

Ženski likovi u "Ciklusu o Glembajevima"

Brekalo, Bernarda

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:775647>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Pedagogije

Bernarda Brekalo

Ženski likovi u "Ciklusu o Glembajevima"

Završni rad

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

Osijek, 2019.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Pedagogije

Bernarda Brekalo

Ženski likovi u "Ciklusu o Glembajevima"

Završni rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti

Znanstveno polje: filologija

Znanstvena grana: kroatistika

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

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku,

Bernarda Brekalo, 01222232162

ime i prezime studenta, JMBAG

Sadržaj

1. Uvod.....	6
2. Dramaturgija Miroslava Krleže	7
3. Ciklus o Glembajevima.....	10
4. Ženski likovi u Ciklusu o Glembajevima	14
4.1. Ženski lik u književnosti.....	14
4.2. Ženski likovi u ciklusu	15
4.3. Barunica Charlotta Castelli-Glembay.....	17
4.4. Sestra Angelika.....	20
4.5. Laura Lenbachova	22
4.6. Melita Szlougan-Szlouganovechka	25
4.7. Klara	27
5. Zaključak.....	28
6. Popis literature i izvora	30

Sažetak

Miroslav Krleža jest vrlo cijenjen hrvatski književnik i dramaturg koji je ostao zapamćen po svom opširnom opusu koji se izdvaja brojnim djelima velikog značaja i važnosti. Njegov ciklus o Glembajevima donosi nešto novo u književnosti te on nakon napetih ekspresionističkih skica prelazi na razradu smirenijih tipova u obliku genealoškog ciklusa. Ciklus o Glembajevima obuhvaća poznatu trilogiju drama (*Gospoda Glembajevi*, *U agoniji i Leda*), kao i prozni dio ciklusa koji se sastoji od jedanaest proznih dijelova (*O Glembajevima*, *Dobrotvori*, *Kako je dr. Gregor prvi puta u životu susreo nečastivog*, *Sprovod u Teresienburgu*, *Ljubav Marcela Faber-Fabrizyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*, *U magli*, *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbachova*, *Pod maskom*, *Svadba velikog župana Klanfara* i *Klanfar na Varadijevu*). Predstavit će se životopis i dramaturgija Miroslava Krleže, spomenuti važnije značajke ciklusa o Glembajevima, a potom analiza ženskog lika koja započinje kratkim objašnjenjem ženskog lika u hrvatskoj književnosti. Ženski likovi unutar ciklusa analizirat će se tako da će drame predstavljati središnji dio analize, a proza će upotpuniti analizu ženskih likova.

Ključne riječi: Ciklus o Glembajevima, proza o Glembajevima, drama, ženski lik

1. Uvod

Tema završnog rada obuhvaća cjeloukupan "Ciklus o Glembajevima", uz poznatu trilogiju drama *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda* i prozni ciklus koji se sastoji od jedanaest tekstova: *O Glembajevima*, *Dobrotvori*, *Kako je dr. Gregor prvi puta u životu susreo nečastivog*, *Sprovod u Teresienburgu*, *Ljubav Marcela Faber-Fabrizyja za gospođicu Lauru Warronigovu*, *U magli*, *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbachova*, *Pod maskom*, *Svadba velikog župana Klanfara* i *Klanfar na Varadijevu*. Drame čine središnji izvor analize ženskih likova u čitavom ciklusu, dok proza upotpunjuje sliku žene u ciklusu o Glembajevima. Ciklus o Glembajevima nastaje u razdoblju između 1926. i 1930. godine i predstavlja analizu građanskog sloja te prati razvoj jedne porodice. Ženski likovi vrlo su zanimljivo prikazani, pretežito su to tipovi fatalnih žena znatno ublažene verzije nego oblik demonske fatalne žene iz književnosti 19. stoljeća. Izdvaja se i potencijalno najtragičniji ženski lik, a to je lik Laure Lenbachove koja zaista proživljava jednu duboku agoniju. Uz nju se izdvaja lik sestre Angelike koja svojom čistoćom i mirnoćom naizgled predstavlja jedan drukčiji tip Glembaja. Kao fatalne žene ističu se barunica Castelli uz Melitu i Klaru. O značaju ciklusa o Glembajevima svjedoči i činjenica da je vrlo teško razlučiti jesu li Glembajevi zaista samo plod Krležine mašte ili su to predstavnici patricijskog sloja koje je Krleža stvorio po uzoru na tadašnje stanje. Likovi su zaista toliko realistično prikazani da je teško povjerovati da su samo plod piščeve mašte.

Miroslav Krleža rođen je 7. srpnja 1893. godine u Zagrebu. Njegov otac proveo je čitav život ne znajući tko mu je otac, a Miroslav i on nisu bili u dobrim odnosima te ga Miroslav opisuje kao vrlo okrutna, stroga i samoživa čovjeka. Motiv potrage za vlastitim ocem Krleža obrađuje u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* (1932). Svoje prvo djelo, scenu iz *Ilijade* preuzetu iz grčke povijesti napisao je na početku prvog razreda gimnazije, 1903. godine, a godinu kasnije napravio dramu od tog čija se premijera odigrala u kući Strozijevih i doživio je svoj prvi uspjeh. Nakon gimnazije, 1908. godine, Krleža odlazi u kadetsku školu u Pečuhu. Vrlo velik utjecaj na njega imala je baka Terezija Drožar, koja je za njega bila neiscrpno vrelo iznenađenja. Najviše ga je obilježio kajkavski izričaj kojim se Terezija služila – bio je to pravi kajkavski dijalekt, bez ikakvih primjesa (Lauer, 2013). Tek u očevim poznim godinama njihov odnos se malo promijenio, smatrao ga je nesretnim čovjekom koji je imao težak život, djetinjstvo i mladost (Krležijana). Njegovi časopisi *Plamen*, *Književna republika*, *Danas* i *Pečat*

predstavljaju orijentacijska polja hrvatskog modernizma. Također je sudjelovao i pri pokretanju i određivanju smjera dvaju najznačajnijih književnih časopisa druge polovice 20. stoljeća - *Republike* i *Foruma*. Neprestano je u novinama i javnim forumima kritički raspravljao, sudjelovao u pripremi izvedbi svojih drama te osobito u redigiranju i objavljivanju svojih djela (Hrvatska enciklopedija). Objavio je gotovo dvjesto autorskih knjiga za vrijeme svog stvaralačkog razdoblja, a neka od značajanih i poznatijih djela su: *Adam i Eva* (1922.), *Aretej* (1959.), *Balade Petrice Kerempuha* (1936.), *Baraka Pet Be* (1922.), *Bitka kod Bistrice Lesne* (1923.), *Galicija* (1922.), *Golgota* (1922.), *Gospoda Glembajevi* (1928.), *Hrvatski bog Mars* (1922.), *Knjiga o ratu* (1922.), *Knjiga pjesama* (1931.), *Kraljevo* (1915.), *Kristofor Kolumbo* (1917.), *Leda* (1931.), *Legende* (1933.), *Maskerata* (1913.), *Michelangelo Buonarotti* (1918.), *Na rubu pameti* (1938.), *Pjesme I, II, III* (1917., 1918., 1919.), *Put u raj* (1970.), *U agoniji* (1928.), *U logoru* (1934.), *Vučjak* (1923.) kao i brojna druga ostvarenja. Umire 29. prosinca 1981. godine u Zagrebu ostavljajući neizbrisiv trag iza sebe.

2. Dramaturgija Miroslava Krleže

U renesansi nastaje novovjekovna drama i javlja se slika samooosviještenog čovjeka koji svoju djelatnu stvarnost izgrađuje na oponašanju međuljudskog odnosa. „ »Mjesto« na kojem dolazi do dramskog ostvarenja bio je čin samoodlučivanja, a jezični medij međuljudskog svijeta bio je dijalog“ (Szondi, 2001: 13). „Drama je primarna. Ona nije (sekundarno) prikazivanje nečeg (primarnoga) nego samu sebe prikazuje, ona je to što jest. Dramska je radnja kao i svaka replika u njoj "izvorna", realizira se izvirući iz same sebe“ (Szondi, 2001: 15). Kod određenja pojma drame moguće su razne varijacije jer se drama upotrebljava u značenju pjesničkog roda – dramsko pjesništvo, njome se određuje dramska vrsta unutar roda dramskog pjesništva te drama kao dramska umjetnost (Švacov, 1976). Drama je „pjesničko-scenski (ili pjesničko-predstavljački) kompleks kod kojeg možemo razlikovati tri bitna činioca: tekst, glumca i publiku“ (Švacov, 1976: 51).

Miroslav Krleža najavio je novu etapu u hrvatskom dramsko-scenskom stvaralaštvu u razdoblju između dva rata. Na pozornicu stupa 1920. godine s dramom *Galicija* koja je bila zabranjena nekoliko trenutaka prije premijernog izvođenja. Ulazi u kazališni repertoar 1922. godine s dramom *Golgota* te sve do 1930., kada je izveden završetak ciklusa o Glembajevima – *Leda*, znatno utječe ne samo na strukturu repertoara, nego i na umjetnost glume i režije (Batušić, 1978). Netrpeljivost između tadašnjeg direktora i dramaturga HNK-a Josipa Bacha i Miroslava Krleže nije stvarni razlog odbijanja izvođenja čak šest ranih Krležinih drama (*Saloma, Sodoma, Leševi, Kraljevo, Gospodjica Lili, Utopija*), nego razlog počiva u nemogućnosti izvođenja njegovih ranih drama.

„Činjenica je da sam Krleža, u *Pogovoru iz 1928. godine*, izrijeком priznaje da su njegove rane drame, igrane u razdoblju između 1922. i 1925., sve redom propale, te se između ostaloga i zato odlučio na pisanje drama po uzoru na dobru staru nordijsku školu“ (Gašparović, 1977: 156).

Josip Bach uporno je odbijao Krležine drame, ukazujući na jalovost eventualnog pokušaja da se izvedu pritom kazujući: „A ipak čitajući ta djela, ona draže svakog čovjeka od pozornice, da se lati te titanske zadaće“ (Hećimović, 1976: 349). Bach nije bio u mogućnosti pronaći primjerenu scensku fakturu za takav mladenački, dramaturgijski razbrarušeni teatarski izraz, to je bilo izvan njegovih redateljskih mogućnosti i njegova odgoja općenito (Batušić, 1978: 342).

Tadašnje drame zaista su bile neizvedive za onodobno hrvatsko kazalište, one su bile ispred standarda hrvatske dramske književnosti i ispred mogućnosti tadašnjeg kazališta. „Krleža u golemim namazima nabacuje uskovitlane scenske slike nošene kaosom boja, oblika, krikova,

pokreta što se, svoj beskrajnoj raznovrsnosti i različnosti usprkos, probijaju u jedinstven, ekstatičan doživljaj svijeta“ (Gašparović, 1977: 156).

Prije čitanja drame *U logoru* 1928. godine, Krleža sam pobija svoje naglašene mladenačke karakteristike dramskog stvaranja i navodi: „Poslije lirskog, wildeovskog simbolizma u mojim prvim stvarima (*Saloma, Legenda, Sodoma*), ja sam na sceni počeo da radim s gorućim vlakovima, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrste: tonule su čitave lađe, rušile su se crkve i katedrale, stvari su se odvijale na oklopnjačama od trideset hiljada tona, pucale su čitave regimente i umiralo se u masama (*Hrvatska Rapsodija, Galicija, Michelangelo, Kolumbo, Golgota* itd.). Sve moje drame iz onog vremena, oni simbolični dance macabrei, bezbrojna umorstva, samoubojstva, priviđenja, ono uznemireno odvijanje slika u furioznom tempu, sva ona jurnjava pokojnika, mrtvaca, bludnica, gorućih anđela i bogova, rovanje po grobovima, oživljavanje podzemlja, sve one vojske na uzmacima, ona krv i požari, zvonjave i palež i ludilo jedne bjesoumčne hajke, sve je to bilo traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom (*Golgota, Adam i Eva, Kraljevo*)“ (Hećimović, 1976: 351).

O značaju praiizvedbe *Golgot* ne svjedoči samo činjenica da je to jedan od najvažnijih datuma u Krležinoj kazališnoj biografiji, nego i to da je tom predstavom zagrebačka, a time i hrvatska dramska umjetnost stekla šire priznanje i ugled izvan državnih granica. Daljnje izvedbe *Michelangela Buonarrotija i Adama i Eve*, koje su održane na kraju sezone 1924./25. nisu ponovile *Golgotin* uspjeh. Tri teksta *Legenda* grupirao je unutar knjige naglašujući time njihovu srodnost, a to su *Legenda, Michelangelo Buonarroti i Kristofor Kolumbo* i istaknuo izborom tematike i vremenske i prostorne lokacije radnje razlikovanje od *Maskerate, Kraljeva i Adama i Eve* te je uporno inzistirao na rascijepljenosti i dualitetu ličnosti. *Legendu, Michelangela Buonarrotija i Kristofora Kolumba* povezuju i izdvojene, legendarne biblijske, odnosno povijesne ličnosti koje se „prometejski bore za svoja uvjerenja i ideale, te doživljuju intimne poraze“ (Hećimović, 1976:353).

Krležina podložnost vlastitom vizualnom doživljavanju koje pretvara u većini svojih dramskih djela u dramsku kvalitetu vizualnog značaja, može se povezati s njegovim dugogodišnjim zanimanjem za slikarstvo, s esejima o stranim i domaćim slikarima (kao što su Goya i Grosz, Becić i Račić, Dobrović i Hegedušić) ili s napisima kao što je polemički intoniran *Razgovor o pedesetgodišnjici apstraktnog slikarstva* u kojem on iznosi osobnu estetsku i idejnu vivisekciju apstraktnog slikarstva (Hećimović, 1976). U njegovim dramskim tekstovima značajno se i raspravlja o slikarstvu, o čemu svjedoči i početna scena u *Gospodi Glembajevima* u kojoj Leone

i Angelika razgovaraju o slikarstvu, a u čijoj se pozadini nazire tjelesna napetost između njih. U *Ledi*, jedan od likova, Aurel, također je slikar i ističe tu vrstu umjetnosti.

U fantazmagoričnom *Kraljevu* Krleža „poništava granice između zbilje i nezbilje, mogućeg i nemogućeg, te je na samom početku *ritam boja i linija i ploha i tonova tako silno intenzivan*, kao što u didaskaliji naznačuje autor, *da se ne razabire ništa?*“ (Hećimović, 1976: 360).

Među brojnim njegovim dramama s naglašenom vizualnošću kod kojih se kvaliteta i intenzitet postižu neprekidnom dinamikom i naglim promjenama, *Golgota* se izdvaja kao novo i osobito ostvarenje, sporijeg tempa, koja većim brojem prizora „izaziva dojam nizanja velikih figurativnih fresaka s promišljenim rasporedom lica, te s točno uočenim likovnim središtem i svrsishodno rješanim osvjetljenjem“ (Hećimović, 1976: 363).

Svoja društveno-politička, idejna opredjeljenja Krleža iskazuje u vlastitim djelima o čemu svjedoče *Galicija*, *Golgota* i *Vučjak*, kao i reakcije i zabrane koje su ih popratile. Krleža je bio donekle predodređen stanovitim osobinama svog stvaranja, poput zanimanja za odnose muškarca i žene i analizu tih odnosa, psihu žene kao ravnopravnog partnera, ponekad čak i sudbonosnog i dominantnog (Hećimović, 1976).

3. Ciklus o Glembajevima

Ciklus o Glembajevima nastaje između 1926. i 1930. godine i ta „organska umjetnička tvorevina (u jedanaest proza i tri drame) analiza je patricijskog sloja u Hrvatskoj“ (Vučetić,

1958: 169). U ciklusu se odražavaju sva ona stvaralačka iskustva koja je Krleža stekao u svojoj bogatoj literarnoj djelatnosti od 1914. do 1928. godine (Matković, 2001).

Glembajevi se obiteljski-organizirano kreću te označavaju kretanje egzistencija koje se „probijaju iz blata, zločina, nepismenosti, dima i laži do svjetlosti, profita, ukusa, dobrog odgoja, do gospodskog života (u jednu riječ, kretanje iz tmine u svjetlost)“ (Vučetić, 1958: 169). O sudbini Glembajevih i njihovom krvavom usponu svjedoči sljedeće:

„Minulo je više od sto i osamdeset godina od dana, kada je u župnoj matici međimurskog Remetinca zapisan prvi autentični dokumenat o Glembajevima, a koliko je od onda poteklo krvi, počinjeno zločina, prevara i skandala, koliko li je isplakano suza i izmoljeno molitava, a sve za Glembajeve i u interesu Glembajevih; koliko li je puta proketo to ime Glembajevih u sedmo i u deveto koljeno zbog zla i nesreće, što ih je glembajevska logika glembajevskih kamata i interesa nanijela bližnjima kroz tri stoljeća: od Marije Terezije, pa sve do posljednjih dana francjozefizma“ (Krleža, 1973: 9)

Proze iz ciklusa o Glembajevima Krležin su pokušaj da se svijet njegovih građanskih drama proširi izvan okvira scene i scenskog prikazivanja. Upravo je taj glembajevski kompleks mnogo širi i kompliciraniji od onog finala koji pruža kazališna scena. Poslije drama iz ciklusa i dramsko lirsko je ukinuto, taj svijet je prestao scenski, ali i životno postojati. U prozi je pokušao potencirati onaj unutrašnji konflikt koji dovodi do kasnijih, neminovnih vanjskih konflikata. Stanja prikazana u prozi značajnije su „suptilnija, doduše pasatistička, lišena geste, no uvijek na samom rubu ili dohvatu autentičnog života, koji sugerira jednu beskrajnu lirsku plahovitost, koja jedva postaje vidljiva, ali uvijek jednoznačna“ (Donat, 2002: 247). „Upravo je u tim crticama, portretima, studijama i novelama Krleža dao analizu ne samo ljudi glembajevskog kruga nego i čitave naše hrvatske, ponajviše zagrebačke glembajevštine“ (Matković, 2001: 70). Drame se bave jednim trenutkom koji nam se čini kao prikazom trenutne sadašnjosti. Sve ono što je u prozama pojedinačno, u dramama se nudi kao nekakva općenitost koju odlikuje uvjerljivost. Krleža je shvaćao da se na sceni neće moći izraziti sve ono što bi on želio dočarati, stoga je započeo pisanje jedne beskrajne kronike – didaskalije, kojom je želio uzdići taj svijet do poezije (Donat, 2002). Pišući Glembajeve on rekonstruirao genealogiju jedne imaginarne porodice koja postaje metaforom društva.

„Pjesnik Krleža želi ostvariti jedan svijet jave u sferi imaginacije, ali on se ne zadovoljava samo time da pojača konture blijeđe realnosti, koje nazire iz svoje (očito) platonovske pećine i koje se pojavljuju, sad treperave poput nekih ideja, a sad konkretne kao stvarne životne situacije“ (Donat, 2002: 249-250).

„Glembajevi su plod Krležine literarne fantazije, ali je ta njegova fantazija gotovo već pod njegovim perom prerasla svoju literarnost te se gotovo i samom Krleži nametnula kao odraz čiste stvarnosti“ (Gavella, 1970: 83). Svijet koji je oživljen u dramskim scenama iz salona zagrebačkih plutokratskih porodica u novelama je doveden do paradoksa. „Sve se miješa u cocktail nekog mutnog osjećaja revolta i rezignacije, u ironični protest, u cmizdrenje i očaj“ (Donat, 2002: 253). Proza otkriva znatno više onog modernog kompleksnog duha, više individualnih psiholoških i moralnih poteškoća, dok su drame dobile opširne didaskalije koje nisu samo opravdavale dramu, nego su i dublje iznosile probleme koji ne bi bili vidljivi u samoj drami bez naznake (Donat, 2002).

„Gledajući tako na tadašnju našu stvarnost, Krležin ciklus Glembajevi (osobito proza) ukazao se ne samo retrospektivno djelo, nego i isključivo povijesno – kao jedna literarna analiza i sinteza u našoj književnosti cijelog onog tridesetogodišnjeg historijskog kompleksa što je bio vezan i uvjetovan djelovanjem naših »donjogradskih patricijskih« porodica na ovom našem monarhijsko-perifernom i provincijalnom prostoru“ (Matković, 2001: 62).

U prvoj prozi ciklusa *O Glembajevima* navode se suhom faktografijom sudbine razgranatog obiteljskog stabla Glembajevih čije sudbine završavaju nesretno. Sva ona čežnja za životom, u kretanju na bazi pljačke i kriminala, nije mogla uzdignuti Glembajeve do humanog čovjeka, nego ih je pretvorila u strašnije i krvoločnije egzistencije i utjecala generacijama na njihovu krv, na njihovo dobro.

„Glembajevski život i življenje deformiralo je one, iz cehovskog vremena, glembajevske egzistencije, otkinulo ih rano od narodne podloge i od iole prirodnog i ljudskog života, pretvorilo ih doista u "kremu", diglo ih na visoke spratove, u barokne vile, u raskošne apartmane, do sladostrašća i epikurejstva, te je uvjetovalo raspad sveg pozitivnog, iskrenog i ljudskog u njima, pretvorivši ih, od slijepog instinkta do razbludnog veltanšaunga, u dehumanizirane egzistencije“ (Vučetić, 1958: 171).

Ciklus o Glembajevima predstavlja tragiku ljudskog u neljudskom, glembajevskom kretanju i načinu života. Svoje nesreće i nečeg kobnog što ih prati svjesni su i sami Glembajevi što se potvrđuje prvom Leoneovom rečenicom u *Gospodi Glembajevima*: „Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno“ (Krleža, 2008: 10).

Model prema kojemu je Krleža osmislio svoj ciklus poznat je i upotrebljavan u književnosti 19. i 20. stoljeća najčešće u formi obiteljskog romana. Oblikujući temu kroz zatvorene forme - novelu i dramu, Krleža je postavio značajne razlike u odnosu na ostala tadašnja djela. Literarni

i scenski život Krležinih likova posve je samosvojan, odvija se prema zadanim dramaturškim pravilima komada u kojem jedino zbiljski i postoje (Gašparović, 1977). U glembajevski ciklus utkano je nekoliko dominantnih kompleksa kao što su robno-novčarski, erotično-seksualni, obiteljski i socijalni. Svi ti kompleksi vidljivi su već u dopisanom uvodu drame *Gospoda Glembajevi*, a funkcija uvoda je dvostruka: „da poput kakve kratke dramske fuge nabaci ključne teme i motive dramske radnje i zapleta, te da pruži sliku društva koje jest temom ne samo te drame, već cijelog ciklusa, uključujući i prozne fragmente“ (Gašparović, 1977: 114). Erotično-seksualni i obiteljski kompleks međusobno se isprepliću i simultano pojavljuju, kao što su jasno vidljive i veze između preostala dva kompleksa: robno-novčarskog i socijalnog. Kada bi sintetizirali te komplekse, jasno je vidljivo kako je u ciklusu riječ o dva problemska kruga, a to su Eros i Društvo. Krleža prihvaća problematski krug kojeg su postavili i razradili Nordijci, odnosno nordijska škola, ne samo tematski nego i dramaturški i scenski poistovjećujući dramsku radnju u prostornom i vremenskom smislu sa zamišljenom zbiljom (Gašparović, 1977). Prvobitne drame koje su nastajale u kvantitativnom smjeru zamjenjuje ibsenki kvalitativnom dramskom radnjom koja se sastoji od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i vlastitu sudbinu. Osjetivši iskustveno suvišnost dekorativne, kvantitativne strane dramskog stvaranja, on započinje pisati dijaloge po uzoru na nordijske škole s ciljem da unutrašnji raspon napetosti dovede do većeg sudara, a da ti sudari budu što bliži odrazu stvarnosti (Vidan, 1975).

Zašto se Miroslav Krleža odlučio za genealoški ciklus? Genealoški ciklusi javljaju se u drugoj polovini 19. stoljeća kao posljedica naturalizma i realizma, a u 20. stoljeću i modernizma. Kao začetnikom genealoškog romana, i genealoškog ciklusa, smatra se Emile Zola sa svojim ciklusom o Rougonima i Macquartima (1871.-1893.). Krležin ciklus može se povezati s nekoliko ciklusa svjetski poznatih pisaca čija se produkcija genealoških romana/ciklusa nastavila nakon Zole (*Gospoda Golovljevi* (1872.-1876.) Mihaila Jevgrafoviča Saltikova Ščedrina, *Buddenbrookovi* (1901.) Thomasa Manna, *Thibaultovi* (1922.-1940.) Rogera Martina du Gard, *Saga o Forsyteima* (1922.) Johna Galsworthya, *Djelo Artamonovih* (1925.) Maksima Gorkog, ciklusi o Sartorisima, Sutpenima, McCaslinima, Compsonima, Bundrenima i Snopesima (1929.-1962.) Williama Faulknera). Svi ti ciklusi zadržavaju pojedine zajedničke značajke koje je uveo Zola kao što su strukturalni, tematski, karakterizacijski i vremensko-prostorni čimbenici (Oklopčić, 2008).

Svaki prozni dio glembajevskog ciklusa ima svoj uži, konkretni sadržaj, kao i sva tri dramska dijela glembajevske trilogije. Unatoč njihovoj neoporecivoj samostalnosti, svi se ti dramski i

prozni dijelovi ciklusa nadopunjuju i oblikuju književnu tvorevinu iznimna sustava, strukture i sklada (Hećimović, 1976).

Jezik glembajevskih lica nije samo puko imitiranje agramerskog žargona, može se uočiti povezanost s ranijim ili kasnijim dramama Krležina opusa i uvidjeti kako su povezane jedinstvenim stilom koji se oblikuje eksplozivnom nabijenošću, specifičnom emotivnom tenzijom i osobnim inverzijama – obiluju krležijanskim frazama (Gašparović, 1977).

Krleža zapravo nije ni direktno stvorio izraz „glembajevština“, njega je stvorio jedan Glembaj. „Ne smijemo se krivo razumjeti, i *taj* je Glembaj, naravno, Krležina izmišljotina, ali ipak je značajno da je Krleža taj izraz upotrijebio tek onda kad je pustio da dobije svoje nepatvoreno značenje tek formulacijom u ustima jednog autentičnog Glembaja“ (Gavella, 1970: 84). Drame o Glembajevima i komplementarni ciklus proza predstavljaju novost u Krležinom opusu. Nakon napetih ekspresionističkih skica tipova, on prelazi na razradu smirenijih tipova likova te ekspresiju zamjenjuje psihološkim proniknućem realnih ličnosti. Pokušava sistematizirati impresije, traži njihove socijalno uvjerljive ekvivalente, traži kauzalitet i logiku, odnosno genealogiju (Donat, 2002).

„Glembajevska trilogija, stožerni dio Krležina dramskoga djela, na osebujan je način preokrenula i dio fortune hrvatske drame i kazališta. Nepolitički intonirana, ona je u svom bogatom budućem životu na našim pozornicama često znala ispolitizirati nacionalnu dramu, postavši i mimo autorove želje svojevrsnom i porukom i oporukom koju su brojni prihvaćali, ne shvaćajući da time, možda i nepotrebno, mijenjaju sami sebe“ (Batušić, 1995: 18).

4. Ženski likovi u Ciklusu o Glembajevima

4.1. Ženski lik u književnosti

Ideja žene prvobitno se vezivala uz majčinstvo i povezivala s predodžbom o muškarcu. Kroz povijest se lik žene mijenjao, napredovao i osamostaljiavao. U 15. i 16. stoljeću javlja se petrarkistički tip idealne žene, gospoje ili *donne*¹, ali ujedno i junački tip žene koja se žrtvuje

¹ Džore Držić, Šiško Menčetić, Hanibal Lucić, pjesnici iz čuvena Ranjininog zbornika, strogo su poštivali norme "ljubavne užganosti" – od prvog pogleda i blagoslivljanja dana kada je pjesnik ugledao gospoju, preko ljubavnih muka i opširnih opisa njezine ljepote, pa sve do ljubavne uslišenosti ili neuslišenosti.

za opće dobro. Drugi tip žene razvija Marko Marulić s likom Judite koja predstavlja snažnu junakinju spremnu na pothvate koji do tada nisu bili dodijeljeni ženskom liku. Ženina uloga postaje veća i značajnija. Kroz barok se javljaju tri tipa žene: prvi tip žene značajno je određen petrarkističkim naslijeđem, tip nedostižne žene, gospoje magičnih osobina, drugi tip žene jest žena grešnica koja predstavlja opasnost i kušnju za pjesnika kao što je lik zavodnice u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga* i treći tip žene jest žena pokajnica koja se kaje zbog grijeha te se pokajanjem uzdiže i posvećuje. Dijelovi Gundulićevih *Suza sina razmetnoga* upravo prate razvoj žene kroz odrješenje, spoznanje i skrušenje te imamo ženu koja se od velikog grijeha preko kajanja uzdiže do svetosti (Petrač, 1990). U hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća naziru se obrisi novih tipova žena. Nastojao se u hrvatskoj tradiciji održati tip žene majke, čuvara obiteljskog ognjišta i nacionalnog bića, tip žene kao promicateljice čistoće i nevinosti, a njoj u suprotnosti razvija se lik fatalne žene. Uz ta dva tipa javlja se i tip *femme fragile*, krhke i boležljive žene, a nazire se i početak razvoja samosvojne žene. Lik fatalne žene naznačen je već u prvom hrvatskom romanu te je u 19. stoljeću arhetip kobne žene poprimio puni izražaj. To su likovi iznimne ljepote, privlačne, tajanstvene, potpuna suprotnost liku žene-majke, predstavljaju opasnost i prijetnju te su odraz muške erotske fantazije. Fatalne žene obilježava izlaz iz okvira normalnog, dopuštenog i društveno potvrđenog. Tip fatalne žene preuzima sve negativne karakteristike: ona je čedomorka, brakolomna, razbojnica, hajdučica, razara sve. Takav tip fatalne žene karakterističan je za književnost 19. stoljeća, dok u 20. stoljeću ona poprima blaža obilježja i gubi demonske oznake kao što je lik barunice Castelli. U ciklusu o Glembajevima vidljivi su likovi fatalnih žena, ali među svima njima značajno se ističe lik žene anđela, lik sestre Angelike čija je uloga značajna u potpunom razumijevanju lika Leonea (Petrač, 1990). O ženskim tipovima u književnosti moglo bi se puno detaljnije i opširnije obraditi, ali za potrebe ovoga rada potrebno je samo naznačiti tipove, a zatim ući u dublju analizu ženskih likova u sljedećem poglavlju.

4.2. Ženski likovi u ciklusu

Sve tri drame glembajevskog ciklusa odlikuje jedna ključna formula, a to je mehanizam igre u kojem je žena postavljena između dva ili više muškaraca, formula koja se provlači kroz čitav Krležin dramski, ali i nedramski opus. Odnos muškarac – žena predstavlja stalno mjesto Krležine dramatike s jakom notom demistificiranja fenomena ljubavi (Gašparović, 1977). Konceptija dramskog lika sastoji se od tri dimenzije o kojima govori B. Beckermann: širina, dužina i dubina. Širina jest „raspon mogućnosti inherentan dramskom liku na početku predstave“, dužina je „razvoj koji je lik prošao na osnovi promjena, povećanja i otkrića“, a

dubina je „odnos između vanjskog ponašanja i unutrašnjeg života“ (Pfister, 1998: 262). S obzirom na te dimenzije, moguće je razlikovati statički i dinamički koncipirane likove što će biti značajno u analizi ženskih likova.

„Statički koncipiran lik ostaje jednak u cijelom tijeku teksta; on se ne mijenja, premda se recipijentova slika o njemu nužnom sukcesijom prijenosa informacija može postupno razvijati, upotpunjavati i pritom eventualno mijenjati. Dinamički koncipirani likovi razvijaju se u cijelom tijeku teksta, njihov skup razlikovnih obilježja ne ostaje konstantan, nego se mijenja u kontinuiranom razvoju, ili, pak, svoje mijene prolazi diskontinuirano – skokovito“ (Pfister, 1998: 262).

Krleža je u brojnim aspektima svoga stvaralaštva avangardan, ali u karakterizaciji i tvorbi ženskog lika u glembajevskom ciklusu (izuzev sestre Angelike i Laure Lenbachove) polazi od stereotipije i klišeiziranog prikaza žene koji dominira kroz čitav njegov opus, a rezultat je iščitavanja Nietzschea i njegova antifeminističkoga razmišljanja, kao i društveno-kulturalnoga stava prema ženi toga vremena. „U Krležinu narativnome prostoru većina je ženskih likova stoga prikazana kao nietzscheanska žena-maćka; oni su prisutni kako bi služili, tjelesno ili duhovno, muškarcu, jer su muškarčeva nadopuna, sjena, “svevremensko središte erotskih (...) i životnih interesa ljudskog roda” (Hećimović, 1986: 184 prema Oklopčić, 2008: 103).

Krleža je svoj mizogini stav izražavao i verbalno o čemu svjedoči sljedeći primjer:

„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 smatraju bludnicama. Kao ženke bogomoljke, one nemaju druge ideje nego da progutaju svoga mužjaka i sve oko sebe što nije porod njihove utrobe” (Krleža u Malinar, 1975: 498 prema Oklopčić, 2008: 104).

Što se tiče psihološke motivacije likova u *Gospodi Glembajevima*, sve se može analizirati kroz prizmu poremećenih muško-ženskih odnosa, „u prvom redu kontaminacijom ideala žene svete, dignute na pijedestal, spoznajom o bludnoj prirodi ženske seksualnosti“ (Gjurgjan, 2004: 314). U drami se čovjek javlja kao dominantan predstavljač-sebe-samoga – on se pojavljuje u međuljudskoj interakciji, ne kao usamljenik, već kao govornik (Pfister, 1998). Upravo zato ciklus o Glembajevima ostavlja takav snažan utisak jer proza omogućuje prikazivanje lika u svojoj biografsko-genetičkoj dimenziji, dok drama pokazuje surovu istinu.

Trilogija drama predstavlja dramu zatvorene forme koja je sklonija koncentriranju *dramatis personae* na mali broj likova, za razliku od drame otvorene forme koju karakterizira znatno veći broj likova. *Dramatis personae* jest „zbir svih likova koji se pojavljuju“, uključujući ne samo likove koji se možda jednom jezično artikuliraju, nego i nijeme likove te skupine likova u funkciji statista-kulisa (Pfister, 1998: 245).

4.3. Barunica Charlotta Castelli-Glembay

Lik barunice Charlotte Castelli-Glembay predstavlja blažu verziju fatalne žene, ona je gramziva i pohotna, „druga supruga staroga bankara Ignjata Glembaya, organski obilježena nimfomanka, ljubavnica patra Silberbrandta i bivša ljubavnica Leoneova prema kojemu još uvijek stoji u nekoj čudnovatoj bolećivoj sentimentalnoj vezi koja se na kraju, kad motiv novca posve prevlada, preobraća u animalnu mržnju“ (Gašparović, 1977: 112). Ona predstavlja inkarnaciju glembajevske žene bez koje je upravo nezamislivo ono glembajevsko kretanje, sjaj i slava glembajevskih običaja. Charlotta je demonski zavela Ignjata i odvojila ga od njegove obitelji i potpuno općinila. On je ovisan o njoj, ženi sumnjivog podrijetla koja sav svoj životni prosperitet zahvaljuje erotskoj inteligenciji (Hećimović, 1976).

„Tajna barunice Castelli bila je ustvari vrlo jednostavna: ona se rodila sa nevjerojatno mnogo životnog talenta, i što je mnogo zanimljivije od toga: ona je taj svoj životni talenat i u ovim našim teškim i tmurnim prilikama odnjegovala, kao što se njeguju skupocjeni cvjetovi u staklenicima“ (Krleža, 1973: 26)

Lik barunice Castelli predstavlja dinamičan lik, koji se od jedne naizgled uzvišene barunice, nakon saznanja da je ostala bez ičeg, skokovito mijenja u lik animalne žene, žene bez razuma koja je time pokazala svoje pravo lice u obraćanju Leoneu: „Što? Ti hoćeš da me baciš van? A tko si ti u ovoj kući? Ova kuća je moje vlasništvo, tu sam ja gospodar! Ne samo da ste me orobili nego još i van da me bacite?“ (Krleža, 2008: 107).

Kroz čitavu dramu mogu se vidjeti naznake kako ona skriva pravo lice već kroz optužbu za ubojstvo u slučaju Rupert-Canjeg, gdje se ona pravi kao da ništa ne zna i da je to nju znatno pogodilo, a očito je kako se samo pretvara:

„BARUNICA CASTELLI, *razdraženo, gotovo u poluplaču*: Pa dobro, pak odšampajte onda sudsko rješenje, jer ja ovako dalje ne mogu! Uvijek biti uznemirivana, uvijek u neizvjesnosti da će čovjek javno biti popljuvan, to bi ruiniralo i jače živce, moja gospodo! Ja to ne mogu više izdržati! ...“ (Krlježa, 2008: 28).

Što se tiče implicitno-figuralnih tehnika karakterizacije o kojima progovara Pfister, barunicu Castelli na jezičnom planu odlikuje česta upotreba njemačkih izraza i fraza, ali značajne su i njezine kretnje, ponašanje i sam izgled što je vrlo slikovito dočarano:

„Glembay dama je 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 pričinja 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“ (Krlježa, 2008: 27).

Prozni tekst *O Glembajevima* posvećuje jedan dio barunici dajući detaljne opise njezine vanjštine, ali i unutrašnjosti. Govori se i o njezinoj površnosti, o tome kako brine jedino za sebe i za svoju prikazu:

„Prigodom jedne željezničke nesreće na tršćansko-bečkoj liniji, kada je životom stradalo više od trideset ljudi, njena prva misao (kada su je netaknutu i zdravu izvukli ispod spavaćeg vagona) bila je: „da li rese na njenom pahuljičavomekanom engleskom pledu padaju pravilno, i hoće li njena gola noga pod tom draperijom izgledati dovoljno dekorativno?“ (Krlježa, 1973: 26)

Razlika između proznog teksta i drame vezano uz lik barunice Castelli jest to što je ona negativan lik u drami *Gospoda Glembajevi*, dok je u prozi opisana „kao lik velike vitalnosti, koji se vlastitom snagom uzdiže iz ničega do barunice i Glembajevljeve supruge“ (Gjurgjan, 2004: 316).

U proznom tekstu *O Glembajevima* upravo se navodi njezin teški položaj u kojemu se nalazila kao mlada djevojka: „Istina je: postoji negdje u pozadini jedna kuhinja s petrolejkom i tamo umire i kašljuca njena starica mati, i njene su cipele poderane, njene su noge mokre, i njena lisica oko vrata toliko je iznošena, da već nema ni repa...“ (Krlježa, 1973: 27).

Unatoč bijedi i siromaštvu u kojemu je Charlotta odrastala, u njoj je uvijek prevladavao onaj njezin životni zanos i njezin unutarnji zakon, a to je njezina tjelesnost i tijelo. Švacov (1976) govori o tjelesnoj napetosti te da čovjek nije samo tjelesno biće, tjelesno nije ono što ga čini

čovjekom, već mu pripada skoro kao vlasništvo. No tijelo se buni, izmiče, traži svoja prava te ono samo postaje gospodarom i sve se čovjekove službe stavljaju njemu u službu. Osjećati svu vlastitost svoga tijela i predati se njemu jest ono što je obilježilo barunicu Castelli.

„Osjećati, kako je tijelo toplo, kako krv kola žilama, kako su vlastite njene kretnje pružive kao u mačke, kako su joj nagoni divlji i slijepi, da bi mogla da grize i da vrišti bez uma, bez misli o dobrom i pametnom i takozvanom uzvišenom, to je bio taj životni talenat barunice Castelli i jedini unutarnji zakon njenog vlastitog tjelesnog zanosa, po kome se ona vladala i po kome je dosljedno i živjela“ (Krleža, 1973: 27-28).

Status barunice stekla je kao 20-godišnjakinja udavši se za nekog baruna kojemu je tada bilo 52 godine: „tako je ona od bijedne djevojčice postala barunica Castelli, s vilom u Meranu i sa dvadeset i sedam konja u svojoj barunskoj štali“ (Krleža, 1973: 31).

Barunica Castelli ima značajnu ulogu i u sukobu između oca i sina – ona je uzrokom svega:

„...što je onda našega sugrađanina bankira Nacija (Ignjata) Glembaja toliko smotalo, te je upropastio svoj dvadesetogodišnji brak s Grkinjom Basilides-Danielli, pa se ta Grkinja jednoga jutra u kupaonici otrovala, prepustivši tako svoje mjesto "legalne gospođe" Glembajeve jednoj sumnjivoj tršćanskoj barunici, kojoj zapravo nitko u našem gradu nije znao podrijetla.“ (Krleža, 1973: 29)

Ubrzo nakon smrti vlastite majke, Leone je imao odnos s barunicom Castelli koja je bila očeva ljubavnica, a ona kao žena koja je istisnula njegovu majku i Leoneova pomajka preuzima njezinu ulogu. Postavši njezinim ljubavnikom, Leone se osvetio ocu za majčinu smrt preotevši mu ženu koju on ljubi, ali je istovremeno i izdao majku ostvarujući odnos sa ženom koja je bila majčina suparnica. Nasuprot objašnjenja sukoba kroz edipovski kompleks, stoji jedno vjerodostojnije objašnjenje koje polazi od toga da je njihov sukob potvrda vlastitog egzistencijalnog smisla i želje za ponovnom uspostavom autoriteta (Gjurgjan, 1993).

Koliko je lik barunice nepatvoren uistinu? Voli li ona Leonea ili je to samo gluma? Može li se reći da ona cijeli svoj život glumi? Što se tiče njezine tjelesnosti i kompleksa bludnice, kao i neugasivog urođenog poriva tijela, barunica Castelli ne glumi, ali sve ono izgovoreno ona govori kako bi sebi pomogla. Nema ničega osim sebičnosti i sebeljublja, a njezin se temperament mijenja u skladu s onim koga želi i što želi. Ona nastoji projicirati sliku dobrotvorke i humanitarke, žene koja nastoji pomoći drugima i to pokušava kroz Dobrotvorni Ured Ratne Socijalne Skrbi kojemu je ona pokroviteljica i predsjednica, ali i to je samo još jedna od njezinih brojnih maski. U dijalogu s Leoneom iznad odra mrtvog Ignjata, ona govori

o ljubavi prema njemu: „Prvi i posljednji put u životu ja sam onda bila izgubila sebe, ja sam stala da se dižem, prvi put bila sam potpuno zaboravila ono obično, senzualno, bila sam s vama doživjela ono nematerijalno, pa upravo vi, vi!“ (Krleža, 2008: 95). Nakon saznanja da je ostala bez ičega, ona poludi i ulazi sva bijesna i ljuta, a na njegovu molbu da se ponaša pristojno odgovara:

„A tako? I takav jedan kao što ste vi, takav će meni propisivati kako se imam vladati? Onaj me je stari orobio, a vi ćete me još vrijeđati? ... Ja sam okradena, zar to ne shvaćate? Ta me je stara svinja orobila! Svinje ste vi i bagra, to ste vi!“ (Krleža, 2008: 106).

Maska je pala i pokazao se pravi lik barunice, u svoj svojoj punini unutrašnje ružnoće koja je sada izašla van. Tu nema patvorenosti, nema glume, samo pravo lice barunice.

Lik barunice Castelli zasigurno 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...“ (Gašparović, 1977: 120-121). Potpunu suprotnost barunici predstavlja sestra Angelika koja se izdvaja od preostalih ženskih likova ciklusa.

4.4. Sestra Angelika

Sestra Angelika Glembay udovica je starijeg Glembajevog sina Ivana, rođena kao barunica Zygmuntowicz Beatrix koja nakon njegove smrti postaje sestrom Angelikom. Značenje imena kod fiktivnog lika upućuje na neku bitnu značajku toga lika (Pfister, 1998), a već samo ime Angelika označuje nešto anđeosko, čisto, neiskvareno. Primjena imena sa značenjem ujedno predstavlja i jednu od tehnika eksplicitno-autorske karakterizacije. Ona predstavlja lik žene svetice, kao i likovi njezine pokojne majke i sestre. Takav status stekle su ne samo svojim mučeništvom, nego i negacijom vlastite tjelesnosti. Majci i sestri tjelesnost je uskraćena smrću, a Angeliki činom redovništva. Tek se bestjelesnošću žena uzdiže do savršenstva (Gjurgjan, 2004). Lik Angelike predstavlja još jednu glembajevsku ženu koja je sreću odlučila potražiti izvan obiteljskog doma, ženu koja je mir, sreću i smisao života odlučila pronaći u redovništvu. U sukobu svih tih čudovišnih karaktera glembajevske drame ona se zaista pokazuje bespomoćnom egzistencijom, značajno nadjačanom: „Ona stoji kao voštani kip, kao svijetla pokretna lutka ili namještaj što govori, no, eterizirana, ne može pokrenuti, niti može biti dublje, oslobađajuće pokrenuta – lik koji je okrenuo leđa životu, i život njemu“ (Vučetić, 1958: 183).

Angelika naizgled predstavlja statičan lik, uvijek smiren, ona se izdvaja svojom čistoćom i spokojnošću. Ona kroz dramu ostaje statičan lik, s ponekim trzajima, no postavlja se pitanje je li to zaista tako? Iako nije pobliže prikazano nego samo naznačeno, navedeno je da se ona odriče redovništva i postaje Leoneovom ženom. Takva promjena lika, makar i samo navedena, predstavlja skokovitu promjenu što bi ju označilo kao dinamičan lik. Implicitno-figuralne tehnike karakterizacije pogoduju opisu njezinog čistog lika: „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“ (Krleža, 2008: 10).

U dijalogu s Leoneom, otkriva se erotska napetost između njih te je intelektualni razgovor samo privid onoga što se može iščitati. Interijer ima značajnu ulogu kao implicitno-figuralna tehnika karakterizacije jer čitav razgovor o slikarstvu, kao i brojni portreti u prostoriji, predstavlja sporedan poticaj kojim Leone dolazi do svoje ključne reminiscencije, vezane uz Beatricin lik i njegov doživljaj tog lika i žene (Gašparović, 1977):

„LEONE *promatrajući je, tiho i egzaltirano*: Tvoje lice sjeća me jedne Holbeinove glave: mislim da sam je vidio u Baselu. Lice ovalno, lice jedne gracilne gejša, dječje, nasmijano, boja mliječna s prozirnim pastelnimpreljevom! Oči holbeinske, inteligentne, svijetle, negdje duboko u jednoj transcendentalnoj nijansi sa jedva primjetljivim fosfornim svjetlom erotike“ (Krleža, 2008: 14).

Relacija muško-žensko izdignuta je ovdje na razinu rafiniranog intelektualnog razgovora, ali ta forma ne predstavlja prepreku u sagledavanju njezinih drukčijih dimenzija. Njihova veza se naizgled pojavljuje kao čist i idealan odnos koji je zapravo samo posljedica uklopljenosti u strukturu čija je uloga biti suprotnost dominantnoj vertikali koja je prljava i negativna. Razvoj veze između Leonea i Beatrice nije detaljnije naznačen, jedino se navodi kako su poslije ubojstva barunice Castelli i Leoneova boravka u umobolnici, vjenčali se i imali sina (Gašparović, 1977). U dijalogu koji vode iznad mrtvog tijela Ignjata vidljiva je Leoneova žudnja za njom i njezin učinak na njega:

„Zašto se ti mene kloniš? Što izmičeš ispred mene? Vjeruješ li ti meni na moju riječ da bih ja oputovao već prvog dana da nisam našao tebe ovdje u svemu ovom? Možda je glupo da ja to tebi sve govorim, ali od tebe je isto tako neinteligentno da izmičeš! 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 nekog u ovom paklu, a ti si tako konvencionalna!“ (Krleža, 2008: 102)

Angelika se izdvajala iz tog kaosa svojom jednostavnošću i mirnoćom. Leone nema nikakve uporišne točke, njegov je svijet svijet kaosa, meteža i kozerije, a nasuprot tome postavljena je jednostavnost sestre Angelike i njezina izjava „u stvarnu se istinu može ući samo srcem“ i ona predstavlja svijet koncentracije i intuicije (Petrač, 1990).

Njihov odnos naizgled se čini zaista jedinom svijetlom točkom unutar čitavog glembajevskog kaosa. No nije li ona postala redovnicom da bi pobjegla od svega glembajevskog, a on otišao od kuće da pobijedi Glembaja u sebi i potisne ga? Nije li na kraju Glembaj prevladao u oba slučaja, nije li ipak tjelesno nadvladalo ono duhovno? Ona prestaje biti redovnicom i postaje njegovom ženom, ženom ubojice, ženom brata pokojnog muža. Analizirajući njihov odnos s te strane moglo bi se reći da je i ta naizgled čista ljubav svejedno zadržala naznake onog animalnog, onog glembajevskog.

4.5. Laura Lenbachova

Drama *U agoniji* također prati Krležinu formu žene između dva muškarca, točnije ljubavni trokut između Laure Lenbachove rođene Warronigg-Glembaj i baruna Lenbacha te dr. Ivana pl. Križoveca. Ambroz Glembaj imao je još dva brata: Ignjata i Marijana, a njegova kćerka Olga udala se za oficira von Warronigga te su oni dobili Lauru. Laura kao glavno lice drame *U agoniji* „je tip iskrene, otvorene i duboko refleksivne, po svojoj prirodi tihe i delikatne, mekane, u životu neiskusne, ali tragične žene, kojoj nije bilo suđeno, ni socijalno ni rođenjem, da bar nekako ljudski poživi“ (Vučetić, 1958: 193). Sva tri lika ljubavnog trokuta naznačeni su u uvodnim didaskalijama preciznim psihofizičkim naznakama, pri čemu se više ide u dubinu, nego u vanjski izgled. Krleža na sljedeći način opisuje Lauru kroz implicitno-figuralnu tehniku karakterizacije:

„LAURA LENBACHOVA. Iskrena, otvorena, prirodna, nenamještena, nerafinirana i duboko refleksivna. U odnosima izravna do direktne jasne neposrednosti. Ustvari još uvijek naivna i poptuno neiskusna, u ženkastom smislu te riječi. Doista predana i sklona svom prijatelju Križovcu do visokog stepena, potignutog dobrim odgojem s jedne, a prirođenim taktom s druge strane. U svojoj prirodi tiha i delikatna, mekana i predana Križovcu do potpune samozataje tri pune godine, ona u stadiju visoke iritacije kada je događaji sile na markantne spoznaje pokazuje divlju snagu karaktera...“ (Krleža, 2008: 116-117).

Krleža daje podroban opis Laure koji je potreban kako bi se u daljnjoj dramskoj radnji bolje mogli razumjeti njezini postupci i sam lik Laure. Drama započinje u povišenoj i nervoznoj atmosferi svađom pripitog Lenbacha i Laure, žestokim sudarom dvaju karaktera koji bi se mogli povezati sa sukobom Leonea i Ignjata. Laura i Lenbach pripadnici su nekoć povlaštene kaste jednog srušenog carstva. Laura donekle prihvaća takvo stanje, prepušta mu se s ogorčenjem i gnušanjem, ali se pokušava izdići radeći kao šnajderica, dok Lenbach predstavlja potpuno rasulo, jednu upropaštenu egzistenciju (Gašparović, 1977).

Laura Lenbach dinamičan je lik čiji se život značajno promijenio. Prva scena prikazuje njezinu sadašnju situaciju u kojoj je ona od nekoć visoke dame postala šnajderica koja zbog muža gubi svaku mrvicu dostojanstva. Barun Lenbach kao propalica i alkoholičar uništava sve ono za što ona radi, a njezina mržnja prema njemu sve više raste. Dinamika njezinog lika dolazi do vrhunca kada ona odluči počiniti samoubojstvo, odnosno u dopunjenom trećem činu sebe optužuje za ubojstvo muža. Ona doživljava psihički slom i postaje nestabilna, a svaki događaj utječe na to postupno ju uništavajući. Ona zasigurno predstavlja psihološki najdublji, najljudskiji i najtragičniji lik u cjeloukupnoj Krležinoj dramatici:

„...razapeta je između propala, alkoholizirana i očajna čovjeka s kojim je ne spaja ništa osim društvenim konvencijama sankcionirane bračne veze (a nju naprosto ne može raskinuti do Lenbachova samoubojstva) i duboke i odane ljubavi prema doktoru Križovcu, dok joj se tijekom drame postupno i neumoljivo ne otkrije taj njezin "ideal" u punoj svojoj bijedi i amoralnosti“ (Gašparović, 1977: 112).

Lik Laure Krleža stvara kada se vraća Ibsenu i Strindbergu i kada njegovo dramsko stvaralaštvo postaje kvalitativno. „Ona je lik koji je u dramskom smislu cjelovit i samosvojan, suptilno motiviran nijansiranim promjenama raspoloženja – osjećajem krivnje, nade, rezignacije, razočaranja, bijesa“ (Gjurgjan, 2004:317).

Početak prijateljstva između nje i Križovca nazire se već u proznom dijelu ciklusa *Ivan Križovec* u kojemu se govori o njemu i njegovom životu, ali i djelomično o ljubavi prema Lauri: „Svi su bili zaljubljeni u gospođu Lauru ... i on, koji je gospođu Lauru poznao još iz onog prvog, najuznemirenijeg vremena gimnazijalnog puberteta, kad je ona sa svojom majkom generalicom Warronigovom stanovala u našem gradu kod svoje bake stare gospođe Glembajeve“ (Krleža, 1973: 216).

Prozni tekst *Barunica Lenbachova* govori o trogodišnjoj simpatiji između nje i Križovca, ali i o krizi koja im se događa – ona pati jer se on postupno udaljuje od nje. On i dalje dolazi svaki

dan između šest i sedam sati u *Mercure Galant*, ali ona osjeti udaljenost. Njihov odnos je nedefiniran i ona je i sama svjesna kako ga treba završiti, ali dio nje i dalje živi u iluziji nade i ponovne ljubavi. Nestabilna je i vrlo lako se zanosi raznim idejama:

„»Dragi moj, ti putuješ, a ja ti želim sretan put!«; ali kada se već i baca u mislima u te ponore, njoj je kao da pada iz neke nevjerojatne visine, te u onoj strašnoj akceleraciji, u onom očajnom trajanju toga propadanja, u tim njenim vakuumima od neizmjerljivo sitnog dijela jedne sekunde, kada već tako izgleda, da je sve pretrgnuto i da ne može više biti nikakve reparacije, onda se uvijek u njoj javlja spasonosna misao: »da se još ništa nije dogodilo i da još sve neprekidno traje«“ (Krlježa, 1973: 223).

Nakon samoubojstva Lenbacha nije postojala prepreka između Križovca i Laure, barem je ona tako mislila. Između njih i mogućnosti za sreću Krlježa umeće motiv otrovne Izabele Georgijevne: „Njena perfidna intrigantska aluzija na boravak te opskurne dame u Križovčevu stanu, u tom trenutku zataškana brzim Križovčevim odlaskom, uvodi nov, vrlo važan dramski motiv koji će odigrati presudnu ulogu u raspletu već ionako načeta odnosa između Laure i Ivana“ (Gašparović, 1977: 125).

Agoniju između Laure i Lenbacha prije njegovog ubojstva pojačava i epizoda s ruskom emigrantkinjom Madeleine Petrovnom u kojoj Lenbach optužuje Lauru za lezbijski odnos. „U *Agoniji* sve proistječe iz samih lica i odvija se u odnosu na njih. Ona su, dakle, pretpostavljena akciji i događajima“ (Hećimović, 1976: 427).

Laura je neizvještačena i iskrena skoro do naivnosti, dok je Križovec kao rutinirani karijerist sposoban satima pričati bez ikakva stvarna sadržaja, a ona samo u toj očajnoj situaciji traži čovjeka uz kojeg se sudbinski vezala (Gašparović, 1977). Križovec nad Laurinom i Lenbachovom agonijom „stoji bez ijednog treptaja suosjećanja i ljudskog odgovora, portret je neistinitog lica, lažnog, konvencionalnog do okrutnosti, birokratski hladnokrvnog lica, koje čak ni pasji blago pogledati ne može“ (Vučetić, 1958: 195). Sve do trenutka njegove izjave kako je bio kod Izabele, Laura je vjerovala u bolju budućnost i u mogućnost izlaza. Tek tada spoznala je njegovo pravo lice i shvatila kako ju je cijelo vrijeme samo zavlačio:

„LAURA: Da, nikada ti nisi znao da kažeš pravu riječ! Ti si uvijek stavljao samo učtiva pitanja! Čemu se, gospođo, uzrujavate? ... na policiji su me ispitivali kao ubojicu, a što je najstrašnije: ja sam i htjela da ubijem, imala sam krvave ruke, a za koga? Za jedan dobro skrojenu sako, za jednog gospodina doktora koji me tu pita: čemu sve to? Da si mi noćas ma samo na jednu jedinu sekundu dao svoju ruku, da si mi pomogao da izađem iz ove tmine, da si rekao jednu jedinu

riječ... Ali ne! Ti si se prepao, ti si stao na konvencionalnu distancu, ti si branio Lenbacha, čovjeka koji je upropastio moj život! A ja, ja sam za tebe htjela da ubijam!“ (Krleža, 2008: 169).

I što preostaje ženi koja je sve dala, a ništa joj nije bilo uzvraćeno? Kada su joj sve nade i želje nestale, uništene, razorene, a stvarnost počinje naličiti noćnoj mori. Ona shvaća kako je on čitavo vrijeme bio njezina ljubav, a ona samo njegov flert. „Razočarana, povrijeđena, Laura se ubija, ali samoubojstvo nije tek čin samouništenja“ (Gjurgjan, 2004: 318). Činom samoubojstva ona postaje glavnim protagonistom te drame.

Zašto je Laura morala umrijeti? Njezinu nesretnu sudbinu odredio je i glembajevski kompleks, ta nečista krv, prokletstvo i nemogućnost sretnog življenja. Kod nje na kraju prevladava manijakalna depresija nad pozitivnim životnim nagonom, te je njezino ubojstvo leptirice samo nagovještaj njezinog suicidalnog čina i njezine nemogućnosti kontroliranja vlastitih osjećaja i života. Laura je ujedno i prekršila moralni kodeks. Njezin privatni prostor u kojemu prima privatne posjete čini ju moralno dvojbenom osobom. Vođena je požudom i ljubomorom, stoga se njezina sreća ne može ostvariti jer ona nije bestjelesna žena (Gjurgjan, 2004).

U agoniji nije samo dramatizacija glembajevske agonije, nego ujedno i drama dublje studije braka u krizi, bračne antipatije i psihologije varanja, a u liku Laure i psihologija nesretno zaljubljene žene, njezinog nesretnog erosa i nesretne krvi (Vučetić, 1958).

4.6. Melita Szlougan-Szlouganovechka

Posljednji dio trilogije *Leda* prati događaje vezane uz ljubavni četverokut: Melita-Urban-Aurel-Klara. Krleža je podnaslovio dramu kao *Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina* i ona se znatno razlikuje od preostale dvije drame: neposrednije se i stvarnije veže uz doba u kojem je nastala i ona je tekst u kojem se Krleža najizrazitije udaljuje od ustaljenih dramaturških postulata (Hećimović, 1976). Dosadašnja prevlast glembajevskog u prvim dvjema dramama zamjenjuje se novom notom – klanfarovskom, a kao jedini glembajevski lik javlja se vitez Oliver Urban koji potječe iz nezakonitog glembajevskog odvetka. „Cijela se komedija zapravo događa »u krevetu«, od spolnog općenja između Urbana i Melite na početku do odlaska Urbanova s noćnom damom »na jedan whisky«“ (Gašparović, 1977).

Melita je Klanfarova supruga, supruga sina ciglara koji se nakon puno muke uz pomoć Szmerdelszskog popeo na mjesto župana te time stekao ugled i poštovanje. O njemu i početcima njegovog odnosa s Melitom svjedoče i prozni tekstovi *Svadba velikog župana Klanfara* te *Klanfar na Varadijevu*. Melita je žena dvojbenog morala koja je ostala s Klanfarom u braku

samo zbog materijalne sigurnosti, a vara ga s Urbanom i Aurelom. Već pretkraj prvog čina *Lede* Klanfar napada Melitu da ga vara s Urbanom i predlaže joj rastavu braka.

„KLANFAR: Zašto? Valjda mi nećeš htjeti sugerirati da sve to govorim bez razloga? Dakle, molim lijepo: ne želim više, ni pod kojim uslovom, da ona kreatura, onaj vaš gospodin vitez dolazi u moju kuću! Ovo je večeras bilo posljednji put!

MELITA: Tko? Oliver? Pa on je moj drug još iz najranijeg djetinjstva! Ja ga poznajem od svog prvog Kränzchena. Zašto ga vrijeđaš? Što ti je skrivio?

KLANFAR: Glupost! Već više od godinu dana govori se po čitavom gradu o vašem odnošaju! Ti ne daš vrijeđati toga gospodina, a mene on može kompromitirati, i to je onda dobar vic! On je naravno džentlmen, a ja sam najobičniji Klanfar i treba da smatram za naročitu čast što je moja žena odabrala za svoga kavalira jednog plavokrvnog viteza. Ja se mogu postaviti na glavu i ja ne ću postati ravnopravan vama!“ (Krlježa, 2008: 241-242).

Njezina odsutnost u braku jasno je vidljiva, pa čak i Klanfar shvaća kako njihov odnos nema ljubavi, nema smisla:

„MELITA, *hladno i superiorno*: Ja vam nisam nikad lagala. Ja ni sada ne lažem, pardon, to se mi nismo dobro razumjeli: ja sam vam izjavila još odmah na početku da vas uzimam iz materijalnih motiva, i ja to priznajem. U intinom mom ličnom životu igrali su mnogi ljudi važne uloge, ali vi nikada. Spram vas subjektivno nikada se nisam osjećala obaveznom“ (Krlježa, 2008: 243).

Njezina pusta sanjarenja o bijegu s Aurelom u Firencu ostaju samo to – pusti snovi. Ona uz motiv djeteta pokušava uhvatiti Aurela u svoju mrežu laži i zadržati ga, pod izgovorom da je to samo kako bih uvidjela kakav je. U sve to upleće se i Urban kao lik intrigatora koji zamršava, ali i raspleće čitavu situaciju, koji suptilno upravlja njihovim postupcima i time kako će se stvari dalje odigrati. Naposljetku, situacija se vraća u početno stanje te prvobitni parovi Melita i Klanfar te Aurel i Klara ostaju zajedno.

U opisu Melite značajan je i početni interijer kao tehnika implicitno-figuralne karakterizacije koji svjedoči o nekoj daljnjoj slavi u kojoj ona želi i dalje ostati: „Soba je prenatrpana sitnicama, kao soba u kojoj se stanuje kroz dvije generacije. Mnogo fotografija i jastuka, paravana s utkanim zlatorepim pticama, sagova i uspomena iz davnih mađžaronskih szlouganovechkih dana“ (Krlježa, 2008: 223). Ona žali za prošlošću, za nečim boljim, ali sve ostaje samo na uspomeni.

Melita (kao i Klara – drugo glavno žensko lice drame *Leda*) predstavljaju sliku

„neproduktivne, dokone, site i malo luckaste, malo slabe, ali mekoputne i slatke žene, koja je, takva, uglavnom meso, kokošasta, »bolja« ženka, rafinirana put, brakom zasićena i pokrivena bludnica koja se snobovski plete u kulturu i kao da usto nešto može kad već u blagostanju sjedi na vrhovima svoje klase“ (Vučetić, 1958: 211-212).

I Melita i Klara oblikovane su kao dinamični likovi koji u sebi nose želju za promjenom, za izlazom iz sadašnje situacije, ali ih koči financijska sigurnost. One su neodlučne, impulzivne i samo naizgled spremne za promjenu, ali ipak ostaju u svom sigurnom prostoru. Nasuprot njima Krleža umeće likove bludnica koje „nude svoje tijelo kao pohabanu robu na sajmištu“ (Vučetić, 1958: 212). Time pokazuje kako su te dame socijalno daleke od svih Klara i Melita, ali su zapravo sve žene na svoj način nesretne i jadne.

4.7. Klara

U liku Klare i njezinim sentimentalno-patetičnim tužaljka o vlastitom djetinjstvu i djevojaštvu može se prepoznati odjek barunice Castelli:

„KLARA, kao *recitativ*: Ja se bojim siromaštva. Odrasti između politiranog pokućstva i sadrenih svetaca, u sobama gdje je jedina knjiga starinski molitvenik uvezan u kornjačinu koru sa zlatorezom, odrasti među onim gladnim sirotama u parhetu, u sumraku petrolejke, gdje se pekmez od šipka čuva u zelenkastim staklima, a rublje se pere lugom od pepela, a pod je gola izribana daska, odrasti pod pečatom siromaštva, u sumracima subotnjim kad su mokre daske, to sam ja, to je moja mladost“ (Krleža, 2008: 258).

Kao i barunica Castelli, Klara se nikako ne želi vratiti u tu bijedu iz koje je jedva izašla, pa čak i pod cijenu vlastitog života. Za razliku od barunice Castelli koja je nimfomanka, koja nosi svoju kob u krvi, Klara se nakon godinu dana flertovanja prepušta Urbanu da bi to ubrzo požalila i vratila se u sigurne materijalne okvire braka s Aurelom. U trenutku tog prepuštanja njezin lik doživljava skokovitu promjenu – od one koja odolijeva tjelesnim užicima i varanju, ona postaje jednaka njima i time se zaista čitava komedija odvija u krevetu.

Klanfar i Melita predstavljaju krug stupidne malograđanštine, dok Urban i Klara iskaču iz tog kruga: on zbog svoje superiorne rječitosti jednog šarmera, a ona zbog izvjesnih primjesa inteligencije i iskrenosti u odnosu spram vlastitog društvenog milieu-a (Gašparović, 1977).

Klara je svjesna kako ju Aurel vara s Melitom, ali ono što je uzrokovalo njezinu značajnu vanjsku reakciju jest saznanje da bi se Aurel oženio Ledom, ona je njegova inspiracija, a kada Urban govori Aurelu da je Leda već isprošena on ostaje u bijesnom šoku. To postaje ono što je uništilo Klaru, kada je čula kako govori o Ledi i kada Aurel govori: „Klara, što Klara, kad bi gospođa Klara patila od ukusa, bila bi se već davno rasplinula kao duh na spiritističkoj seansi“ (Krlježa, 2008: 276).

Nakon tog incidenta i Klarinog nestanka, Aurel zaista postaje zabrinut i u posljednjim scenama Klara saznaje istinu, a to je da ju Aurel zaista voli:

„Između one neizvjesnosti da li je to ona, ona žena na ulici, i bolnice, u onih deset minuta, ja sam intenzivno doživio jednu duboku emociju kako ne bih mogao da preživim njene smrti! Ima takvih minuta u kojima čovjek proživi jedan čitavi život! U onoj musavoj mrtvačnici osjetio sam kako sam s tom ženom vezan, kako ne bih mogao da je preživim, i ja sebi izmoljavam takve primjedbe!“ (Krlježa, 2008: 291).

I Melita i Klara ostaju ipak u svom sigurnom krugu vraćajući se na početno stanje. Obje su vođene svojom tjelesnošću i požudom te se prepuštaju strastima, iako Melita u tome prednjači.

5. Zaključak

Miroslav Krlježa ostavio je značajan opus koji se ističe brojnim dramskim ostvarenjima, a kao središnji dio ističe se ciklus o Glembajevima. Unutar ciklusa, koji se sastoji od tri dramska ostvarenja: *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda* te jedanaest proznih fragmenata: *O Glembajevima*, *Dobrotvori*, *Kako je dr. Gregor prvi puta u životu susreo nečastivog*, *Sprovod u Teresienburgu*, *Ljubav Marcela Faber-Fabryczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*, *U magli*, *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbachova*, *Pod maskom*, *Svadba velikog župana Klanfara* i *Klanfar na Varadijevu*, Krlježa prikazuje rodoslovlje jedne patricijske zagrebačke obitelji Glembaj. U proznom dijelu *O Glembajevima* navode se suhom faktografijom sudbine razgranatog obiteljskog stabla Glembajevih čije sudbine završavaju nesretno. Proza upotpunjuje sliku koju donose drame, davajući čitateljima mogućnost potpunog shvaćanja uzroka koji su doveli do takvih posljedica. Daje informacije koje u dramskom dijelu nisu iznešene, ali je njihovo poznavanje pretpostavljeno.

Sve tri drame glembajevskog ciklusa odlikuje jedna ključna formula, a to je mehanizam igre u kojem je žena postavljena između dva ili više muškaraca, formula koja se provlači kroz čitav

Krležin dramski, ali i nedramski opus. Odnos muškarac – žena predstavlja stalno mjesto Krležine dramatike s jakim notom demistificiranja fenomena ljubavi (Gašparović, 1977). Analizirano je pet ženskih likova, pet snažnih ženskih ličnosti čija je uloga značajna u dramama: barunica Charlotta Castelli-Glembay, sestra Angelika, Laura Lenbachova, Melita i Klara. Ono što je zajedničko svim tim ženskim likovima jest vođenost tjelesnim nagonom i požudom, sve su to fatalne žene koje se vode time. One predstavljaju dominantne likove, iako sestra Angelika isprva odudara od ostalih ženskih likova jer se činom redovništva ona odmiče od tjelesnosti i uzdiže, statičan je lik, ali čitajući genealogiju saznaje se kako je i ona na kraju poklekla tjelesnim užicima, udala se za Leonea i rodila mu sina. Iza njihovih intelektualnih razgovora krije se erotska napetost i čežnja. Barunica Castelli i Klara vrlo su slične: obje dolaze iz siromašne sredine te u trenutnim brakovima pronalaze materijalnu sigurnost koja im pruža oslonac i bez koje ne bi mogle zamisliti život. Klara na kraju ipak saznaje da ju Aurel voli, dok barunica Castelli pokazuje svoje pravo lice. Laura se izdvaja kao psihološki najdublji, najljudskiji i najtragičniji lik u cjeloukupnoj Krležinoj dramatici, a drama *U agoniji* jest drama dublje studije braka u krizi, bračne antipatije i psihologije varanja. Melita, kao i Klara, nalazi se u braku zbog materijalne sigurnosti, ali njezina uloga fatalne žene znatno je naglašenija: ona vara svog muža ne s jednim, nego s čak dva ljubavnika. Naglasak je stavljen na prikaz moralnog rasula tadašnjeg društva, uz pomoć glembajevske nečiste krvi i zle kobi. Oni i njihovi potomci prikazani su kao ti koji se ne mogu oduprijeti kobnoj sudbini, koji se podaju tjelesnim užicima i strastima, kao oni koji ne mogu odoliti onome animalnome u njima, a ljudsko ostaje potisnuto. U ženskim likovima bludnica može se uočiti i Krležin mizogini stav, ali i potencijalna kritika cjeloukupnom tadašnjem društvu. Ciklus o Glembajevima zaista je zanimljiva i bogata tvorevina u kojoj postoje brojni aspekti potencijalnih analiza, predstavljaju neiscrpno vrelo i temu koja je i danas aktualna, ali u malo promijenjenom izdanju.

6. Popis literature i izvora

Predlošci:

1. Krleža, Miroslav. 2008. Glembajevi: drame. Zagreb: Europapress holding.
2. Krleža, Miroslav. 1973. Glembajevi – proza. Sarajevo: Oslobođenje.

Literatura:

3. Batušić, Nikola. 1978. Povijest hrvatskoga kazališta. Zagreb: Školska knjiga.
4. Batušić, Nikola. 1995. Krležine drame i hrvatska dramatika, u: Krležini dani u Osijeku 1993., priredio Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: Pedagoški fakultet.
5. Donat, Branimir. 2002. Dossier Glembajevih u: O Miroslavu Krleži još i opet – studije i eseji. Zagreb: Dora Krupićeva.
6. Gavella, Branko. 1970. Glembajevsko-tršćanske varijacije, u: Književnost i kazalište. Zagreb: Kolo Matice hrvatske.

7. Gašparović, Darko. 1977. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.
8. Gjurgjan, Ljiljana Ina. 2004. Od Eve do Laure, Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, 30,1, str. 311-320.
9. Gjurgjan, Ljiljana Ina. 1993. Leone i Filip: od modernističkog do postmodernističkog poimanja subjekta, *Republika*, 11-12, str. 90-99.
10. Hećimović, Branko. 1976. *Fragmenti o Krležinoj dramaturgiji u: Trinaest hrvatskih dramatičara: Od Vojnovića do Krležina doba*. Zagreb: Znanje.
11. Lauer, Reinhard. 2013. *Miroslav Krleža – hrvatski klasik*. Zagreb: Naklada Ljevak.
12. Matković, Marijan. 2001. *Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje, u: Ogledi i ogledala, priredio: Branko Hećimović*. Zagreb: HAZU: Matica hrvatska: Nakladni zavod Matice hrvatske.
13. Oklopčić, Biljana. 2008. Stereotipija u prikazu ženskoga lika u genealoškim ciklusima Williama Faulknera i Miroslava Krleže: Eula Varner Snopes i Charlotta Castelli-Glembay, *Fluminensia*, 20, 1, str. 99-118.
14. Petrač, Božidar. 1990. Lik žene u hrvatskoj književnosti, *Bogoslovska smotra*, 60, 3-4, str. 348-354.
15. Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Preveo Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
16. Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame: 1880-1950*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
17. Švacov, Vladan. 1976. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga.
18. Vidan, Ivo. 1975. *Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu, u: Tekstovi u kontekstu: odjeci i odnosi u novijoj književnosti*. Zagreb: Liber.
19. Vučetić, Šime. 1958. *Krležino književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost.

Mrežni izvori:

20. Hrvatska enciklopedija. Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34113>
21. Krležijana. Leksikografski zavod Miroslava Krleže. Dostupno na: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1746>