

# Koncepcija ženskog lika u Krležinu Glembajevskom ciklusu

---

Šepček, Borna

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:555118>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-11**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski jednopredmetni sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti

**Borna Šepček**

**Koncepcija ženskog lika u Krležinu Glembajevskom  
ciklusu**

**Diplomski rad**

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski jednopredmetni sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti

Koncepcija ženskog lika u Krležinu Glembajevskom ciklusu

Diplomski rad

Student/ica:

Borna Šepček

Mentor/ica:

izv. prof. dr. Sc. Sanja Knežević

Zadar, 2023.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Borna Šepček**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Koncepcija ženskog lika u Krležinu Glembajevskom ciklusu** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 30. listopada 2023.

## **Koncepcija ženskog lika u Krležinu Glembajevskom ciklus**

### **Sažetak**

Miroslav Krleža jedan je od najcjenjenijih hrvatski književnika koji je iza sebe ostavio značajan prozni i dramski opus u kojem se posebno izdvaja ciklus o Glembajevima. Krleža se u drugoj polovici dvadesetih godina 20. stoljeća počinje baviti sudbinom fikcionalne zagrebačke građanske obitelji Glembaj te stvara genealoški ciklus o toj obitelji. Ciklus o Glembajevima sastoji se od tri drame i jedanaest prozних tekstova, odnosno novela, fragmenata i literarnih portreta. Uz tri poznate drame *Gospodu Glembajeve*, *U agoniji* i *Ledu*, prozni dio ciklusa čine tekstovi *O Glembajevima*, *Dobrotvori*, *Kako je dr. Gregor prvi puta u životu susreo nečastivog*, *Sprovod u Teresienburgu*, *Ljubav Marcela FaberFabriczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*, *U magli*, *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbachova*, *Pod maskom*, *Svadba velikog župana Klanfara* i *Klanfar na Varadijevu*. U diplomskom radu predstaviti će se život i djelo autora Miroslava Krleže te njegov književni i dramski opus s naglaskom na ciklus o Glembajevima. Nadalje, u radu će se analizirani ženski lik kroz povijest hrvatske književnosti te će se analizirati ženski likovi ciklusa o Glembajevima.

Ključne riječi: Miroslav, Krleža, Ciklus o Glembajevima, drama, proza, ženski likovi

## **Conception of the female character in Krleža's cycle about the Glembays**

### **Summary**

Miroslav Krleža is one of the most respected Croatian writers who left behind a significant prose and dramatic oeuvre, in which the cycle about the Glembays stands out in particular. In the second half of the twenties of the 20th century, Krleža began to deal with the fate of the fictional Zagreb bourgeois family Glembay and created a genealogical cycle about that family. The series about the Glembays consists of plays and eleven prose texts, i.e. novellas, fragments and literary portraits. In addition to three well-known plays by Messrs Glembay, *In agony* and *Leda*, the prose part of the cycle consists of texts *About the Glembeyes*, *Benefactors*, *How Dr. Gregor met the wicked for the first time in his life*, *Funeral in Teresienburg*, *Love by Marcelo FaberFabriczy for Miss Laura Warroniggova*, *In the Fog*, *Ivan Križovec*, *Baroness Lenbachova*, *Under the mask*, *The wedding of the great prefect Klanfar* and *Klanfar in Varadijevo*. The diploma thesis will present the life and work of the author Miroslav Krleža, as well as his literary and dramatic oeuvre with an emphasis

on the series about the Glembayes. Furthermore, the paper will analyze the female character throughout the history of Croatian literature and will analyze the female characters of the cycle about the Glembayes.

Keywords: Miroslav, Krleža, Cycle about Glembajevi, drama, prose, female characters

## SADRŽAJ

|   |    |
|---|----|
| 1. UVOD.....  | 1  |
| 2. ŽIVOT I DJELO MIROSLAVA KRLEŽE.....                    | 2  |
| 2.1 KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO MIROSLAVA KRLEŽE .....         | 3  |
| 2.2. DRAMSKO STVARALAŠTVO MIROSLAVA KRLEŽE .....          | 5  |
| 3. CIKLUS O GLEMBAJEVIMA .....                            | 6  |
| 4. ŽENSKI LIKOVI U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI.....            | 8  |
| 5. ŽENSKI LIKOVI U CIKLUSU O GLEMBAJEVIMA .....           | 10 |
| 5.1 BARUNICA ZYGMUNTOWICZ BEATRIX – SESTRA ANGELIKA ..... | 10 |
| 5.2 BARUNICA CHARLOTTA CASTELLI GLEMBAJ .....             | 13 |
| 5.3 PROLETERKA RUPERTOVA I FANIKA CANJEG .....            | 18 |
| 5.4 LAURA LENBACHOVA .....                                | 20 |
| 5.5 MELITA SZLOUGAN-SZLOUGANOVECHKA .....                 | 28 |
| 5.6 KLARA.....  | 32 |
| 5.6 OLGA .....  | 34 |
| 6. ZAKLJUČAK .....  | 38 |
| 7. LITERATURA .....                                       | 40 |

## 1. UVOD

Tema ovog diplomskog rada je analiza ženskih likova u ciklusu o Glembajevima koji se sastoji od jedanaest prozних tekstova i tri drame. Uz poznatu dramsku trilogiju *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*, ciklus se sastoji od jedanaest prozних tekstova: *O Glembajevima*, *Dobrotvori*, *Kako je dr. Gregor prvi puta u životu susreo nečastivog*, *Sprovod u Teresienburgu*, *Ljubav Marcela Faber-Fabriczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*, *U magli*, *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbachova*, *Pod maskom*, *Svadba velikog župana Klanfara* i *Klanfar na Varadijevu*. S obzirom na to da je tema rada analiza ženskih likova, tri drame će poslužiti kao središnji izvor, a prozni tekstovi kao dodatni izvor, jer prozni dio upotpunjuje sliku koju donose drame. U proznom dijelu čitateljima se otkrivaju uzroci koji su doveli do tragičnih ishoda koje pratimo u dramama. Uz analizu ženskih likova u ciklusu o Glembajevima, u ovom radu bit će govora i o razvoju ženskih likova kroz povijest hrvatske književnosti. Prvo poglavlje rada donosi prikaza života i djela autora ciklusa Miroslava Krleže, njegov književni rad s posebnim osvrtom na dramski opus i ciklus o Glembajevima. Nadalje, kao što je već spomenuto, u radu će se govoriti o razvoju ženskih likova kroz povijest hrvatske književnosti. Naposljetku, sve navedeno primijenit će se u analizi ženskih likova iz ciklusa o Glembajevima, odnosno na sestru Angeliku, barunicu Castelli, proleterku Rupertovu i Faniku Canjeg, Lauru Lenbachovu, Melitu, Klaru i Olgu. Svi likovi u Krležinom bogatom opusu, pa tako i ženski likovi ovog ciklusa, detaljno su i realistično opisani pa je teško povjerovati da su to fiktivni likovi, plod piščeve mašte. Književni likovi samo su likovi u određenom djelu, a ne stvarne osobe. Ipak, način karakterizacije ženskog lika u određenom vremenu povezan je s doživljavanjem žene i njezinog identiteta u istom tom vremenu. Tako se ženski lik može promatrati kao pokazatelj društvene klime i svjetonazora u određenom razdoblju. U ciklusu prevladava tip fatalne žene kojeg prepoznajemo u likovima barunice Castelli, Melite, Klare i Olge, što će se kroz analizu i dokazati. Nasuprot njima stoji potpuno suprotan lik, lik žene majke i žene anđela koji predstavlja sestra Angelika. Izdvaja se i potencijalno najtragičniji ženski lik cijelog ciklusa, Laura Lenbachova koja proživljava duboku životnu agoniju.



## 2. ŽIVOT I DJELO MIROSLAVA KRLEŽE

Miroslav Krleža rođen je 7. srpnja 1893. godine u Zagrebu, u kojem je i preminuo 29. prosinca 1981. godine. Bio je pjesnik, prozaik, dramatičar, esejist, novinar i književni kritičar. Sudjelovao je u dokumentu koji je pomogao usustavljenju hrvatskog jezika, *Deklaraciji o nazivu i položaju hrvatskog jezika*, te je također sudjelovao u osnivanju *Društva književnika*, *Akademije*, *Matice hrvatske* i *Leksikografskog zavoda* koji danas nosi ime *Leksikografski zavod Miroslava Krleže*. Rođen je u obitelji nižeg gradskog činovnika, u kući agresivnog oca koji je nježnog mladića silom poslao na vojne studije koje ovaj nije nikad htio završiti (Prosperov Novak, 2003). Osnovnu i srednju školu polazio je u svom rodnom gradu, a kasnije svoje školovanje nastavlja u Pečuhu i Budimpešti. Bio je odličan đak zagrebačke niže gimnazije, te je već je kao jedanaestogodišnjak napisao svoje prve drame. Tijekom svog odrastanja boravio je u raznim gradovima, u Beogradu, Varšavi, Parizu i Galiciji, gdje je bio na ratnoj fronti. Nakon povratka u svoj rodni grad, Krleža se počinje baviti književnim i novinarskim radom. Pokreće časopis *Plamen* te sudjeluje u uredništvu časopisa *Danas* i *Književna republika*. Književnim radom počinje se baviti 1914. godine, kada mu izlaze dva dramska teksta, *Legenda* i *Maskerata*. Opus Miroslava Krleže dijeli se na dramski, lirski i prozni opus. U svom završnom radu, u kojem se bavim autorom Miroslavom Krležom i njegovom dramom *Gospoda Glembajevi*, navela sam kako se Krležino lirsko stvaralaštvo temelji se na jedanaest zbirki: *Pan*, *Tri simfonije*, *Pjesme I*, *Pjesme II*, *Pjesme III*, *Lirika*, *Knjiga pjesama*, *Knjiga lirike*, *Simfonije*, *Pjesme u tmini* i najpoznatijoj zbirci *Balade Petrice Kerempuha* (Šepček, 2021). Nadalje, Krležin prozni opus čine zbirke novela (*Hrvatski bog Mars*, *Hiljadu i jedna smrt*) kao i ciklusi novela, kao što je ciklus novela o Glembajevima o kojemu će se u ovom radu govoriti. Nadalje, Krleža piše eseje, feljtone, zbirku putopisa te romane. Autor je prvog modernog romana u hrvatskoj književnosti, romana *Povratak Filipa Latinovicza*, a poznat je i po svojim romanima *Na rubu pameti*, *Banket u blitvi* te *Zastave*. Kao što je već navedeno, njegovo dramsko stvaralaštvo počinje dramama *Legenda* i *Maskerata*. Nakon toga Krleža piše drame *Galicija*, *Golgota*, *Aretej*, *Saloma*, te drame *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda* o kojima će se u ovom radu također govoriti. Uz navedene drame piše i brojne druge te on kao najsvestraniji pisac stoji na čelu revolucionarne generacije te je svojim bogatim djelom obilježio cijelo međuratno razdoblje sve do šezdesetih godina (vidi Prosperov Novak, 2003. *Povijest hrvatske književnosti*; Šicel, 2007. *Povijest hrvatske književnosti XX.stoljeća*).

## 2.1 KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO MIROSLAVA KRLEŽE

Od 1928. do 1952. godine hrvatsku književnost karakterizira povratak realističkom konceptu književnosti te se javlja utilitarni ili socijalni realizam, regionalni realizam i mitski realizam. Miroslav Krleža protivi se modelu utilitarnog realizma, a podržava tendencioznu književnost ostvarenu književnim sredstvima. Zbog toga dolazi do sukoba na književnoj ljevici koji počinje Krležinim „Predgovorom podravskim motiva Krste Hegedušića“ 1933. godine, a nastavlja se u već spomenutim Krležinim časopisima *Danas* i *Pečat* (vidi Prosperov Novak, 2003. *Povijest hrvatske književnosti*; Šicel, 2007. *Povijest hrvatske književnosti XX.stoljeća*). Do njegovih prvih književnih afirmacija bio je težak put, put od desetak godina na kojem je Krleža proživio burne i sudbonosne drame, stvaralačke groznice i borbe za svoj izraz (Vučetić, 1983: 9).

Krležino književno stvaralaštvo dijeli se na četiri stvaralačke faze; simbolističko-ekspresionističku fazu, realističko-psihološka fazu, fazu bunta i posljednju fazu u kojoj objavljuje romane. U prvoj fazi Krleža piše poeziju u duhu ekspresionizma, koristi motive straha, samoće i neizvjesnosti. U prvoj fazi svog stvaralaštva Krleža prikazuje neljudska djela u ratno vrijeme u zbirkama *Pjesme I. i II.*, piše ekspresionističku prozu *Hrvatska rapsodija* i prvi dramski ciklus *Legende*, u kojem se na planu izraza miješaju lirska, simbolistička obilježja s ekspresionističkim. U prvom razdoblju piše i svoje kvantitativne drame *Legenda*, *Maskerata*, *Kraljevo* i ostale. U realistično-psihološkoj fazi Krleža piše treći dramski ciklus koji čine drame *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*. U tim dramama je naglašena realističko-psihološka metoda u prikazivanju likova što ove drame čini psihološkim dramama. U drugoj fazi svog stvaralaštva Krleža također piše i zbirku ratnih novela *Hrvatski bog Mars*, zbirku novela *Novele* i genealoški ciklus koji se sastoji od ratnih drama u kojima je vidljiv realizam s odjecima ekspresionizma: *Galicija* ili *U logoru*, *Golgota* i *Vučjak*. U ovoj fazi stvaralaštva piše i zbirku *Lirika* i pjesmu *Snijeg* u kojoj je njegova poezija prožeta tihim, bolnim raspoloženjem i umorom od sukoba sa stvarnošću. Treća faza, faza bunta donosi pred čitatelje bunt protiv bijede i obespravljenosti malog čovjeka u zbirci *Knjiga pjesama* i ciklusu na kajkavskom narječju *Balade Petrice Kerempuha*. U posljednjoj fazi svog stvaralaštva Krleža nastavlja modernističku tradiciju i piše prvi moderni, analitičko-psihološki roman u hrvatskoj književnosti, *Povratak Filipa Latinovicza*. U posljednjoj fazi svog stvaralaštva piše i romane *Na rubu pameti*, *Banket u Blitvi*, *Zastave* te posljednje dramsko djelo *Aretej* ili *Legenda o svetoj Ancili* (vidi Prosperov Novak, 2003. *Povijest hrvatske književnosti*; Šicel, 2007.

*Povijest hrvatske književnosti XX.stoljeća).*

## 2.2. DRAMSKO STVARALAŠTVO MIROSLAVA KRLEŽE

Miroslav Krleža, kao što je već navedeno, svoje prve dramske prizore počinje pisati kao jedanaestogodišnjak. Njegovi prvi objavljeni dramski tekstovi, *Legenda i Maskerata*, izlaze 1914. godine. Prije nego što su neke drame objavljene u cijelosti, veći ili manji fragmenti objavljivani su u tisku. Nakon prvih dramskih ostvaraja Krleža objavljuje sljedeće drame: *Hrvatska rapsodija*, *Kraljevo*, *Kristofor Kolumbo*, *Michelangelo Buonarroti*, *U predvečerje*, *Galicija*, *Adam i Eva*, *Golgota*, *Vučjak*, *U agoniji*, *Gospoda Glembajevi*, *Leda*, *U logoru*, *Aretej*, *Saloma* i *Put u raj*. Miroslav Krleža veliki je dio svojih drama dopunjavao i prerađivao zbog toga što nije bio zadovoljan svojim fabulama ili recepcijom tekstova i njihovih tumačenja. Ljubomir Maraković smatra Krležu autorom najboljih djela hrvatskog ekspresionizma, *Hrvatske rapsodije i Gologote* te Krležu smatra zreom i izrazitom literarnom fizionomijom i neoporecivim dramskim talentom (Šicel, 2007: 157).

Miroslav Krleža svoje je drame podijelio na književne cikluse s obzirom na razdoblje u kojem su nastale. Cikluse je zamislio kao tematski i problematski povezane „skupine stilskih i generički homogenih, ali i heterogenih tekstova“ (Senker, 1996: 19). Dramski tekstovi Miroslava Krleže podijeljeni su u tri ciklusa: *Legende*, *Tri drame* i *Glembajevi*. Prvi ciklus nosi naziv *Legende* i zaokružen je 1919., a kasnije su u taj ciklus dodane drame *Adam i Eva* i *Saloma*. Ciklus *Tri drame* napisan je u prvoj polovici dvadesetih godina, a ciklus *Glembajevi* na prijelazu dvadesetih u tridesete godine. Kao što je svoje drame dopunjavao i prerađivao tako ih je i premještao iz ciklusa u ciklus, isključivao iz ciklusa ili uvrštavao u već oblikovane cikluse (Šepček, 2021: 4).

„Početak novog razdoblja u hrvatskoj dramskoj književnosti navijestio je ponovno Krleža predavanjem u Osijeku 12. travnja 1928. uoči javnog čitanja drame *U agoniji*“ (Senker, 1996: 12). Krleža tada svoj dramski rad predstavlja s dosta humora i ironije te nagovještava promjene koje dolaze s dramom *U agoniji* (Šepček, 2021: 4). Kao što sam već u svom završnom radu i spomenula, Krleža u tom predavanju govori o svom ciklusu o Glembajevima te drame iz tog ciklusa predstavlja kao psihološke dijaloge koji se prvi put javljaju u hrvatskoj dramskoj književnosti te najavljuje prijelaz s kvantitativne na kvalitativnu dramu, a odriče se drama iz svoje prve ekspresionističke faze (vidi Senker, 1996. *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*; Šicel, 2007. *Povijest hrvatske književnosti XX.stoljeća*).

### 3. CIKLUS O GLEMBAJEVIMA

Miroslava Krleža počinje se baviti sudbinom fikcionalne zagrebačke građanske obitelji Glembaj u drugoj polovici dvadesetih godina 20. stoljeća. Ciklus o Glembajevima ciklus je koji se sastoji od tri drame i jedanaest proznih tekstova koji ostaju u sjeni drama. Novele, fragmenti i literarni portreti, o kojima će se govoriti u ovom radu, ostaju zanemareni i nevažni, iako su tematski povezani s dramama i čine jednu cjelinu. Tri drame ovog ciklusa su njegov središnji dio, pa će za analizu ženskih likova ciklusa one biti glavni izvor informacija, dok će proza poslužiti kao dodatni izvor koji donosi faktografske podatke o članovima obitelji Glembaj čije sudbine pratimo kroz drame.

„Ciklus o Glembajevima, nastao između 1926. i 1930. godine, ova organska umjetnička tvorevina (u jedanaest proza i tri drame) analiza je patricijskog sloja u Hrvatskoj, to jest one tzv. kreme našeg društva što ovdje, u ovom ciklusu stupa u likovima i sudbinama Glembajevih, od vremena marijaterzijanske cehovske tmine, kada Glembajevi bijahu cehovski bezimeni, do sinkopirane crnačke glazbe, kada su Glembajevi u agoniji i svakako nestajali, a pojavila se namjesto njih nova krema našeg društva u novostvorenoj versajskoj kraljevini“ (Vučetić, 1983: 91).

Najvažniji dio ciklusa o Glembajevima drame su *U agoniji*, *Gospoda Glembajevi* i *Leda* koje zajedno čine glembajevsku trilogiju. Drame *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi* drame su u tri čina dok je drama *Leda* drama u četiri čina. Sve tri drame prikazuju zbivanja u nekoliko večernjih, noćnih i ranih jutarnjih sati. Mjesto radnje svih drama iz ciklusa rodni je grad obitelji Glembaj, Zagreb. Što se tiče jedanaest proznih tekstova, čine ih uvodna novela *O Glembajevima* te novele *Dobrotvori*, *Kako je doktor Gregor prvi put u životu sreo Nečastivoga*, *Sprovod u Theresienburgu*, *Ljubav Marcela Faber-Fabriczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*, *U magli*, *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbachova*, *Pod maskom*, *Svadba velikog župana Klanfara i Klanfar na Varadijevu*. Uvodna proza *O Glembajevima* sastoji se od glavnog teksta i tri uklopljena fragmenta. Glavni tekst uvodne proze kronika je financijskog i društvenog uspona obitelji koja preko brakova iz interesa, ubojstava i prijevara dolazi do društvenog vrha.

„Prva rečenica Leonea Glembya kao da u sebi najavljuje i ujedno sažima sve mračnu i tešku tematiku glembajevskog kompleksa: Mutno je sve to u nama, nevjerojatno mutno, draga moja Beatrice, nevjerojatno mutno. Tako započinje teći pred nama blatnjava i mutna rijeka pojedinačnih usuda glembajevske obitelji, da bi se u društvenom smislu od privida blagostanja

na početku Gospode Glembajevih, preko očajničkog i uzaludnog batrganja izgubljenih individua u drami U agoniji, dovaljala do potpuna rasula i nestajanja u Ledi“ (Gašparović, 1989: 125).

Uz glavni tekst, uvodna proza sastoji se od tri fragmenta, odnosno tri literarna portreta: o vitezu Oliveru Urbanu, barunici Charlotte Castelli i Olgi, kćerki Ambroz Glembaja.

#### 4. ŽENSKI LIKOVI U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Prije same analizu Krležinih ženskih likova iz ciklusa *Gospoda Glembajevi*, u radu će se predstaviti razvoj ženskog lika u hrvatskoj književnosti općenito, kako se mijenjala uloga žena kroz povijesti hrvatske književnosti i kako su se različiti autori odnosili prema ženskim likovima i njihovom položaju. Kao što sam i u svom završnom radu koristila članak „*Lik žene u hrvatskoj književnosti*“ autora Božidara Petrača, tako sam ga koristila i u ovom radu s obzirom na to da smatram da taj članak daje odličan uvod u ono o čemu će se u radu govoriti. Petrač (1990) u svojoj studiji govori o različitim razdobljima hrvatske književnosti te kako su se pisci tih razdoblja odnosili prema ženama.

„Hrvatska literatura s obzirom na lik žene jasno prikazuje stanovite osobnosti, otkriva svoju samosvojnost, osobito do hrvatskog preporoda, da bi u doba protorealizma i realizma pa sve do naših dana, kao uostalom, i druge književnosti, slijedila tragove na kojima se pojavljuju obrisi nove ideje po ženskoj naravi“ (Petrač, 1990: 348).

U 15. i 16. stoljeću u našoj se književnosti pojavljuju dva tipa ženskih likova: tip idealne žene i tip junakinje koja se bori i žrtvuje za više dobro, o čemu sam više pisala u svom završnom radu.<sup>1</sup> Nadalje, u hrvatskoj baroknoj književnosti pojavljuju se tri tipa ženskih likova, od kojih su neki već bili prisutni u hrvatskoj književnosti: tip idealne žene, tip žene grešnice, tip žene zavodnice, i tip žene pokajnice. U hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća pojavljuje se tri vrste ženskih likova: lik žene majke, lik fatalne žene te lik krhke žene osuđene na propast. U 19. stoljeću žena se promatrala kroz prizmu njezinog odnosa s muškarcem zbog čega je žena mogla biti ili supruga i majka ili ljubavnica. Žena kao takva može biti ili ideal ili grijeh. S jedne strane imamo ženu kao promicatelja čistoće i nevinosti, kao i krhku boležljivu ženu, dok nasuprot njih stoji femme fatale, fatalna žena koju karakteriziraju samo negativne osobine, ona uništava brakove, predmet je muške erotske mašte, privlačna je i tajanstvena, odnosno potpuna suprotnost od druga dva lika (Šepček, 2021).

„I dok je u romanima XIX. stoljeća tip fatalne žene često određen i

---

<sup>1</sup> Primjere tih žena pronalazimo u pjesmama pjesnika Ranjininog zbornika koji veličaju gospoje, opisivali prve susrete s njima, njihovu ljepotu i neuzvraćenu ljubav, oni nastavljaju tradiciju petrarkističkih krugova dok s druge strane Marko Marulić nastavlja biblijsku tradiciju i u svom djelu *Judita* uvodi lik junakinje koja se žrtvuje za nacionalno dobro. Osim kod Marulića, primjere žena koje su žrtvuju za nacionalno dobro nalazimo i u djelima Ivana Kukuljevića, Hanibala Lucića, Mikše Pelegrinovića i drugih.

motiviran nekim dijaboličnim, demonskim i paralogičnim elementima, u književnosti XX. stoljeća tip kobne žene izgubio je te elemente, primjerice u Krleže, u likovima barunice Castelli ili Bobočke u Povratku Filipa Latinovicza, ali je zadržao svoje temeljne osobine deformacije ljudskoga“ (Petrač, 1990: 353).

Gjurgan (2004) piše o autoru Miroslavu Krleži i njegovom pristupu ženskom liku. Krleža, koji je u mnogi aspektima svog stvaralaštva avangardan, ipak u književnoj reprezentaciji ženskih likova ostaje zarobljen u klišejima i stereotipima (Gjurgan, 2004). Iako Krleža u svojim dnevniciškim zapisima otkriva da razmišlja drugačije, da želi vidjeti ženu u postelji, intimnu i nemaskiranu, ipak u njegovim djelima ne pronalazimo žene u njihovim intimnim promišljanjima i doživljajima, osim u funkciji borbe između spolova (Gjurgan, 2004). Ono što prevlada u njegovim djelima kada su ženski likovi u pitanju su muško-ženski odnosi u funkciji borbe za prevlast, za moć, za afirmaciju vlastitog identiteta. Krležini ženski likovi su „procesija žena koja pleše svoj ples smrti nad klonulim muškarcima“ (Gjurgan, 2004: 314) te je temeljna funkcija žena u tekstu karakterizacija muških likova. Gašparović (1989) govori kako je ključna formula pomoću koje se odvija mehanizam igre u sve tri drame ciklusa o Glembajevima žena postavljena između dvojice ili više muškaraca, formula koja se inače konstantno provlačila kroz cijeli Krležin dramski i prozni opus. „Upravo u glembajevskom ciklusu ona je najuočljivije prisutna i najjače istaknuta, uspevši se do puna i zrele klimaksa“ (Gašparović, 1989: 123). Kao što Gjurgan (2004) navodi, Krleža u svom dnevniku kritizira princip Apsolutnog Ženstva prikazanog kao demonskog udava, boa constrictor, hladne, nijeme, opasne zmijsa, koja nikada ne umije da kaže pravu riječ u pravo vrijeme, koja nikada nije znala Čovjeku da objasni baš ništa, koja ga nikad nije pojmla, prijeteći mu od kolijevke do groba svojom amazonskom superiornošću, pa ipak žene u svojim literarnim djelima prikazuje na taj stereotipan način. U svojim djelima Krleža potvrđuje Michelangelovu spoznaju: Laž si, Ženo, slinava i oganj močvarni! O, grozna si obmana na mome putu u grob! Zašto da Te pretvaram u boje i sonete, kada Te zapravo mrzim! Kad mrzim Tebe i onoga koji mi te je iskinio iz mog mesa. Vrati mi moje rebro! (Gjurgan, 2004) Zbog svega navedenog, izgleda kao da Krležu vodi mržnja dok piše o ženama, što će se na konkretnim primjerima u nastavku rada pokušati dokazati ili opovrgnuti.



## 5. ŽENSKI LIKOVI U CIKLUSU O GLEMBAJEVIMA

### 5.1 BARUNICA ZYGMUNTOWICZ BEATRIX – SESTRA ANGELIKA

Lik Angelike Glembaj i njezinu sudbinu pratimo u drami *Gospoda Glembajevi*. Sestru Angeliku u drami upoznajemo u trenutku kada ima dvadeset i devet godina, a u drami pratimo njezin odnos s Leoneom Glembajem, bratom svog pokojnog supruga. Angelika Glembaj rođena je kao barunica Zygmuntowicz Beatrix, a nakon smrti svog supruga Ivana Glembaja, pridružuje se dominikanskom redu te postaje sestra Angelika. Ona je rođena s barunskom titulom, dok ju je barunica Castelli, o kojoj će kasnije biti govora, morala zaslužiti. Na početku drame Krleža čitatelje upoznaje s likom Angelike:

„Za ovoga kretanja, žamora gostiju, glazbe i smijeha, na sceni stoji Sestra Dominikanka Angelika, udovica Glembaj, rođena barunica Zygmuntowicz Beatrix i promatra portrete po zidovima. 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, 2012:282).

Prvi opis Angelike otkriva čitatelju o njezinoj blagosti i samozatajnosti, kao i o njezinim ljiljanskim prozirnim rukama koje će u drami liječiti i njegovati, te biti važan detalj u određivanju lika Angelike kao žene majke i žene anđela, žene koja njeguje i liječi. Angeliku kao ženu anđela definira njezino ime i prije nego upoznamo njezin lik. Njezin karakter, njezina dobrota i naivnost, kao i uloga redovnice i uloga u Leonovom životu to dodatno potvrđuje. Krleža i dalje kroz dramu opisujući Angelike daje važnost njezinim rukama:

„Ono lice bilo je nasmijano, upravo toliko da su se na jagodicama zaokružile dvije malene, diskretne jamičice kao dvije simetrične sjenke iznad pravilne dijanske usne, ruke ljiljanske, bijele, mirišljive, prsti engleski, fini, duguljasti Holbeinovi prsti, divna plavokrvna ruka...“ (Krleža, 2012: 287)

U opisima Angelike Krleža ne opisuje nakit kao ni druge modne detalje, nego na temelju opisa stvara sliku o Angeliki kao finoj, otmjenoj, jednostavnoj i decentnoj dami.

Na početku drame vodi se dijalog Angelike i Leona tijekom njihovog povratka u obiteljsku kuću Glembaj povodom proslave jubileja banke Glembaj Ltd. Njihov dijalog započinje poznatom

rečenicom, koja opisuje cijeli ciklus i život obitelji Glembaj: „Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno“ (Krlježa, 2012: 283). Kroz njihov dijalog, već na samom početku drame, saznajemo o bliskom odnosu i privrženosti između njih dvoje, te se u Leonovom obraćanju Angeliki primjećuje indirektan flert. Leoneov flert Angelika u isto vrijeme i prihvaća i odbija, s obzirom na to da je sada dominikanka, ali također ne skriva želju da sluša njegovo blage riječi s obzirom na njihovu prošlost. Gašparović (1989) govori kako je njihov dijalog vođen na visokoj intelektualnoj razini gdje se na stručan način vode rasprave o teologiji i slikarstvu, ali ono o čemu se ne govori konkretno, nego stoji između redaka jest strujanje posebno finog i suptilnog, erotičnog razumijevanja te je taj razgovor cilj kojim Leone dolazi do njihovih zajedničkih uspomena. Kao što sam već navela u svom završnom radu, dijalog između Leona i Angelike odvija se u dnevnoj sobi glembajevske vile u kojoj se na zidu nalaze portreti članova obitelji Glembaj (Šepček, 2021). Među slikama se nalazi i Angelikin portret koji ju prikazuje „u žutoj brokatnoj večernjoj gali, s dubokim dekolteom i ogromnom lepezom od nojeva perja“ (Krlježa, 2012: 287). Dok je Angelika promatrala svoj portret, promatrala je svoju prošlost, sebe kakva je bila nekoć, odnosno prije deset godina. Angelika nije više živjela ni materijalnim ni duhovnim životom kakvim je tada živjela i više nije prepoznavala sebe na tom portretu (Šepček, 2021).

Nakon početnog dijaloga između sestre Angelike i Leonea, lik Angelike dalje pratimo u trećem činu, nakon smrti Leoneova oca Ignjata Glembaja. Leone se u trenucima nakon očeve smrti prepušta Angeliki i njezinoj brizi. U tim trenucima Leone je posebno ranjiv i priznaje Angeliki sve ono što je držao u sebi cijeli svoj život. Priznaje joj kako cijeli život bježi od onog glembajevskog u sebi, izbjegava svoju obitelj i obiteljsku kuću, a jedino što ga je vuklo nazad je upravo Angelika. Njega je bilo strah da se neće moći oduprijeti očevoj zloj krvi, a za njega je Angelika jedina koja ga može spasiti od toga, u njoj vidi svoju nadu i ozdravljenje. Leone u tom svom svijetu nemira osjeća potrebu za čovjekom koji se razlikuje od njegove obitelji, a kao i on, i Angelika je željela pobjeći od onog glembajevskog u svom životu, što potvrđuje njezin odlazak u samostan, zbog čega ga ona jedina i razumije. U tom dijalogu koji se vodi pored mrtvog tijela Leonova oca, Leon napokon otvoreno priznaje svoje osjećaje. Leone je klečao pred Angelikom kada u sobu ulazi barunica Castelli koja ih optužuje za nepoštovanje Leoneova oca. „Nakon toga, pod utjecajem svih prethodnih događaja između njega i barunice, a i načinom na koji je barunica uvrijedila Angeliku, Leone ju ubija i završava u ludnici“ (Šepček, 2021:11). Nakon Leonovog povratka iz ludnice,

sestra Angelika napušta dominikanski red i udaje se za njega, ubojicu glembajevske krvi koji nakon toliko godina bježanja dopušta da glembajevska krvi u njemu prevlada.

Kao što sam već navela i u svom završnom radu (Šepček, 2021) pa tako i u ovom, Petrač (1990) u svojoj studiji *Lik žene u hrvatskoj književnosti* govori kako u hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća postoje dva tipa ženskih likova, dva potpuno različita i sučeljena tipa; tip žene majke i tip fatalne žene - femme fatale. Među Krležinim ženskim likovima Petrač (1990) izdvaja lik sestre Angelike Glembaj kao tip žene majke. Nakon svega do sada navedenog o sestri Angeliki, može se zaključiti i potvrditi Petračeva tvrdnja, s obzirom na to da je Angelika lik koji karakterizira čistoća i nevinost, te žena kojoj se Leone potpuno prepušta, kao što bi dijete majici s kojom osjeća najveću sigurnost. Lik Leonea ne možemo definirati bez lika sestre Angelike.

„U njegovoj je svijesti sve pomućeno, od nostalgije i žudnje za majkom, od erotskih čežnji za nevinošću i čistoćom do okrutnog razobličjenja oca i samoga čina ubojstva barunice Castelli; Leone nema nikakve uporišne točke; njegov je svijet uteži, besplodne kozerije i logike kaosa“ (Petrač, 1990: 353).

Nasuprot liku žene majke stoji lik fatalne žene, barunice Castelli, o kojoj će biti govora u nastavku rada. Također, osim što je lik Angelike definiran kao lik žene majke, Angelika u ovoj drami predstavlja i lik žene svete, lik koji karakterizira negacija tjelesnog i nevinost što potvrđuje i Ljiljana Ina Gjurgan (2004) koja piše o ženskim likovima, te o tome kako samo bestjelesna žena može biti savršena, a ta bestjelesnost se postiže smrću, djevičanstvom ili, u slučaju Angelike, redovništvom.

Kao što sam već navela na početku, Angeliku najbolje upoznajemo kroz njezin odnos s Leoneom te ju bez njega ne možemo razumjeti i analizirati. Štoviše, sve žene u ciklusu, pa tako i Angelika, definirane su kroz njihov odnos s muškarcima. Gjurgjan (2003) govori o Angeliki kao o Leoneovom fetišu jer ona za njega predstavlja predmet kojim će on u očevim očima zamijeniti brata. Sestra Angelika se udajom za bratom svog pokojnog supruga vraća onom izvornom, glembajevskom zlu, od čega je odlaskom u dominikanski samostan željela pobjeći. Angelika je jedan od rijetkih ženski likova u ciklusu koji ne završava potpuno tragično, iako tragiku njezinog lika vidimo u povratku obitelji Glembaj. Mogući, ali neizvjesni završni optimizam vidljiv je u Angelikinom ostanku na sceni i cvrkutu ptica kojima drama završava.

## 5.2 BARUNICA CHARLOTTA CASTELLI GLEMBAJ

U drami *Gospoda Glembajevi* pratimo sudbinu još jednog ženskog lika, lika koji je potpuna suprotnost sestri Angeliki – lik fatalne žene. Barunice Castelli žena je bankara i glave obitelji Glembaj, Ignjata Glembaja, koju u proznom dijelu ciklusa upoznajemo kao mladu siromašnu djevojku. Živjela je skromno sa svojom majkom udovicom, uz nedostatak očinskog uzora i financijske stabilnosti. „Istina je: postoji negdje u pozadini jedna kuhinja s petrolejkom i tamo umire i kašljuca njena stara mati, i njene su cipele poderane, njene su noge mokre, i njena lisica oko vrata toliko je iznošena da već nema ni repa...” (Krlježa, 2012: 39) Bez obzira na siromaštvo iz kojeg dolazi i život kakav je živjela u mladosti, u njoj je uvijek prevladavao životni zanos i njezin unutarnji zakon, a to je njezina tjelesnost i tijelo. Vođena tim zakonima od siromašne djevojke u dvadesetoj godini života, ona postaje barunicom udajom za baruna koji je tada imao pedeset i dvije godine. „Od kraja prvog braka s barunom Castelli do susreta s bankarom Ignjatom Glembajem na pariškoj Svjetskoj izložbi prošlo je nekoliko godina tijekom kojih nitko nije znao što je s barunicom“ (Šepček, 2021:14).

„Jedni su tvrdili da je ona bila sobarica u južnofrancuskim hotelima, a jedan džentlmen prenio je gradom glas da ima ljudi koji se pouzdano sjećaju Charlotte iz peštanskih noćnih lokala; svakako sigurno je samo toliko da prizvuk uz Charlottino ime (u ono prvo vrijeme kada se čulo da ima odnošaj sa starim Glembajem) nije bio najdecentniji u malograđanskom smislu te riječi“ (Krlježa, 2012:46).

Drugi muž barunice Castelli bio je Ignjat Glembaj, bankar, šef firme Glembay Ltd. i ugledni donjogradski patricij. Kada je Ignjat Glembaj stupio u vezu s barunicom Castelli još je bio u braku sa svojom prvom suprugom. Bez obzira na to, on se sa svojom ljubavnicom provodio po gradu, te joj kupio vilu u vinogradima Nad lipom, tako da su svi u gradu, pa i njegova supruga znali za tu vezu. Njegova supruga je počinila samoubojstvo, a po gradu se šušalo da se otrovala upravo zbog njegove veze s barunicom Castelli. Charlottin dolazak u kuću obitelji Glembaj bio je najmanje dostojanstven. Bilo je to jednog hladnog zimskog jutra, dan nakon što je iznenada preminula prva supruga njezinog ljubavnika. Tijelo prve supruge Ignjata Glembaja još je ležalo u sobi kada je barunica Castelli došla u kuću „i tamo ostala sve do dana svoje glembajevske svadbe, kada je i ona stupila u krug glembajevskog prokletstva i ne sluteći da će i sama u toj glembajevštini sagnjiti i

stradati“ (Krleža, 2012: 47). „Došla je sa svojim pinčem Fifijem i s kitom cvijeća i tako stajala nad mrtvim tijelom gospođe Danielli“ (Šepček, 2021:15). „Nad tijelom je izgovarala molitvu, ali nije došla ni do kraja molitve kada se prekrstila i otišla u stari salon gdje je vidjela komad namještaja koji joj se svidio i kojeg je istoga dana dala prenijeti u svoju vilu Nad Lipom“ (Šepček, 2021:15). Charlotta se u tim trenutcima osjećala sretno, jer je njezina sigurnost još jednom bila zagarantirana. Ona je osjećala olakšanje jer se riješila tereta kojeg je nosila tri godine:

„Da, ona se opet jedanput ukrcala na lađu jednog gospodskog kućanstva gdje se od pritiska o koštano zvonce stvaraju pred čovjekom mehanički sva moguća životna pomagala: od čaja i tople kupelji do masaže i egipatskih cigareta i do toga da se čovjek, što je najdosadnije, ne mora svlačiti noću sam, nego se onako u polusnu, umoran, prepušta mekanim i servilnim rukama svoje sobarice.“ (Krleža, 2012: 48)

Barunica Castelli se na dnevnoj bazi kupala hladnom vodom, ledom, mlijekom i limunadom, te se mazala mnogobrojnim kremama za tijelo i lice. Uvijek je bila besprijekorno dotjerana, u najskupljoj odjeći i jedino za što je marila bio je njezin izgled i ugoda. Nju je zanos nosio kroz život, bila je divlja, slobodna, usmjerena na svoju sreću i užitke. Nisu joj bile dovoljne sve skupe stvari koje joj je brak s Ignjatom nudio, pa je kasnije od krzna njegove pokojne supruge dala skrojiti pasji poplun. Barunica je bila žena koja je izazivala reakcije okoline, kako svojim proljetnim kostimom koji je bio predmet razgovora po cijelom gradu, tako i svojim psom, malteškim pinčem Fifijem.

Oklopčić (2008) definira Glembajevsku trilogiju kao genealogiju koju, između ostalog, karakterizira i stereotipija u prikazu ženskog lika. To potvrđuje lik barunice Charlotte Castelli koja je prikazana kao ničeanska žena-mačka i fatalna žena, što su ženski stereotipovi prisutnih u europskoj književnosti, filozofiji i kulturi krajem devetnaestog i početka dvadesetoga stoljeća. „Analiza stereotipnosti u liku barunice Charlotte Castelli-Glembay može se započeti njezini imenom koje je semantičko/lingvistički označitelj“ (Oklopčić, 2008: 111). Barunica Castelli, odnosno Charlotta, po svojoj je etimologiji žena, jer je ime Charlotta izvedenica muškog imena Charles koje dolazi iz njemačkog jezika, a označava muškarca čime je već njezinim imenom određena njezina stereotipnost koja se u drami razvija u stereotip ničeanska žene-mačke, o čemu

sam više pisala u svom završnom radu.<sup>2</sup>

Barunica Castelli je svjesna svoje tjelesnosti i seksualne privlačnosti te sva svoja društvena postignuća duguje upravo tome. Barunica Castelli u svom životu ima važnu ulogu majke, ali analizirajući njezin odnos sa sinom može se zaključiti da ona zbog svog majčinstva ne zanemaruje svoju seksualnost. Bez obzira na dijete, i dalje stavlja sebe i svoje potrebe na prvo mjesto. Zapravo, barunica Castelli majčinstvo smatra zalogom svoga društvenog i financijskog uspjeha. Rođenjem djeteta Ignjatu Glembaju ona je ispunila svoju bračnu i reproduktivnu dužnost i tako je sebi osigurala financijsku stabilnost. Analiza lika barunice Charlotte kao stereotipa ne bi bila potpuna bez analize baruničinog odnosa s muškarcima. „Uz njezinog supruga Ignjata Glembaja i posinka Leonea Glembaja, ona je u intimnom odnosu bila i s ljubavnicima Alojzijem Silberbrandtom, starim Fabriczyjem, Oberleutnant Ballocsanszky i dnevničarom Skomrakom“ (Šepček, 2021:16). „Svi ovi muškarci svojim “obožavanjem” zapravo afirmiraju Charlottinu stereotipnost, jer je uvijek ponovno doživljavaju kao seksualni objekt, kao trofej kojim će se moći pohvaliti“ (Oklopčić, 2008: 115). Za Ignjata barunica predstavlja trofej kojim se može hvaliti s obzirom na njezine godine. Ona je za njega predmet za ostvarivanje njegovih seksualnih potreba, idealizirana žena, a najviše idealizira njezinu tjelesnost. „Shvaćena kao tijelo, kao seksualni objekt, Charlotta u Ignjatovu diskursu ne može biti ništa više od stereotipa, jer je tek sredstvo zadovoljavanja muških animalnih i seksualnih apetita“ (Oklopčić, 2008: 114-115). Upravo zbog načina na koji Ignjat gleda na barunicu, on ne vjeruje Leoneovim pričama o njoj: „Ta je žena naučila mene živjeti! Poslije one mase žena, ona je bila prva koja me je naučila što je to: Živjeti i biti sretan!“ (Krlježa, 2012: 358) S druge strane, Ignjat za barunicu predstavlja materijalnu sigurnost, zgoditak na lutriji kojim se osigurala. Međutim, nakon njegove smrti ona saznaje da je ostala bez cijele imovine jer je on trošio njezin novac zbog dugova. U tom trenutku zaboravlja na svoju tugu i prikazuje se kao proračunata žena kojoj je novčana sigurnost bila najvažnija u braku. „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?“ (Krlježa, 2012: 411) Na kraju drame barunica umire od Leonove ruke.

Stereotipnosti lika barunice Charlotte Castelli potvrdila je i Ljiljana Ina Gjurgjan u tekstu

---

<sup>2</sup> Charlottu kao ničeansku ženu mačku doživljavamo zbog usporedbe barunice s mačkom u drami „Barunica Castelli ušla je u blagovaonicu tiho kao mačka“, (Krlježa, 2012: 47) Sljedeća sličnost je u Charlottinoj naglašenoj seksualnosti.

*Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami Gospoda Glembajevi Miroslava Krleže.* U tom tekstu Gjurgjan (2003) barunicu Castelli predstavlja kao fetiš. Za Leonea je barunica fetiš jer on kroz odnos s njom želi ocu dokazati zbog kakve je žene njegova majke počinila samoubojstvo. Leone barunicu koristi kao sredstvo za ostvarenje cilja, odnosno koristi ju za osvetu zbog majčinog samoubojstva: „Privid njezine vjernosti za Ignjata znači očuvanje barem prividne faličke moći; njezina nevjera za Leonea je sredstvo da se ona raskrinka, ponizi, da uzvratu udarac“ (Gjurgjan, 2003: 61). Njegova osveta počinje aferom s barunicom, a nastavlja se nekoliko godina nakon kada Leone optužuje Silberbrandta za aferu s barunicom, što je uzrok njihovog sukoba koji dovodi do Ignjatove smrti. Tijekom njihovog sukoba Leone ocu pokazuje pisma koja je barunica pisala ljubavniku Silberbrandtu, te mu konačno otkriva razlog zbog kojeg on nije dolazio kući dugi niz godina; barunica je i njega zavela te je on osjećao stid i sram zbog svoje pokojne majke. Glembaj ne vjeruje u Leoneovu priču i traži da se barunica pozove, ali kad saznaje da ona nije spavala u svojoj sobi, umire od srčanog udara. Uzrok njihovog sukoba koji na kraju dovodi do smrti je opet lik fatalne žene, barunice Castelli, koja je uzrok moralnog propadanja muškaraca u drami. „Njezin šarm, njezin stil, njezina sposobnost da uživa u okusu gorke čokolade na usnama i misli o tome kako je dobro živjeti, čine je, unatoč svoj njezinoj dvoličnosti i proračunatosti, likom superiornim dekadentom spleenu Glembajevih, koji vodi u ubojstvo, samoubojstvo ili ludilo“ (Gjurgjan, 2004: 316). Barunica Castelli fatalna je žena koja koristi svoju tjelesnost kako bi ostvarila svoje ciljeve i želje. Dok ju s jedne strane Leone demonizira kako bi stao u obranu svoje majke, s druge strane Ignjat Glembaj demonizira svoju prvu suprugu, priča o njenom podrijetlu, o pokušaju samoubojstva i prije nego je upoznala njega, a barunicu idealizira.

Kao što je slučaj u cijelom ciklusu o Glembajevima, tako je i ovdje žena postavljena između dva muškarca i bez odnosa s njima se ne može razumjeti i analizirati. Barunica Castelli u drami *Gospoda Glembajevi* pratimo kroz njezin odnos s Ignjatom Glembajem i njegovim sinom, a njezinim posinkom Leoneom. Kako smo o odnosu barunice i Ignjata već dosta toga rečeno, osvrnuti ćemo se na odnos barunice i Leonea koji Leone spominje u sukobu sa svojim ocem. U trenucima nakon smrti Ignjata Glembaja saznajemo da barunica Castelli i Leone imaju zajedničku prošlost i uspomene. Naime, kada barunica ulazi u sobu u kojoj je ležalo mrtvo tijelo njezinog supruga, u sobi nailazi na Leonea i Angeliku. U tim trenucima ona ponovno koketira s Leonom te mu se ispovijeda o svom teškom djetinjstvu, o mučnim brakovima s Castellijem i Ignjatom, o udvaračima i ljubavnicima. Leone je i dalje bio vezan za barunicu, te zbog njezinog koketiranja

gubi moć rasuđivanja, ali se Angelika vraća u pravom trenutku da Leonea vrati u realnost. Barunica ostavlja Leonea i Angeliku u sobi, a kada se vraća bijesna zbog toga što je ostala bez novca, okrivljuje ih da se u mrtvačkoj sobi ponašaju neprimjereno. „Leone ju pokušava utišati, obostrana mržnja raste, verbalni agon kao i onaj u drugom činu, preobražava se u fizički te Leone, izvan pozornice, ubija barunicu,, (Senker, 1996: 35). Na kraju glembajevska krv u Leoneu pobjeđuje i njegovi se osjećaji prema barunici pretvaraju u animalnu mržnju. Barunica Castelli, kao i drugi ženski likovi koji su dio života obitelji Glembaj, završava tragično.



### 5.3 PROLETERKA RUPERTOVA I FANIKA CANJEG

U prvome činu drame *Gospoda Glembajevi* saznajemo za tragediju, odnosno za dvije povezane tragedije, za koje je odgovorna barunica Castelli. Naime, Fanika Canjeg, mlada krojačka radnica bacila se s trećeg kata Glembajeve vile s djetetom u naručju. Njezin slučaj povezan je s aferom Glembaj-Rupert, odnosno za događaj u kojem je barunica Castelli sa svojom kočijom pregazila staru proleterku Rupertovu, ženu od 73 godine te ju usmrtila na mjestu. Stara Rupertova se vraćala kući s posla kada je barunica Castelli prolazila ulicom svojim konjima te udarila staricu koja je završila pod kotačima kočije koji su joj polomili sva rebra i smrskali glavu. Nakon nesreće, policija nije privela barunicu nego se ona branila sa slobode, iako stara Rupertova nije bila prva žrtva barunice Castelli.

„Ne upuštajući se поближе u ličnost ove barunice, naša redakcija naglašuje danas samo toliko da smo stjecajem okolnosti došli u posjed nadasve interesantnog materijala koji potpuno osvjetljuje vrlo teško i zagonetno samoubojstvo dnevničara Antuna Skomraka, koji je radio kod onog istog Dobrotvornog Ureda gdje je počasna predsjednica ova ista barunica Castelli“ (Krlježa, 2012: 311).

Osim sumnje da je barunica povezana sa samoubojstvom dnevničara Skomraka, tu je i sumnja da je njezin sin Oliver umiješan u grabežljivo ubojstvo. Ipak, bez obzira na sve to, barunica nije uhićena, jer se smatralo da se uzvišena barunica zaslužuje braniti sa slobode. Odvjetnik barunice Castelli, Puba, obranu je temeljio na tvrdnji da je starica u trenutku nesreće bila pijana, zbog čega se onesvijestila i pala na pločnik, nakon čega je oborena blatobranom.<sup>3</sup>

Poveznica između ove dvije tragedije je Josip Rupert, sin jedinac stare Rupertove i nevjenčani suprug Fanike Canjeg s kojom je imao dijete. Josipa Ruperta je također zadesila tragedija, te je on kao limarski pomoćnik pao s novogradnje i poginuo te ostavio svoju pred građanskim vlastima nezaštićenu ženu u blagoslovljenom stanju. Nakon zlokobne smrti svoje svekrve, Fanika je tužila na sudu barunicu Castelli, no njezin je zahtjev odbijen kao neosnovan.

Stara Rupertova i Fanika Canjeg razlikuju se od ostalih likova ciklusa o Glembajevima jer one

---

<sup>3</sup> Puba je tvrdio je kako stara Rupertica nije bila nikakva radnica nego prosjakinja, pasivan član društva, te da je redovno pila po rakijašnicama. U njihovu korist ide i potvrda liječnika da je starici srce kucalo sedam minuta nakon nesreće. Također, u svoju obranu Puba navodi da je pijana starica bila pokopana pristojnim građanskim pogrebom i da je zbog uspomene na nju i pod njenim imenom, osnovana jedna bolnička postelja u Bolnici Sestara i jedno mjesto u građanskom sirotištu, te jedna zaklada od osam posto u dobrotvorne svrhe.

predstavljaju niže društvene slojeve, dok ostali likovi, pa tako i žene o kojima se govori u ovom radu, pripadaju višem staležu, svi su članovi obitelji Glembaj.

„Budući da je propast zajednice posljedica degenerativnog procesa i dubokih unutarnjih antagonizama, a ne djelovanja vanjskog antagonista, niži slojevi nisu mogli dobiti više mjesta u nadasve ekonomičnom strukturiranom svijetu u kojemu svaka iole važnija dramska osoba, što će reći osoba s kakvim-takvim volumenom, ima neku dramaturšku odnosno aktantsku funkciju“ (Senker, 1996: 63-64).

Proleterka Rupertova i Fanika Canjeg u živote Glembajevih ulaze kao tematski likovi. One nemaju bitnu ulogu u životu i propasti obitelj Glembaj, dok je ta ista obitelj svojim djelima dovela do njihove propasti (Šepček, 2021). One također završavaju tragično kao i drugi likovi ciklusa, s obzirom na to da su se uplele u mrežu glembajevskih zločina i nepravde.

## 5.4 LAURA LENBACHOVA

Drama *U agoniji*, kao i drama *Gospoda Glembajevi*, prati ženu između dva muškarca, odnosno ljubavni trokut između Laure Lenbachove, rođene Warronigg-Glembaj i baruna Lenbacha te dr. Ivana pl. Križoveca. O Laurinoj mladosti nešto više saznajemo u noveli *Ljubavi Marcela FaberFabriczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*. Laura Lenbachova, rođena Warronigg-Glembaj, kćer je oficira von Warronigga i Olge, kćeri Ambrozovog brata Marijana. Sva tri lika ljubavnog trokuta predstavljeni su u uvodnim didaskalijama drame, a Krleža Lauru opisuje na sljedeći način:

„Iskrena, otvorena, prirodna, nenamještena, nerafinirana i duboko refleksivna. U odnosima izravna do direktne jasne neposrednosti. Ustvari još uvijek naivna i potpuno 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, 2012: 425)

Za razliku od barunice Castelli, Laura Lenbach nije tipični Krležin stereotipizirani lik. Lik Laure Krleža stvara u trenutku kada njegovo dramsko stvaralaštvo postaje kvalitativno, kada se vraća Ibsenu i Strindbergu (Gjurgan. 2004: 317). „Ibsenov utjecaj vidljiv je u potrebi za nijansiranjem psihološkog proživljavanja likova, tako da oni, prema Krležinim riječima, doživljavaju na sceni sebe i svoju sudbinu (Gjurgan, 2004: 317). Laura je glavni lik drame koji je po Vučetiću „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, 1983: 100). Na samom početku drame prikazuje se Laurina životna situacija u kojoj je ona od visoke dame postala šnajderica koja teško zarađuje novac koji njezin muž, propali plemić barun Lenbach troši na piće i karte. U takvim životnim okolnostima Laurina mržnja prema suprugu sve više raste, umorna je od te situacije i odnosa koji smatra mučenjem. Shodno tome, Laura želi razvod kako bi za sebe ostvarila bolji život, ali joj ga barun ne želi dati. O odnosu Laure i baruna Lenbacha dovoljno govori već i sama činjenica da je ona kao mlada djevojka bila napuštena i prevarena jer je Lenbach imao aferu s cirkuskom jahačicom koja je s njim i začela. Laura, nakon savjetovanja s majkom, koja je i u svome braku također bila upoznata s jednom Warroniggovom Licikom, ostaje s Lenbachom i nastavlja živjeti od šarmiranja njegovim

„barunatom i plemstvom i dvorskim hintergrundom i konjima“ (Krleža, 2012: 481). Laura i Lenbach pripadnici su nekoć povlaštene kaste jednog srušenog carstva (Gašparović, 1989). 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, 1989). „Laura s gađenjem i prezirom reagira na tu pijanu i očajničku spodobu, koja, usprkos svemu, u svojim alkoholnim maglama zabljesne trenucima iskrenosti i duboke tuge za prošlim vremenima što su nestala u dimu“ (Gašparović, 1989: 136). Ova drama nastavlja „dinamitom ispunjenu glembajevsku atmosferu te radnja započinje u najvećoj točki napetosti“ (Gašparović, 1989: 136). Šansu za sretnijim životom Laura vidi u svojoj vezi s dr. Križovcem. Laura je u odnosu s njime potpuno iskrena te mu priznaje kako ne može dalje i kako joj se ponekad čini da bi bila sretnija da njezina supruga više nema. Početak njezinog druženja s dr. Križovcem opisan je već u proznom dijelu ciklusa pod naslovom *Ivan Križovec* u kojemu se govori o njegovom životu, ali i 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 Warroniggovom stanovala u našem gradu kod svoje bake stare gospođe Glembajeve“ (Krleža, 2012: 231). Nadalje, u proznom tekstu *Barunica Lenbachova* govori se o trogodišnjoj simpatiji između barunice i Križovca, ali i o krizi koja im se događa. Naime, Laura pati jer osjeća da se Križovec postupno udaljuje od nje, iako i dalje dolazi svaki dan između šest i sedam sati u *Mercure Galant*, donosi joj cvijeće, čita knjige i pažljiv je, ali se u njihovom odnosu nešto mijenja. "Ta njihova trogodišnja simpatija, što je u nekim fazama uzimala intenzitet iskrenog zanosa, polako se gasila" (Krleža, 2012: 234). 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 (Gašparović, 1989). "U njegovim riječima osjeća se neodređena unutarnja pasivnost" (Krleža, 2012: 235). Križovcu odgovara Laurina situacija, odnosno to što je ona u braku, pa joj kao njegovoj ljubavnici može pričati neistine o tome što bi bilo da ona nije u braku, znajući da se neće razvesti. Njihov odnos je nedefiniran i ona je i sama svjesna kako ga treba završiti, ali dio nje i dalje živi u iluziji te nema snage da sagleda stvari onakve kakve zapravo jesu. I kad joj se u dugim noćima javlja prava slika i kad joj postaje kristalno jasno da se Križovec od nje udaljuje i da treba s njime prekinuti vezu, u njoj se uvijek nekako javi spasonosna misao da se još ništa nije dogodilo i da još sve neprekidno traje.

„Kao prva violina u orkestru, slatko, u dugim i senzualnim talasima

kantilene, počinje u njoj ono bolećivo zujanje tuge nad tim beznadnim intervalom jednog sloma, kao nad crnim paklenim ponorom njene nesreće, u gospođi Lauri raste motiv nedefinitivnosti i svijuju još otvorenih mogućnosti punih svijetla i radosti i nade“ (Krlježa, 2012: 237).

*Barunica Lenbachova* nudi nam uvid u Laurino psihičko stanje neposredno prije samih događanja u drami.

„Od dodira te stvarnosti gospođa Laura osjećala je paničan strah, i to neodređeno, blijedo naslućivanje istinitosti u samotnim noćnim meditacijama, one sekunde jasnog gledanja kada se svi ti odnosi i predmeti promatraju plastično i istinito stvarno, ono pakleno fosforesciranje istine da Ivan Križovec odlazi, da se udaljuje od nje svakim danom sve više, matematski pouzdano, stvarno, istinito, nepovratno, polagano, kao lađa kada se udaljuje od lučkog kelja, ah, to gledanje udaljivanja, ta slika u kojoj je jasno jedino to da se dva simbola, dva srca, dva mozga, dva čovjeka udaljuju jedan od drugoga, ta slikovita konstanta razmicanja, to je bilo jedino što je gospođa Laura gledala, i što je mogla da slikovito shvati i što je u njoj bruhalo kao neprekidan lajtmotiv njene patnje“ (Krlježa, 2012: 234).

Iako je Križovec bio siguran u Laurinu pat poziciju i to da će ostati samo njegova ljubavnica, situacija se mijena nakon što barun Lenbach na kraju prvog čina počinu samoubojstvo. Naime, nakon svađe s Laurom zbog toga što mu ne želi dati novac za kartaški dug i zbog njezinih provokacija da se ubije prije nego što dođu gosti koji su pozvani na večernje druženje, barun Lenbach pod utjecajem alkohola počinu samoubojstvo. S obzirom na to da je njegovom samoubojstvu prethodila svađa s Laurom, te da je i sama izjavljivala da mašta o tome da njega više nema, Laura se osjeća odgovorno. Ona u toj očajnoj situaciji samo traži čovjeka uz kojeg se sudbinski vezala (Gašparović, 1989) te očekuje njegovu potporu, 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!“ (Krlježa, 2012: 468) Križovec u toj situaciji „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, 1983: 101). Nakon smrti baruna, više nema prepreke između Laure i Križovca, pa on prvi put treba biti iskren po pitanju svojih osjećaja i njihove budućnosti. U situaciji u kojoj bi se potencijalno mogao povesti razgovor o njihovoj budućnosti Križovec nameće temu o Lenbachovoj propaloj karijeri i razotkrivanju odnosa s Licikom. On sam punih sat vremena opravdava čovjeka koji je Lauru psihički mučio, govori o njemu pun suosjećanja i muške

kolegijalnosti te Lauri tako postaje sve jasnije da u njezinu odnosu s Križovcem nema puno razlike u odnosu na njezin brak s Lenbachom. Međutim, Laura je Lenbacha, kojeg toliko prezire, mogla otkloniti iz svog života još prije petnaest godina kada je otkrila njegovu izvanbračnu vezu, kao što je mogla napraviti i Križovcu kada je već na početku njihova druženja uvidjela njegovu zavodničku, udvaračku stranu, ali to nije napravila. U tim situacijama u kojima ona ništa ne poduzima čitatelj zaključuje puno o Laurinom karakteru u intimnim vezama. Prema Karahasanu, književni lik obilježen je ne samo onim što radi i govori, nego i onime što ne izriče i ne čini (Karahasan, 1988), pa Laura tako otkriva svoju posesivnost, ali i vegetiranje na muškarcima (Senker, 1996: 409) a u trenucima u drugom činu u kojem on ostaje pasivan naspram nje, bez namjere da pokaže bilo kakvu inicijativu, ona „furiozno bukne i živinskom kretnjom“ (Krleža, 2012: 385) ubija leptiricu, prekida njegove meditacije i pokazuje mu da se „zaista radi o životu i o smrti“ (Krleža, 2012: 561). Dok se Laura ispovijedala Križovcu, on je govori o nekakvoj leptirici, zbog čega je Laura izgubila živce ubila leptiricu te se pritom raskrvarila na porculan koji je razbila. Trenutak u kojem Laura ubija leptiricu ključan je dramski trenutak koji “nagovješćuje nemogućnost kontrole nad vlastitom osjetljivošću i razočaranjem” (Gjurgan, 2004: 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 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!“ (Krleža, 2012: 485)

Tom ne samo „vansebnom kretnjom“ (Krleža, 2012: 485), nego nasilnim, krvavim, upravo glembajevskim porivom kojim pokazuje da je spremna na sve, izaziva u Križovcu strah te joj on tada napokon priznaje da ga uznemirava i da ga odbija „nečim furioznim“ i „brutalnim“ (Senker, 1996: 37). Laura je do te večeri vjerovala u njihovu ljubav i njezin bolji život uz njega, ali nakon što saznaje istinu te joj on priznaje da je te večeri dok je ona proživljavala agoniju bio kod Izabele Georgijevne, shvaća da je njihova veza došla do točke s koje se ne može vratiti. Čitatelju se kroz njihov razgovor otkriva da je Laura znala za Križovcevu vezu s Izabelom, čime su njezin ponos i ego već povrijeđeni, ali on joj svojim priznanjem jasno daje do znanja kako ju je cijelo vrijeme samo zavlacio i nije imao ozbiljne namjere;

“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, 2012: 488)

Nakon tog iskrenog razgovora i Križovcova priznanja, Laura želi ostati sama. 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. U trećem činu drame dolazi policijski službenik,, a Križovec Lauru pokušava obraniti negativno govoreći o Lenbachu te Laura priznaje policijskom službeniku da je lagala. Nakon što se obećala smiriti, Križovec odlazi, a Laura telefonskim pozivom saznaje da je opet lagao rekavši da mora na sud, a zapravo je otišao kod ljubavnice. Laura doživljava živčani slom: „Telefon zvonu ponovno istog trena. Laura furiozno uzima telefonski aparat, kida ga od žice i tako je tresnula telefonskim aparatom o pod da se raspao u paramparčad“ (Krleža, 2012: 550). Na kraju počinu samoubojstvo: „Dva hica. Pala je“ (Krleža, 2012: 556). Samoubojstvo Laure može se povezati s već spomenutom posesivnošću jer je Laura „nesposobna da živi bez želje za posjedovanjem jer je upravo ona čini dramskim subjektom..., želja za podređivanjem drugoga čini je onime što je, dramskim likom kakvim je, a kad ta želja postaje neostvariva, nemoguća – jedino rješenje je samoubojstvo“ (Senker, 1996: 412). To potvrđuju i njezini osjećaji kada je razmišljala da Križovcu napiše pismo u kojem prekida njihovu vezu; „...ali kad 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 tog propadanja...“ (Krleža, 2012:237)

Laura činom samoubojstva postaje žrtva, iako ne može biti samo to s obzirom na to da je ona 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. U skladu s time što je prekršila moralni kodeks i što se čistoća otkupljuje smrću, Gjurgan (2004) objašnjava da je Laura morala umrijeti. “Žena, čak i ona koja plijeni svojom iskrenošću i spontanošću, ne može kao seksualno biće opstati u okviru moralnih normi društva” (Gjurgan, 2004: 319). Da bi Laura postigla moralnu čistoću i da bi čitateljima ostala simpatičan lik, ona mora umrijeti, jer samo bestjelesna žena (djeвица, redovnica ili mrtva žena) može biti heroina (Gjurgan, 2004). Osim što

je u Mercure Galantu primala Križovčeve posjete, Lauri je dolazio i njezin rođak i prijatelj iz gimnazijskih dana Marcel FaberFabriczy koji je u to vrijeme bio smrtno zaljubljen u nju. U tim su se trenucima Laura i Marcel „našli u životu kao dva brodolomca“ (Krleža, 2012: 159) i prisjećali se događaja od prije dvadeset godina koji su opisani u *Ljubavi Marcela FaberFabriczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*. To se događalo kada se Marcel Faber vratio iz Rusije, a Laura je doživljavala kraj svoje ljubavi s doktorom Križovcem.

"Oni predvečernji sastanci Marcela Fabera i Laure u salonu njene pomodne radnje Marcure Galant, njihovi razgovori o onoj teškoj atmosferi kada je već sazrijevala Lenbachova smrti i kada je Lauri bilo suđeno da digne ruku na sebe, oni tmurni i žalosni razgovori o svim tim zapletanjima bili su osvjetljeni tihom, zlatnom rasvjetom davnih bukovačkih dana" (Krleža, 2012: 160).

U to vrijeme Lauri se udvarao budući karijerist i generalštabler Oberleutnant de Fabijan koji je načitan i duhovit, te se u isto vrijeme udvara i kćerki i njezinoj majci, generalici Olgi. Marcel je prije Laure bio zaljubljen u Darinku, sedmolicejku koja je bila dvije godine starija od njega. Ta ljubav je bila nesretna, te se Marcel okrenuo Lauri kako bi zaboravio Darinku, ali se s Laurom upleo u nove komplikacije i ljubavne boli. Marcel je u Lauru bio smrtno zaljubljen dok je ona flertovala s Oberleutnantom, na kojeg je Marcel bio ljubomorani.

„On je znao napamet svu neodređenu savitljivost Njenog pasa, kretanje Njezinih laktova, oprano crvenilo mesa na Njenim nagim rukama, Njen pognuti zatiljak s grčkom frizuricom i Njeno nehajno njihanje u boku slijeva nadesno, vijugavo i nemirno kod svakog pokreta. On je znao raspored Njenih satova, knjiga što ih je čitala, fraze koje je upotrebljavala i Oberleutnanta Fabijana koga je obožavala, guska, sedmolicejka i snob!“ (Krleža, 2012: 177)

Jednom ju je Marcel sreo na trgu, nosila je nosila crveni šešir, takve boje koje ne nosi ni jedna gospođa u gradu, te ju je Marcel odmah primijetio dok ona njega nije vidjela. „...gibao se dalje mehanički poslije toga kao što se poslije toga giba mehanički dalje kao da se nije ništa dogodilo, a ustvari dogodilo se najviše što se u životu opće može dogoditi: objavila mu se crvena boja Njenog svilenog šešira s vrpcom i trešnjama od laka“ (Krleža, 2012: 176). Marcel je stalno razmišljao o njihovom sljedećem susretu i odbrojavao je sate kada će ju opet vidjeti. On je znao da ga Laura gleda konvencionalnim, rođačkim, glembajevskim pogledom koji je mutan i prazan, te ona ne shvaća njegove osjećaje prema njoj. Međutim, njemu od nje nije trebalo ništa više, njemu je bilo dovoljna da ju gleda kao neku radosnu pojavu iz nekog savršenog svijeta, koja živi s njim zajedno



na ovoj istoj kugli, na istom kontinentu, u istom gradu i da diše isti zrak kao i on. Nakon susreta na trgu, Marcel je odbrojavao sate do koncerta, koncerta na kojem će ju ponovno vidjeti i čekati hoće li ona njemu uputiti jedan pogleda i pozdraviti ga neposredno, kako pozdravljaju dame kad su u društvu svojih kavalira pred kojima stoji visoka karijera. Međutim, Laura mu na tom koncertu nije uputila ni jedan pogled, nije čak ni primijetila da je on prisutan. Marcel je koncert napustio s osjećajem tjeskobe i boli, s gorčinom u grlu i suzama u očima. U noćima kad bi razmišljao o Lauri, Marcelu bi se javilo osjećaj ponosa i samosvijesti;

„Laura je glupa bečka oficirska djevojčica. Ona je ograničena, Ona čita glupe romane, Nju više zanima lovački natporučnik gospodin Fabin nego jedan drugoređaš, i to drugoređaš provincijalac i njen kuzen. Ona nema ni pojma o svemu onome što se u njemu zbiva, a kad bi i znala, ona to ne bi nikako mogla shvatiti. Ona se smije Fabijanijevevim vicevima i ne zna ko je Burckhardt!“ (Krlježa,2012:181)

Ipak, s druge strane, u tim istim noćima, u noćima kada u njemu ima i mržnje i omalovažavanje za tu bečku lutku, on zna da će, kad ju opet sretne, porumeniti, oznojiti se, zbuniti i biti spreman skočiti za nju s trećeg kata ako ona zatraži njegovu glavu. Senker (1996) navodi kako u drami *U Agoniji* nema spomena o Marcelu jer u tom slučaju Laurina pozicija žrtve i patnice ne bi bila uvjerljiva. Prema svemu navedenom, potvrđuje se teza s početka da Laura nije tipični Krlježin 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” (Vučetić, 1983: 105). Njezinu sudbinu odredila je otrovna glembajevska krv zbog čega ju je kroz život vodila strast i tjelesno. Međutim, ne vodi je isključivo to jer je ona ipak željela pronaći pravu ljubav i bolju budućnost za sebe. *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, 1983). Ona je muškarcima služila samo kao sredstvo, a ne cilj. Muž ju je iskorištavao materijalno, a ljubavnik tjelesno. Ona zasigurno predstavlja psihološki najdublji, najljudskiji i najtragičniji lik u cjelokupnoj Krlježinoj dramatici (Gašparović, 1989) „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) te naposljetku i sama postaje svjesna svog neispunjenog života i sudbine: „To je bilo sve krivo od početka, od mog djetinjstva još i od mog odgoja, od moje mame

generalice!“ (Krlježa, 2012: 493). Laura je dinamičan lik budući da se njezin lik od početka drame, kada je ona prikazana kao mirna, povučena i prije svega naivna gospođa, razvija u lik žene koja je doživjela psihički slom koji je na koncu doveo do samoubojstva. To razvijanje kod Laure nije skokovito nego nizom nesretnih situacija ona postaje nestabilnija i postupno dolazi do tragičnog skončanja života.

## 5.5 MELITA SZLOUGAN-SZLOUGANOVECHKA

Melita je dugogodišnja prijateljica Laure Lenbachove čiju sudbinu pratimo u drami *Leda*. Melita je rođena plemenita Szlougan-Szlouganovechka, dok se njezin suprug, ciglarev sin Klanfar s dosta muke popeo na mjesto župana te time stekao ugled i poštovanjem. O Klarfanu i njegovom odnosu s Melitom govori se i u proznim tekstovi *Svadba velikog župana Klanfara te Klanfar na Varadijevu*. Melita je u brak ušla isključivo iz materijalnih razloga, dok je za njezinog supruga brak s njom bio najviši vrhunac uspinjanja na društvenoj ljestvici. Melita je bila najmlađa kćerka preuzvišenog gospodina doktora B. Szlougana, poznatog mađarskog političara i kraljevskog dvorskog savjetnika.

„U trećoj fazi njegovog uspona, taj je uspjeh kod plemenite gospođice Szlouganove značio jednu od najvećih pobjeda u posljednjih vrlo burnih sedam godina karijere našeg simpatičnog junaka, koji je, kao sin ciglara Bartola Klanfara, od običnog provincijskog advokata postao veliki župan, pak kr. javni bilježnik, pak, konačno, zaručnik Melite pl. Szlouganove, poznate plesačice i igrčice tenisa, vrlo šarmantne i dobro odgojene dvadeset i dvogodišnje gospođice“ (Krlježa, 2012: 246).

Melitin otac, Benjamin plemeniti Szlougan, nije bio zadovoljan što mu se najmlađa kćerka udaje za Klanfara; „Rezultat je to da se njegova najmlađa kćerka, ljubimica, jedina svjetlost u njegovoj starosti, da se njegova Melita udaje za nekakvog Klanfara, ciglarskog sina“ (Krlježa, 2012: 251). Na dan svadbe Melite i Klarfana skupilo se mnoštvo ljudi kako bi prisustvovali tom spektaklu, skupila se krema agrarnog društva, sortirana u četiri vrste. Meliti je sve to izgledalo glupo i nevjerojatno, te nije bila zadovoljna gospodarstvom te crkve. Nakon vjenčanja, mladenci su otputovali u Rapallo noćnim ekspresom. S obzirom na to da su oboje u brak ušli iz pogrešnih razloga, Melita ugađa svojim tjelesnim nagonima, te vara supruga s dvojicom muškaraca, a u isto vrijeme ostaje s njim u braku zbog materijalne sigurnosti. Za razumijevanje lika Melite značajan je i opis početnog interijera u drami koji svjedoči o staroj slavi u kojoj ona i dalje želi ostati: „Soba je prenatrpana intimnim sitnicama, kao soba u kojoj se stanuje kroz dvije generacije. Mnogo fotografija i jastuka, paravana s utkanim zlatorepim pticama, sagova i uspomena iz davnih mađaronskih szlouganovechkih dana“ (Krlježa, 2012: 573). Ona žali za prošlim vremenima. S druge strane, njezin suprug je sve više mrzio život na Varadijevu. Smetao mu je taj grofovski Grad, taj gospodski ugled, prazne tuđe sobe i njegov život u tom gradu. On je počeo shvaćati kako se tu

doselio zbog Melite;

„To Varadijevo, to je ona izmislila da tu sa svojim ljubavnicima strijelja golubove, da lovi jelene i fazane, da ljetuje, da igra tenis, i dok je tu na dvoru njegov tast, preuzvišeni gospodin Benjamin Szlougan, lovio pastrve, i zapovijedao lijevo i desno, dotle je njegova sirota stara mati, ciglarica Roza, stanovala u onoj bijednoj kućici na majurskoj cesti“ (Krleža, 2012: 273).

Klanfar je razmišljao kako je zapostavio svoju majku zbog te „szlouganske bande“ (Krleža, 2012: 273) Melita je tipični Krležin ženski stereotipizirani lik. 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, 1983:110).

Kada Krleža prikazuje intimnost između likova, ona nije slika trenutka zajedništva, nego svojevrsnog muško-ženskog agona (Gjurgan, 2004). Ljiljana Ina Gjurgjan pritom i zapaža:

„Uz to, njezina funkcija u drami je karnevalska i služi tome da nam prikaže krajnje konzekvencije moralnog propadanja Glembajevih, koji su sada, u trećoj fazi, svedeni na prazne lutke, u frenzičnoj potrazi za zabavom i užitkom, a ne da nam pruži uvid u suptile nijanse psihičkog proživljavanja likova“ (Gjurgan 2004: 313).

Krleža prikazuje muško-ženske odnose kao borbu za prevlast, za afirmaciju vlastitog identiteta (Gjurgan, 2004). Već u prvom činu drame pratimo nesklad u odnosu Klanfara i Melite te ju on napada zbog prevare s Urbanom i predlaže joj rastavu braka. Njezina odsutnost u braku jasno je vidljiva, te on shvaća kako njihov odnos više nema smisla. Vidljiva je razlika između odnosa Klanfara/Melita i Laura/Lenbach jer je Lenbach slutio prevare svoje žene, ali joj nije dopustio da se razvede, dok Klanfar to sam predlaže: „Molim, ja sam sve to vrlo dobro promozgao i, molim, ja mislim da bi najinteligentnije bilo da se ta naša mutna atmosfera jedanput zauvijek raščisti“ (Krleža, 2012:575). On je čak prije svog puta u Holandiju dao nalog svom advokatu i specijalistu za brakorazvodna pitanja, Ivanu Križovcu. Od njega je tražio da stupi u kontakt s doktorom Kohnom, Melitinim pravim savjetnikom, da riješe pitanje razvoda s pravne strane. Međutim, kada se vratio s puta, dočekalo ga je pismo doktora Križovca u kojem mu govori da Melita nije kod svog pravnog savjetnika ostavila nikakve direktive za njihov razvod. Također, u njihovom odnosu

Melita jasno priznaje kako je s njim iz materijalne koristi, a ne iz ljubavi, dok Lenbach to nikada nije priznao Lauri, a materijalno ju je iskorištavao:

"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 intimom mom ličnom životu igrali su mnogi ljudi važne uloge, ali vi nikada. Spram vas subjektivno nikada se nisam osjećala obaveznom. I ako vas interesira, što se tiče preljuba, izvolite uzeti do znanja da je naš zajednički život u tom pogledu potpuno konzumiran! Ja i sada stojim spram jednog čovjeka u vrlo intimnoj relaciji, ali, molim lijepo, to nije vitez Urban! Ja mislim da je to otprilike sve što sam imala da vam kažem!" (Krlježa, 2012: 576)

U tom razgovoru Melita mu otvoreno govori o svom ljubavniku Aurelu. Ona je sanjarila o tome da ostavi supruga i pobjegne s Aurelom u Firencu, ali njezina sanjarenja ostaju samo to. Aurel je slikar koji je također oženjen te nije spreman napustiti svoju suprugu i otići s Melitom, a s druge strane vjeruje da ni ona nije spremna na nešto takvo jer ovisi o svom suprugu. Međutim, u odnosu s Aurelom Melitu vodi strast te je ona ipak spremna učiniti sve kako bi ga zadržala, pa čak i priznati svom suprugu da ima ljubavnik i zatražiti razvod braka. Ona više ne može podnositi Klanfarovu priprostu odgojenost, hrkanje, čačkanje zubi, neshvaćanje umjetnosti i njezinog slikarskog talenta, njih dvoje su; „dva odgoja, dva veltanšaunga, dvije rase“ (Krlježa 2012: 574), a nakon smrti njezina oca ona ne nalazi razloga zašto bi i dalje ostajala s njim. Preuzima inicijativu u svoje ruke i šalje pismo Aurelu u kojem ga poziva na važan razgovor. U tom razgovoru mu govori kako je trudna te kako je podnijela zahtjev za rastavu braka, ali ona to čini kako bi vidjela s kim ima posla i jesu li Aurelove namjere prema njoj iskrene. U tom razgovoru ona otkriva uplašenog, izbezumljenog i slabog Aurela koji se ne zna nositi ni s jednim problemom: „Nisam imala pojma da netko može biti tako bijedan kao što je Aurel bio noćas. On je drhtao kao gimnazijalac, on od treme nije mogao da izbroji novce kelnerici u kavani, njemu se ruka tresla kao padavičavcu“ (Krlježa, 2012: 646). U sve to upleće se i Urban, Melitin prijatelj iz djetinjstva, kao lik intrigatora koji zamršava, ali i raspleće čitavu situaciju, koji suptilno upravlja njihovim postupcima i time kako će se stvari dalje odigrati. Melita je održavala i seksualne odnose s njim, ali u toj situaciji koristi svoje tijelo kako bi stekla njegovu naklonost i kako bi njih dvoje bili prijatelji. Urban Meliti prikazuje situaciju onakvom kakva ona zaista jest, njezin prijatelj ju pokušava nagovoriti da zaboravi i na rastavu i na život s Aurelom jer će izgubiti jedino što je bitno, a to je njezino trenutno dobrostojeće materijalno stanje: „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!“ (Krleža, 2012: 650) Njezina sanjarenja o njihovoj budućnosti nisu samo plod njezine mašte, s obzirom na to da se i Aurel slagao s njezinim planovima i podržavao ih „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..“ (Krleža, 2012: 652) Aurel joj je cijelo vrijeme lagao i nije imao ozbiljne namjere s njom, na što joj Urban cijelo vrijeme i ukazuje, a što ona na posljeticu sama zaključuje: „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“ (Krleža, 2012: 655). Melita je dinamičan lik, kao i njezina prijateljica Laura, to su likovi koji želi promjenu i izlaz iz trenutne situacije, ali ne rade ništa po tom pitanju. Melitu sprječava materijalna sigurnost koju ima kod supruga te je ona zbog toga neodlučna i impulzivna, ali na kraju nije dovoljno hrabra da napravi nekakvu promjenu u svom životu pa sve ostaje isto kao i na početku drame. Situacija se vraća u početno stanje te prvobitni parovi Melita i Klanfar te Aurel i Klara ostaju zajedno. Melita je razočarana svojim sanjarenjima o bijegu s Aurelom u Firencu, te ostaje u sigurnosti lažnog građanskog braka s Klanfarom.

## 5.6 KLARA

Drugi ženski lik drame *Leda* je lik Klare, Aurelove supruge. Lik Klare može se usporediti s likom barunicom Castelli. Klara se, kao i barunica, nikako ne želi vratiti u siromaštvo iz kojeg je jedva izašla, što potvrđuje i svojim tužaljka o vlastitom djetinjstvu:

„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, 2012: 576).

Iz njezinih sjećanja na djetinjstvo iz nje izbija strah od siromaštva koji u potpunosti objašnjava njezin odnos s Aurelom. Iz straha od povratka na staro ona ne odustaje od svog malograđanskog braka, jer kad bi se morala vratiti na „mokre izribane daske, u onu polutminu“ (Krleža, 2012: 579), ona bi se „momentano otrovala“ (Krleža, 2012: 579). Ona je svjesna da ni njena trenutna situacija nije najbolja, zna da joj suprug nije veliki talent i da ju vara, ali je svakako i ta životna situacija bolja od prethodne. Zbog toga ona ostaje u tom odnosu koji joj daje egzistencijalnu sigurnost te to pravda Urbanu sljedećim riječima:

„Ja sam legitimna gospođa jednog slikara koji ima svoj ugled, svoju karijeru, svoju novogradnju, svoje izložbene kataloge, ja, uz te kataloge i tu novogradnju, imam neku pravnu garanciju, i ja danas više nemam snage da ostanem sama i da počnem za sebe sama bez te pravne garancije“ (Krleža, 2012: 580).

Klara se tek nakon godinu dana flertovanja prepušta Urbanu i to nakon što se naljutila na supruga jer on odlazi kod svoje ljubavnice umjesto da ju vodi na bal. Ona je sve vrijeme u svom braku odolijeva tjelesnim užicima i varanju, ali kada im se napokon prepušta čini to iz osвете, jer nije „mogla dopustiti da budem metresom jednog čovjeka koji može da me ponizuje pred svojim modelima samo zato jer zavisim materijalno od njega“ (Krleža, 2012: 583). Ubrzo nakon te prevare, Klara je požalila te govori Urbanu kako je to između njih bila greška: „Bez obzira na to što se događa između nas, ja mislim da je ono što se dogodilo između Aurela i mene mnogo važnije“ (Krleža, 2012: 590). Kao što je već navedeno, Klara ostaje u braku s Aurelom iako zna za njegove prevare, ali do preokreta u njihovom odnosu dolazi nakon što Klara čuje razgovor

Aurela i Urbana koji se odvija nekoliko sati nakon Klarine prevare. Iz tog razgovora Klara saznaje da je Aurelu mala Leda inspiracija za njegov rad, da bez nje ne bi mogao stvarati te da je planira oženiti. „AUREL, svečano, zaljubljeno, pijano: 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“ (Krleža, 2012: 599). Nakon toga Klara nestaje i tada Aurel postaje zabrinut te je očigledno da stvarno voli Klaru, bez obzira na sve riječ izrečene tu noć. Dok je Ledu hvalio i uzdizao u razgovoru s Urbanom, o Klari je pričao loše „Klara, što Klara, kad bi gospođa Klara patila od ukusa, bila bi se već davno rasplinula kao duh na spiritističkoj seansi“ te s njom razgovarao grubo i bez poštovanja. Ipak, kada misli da ga je Klara napustila i da se otrovala, shvaća da ne može bez nje. On odlazi u bolnicu kako bi je pronašao, gdje saznaje da se neka druga žena otrovala, te ju nastavlja tražiti. Na ulici sreće Urbana i Melitu s kojima razgovara o Klari koja potajno sluša taj razgovor, te shvaća da je njezinom suprugu ipak stalo do nje:

„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!“ (Krleža, 2012: 600)

Nakon toga se Klara vraća svom suprugu, te se kao i ostali likovi u drami, vraća na početno stanje u kojem nitko nije nezavisan. Klara i Urban ovise materijalno o Aurelu, koji je pak potpuno izgubljen u trenutku kad pomisli da je izgubio Klaru, Melita ne može bez Klanfarova novca, a on bez njezinog plemenitog podrijetla. Iako smo lik Klare usporedili s likom barunice Castelli zbog siromaštva iz kojeg obje potječu, ono po čemu ih jako razlikujemo su njihove ljubavne afere. Barunica Castelli ugađala je svojim tjelesnim potrebama te bila u ljubavnim vezama i odnosima s više muškaraca, zbog čega se nikada nije pokajala, dok se Klara, s druge strane, jednom odlučila na čin prevara, zbog čega je odmah i požalila. Na kraju ipak ostaje u braku i suprugu oprašta prevare.



## 5.6 OLGA

Olga Glembaj majka je Laure Lenbachove o čijem životu saznajemo više iz novele *Sprovod u Theresienburgu*. Olga Glembaj kćerka je zagrebačkog donjogradskog patricija, advokata Ambroza Glembaja i plemenite Barboczy Angelike. Ona se udala za austrijskog kraljevskog konjaničkog potpukovnika Mihajla viteza Warronigga u svojoj sedamnaestoj godini. Olga se za potpukovnika udala pod sugestijom svoje šogorice barunice te je njezina udaja za čitav građanski centar Donjega grada bila društveni događaj prvog reda. Na njezinoj svadbi je jedan od posljednjih barda ilirske pjesničke Garde, Franjo vitez Pisskoczy, ispjevao sonet u njezinu čast i slavu. Sonet *U sreće sjaju*, izvezen na svili zlatnim i srebrenim nitima i uokviren briljantnim vjenčićem, predalo je Olgi njezinih dvanaest krenzlerica u skupocjenom starinskom medaljonu. O toj svadbi se pisalo i u Narodnim novinama, u kojima je čak i citiran taj sonet. Brak Olge s potpukovnikom Warroniggom nije bio ni blizu sreće ni sjaja o kojima govori naslov soneta. Njihovo prvo zajedničko jutro u Beču bilo je magleno i sivo, te su se ta magla i sivilo nastavili kroz njihov brak koji je bio mučenje za oboje: "...onog momenta počela je u tom fatalnom braku dekompozicija svega pozitivnoga, iskrenog i ljudskog; i tako se u tom gnjilom i lažnom stanju živjelo kasnije decenijama" (Krlježa, 2012: 56). Ono što je dočekalo Olgu to prvo bečko jutro bio je krvavi biftek potpukovnika, njegov konjak i aperitivi, kavane, vino, vicevi glupe gospode i njihovi razgovori. Sve je to Olgi padalo teško te je u njoj rastao strah od nečeg nepoznatog i groznog;

"Sav onaj nemir posljednjih dana prije toga, sva neprospavana, strašna, duga noć u spavaćem vagonu, sve nervozne strepnje i ono sedamnaestogodišnje, naivno očekivanje nečeg vrhunaravnog, nečeg što je lažna i šarena magla u imaginaciji malodobne djece, sve ono uzavrelo je u Olgi Glembay do najviše, grozničave napetosti, i onaj njen slabi i neiskusni razum počeo se micati u svemu uzrujano kao igla tlakomjera kada se u kotlovima dođe para do eksplozije" (Krlježa, 2012: 56).

Njezino lice bilo je blijedo, glas tih i drhtav, dok je ona od svog prvog jutra u braku osjećala težak i olovan umor koji joj se nadvio nad cijelim tijelom i obilježio njezin tužni život u tom dalekom gradu. Jedina Olgina radost u Beču, od prvog dana, bile su šetnje u suton po dunavskom kanalu. Za vrijeme jedne takve šetnje, kad je već bila u visokom stupnju trudnoće, Olga se bacila u vodu, no izvukli su je i živi i taj događaj prikazali kao nesretan slučaj. Ono što je Olgu navelo da se baci u vodu bila je riječ slučajnog prolaznika. Iako je Olga i bez njegovih riječi imala razloga da sebi

naudi, do tad još nikada nije razmišljala o samoubojstvu. Međutim, te večeri u svojoj standardnoj šetnji čula je kako prolaznik govori da je na opeklinu najbolje staviti vruć pepeo u zamotanu krpu. Nakon tih riječi, Olga se u tom stranom gradu osjetila usamljenom jer nema nikoga tko bi joj posvećivao pažnju i stavljao pepeo na opeklone. U tom trenutku se Olga sjetila kako su kmetovi njezine majke stavljali paučinu i balegu na otvorene rane. Tako je počeo njezin brak, a nedugo nakon tog „nesretnog slučaja“ došlo je do komplikacija oko porođaja te je Olga rodila mrtvo dijete. Warroniggovi su živjeli u stanu u gornjem belvederskom parku, a iz salona svog stana su vidjeli centar Beča. Na početku je bogati način života za Olgu bio kao nekakva narkoza, uspavljivanje kako se ne bi probudila u užasu i patnji. Kasnije je taj način života, koji je bio otmjeniji od njezinog djetinjstva, omamio Olgu te je ona počela živjeti prazno kao što se živi u velikom svijetu. Olga se uvlači u shemu bogatog života pod čijom narkozom živi do sloma Austro-Ugarske. Živjela je od ručkova, večera, čajanki, opera i putovanja. Otkrila je čari putovanja i kretanja te je putovala je od Theresienburga do Arada, od Kaniže do Agrama, te je bila prva od Glembajevih koja je razbila njihovu tradicionalnu nepokretnost. Glembajevi se, osim u Rimske Toplice ili u Rohitsch-Sauerbrun, nisu mnogo micali. Jednom je Olgina majka provela tri nedjelje kod tete u budimskoj tvrđavi, a o tome se narednih trideset godina pričalo kao o najvećem događaju. Olga je u svojim putovanjima pronašla način da se odmori od supruga te je putovala više od šest mjeseci godišnje po cijeloj Europi, te je tako Olga proživjela prvih petnaest godina braka. Olga je u Agramu bila vrhovnim forumom u svim pitanjima suvremene etike i na njezinu se riječ pazilo kao na citat iz Biblije. Njezin je salon u Beču bio drago stajalište gospode i gospođa, te su o njemu u Agramu kružile brojne legende. Što je od toga istina, a što ne, nije utvrđeno, ali činjenica je da je ona u tom društvu bila jako cijenjena. Ona je prva u patricijskoj obitelji Glembay uvela upotrebu Silberbestecksa s obiteljskim barboczyjevskim grbom i monogramima svoje majke i prva je uvela pušaći salon. U noveli *Sprovod u Theresienburgu* Olgu upoznajemo u trenutku njezina zlatnog doba, kao „šarmantnu barunicu Warronigg“ (Krleža, 2012: 104) koja se u očima strastvenog matematičara i španjolskog plemića Ramonga Oberleutnanta „pretvorila u ideal, u najplemenitijem i najnaivnijem postpetrarkističkom smislu“ (Krleža, 2012: 104), dok je on za nju bio „posve obična pustolovina..., suvišna i glupa veza“ (Krleža, 2012: 110) i nije bio jedini u tom mađarskom garnizonu s kojim je ona ljubovala. Olga je za Ramonga bila jedan od prvih ozbiljnih doživljaja zbog kojeg je izgubio vlast nad sobom, dok se ona s njim sastala svega dva-tri puta i tražila način kako da tu vezu završi sa što manje sukoba. Prije svog odlaska na još jedno putovanje, Olga

Ramongu to javlja preko pisma: „Sinoć, u sutonu, pozvonila je kod njega sobarica i donijela mu Olgino pismo. On je znao da se ona sprema na Siciliju, ali da će ga likvidirati jednom običnom vizitkartom i sa tri slova, p.p.c., to je i od Olge Warroniggove ipak pretjerano originalno“ (Krleža, 2012: 102). Ta tri slova su Ramonga posebno razljutila, te odlučuje da će pod svaku cijenu riješiti svoju relaciju s Olgom, jer on nije vreća za bacanje, nego doktor matematike i uvaženi oficir Sedamdesetih. Ramong je razmišljao o danima provedenima s Olgom i nije mogao vjerovati da bi ona glumila s njim:

„Ona mu je govorila istinu u čistoj zanosnoj inspiraciji iskrenog tjelesnog predanja. U onom malom hotelu sva je bila mokra od toplih suza, sva mekana kao umiruća leptirica kad mu je pričala o detaljima tog prokletog samoubojstva, i tako u suzama poklonila mu se čitava, a zašto bi to bila učinila da nije tako osjećala doista?“ (Krleža, 2012:121)

Na predavanju, koje je on održao sljedeći dan, bila je prisutna i Olga te se on nikako nije mogao sabrati:

„U drugom redu, u smeđem polusvijetlu, u bijeloj čipkasto haljini s krem suncobranom i dugim crnim rukavicama do lakta, potpuno bijela, kao alabastrena, sjedila je pokupnikovicica Olga Warroniggova uz dvije teretijenburške generalice; Ramong, koliko se god naprezao da se koncentrira na događaje između Regensburga i Wagrama, neprekidno je mislio na Olgu, na njena tri slova p. p. c. i na to, kako ona svojom prozirnom ljepotom nadvisuje sve te generalice...“ (Krleža, 2012: 111)

Tijekom te večeri bio je vidno uznemiren i pijan, što su primijetili i ostali, a među njima i Kallay Bandi. Kallay Bandi se čvrsto držao stava da čovjek ne smije imati ljubavnicu iz iste pukovnije te je, iskusan u ljubavnim vještinama, želio pomoći Ramongu. To mu nije uspijevalo jer je Ramong bio stopostotno pijan te je zamolio Olgu za ples. Iako je Olga bila odlučna u tome da ne želi plesati, Ramong je izgledao spremno napraviti scenu, pa je na kraju ipak pristala. „Kod posljednjeg takta ona se poklonila Ramongu i, primivši njegovu ruku, pošla je u njegovoj pratnji spram svog supruga. Tu se prijazno nasmiješila svom Oberleutnantu smiješkom komandeze i, pruživši mu ruku na cjelov, zaogrнула se bijelim venecijanskim šalom“ (Krleža, 2012: 127). Da je „sve kod te žena bila gluma i poza“ (Krleža, 2012: 119) znao je i njezin suprug, potpukovnik Warronigg. Jedinu iskrenu povezanost koju su Olga i Warronigg imali, bilo je njezino „neostvareno bečko samoubojstvo“ (Krleža, 2012: 138) nakon kojeg se Warronigg „spram Olge snizio do svoje poznate pasje relacije koja ga je učinila najsmješnijim rogonjom čitave austrijske kavalarije“

(Krleža, 2012: 138). Nadalje, njezina kćer Laura ju opisuje kao „najšarmantniju lady patroness svih garnizonskih balova od Arada do Agrama“ (Krleža, 2012: 482), ali ona postaje svjesna tog tereta te da je u njezinom životu od samih početaka sve bilo krivo, od djetinjstva, odgoja i njezine majke.

## 6. ZAKLJUČAK

U radu su se čitatelji upoznali s bogatim proznim i dramskim opusom Miroslava Krleže, a kao vrhunac i središnji dio njegovog opusa izdvaja se ciklus o Glembajevima. Ciklus o Glembajevima obuhvaća i prozu i dramu, nastaje u razdoblju između 1926. i 1930. godine i predstavlja analizu građanskog sloja te prati sudbinu jedne patricijske zagrebačke obitelji koja završava slomom gotovo svih likova. U proznom dijelu ciklusa navode se faktografski podaci o članovima razgranatog obiteljskog stabla Glembaj čije sudbine kasnije pratimo kroz drame. Nakon čitanja Krležinog ciklusa o Glembajevima i iscrpne analize ženskih likova, možemo zaključiti da ovaj ciklus karakterizira manji broj likova te samim tim i zatvorena koncepcija likova. U radu je analizirano osam ženskih likova čija je uloga značajna u dramama: sestra Angelika, barunica Charlotta Castelli-Glembaj, proleterka Rupertova, Fanika Canjeg, Laura Lenbachova, Melita, Klara i Olga. Sve ženske likove karakterizira dinamična koncepcija jer oni od početka do kraja drame mijenjaju. Također, likovi se predstavljaju kako govorom, tako i izgledom, ponašanjem pa i interijerom. Prilikom analize ženskih likova ovog ciklusa, primjećuje se da su žene uvijek postavljene u odnosu između dva ili više muškaraca, te da ženu ne možemo razumjeti bez odnosa s muškarcem. To vrijedi za sve ženske likove osim proleterke Rupertove i Fanike Canjeg, jer one ne pripadaju obitelji Glembaj, one su sporedne uloge u njihovim životima, pa ih ne možemo usporediti i povezati s drugim ženama iz ciklusa. S druge strane, obitelj Glembaj imala je presudnu ulogu u životu ovih žena. Osim što su žene iz obitelji Glembaj postavljene u odnosu prema muškarcima, zajednička im je i vođenost tjelesnim nagonom i požudom. One predstavljaju dominantne likove, fatalne žene, iako i u ovom slučaju imamo iznimku u liku sestre Angelika koja na početku odudara od ostalih ženskih likova jer se ona odriče svoje tjelesnosti, iako i ona na kraju dopušta da ono glembajevskog u njoj prevlada. Što se tiče ostalih ženskih likova iz ciklusa, izdvaja se Laura kao najtragičniji lik u cjelokupnom Krležinom dramskom opusu. Barunica Castelli i Klara dolaze iz siromašne sredine te u trenutnim brakovima pronalaze materijalnu sigurnost, ali Klara na kraju ostaje u tom braku, dok barunica Castelli pokazuje svoje pravo lice. Melita se kao i Klara i barunica Castelli 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. Možemo zaključiti da ovaj ciklus kroz ženske likove prikazuje moralno rasulo tadašnjeg društva. Sudbina ženskih likova ciklusa o Glembajevima može se povezati sa ženama uopće što govori o

svevremenskoj tematici Krležinog ciklusa.

## 7. LITERATURA

1. Gjurgjan, Ljiljana, Ina. 2003. *Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami Gospoda Glembajevi Miroslava Krleže u Dani hvarskog kazališta – Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća*. Zagreb-Split: HAZU, Književni krug.
2. Gjurgjan, Ljiljana, Ina. 2004. *Od Eve do Laure u Dani hvarskoga kazališta – Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*. Zagreb – Split: HAZU
3. Karahasan, Dževad. 1988. *Model u dramaturgiji*. Zagreb: Prolog.
4. Krleža, Miroslav. 2012 *Glembajevi, proza, drame*. Zagreb: HAZU, Naklada Ljevak.
5. 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. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/27258> (Datum pristupa: 25.09.2023.)
6. Gašparović, Darko. 1989. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Izdanja Omladinskog kulturnog centra.
7. Petrač, Božidar. 1990. *Lik žene u hrvatskoj književnosti*, Bogoslovska smotra, 60 (3-4), str. 348-354. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/37292> (Datum pristupa: 29.09.2023.)
8. Prosperov, Novak, Slobodan. 2003. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
9. Senker, Boris. 1996. *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
10. Šepček, B. (2021). *Koncepcija ženskog lika u drami Gospoda Glembajevi*. Završni rad, Sveučilište u Zadru. (citirano: 04.10.2023., <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:9555881>)
11. Šicel, Miroslav. 2007. *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća*. Zagreb: Naklada Ljevak.
12. Vučetić, Šime. 1983. *Krležino književno djelo*. Zagreb: Spektar.