

# Drama kao balet: *Gospoda Glembajevi* Lea Mujića

Baletna adaptacija drame *Gospoda Glembajevi*, redatelja i koreografa Lea Mujića, praizvedena je 30. svibnja 2017. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.<sup>1</sup> Riječ je o adaptaciji koja se služi kombinacijom drame s proznim fragmentom *O Glembajevima*, a umjetnički je zanimljiva ponajprije zato što se u slučaju *Glembajevih* Miroslava Krleže (1893–1981) radi o specifičnom dramskom tekstu koji reflektivnim sadržajima obiluje u tolikoj mjeri da mu se nerijetko pristupa primarno iz perspektive čitatelja (npr. kao kanonskom djelu školske lektire), a tek onda iz perspektive izvođača ili publike nazočne scenskoj izvedbi drame. Zatim, adaptacijom u balet izgovorena se riječ suočava s medijem kojem je uporište u vizualnom i neverbalnom te koji dramski govor kao komunikacijsko sredstvo uopće ne koristi, nego kao samostalna umjetnička cjelina, kroz strukturne i sadržajne komponente koje čine osnovu dramske strukture (radnja, likovi, dijalog) i manifestiraju se prikazom na sceni (kostimi, scenografija, maska, gesta, pokret, glazba), uspostavlja odnos između verbalnog i neverbalnog i komunicira s publikom koristeći polivalentnost kazališnog znaka da bi joj prenio totalitet tekstualnog predloška. Izvođačevo tijelo u kazalištu donosi sveukupnost dramskog i režijskog teksta pa su kategorije izvođača i prostora nezaobilazne u ostvarivanju minimalnih uvjeta kazališnog zbivanja: da osoba, djelujući pomoću specifičnog izgleda na određeni način u posebnom prostoru, utjelovljuje lik dok gledatelj gleda.<sup>2</sup> Analogija tijela i arbitrarnog lingvističkog znaka te pretpostavka utjelovljenja lika u izvođaču adaptacijom *Glembajevih* u balet ističe pripravnost kazališnog gledatelja da “čuje” ono što mu se pokazuje i da “vidi” ono što mu se govori.

Balet je podijeljen u dva dijela, no budući da njegov tekstualni predložak dijeli mnoge motive, konkretan sadržaj (radnja) drame nastupa tek na polovici drugog dijela baleta, kada smo progresivno, postupnim zbijanjem motiva odgledali sve sugerirane informacije na koje se drama retrospektivno referira. Nara-

ativna rekonstrukcija svih događaja koji se spominju u drami donosi dimenziju linearnosti koja gledatelju pomaže da prati radnju, dok su dubinska adaptacijska okosnica ovog djela elementi lirskog, ugodajnog karaktera, odnosno u vremenu i prostoru vješto iskorišteni plastični motivi i detalji koji se provlače kroz tekstualni predložak, a primarni nositelj značenja je odnos koji plesač uspostavlja prema prostoru koji ga okružuje. Balet je kazališna vrsta koja polazi od proksemičkih znakova (kretanja tijela u prostoru), a u baletu *Gospoda Glembajevi* podržava ih dinamička i režijska okosnica planske raspodjele scenskog prostora. Scenski prostor klasične pozornice-kutije podijeljen je poprečno na tri plana: prednji plan (proscenij i dio inače predviđen za orkestar koji je ovdje produžetak pozornice), srednji plan (glavnina pozornice) te stražnji plan (količinom prostora sličan prednjem) sačinjen od povišenja i nekoliko stepenica koje ga spajaju s prostorom srednjeg plana. Iako se s lakoćom stupa iz jednog prostornog plana u drugi, čime se zadržava cjelovitost scenskog prostora, prostorni planovi često signaliziraju različite prostorno-vremenske odnose, bilo da se radi o sukcesivno ili o simultano prikazanim prizorima.

U jednom od početnih prizora u stražnjem planu gledamo interakciju barunice Castelli sa svojom bolesnom majkom smještenu u isto vrijeme i prostor (“[...] postoji negdje u pozadini jedna kuhinja s petrolejkom [gdje] umire i kašljuca njena starica mati [...]” [*Glembajevi: proza, drame* 2012: 39])<sup>3</sup>, ali kad barunica stupi u srednji plan, prizor interakcije s majkom u odnosu na novi prizor dobiva oznaku prošlosti, a prostor se transformira iz intimnog i zatvorenog u otvoreni prostor ulice. Različiti prostorni planovi iskorišteni su i simultano, kako bi se dočarale istovremene, ali prostorno udaljene radnje, primjerice način života Charlotte Castelli i Ignjata Glembaja: ona na srednjem planu upravlja čitavom plejadom bezimernih ljubavnika, a Glembaj u pozadini dočekuje bezimene partnerice u podrškama kao na pokretnoj tvorničkoj traci. Proksemički znakovi upućuju na karakterne razlike: dok prema barunici muškarci gravitiraju kao prema

<sup>1</sup> *Gospoda Glembajevi*, knjižica uz predstavu, 2017. Zagreb: HNK.

<sup>2</sup> Erika Fischer-Lichte: *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput, 2015.

<sup>3</sup> Citati su preuzeti iz: *Glembajevi: proza, drame*. Zagreb: Ljevak, 2012. (str. 277–418).

nekom magičnom objektu, a njihovo zajedničko kretanje odlikuju odnosi organske akcije i reakcije, dinamike dominacije i podčinjenosti, Glembajeva interaktivna monotonija sugerira krutost, ograničenost pristupa, ali prije svega izraženu materijalističku dimenziju – jer su za Glembaja “stvarne bile [...] samo dvije stvari: čekovi [jer omogućuju posjedovanje predmeta] i žene” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 26), koje on tretira kao predmete. “*Gibanje u grupi oko barunice*” (311) doslovna je scenska uputa iz prvog čina drame kada se reflektira o članku koji je o barunici objavljen u novinama, i taj trenutak u drugom dijelu baleta podsjeća na sekvencu barunice i grupe muškaraca iz prvog dijela. U Glembajevom salonu muškarci (Glembaj, Altmann, Fabriczy, Puba, Silberbrandt i Ballocsanszky) više nisu bezimena, ali načelo prema kojem svi oni streme k onome što smatraju idealom žene ostaje isti. Podsmješljivi Leone tek je prividno izvan te skupine, jer gravitira prema Beatrice koju isto tako smatra idealom, a koja je na simboličkoj, funkcijskoj razini ekvivalent barunici Castelli.

Početna sekvenca barunice Castelli s grupom muškaraca i njezin kontrapunkt u pozadini jasno ocrtavaju “unutarnji zakon vlastitog tjelesnog zanosa po kome se ona dosljedno vladala” (40) i Glembajevu svjetonazorsku ograničenost, odnosno materijalističku želju da posjeduje sve što smatra vrijednim posjedovanja. Barunica Castelli prepušta se “svom životnom zanosu” (38): doživljava svoju “dušu kao štimung nečeg tjelesnog” (40) slijedeći “unutarnji zakon ličnog užitka” (46), a jedina joj je iskrena želja da sama sebi ugodni prvenstveno tako što će po svaku cijenu otkloniti fizičku nelagodu. Uzdizanjem tijela na razinu ideje, fizička nelagoda postaje ekvivalentna metafizičkoj. Tijelo je baruničina religija, a muškarci koji ju okružuju njezini su poklonici (što objašnjava i njezinu promptnu intimnu vezu sa *svećenikom* Silberbrandtom). “Prepuštanje” istovremenim partnerima u različitim konstelacijama demonstrira njezinu sposobnost opstanka u svakoj životnoj situaciji. Barunica je božanstvo koje partnerima nameće “kult tjelesnog” (40), a naponi da se “tjelesno održi na visini” scenski su prikazani velikim brojem podrški koje se besprije-korno stapaju s dinamikom grupe u kojoj se barunica uvijek na kraju istakne kao impozantna “plesna kretanja” (*ibid.*) nad muškarcima koji ju štuju i prihvaćaju apsolutiziranu kao “dragocjenost” (39) (u što je i ona sama uvjerena). Upravo je ta oznaka apsoluta temelj odnosa između Charlotte Castelli i Ignjata Glembaja: nje kao apsolutne “dragocjenosti” i njega kao zagriženog kolekcionara, koji (ju) mora posjedovati. Glembaj i barunica Castelli upoznali su se na “pariskoj Svjetskoj izložbi” (46), a Glembajevi su okarakterizirani kao “provincijalni kramari” (22) i sakupljači smeća (364). Po toj je analogiji barunica Castelli vrhunsko smeće, idealni predmet i izložbeni primjerak glembajevske “krame”. Nadalje, Glembajeva krutost i materijalistička neprilagodljivost, vidljiva s partnericama koje po ravnoj liniji gravitiraju prema njemu koji

zadržava istu poziciju, nagovještaj su Glembajevog kraja u trenutku kada će se suočiti s činjenicom da ga je barunica fizički (a time i metafizički) izdala, tj. fizički spoznati privid koji obavlja barunicu Castelli: opipavši njezinu večernju haljinu koja je potpuno suha, iako se ona tobože upravo vratila izvana gdje pljušti kiša, Glembaj shvaća da je obmanut (da je “nauči[o] živjeti” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 358) na lažnim pretpostavkama) i njegova egzistencija to ne može podnijeti.

Stražnji plan također dojmljivo prikazuje agoniju i naprasnu smrt Glembajevе prve žene u kontrapunktu s ostatkom ansambla nakon što se Ignjat Glembaj i barunica Castelli konačno susretnu u dramsko-scenskom vremenu i prostoru (Ireni iza leđa i naočigled javnosti: ansambla-publike) te baruničin ulazak na scenu kad zauzima vrhovno hijerarhijsko mjesto u glembajevskom kućanstvu demonstrativno polazeći buketić “parma ljubičica” (390) i prelazeći preko nepomičnog tijela Glembajevе prve žene, u onom istom “životnom zanosu” (38) koji ju nosi “preko žalosti, pa i preko lešina, kao u kakvoj zlatnoj nosiljci” (*ibid.*). Ono što je do tada značilo dva ili čak nekoliko odvojenih prostora (pa i vremena) – stražnji plan kao jedan te isti zatvoreni prostor, a srednji i prednji plan kao različite otvorene prostore – nakon Irenina “samoubojstva” stapa se u jedinstveni interijer glembajevske kuće u koji odmah pristize i baruničina sljedba muškaraca, ovaj put iz glembajevskog užeg kruga, koji i sućut i čestitke dolaze izraziti s jedne strane na komično svakodnevan, rutinirano poslovan način, dok istovremeno djeluju kao hodočasnici koji u procesiji pobožno hodočaste barunici, svojem idealu žene. Prednji plan u drugom dijelu baleta nekoliko puta dočarava emociju, reflektiraju ili pak određenu atmosferu: npr. Glembajev solo koji u tekstu drame možemo smjestiti na kraj drugog čina (“*Es donnert, Fabriczy!*” [335]), odnosno broj s kišobranama koji izvodi ansambl, a koji uvodi u ono što je u tekstu drame treći čin (u Glembajevoj sobi). Osim što prvenstveno obnašaju tehničku funkciju održavanja dinamike predstave dok iza zastora traje promjena scene (prizor se odvija ispred zastora i pažnja se odvraća od mjesta na kojima se za to vrijeme odvijaju tehničke promjene), ti brojevi također sugeriraju prostornu razliku “izvana” u odnosu na “unutra”, već samim time što se odvijaju *ispred* zastora. Stražnji plan u drugom dijelu funkcionira uglavnom kao ekstenzija interijera koji se prikazuje, pa tako omogućuje da gledatelj, primjerice, u jednom prizoru *iznutra* gleda Faniku Canjeg kako s prozora skače *van* u smrt, a u drugom zajedno s Leoneom, koji je na dijagonalno suprotnoj strani pozornice barunicu Castelli i Silberbrandta. Iznimke su trenuci u kojima Leone i Ignjat Glembaj u zamračenju, nepomični, gledaju neku vrstu Leoneova *flashbacka* u kojem barunica Castelli prolazi stražnjim planom. Ona je ovdje ujedno i bezvremenska, besprostorna ideja barunice (božanstvo “kulta tjelesnosti” [*Glembajevi: proza, drame* 2012: 40]),

što sugeriraju njezina pojava u kostimu s kraja prvog dijela i kratki isječak *Mondscheinsonate* koji prati njezino kretanje, ali je i referenca na konkretni događaj kojem je svjedočio Leone: svojom je *Mondscheinsonatom* barunica, poput *boe constrictor*<sup>4</sup>, “šarmirala” (369) i Silberbrandta, čiju mantiju nosi u rukama. Drugi dio baleta općenito zadržava zbijeniju prostorno-vremensku strukturu jer se radi o nizu prizora koji prikazuju događaje koji se u relativno kratkom vremenu odvijaju pretežito u različitim aspektima istog prostora, glembajevske kuće u kojoj se stražnjim planom naglašava dubina prostora. Možda najdojmljivija upotreba stražnjeg plana u odnosu na ostale planove odvija se na kraju prvog dijela baleta. Dok Leone i barunica Castelli “u vili Nad lipom” (372) izvode duet na klaviru, obavijeni zvucima prvog stavka *Mjesečeve sonate*, koja konotira erotiku koliko i privid, u pozadini prođu čak dva sprovoda (jedan za Alis, drugi za Ivana Glembaja), a Beatrice Zygmuntowicz-Glembaj promjenom “kostima” (288) postane sestra Angelika. Prizor završava slikom barunice Castelli i sestre Angelike u gotovo identičnim nepomičnim pozama koje objedinjuju dva različita (i vrlo udaljena!) prostora, dovodeći ta dva lika u izrazito snažan odnos ekvivalencije, kojim se uvelike zadire u područje dramskog teksta *Gospoda Glembajevi*, na koje drugi dio baleta stavlja jasno težište. Prizor koji objedinjuje Leonea, barunicu Castelli i sestru Angeliku je oblik sekundarne ekspozicije (jer uvodi u područje drame *Gospoda Glembajevi*) i trenutak u predstavi koji objedinjuje gotovo sve važne motive obaju tekstualnih predložaka: (spvodnu) povorku, crninu, motiv *Mjesečeve sonate*, pojam *Schein*, “nejasno” i stanje bunila, motiv ruku te opreku duhovnog i tjelesnog (dva tipa “inteligencije” [395]).

Također važan element predstave koja se oslanja na neverbalne aspekte kazališnog znaka je scenografija: znak za poseban prostor u kojem neki lik boravi i koji upućuje na određeno mjesto, vrijeme, situaciju, radnju ili raspoloženje. Valja odmah istaknuti da je scenografiju, posebno u slučaju baleta *Gospoda Glembajevi* u kojem se dosljedno inzistira na funkcionalnosti i dramskoj upotrebljivosti svega prikazanog, (gotovo) nemoguće, pa čak i neuputno odvajati od rekvizita i svjetla kao komplementarnih znakova scenskog prostora. Primjerice, Silberbrandtova mantija (dio kostima) postaje rekvizitom u trenutku kada ju barunica nosi u rukama kao trofej, a klavir na kojem barunica i Leone stilizirano proživljavaju svoju *Mondscheinsonatu* “quasi una fantasia” (302) istovremeno je i rekvizit i dio scenografije. Ovakva uska povezanost elemenata olakšava dinamiku predstave, istovremeno povećavajući količinu značenja nekog elementa. Svedena na naznake u službi totaliteta predstave, scenografija *Gospode Glembajevih* može se

ugrubo podijeliti na scenske konstrukcije s kojima se ne ostvaruje kontakt i na elemente scenografije koji u nekom trenutku postaju rekviziti jer se s njima ostvaruje interakcija.

Scenske konstrukcije ostavljaju puno otvorenog prostora, naznačujući mjesto i upućujući na neki stil ili vremenski period, ali i na konkretne situacije i motive tekstualnih predložaka. Već se na početku u pozadini scene nalazi masivno deblo stabla kojemu se ne nazire niti početak niti kraj. Ono predstavlja neko “prirodno” mjesto koje se, nakon što smo vidjeli nož u Leoneovoj ruci, u trenutku kada iza drveta na sceni padne neki čovjek, a Leone iz svoje ruke nož predaje zburado nakešenoj članici ansambla (staroj Barboczyjevoj), transformira u točno mjesto<sup>5</sup> i vrijeme prvog glembajevskog grijeha i postanka Barbocilege: “vinička šuma” u noći “negdje oko sedam stotina i devedesete” gdje je “jedan Glembaj [...] zaklao i orobio [...] jednog kramara [Kranjca]” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 20). To je scensko stablo ujedno i znak za pojam “spoznaje”, koja je izvor osnovnog problema što muči Leonea: kako uskladiti svoje glembajevske, “mutne” nagone i “jasnoću” razuma, izraženog već drugom rečenicom koju Leone izgovara u drami:

Postoje dva stabla ljudske spoznaje, koja možda proizlaze iz jednog zajedničkog, ali nama nepoznatog korijena: čulnost i razum. Prvim od njih stvari primamo, a drugim zamišljamo! (283).

Ova je replika auto-referentne prirode i u kontekstu kazališne izvedbe jer recipijent kazališne predstave neprestano mora balansirati između “stvari koje prima” i “stvari koje zamišlja”. S biblijskim stablom spoznaje ovo scensko stablo posebno rezonira u završnoj slici (epilogu), kada se na ogoljenoj pozornici, sa stablom s početka u pozadini, doslovno ogoljenom Leoneu u duet pridružuje Beatrice, koja prije toga svlači svoj “kostim” (288) sestre Angelike i ostaje u jednostavnoj bijeloj haljini.

Rešetkasti svod u prvom dijelu vizualno produbljuje prostor i aludira na industrijski napredak i glembajevske željezničke poslove, kao i na parišku Svjetsku izložbu s prijelaza stoljeća (tzv. paviljon *Palais des machines*), a povišeni dio pozornice – koji u podjeli scenskog prostora funkcionira kao stražnji plan – s ostatkom je prostora spojen s nekoliko stepenica koje prema potrebi omogućuju da cijela konstrukcija, ovisno o prostoru situacije koju prikazuje, od odvojene, paralelne (a time u određenoj mjeri i samostalne) pozornice postane dio scenografije zajedničkog prostora. Neprestano prisutne kulise-ulice

<sup>4</sup> Mujić se na tu metaforu referira koreografski, tako što barunica nogama omata muškarce (posebno Leonea i Silberbrandta).

<sup>5</sup> Mjesto “prvog zločina” pretvara se na kraju u ugodno, idilično mjesto, *locus amoenus* na kojem se sastaje dvoje ljubavnika (Beatrice i Leone). Scenski je tako mjesto zločina izjednačeno s mjestom užitka.

djeluju masivno, ali prije svega “izlizano” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 297) i “staromodno” (dapače, *stara*, kao da su oduvijek bile tu) i neprimjetno se uklapaju u scenski prostor te dolaze do izražaja u kombinaciji sa scenografijom koja gledatelja uvodi u prostorije glembajevske kuće, ostavljajući dojam krutosti i veličine. U odnosu na povišenu samostojeću kulisu prozora u dubini pozornice (s kojeg se baci Fanika Canjeg) one uspostavljaju ideju prostranog unutarnjeg prostora, poput velikog predvorja, dok se dodatkom gornjeg, vodoravnog okvira prostor smanjuje na salon, Leoneovu gostinjsku sobu i Glembajevu spavaću sobu-mrtvačnicu. Doslovni okvir svojim oblikom upućuje na ideju artificalne scenske “slike” (“*izlizan[e], staromodn[e] cehovsk[e] slik[e] u baroknoj rami*” [297]) te istovremeno vizualno simbolizira kruti okvir glembajevske percepcije i mišljenja. Scenski okvir tri puta puca na zvuke udara groma, čime simbolički puca i okvir Glembajevske percepcije. Pred očima publike raspada se scenska iluzija; raspada se scenografija, a raspada se i struktura glembajevskog kućanstva, i taj je unutrašnji, hijerarhijski raspad kataliziran raspravom između Leonea i Ignjata Glembaja, odnosno spoznajama koje iz toga proizlaze. Prizor u Glembajevoj sobi ostaje uokviren popucalom scenografijom koja upadljivo visi sa stropa.

U skladu s glembajevskom estetikom, svaki interaktivni komad scenografije također djeluje kruto i dotrajalo, bilo da se radi o samostojećim kulisama ili komadima namještaja te svojim dizajnom dosljedno upućuje na stil predmeta kakvi bi našli svoje mjesto u glembajevskom životnom prostoru. Na sceni se općenito nalazi isključivo ono što je značajno za čitanje dramskog i proznog predloška i upotrebljivo u izvedbi, bez obzira na količinu objekata navedenih u pomoćnom tekstu drame. Dva izvrsna primjera toga su obiteljski portreti i klavir, scenografski elementi koji održavaju snažnu vezu s dramskim tekstom i uvjerljivo nadilaze kategoriju prostorno-vremenskih ili situacijskih odrednica. Obiteljski portreti u Glembajevom salonu kompleksni su jer sadrže *žive* slike (izvođače), koji s jedne strane razotkrivaju kazališnu iluziju, a s druge ostvaruju intersubjektivne odnose s izvođačima koji tumače dramske likove. Izvođači, postavljeni u vješto osmišljene scenske konstrukcije, stvaraju dojam portreta povješanih na različitim dijelovima nekog imaginarnog zida, sami postaju dio scenografije koja u određenom trenutku “oživi” i aktivno stupa u interakciju sa situacijom koja obuhvaća dramske likove. Portreti su maksimalno pojednostavnjeni i prepoznatljivi po simboličnim rekvizitima: Patricija Ludviga Glembaj “*drži lornjon*” (294) i ima “*masivnu bisernu ogrlicu*” (*ibid.*), “*stara Foringaševica*” (*ibid.*) prikazana je s bocom u ruci, Franc Glembaj u rukama ima crkvu, Franc Ferdinand Glembaj drži lokomotivu; tu su i Glembaj s vagon (“*prvi koji je vagao krivo*” [297]), Angelika Bárbóczy koja naglo izvadi nož (jer su Glembajevi “*Mörder und Falschpieler*” [*Glembajevi: proza, drame* 2012: 299])

i barunica Beatrice Zygmuntowicz, čiji portret (290) odudara bijelom bojom (u odnosu na glembajevske crne), s izraženim dekolteom i vlastitim rukama kao rekvizitom. S druge strane, klavir s kraja prvog dijela baleta funkcionira kao scenska oznaka unutrašnjeg prostora (vila Nad lipom) u odnosu na (sprovodne) povorke koje se odvijaju u “izvanjskom” prostoru stražnjeg plana. Kao rekvizit, on je ujedno i simbol za barunicu koja zavodi sonatom na klaviru, a svaka je interakcija s tim objektom značajna: od trenutka kada barunica Castelli prvi put dotakne njegovu imaginarnu tipku, čime otpočinje 1. stavak *Mjesečeve sonate*, pa sve do njezine statične poze na vrhu klavira, s jednako statičnom Beatrice/sestrom Angelikom u pozadini, na kraju prvog dijela baleta. Od važnijih elemenata scenografije valja još istaknuti i perzijski tepih, motiv koji Leonea istovremeno i izdvaja od članova njegove obitelji i s njima ga povezuje. On predstavlja dio Leoneova djetinjstva koje je proveo u glembajevskoj kući, igrajući se na njemu kao dječak “*Hiljadu i jedne noći*” (335), ali je istovremeno i simbol njegova genealoškog otuđenja jer ga je neposredno po smrti majke, s kojom se Leone oduvijek poistovjećivao, prisvojila barunica Castelli: *lažna* majka koja ga je time lišila izvora identifikacije s obitelji Glembaj i glembajevskom kućom kao vlastitim domom te simbolički prisvojila njegovu nevinost još mnogo prije njihove “*Mjesečeve sonate*” (*ibid.*) u vili Nad lipom.

Osim elemenata scenografije koji interakcijom postaju rekviziti (klavir, tepih, Castellijev konj s hvataljkama), u baletu *Gospoda Glembajevi* koriste se i rekviziti povezani sa situacijom, radnjom ili određenim likovima. Svrha većine rekvizita je prvenstveno da upute na radnju ili situaciju, poput kofera u Leoneovoj ruci kojim se daje do znanja da ide na put ili da se s njega vraća, ili pak lijesa koji se nosi u sprovodnoj povorci. Buket cvijeća koji “na grob” polaže sestra Angelika označava specifično mjesto i vrijeme, a devetnaestostoljetni tip bicikla s pedalama na velikom prednjem kotaču na kojem se scenom proveze policajac označava tip prostora (otvoreni gradski prostor) i daje specifičnu vremensko-prostornu oznaku. Zatim su tu novine u kojima je objavljen članak o barunici (opsežna tema razgovora u drami), pisma Silberbrandtu i Skomrakove pjesme kao fizički “dokaži” (353) baruničinog odnosa s obojicom, telefon na koji se Puba, Leone i barunica javljaju u trećem činu drame, neizostavne škare kao sredstvo ubojstva i povijesno karakteristična bolnička nosila na kojima se iznosi baruničin “leš”. Rekviziti pobliže upućuju i na određene likove kako bi, u nedostatku lingvističkih znakova, i oni sami u situacija u kojoj se nalaze bili što raspoznatljiviji. Tako su liječnička torba, molitvenik i *skicenbuh* oznake profesije ili određene radnje, “*bonvivan*” Fabriczy nazdravlja s barunicom čašom šampanjca (jer su zajedno pili “po Stundehotelima” [396]), Fanikin zavežljaj označava njezino dijete i nju kao majku, uže oko Skomrakovog vrata upućuje na

činjenicu da se objesio, dok rekviziti kod portreta identificiraju određene Glembajeve. Osim što ponekad obavljaju i po nekoliko značenjskih funkcija, neki od rekvizita slikovito se referiraju na određeni motiv iz tekstualnog predloška: nož označava Bárbócy-legendu, barun Castelli ima jahači bič jer je nekadašnji "konjanički ritmajstor" (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 34), barunica nosi umjetnog malteзера kao "živi jastuk" (38) i buket ljubičica, Glembaj ispija čašu viskija, a slikoviti prizor s velikim, starinskim crnim kišobranima na polovici drugog dijela baleta referira se na Fabriczyjevu opasku s početka trećeg čina ("Čudna stvar, na sprovodima se uvijek viđaju kišobrani!" [377]), upućujući na početnu situaciju trećeg čina drame te ističući pogrebnu, melankoličnu atmosferu. Snažnu simboliku imaju i bukete cvijeća koji podupiru analogiju likova sestre Angelike (bijeli ljljani) i barunice Castelli (bijeke ruže), dvije barunice i udovice Glembaj kao dva aspekta (kršćanski i poganski) iste žene na koju snažno upućuje čitav dramski tekst, a koja se u baletu eksplicitno uvodi na samom kraju prvog dijela.

U konstrukciji značenja scenskog prostora važnu ulogu imaju izolacijska funkcija te boja i intenzitet svjetla (*Glembajevi* kontrastiraju jednostavne nijanse toplo-hladno), koje mogu označavati mjesto, vrijeme, radnju ili situaciju, ličnost dramskog lika, određenu atmosferu ili ideju. Svjetlom se scenski prostor može odvojiti na segmente i tako prikazati ideju nekoliko odvojenih prostora u različitim planovima ili pak sugerirati dimenzije zajedničkog prostora, odnosno vizualno ih približiti ili udaljiti. Primjerice, prigušeno žuto svjetlo koje obavlja sliku barunice i njezine majke, ograničeno na stražnji plan, djeluje zatvoreno i skućeno, dok pomiješano, jako svjetlo otvara prostor u dvoranu Glembajevog doma u kojoj se slavi obljetnica tvrtke. Svjetlo, dakle, označava neko fizičko mjesto na kojem se nalaze likovi: skućenu sobicu, otvoreni prostor parka ili ulice, šumu, ili pak neki nedefinirani, prirodni prostor te prostor sudnice i konkretne prostorije u Glembajevoj kući. U prvom dijelu baleta, koji se oslanja na izlaganje idejnog, situacijskog i karakternog konteksta drame, svjetlo naglašeno razgraničava različite vremensko-prostorne planove (posebno kod istovremenog prikaza situacija i odnosa: Irena Danielli – ansambl – barunica Castelli i Glembaj te sprovodna povorka – Leone i barunica Castelli na klaviru). U drugom dijelu, kojem je prostorna okosnica navedeni prostor same drame, svjetlom se ostvaruje perspektiva dubine naglašena u scenskoj uputi.

Svjetlo utječe i na atmosferu: topli tonovi stvaraju dojam intime i bliskosti (Leone i Angelika, Leoneova "gostinska" [336] soba, Fanika Canjeg), a hladni djeluju nepristupačno i impersonalno (glembajevske sobe, barunica Castelli). Zanimljiv kontrast svjetla postiže se tijekom prizora slavlja, u kojem se izmjenjuju sekvence muških i ženskih članova ansambla. Muška sekvenca obasjana je hladno, što u kombinaciji s pokretima i crnim frakovima djeluje kruto i auto-

matizirano, dok je ženska sekvenca prikazana u toplijim tonovima i sastoji se od senzualnijih pokreta (u kostimima od svile, raznih boja) te tako odabir svjetla naglašava kontrast ideja muškog i ženskog. Svjetlo može djelovati eterično, kao u slučaju prizora na klaviru s *Mondscheinsonatom*, ili pak melankolično, kao u sekvenci s kišobranima, no ono u baletu *Gospoda Glembajevi* često djeluje i sablasno: katalog Glembajevih u crnini, bezizražajnih, krutih lica, s početka baleta ne bi bio ni upola toliko jezovit prizor da ga, uz zvuke orgulja, ne prati i odgovarajuće (hladno) svjetlo. Motiv sprovoda sablasno se ponavlja, ali posebno se ističe promenade mrtvih članova obitelji u slici iz drugog čina drame, koji se po prednjem planu kreću iz jednog jarkog (hladnog) izvora svjetlosti u drugi. Dok se baca sa scenskog prozora, Fanika Canjeg obasjana je tako da izgleda kao silueta, čime se stvara dojam da izvor svjetlosti dolazi izvana i doprinosi jezovitoj uvjerljivosti prikazane radnje. Pri samom kraju prikazano je ono što je u dramskom tekstu tek naznačeno didaskalijama i riječima "Gospod doktor, zaklali su barunicu!" (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 413). Cijeli se zločinački "čin"<sup>6</sup>, zajedno s interakcijama koje mu prethode ili iza njega slijede, odvija na potpuno osvijetljenoj pozornici, pod jakim hladnim svjetlom, kao laboratorijski precizno prikazan trenutak prirodne sprege uzroka i posljedice, u kojem Leonea obuzima njegova glembajevština.

Scensko svjetlo može izolirati i određeno unutrašnje stanje, staviti gledatelja u perspektivu lika ili raščlaniti situaciju na segmente. Svjetlo izolira Irenu Danielli i Alis u trenutku smrti, a Faniku u trenutku očaja, povezuje Skomraka i barunicu Castelli te barunicu i sestru Angeliku na samom kraju prvog dijela, izdvaja dječaka koji se pojavljuje u epilogu već na samom početku predstave, ukratko i izvanvremenski predstavlja peteročlanu obitelj Glembaj na tepihu, prati barunicu Castelli koja odlazi u svijet, ističe (pregaženo) tijelo stare Rupertove, ili pak dovodi u odnos izoliranu "sliku" (38) baruničine afere sa Silberbrandtom i Leonea koji ih promatra. Zanimljivo je i sasvim prikladno, jer je sve istinski glembajevsko uronjeno u mrak, da se i sama *odsutnost* svjetla u kombinaciji sa zvukom pokazuje kao izuzetno snažan element kazališnog znaka. Na samom početku predstave publika se suočava s potpunim mrakom te uro-

<sup>6</sup> Valja naglasiti da je direktan prikaz ubojstva (ili bilo kakve druge tabuizirane teme) na ovakav način u kazalištu sasvim prihvatljiv i nimalo zazoran u smislu prevelike bliskosti s realnošću. Ono što je u drami dovoljno izgovoriti (kao što se izgovara ubojstvo barunice u drami *Gospoda Glembajevi*, a koje se onda samim govornim činom izvrši), u baletu je, odsutnošću govora, potrebno prikazati. Međutim, ubojstvo prikazano u parametrima kazališne vrste poput baleta ne samo da je gledatelju podnošljivo, već ima i estetsku dimenziju koja nadilazi činjenicu da se izravno prikazuje neki društveni tabu. Drugim riječima, "lijepo" ubojstvo je nešto od čega baletni gledatelj ne zazire, dapače, ono ga privlači u svojim estetski razrađenim detaljima (ovaj put objedinjujući mjesto zločina i mjesto estetskog užitka).

njena u glembajevsku tminu (36) sluša prve taktove *Preludija u cis-molu*, koji postaje prepoznatljiv motiv "glembajevštine". Time nedostatak svjetla u kombinaciji sa zvukom stvara specifičnu atmosferu puno prije nego što na scenu stupi ijedan izvođač. S druge strane, odnos zvuka i svjetla na početku drugog dijela upućuje na konkretnu situaciju koja se izravno ne prikazuje, nego ju gledatelj rekonstruira u svojoj svijesti (zvuk kočije i vrisak u zamračenom prostoru, za kojim slijedi slika nepomičnog tijela stare Rupertove pored kojeg stoje Fanika Canjeg i barunica Castelli).

Zvukovi i glazba, odnosno neverbalni akustički znakovi, važni su elementi znakovnog sustava kazališne predstave. U kontekstu baleta glazba je neophodna izvedbena komponenta. Unatoč tome što glazbu u klasičnom baletu često izvodi orkestar, suvremena tehnika omogućuje da se odabrana glazba spoji u jednu matricu, kao za *Gospodu Glembajevu*. Takva promišljena upotreba samostalnih djela glazbene literature sklopljenih u zaokruženu cjelinu čitava je samostalna adaptacija unutar adaptacije koju čini cjelina predstave: ona su svojevrstni programski soundtrack baleta *Gospoda Glembajevi*. Štoviše, upravo ih značenja koja ta, inače samostalna, djela preuzimaju u odnosu na prostor, mjesto, vrijeme, situacije, radnju, raspoloženje ili likove, čine izvornom partituroom, koja se iz apstraktnih dimenzija glazbe kao samostalne umjetnosti pretapa u konkretna značenja unutar kazališne predstave. Osim što zajedno s ostalim audio-vizualnim i neverbalnim elementima zamjenjuje prozni i dramski tekst, scenska glazba u baletu *Gospoda Glembajevi* precizno (i gotovo u potpunosti) diktira ritam predstave, snimkom na kojoj se svaki put čuje određeni redosljed određenih izvedbi određenih cjelovitih djela u određenom tempu; jedina dva ritmički neizvjesna trenutka su ona u kojima se lik barunice Castelli u tišini kreće pozornicom, u vlastitom tempu, između glazbenih stavaka koji se inače bez prekida nastavlja jedan na drugi. Radi se o skladbama dvaju velikana klasične glazbe, Krležinom suvremeniku Sergeju Rahmanjinovu (1873–1943) i Krleži dragom Ludwigu van Beethovenu (1770–1827), čiji skladateljski potpis i glazbeni karakter odgovaraju ugođaju tekstualnih predložaka. Odabrani stavci, a pogotovo odabrane izvedbe tih stavaka, neupitno stvaraju, odražavaju i pojačavaju ugođaj određene situacije, očučuju i signaliziraju tematsku i dramaturšku progresiju. Primjerice, prvi stavak Beethovenove 5. simfonije odražava neizbježnu sudbinu Fanike Canjeg, kojoj je presudila baruničina neumoljivost i krutost društvenih institucija. Drugi stavak 7. simfonije stvara ugođaj dostojanstvenog, prema kraju sve napetijeg bdjenja nad Glembajevim odrom, prije nego što se situacija razvije u konačni, kobni obračun Leonea i barunice Castelli, što daju naslutiti već uvodni taktovi *Preludija u cis-molu* S. Rahmanjinova. Rahmanjinovljev preludij može se u cijelosti tretirati kao lajtmotiv za "glemba-

jevštinu" od koje je nemoguće pobjeći, počevši od glembajevskog kataloga likova u početnoj slici koja se izvodi u aranžmanu za orgulje i koji joj s jedne strane daje uzvišen i veličanstven ton, a s druge strane upućuje na nešto neobjašnjivo, dubinsko, teško i mračno te ispunjava slušatelja podsvjesnom jezom kakvu je kadar izazvati zvuk upravo tog instrumenta. Pri kraju, na vrhuncu dramske napetosti ponovno se čuje isti preludij, u ništa manje napetom, ali "prizemnijem" aranžmanu za simfonijski orkestar. Nadalje, početna fraza iz prvog stavka Beethovenove *Mjesečeve sonate* sugestivna je lajtmotiv za baruničino osvajanje u drugom dijelu baleta, dok izuzetan prizor u kojem je iskorišten čitav stavak istovremeno prikazuje nekoliko prostorno i vremenski udaljenih događanja, dočaravajući kompleksnost odnosa barunice Castelli i Leonea, a kontrastirajući po tonu izrazito različita scenska zbivanja unutar sveobuhvatnog "mjesečarskog" ozračja u kojem svi postaju somnambuli, uključujući i publiku koja se svjesno prepušta kazališnom prividu.

Glazba u baletu prije svega ima značenje u odnosu na gibanje u prostoru, ali isto tako može stvoriti značenja u odnosu na konkretno mjesto (orgulje mogu sugerirati prostor crkve; izbor iz opusa Beethovena i Rahmanjinova sugerira geografska i kulturna područja zapada i istoka), vrijeme (Rahmanjinov je bio Krležin suvremenik, što ga u odnosu na Krležu kao autora čini suvremenim izborom), situaciju ili radnju (*Peta simfonija* u kontekstu "sudbine" Fanike Canjeg, koja neumorno kuca na vrata glembajevske kuće), opće raspoloženje ili apstraktnu ideju (*Elegija u es-molu* u aranžmanu za violončelo iz istog ciklusa kao i *Preludij* s početka, zvanog *Morceaux de Fantaisie*, na samom kraju baleta objedinjuje meditativnost i tjelesnost, ali i opreku stvarnog i fantastičnog), ili biti znak za neki lik (*Mjesečeva sonata* kao znak za barunicu Castelli). Od glazbe koja se izričito navodi u tekstu drame, za *Gospodu Glembajevu* važan je prvi stavak *Mjesečeve sonate* L. Van Beethovena, koji ne samo da karakterizira lik barunice Castelli, nego je i znak koji jasno upućuje na povezanost likova barunice Castelli i sestre Angelike, bivše barunice Zygmuntowicz-Glembaj. U drami su zvuci *Mjesečeve sonate* naznačeni u didaskaliji već na početku prvog čina: dok sestra Angelika proučava svoj portret u salonu "iza scene se u taj tren oglasi klavir s Mondscheinsonatom i traje u kontinuitetu dalje od prvoga stavka sve do dolaska barunice Castelli-Glembaj" (287). U baletu nisu iskorišteni svi stavci *Mondscheinsonate*, nego samo prvi, kojim završava prvi dio baleta, stavljajući poseban proksemički naglasak na ekvivalentnost, ali i suprotnost barunice Castelli i barunice Beatrice koja postaje sestra Angelika. U baletu *Gospoda Glembajevi* glazba ostvaruje i značenje u kontekstu dramskog "razgovora" jer se koreografskim odnosom prema muzičkoj frazi, nekoj temi, karakteru, tempu, muzičkim akcentima ili pak (vrsti/skupinama) instrumenata koji donose neku temu/frazu, ističu dijaloške karak-

teristike (i karakter/ton sâmog razgovora) koje su ključne kada se dramski govor nadomješta plesom.

U odnosu na glazbu, zvukovi primarno nose neko konkretno značenje. Moguće ih je povezati s oznakama prostora, vremena, obilježjima neke situacije/radnje ili specifične radnje pojedinog lika, ili pak s oznakama za atmosferu koja pobliže karakterizira prostor, neko zbivanje ili objekt. Osim *Mjesečeve sonate*, od neverbalnih akustičkih znakova u tekstu drame *Gospoda Glembajevi* ističu se prije svega prirodni zvukovi: zvuk grmljavine koja se približava u prvom činu, zatim u kombinaciji s hujanjem vjetera i šumom kiše tijekom drugog čina te zvuk cvrkuta ptica u trećem činu. Prirodni zvukovi simbolički obilježavaju atmosferu te razvoj situacija u drami i gradaciju napetosti koju situacije proizvode. Za prvi čin karakteristična je “u daljini grmljavina koja polagano dolazi bliže” (*Glembajevi: proza, drame 2012: 325*) i taj se simbolički nagovještaj razdora, usko nadovezan na replike i reakcije Ignjata Glembaja, pojavljuje u tri navrata, nakon što Leone u prvom činu kroz tijek dijaloga otvoreno apostrofira određene istine o Glembajevima, čime poljulja uporišta glembajevske iluzije. Naglasak na zvuk grmljavine u drami stavlja i sâm Glembaj, koji afirmira taj zvuk kao nešto prijeteće i znakovito: “Čuješ li, Fabriczy? Grmi! Čuješ li? To su bila moja križa jutros. Grmi! Ja sam osjećao da se nešto sprema!” (335). Prvi čin drame u baletu je obuhvaćen četvrtim stavkom Rahmanjinovljeve *Prve simfonije*, a posljednje tri minute stavka zvučno razvijaju napetu atmosferu i predosjećaj nevremena koje se približava. Glembajevе posljednje riječi s kraja prvog čina drame pretvorene su u lirski, atmosferski trenutak Glembajevog sola, na podlozi zvuka simfonijskog orkestra u kojem posebno zlokoban (ali i programski, jer asociraju na tutnjavu i udarce groma) dojam ostavljaju timpani i činele, ispreplićući se s kromatskom melodijskom frazom na samom kraju stavka.

Drugi čin u tekstu drame obilježen je kulminacijom i jenjavanjem zvukova nevremena (grmljavina, vjetar i kiša). Stanke i udari groma koji u drami prate napete, a naizgled neobavezne replike (“A što kaže Paul Altmann za tvoje srce?” – “Ništa! Što da kaže? [...] Medicina ionako ništa ne zna.” [341] / “Je li među ovim slikarijama i ona što je nagrađena zlatnom medaljom u Parizu?” – “Nema je! Ostala je u Aix-les-Bainsu!” [342] / “A kakva je to voda?” – “To je neka tibetanska trava! Ta trava raste na sjevernoj strani Mount Everesta! Oko Fara Dzonga!” [343]) uvertira su u žestoki verbalni okršaj između oca i sina. U posljednjem, formalnom pokušaju da otkloni “nevrjeme” koje će razotkriti pretpostavke glembajevske egzistencije i razoriti strukturu obitelji, Glembaj sugerira da se zatvori prozor, međutim, Leone “voli grmljavinu” (342). Leoneova prodorna analitičnost i logički uvid u svaku situaciju djeluju kao udar groma u temelje glembajevske kule od licemjerja, s bljeskom munje koji mu prethodi kao

blistavim *a-ha!* efektom. U baletu je zvuk grmljavine sveden na svega tri udara, što pojačava njegovo simboličko značenje, u kombinaciji s vizualnim raspadom masivne scenske konstrukcije (okvira). Međutim, izbor glazbe za prizor iz drugog čina drame sugerira ideju nevremena koje pristiže i napetosti koja kulminira u snažnim orkestralnim akcentima i stankama *Uvertire Koriolana* L. van Beethovena, dodatno ističući zvuke udara groma kada oni zvučno doista nastupe. *Uvertira Koriolana* izmjenjuje kratke stanke i oštre gudačke akcente s dinamičnim, tečnim muzičkim frazama, što sjajno odgovara ne samo cjelokupnoj atmosferi drugog čina drame, nego i akustičkom sadržaju drugog čina koji s jedne strane obiluje dugačkim, analitičnim rečenicama, a s druge naprasnim, šturim replikama i posebno naglašenim stankama u scenskoj uputi, isprepletenih sa zvukovima nevremena. Stoga *Uvertira Koriolana* izvršno razvija ideju rastućeg nevremena i zlokobni ugođaj koji je svojom kromatikom i udaraljka pripremio završetak četvrtog stavka Rahmanjinovljeve *Prve simfonije*.

Zvuk kiše isprepleten sa svečano ritmičnom početnom temom drugog stavka Beethovenove *Sedme simfonije* uvodi gledatelje u prizor bdjenja, dok je za početak trećeg čina drame karakterističan zvuk cvrkuta ptica koji “*spram finala polagano raste*” (*Glembajevi: proza, drame 2012: 375*). Navedeno vrijeme radnje drugog čina drame (“*između pola tri i pola četiri*” [280]) odražava ideju da je noć najmračnija tik pred zoru, koju pak naviješta cvrkut ptica odmah na početku trećeg čina (“*oko pet*” [*ibid.*]). I u Leoneovoj svijesti “najmračniji” trenutak nastupa tik pred svitanje: nakon sukoba s idejom Glembaja i samim Glembajem najsnažnije osjeća kako je “sve ono bilo besmisleno” jer se opravdo bio “tukao s jednom fikcijom” (406). U Leoneovoj percepciji rađa se nova svijest, jasnoća percepcije dovodi ga u egzistencijalnu krizu jer racionalno ne želi egzistirati kao Glembaj, ali je konačno postao svjestan da protiv svoje glembajevštine ne može ništa poduzeti. Zadnji cvrkut ptica u vrtu stoga simbolički nastupa kao nagovještaj novog početka, buđenja Leoneove iskonske prirode kojoj se on nije kadar oduprijeti. To je ujedno i zvuk iskupljenja koji sugerira da je tek prolaskom kroz tminu moguće doći do svjetla i potvrda da je Leone naprosto morao pokleknuti pred prirodnim stanjem stvari: glembajevski nagon nadjačava kultivirani razum. U dramskom tekstu je zvuk cvrkuta ptica naznačen više puta te je ujedno i zadnji scenski akustički znak u cjelokupnoj drami, dok se u baletu istaknuto javlja samo jednom. Balet izdvaja dramski naglašeno, završno pojavljivanje cvrkuta ptica u tekstu kao svojevrsan uvod u epilog na kraju baleta. Umjesto nepomične sestre Angelike (koja je tek netom prije završnog dueta prikazana “*kao lutka u kabinetu voštanih kipova*” [*Glembajevi: proza, drame 2012: 413*]) uz “*cvrkut ptica u vrtu*” (*ibid.*) u epilog baleta nas uvodi nepomična figura Olivera, najmlađeg živućeg Glembaja, koji, u kontrastu s potpunom promje-

nom scene (ansambl se razilazi odnoseći sa sobom dijelove scenografije) kao hipnotiziran pilji u oružje zločina na podu, škaru kojima je Leone ubio barunicu Castelli. Cvrkut, sada zvuk *potvrde* zločina (jer je Oliver “čisti, izrezani” [398] Glembaj, što znači da i u njemu po prirodi rasti sklonosti zločinu i zločinački nagon), pretapa se u Rahmanjinovljevu *Elegiju u es-molu*, iz ciklusa *Morceaux de Fantaisie*. Epilog baleta, kao i cijeli kazališni čin, jest fantazija, utemeljena na sposobnosti duha da odsutne stvari predočuje kao prisutne, odnosno da stvara slike neovisno o njihovoj prisutnosti, čineći ih istovremeno stvarnim i nestvarnim. Leoneov život je prije svega glembajevština, i dok Leone (ovdje već označen kao “lud”) priziva sliku cijelog glembajevskog kataloga, sastavljenog od individualiziranih i jasno raspoznatljivih Glembajevih u njihovim posljednjim kostimima, publika istovremeno priziva u sjećanje mračnu sliku s početka predstave u kojoj se glembajevština očituje masom crnih šešira i kaputa, i zlokobnim mrakom koji okružuje sablasno osvijetljene, nepomične figure krutih lica. Glembajevska krutost i mrak u snažnom su kontrastu sa završnim duetom Leonea i Beatrice, u kojem se kombinacijom svjetla (toplo), kostima (bijelo, jednostavno) i pokreta očituju sloboda, intimnost, jednostavnost i spokoj – sve što život među Glembajevima nije. Iako proza sugerira kasniji zajednički život Leonea i Angelike, ovaj je pretpostavljeni događaj kojim se ispunjava njihova želja za smirenjem još uvijek tek “komadić fantazije” u odnosu na glembajevsku stvarnost koja u tu fantaziju vječno prodire (što se naglašava i prepoznatljivim nervoznim tikom dječaka na samom kraju). Znakovito je da i početna i završna skladba pripadaju istom ciklusu (*Morceaux de Fantaisie*) te su tako i početak i kraj predstave “komadići fantazije”: jedno je fantazija o glembajevskom mraku, a drugo o svjetlu kojem svi Glembajevi teže (21). Iz linearne je perspektive Leone doista prešao put iz mraka u svjetlo, međutim, oznaka fantastičnog u naslovu skladbi, kao i lirski, zrcalan način na koji se ta dva prizora realiziraju, podsjeća gledatelja da se radi upravo o slikama, o dojmovima, o idejama koje priziva ljudska svijest.

Plastični motivi i snažne slike kao istaknuto obilježje Krležinih tekstova prirodno se uklapaju u naglašenu vizualnu estetiku baleta kojom, u odsutnosti govora, dominira vanjska pojava izvođača, a upravo se u drami *Gospoda Glembajevi* izvođačeva pojava kao znak istaknuto promišlja na metateatarskoj razini. Dramski tekst obiluje auto-referencama koje se tiču kazališnog čina, s jedne strane naglašavajući sâm proces izvedbe i glumačku profesiju, a s druge strane elemente vanjske pojavnosti glumca: kostim i masku. Leoneu je jubilej obiteljske tvrtke “više-manje gala-predstava” (343), odnosno “jubilarina dekorativna predstav[a]” na kojoj on nema prava “da prisustvuje kao statist” kad je već njegov otac “preuzeo ulogu režisera” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 350), barunica Castelli priznaje kako je dvadeset godina “iza kulisa” (398) gledala Glembajevo djelovanje, a Fa-

briczy ustvrdi kako je “na sprovodima uvijek veselo” jer su oni “neka vrsta kazališne predstave” (376). Kostim, maska i frizura sastavni su dio glembajevskog života. Leone (slikarskim, ali i gledateljskim očima) vidi Angeliku u njezinom “dominikanskom kostimu” (288; 299), i kao “feudalnu damu iz Trecenta” te opservira kako “vrijeme brzo prolazi i kako se kostimi nevjerovatno brzo mijenjaju na našim predstavama” (288). Zatim, likovi su općenito opisani kao da nose “maske”: lica Glembajevih izobličene su tipske grimase karakteristične za krutu masku. Nitko iz glembajevskog kruga nije ono za što se izdaje, odnosno, svi navlače kostim i stavljaju masku na lice jer im je najviše stalo do toga “što se govori po gradu” i od svega im je važnije kako će se nekome “predstaviti” (365). Glembajevi su “maskirani” profesionalci koji njeguju “predpotopne” društvene profesije bankara, odvjetnika i doktora te, štoviše, djeluju “maskirano” kao “privilegirani švarckinstleri” (384). Glumačka profesija također je privilegirana, “predpotopna” i “mutna” profesija; profesija privida koji se podastire pod stvarnost. S obzirom na činjenicu da je u glembajevskom svijetu najvažnije predstaviti se, glumačka se profesija u taj svijet uklapa na primarnoj razini, kao izvjesno prapočelo svih ostalih glembajevskih profesija – i ta je “iskonska” glumačka dimenzija osnova za metateatarsko čitanje *Gospode Glembajevih*. No unatoč tome što je cjelokupna glembajevska egzistencija obavijena prividom i što su svi u glembajevskom krugu “mutni” i “pogospođeni” opsjenari skloni pretvaranju i po prirodi glumci na društvenoj pozornici, samo je jedan dramski lik (ili točnije: jedan lik i njegov pandan) doista moguće svrstati među kazališne profesionalce. Barunica Castelli znakovito objedinjuje čak dvije “predpotopne” profesije: profesiju bludnice i profesiju glumice. Život barunice za Charlottu Castelli je “karijera” (42), ona, prema didaskalijama, objedinjuje karizmu i zavidne sposobnosti kazališne primadone: “apartna i duhovita dama [koja] izgovara svoje rečenice precizno i vrlo logično, a svoj lornjon upotrebljava više iz afektacije nego iz dalekovidnosti” (305). Njezine su reakcije uvijek teatralne i u potpunoj službi izvedbe. Kao vrhunska glumica, barunica Castelli je potpuno predana svojoj profesiji i duboko je svjesna da je “jedno istina, a drugo Schein” (307). Od svih likova *Gospode Glembajevih*, *Schein* je isključivo za barunicu Castelli (i za njezin pandan, sestru Angeliku) voljni način života, svjesni privid svojstven profesionalnim glumcima koji vješto manipuliraju okolinom i suvereno kontroliraju vlastitu izvedbu. Zbog toga se samo barunica Castelli, za razliku od svih ostalih koji se pretvaraju, *profesionalno* pretvara.

Za razumijevanje barunice Castelli i sestre Angelike kao međusobnih pandana u bilo kojem smislu (strukturnom, motivskom, metateatarskom), kategorija kostima vrlo je važna: sestra Angelika je bivša barunica Zygmuntowicz-Glembaj u “dominikanskom kostimu” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 299), a



barunica Castelli-Glembaj je bivša uličarka mutnog podrijetla u kostimu barunice. Iako se uspostavom ove razlike njihov odnos nezaobilazno i značajno nameće kao odnos autentičnog i lažnog, još je značajnije da se radi o kostimima koje su obje svjesno i *svojevoljno* odabrale. Sve što od njih očekujemo prvenstveno se zasniva na njihovoj vanjskoj pojavi, a suprotnosti koje iz tih pojava proizlaze rezultat su profesionalne dosljednosti kostimu i ulozi koju svaka od njih svjesno utjelovljuje. Beatrice i Charlotta nisu, dakle, razdvojene svojim varljivim suprotnostima, nego su njima objedinjene. Za početak, one su predstavljene kao odnos suptilnog i napadnog. Beatrice je prirodno *“vitka, otmjena i dekorativna”, “bez kapi krvi u obrazima”* i s *“ljiljanski prozirnim rukama”* (283), dok Charlotta svim silama želi postići ideal ljepote i ušćuvati fizički izgled te se naglašeno trudi biti otmjena i dekorativna, iako to “prirodno” nije. Angelikinom jednostavnom, jednobojnom (crnom) i zatvorenom dominikanskom kostimu suprotstavljene su ekstravagantne kombinacije živih i kontrastnih boja s dosljedno naglašenim dekolteom i prorezom kroz koji u svakom trenutku može proviriti baruničina “dekorativna” noga. Takvim pojavama gledatelj već automatski pripisuje određene karakterne ili moralne osobine te određene sklonosti ili reakcije. Svijest o kontrastima koji proizlaze iz tih samonametnutih kostima (suptilno-napadno, duhovno/(umno)-tjelesno, čedno-vulgarno, smireno-uzbuđeno, ukusno-neukusno, strpljivo-nestrpljivo, transcendentalno-erotsko itd.), otvara prostor za uočavanje sličnosti koje djeluju još snažnije od prividnih opreka. Na početku prvog čina drame sestra Angelika u salonu gleda svoj portret koji prikazuje nju kao barunicu iz obitelji Glembaj u *“žutoj brokatnoj večernjoj gali, s dubokim dekolteom i ogromnom lepezom od nojeva perja”* (287). U kontekstu njezinog “dominikanskog kostima” (299), ovakav prikaz joj je potpuno stran te se Beatrice sama kao takva više ne prepoznaje. Međutim, pojava s portreta dovodi Beatrice u jasnu vezu s pojavom aktualne barunice Glembaj: razlika između njih krije se samo u kostimu. Iz Leoneovih komentara na portret (“porculanska beba”, “šareno kao papiga” [293]) doznajemo stručno mišljenje o baruničinoj pojavi kao o nečemu kvazi-lijepom i kičastom što sa svojim modelom nema nikakve veze. Upravo činjenica da Leone između pojava sestre Angelike i barunice Castelli uopće pravi *stručnu* estetsku razliku signalizira da se one obje nalaze u kategoriji estetskog predmeta (sugeriranog i doslovnim predmetom u obliku portreta) koji se tipično glembajevski procjenjuje. Estetska idealizacija poništava razliku između dva Glembaja (Leonea i Ignjata), a time i između Beatrice i Charlotte, koje su svedene na “simbol čiste sublimne sreće” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 354) i pojam lijepog, odnosno privlačnog. Od svih Beatricinih fizičkih atributa, ističu se upravo ruke. Leonea, koji je opsjednut Beatricinim rukama, barunica Castelli zavela je sviranjem *Mondscheinsonate* na klaviru,

odnosno radnjom koja se izvodi *rukama*, a koje sestra Angelika od Leonea *“koketno skriva”* (283). Način zavodjenja dosljedan je njihovim ulogama i kostimima u kojima se nalaze (Beatrice zavodi skrivanjem, a Charlotta otkrivanjem), ali sredstvo kojim zavode ostaje isto; objedinjena motivom ruku, seksualnost je možda njihova najčvršća poveznica.

Razlika koju među barunicama pravi Leone jedan je od izvora njegove “prenapetosti” (396, 321, 325), jer ga u njegovoj želji za spoznajom zavodi na krivi put. On ih sagledava kao odnos autentičnog i lažnog, dok su one svaka u svojoj ulozi barunice i časne sestre (odnosno svaka u svom kostimu) izvorne i dosljedne, što Leone, unatoč svojoj pronicljivosti, ne može prihvatiti. Kao profesionalne glumice i Beatrice i Charlotta djeluju *lažno* u okrilju kazališnog privida. Beatrice je “lažnija” u glumačkoj profesiji, ali naizgled “autentična” (36) (u obitelji Glembaj) i za njom “u tom kloru i morfiju, među tim groznim maskama” Leone osjeća “potrebu kao za čovjekom” (404). Iako je od početka svjestan kazališnih znakova koji ga okružuju, Leone im ne vjeruje i tvrdoglavo ih ne priznaje te, koristeći svaku priliku da eksponira njihovu artificijelnost, preuzima ulogu izuzetno neposlušnog i frustriranog, *prenapetog* kazališnog gledatelja, žudeći za jasnoćom umjesto privida (*Schein*), koji je temeljna pretpostavka kazališne izvedbe. Gledatelju koji uporno odbija prihvatiti makar i minimalan stupanj obmane, odnosno nužnu konvenciju pristanka na nešto što nije stvarno, a koja omogućuje komunikaciju između izvođača i publike, kazališna izvedba nema nikakvog smisla. Osjećajući potrebu za “čovjekom” Leone istovremeno osjeća potrebu za posrednikom, odnosno za instancom koja će mu kao gledatelju približiti cjelokupnu iluziju kazališta kojoj se svjesno opire, a što mu Beatrice, tek *pandan* profesionalke, ne može omogućiti. On bezuspješno pokušava proniknuti u nešto što već u osnovi ne prihvaća, da bi tek na samom kraju prepoznao Beatrice kao *Scheinheiligin* te ju pomoću ključnih riječi (“*Strassendirne*” [410], i “*Stundenhotel*” [411]), odnosno u baletu indikativne geste, kao da se budi iz hipnotičkog transa, napokon svjesno funkcijski izjednačio s “rafiniranom papigom” (*ibid.*) Charlottom Castelli. Osim barunice Castelli koja sama i u potpunosti *svjesno* kreira vlastitu ulogu, svi ostali (uključujući Leoneovu “autentičnu” Beatrice) su iskonski arhetipovi, funkcije jednog te istog entiteta uvjerene u vlastitu izvornost; karikature bez posrednika koje egzistiraju kao čista fikcija i s kojima Leone kao kazališni gledatelj ne može ostvariti nikakav kontakt. Glumčeva uvjerljivost je, dakle, izvor njegove autentičnosti: jedino što je u kazališnoj izvedbi autentično i što do gledatelja istinski dopire jest sâmo glumačko umijeće.

Što se pak tiče pojavne autentičnosti, izgled likova u baletu *Gospoda Glembajevi* nadovezuje se na cjelokupnu vizualnu estetiku predstave. Stilski objedinjeni zajedničkim crtama, kostimi nenametljivo nagla-

šavaju ono što je svojstveno svakom liku te zadržavaju sitne međusobne razlike čak i kada se radi o kolektivu ansambla. Odmah na početku cijeli ansambl prikazuje se odjeven u crne kapute koji monokromatski objedinjuju lica zavijena u crninu (nasuprot njima snažno se ističe dječak u bijelom), no taj se kolektiv lica, uz pomoć razlike u kroju, teksturi, uzorcima i dodacima u obliku odgovarajućeg crnog šešira (simbola građanskog društva, ali i trenda koji prate svi – osim nepovodljivog Leonea – pa i oni najsiromašniji poput Fanike Canjeg), razlaže na specifične pojedince u crnini. To je posebno važno za sve likove navedene u baletu jer već njihovi glembajevski kaputi zorno upućuju na društveni ili imovinski status, karakter, zanimanje, ukus ili pak podrijetlo likova, odnosno, općenito ih legitimiraju kao nositelje specifičnih uloga te krojem, materijalom i uzorcima najavljuju kostime koji slijede. Čak je i članove ansambla čiji kaputi i šeširi ne nose istaknute oznake moguće međusobno razlikovati kao (neimenovane) pojedince. Nadgradnja kostima nastavlja se dodatkom boja koje garantiraju prepoznatljivost te pomažu gledatelju da likove brže uoči i bolje upamti. Boje povezuju likove i na funkcijskoj razini: zelena boja baruničinog iznošenog kaputa sumorni je odraz sjajne zelene boje kostima Glembajeve prve žene, Leoneov kostim na početku krojem i materijalom odgovara kostimu Ignjata Glembaja, dok se Ivanov kostim jednostavnošću i bezličnom bjelinom suprotstavlja očevom, ali i ideji *originalnog* glembajevskog ruha. Jednostavnost i potpuno bijela boja kostima poveznica je i između Leonea/Ivana i dječaka s početka (odnosno kraja) baleta. Modri pliš povezuje Alis i barunicu Castelli s pokuštvom Glembajevog intimnog prostora (spomenutim u didaskalijama), a glembajevski uži krug objedinjen je sličnim zagasitim tonovima koji variraju temu glembajevskog kostima u različitim “švarckinstlerskim” (384) profesijama.

Baruničina profesija pak iziskuje od nje da mijenja svoju pojavu više od ostalih te ona za svaki prizor ima prigodno osmišljen kostim, kako bi se u potpunosti transformirala, ovisno o situaciji. Svako pojavljivanje na sceni za nju kao glavnu glumicu, mimikrijsku “hobotnicu” (411), podrazumijeva potpuno novu pojavu. Cilj kostima je da maksimalno podupire situaciju u kojoj se nosi, pa je stoga na baruničinim kostimima uočljiva najveća količina različitih detalja koji odražavaju stil, vrijeme, mjesto, karakter, situaciju, društveni status i glembajevsku estetiku (“Tvoj pojam o ljepoti: kutija od baršuna s alpskim cvijećem! Tvoja najmilija boja: zlato!” [*Glembajevi: proza, drame* 2012: 362]). Oni se bespriječno nadovezuju jedan na drugi gradacijom materijala (od neuglednih tkanina do čiste svile i baršuna) i krojeva, a prati ih i nekoliko različitih frizura koje signaliziraju protok vremena (u različitom vremensko-prostornom kontekstu barunica nosi različite punđe) ili situacije u kojima razum preuzima nešto nagonsko i divlje, strast ili bijes (raspušte-

na kosa). Obavezni detalji svakog kostima koji nosi barunica Castelli, dva lajtmotiva njezine pojave, su duboki dekolte i suknja s prorezom kroz koji može proviriti gola noga (estetski objekt i u baletnom smislu). Istaknuti dekolte i gola noga fiksna su obilježja baruničine pojave, a jedini kostim koji to u svojem kroju izričito ne sadrži je njezina početna haljina – međutim, i noga i dekolte u tom se slučaju naglašavaju gestički i proksemički. Nakon crnog kaputa s pripadnim šeširo, barunicu prvi put gledamo u dugačkom kaputu otrovno zelene boje s iznošenim lisičjim krznom oko vrata, koji skida u trenutku uspona na društvenoj ljestvici (susreta s barunom Castellijem) i od tada njezini kostimi postupno postaju raskošniji i ekstravagantni do neukusa. Baruničini kostimi tijekom baleta nisu samo vizualno sve istaknutiji, nego diktiraju i trendove, koje društvo (ansambl) slijedi uvijek malo kaskajući za baruničinim stilom odijevanja. Osim za barunicu Castelli, potpuna promjena kostima karakteristična je, dakako, i za njezin pandan, Beatrice. Transformacija iz barunice Zygmuntowicz-Glembaj u sestru Angeliku i iz sestre Angelike u Beatrice obrnuto je proporcionalna promjenama kostima barunice Castelli (Beatrice iz luksuza prelazi u oskudnu jednostavnost, a od (ne)boja izmjenjuje crnu i bijelu) i odvija se u potpunosti pred očima publike čime se, slično kao i raspadom scenografije ili spuštanjem rasvjete za vrijeme Leoneovog završnog sola, tematizira dio kazališnog procesa.

Promjena kostima u ansamblu se očituje odbacivanjem, obnavljanjem ili dodavanjem slojeva kostima (šešir, kaput, prsluk) čija baza (odijelo ili haljina različitog kroja) ostaje ista (po jedna za svaki dio baleta). Promjena izvođačeve pojave, koja se izvodi brže i neprimjetnije od promjene scenografije, omogućuje veću količinu prizora i dinamičnije scensko zbivanje. Suptilna dinamika ostvarena je time što promjene nisu drastične (samo barunica nastupa u vizualno potpuno novim kombinacijama), nego postupne i dovoljne da gledatelj stekne dojam da je nastupilo nešto novo. Leone tijekom oba dijela predstave postepeno gubi dijelove kostima i na kraju ostaje u običnim bijelim hlačama. Njegova potpuno bijela “luđačka” odora, bijelo odijelo starijeg brata Ivana koji je poludio nakon sestrine smrti, kao i bijeli kostim dječaka (s početka i kraja) objedinjuju ludost s neiskvarenošću. S jedne strane radi se o nasljednom, iskonskom ludilu jer već dječak u bijelom nosi u sebi nešto mentalno nestabilno, a s druge strane su i Leoneova naivnost i Ivanova popustljivost djetinje jednostavne u odnosu na glembajevštinu koja sve nepatvoreno ili jednostavno tretira kao “prenapeto”.

Kako balet u pravilu isključuje jezične znakove (iako balet *Gospoda Glembajevi* koristi i neke paralingvističke znakove: plač i smijeh, kojima se ostvaruju značenja na subjektnoj razini lika, ponajprije emocije danog subjekta), u prvi plan dolazi izvođačeva djelatnost kao kinezički, odnosno mimički,

gestički i proksemički znak. Proksemički znakovi (pokreti) osnovni su konstitucijski elementi plesne izvođačke djelatnosti te se gestički i mimički znakovi u ovom kontekstu definiraju primarno u odnosu na to jesu li ili nisu u funkciji proksemičkih znakova. U *Gospodi Glembajevima* pokazne geste služe kao demonstracijski znakovi kojima se nadomješta govor i uspostavlja odnos spram nekih osoba, objekata ili prostornog rasporeda. Pokazne geste koriste se za rekvizite (novine, pisma), scenografiju (portreti) ili pak osobe (“odnesite ju” / “odvedite ga”, “odlazi”, “što (ti) je?”, “ja/ti/on”), odnosno dijelove tijela (pokazna gesta koja ističe čeljust). Ovaj tip znaka povezuje čisti pokret i maksimalno konkretizirani kinezički znak. S druge strane, postoje ikonički gestički znakovi, koji u užem smislu pomoću lako razumljivih i karakterističnih gesti daju sliku predmeta koji pretpostavljaju (“vaga”, “kiša”) dok se kao konotativno-ikonički znakovi odnose na sekundarna obilježja onoga što se njima želi izraziti te ih recipijent mora posebno naučiti (npr. često korišten znak negacije u različitom kontekstu izveden na karakterističan način dobiva različita značenja). Ovaj tip znaka važan je posebno u dijelovima baleta koji donose verbalnu dramsku interakciju, poput razgovora o portretima iz prvog čina ili razgovora između Leonea i Glembaja u drugom činu drame, a istoj skupini mogu se pridodati i određeni koreografski elementi (ili čak fragmenti) koji ponovljeni u kontekstu baleta stječu status ikoničkog gestičkog znaka (*glembajevski* automatizirano-poduzetnički pokret, elementi sekvence Fanike Canjeg, *überspannt*-skok, znak za Skomraka, znak križa itd.). Osim funkcije prikazivanja, gestički znakovi također imaju izražajnu funkciju koja često donosi aspekte ličnosti nekog subjekta te tako u vezi s vanjskom pojavom i kulturom (veza između geste i označenog ovisi i o kulturi!) mogu prikazati nečiju dob, spol, društveni status, trenutnu ulogu, tjelesno zdravlje, duhovno stanje, duševno raspoloženje ili pak za dramski lik karakteristična obilježja (Silberbrandt sklapa ruke, barunica stavlja ruku na čelo [„migrena“], Glembaj posrće i hvata se za srce, Franz prstom dodiruje sljepoočnicu [“Fanika” i “luda je”], Leone gleda u svoje dlanove [“ja sam kriv”]). Uzimajući u obzir da je plesni pokret neodvojiv od geste i mimike te da se proksemički znakovi realiziraju i kao skupina gestičkih znakova i kao skupina zasebnih znakova koji se tiču okolnog prostora te da je odnos izvođača u prostoru primarna pretpostavka baletne predstave, kinezički znakovi u ovom bi se slučaju mogli podijeliti na znakove vezane uz određenu dramsku situaciju i znakove vezane uz karakterna obilježja, odnosno aspekte ličnosti pojedinog dramskog subjekta koji u nekoj situaciji izlaze na vidjelo. Pokret tijela, poduprt vanjskom pojavom izvođača, učvršćuje karakter dramskog lika i kontekst, odnosno situaciju u kojoj se lik pojavljuje te je moguće razlikovati konkretne kretnje, karakter nekog pokreta, ali i upotrebu različitih plesnih izraza u karakterizacijske svrhe.

Balet *Gospoda Glembajevi* stilski objedinjuje klasiku, neo-klasiku i suvremeni plesni izraz, odnosno sve varijacije unutar tih stilskih pretpostavki, pa se i njegov plesni izraz može povezati s određenim konceptima. Glembaj i njegov salonski krug, kao i društvo (tj. ansambl) kojem diktiraju trendove, u izrazu su uvijek neo-klasični, jer njeguju ono što je u modi. S obzirom da suvremena baletna konvencija njeguje neo-klasični stil izraza, Glembajevi se kao kolektiv služe primarno tim izrazom. Nasuprot tome, sve što izlazi iz konvencionalnih okvira društvenog ponašanja dobiva stilsku oznaku suvremenosti izraza: sve što je na bilo koji način nagonski, nesvjesno, nekontrolirano, zvjerski, iracionalno, ujedno je obilježeno i slobodnijim tipom pokreta. To obuhvaća i daniellijevsku skalu kapriciozne neuropatije (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 356) i glembajevske kriminalne zvjerske nagone. Leone otpočетка gravitira suvremenom plesnom izrazu, granična točka njegove nestabilnosti prepoznatljiv je niz kratkih, nervoznih skokova sličnih tikovima, koji označavaju unutarnji nemir i naviještaju ludilo, a završna solo-varijacija u potpuno suvremenom stilu s velikim rasponom elemenata (od podne tehnike do raznih okreta i skokova) objedinjuje daniellijevsko ludilo i glembajevski zločin. Na skali suvremenosti svoje mjesto nalazi i Oliver Glembaj, kao egzemplar “čistog” (398) Glembaja, malog kriminalnog degenerika čija glembajevština (nagoviještena zvukom cvrkuta ptica) pred kraj baleta izbija u punom sjaju. S druge strane stilskeg spektra nalaze se Alis i Beatrice, koje su osjetno klasičnije u plesnom izrazu, jedna dosljedno svojoj vječnoj mladosti i naivnosti, a druga dosljedno svojoj ulozi koncentrirano smirene časne sestre i idealiziranom statusu autentične plemkinje (odnosno autentične balerine, koja je u svakom pogledu “vitka, dekorativna i otmjena” [282]). Razlika u stilu plesa, dakle, upućuje prvenstveno na razlike u duševnom raspoloženju i karakteru pojedinog lika. Karakter nekog pokreta, kao i ponavljanje definirane kretnje, upućuju na stavove, trenutnu ulogu ili karakteristična obilježja lika. Kada nije nonšalantno nezainteresiran, Leone je sklon energičnim ispadima u komunikaciji te nervoznim tikovima koje mu uzrokuje svako pojavljivanje barunice Castelli (dok ga pojava Angelike hipnotički smiruje), uz karakterističan *überspannt*-skok. Glembaju su svojstvene čvrstina i odlučnost, elastičnost (303) pokreta, dok kretnjom ruke naglašava svoju čeljust. Barunica je uvijek senzualna te se konstantno koristi rukama, uz čestu kretnju kojom prelazi preko lica i vrata. Pandan tome je suptilnija kretnja sa završetkom u “koncentraciji” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 287) molitve sestre Angelike, koja se često doima neobično nepomična. Silberbrandt svoje pokorno “*eunuško, antipatično i lakajsko*” (289) držanje upotpunjava tobožnjom molitvom (kao da usput moli krunicu, dok pogledom budno prati okolinu), Fabriczy je stavom otvoren i dodirom prislan, Altmann je služben, Balloczansky spreman na (bilo kakvu) akciju, a “*nervčik*” (301)

Puba nastupa energično, baratajući tehnikom “*virtuozno i hitro*” (316) kao što bi u govoru baratao argumentima.

Pojedinci peteročlane obitelji Glembaj početno su okupljeni na tepihu i njihovi odnosi naglašavaju se ispreplitanjem statičnih slika s plesom, kao da imaginaran objektiv približava dijelove cjeline. Fokus obitelji je Leone, a igra se odvija na tepihu i oko tepiha, koji tako proksemički objedinjuje članove ili izolira Leonea. Sklona pokretima previjanja, vidljivo tjeskobna Irena Danielli od djece preferira Leonea posebnom gestom zagrljaja, a Glembaja ne podnosi (odmjerava ga prezirnom “Danielli-grimasom” [348]) te mu se koreografski odupire i suprotstavlja. Majčin(sk)e geste zaštite i zagrljaja ponavlja barunica Castelli, ali one imaju seksualnu, agresivnu dimenziju kojoj se Leone ima potrebu oduprijeti. Glembaj je pak oštar i pun kontrole nad starijim sinom (usmjerava mu pogled, hvata ga za ramena) te pokušava dominirati nad Leoneom (kojeg hvata za šiju i odbacuje od sebe). Napetost i neslaganje između majke i oca sugerira se gestama i koreografskom dinamikom njihovih pokreta (primjerice podrškama koje djeluju kao borba u kojoj Glembaj sputava partnericu), a Glembajevi nasilni nasrtaji u želji da Leonea otjera iz tog obiteljskog kruga najava su budućih sukoba.

Charlotta nakon emotivnog dueta s majkom stupa u javni prostor i prepušta se životu, okružena pripadnicima suprotnog spola kojima upravljaju čisto biološki zakoni i kojima se prepušta senzualno, ali *prirodno* i bez pretvaranja. Oni pak naizmjenice motre, obilaze oko nje, stoje joj na usluzi, padaju joj pod noge, posežu za njom, ali isto tako darvinistički uzmiču pred jačim pripadnikom vrste (barun Castelli, Ignjat Glembaj). Manipulativnom suzdržanošću, u interakciji klasičnijeg plesnog izraza s barunom Castellijem započinje Charlottina “barunska karijera” (42): ona se sve do kratke i sugestivne sekvence s lovačkim oficijom doima dekorativno, graciozno, suptilno i damski. Naglom promjenom karaktera u glazbi, Charlotta se pokretom iz Castellijeve dekorativne male ljubimice transformira u nezasićeno senzualno biće, donoseći snažan kontrast suptilnosti i eksplicitne seksualnosti, uz dodir ruke kao uvijek prisutan element. Kada u šetnji izložbom privuče Ignjata Glembaja, barunica Castelli već je prekaljena zavodnica koja u Glembaju nalazi savršen spoj bogataša i primitivca. U njihovom duetu nema nimalo odbojnosti; Glembaj je opčinjen dok je ona tobože neuhvatljiva u napetoj igri zavodjenja, poduprtoj (javnim) pogledima i koreografskim komentarama ansambla. Njihov komplementaran duet, zajedno s nijemim krikovima i tjeskobnim previjanjem Glembajeve žene u pozadini, postaje sve energičniji, sve dok jedno ne kulminira zagrljajem, a drugo smrću. Nasuprot tome, duet Leonea i sestre Angelike privatnog je karaktera (nema ansambla), a prigušena senzualnost njihove interakcije nikada ne prelazi kritičnu točku. Dok Glembaj aktivnim dodirivanjem barunicu tretira kao tijelo nad tijelima, Leone obuzda-

vanjem dodira sestru Angeliku veliča kao krhko, nedodirljivo biće (ideju). Tjelesnost se afirmira u njihovom završnom duetu (Beatrice djelomično skida prvo sebe, a onda i njega), koji odiše zaigranom slobodom i završava dugim poljupcem. Poljubac je realistična afirmacija tjelesnosti, ali budući da barunica Castelli nikada nikoga ne ljubi, to je istovremeno znak intimne povezanosti koja nadilazi tjelesnost. Nasuprot tome, duet *Mondscheinsonate*, u kojem se barunica ogoljuje emocionalno i fizički, u svojoj tjelesnosti postaje impersonalan.

Drugi dio započinje slučajem Rupert-Canjeg. Nakon prikazane smrti Rupertove, parnica se ostvaruje kontrapunktom između oštre i štreberski precizne tehnike odvjetnika Pube i Fanike Canjeg koja djeluje neobuzdano i sumanuto, posebno u odnosu na odmjerene pokrete barunice Castelli koja se želi prikazati nedužnom. Osim što se jasno uspostavlja analogija plesne sekvence s govorom (tko izvodi – taj govori, odnosno protuslovi ili podupire), vidljivo je i da ista sekvenca – odnosno isti slučaj – ima dvije verzije (i Fanika i barunica izvode istu koreografsku sekvencu na različite načine). Nakon uvida (živa slika, izolacija svjetlom) u Skomrakovu smrt i nakon što se uveo rekvizit pisma, koji će biti predmetom kasnijeg razgovora, izmučena Fanika uvodi u sljedeći prizor u kojem moli za pomoć. Leone je podiže s poda i ona ga zahvalno grli, nakon čega s novom energijom potvrđuje svoju varijaciju i baca se kroz prozor.

Razgovor o portretima ostvaren je već uvedenom analogijom sekvenca = govor. Interakcija se podupire i kombinacijom indikativnih gesti koje angažiraju portrete o kojima je riječ pa oni na vlastiti spomen ožive. Za razgovor o slučaju Rupert-Canjeg važan je rekvizit novina te reakcije salonskog kolektiva na Pubin govor u koji radikalno upada Balloczansky, dok se Leone podsmjehuje sa strane. Jasno uviđamo da je u razgovoru došlo do kompromitantnog dijela, kada se Silberbrandt zgroženo prekriži i prekriva uši Oliveru, barunica počinje izraženo dramatisirati svoju migrenu, a Glembaj uzrujano baca novine na pod. Kaos oko teatralno neutješne barunice pretvara se ponovno u prizor barunice i muškaraca koji ju prihvaćaju i podupiru, dok se ona (koreografski!) prenemaže. Glembaj se udaljava na terasu, i dok tračoljubac Fabriczy čitucka odbačene novine u pozadini, Silberbrandt koreografski opsjeda Leonea sve dok ga ne isprovocira na interakciju. Silberbrandtovo “zanovijetanje” (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 327) o tome kako je Leone radikalno ubio boga u Faniki Canjeg sadrži kombinaciju oštrog karaktera pokreta, gesta koje asociraju na pobožnost i koreografskog fragmenta koji evocira Faniku i automatizirani (glembajevsko-poduzetnički) pokret otprije, a mimički je izražen i trenutak u kojem sklapajući ruke kao u molitvi, rapidno i prenaplašeno miče ustima, tj. propovijeda pun “*svećeničke superiornosti*” (336). Isprovocirani Leone “*izazovno i ironično*” (334) bez prekida i sve trijumfalnije izvodi sekvencu koju Silberbrandt pokušava

obustaviti, dok Glembaj i Fabriczy “*napeto*” (332) gledaju. Za razgovor su važna i pisma u kombinaciji s gestom koja znači obješenog Skomraka.

Drugi čin drame u baletu počinje prizorom u kojem Silberbrandt kretnjama “*plačljivo, dječjački nedostojanstveno*” (337) plazi, podilazi i podređuje se do deformiranosti, “*moljaka i jalovo zanovijeta*” (336) uz neprekidno groteskno micanje ustima i jezikom (kao da povraća riječi), dok ga razdraženi Leone odbija, sve dok se ne pojavi Glembaj. Početna interakcija između Leonea i Glembaja ostvaruje se u potpunosti uz pomoć pokaznih i potvrdnih gesta koje uspostavljaju odnos s rekvizitima (“ti putuješ?” / “[...]slobodno zapalim?” / “izvoli, sjedni” / “a [...] tvoje srce?” [341]), ali vrlo brzo prelazi “*iz depresije u violenciju*” (344) (udarci šakom), u sukob u kojem je, u odnosu na prvi dio baleta, Leone vidljivo nadmoćan. Leoneu je dječja igra ono što Glembaju predstavlja napor; Glembaj nesigurnim kretnjama odaje “*čovjek[a] koji je ustao da se pridigne na svoju posljednju borbu*” te “*potreseno i starački slabo*” (347) odbija shvatiti što mu Leone govori. Dokazi “*indicija*” (353) su promenade mrtvih lica od kojih Leone ističe svakog posebno, pisma (u kombinaciji sa znakom križa koji znači Silberbrandta) i barunica Castelli koja govori sama za sebe.

U treći čin drame uvodi ansambl s kišobranima, a prizor se otvara kao nepomična slika (potencirana i scenskim okvirom) bdjenja čiji sudionici ožive tek nakon što se ansambl razide. Ubrzo nakon ceremonijalnog ulaska barunice Castelli, njezina razgovorna interakcija s Leoneom otvara se naglaskom na rekvizit škara i gestom “zašto (vi mene tako mrzite)?” (391). Pokaznom referencom na Glembaja i koreografskim referencama situacije oko Rupert-Canjeg barunica pristupa Leoneu “*pomirljivo, lažovjverljivo, koketno i naivno*”, “*neposredno i intimno*” (*ibid.*). Koreografski se referira na njezinu pravu narav (lovački oficir, muškarci), u kombinaciji s razdraganom suptilnošću koja evocira druge duete (Alis, Angelika), jer je barunica s Leoneom “prvi puta bila potpuno zaboravila na “ono obično, senzualno” i “doživjela ono nematerijalno” (395). Kasnije ona ulazi “*furiozno*” i “*izvan sebe*”, bezglasno “*cvileći od očaja i srdžbe*” (*Glembajevi: proza, drame 2012: 409*), a u sumanutoj sekvenci koja elementima podsjeća na Faniku Canjeg, ona proklinjući baca ruže s pokojnikovog kreveta te napadnom pokaznom gestom optužuje Leonea, koji je u međuvremenu manično kulminirao do *überspannt*-skokova, i Angeliku, koja ga je (rukama!) nastojala smiriti, za zatečenost “*in flagranti*” (412). Psihopatska odlučnost kojom se Leone za barunicom kreće u prostoru kontrast je baruničinom suludom bježanju (*ibid.*) oko kreveta i stola, a cijeli prizor, nakon izravnog prikaza kako su “*gospon doktor zaklali barunicu*” (413), završava gotovo filmski nijemom, vječnom konstelacijom muškaraca oko barunice koju odnose, a čija gola noga ostaje naglašeno dekorativna i u smrti.

Vidljivo je da adaptacija, daleko više od pukog prijenosa predložka iz jednog umjetničkog medija u

drugi, obuhvaća i adaptirano djelo i složene procese: proces njegova nastanka, kao i proces višeslojne intertekstualne recepcije. Dramska umjetnost, ravnopravnom integracijom različitih umjetničkih izraza omogućuje slobodu izražavanja, ali nas suočava i s dvostrukim predispozicijama kazališne komunikacije (kazališni kolektiv-publika, kolektiv unutar dramskog djela) izražene kompleksnim kazališnim znakom, koji nije svodiv na neku minimalnu jedinicu izražavanja, nego u svojem totalitetu prenosi značenje. *Gospoda Glembajevi* nose oznaku *dramskog* teksta, što znači da u sebi nose i svoju izvedbu: kazališni diskurs je diskurs dvostrukih predispozicija, koje obuhvaćaju autora teksta i dramski lik kao neposredni i posredni subjekt iskaza. Krležin tekst naprosto *inzistira* na vlastitoj kazališnosti, a ne na fabriczyjevski ispraznim pokušajima realističnog prikaza, kakvima interpretacije *Gospode Glembajevih* sukladno percepciji Krleže kao slavljenog pripadnika nacionalnog književnog kanona, uz određena očekivanja i pretpostavku načina na koji *Glembajeve* treba prikazivati, nerijetko podliježu.

Balet *Gospoda Glembajevi* proizlazi iz Mujićevog autorskog interpretativnog stvaralaštva, koje istovremeno i slijedi i re-definira Krležino. Krležina plastična vizualna estetika odgovara vizualnoj estetici baleta, a matematički precizna struktura i razrađena motivska nadgradnja odgovaraju pretpostavkama i zahtjevima koreografije i režije. Metateatarska dimenzija *Glembajevih* koja konstantno naglašava moment izvedbe i izvođačko tijelo dopušta i olakšava adaptaciju u kazališnu vrstu koja se temelji na proksemičkim znakovima, odnosno na osmišljenom pokretu tijela. Kao koreograf, Mujić se ističe prije svega muzikalnošću interpretacije (upotrebom akcenata, dramskom i lirskom razradom muzičke fraze) i dubinskim razumijevanjem predložka te raznolikošću plesnog izraza objedinjenog fluidnošću plesne tehnike, kojima postiže optimum između narativne (dramske) dimenzije plesa i balanšinovski apstraktne ljepote pokreta u kontrapunktu s glazbom koja održava “tjelesno na visini” (*Glembajevi: proza, drame 2012: 40*). Redateljski, pak, poštuje i maksimalno iskorištava sveukupnost kazališnog znaka (osim, dakako, komponente govora), njegujući dinamiku i integritet kazališne predstave nadgradnjom, razradom i objedinjenjem motivskih struktura u skladu s Krležinim tekstom, koji je u službi kazališnog znaka. Mujićeva režijska rješenja potenciraju gotovo filmsku vizualnu dinamiku (npr. živa slika, *slow motion*, simultana upotreba prostornih planova), dok je bogatstvo individualiziranih detalja unutar veće cjeline (kostimski, koreografski) vizualan otpor uniformiranoj monotoniji, ali nikako i sveprisutnoj, pomno razrađenoj strukturi. Vizualnost i scensku opredmećenost Krležinih tekstova balet ne samo da podnosi, nego i, nedostatkom govora, maksimalno izražava. “Govor govoriti i govorom se izraziti, to nije sasvim bezazlena vještina, to je već pitanje umjetničkog dara, [...]” (284), no isto vrijedi i za ples, odnosno za cjelokupnost kazališnog

čina, tj. adaptaciju. Adaptacija *Gospode Glembajevih* u balet podsjeća da Krleža nudi mnogo više od izoliranog govora, odnosno da *Gospoda Glembajevi* u sebi nose pomno razrađenu *virtualnu* kazališnu predstavu, što tekstu automatski omogućuje i bilo kakvu kazališnu adaptaciju – pa čak i naizgled nezamislivu kazališnu adaptaciju koja eliminira izgovorenu riječ.

## LITERATURA

- Brkljačić, Darko. 2006. *Uvod u balet*. Zagreb: Nova izNova.
- Cohen, Selma Jeanne. 1992. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Cekade.
- Fischer-Lichte, Erika. 2015. *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput.
- Freud, Sigmund. 1925. "Negation". *Standard Ed.* 19: 235–239. URL: [faculty.smu.edu/dfoster/English%203304/Negation.htm](http://faculty.smu.edu/dfoster/English%203304/Negation.htm). Pristup: 1. Listopada 2018.
- Gospoda Glembajevi*, knjižica uz predstavu. 2017. Zagreb: HNK.
- Hutcheon, Linda. 2013. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Inkret, Andrej. 1987. *Predmet i princip dramaturgije*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Krleža, Miroslav. 2012. *Glembajevi: proza, drame*. Zagreb: Ljevak: 19–67, 277–418.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama: Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Razgovor s koreografom Leom Mujićem (prosinac, 2017).
- Rejna, Ferdinan. 1980. *Rečnik baleta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Ubersfeld, Anne. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Žmegač, Viktor. 2003. *Književnost i glazba*. Zagreb: Matica hrvatska.

## SUMMARY

### DRAMA AS BALLET: LEO MUJIĆ'S *THE GLEMBAYS*

The article is concerned with the problem of adaptation, i.e. of translating an original from one art form to another drawing on a specific example of the transposition of the dramatic-fictional original (drama *The Glembays* and fictional fragments *On the Glembays*) into a ballet performance. Transposition of the original from one art form to another constitutes adaptation. The notion of adaptation (Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2013) comprises a newly fashioned work (which is both unique and replicated) and the process of its creation (acts of authorial interpretation and creation). In a comparative analysis of the ballet performance of Krleža's play *The Glembays* by the choreographer and director Leo Mujić, a question is posed of the semantic equivalence of the original and its adaptation in the context of the semiotics of theater and the theory of drama with an emphasis on visual and non-verbal aspects of performance as key elements in the communication between a specific adapted text and its audience, as well as key elements which make up its adaptation. Ballet *The Glembays* foregrounds a totality of theatrical performance and dance as a distinctive art while it highlights the visual and scenic materiality of Krleža's textual originals, in particular the drama *The Glembays*, which carries a virtual theatrical performance (theatrical sign) and foregrounds its theatricality, enabling a theatrical adaptation which even obviates the spoken word.

Key words: adaptation, *The Glembays*, drama, ballet, Leo Mujić, Miroslav Krleža