleža u tom trenutku nije vješto prekinuo taj razgovor Leone bi ponovno bio upleten u njezinu mrežu.

4.1.3. Sestra Angelika

Leoneov odnos sa ženskim likovima u drami, sestrom Angelikom, odnosno Beatrice i barunicom Castelli ocrta njegovu podvojenost, ali i nastojanje da ono nagonsko u sebi prevlada pomoću etičkog. Sestra Angelika baruničin je antipod. Ona je „tip žene majke (...), nosilac i promicatelj čistoće i nevinosti“.⁸⁸ Iako je barunica Castelli u *Gospodi Glembajevima* dominantni ženski lik, ne može se razumjeti lik Leonea bez lika sestre Angelike.⁸⁹ Angelika se pojavljuje kao potpuni materinski lik jer je ona svojevrsna replika Leoneove pokojne majke.

I samo Beatrichino ime simbol je čistoće i nevinosti jer je takva bila i Danteova Beatrice. Osim toga, i njezino ime Angelika upućuje na činjenicu da je ona u toj drami žena-anđeo. U Beatrichinom društvu Leone je smiren. Ona je jedina svijetla točka u njegovoj obitelji. Te je noći samo s njom Leone razgovarao u intimnoj intonaciji. Beatrice je udovica Leoneova brata Ivana koji je počinio samoubojstvo. Ona je barunica rođenjem, obrazovana i inteligentna i koliko god pokušavala, ne može prikriti urođenu eleganciju (primjerice njezina bjelina i holbeinske ruke). Tu eleganciju Krleža ističe kako bi naglasio njezinu duhovnost kao čistu suprotnost tjelesnosti barunice Castelli: *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.*⁹⁰

Opisujući njezin portret Leone daje još jednu sliku sestre Angelike:

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 svjetlom erotike (...) Ono lice bilo je nasmijano, upravo toliko da su se na jagodicama zaokružile dvije malene, diskretne jamičice kao

⁸⁷ Klajn, H., „Gospoda Glembajevi“ *U svjetlu dubinske psihologije*, Forum, 1968, 1, str. 122.

⁸⁸ Petrač, B., Lik žene u hrvatskoj književnosti, *Bogoslovska smotra*, 1991, 60, 3–4, str. 352.

⁸⁹ Ibid., str. 353.

⁹⁰ Krleža, M., „Gospoda Glembajevi“, op. cit., str. 10.

*dvije simetrične sjenke iznad pravilne dijanske usne, ruke ljiljanske, bijele, mirišljive, prsti engleski, fini, duguljasti Holbeinovi prsti, divna plavokrvna ruka...*⁹¹

Nakon smrti muža, Beatrice je ušla u dominikanski red i postala sestra Angelika. Gjurgan naziva sestru Angeliku sveticom. Svetice su bile i Leoneova majka i sestra. Njihovo je privilegirano mjesto, odnosno mjesto svete uvjetovano njihovim mučeništvom i negacijom vlastite tjelesnosti. Leonevoj majci i sestri tjelesnost je uskraćena smrću, dok je sestri Angeliki uskraćena zaredivanjem u dominikanskom redu.⁹²

Barunica Castelli posjeduje erotičnu inteligenciju, a sestru Angeliku krasi ona etična. Nadalje, njezin svijet je svijet koncentracije i intuicije, a Leoneov obilježava kaos i nemir. U njegovoj je svijesti sve pomućeno – od žudnje za majkom i erotskih težnji za čistoćom do razobličenja oca Leone nema uporišne točke. U svojem kaosu on osjeća potrebu za čovjekom,⁹³ pa se obraća sestri Angeliki za pomoć i traži sućut jer polako uviđa da je borba protiv Glembaja kojeg nosi u sebi uzaludna:

*Ova tvoja dominikanska silueta za mene je u ovoj glembajevštini jedino bijelo nešto! 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...*⁹⁴

Nastavlja:

*O, kako si dobra, Beatrice! Jedina moguća svjetlost u svemu tome bila bi nečija ruka na mojoj tamnoj glavobolji! 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 uživam, da ozdravim, da izađem iz toga...*⁹⁵

Već se na početku drame uočava njezina zabrinutost za Leona. Poput majke, ona ga drži i miluje, liječi ga, tješi kada mu je najteže, pokušava ga zaštititi i blagoslivlje ga. Polaže svoje ruke na njega, smiruje ga, podsjećajući ga na njegov talent i inteligenciju.⁹⁶ Ona kao da osjeća da će se dogoditi brodolom:

⁹¹ Ibid., str. 14.

⁹² Gjurgan, Lj. I., *Od Eve do Laure*, op. cit., str. 315.

⁹³ Petrač, B., op. cit., str. 353-354.

⁹⁴ Krleža, M., „Gospoda Glembajevi“, op. cit., str. 102.

⁹⁵ Ibid., str. 106.

⁹⁶ Klajn, H., op. cit., str. 119.-120.

*...ali ja se poslije sinoćnjeg razgovora nisam nikako mogla oteti mislima (ja sam mislila gotovo čitavu noć o tebi), ja nisam nikako mogla da se otmem impresiji da ti mnogo pretjeruješ u riječima! Ja se bojim, sve je to kozerija u tebi!*⁹⁷

Međutim, u glembajevskoj drami, u sukobu čudovišnih i strašnih karaktera, Beatrice se pokazuje kao bespomoćna egzistencija. Ona „stoji kao voštani kip, kao svijetla pokretna lutka ili namještaj što govori, no eterizirana, ne može se pokrenuti, niti može biti dublje oslobađajuće pokrenuta – lik je okrenuo leđa životu i život njemu“.⁹⁸

4.2. Seksus u Krležinoj drami *U agoniji*

U drugoj drami iz glembajevskog ciklusa *U agoniji* najvažniji likovi, barun Lenbach, njegova supruga Laura i njezin ljubavnik, odvjetnik dr. Ivan Križovec nalaze se u svojevrsnom ljubavnom trokutu, iako treba napomenuti da tu nema prave ljubavi, barem ne na relaciji od muškaraca koji u njemu sudjeluju prema ženi koja se u njemu nalazi.

4.2.1. Ljubavni trokut: barun Lenbach – Laura Lenbach – Ivan Križovec

Na početku drame Krleža daje Laurin opis u didaskalijama (taj se termin navodi u nedostatku boljeg termina, iako Senker ističe da je prije riječ o narativnim i deskriptivnim interpolacijama u dramu nego o didaskalijama),⁹⁹ pa za Lauru Lenbachovu ističe sljedeće:

*Iskrena, otvorena, prirodna, nenamještena, nerafinirana i duboko refleksivna. U odnosima izravna do direktne jasne neposrednosti. Ustvari još uvijek naivna i potpuno neiskusna, u ženskastom smislu te riječi. Doista predana i sklona svome prijatelju Križovcu do visokog stepena, postignutim dobrim odgojem s jedne, a prirođenim taktom s druge strane.*¹⁰⁰

Za razliku od barunice Castelli, Laura Lenbach nije tipični Krležin stereotipizirani lik. Ona je iskrena, otvorena i duboko refleksivna, ali neiskusna i tragična žena kojoj socijalno i rođenjem nije bilo suđeno „da bar nekako ljudski poživi“.¹⁰¹ Vučetić ističe da je ta žena „krhka, vibrantna, bolesno osjetljivog karaktera, nesposobna da u sklopu gibanja i zapleta prevlada zapreke, komplikacije, ljude i neljude, nego se, tako nesposobna, lomi u iritacijama i

⁹⁷ Ibid., str. 11.

⁹⁸ Vučetić, Š., op. cit., str. 96.

⁹⁹ Senker, B., *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996, op. cit., str. 53.

¹⁰⁰ Krleža, M., „U agoniji“, u: *Glembajevi: drame*, Europapress holding, Zagreb, 2008, str. 116-117.

¹⁰¹ Vučetić, Š., op. cit., str. 100.

depresijama, da bi na kraju fatalno nestala s pozornice zbivanja (...) S jedne strane, izolirano gledana, Laura je, u sukobu s Lenbachom i u spoznaji svoje tragedije u ljubavnom odnosu s Križovcem, doista iskreno tragična (...) S druge strane, gledana sa svježeg stanovišta naroda, sa stanovišta gdje se još ništa bolesno, intelektualistički i agonično nije dogodilo, Laurina sudbina, bez obzira na suosjećanje i simpatiju koju može pobuditi, biva jedna, nemoguća, crna i strašna kao čovjek za kojim je sve ostalo i pred sobom nema nikakva vidika i mogućnosti¹⁰².

Na početku prvog čina drame čitatelj uočava da Laura ima narušeni odnos sa svojim suprugom, alkoholičarem i propalim plemićem barunom Lenbachom. Naime, dok Laura neprestano radi u krojačkom salonu i stoički podnosi prohtjeve plemkinja, iako ono što radi smatra ponižavajućim, njezin suprug, barun Lenbach nemilice troši novac, koji ona teško zarađuje, na piće i karte. Laura želi razvod, ali joj ga barun ne želi dati. Prema tome, barun Lenbach je Lauri svojevrsna prepreka na putu do boljeg života.¹⁰³ Laura je umorna od takve životne situacije, svojevrsne pat pozicije u kojoj se nalazi. Smatra da je njezin odnos sa suprugom perverzno mučenje.¹⁰⁴

*Sve je to perverzno! Ja zapravo ne shvaćam zašto ti uživaš u tom perverznom mučenju mene. Da ja ni ovdje, u svome poslu, nemam mira, pa to je užasno! Čitavo poslijepodne strepim da ćeš se negdje pojaviti na vratima! Ta zar ti preksinoć nisam dala sve što je bilo u kasi? Nismo se vidjeli dvije noći, a tu si se na koljenima zakleo i dao riječ da ti je ono bilo posljednji put, a sada: sve iznova! Molim te, shvati konačno: ja nemam novaca za tvoj chemin de fer! Ja sam umorna od posla, ja radim po čitave dane, ja bih ipak zavrijedila da to mučenje već jedanput prestane!*¹⁰⁵

Šansu da ostvari bolji život Laura vidi u svojoj vezi s dr. Križovecom. Laura je u odnosu s njime posve otvorena te mu iskreno govori kako ne može dalje i da joj se ponekad čini da bi bila sretnija da njezina supruga više nema:

Zar je to način jednoga gospodina da mi se neprekidno grozi revolverom da će se ustrijeliti! Imade momenata kad tog čovjeka tako strašno mrzim te mislim da bih bila najsretnija da mogu da doživim to da ga više ne bude! Konačno, sve to između mene i njega je formalnost! A danas je opet ovdje patetično izjavio, sa stanovništva nekakvog svog lenbachovskog veltanšaunga, da Lenbachovi žive već trista godina u zakonitom braku i da on ne će likvidacije

¹⁰² Ibid. str. 100

¹⁰³ Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, op. cit., str. 429.

¹⁰⁴ Biti, M. i Marot Kiš, D., Percepcija, empatija i pitanje kredibiliteta književnoga lika: *U agoniji* Miroslava Krleže, *Fluminensia*, 26, 1, 2014, str. 11.

¹⁰⁵ Krleža, M., „U agoniji“, op. cit., str. 120.

*dok je živ! Ja prosto ne znam što da radim s tim čovjekom! Jedno mi je samo jasno: ja dulje tako niti mogu niti hoću!*¹⁰⁶

Iako Križovec razgovara intimnije s Laurom kada je nasamo s njom nego kada su tu prisutni drugi likovi, on ipak u njihovu odnosu još uvijek taktizira. Laura je iskrena skoro do naivnosti, a Križovec je prikazan kao karijerist koji je sposoban satima govoriti, bez da njegove riječi imaju nekakav stvarni sadržaj.¹⁰⁷ Naime, Križovec pažljivo bira riječi koje upućuje Lauri jer je zasićen vezom s njome i ima druge intimne planove. Njemu odgovara pat pozicija u kojoj se Laura nalazi, odnosno odgovara mu da je ona u braku i da se ne može razvesti jer tako ne mora reći ono što zaista misli, ne mora biti iskren. Dok god je Laura samo njegova ljubavnica on je može uvjeravati što bi bilo da njezina supruga nema, ali istovremeno može biti neovisan o njoj.¹⁰⁸

Međutim, barun Lenbach na kraju prvog čina, nakon svađe s Laurom zbog toga što mu ne želi dati novac za kartaški dug i njezine provokacije (da se ubije prije nego što dođu gosti koji su pozvani na večernje druženje) pod utjecajem alkohola počini samoubojstvo. Barunovo samoubojstvo dovodi do toga da se odnos između Laure i njezina ljubavnika mijenja jer više nema ljubavnog trokuta.

U drugom činu drame, nakon barunova samoubojstva, Laura se povjerava svojem ljubavniku te je vidno uzrujana jer se smatra odgovornom za barunovo samoubojstvo, s obzirom na to da ga je prije smrti provocirala i da je maštala o tome kako bi bilo da njega više nema. Ona je u tim trenucima trebala potporu svojeg ljubavnika te je očekivala da će ju dobiti, ali do njega nije mogla doći čitavu noć:

*Ja sam tu proživjela jedan pakao, ja sam te zvala čitavu noć, po svim telefonima, ali upravo demonski: kao da si nestao pod zemlju! A ja sama u svemu!*¹⁰⁹

Ključan dramaturški trenutak jest onaj kada je Laura izgubila živce i kada je pokušavala ubiti leptiricu te se pritom raskrvarila na porculan koji je razbila. Naime, dok se ona ispovijeda, Križovec govori o nekakvoj leptirici. Trenutak u kojem Laura ubija leptiricu „*mise-en-abyme* je njezinog suicidalnog čina, i nagovještuje nemogućnost kontrole nad vlastitom osjetljivošću i razočaranjem“.¹¹⁰ Do prizora s leptiricom Laura je bila sklona kompromisu, ali tada postaje agresivna jer shvaća kakvu je igru igrao njezin ljubavnik:

¹⁰⁶ Krleža, M., „U agoniji“, op. cit., str. 133.

¹⁰⁷ Gašparović, D., op. cit., str. 126.

¹⁰⁸ Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, op. cit., str. 429.

¹⁰⁹ Krleža, M., „U agoniji“, op. cit., str. 154.

¹¹⁰ Gjurgan, Lj. I., *Od Eve do Laure*, op. cit., str. 318.

*Ja ovdje krvarim i jedva se svladavam da ne zacvilim od užasa, a ti govoriš o nekakvoj leptirici. Ti si govorio najprije više od jedne ure o njemu, jednu punu uru sentimentalno, ti, ti si govorio o njemu jer te je bilo strah da ne govoriš o meni! Ti se mene bojiš noćas, ti izmičeš ispred mene, ti si nevidljiv, za tebe je i jedan noćni leptir tema samo da o nečem brbljaš, samo da ne bi trebao da vidiš da ja stojim pred tobom! Ti si branio njega u onom slučaju Licike samo zato jer sam ja za tebe jedna takva Licika koju treba rajtpajčem! Da! I ako ti u ovaj tren ne progovoriš, ako ne progovoriš neposredno, iskreno, ja ću od te tvoje konvencionalnosti poludjeti ovdje, na ovome mjestu! Meni je tako užasno, glava mi je tako strašno ogromna, tako tamna, i sve je u meni tamno, a ti si tako neistiniti, tako patvoren, tako hladan, dalek, tako pasivnostrašan...*¹¹¹

Barunovo samoubojstvo dovelo je do toga da se lik protivnika sam uklonio i da Laura nema više prepreku u vidu braka, pa sada Križovec mora staviti karte na stol, odnosno mora biti iskren. Nakon Lenbachova samoubojstva Križovec punih sat vremena opravdava čovjeka koji je Lauru psihički mučio, govori o njemu pun suosjećanja i muške kolegijalnosti te tako podiže prepreku između sebe i Laure.¹¹² Lauri tako postaje sve jasnije da u njezinu odnosu s Križovcem nema puno razlike u odnosu na njezin brak s Lenbachom.¹¹³ Shvaća da mu je ona sve te godine njihova intimnog druženja bila samo flert, a ne ljubav:

*Onaj tvoj pogled, onaj tvoj pogled u oku one tuđe žene, moja kretnja za tobom, to je bilo to! Ja sam htjela onu noć od tebe dijete. Da, ja sam tako htjela da osjetim tvoju ruku, a ti...(…) Tri godine su odonda prošle, a sve je ostalo isto! I znaš li ti koja je razlika između tebe i mene? To da si ti bio moj ozbiljni i iskreni doživljaj, a ja tvoj flert! Ja sam htjela da budem majka tvog djeteta. A ti? (...) I još nešto: znaš li ti tko je kriv da sam ja htjela Lenbachovu smrt? (...) Ti!*¹¹⁴

Laura traži od Križovca da bude iskren, a on joj nakon nametnutog iskrenog razgovora napokon priznaje da ga uznemirava i da ga odbija „nečim furioznim“ i „brutalnim“.¹¹⁵ Osim toga, Križovec priznaje Lauri da je one noći kad ga je tražila, nakon što je barun Lenbach izvršio samoubojstvo, bio s drugom ženom, Izabelom Georgijevnom. Time što napokon progovara iskreno, Križovec s mjesta objekta, odnosno predmeta Laurine želje, prelazi na mjesto protivnika.¹¹⁶ Ona sada samo želi ostati sama.

¹¹¹ Krleža, M., „U agoniji“, op. cit., str. 162.

¹¹² Senker, B., *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, op. cit., str. 57.

¹¹³ Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, op. cit., str. 430.

¹¹⁴ Krleža, M., „U agoniji“, op. cit., str. 166.

¹¹⁵ Senker, B., *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, op. cit., str. 37.

¹¹⁶ *Ibid.*, str. 57.

Budući da Križovec ne želi otići, Laura u starijoj verziji drame počinu samoubojstvo, dok u novijoj verziji telefonira policiji priznajući da je ona ubila svojeg supruga. Kada u trećem činu drame dolazi policijski službenik, Križovec je pokušava obraniti negativno govoreći o Lenbachu, a Laura priznaje policijskom službeniku da je lagala tek onda kada Križovcu ispadne lisnica, a s njome i akt njegove ljubavnice. Policijski službenik odlazi, a Laura gubi živce te optužuje ljubavnika da ju je „svukao do gola pred jednim tipom koji vodi u evidenciji prostitutke“ (aludirajući na Izabelu Gregorijevnu za koju je policijski službenik utvrdio da je bila kažnjavana zbog nemoralnosti) te da je sve pretvorio u „običnu bordelsku laž“. ¹¹⁷ Uvjerena je da ju je Križovec branio pred policijskim službenikom samo zato kako bi obranio svoju društvenu poziciju i svoju karijeru. ¹¹⁸

Nakon što se obećala smiriti Križovec odlazi, jer tobože mora na sud. Nedugo nakon što je otišao, Laura mu telefonira te saznaje od njegove sluge kako je Križovec javio da neće doći kući i da ne planira ići na sud. Stoga Laura telefonira njegovoj ljubavnici i saznaje da je Križovec kod nje. Poklapa slušalicu, odbija dolazni poziv, na trenutak gubi razum govoreći svojoj sluškinji Mariji da otvori vrata jer to kuca barun Lenbach te se ubija.

Laura se činom samoubojstva afirmira kao žrtva, dok je njezin „ubojica“ Križovec koji je odgovoran za njezino samoubojstvo. Međutim, ona je i osoba koja je prekršila moralne norme varajući svojeg supruga, nju je vodila strast, iako nije moralna karikatura kao što je to slučaj s brojnim pripadnicima glembajevske obitelji koje Krleža portretira. U skladu s time što je prekršila moralni kodeks i što se čistoća otkupljuje smrću Laura je morala umrijeti. ¹¹⁹

Prema tome, vidljivo je da Laura nije tipični Krležin ženski lik. Ona nije stereotipizirana, nije fatalna žena, a nije ni žena svetica. Laura je „plastični glembajevski lik u kojem se tako komplicirano i dugo miješa ono ‘mutno u nama’ i ljudsko koje mora doživjeti svoju tragiku u neljudskim odnosima. Laura bi htjela, a nagoni i društveno ne može da ljudski živi kao nekada u danima mladenačke ljubavi, a sve je međutim davi i vuče u propast. Laura nije kriva ni za rasulo društva ni za ono što je generički baštinila: njezina egzistencija je nužna nesreća, ona mora da nestane“. ¹²⁰ Ona je jedan od izdanaka glembajevske loze koji u sebi nosi otrovnu glembajevsku krv te je vodi strast i tjelesno. Međutim, ne vodi je isključivo to jer je ona ipak željela pronaći pravu ljubav i komadić sreće u svojem životu.

¹¹⁷ Senker, B., *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, op. cit., str. 39.

¹¹⁸ Krleža, M., „U agoniji“, op. cit., str. 209.

¹¹⁹ Gjurgan, Lj. I., *Od Eve do Laure*, op. cit., str. 318-319.

¹²⁰ Vučetić, Š., op. cit., str. 105.

S druge strane, njezin ljubavnik Križovec cijelo je vrijeme proračunat. On iskorištava Lauru kako bi zadovoljio svoje tjelesne nagone. Njemu je posve odgovarala pozicija u kojoj se Laura nalazila dok je bila u braku s barunom Lenbachom jer tako nije morao preuzeti nikakvu emotivnu odgovornost u svojem odnosu s Laurom, nije morao biti iskren. Isto tako, kao što je Križovec iskorištavao Lauru, iskorištavao ju je i njezin suprug, barun Lenbach. Nije joj želio dati razvod (a samim time ni osloboditi od bračnih dužnosti), a neprestano joj je na različite načine izvlačio novac, te ju je, osim tjelesno, iskorištavao i materijalno. Prema tome, Laura je bila u pravu kada je shvatila da njezin ljubavnik nije ništa bolji od njezina supruga. Ona je muškarcima služila samo kao sredstvo, umjesto da je bila njihov cilj. Zato je Laura tragična junakinja Krležine drame *U agoniji*.

4.3. Seksus u Krležinoj drami *Leda*

U trećoj drami Krležina glembajevskog ciklusa radnja se vrti oko četiri glavna lika, a to su Melita, Urban, Aurel i Klara. Slobodno se može reći da se radnja te drame „zapravo događa u *krevetu*, odnosno od spolnog općenja između Urbana i Melite na početku drame do Urbanova odlaska s prostitutkom *na jedan whisky*“.¹²¹ Likovi su isprepleteni u ljubavnim trokutima i četverokutima, a cijela je drama svojevrsna ljubavna, odnosno seksualna igra. Svi likovi drame su nerazrješivo zapleteni u međusobne trivijalne odnose i sitne konflikte koji su podignuti na plan groteskno-komične igre.¹²² Opisani su karikaturalno, tek kao maske, ponašanje im je tipizirano pa vjerojatno od tu podnaslov drame „komedija jedne karnevalske noći“.¹²³ Četiri protagonista žive vrlo površno, a zanima ih isključivo ono što je tjelesno i materijalno. U skladu s time i njihovi brakovi se ne temelje na ljubavi.

4.3.1. Melita

Krleža je u glembajevskom ciklusu, posebno u *Ledi*, fiksirao nekoliko ženskih portreta u njihovoj pravoj psihičkoj i unutarnjoj stvarnosti. Baš kao i barunica Castelli, i Melita je tipični Krležin ženski lik koji je stereotipiziran. Ona (kao i Klara, drugi glavni ženski lik u drami) predstavlja „reproduktivnu, dokonu, situ i malo luckastu, malo slabu, ali mekoputno i slatku

¹²¹ Gašparović, D., op. cit., str. 132.

¹²² Ibid., str. 132.

¹²³ Senker, B., op. cit., str. 39.

ženu, koja je, kao takva, uglavnom meso, kokošasta, 'bolja' ženka, rafinirana put, brakom zasićena i pokrivena bludnica koja se snobovski pleće u kulturu i kao da usto nešto može, kad već u blagostanju sjedi na vrhovima svoje klase. Prohtjevi ovih žena, njihova ljubakanja, njihova nezainteresiranost za stvarna ljudska pitanja, njihove brige za svoj krov, za svoje bogatstvo i ugodnosti, za svoje klavire, slike i konfore, upravo izvire iz njihovih želja za užicima, iz njihovog egoističkog i lakomislenog egzistiranja, koje je suština njihovih brakova i njihovih misli¹²⁴.

Na samom početku drame saznaje se da je Melita udana, ali ima čak dva ljubavnika, Urbana i Aurela. Melita je pomalo hirovita, ali i nezasitna te nastoji udovoljiti svojim tjelesnim nagonima. Udana je za veleindustrijalca Klanfara, a u brak je ušla isključivo iz materijalnih razloga i „jer je spašavala ugled prošloj veličini svoje familije“.¹²⁵ Stoga u odnosu sa suprugom koristi svoje tijelo kako bi ostala financijski osigurana.

Melita mašta o tome da napusti supruga i pobjegne sa svojim ljubavnikom, slikarom Aurelom, koji je također oženjen, u Firencu:

Ja sam stupila u ovaj klanfarski brak na kompromisnoj bazi, ali danas se ovdje više ne da pristojno živjeti! Ta zar svi ne vidite kako se on iz dana u dan mijenja? On više nije onaj politikant od prije tri-četiri godine! Njegova tvrda kmetska glava danas zna da je on gospodin koji drži ključeve svoje verthajmice kako je njega njegova gospodska volja! Neko veće načinio mi je zbog neke bagatele takvu scenu da nisam znala kamo da propadnem. (...) Ne, ne, to je sve potpuno neodrživo! Njegove cipele, njegovo odijelo, njegove maserske ruke s prstenom, sve je to postalo izazovno! On je pustio svoj seljački brk samo da izaziva, on čitav dan čačka zube i sa svima se rukuje sa dva prsta, s čačalicom u ruci, samo da izaziva! Ja više ne mogu podnijeti njegov jezik opet u šupljem zubu, ne, ja to ne mogu tjelesno, psihički, nikako, ne... (...) Aurel živi svojim unutarnjim životom, Aurel ima svoj talent, on je miran i kontemplativan karakter i ja vjerujem kad otputujemo u inostranstvo, daleko od ove provincije...¹²⁶

Međutim, ona je ipak financijski ovisna o svojem suprugu pa Urban zna da su takve Melitine priče tek njezini hirovi. Osim toga, njezin ljubavnik Aurel ničim nije pokazao da je spreman napustiti svoju suprugu i pobjeći s Melitom:

¹²⁴ Ibid., str. 110.

¹²⁵ Vaupotić, M., op. cit., str. 360.

¹²⁶ Krleža, M., „Leda“, u *Glembajevi: drame*, Europapress holding, Zagreb, 2008, str. 227.

*Ti govoriš naivno kao dijete. Ti si prekrila svoje vlastite oči tom svojom inicijativom i misliš, jer žmiriš, da te sada više nitko ne vidi. To je vrlo lijepo, taj tvoj talent i taj put u inostranstvo, ali jedno je put u inostranstvo, a drugo je rastava braka!*¹²⁷

Melita traži opravdanja za Aurela, ona je uvjerena da će pobjeći zajedno, bez obzira na to što Urban priča. U odnosu s Aurelom vodi je strast. Ona je spremna učiniti sve kako bi ga zadržala, a to znači reći svojem suprugu da ima ljubavnika i da nosi njegovo dijete te zatražiti rastavu. Iako Melita ima bujnu maštu, Aurel je potpirivao takva njezina razmišljanja, odnosno cijelo vrijeme joj je lagao:

*A što sam ja takvo učinila? Ja sam pristupila jednom čovjeku da me podrži u jednoj za mene teškoj moralnoj dilemi. Pa taj čovjek nije bio meni stran, za boga jedinoga! Taj me je čovjek pola godine uvjeravao da hoće da me uzme za ženu.*¹²⁸

Melita održava i seksualne odnose s Urbanom. Međutim, u tom pogledu koristi svoje tijelo kako bi stekla njegovu naklonost i kako bi njih dvoje bili prijatelji.

Kao i drugima u drami, i Melitini se svi prijelomi i obrati završavaju povratkom na početno stanje. Tako se ona, razočarana svojim sanjarenjima o bijegu s Aurelom u Firencu, vraća sigurnosti lažnog građanskog braka s Klanfarom.¹²⁹

4.3.2. Urban

Oliver Urban je kritičar koji nema doma ni imetka, propalica višeg društva. Snalažljiv je i inteligentan, a nju nije stekao samo „glembajevskim odgojem“ (na genealoškom stablu on je bratić Leonea Glembaja), nego i iskustvom jer je nekoć bio diplomat.¹³⁰ On je jedini od glavnih likova u drami koji nije u braku. Istovremeno upražnjava seksualne odnose s Melitom i s Klarom. Urban je snalažljivi lik čak i u svojim ljubavnim zavrzlamama. Naime, u svim životnim situacijama pa tako i onima ljubavnima, on zna pronaći izlaz. Ipak, treba napomenuti da se u njegovim aktivnostima sa ženama ne može govoriti o ljubavi, već čisto o zadovoljavanju seksualnih nagona. Prema tome, i razum služi tek kao sredstvo za dolaženje do utaženja seksualnih nagona.¹³¹ Iako se u svojem ljubakanju s Melitom, a posebno s Klarom može činiti sugestivan ili neposredan, u pitanju je samo „spolno raspoloženje, želja slatko intonirana i

¹²⁷ Ibid. str. 227.

¹²⁸ Ibid., str. 286.

¹²⁹ Vaupotić, M., op. cit., str. 362.

¹³⁰ Vučetić, Š., op. cit., str. 108.

¹³¹ Gašparović, D., op. cit., str. 133.

akomodirana u zapažajima, frazama, laskanju¹³². Svoje pravo lice, odnosno lice defektnog čovjeka koji se održava samo lukavošću i smicalicama te se voli poigravati drugima, Urban otkriva odmah na početku prvog čina drame. To se nadopunjuje na početku trećeg čina drame, gdje se Urban nakon spolnog odnosa s Klarom ponaša isto onako nonšalantno i bezobzirno kako se ponašao i prema Meliti u prvom prizoru drame:¹³³

*Molim vas, zapalite cigaretu, čemu te velike geste? Pa ja znam da vi niste tako neinteligentni da biste plakali iz malograđanskih motiva. Stvar je u tome da ja nisam u stanju da se pretvaram, i, ako mi dozvolite da budem iskren, ovo je bitno: taj naš flert vukao se više od godinu dana i sada se rastopio kao kocka šećera u kavi. Ja imam iskrenosti da to komentiram, a vi to zovete zlonamjernom vulgarnošću (...) Punu godinu vi ste meni bili dragom iluzijom, i sad, u ovome momentu neposrednog tjelesnog dodira, vi me silite da igram jednu ulogu koja je od svega meni bila najmanje simpatičnom. Ja ne kažem da ja nisam igrao tu ulogu, ja sam je igrao, ali, vidite, ja sam je igrao zbog vas! Isključivo zbog vas i u vezi s vama, Klara! Zavodljivi, pametni, vi ste mene zavodili na negaciju Aurela. Ja ne kažem da ste vi to učinili svjesno, ali, razarajući Aurela u vašim očima, ja sam samo refleksivno čitao vaše misli.*¹³⁴

Zanimljivo je to što, iako je Urban potpuno prazan čovjek, odnosno bez jezgre, u njemu postoje erotske želje. „Jer doista, to je bivši čovjek i sada je, u *Ledi*, ljigavi, gadljivi eros, s jedne, i s druge strane, kostur-havarija, neka forma kubističke razjedinjenosti, prazna srušena kuća i hrpa odlomaka bez smisla i moralne podloge“.¹³⁵

4.3.3. Aurel

Aurel je još jedno muško lice u trećoj Krležinoj drami iz glembajevskog ciklusa. Oženjen je Klarom, ljubi s Melitom, ali sanja o zajedničkom životu s Ledom, svojim modelom, i o njihovom moderno galantnom životu. Iako se smatra talentiranim, Aurel je propali slikar, „neka vrsta poluimpresionističkog mazala“, kako ga naziva Šime Vučetić.¹³⁶ Čak i Urban ismijava Aurela:

Ima ljudi koji ne znaju s jednom ženom učiniti drugo nego da se njome ožene! On se oženio prije onom svojom bečkom kasiricom, pak onda gospođom Klarom, pak je htio da se ženi

¹³² Vučetić, Š., op. cit., str. 108.

¹³³ Hečimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, str. 442.

¹³⁴ Krleža, M., „Leda“, op. cit., str. 264-265.

¹³⁵ Vučetić, Š., op. cit., str. 108.

¹³⁶ Ibid., str. 109.

tobom, pak sad hoće da se ženi malom Ledom. On će se tako ženiti do svoje smrti! Mjesto slikarskog to je kod njega izvjestan suvišak ženidbenog talenta!¹³⁷

Svojoj ljubavnici Meliti govori ono što ona želi čuti, potpiruje njezina maštanja, slatkorječiv je te manipulira njome. Međutim, iza njezinih leđa govori što zaista misli o njoj:

Da, ali ti nemaš pojma kako je ta žena pretenciozna! Ja ne znam je li ona uopće normalna? Ja ne znam je li ona sebe u posljednje vrijeme uopće bolje pogledala u zrcalu? Ta ona je nikotinizirana, ispijena, histerična maska; i odakle tome morbidnom stvorenju ta tjelesna pretenzija, to mi je sasvim nejasno!“

*„Bože moj, kad čovjek leži sa ženom u postelji, fantazira koješta, pa sam tako i ja, po svoj prilici, spomenuo tu nesretnu Firencu. Ali to su bile čiste sanjarije u postelji..“*¹³⁸

Aurel je tipičan muškarac koji uvijek traži neka nova iskustva, pa tako i ona seksualna. On pronalazi Ledu i gleda ju kao novo, svježe iskustvo i uvjerava sebe i druge da mu je Leda inspiracija te da je seksualni odnos s njom zaslužan za njegovo najnovije stvaranje. Aurel se zapravo hvata za Ledu kao za posljednju priliku da svoju umjetničku netalentiranost pretvori u talent:

Ona je moja inspiracija, razumiješ li, Inspiracija! Čovječe, ja nisam više mlad, i, kad pogledam unatrag, kakva je to zapravo bijedna bilanca?(...)ja sam zbunjen, ja osjećam kako se u meni sve umara, kako postaje pospano, a ta mlada žena unosi u mene onaj prvotni, animalni nemir. Njeni mirisi oživljavaju me kao da sam srknuo kokaina, ja, kad gledam nju, postajem klervoajantan, ja s njom zajedno mogu da radim, ni s jednim svojim modelom nisam tako lagano mogao da radim!“

*„Ne znam, ali jedno mi je jasno da sam za tu ženu vezan. Ona mene boli. Bez nje ne bih mogao više da radim. Vjeruj mi, na časnu riječ, da se nosim idejom da se oženim njome“*¹³⁹

Unatoč tome što je opčinjen Ledom i što je ljubovao s Melitom, Aurel na kraju drame pokazuje da mu je donekle stalo do svoje supruge Klare, odnosno da je za nju zabrinut:

*A sada ne znam gdje je Klara? Kakva je to glupa romantika, tako glupo nestati u noći? Ona je posve lagano obučena, ona ima na sebi samo svoju laganu pliš-mantilju, ona će se sva na smrt prehladiti! Ja se bojim njezinih nerava“ Ona je u stanju da se baci pod lokomotivu, da prespava negdje na klupi u parku, a sve je to vaša kapriciznost kriva, Melita!*¹⁴⁰

¹³⁷ Krleža, M., „Leda“, op. cit., str. 286.

¹³⁸ Ibid., str. 271.

¹³⁹ Ibid., str. 272-274.

¹⁴⁰ Ibid., str. 290.

Na kraju Aurel ostaje u braku sa svojom suprugom Klarom, odnosno vraća se na početnu poziciju. Brak s Klarom pruža mu sigurnost jer zna da ga ona nikada neće napustiti. U skladu s time može se zaključiti da, iako je on drukčiji od Urbana, ipak mu je i sličan jer je kao i on neozbiljan, površan i promjenjiva ponašanja.

4.3.4. Klara

Klara je Aurelova supruga koja se smatra uspješnom pjevačicom, što zapravo nije. Svjesna je da ju suprug vara, ali je s njim iz materijalnih razloga – ako ga napusti, budućnost joj je neizvjesna. Ona odolijeva Urbanu više od godinu dana, odnosno ostaje vjerna svojem suprugu, unatoč njegovoj nevjeri. Međutim, nakon što se naljuti na supruga jer odlazi kako bi bio sa svojom ljubavnicom Melitom umjesto da je odvede na bal, prepušta se Urbanu i tjelesnim strastima. Na kraju drame saznaje da je njezinom suprugu ipak donekle stalo do nje te odluči ostati s njime. Gašparović ističe da se u Klarinim sentimentalno-patetičnim tužaljka o vlastitom djetinjstvu i djevojaštvu može prepoznati odjek barunice Castelli, ali da su u Klarinu slučaju „stvari spuštene na razinu trivijalnosti“:¹⁴¹ barunica Castelli nosi svoju kob u krvi, ona je strastvena nimfomanka koja to ne krije, dok se Klara prepušta Urbanu poslije godinu dana flertovanja, i to više iz osвете jer je Aurel otišao za Melitom:

*Tu se otvorila mogućnost za prodor u intimno, u toplo. Napokon. Taj flert trajao je među riječima, kretnjama i mislima više od pola godine.*¹⁴²

Odmah nakon seksualnog čina s Urbanom Klara se kaje te se ponovno krije u sigurne materijalne okvire legitimna braka s Aurelom“:¹⁴³

Bez obzira na to što se događa između nas, ja mislim da je ono što se dogodilo između Aurela i mene mnogo važnije. Ono je bilo nedostojno...¹⁴⁴

Klara potajno promatra razgovor koji vode Aurel, Urban i Melita na ulici, pred vilom Melitina supruga Klanfara te sluša što njezin suprug govori o njoj. Uviđa da mu je ipak stalo do nje te odlazi s njime:

*KLARA, obradovana i mirna, izlazi iz kapije gdje je bila sklonjena: No, hvala bogu, sve je dobro! Sve je dobro! Servus, djeco! Auf Wiedersehen, Kinder! Servus! Gott sei's Dank! On ipak ne može bez mene! Otrči u tminu za pijanim i suludim Aurelom.*¹⁴⁵

¹⁴¹ Gašparović, D., op. cit., str. 132.

¹⁴² Krleža, M., „Leda“, op. cit., str. 257.

¹⁴³ Gašparović, D., op. cit., str. 132.

¹⁴⁴ Krleža, M., „Leda“, op. cit., str. 264.

Samim time se Klara, kao i svi drugi likovi u drami, vraća na svoju početnu poziciju. Razlikuje se od Melite „na nekoj vremenskoj udaljenosti“,¹⁴⁶ ali joj je nalik, baš kao i Aurel Urbanu, jer obje navlače svoje maske, površne su i u svojim brakovima ostaju iz materijalnih razloga.

¹⁴⁵ Ibid., str. 293.

¹⁴⁶ Krležijana, *Leda*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=532> (pristupljeno 28. kolovoza 2018.)

5. ZAKLJUČAK

Hrvatski književnik Miroslav Krleža ostavio je iza sebe zavidan književni opus, a u njegovom dramskom stvaralaštvu genealoški ciklus o obitelji Glembaj zauzima posebno mjesto. Genealogija se najjednostavnije može odrediti kao metoda otkrivanja rodoslovnog stabla pojedinca ili određenog pojma ili pojave. Ciklus o Glembajevima oblikovan je sveukupno u tri drame i jedanaest novela (proznih fragmenata), što je posebnost u odnosu na druga slična književna djela jer se u okviru moderne svjetske književnosti rodoslovlje jedne obitelji uglavnom analiziralo u genealoškim romanima. U svojem genealoškom ciklusu Krleža slika rodoslovlje zagrebačke patricijske obitelji Glembaj od njezinih uspona sve do njezina pada. Dramski dio ciklusa čine drame *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*. Novele, fragmenti i literarni portreti likova glembajevskog kruga pod naslovom *Glembajevi* svojevrsna su nadopuna dramskog dijela ciklusa.

U trima dramama iz glembajevskog ciklusa ključna figura pomoću koje se odvija mehanizam radnje jest žena. U *Gospodi Glembajevima* ključna je figura barunica Castelli. Krleža redovito shematizira svoje ženske likove, pa su one prikazivane kao žene bludnice, odnosno kao fatalne žene ili kao žene-anđeli, tj. žene majke. Njegovi stereotipizirani ženski likovi vidljivi su samo kroz vizuru njegovih muških protagonista. U drami *Gospoda Glembajevi* na jednoj strani nalazi se barunica Castelli kao fatalna žena koja posjeduje isključivo erotičnu inteligenciju te sestra Angelica, odnosno Beatrice, udovica Leoneova brata. Između njih je Leone Glembaj, hipersenzibilni intelektualac koji se bori protiv glembajevštine u sebi, pa tako i protiv niskih pobuda, ali je njegova borba uzaludna.

Središnji je lik drame *U agoniji* generalova kći Laura Lenbach koja je prisiljena mukotrpno raditi kao krojačica kako bi preživjela, ali joj sav novac na različite načine oduzima te troši na piće i karte njezin suprug barun Lenbach koji joj ne želi dati rastavu. Laura se zbog svega toga okreće svojem ljubavniku, odvjetniku dr. Ivanu Križovcu. U tom se ljubavnom trokutu barun Lenbach sam uklanja počinivši samoubojstvo, pa je Križovec prisiljen biti iskren prema Lauri te ona spoznaje da mu je cijelo vrijeme bila samo flert te naposljetku i ona sama počinu samoubojstvo. U odnosu na barunicu Castelli i sestru Angeliku, Laura Lenbach nije tipični shematizirani Krležin lik. Ona nije ni fatalna žena, a nije ni svetica. Očito je da je moralno griješila, ali nije moralna karikatura. Nije varala supruga isključivo iz niskih pobuda, već kako bi napokon bila sretna i kako bi osjetila istinsku ljubav. Osim toga, za razliku od barunice Castelli, Laura je Krležin ženski lik koji ima svoj glas, pa ona nije tipično stereotipizirana.

U *Ledi*, trećoj drami iz Krležina glembajevskog ciklusa, likovi nose maske, oni su površne moralne karikature. Bitno im je samo materijalno. S obzirom na to da ništa ne shvaćaju ozbiljno, tako su im i njihovi emocionalni odnosi tek igra, pa nije ni čudno što se na kraju drame ništa ne mijenja, odnosno svi se likovi vraćaju u početnu poziciju. Sva lica samo upražnjavaju seksualne odnose i zadovoljavaju svoje tjelesne nagone. Posebno se to odnosi na viteza Urbana, izdanka glembajevske loze koji je propao financijski, a u toj Krležinoj drami propada i moralno igrajući ulogu šarmera kako bi zadovoljio svoje tjelesne pobude, a kasnije pokazuje svoje pravo lice.

Krležin genealoški ciklus o Glembajevima sigurno je djelo koje u hrvatskoj književnosti zaslužuje posebno mjesto, što zbog svoje forme, odnosno prividne fragmentiranosti tog ciklusa, što zbog načina prikazivanja svojih likova. U dramskom dijelu Krležina glembajevskog ciklusa vidljiva je svojevrsna gradacija propadanja imućne patricijske obitelji Glembaj, pa tako i moralnog rasapa koje se učestalo prikazuje kroz njihovu seksualnost, odnosno nemoć da se odupru tjelesnome, životinjskome u čovjeku, najnižim mogućim nagonima. Pomoću njihove seksualnosti Krležina slika kritiku društva svojeg vremena koje nepovratno moralno propada. Na temelju analize dramskih lica Krležina glembajevskog ciklusa vidljivo je da u ciklusu seksus igra važnu ulogu. Osim što seksualne igre i moralno propadanje Krležinih dramskih lica upućuju na kritiku tadašnjeg društva, seksualnost likova iz dramskog dijela glembajevskog ciklusa, posebno Krležinih stereotipnih žena, pokreće radnju i stvara dramsku napetost.

6. LITERATURA

Primarna literatura:

1. Krleža, M., *Glembajevi: drame*, Europapress holding, Zagreb, 2008.

Sekundarna literatura:

1. Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
2. Butler, J., *Nevolje s rodom*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000.
3. De Beauvoir, S., *Drugi pol*, 2. sv., Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1983.
4. Donat, B., *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2002.
5. Flaker, A., „Umjetnička proza“, u: *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, str. 335-377.
6. Foucault, M., *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.
7. Fulgosi, A., *Psihologija ličnosti: teorije i istraživanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
8. Gašparović, D., *Dramatica Krležiana*, Prolog, Zagreb, 1977.
9. Hećimović, B., *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb, 1976.
10. Hećimović, B., Krležine nadopune vlastitih dramskih djela i geneza drame “U agoniji“, *Dani hvarskog kazališta*, Književni krug, Split, 1986.
11. Hećimović, B., „Miroslav Krleža i Gospoda Glembajevi,“ u: Krleža, M., *Gospoda Glembajevi*, SysPrint, Zagreb, 1997, str. VII-IXX.
12. Hodžić, A., Bijelić, N. i Cesar, S., *Spol i rod pod povećalom: priručnik o identitetima, seksualnosti i procesu socijalizacije*, Centar za edukaciju, savjetovanje i istraživanje, Zagreb, 2000.
13. Jevtić, M., *Miroslav Krleža: mnogopoštovanoj gospodi mravima*, Naklada Ljevak, Zagreb 2009.
14. Mrduljaš, I., „Pogovor (Krležini Glembajevi – drama ubojite riječi)“, u: Krleža, M., *Glembajevi*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1996, str. 186-203.
15. Nemeč, K., „Femefatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća“, u: *Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995, str. 58-75.
16. Pavletić, V., *Kritički medaljoni*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1996.
17. Senker, B., *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996.

18. Senker, B., *Hrestomatija novije hrvatske drame. I dio (1895.-1940.)*, Disput, Zagreb, 2001.
19. Spargo, T., *Foucault i queer teorija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
20. Vaupotić, M., *Siva boja smrti*, Znanje, Zagreb, 1974.
21. Vučetić, Š., *Krležino književno djelo*, Spektar, Zagreb, 1983.
22. Weininger, O., *Spol i karakter*, Euroknjiga, Zagreb 2008.
23. Wierzbicki, J., *Miroslav Krleža*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980

Članci:

1. Biti, M. i Marot Kiš, D., Percepcija, empatija i pitanje kredibiliteta književnoga lika: *U agoniji* Miroslava Krleže, *Fluminensia*, 26, 1, 2014, str. 7-18.
2. Durić, D., Grad i povratak potisnutoga. Prostor u romanu *U registraturi* Ante Kovačića, *Fluminensia*, 2009, 21, 1, str. 83-101.
3. Gjurgjan, Lj. I., Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 2003, 29, 1, str. 55-65.
4. Gjurgjan, Lj. I., Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernističkoga poimanja subjekta, *Republika*, 1993, 11-12, str. 90-99.
5. Gjurgjan, Lj. I., Od Eve do Laure, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 2004, 30, 1, str. 311-320.
6. Klajn, H., *Gospoda Glembajevi* u svetlu dubinske psihologije, *Forum*, 1968, 1, str. 103-135.
7. Oklopčić, B., Stereotipija u prikazu ženskog lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay, *Fluminensia*, 2008, 20, 1, str. 99-118.
8. Petrač, B., Lik žene u hrvatskoj književnosti, *Bogoslovska smotra*, 1991, 60, 3-4, str. 348-354.

Internetski izvori:

1. Krležijana, *Gospoda Glembajevi*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=363> (pristupljeno 26. kolovoza 2018.)
2. Krležijana, *U agoniji*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1105> (pristupljeno 26. kolovoza 2018.)
3. Krležijana, *Leda*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=532> (pristupljeno 28. kolovoza 2018.)
4. English OxfordLivingDictionaries, Sexuality, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sexuality> (pristupljeno 24. kolovoza 2018.)