

Igor Ružić

Glembajevi, svi i svuda

Obljetnička sezona Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu očekivano je završila onim što je trebao biti veliki prasak, a ipak je na kraju, riječima pjesnika, završilo tek kao cviljenje. Barem tako izgleda izvana, nakon što se oluja medijske buke i poslovičnih kolegijalnih egzaltacija utišala i nakon što predstava vjerojatno započinje svoj uobičajeni život pred takozvanom običnom publikom. Ali, *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krležje nisu običan komad pa ni predstava ne može biti obična. Ili je i to zabluda?

Najpoznatiji komad Miroslava Krležje, s posebnim statusom u okvirima domaće dramske baštine i suvremenosti, postavljen je i ostavljen za kraj 150. sezone središnje nacionalne kazališne kuće čija je cijela dramska sezona bila posvećena domaćim tekstovima, od mladog Ivora Martnića i njegove *Drame o Mirjani i ovima oko nje*, preko autorskog projekta *Zagorka* što ga potpisuje Ivica Boban, do Lade Kaštelan i njezinog *Adagija*. Nekoliko različitih generacija, rukopisa, umjetničkih osobnosti – ponekad oprečnih poetičkih stajališta i svjetonazora – izmijenilo se u jubilarnoj sezoni kako bi Drama HNK pokazala snagu domaće dramske riječi i svega onoga što može. Pokazala je, međutim, da ne može toliko koliko bi voljela, iako sve sastavnice naizgled ima pod kontrolom i u portfelju. *Glembajevi* su ipak najreprezentativ-



Dok Boris Cavazza igra titana koji se prebrzo preda, Ljubomir Kerekš kao Ignjat Glembay od početka se bori rezignacijom, umorom i polupijanijem krkljanjem, što na početku zvuči kao karikatura no ima smisla ako se obračun oca i sina uzima kao unutar-nji sukob Leonea sa samim sobom.

...u Zagrebu se znalo da se na Glembajeve ide kao na tešku dramu, ovoga puta i doslovno krležijansku, koja još pritom, moglo se pročitati u medijskim najavama, traje odgovarajućih četiri sata.

Gospoda Glembajevi, HNK Zagreb, 2011. redatelj Vito Taufer. Lj. Kerekš, Ž. Potočnjak, Z. Zoričić, A. Prica, B. Navojec, M. Pleština

Foto: Damil Kalogjera

niji odvjek tog repertoarnog niza, ili te repertoarne nerealne ambicije koja u samo četiri premijere po sezoni mora zadovoljiti toliko različitih apetita – i uprave i publi-

Očekivano, po kuloarima izgovarano pitanje “Koji su Glembajevi bolji?” dobilo je prizvuk derbija, svojevrsne inačice okršaja Dinama i Crvene zvezde, dvadesetak godina ranije.

iz Slovenije – Vite Taufera. Upravo se na *Glembajevima*, naime, vidi sve što taj HNK danas može i što ne može, što želi i što bi trebao željeti.

Ovim novim zagrebačkim *Glembajevima* ne ide, međutim, u prilog činjenica da je Krležin opus u posljednje vrijeme ponovno postao zanimljivim i domaćem kazalištu i onom u regiji. Početkom godine u beogradskom Ateljeu 212 Jagoš Marković postavio ih je u sklopu sezone polisemično nazvane N(EX)T YU, dok je nedugo potom u režiji Harisa Pašovića, i uz veliku pomoć grupe Laibach, Predrag Miki Manojlović u Mariboru scenski pročitao Krležin esej *Europa danas*. Ne smije se, iako bi trebalo, zaboraviti i činjenicu da je u proteklih godinu dana u Hrvatskoj dvaput postavljena i *Leda* (treći dio glembajevske dramske trilogije), u osječkom HNK i u Dramskom kazalištu Gavella. Kad se već navodi, treba reći da je Krležin nedramski opus također čitan na domaćim pozornicama u posljednjoj dekadi: Dragan Despot je, primjerice, *Na rubu pame-ti* igrao kao monodramu, dok je ansambl Kazališta Ulysses išao u suprotnom smjeru i od *Pijane novembarske noći*, esejizirane pripovijetke s memoarskim prizvukom, stvorio ansambl predstavu. Pored tog recentnog vala krležomanije, *Gospoda Glembajevi* su ipak najizvođenija domaća drama s respektabilnim brojem i inozemnih inscenacija. Pa možda treba, osim ove, uzeti u obzir i neke ranije godine. 1993. ih je u zagrebačkom HNK uprizorio Georgij Paro, a 2007. u riječkom haenkaovskom pandanu Branko Brezovec. Brezovčeva predstava na svaki način izlazi iz ovdje pobrojanog kanona i stoji sama za sebe kao istodobno autorsko i ekspresionističko čitanje što ga nije uspjela zasjeniti niti godinu dana kasnije, u odgovarajućem manjem mjerilu u Teatru &TD postavljena predstava *U agoniji*. Ova druga i nije toliko odjeknula koliko *Glemba-*

jevi, mada je bila zanimljiva zbog odnosa moći što ih je Brezovec postavio bitno drukčije: ono što se smatra jedinstvenom intimističkom dramom, koja s glembajevskim kompleksom ima najmanje konkretnih, svjetonazornih, političkih i tematskih veza, preslikao je kao konkretnost suvremene društvene zbilje. Riječki *Glembajevi* su pak – zbog Severine Vučković u ulozi barunice Castelli te zbog činjenice da su postavljeni u jednom od hrvatskih narodnih kazališta – bili jedinstvena prilika da se iščitaju sve nelogičnosti dugotrajne jednostrane i pojednostavljene recepcije ovog komada. Ovaj gotovo sasvim slučajni izbor sugerira dovoljan dijapazon različitih stilova, poetika i redateljskih namjera, ali i znakova vremena u kojima su određene predstave nastajale.

Podloga je dakle postojala i sve se zahuktavalo kako bi HNK-ova velika završnica sezone zaista to i bila – sve zadržano činjenicom da je beogradska predstava baš u tje-dnu zagrebačke premijere gostovala na Međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci. Očekivano, po kuloarima izgovarano pitanje “Koji su Glembajevi bolji?” dobilo je prizvuk derbija, svojevrsne inačice okršaja Dinama i Crvene zvezde, dvadesetak godina ranije. Čovjeku čak dođe da – ostavivši na trenutak po strani Gotovinu, Purdu, Mla-dića i Karadžića – pomisli kako bi ona parafraza mogla glasiti da rat počinje s ulricima na nogometnom stadionu, a završava salonskom predratnom dramom u kazalištu. Ipak, sve ono što se u Beogradu dogodilo oko *Glembajevih* sličnije je i dosljednije onome kako bi ih trebalo gledati i onome što bi s njima trebalo raditi. Konceptualno, s predstavom oko predstave, redatelj Jagoš Marković i direktor Ateljea 212 – navodno financijski i u svim ostalim aspektima produkcije spretan Kokan Mladenović, uspjeli su od *Glembajevih* napraviti svojevrsni balkanski bal u operi. S medijskom kampanjom pod znakovitim pitanjem “Poznajete li ove ljude?” oni su stvorili premijerno ozračje u kojem je ne pojaviti se bio društveni *faux pas*, a doći i platiti ili na bilo koji drugi način nabaviti ulaznice – koje su, gledano i izvan kazališnog konteksta, na ovim područjima bile nevjerovatno skupe – potvrda postojanja u samoj društvenoj kremi. I u Zagrebu je dolazak na premijeru bio neizostavna gesta vrhunca društvenosti i vlastite važnosti u njoj, ali atmosfera je bila daleko od bala, štoviše sličnija pogrebu. Ovo nije ruganje s primarnom materijom, nego činjenica – u Zagrebu se znalo da se na *Glembajevima* ide kao na tešku dramu, ovoga puta i doslovno krležijansku, koja još pritom, moglo se pročitati u medij-



Gospoda Glembajevi, Ateljeu 212, 2011. redatelj Jagoš Marković. S. Cvetković, J. Dokić, B. Trifunović, A. Dobra, B. Cavazza, N. Ristanovski, T. Uzunović, Đ. Stojiljković

skim najavama, traje odgovarajućih četiri sata. U Beogradu, naprotiv, svi su veselo išli na to svoje, ili njihovo, prepoznavanje. Ostavimo li po strani sociološke specifičnosti te prevladavajuće mentalitete ova dva grada, kao i donekle različite kazališne kulture i pripadajuće ritualnosti, ipak ostaje činjenica da je konceptualni okvir u Beogradu bio snažniji i osmišljeniji, dok je u Zagrebu ostavljen tek na razini najveće i najvažnije premijere u koja se, međutim, uglavnom ne prelijeva preko rampe. Nije stoga slučajan nastavak razrade ovih postulata u konkretnoj realizaciji pojedine predstave.

Pozornica Ateljea 212 bitno je manja od HNK-ove i u njoj minimalistička scenografija Miodraga Tabačkog – koja se sastoji od uspravnih ploha pleksiglasa ili čak i pravog, tamno nijansiranog stakla – zaista reflektira publiku, dok grandiozna, monumentalna scena Ive Knezovića u HNK publiku odbija ili barem drži na distanci, s odmakom koji se ne događa samo zato što se na prosceniju gotovo i ne igra. Beogradski *Glembajevi* izgledaju kao da su ugurani u salon koji nije njihovih proporcija i stoga njihova malograđanština, naznačena već od samog početka, već iz same činjenice da tolika *grandezza* kojom sami odišu, nije reci-

S medijskom kampanjom pod znakovitim pitanjem “Poznajete li ove ljude?” oni su stvorili premijerno ozračje u kojem je ne pojaviti se bio društveni *faux pas*.

gledu na njegovu takozvanu kvalitativnu, građansku dramsku fazu – i želio. I reakcija glumaca je slična, iako hladnoću, pa i odmak, nije teško pronaći u obje predstave. U klasičnoj podjeli na činove, kod *Glembajevih* je uvijek pitanje je li bolji drugi ili treći čin, što zapravo ovisi o podjeli. Ukoliko je popularno nazvana "Castellica" nedovoljno scenski snažna, tada u prvi plan ulazi sukob između oca i sina u središnjem dijelu komada, dok u suprotnom slučaju prevagu odnosi veliko finale nekadašnjih ljubavnika nad odrom njegovog oca i njezinog supruga. Prema tom aspektu klasifikacije inscenacija ove drame, zagrebačka je predstava u krugu prvih, jer u njoj bolje funkcionira sukob između oca i sina, nego hladni i podigrani treći čin. Beogradska je pak zanimljiva zato što nadilazi tu konstantnu podjelu. Njezin je najbolji čin onaj prvi, kada se pojavljuju i nestaju sve spodobе tog izmišljenog, a opet tako realnog salona – kao prikaze koje izgovaraju tekst, iako im nekako ne odgovara sve to tako uspješno verbalno manevriranje i meandriranje s finim manirama. Pored toga, pojavljivanje ili tek naziranje fizionomija iza pleksi-glasa u kojem se odražavaju i lica iz publike mnogo bolje nalježe na čuveno razgledavanje obiteljskih portreta, kojim autor u jednostavnom dramaturškom obratu uspjeva prepričati genealogiju jedne obitelji koju prati čuvena legenda o ubojicama i varalicama.

Konceptualno, taj prvi čin ispunjava očekivanja stvorena promotivnim sloganom te, s druge strane, daje drukčije svjetlo na cijelu glembajevsku priču. S naglaskom na cijeli salon prvog čina, na njegovu pervertiranu društvenost i gomilu polulikovka koji kao poputbina prate uspjeh mjeren samo novcem i pozicijom – umjesto samo na odnose troje ili četvero ljudi – beogradska predstava jasnije detektira pravi značaj glembajevštine i njenog odnosa prema ostatku univerzuma. Kasnije je lako njen životinjski, tjelesni, rabijatni ili "erotički" kapital prikazati pojedinačnim okrutnim obračunima u sklopu vodećeg trokuta drame, jer je ono što ostaje ipak ucrtano već prvim činom, jedinim u kojem je definiran i socijalni moment – zajedno sa cjelokupnim zločinačkim, amoralnim i juridičkim opravdanjem glembajevštine. Definiran, ali ne i konačno potrošen, s obzirom da se njegove posljedice razlažu i na ostatak drame, u nekim naznakama koje je, međutim, naglasila i zagrebačka predstava. Ako već podjela odlučuje o drugom i trećem činu *Glembajevih*, a možda i o cijeloj produkciji, beogradska je predstava zanimljivija. No, i zagrebačka ima svojih "trenutaka". Dok Boris Cavazza igra tita-

na koji se prebrzo preda, Ljubomir Kerekeš kao Ignjat Glembay od početka se bori rezignacijom, umorom i polupijanim krkljanjem, što na početku zvuči kao karikatura no ima smisla ako se obračun oca i sina uzima kao unutarnji sukob Leonea sa samim sobom.

Važnije je i mnogo zanimljivije usporediti treće činove tih dviju predstava s tjelesnom strašću kao pogonskim gorivom. Kod Taufera se Alma Prica i Milan Pleština na kraju zaista moraju uhvatiti u ljubavni klinč, makar i za samo jedan strastveni zagrljaj i požudni poljubac, dok se u beogradskoj inačici Nikola Ristanovski doslovno ne može odvojiti od Anice Dobre – jednom kad smogne hrabrosti da joj priđe, nekoliko minuta stoji joj iza leđa kao priljepljen, s rukama na njezinom trbuhu. Taj prizor govori više od bilo kakve egzaltiranosti i velikih gesti o seksualnoj privlačnosti i ubitačnoj žudnji koja će svoju ubitačnost i realizirati malo kasnije. Leone kako ga igra Ristanovski klinički je slučaj anksioznosti ili čak depresije, on nije ni zvijer kakvu je igrao Mislav Čavajda u fantastičnom duetu s čak i fizički mu vrlo sličnim Galianom Pahorom, niti prznica i histerik kako ga, uskratim samokontrolu i nikad dovoljnim ulaskom u lik, tumači Milan Pleština. Ta gesta Ristanovskog s potpuno hladnom Anicom Dobrom govori i o ostatku glembajevskog ciklusa, onomu u kojem se tvrdi da je Leone nakon boravka u umobolnici oženio "određenu" sestru Angeliku, udovicu njegovog brata, i s njom imao i dijete. Obiteljska povijest Glembajevih, što je ionako samo eufemizam za anamnezu, daje slutiti da ni taj brak nije bio sretan, a potvrdu za to daje upravo spomenuti prizor s barunicom Castelli. Jer koliko god se s Angelikom Leone slagao u svim mogućim principima i svjetonazorima, koliko ga za nju veže njezina ljudskost i činjenica da je "u cijeloj glembajevskoj kući ona za njega jedina svijetla točka", njegova naklonost Angeliki nema onu erupativnu, kobnu snagu čisto fizičke veze s barunicom Castelli, veze koja se nije potrošila ni Leoneovim samoizgonom iz roditeljske kuće, niti činjenicom da je konzumirana samo jednom, prije gotovo dvadeset godina. Ta naizgled sitna, doslovno erotična gesta snažnija je od svakog fizičkog sukoba između oca i sina u drugom činu, a u isto vrijeme objašnjava hladnoću kojom Anica Dobra igra jednu od najpoželjnijih no i najtežih uloga u takozvanoj domaćoj dramskoj literaturi ovih prostora.

Riječki *Glembajevi* 2007. bili su, naravno, nešto sasvim drukčije i njihovu razinu provokativnosti mogao je smisliti pa i realizirati samo redateljski kalibar Branka Brezovca.

Čitajući točno niz provokacija upisanih u Krležin tekst, ali misleći suvremeno, on je legendu o ubojicama i varalicama jednostavno preveo u konkretna lica današnjice. Pritom je pala i poneka kolateralna žrtva, poput Ene Begović koju su mnogi prepoznali u sceni s džipom – koji je pak samo suvremenija inačica onoga što je na različite načine 1913. predstavljala kočija. No "upisivanje" s elementima biografije Ene Begović, kao i doljevanje ulja na vatru činjenicom da je tako veliku i simbolički važnu ulogu kakva je uloga barunice Castelli, igrala jedna estradna zvijezda, bilo je samo digresija. One mnogo važnije scene – u kojima se pojavljuju lica konkretnih aktera političke i kriminalne scene Hrvatske, doduše, iz današnje perspektive "post-sanaderovske pameti", čak poprilično nježno naznačena – u recepciji na žalost nisu polučile rezultat kakav se od riječke produkcije očekivao. Iako nije bilo teško prepoznati pozorišne konkretne u Brezovčevoj režiji, estradna buka i bijes oko ostataka produkcije učinila je svoje pa je na koncu najveća stigma te predstave ostala navodno nedolična posveta jednoj glumici, dok je sve ostalo nestalo spuštanjem zastora.

Enigma *Gospode Glembajevih* ostaje i dalje neokrnuta. Unatoč estradom začinjenoj ekspresionizmu Brezovca, manirizmu Markovića i modernizmu Taufera.

Taufer ima pravo kada tvrdi da je riječ o hibridnom tekstu, što je na svoj način vidio i Brezovec. Zato bi, možda, kad je riječ o *Glembajevima*, stvari generalno trebalo gledati i tretirati drukčije – kao tekst u namjeri bitno revolucionarniji od ekspresionističkih umišljaja i vrloga prethodne faze, i kao tekst koji iznutra, u obratu koji nije samo terminološki zabavan, pomalo govori jezikom epskog teatra, ali ne još brehtijansko. Utoliko relativno kanonizirano gledište koje socijalnu tematiku i podlogu *Glembajevih* proglašava najmanje uspjelim i stoga najmanje važnim aspektom ove drame, a zadržava se na Erosu i Društvu te obitelji kao izvoru svih zala, treba i iskustveno, oscnovljeno, upotpunjenje. Možda je Krleža upravo *Glembajevima* htio postići da sve one rečenice iz *Kraljeva* – koje nisu baš uvijek isključivo adoracija ženskih nogu te sve ostale erupcije iz *Legendi* – od mikelandelovskih do i kolumbovskih zaklinjanja, napokon budu razumljivije onima koji ih gledaju i koji bi ih trebali čuti. Ne treba zaboraviti – iako je Krleža bio intenzivno protiv programirano-angažirane književnosti i umjetnosti općenito, njegova književnost ipak jest bila poprilično angažirana u smislu idejnom i svjetonazorskom.

Leone kako ga igra Ristanovski klinički je slučaj anksioznosti ili čak depresije, on nije ni zvijer kakvu je igrao Mislav Čavajda u fantastičnom duetu s čak i fizički mu vrlo sličnim Galianom Pahorom, niti prznica i histerik kako ga, uskratim samokontrolu i nikad dovoljnim ulaskom u lik, tumači Milan Pleština.

Ekspresionizam dođe i prođe, i forma mu nerijetko, ponekad čak i programatski, zakrije i formu i sadržaj, koliko god to paradoksalno zvučalo, dok se u građanskoj drami izbenovskog tipa, ili onome što je sam Krleža kasnije, neki kažu pogrešno, okarakterizirao kvalitativnom dramaturgijom, ipak ne pojavljuje toliko borbe sa samom formom, jer ona osim što je zadana jest donekle jednostavnija i u pristupu i u retorici. Drugim riječima, umjesto da i dalje stvar komade kojima slijede zabrane, ili da svi poslušaju didaskalije u kojima gotovo doslovno piše da je sama stvar gotovo neizvediva na pozornici (barem ne na pozornici građanskog kazališta kakvo je u Hrvatskoj tada jedino postojalo, a ni i danas nije bitno drukčije), autor je shvatio da će se ono što želi reći lakše čuti ukoliko se formatira drukčije, kao nešto manje odmaknuta preslika zbilje. Stoga je pogrešno u *Glembajevima* tražiti točnost, povijesnu istinu i autentičnost. To je, na tragu eksplicitne autorove tvrdnje, prihvatila i kasnija krležologija, kao i njezini pabirci kod teoretičara drame i kazališta koji nisu nužno ni krležolozi niti krležijanci. Drugim riječima, Krleži je sadržaj *Glembajevih* – izražajno sredstvo.

Pored tri suštinski nepovezane drame (osim sporadičnim spominjanjem pokojeg imena), glembajevski ciklus čini i proznofragmentarni okvir koji popunjava prostor između i veže dramske vrhunce u jedinstveni kompleks. Možda je riječ o nenapisanom romanu, obiteljskoj sagi koja pokriva nekoliko generacija i prati njihov početak, uspon i degeneraciju, ali ta pretpostavka podrazumijeva da je Krleži bilo u interesu pokazati svijet kako ga vidi te i da mu je stoga trebao opis kakav nudi proza. No *Glembajevi* – iako im se zbog sintakse često pripisuje da su proza pretvorena u dramu – ipak jesu drama mišljena za pozornicu, za slušanje i gledanje, ali ne i za poistovjećenje. Oni jesu tako izmišljeni, u njima jest toliko njemačkog teksta, jer zapravo to i nije bitno. Bitna je baba pod kotačima, demonstracije na njezinom pogrebu, jedna očajno siromašna žena koja se odlučila najprije poniziti, a onda i ubiti, a ne

tko koliko godina hoda u dominikanskom habitu i jesu li platna koja su osvojila medalje u Parizu zaista doputovala s umjetnikom u njegov rodni grad ili ipak nisu. Utoliko, unatoč uobičajenom rasporedu scenske važnosti, treba – kao što je to možda i ponosen vehemencijom Bojana Navojca učinio Tauffer u Zagrebu – dati više prostora i glumačke slobode liku Pube Fabriczycja. Ne u onome što radi kao odvjetnik, nego u trenutku kad se razlika između njega i Leonea, pa onda i posljedična razlika u stavovima o smrti švelje Canjerove, babe Rupertove ili Ignjata Glem-baya (ali ne samo u tim stvarima), jasno očituje, s obzirom da njega ipak vodi sganarelovski motiv i – plaća. I u trenutku kada se dvojakost odnosa prema obitelji Glem-bay uspostavi jednostavnim, vjerojatno i jedinim osobnim iskazom u cijelom komadu: “Da je meni tvoja renta...”. S druge strane, i istina o barunici Castelli te njezinoj ulozi u “glembajevskoj transakciji” – koja ima svoje erotične i skororjevičke detalje – ipak je bitno određena njezinim podrijetlom. Ona jednim, ne tako malim, dijelom svoga karaktera jest i Jenny iz Brechtove *Opere za tri groša*, koja bi da je netko u ključnom trenutku pita koga sve treba pobiti u njezinom gradu vrlo vjerojatno rekla: “Sve!”.

Gleda li se tako, *Glembajevi* možda nisu *natura morta* s teškim uljanim premazima, već predimenzionirani plakat s istom količinom umjetničke vrijednosti, za koji je i bolje da bude otisnut u što više primjeraka ili igran u što više različitih inačica, u što više kazališta. Forma građanske izbenovske drame, fingirana obiteljska povijest, na koncu i ritualno ubojstvo škarama – koje se, po nešto starijim principima dramaturgije, ne odvije na pozornici – i nisu drugo nego način da se, protobrechtijanski, o neljudskosti kapitalizma s licem morskog psa progovori otvoreno s pozornice koja upravo takav poredak podržava i zahvaljujući njemu živi.

Pritom – a to se zaboravlja kad se takozvanu Krležinu kvalitativnu fazu uspoređuje s Ibsenom – on nikad nije otišao do prozirnosti i plakatnosti, jer kod njega ipak nema prizora u kojem dramski “svi” viču: “Živio konzul Bernick! Živjeli stupovi društva! Hura, hura, hura!”.

Riječ je o suptilnijim načinima razotkrivanja, ali ne i indoktrinacije, koje velika pozornica treba kao svojevrsni test negrađanskosti građanskog društva kako bi zadržala pozornost i ton te kako bi se pogrešno od njih stvorila legenda. Naime, ono društvo koje je u stanju u tolikoj mjeri ne pročitati ovakvu glembajevsku tvorevinu i onda zaista, u takozvanom procvatu demokracije te građanskih i nacio-

Zagrebački Glembajevi upravo to jesu – oni nisu bankrot jedne predstave nego baš predstava o bankrotu, onome što se događa izvan kazališne zgrade već nekoliko godina, a svoj vrhunac doživljava, čini se, ovih dana.

nalnih sloboda, i dalje raspravljati o autentičnosti takvog konstrukta, dok istodobno na njega pristaje konkretno i nimalo ironično nazivajući marku konjaka tim mitskim imenom, takvo društvo dokazuje svoju nezrelost u svakom, pa i u građanskom smislu. Zato i premijera u zagrebačkom HNK može izgledati kao sprovod, a građanstvo okupljeno na njoj kao iluzija, samostvorena i stvorena samo za sebe. Zato se na zagrebačkoj premijeri nitko nije pitao – a i malo bi ih se usudilo pitati – “Poznajete li ove ljude?”. Ne “prepoznajete li”, nego baš “poznajete li ove ljude”. Nije to baš zanemariva razlika, jer prepoznati se može svakoga s TV ekrana ili novinskih naslovnica, što je Brezovec i potkrijepio njihovim, živadinovljeviski rečeno, “mehanotronima”. Kad je riječ o poznavanju glembajevštine, to je već bitno teže pitanje gotovo sudbonosno, jer glembajevština je u živim osobama oko nas – njih ne prepoznajemo, već zaista i poznajemo, ponekad čak i u ogledalu. Svime time zagrebačka predstava nije se zamarala, ona je odlučila ostati na sigurnoj udaljenosti, u savršeno dizajniranom mauzoleju, s više ili manje efektivnim redateljskim naglascima, poput onih u igri boja, svjetla i sjene te glumačkih kreacija koje ovdje zaista funkcioniraju. Pa se stoga publika, kad se već ne može smijati nepotrebnim preglumljavanjima i patetičnim ushitima, smije krležinim rečenicama kada su zaista duhovite – od nekih izuzetno spretnih uvida u verbalnom dvoboju Leonea Glem-baya s gotovo svakom osobom u salonu iz prvog čina, do konačne, mitske “Gospod doktor zaklali su barunicu!”, koja upravo zbog svoga kulturnog statusa izaziva smijeh prepoznavanja. Taj premijerni smijeh također je zanimljiv jer govori o tome koliko *Glembajevi* kao drama zaista jesu upisani u kulturni kod, što god se o njemu mislilo i koliko god on dubok ili konzekventan bio. Šteta je time još veća, jer prepoznavanje pojedine rečenice ne čini ništa drugo nego puko osvještavanje sebe u poziciji koja se dobiva oblačenjem svečanog odijela i sudjelovanjem u predstavi jednog bankrota. Zagrebački *Glembajevi* upravo to jesu – oni nisu bankrot jedne predstave nego baš predstava o bankrotu, onome što se događa izvan kazališne zgrade

Riječki Glembajevi 2007. bili su, naravno, nešto sasvim drukčije i njihovu razinu provokativnosti mogao je smisliti pa i realizirati samo redateljski kalibar Branka Brezovca.



već nekoliko godina, a svoj vrhunac doživljava, čini se, ovih dana. Zasluguju li stoga *Gospoda Glembajevi* da ih se igra kao lektiru, ili bi možda bilo bolje da ih se ne igra uopće? Drugim riječima, isto pitanje može se preformulirati u tvrdnju da, uz veće ili manje dužno poštovanje spomenutim inscenacijama, ova drama tek čeka brehtijansko, političko čitanje. Jer od estetskih pitanja, unatoč ovom tekstu, ne boli više čak ni glava.

Gospoda Glembajevi, HNK Ivana pl. Zajca, 2007. redatelj Branko Brezovec. L. Surian, O. Baljak, S. Vučković, G. Pahor, A. Liverić