

# GLEMBAJEVI, OD PROZE DO BALETA

*Vlaho Bogišić*

UDK 821.163.42.09Krleža, M.-2  
82:7.038.53

Civilizacijske i tehnološke promjene društvenih okolnosti još od prvih razdoblja prošloga stoljeća nisu bitno utjecale na položaj koji je književnost u Hrvatskoj zadobila u doba preporodne kulturne emancipacije. Za književnu gestu Miroslava Krleže koja se u to doba pristupno manifestirala prevratničkom, a takvom ju se uzimalo i poslije, pa i sa stoljetne, rekapitulacijske distance epoha se otvarala ne samo kao poetički već i medijski prostor, s kazalištem kao ishodištem, potom i drugim kreativnim interakcijama. Ako se Krležin književni predložak prema takvoj historijskoj rekapitulaciji transponira u razmjer epohe, pokažu se integrirani kreativni izvedbeni modeli, da bi postupno ta, nerijetko i povratna kompozicija postala nezaobilazna u doživljaju i razumijevanju cjeline njegovih djela. Ciklus o Glembajevima u tom je kompleksu zahvalna studijska osnova jer dobro zrcali žanrovsku i stilsku difuznost piščeve fraze, njezinu fikcionalnu preciznost, a i detekcijski trag za uvid u medijski rast hrvatskih književnih impulsa općenito. Ovdje se ta, glembajevska saga promatra kao recitativ, citat, prozni fragment, radio i televizijska adaptacija, film, balet i, ponajprije, kazališna osnova, kako se tematski i strukturno povezuju te socijalno orkestriraju svoju tenziju, za koju se otpočetka s pravom činilo da je više od igre, i više od literature.

Ključne riječi: Miroslav Krleža; Glembajevi; intermedijalnost; književnost; kazalište; balet; film

Suvremeni rječnici hrvatskoga jezika navode pojam *glembajevština* kao standardan, *razgovorni* oblik »za stanje duhova i način života«, uz etimološku sugestiju »kakvim je opisan u prozno-dramskom ciklusu o Glembajevima M. Krleže« (Matasović 2002: 385). I sam pisac u doba kada uvodi Glembajeve u jezičnu, pojavnu, a time i u kulturnu zbilju koristi se sličnim, leksikografskim alatima: »Uzme li čovjek sve Glembajeve, sve te Glembajeve, koji kao povorka od tri stotine lica stupaju od marijaterezijanske cehovske tmine do današnje sinkopirane crnačke glazbe, iz te i takve perspektive javlja se čovjeku prilično mutno pitanje: a kamo idu zapravo ti Glembajevi i koja je zapravo svrha tog njihovog obiteljski organiziranog kretanja, preko ovih naših žalosnih provincijalnih prilika?«<sup>1</sup> (Krleža 1932: 7) Zanimljivo je pritom da pri genezi glembajevske trase za granično značenjsko polje pored očekivane, historiografske figure *marijaterezijanskih cehova* za recentnu zbilju ne navodi društvenu nego kulturološku asocijaciju, *sinkopiranu crnačku glazbu*. Krležin nastup u javnom, kulturnom prostoru dolazi još u doba kada su književnost i kazalište ekskluzivni, film, radio i televizija pripadaju skoroj, ali ipak budućnosti, a i žanrovska su premrežavanja unutar književne i kazališne sfere *čvrsta*, opera i balet izvode se prema libretima koji su i kada fabularno prate koji književni siže samostalne forme. Krleža je »naše žalosne provincijalne prilike« povezivao s time da »naš književni milieu čini sve moguće napore [...] samo da po mogućnosti što kasnije svladamo to naše sveopće zakašnjenje. U borbi s tim žalosnim otporom našeg književnog milieua razvija se danas moj sveukupni dramski rad« (Krleža 1932a: 204.) Učinio je to i netom prije

---

<sup>1</sup> Prvi objavljeni glembajevski fragment je proza *U magli* (Nekoliko riječi o Ivanu Križovcu, jednome od tužnih lica ove historije), u *Književnoj republici* (1. IX. 1926). Odlomak novele *U magli* objavljen je potom u *Savremeniku* (1. XII. 1927), da bi pod naslovom *Glembajevi u Srpskom književnom glasniku* (16. VII. 1928), dakle nešto poslije praižvedbe *U agoniji*, a praktički simultano s beogradskom premijerom, izašao i početak uvodne proze »o Glembajevima«. Svi su ti fragmenti objavljeni prema »ekavskoj« redakтури s kojom pisac ima poteškoća, ne razlikujući refleks jata, pa primjerice umjesto pljesak piše plesak. Ima mišljenja da je i proza *U agoniji* (poslije *Na samrti*, nije uvrštena u glembajevsku prozu) objavljena još 1924. u *Književnoj republici* u genezi glembajevske strukture. (Lasić 1982: 205)

nego će Glembajevi prvi put izaći na kazališnu scenu.<sup>2</sup> U večeri praizvedbe drame *U agoniji*, prve koja je izvedena iz glembajevskog ciklusa u nastajanju, piscu će se učiniti kako naslućuju *obrat*: »zavući [će se] nekamo, raditi dugo i dugo i stvoriti nešto, što će ostati« (Nehajev 1962: 4). Krleža je zarana tvrdio kako ne smatra svojom misijom pronaći društveni, kulturni prostor za fabulu do koje mu je stalo, već pogoditi ključni akord na »velikoj skali između kaosa i harmonije« (Krleža 1918: 4), ljestvici kakva u pravilu nadilazi i društvene drame velikog stila, a one provincijalne bez iznimke.

Da bi »stvorio nešto što će ostati« pisac je pored poetičkog trebao pronaći i kulturni ključ. Pri pokušaju izlaska, a onda i ovladavanja svojom scenom ne suočava se tek s problemom (ne)razumijevanja teksta, koliko funkcioniranja toga teksta kao izvedbene osnove. Kazališna uprava nije njegove *legende* i *fantazije* otpisivala kao literaturu, dapače, koliko se čudila autorovoj zamisli da bi ih se kao takve izvodilo, »traže se čudesa u pogledu inscenacije, režije, prikazivača«. Jedino »kino može pomoći scenskoj realizaciji Krležinih drama, ali kako je film nijema umjetnost, to u njoj ne može doći do izražaja Krležina pjesnička riječ«, tvrdio je u polemici s piscem direktor zagrebačke Drame Josip Bach (Lasić 1987: 342). Premda nije sporio kulturno zaostajanje na kojemu inzistira Krleža, a i naglasio retorički, *pjesnički* karakter piščeve fraze što će postupno postati standardna referencija razumijevanja njegova postupka, uočavajući također pripovjednu, pa i romanesknu osnovu građe koju se potom dramaturški reorganizira, pisca je posebno zasmetao *filmski* argument. Kao potvrđen dramski autor Krleža se, međutim, za pola stoljeća, »u sedamdesetim i osamdesetim godinama *sve manje zanima za kazalište*, a *sve više za druge medije*, napose film i televiziju« (Senker 1990: 496). Glembajevi su na tom luku posebno važni na unutarnjoj, koncepcijskoj, ali i *vanjskoj* razvojnoj razini Krležina djela, aspektima po kojima se ono otvara drugim kreativnim medijima, autorovu nastojanju da sudjeluje ili kontrolira te procese, te najposlije glembajevskom *supstratu* kao prije *otrgnutoj* nego *okoštaloj metafori*, strukturi koja zadobiva samostalnu putanju. I u dva piščeva

---

<sup>2</sup> Praizvedba drame *U agoniji* bila je u tjednu poslije Uskrsa, u subotu 14. IV. 1928, a dva dana ranije, u četvrtak 12. IV. Krleža je u Osijeku čitao publici dramu, održavši prije čitanja predavanje o svom dramskom radu.

prethodna, također žanrovski integrirana ciklusa, *domobraskom* i *jakobinskom*, građa pulsira između pripovjedne i dramaturške kompozicije, štoviše u oba slučaja romaneskne osnove izlaze na scenu, prvo s *Galicijom*, a onda i *Zelenim barjakom* kao *Vučjakom*. I domobraski a i krug zelenoga kadra ima svoje personalizirane genealoške galerije, ali do svojevrsnog obrata, koji nije tek pitanje dramaturške tehnike, dolazi tako što se energija u glembajevskom ciklusu crpi, iz decidirano »mutnog«, svojevrsnog totala, ali unutarnjeg bazena koji je u čovjeku, a ne u prilikama koje slijedi pripovjedni ili dramatski plan. Kada je prvi glembajevski tercet izašao *U agoniji* pred publiku njoj još nije bio na raspolaganju jedinstveni didaskalijski aparat glembajevske proze, ali je to jedva ograničavalo učinak, dojam što ga je izvedba ostavila. Možda će upravo stoga taj inicijalni dramaturški fragment glembajevskog ciklusa neformalno biti verificiran kao ključni moment Krležine dramaturgije uopće.

Zacijelo nije slučajno da se Krleža na poetičku autointerpelaciju odlučio netom prije nego Glembajevi izlaze na scenu, makar će ta intervencija zadobiti vidljivost nešto kasnije, kada bude citirana u njegovom polemičkom traktatu *Moj obračun s njima*. Što bi »prikazivači mojih drama radili da ja nisam održao ono fatalno predavanje u Osijeku prije trideset godina, koje oni bez i jedne jedine svoje ideje uporno prepisuju, a ono što sam ja u onom predavanju rekao o Ibsenu i Strindbergu nije ni bilo posve točno, ono je bilo rečeno za potrebe polemike i one buke koja se bila digla oko mojih drama«, zapitat će se Krleža kada mu se s distance opet učini da ga se ne razumije kako bi htio; godinama se pišu »predgovori mojim stvarima bez ijedne originalne ideje« (aludira na Marijana Matkovića!) »i ja sam uvjeren da prema mome djelu nema uopće nekog intimnijeg raporta, a izražava se mojom frazom i rečenicom tako da postaje glupo i neugodno« (Malinar 1967). S Krležinom bi se perspektivom moglo ući u raspravu. Jer, ako je *citat* osječkog predavanja autentičan, a ne naknadno redigiran za »potrebe polemike i buke koja se« uglavnom naknadno »digla« oko njegovih drama, naime upravo oko drama iz glembajevskog ciklusa, onda se polemički aspekt toga teksta ipak drukčije postulira. Ono što je, posebno s gledišta ovog rada, pritom važno odnosi se na to da upravo s Glembajevima Krleža »više ne želi sudjelovati u 'prevođenju' drame iz književnoga u scenski jezik. Postao je pisac koji redatelju daje dogotovljen tekst, što će ga istodobno tiskati u časopisu ili knjizi, ali izravno ne surađuje

na stvaranju predstave te ne dijeli s ansamblom ni njezin uspjeh, niti neuspjeh« (Senker 1990: 492). Štoviše, teza o »uzajamnom udaljavanju Krleže i teatra« u nasljednoj fazi prema toj periodizaciji pomaže razumijevanju glembajevskog transfera u intermedijalnom spektru, ali se ovdje u promatranju i evidentiranju glembajevskog supstrata kao kulturnog a ne tek kreativnog refleksa u estetskom ključu više držimo toga što se dogodilo s piščevom težnjom da učini »nešto veliko« nego kako se to kao rezultat povratno vidi u razmjeru njegova djela. Takve se *Glembajeve*, od prvog proznog fragmenta koji u autorovu časopisu *Književna republika* (1926.) predstavlja jednu od središnjih glembajevskih figura Ivana Križovca pa do baletnog razigravanja galerije figura iz drame *Gospoda Gembajevi* na središnjoj nacionalnoj kazališnoj sceni gotovo stoljeće kasnije (2017.), dakle kao *Glembajevih od proze do baleta*, slijedi u deset koraka: (1) pripovjedni i dramski tekst, (2) autorsko čitanje rukopisa, (3) kazališne izvedbe; (4) radio adaptacije i zapisi, (5) filmske adaptacije (6) televizijske adaptacije, (7) popularna kultura, (8) cabaret, (9) leksikon, (10) balet.

Glembajevi nisu, naglasit će pisac, »jedina obitelj donjogradskih patricija koja je postala gospodskom na krvi i suzama i da su i Glembajevi krenuli poput svekolikog našeg građanskog plemstva iz bijede u bogatstvo, preko zločina i prevare do visokog trgovačkog i poslovnog ugleda i morala svojih trgovačkih naslova i banaka, čija imena i *novine* spominju uvijek s respektom i solidnim prizvukom poštovanja« (Krlježa 1932: 9). Glembajevi dolaze iz jezične, fikcionalne zbilje, kolikogod genealoški razrađeni i temeljito portretirani, njihova je egzistencija *papirnata*, čitatelj je svjestan da su *izmišljeni, simbolični* karakteri. Uloga *teksta* u tako postavljenoj mimetičkoj igri je polazna, pa se ciklus gradi od dramskih i proznih fragmenata koji se unutar sebe pretapaju a ponekad i prelijevaju preko rubova zamišljene cjeline, eksplicitno i asocijativno. »Novine« iz piščeve instrukcije su zapravo javnost, a ona će s vremenom, kako *glembajevština* bude percipirana kao opće mjesto i kako se društvene okolnosti budu mijenjale različito reagirati na *respekt* o kojem je tu riječ.<sup>3</sup> No prije nego *saga*, Glembajevi su projekcija o

---

<sup>3</sup> Nakon revolucionarnog prevrata glembajevski je kompleks u novim društvenim okolnostima bio jedan od kontroverznih detalja u pristupu integraciji Krležina opusa u novi kanonski raspored. Krleža je takav pristup povezivao s dugom tradicijom cenzorskih

»relativnosti kategorije istovremenog«, s »izvanrednim smislom za dimenziju vremena, Krleža je ponesen pitanjem prožimanja i odbijanja u onome što nazivamo suvremenost« (Frangeš 1987: 299). Tako se dramska forma zamišljena kao odgovor na višedesetljetno *zakašnjenje* postulira kao model koji iz sebe neprestance obnavlja vlastitu sižeju krizu. Nakon objavljivanja u časopisima, glembajevski su fragmenti, redigirani i prerađivani, strukturirani u knjižne formate koji se kada je riječ o prozi u pravilu drže jedinstvenog ciklusa, dok se tri drame pojavljuju ili kao ciklus ili pojedinačno, s tim da se u kolekcijama piščevih djela proza i drame obično uvezuju kao susjedni ili povezani svesci. I proza i drame redovito su uvrštene u antologije i lektiru. Glembajevski je tekst utoliko stabilan članak nacionalnog književnog kanona, no koliko je ta književna osnova zastupljena u doživljajnoj, kulturnoj predodžbi o Glembajevima teže je procijeniti. Dok je s jedne strane tako glembajevska školska lektira na glasu kao zahtjevno, teško prohodno štivo, koje doduše i kao takvo postavlja obvezujući spoznajni temelj fenomena, razgovorno su glembajevska situacijska polja segment svakodnevnih kulturnih praksi.

Još dok su u autorskoj radionici Krleža komunicira situacijska polja Glembajevih. Njegova će supruga Bela upravo u to doba i iz toga konteksta ući u kazališni svijet, vježbe iz glume koje polazi upotpunjuje internim čitaćim probama repertoara u nastajanju, pa je i njezina životna kazališna uloga s kojom je izašla na scenu a naposljetku s nje i sišla, barunica Castelli time obilježena.<sup>4</sup> Krleža se,

---

pristupa svojim djelima, uzimajući za primjer i probleme oko postave beogradske premijere drame *U agoniji* (1947) u beogradskom Narodnom pozorištu. (Krleža 2022: 26 – 27). O *glembajevštini* kao društvenoj konstanti i obratima u vezi s tim u razumijevanju Krležine uloge u društvu piše u programskoj knjizi ljubljanske izvedbe *Gospode Glembajevih* Boro Dežulović. (Slovensko narodno gledališče Drama, 2012)

<sup>4</sup> Krleža je ostao posvećen svojim likovima kao egzistencijama i nakon što je, s Glembajevima, napustio dokumentarnu osnovu na kojoj je zasnivao fabule. Sudeći po rukopisnoj građi iz piščeve ostavštine mnogi od likova iz *domobranskog ciklusa* bili su s njime na frontu, ponekad čak i sa srodnim imenima koja zadržavaju u prozi, a *Vučjak* se prema mnogim relacijama veže za kratak boravak Krležinih u Dugoj Reci gdje je Bela Krleža bila postavljena za mjesnu učiteljicu. Anegdote koje govore o toj povezanosti pisca i lika mogu biti važne za razumijevanje postupka a i kulturnog ambijenta iz kojeg djelo raste. Krleža je tako otklonio redateljev prijedlog da promijeni čin svoga lika kao domobranskog

međutim, nije zadržao na toj vrsti provjere, dramu *U agoniji* osobno je čitao prvo u privatnom krugu, a potom i javno, tako da je *autorsko čitanje* prvi izvedbeni oblik glembajevske teme. Krležin prijatelj Mato Hanežeković, kojega je zajedno s Petrom Konjevićem pozvao »u svoj stan« i ondje im čitao dramu diskretno sugerira motiv koji je pisca na takvo što mogao potaći, retoričnost njegove fraze i dikcije, pa iako »drama, koja se odigrava između tri lica ne može po prirodi svoje izvanjske koncepcije obilovati radnjama«, trebalo je vidjeti na koji je način »vanjska radnja supsidijarno važna«, osjećajući u autorovoj interpretaciji kao ključne »sukobe duševnih oluja, s tako virtuoznom gradacijom tragičnih momenata« (Hanežeković 1928: 9). Takvo je čitanje zahtijevalo znatno strpljenje i koncentraciju prisutnih, jer je »tempom scenskog odigravanja čitao dobra dva i pol sata« pa je prelaskom u javni prostor preuzimalo na sebe i drugu vrstu prethodne provjere, može li se i u kojoj mjeri ta po sebi komorna, recitativna dramaturgija svojom unutarnjom energijom povezati s auditorijem mimo i prije prilagodbe kazališnom instrumentariju. Kada je za osječkoga čitanja Krleža nakon uvodnog, dramaturškog »predavanja«, koje, sudeći po objavljenom predlošku također nije kratko trajalo, primijetio komešanje i »škripu stolica« u dvorani, predložio je pauzu od pola sata, s obzirom na to da će čitanje trajati naredna tri sata (Mucić 1979: 26). Skoro beogradsko čitanje drame, također prije premijere u kazalištu, započelo je u paviljonu Cvijeta Zuzorić nakon pregovora o »povoljnim uslovima« u »sredu oko 7 popodne«, ali »samo drugi čin, da ne traje predugo« (Krleža 2015: 59–61). Sudeći prema energiji koju je u pripremu i izvedbu tih čitanja ulagao, ali i zanimanju javnosti koja je također tim višesatnim priredbama evidentno pristupala kao svojevrsnoj kulturnoj *razlici*, taj se format u rastu glembajevskog *mita* pokazuje ne samo kao zanimljiv, i to početni iskorak, već i važan detalj u razumijevanju prožimanja formi koje će uslijediti.

---

časnika »braneći« ga time da to ne može učiniti jer mu čin nije dao on nego car. Isto tako je, dok je pisao dramu *U agoniji* u gluhe noćne sate probudio suprugu očajan jer se barun Lenbach ubio, a on oko toga ništa nije mogao učiniti. Budući da su Krležini u to doba doista dobivali vijesti o stvarnim samoubojstvima, Bela se u prvi mah uzrujala, a onda i naljutila, čudeći se njegovoj reakciji. Ali, tako skicirana autorska radionica, uključujući profilaciju glumice, sigurno nije standardna pojava, barem ne u tadašnjem Zagrebu.

Kao što je uži, dramski ciklus o Glembajevima, s *Gospodom Glembajevima* kao središnjom te *U agoniji* i *Ledom* kao komplementarnim fabulama, ključni topos Krležina teatra, tako je *kazalište* ključno u prelasku glembajevskog *fatuma* u društvenu svijest.<sup>5</sup> Razlozi za to proizlaze iz uloge što ga je kazalište imalo u rastu društvene samosvijesti u razdoblju od tridesetih do pedesetih godina dvadesetog stoljeća, dok se u tom pogledu ne pozicioniraju film i televizija, ali i specifičnoj dramaturgiji glembajevskog repertoara sa snažno pozicioniranim, karizmatični profiliranim ne samo nosivim, već i prividno epizodnim karakterima. To će omogućiti čitavom nizu glumačkih persona da Glembajeve utjelove kao prepoznatljive, nimalo *tihе susjede* koji svojim jezikom i gestom dominiraju javnim prostorom. Dok se kada je riječ o redateljskim koncepcijama Krleža s Glembajevima uglavnom doista odmakao od participacije,<sup>6</sup> s glumcima koji su ih »oživljavali« ostajao je trajno prislan, mnogo je primjera u kojima im pismom ili darovima zahvaljuje, potiče ih i ohrabruje, održavajući tako za sebe, ali i za zajednicu tenziju kako je riječ o kontinuiranoj tenziji koja se sa svakom novom izvedbom preuzima s vjerom kako se pritom sudjeluje u nečem doista važnom a što pisac može potvrditi. Upravo su glumci bili ti koji su Glembajevima kao dramskom kompleksu o »prividnosti svakog bogatstva« davali auru »razorne drame o lažnoj svakidašnjici koja svoju scensku retoriku gradi na složenom postupku psihološke fragmentacije koji svakom liku u vremenu radnje daje mogućnost da izloži svoju vizuru te da u očima publike ali i ostalih lica stekne svojevrсно opravdanje svojih postupaka« (Novak 2003: 325). Kazalište je tako s Glembajevima pomoglo zajednici da povjeruje kako

---

<sup>5</sup> Za razumijevanje kulturnog transfera Glembajevih posebno su važne ljubljanske postave toga ciklusa početkom 1930-ih, napose *Gospode Glembajevih* u režiji Branka Gavella: »One su očit primjer snage koju je oko pozornice uspjela stvoriti glembajevska motivika te Gavellino redateljsko i društveno opredjeljenje« (Batušić 1983: 82). Snaga kulturnog sjećanja na taj događaj protekla se sve do analogne inscenacije Ivice Buljana na slovenskoj nacionalnoj sceni (2012.).

<sup>6</sup> Sudeći po prepisci Krležinih (Krleža 2015), Krleža nije posve prestao sudjelovati oko pojedinih postavljanja drama, ponajprije »čitaćih proba«, ali i nezadovoljstva redateljskim rješenjima, primjerice oko beogradske *Lede* (1937.), pri čemu ga supruga obeshrabruje da dublje zadire u tkivo predstave.

je *paralelna zbilja* doista moguća kao iskustvo, te da je sjećanje moguće povezati i s onim što se prethodno u povijesti i nije dogodilo.

Glembajevi su tako pomogli i književnom govoru da siđe sa scene a onda i kroz medije, pri čemu je uloga *radija* u hrvatskoj sredini iznimna, postane književni jezik, u standardnom smislu. Glembajevsko kazalište simultano je emancipaciji radijskoga medija, već u doba praižvedbe *U agoniji* zagrebački je radio, koji je u eter ušao dvije godine ranije (1926.), upravo kad su prvi Glembajevi s Križovcem ušli u javnost, imao književne programe, a dok se glembajevski ciklus u užem, scenskom smislu zaokruži s *Ledom*, takvi će programi biti, pa i kao cjelovečernja emisija posvećeni i fragmentima Krležinih djela, čitalo ih se, pa i izvodilo, a ne tek prenosilo na radio stanici. Glembajevi ispočetka nisu bili dio takva programa, izvedena je primjerice jednočinka *U predvečerje*, koja nije imala kazališnu povijest. U tridesetima su na radiju izvođeni segmenti *U agoniji* i *Lede*, a razmjerno brzo nakon rata (1946.), izveden je drugi čin *U agoniji*, da bi potom drama bila i cjelovito radiofonski prezentirana (1953.). U međuvremenu je, a u povodu dvadesete obljetnice premijere i stote izvedbe (1949.) *Gospode Glembajevih* radio priredio program s jednim cjelovitim činom i dijelovima finala te uvodom u kojem je Slavko Batušić slušateljstvu protumačio glembajevski fenomen. Krleža je osobno bio privržen kulturi radija što je zacijelo pomoglo otvaranju njegova djela u toj medijskoj dimenziji. U stoljetnom razmjeru hrvatske radiofonije Krležino je djelo zastupljeno u »gotovo svim vrstama emisija što su nastajale usporedo s razvojem tehničkih mogućnosti i novih radijskih formi« (Rusan Splivalo 1999: 253–256), da bi se pritom Glembajevi, također na različite načine, nerijetko neizravno, ali postojano širili iz etera.

U doba kada se Krležina riječ počinje čuti s radio valova i film ulazi u svoju zvučnu epohu. Kao i s radijom, Krleža je zarana u kulturnom dodiru s domaćom filmskom produkcijom,<sup>7</sup> no vjerojatno pravo iskustvo kinematografije stječe kada

---

<sup>7</sup> Zagrebačka društva u kojima se 1920-ih kreću Krležini ne potječu samo iz Krležinih kontakata, dijelom su im ti kontakti zajednički, a dijelom Belini. Riječ je i o društvu mladih emancipiranih žena, Božene Begović, koja sudjeluje u profiliranju prvih koraka zagrebačkog radija, pa Cate Dujšin. Kada je riječ o radiju ili filmu logično je pretpostaviti da je takvo okruženje u njihovu prihvaćanju bilo otvoreno.

početkom tridesetih godina duže vrijeme boravi na putovanju Europom, posebno u Parizu odakle u pismima nerijetko razrađuje filmske doživljaje (Krleža 2015). Iz istoga razdoblja, ponajvećma povezano s poljskom kulturnom sredinom potječe i njegovo razumijevanje (literarnog) *cabareta* u izvedbenom i recepcijskom pogledu. S kabaretom se zacijelo sreo još u Beču prije Velikoga rata, ali za razliku od filma ta forma u nas, ako se rubno i održavala nije pobuđivala znatniju pozornost. Krleža je k tome ustrajao na shvaćanju da bila riječ o »ekranu ili daskama« izvedba ostaje zasnovana na »ljudskoj riječi«: »kulise ili filmske slike, riječi i glumci, tu i tamo, sve je to jedna te ista pozornica«. Postojano držeći do vlastitog razumijevanja filmskih postupaka, opirao se ekranizaciji svojih djela, a što se upravo na primjeru *Gospode Glembajevih*, koje je neposredno nakon njegove smrti u osamdesetima za film ali i televiziju snimio Antun Vrdoljak pokazalo pogrešnim. Krleža je naime definirajući s glembajevskim ciklusom žanrovski hibridan, intertekstualni model svoje naracije i nastavno ostao otvoren za dramatizaciju svojih, pa i romaneskno razvedenih pripovjednih struktura sve do *Zastava*, koje su se također mogle čuti i na radiju, ali i nefikcionalne proze, dok je od intermedijske koncepcije, osim donekle kao predložaka za muzičke forme zazirao. Taj se pristup kao pogrešan prepoznaje ne samo usporedbom filmskih adaptacija koje je sam nadzirao s Vrdoljakovom interpretacijom, nego i prema tome što se Vrdoljak, protivno autorovu »strahu« držao »najboljeg standarda (najvjernija Krležinim sklonostima i glumačkim dosezima) kazališne tradicije postava Krležinih drama«, što se i mimo razine na kojoj je ta adaptacija *Gospode Glembajevih* (1988.) doista izvedena kao svijest o *kontinuitetu* pokazalo ključnim u *filmskom*, a i *televizijskom* (Vrdoljakova je snimljena građa montirana i kao televizijska serija, 1990.) životu Glembajevih: »Vrlo gledani te hvaljeni od kritike, *Glembajevi* su u medijima predstavljeni kao prvorazredan kult(urni) događaj te su nakratko približili Krležino stvaralaštvo mlađim naraštajima« (Gilić 2003). I poslije Vrdoljaka »adaptatori Krležinih djela suočavali su se s teškoćom da dislociraju svijet koji dočarava od Krležine verbalne retorike« (Sremec 1993: 260) pa ni glembajevske ekranizacije (Jakov Sedlar, 1998.; Željko Senečić, 2014.) nisu ostavile znatnijeg traga.

Za razliku od filmskih, *televizijski* su Glembajevi mogli biti prezentirani i kao snimke kazališnih predstava. Zanimljivo je pritom da se u znatnom broju Krležinih televizijskih adaptacija, od niza malih formi do velike televizijske serije

*Putovanje u Vučjak*, glembajevski fragmenti gotovo i ne javljaju. A kako televizijska realizacija kazališne izvedbe može biti dalekosežna pokazala je sovjetska televizija. Kulturni učinak toga događaja bio je u domaćoj sferi tek povratan, ali ne i zanemariv ili simboličan, *gostovanje* Glembajevih pred milijunskim auditorijem daleko od *zavičajnog* ishodišta sugerirao je potvrdu rezona na kojem su opstali. Moskovska produkcija pridružila je redatelju kazališne izvedbe Miroslavu Beloviću i svoga televizijskog realizatora. (Vidačković 2023). Sam Belović će pak u Krležinoj komemorativnoj televizijskoj seriji voditi kroz epizodu o Glembajevima, prikazujući u njoj i sekvencije dotične moskovske ekranizacije. Sama okolnost da je televizija pri rekapitulaciji fenomena Krležina djela posvetila zaseban format Glembajevima, ne apsolvirajući ih u zbiru kazališnih refleksija, govori o tome kako je ta pojava, koja je za posljednjih dvadeset godina piščeva života živjela na *malim ekranima* kao *vijest* prešla u autorovo, ali i opće kulturno nasljeđe.<sup>8</sup>

Nije ostalo nezapaženo ni to da Glembajevi ne dobivaju glazbenu orkestraciju, kritika se čudi kako »nitko dosad nije pokušao u opernoj formi vokalno prepričati baš dramu *Gospoda Glembajevi*«, potkrjepljujući uvid sižejom paralelom s Puccinijevom princezom Turandot: »zorno bi se zrcalile istosti sadržane u tobožnjoj izvanjskoj svjetovnoj moći, kao i u sasvim konkretnoj unutarnjoj krhkosti koju nimalo ne ojačava načelna društvena veličina i snaga financija i ugleda iza zidina aristokratskog dvora« (Vuković 2023). Pojedine kazališne izvedbe, poput one Branka Brezovca (2007.) uvode doduše glazbenu orkestraciju i elemente popularne kulture: »Osmišljena je kao vizualno atraktivni, hipermoderni kostimografski, scenografski i plesni spektakl u kojem sudjeluje čak 70 izvođača – plesača, pjevača, glumaca i članova orkestra.«<sup>9</sup> Žanrovsku difuznost te izvedbe naglasila je i scenografija s velikim pomičnim video zidovima na kojima su se prikazivali Vrdoljakovi filmski isječci ali i indikativna dokumentarna građa. No, dok je s jedne strane za percepciju glembajevskog kompleksa i nadalje relevantan zagrebački građanski salon iz fabulativnog doba komada u njega su prodrle i nove kulturne asocijacije, poput konjaka koji se zove Glembay a raspačava ga se također u bocama diza-

---

<sup>8</sup> U produkciji TV Beograd (1981.) izvedena je televizijska adaptacija *U agoniji*, redatelj Arsa Milošević.

<sup>9</sup> Prema bilješci na portalu Nacionala (12. III. 2007.)

gniranim u primjerenom retro dizajnu ili kluba Glembay, gdje bi se u atmosferi možda moglo osjećati ponešto kazališno inducirane dekadencije. Premda je takva koncepcija sugerirala izvedbeni pomak prema opereti, možda prije uključivanjem pop ikone Severine u podjelu nego redateljskim intervencijama u kulturna i mimetička prepoznavanja, pa i u dvostrukom ključu s uvođenjem sudbinske okolnosti glumice koja na filmu prezentira barunicu Castelli da bi potom u zbilji stradala u glembajevskom stilu, ta se izvedba nije prometnula u glazbenu produkciju, ali jest potvrdila i legitimirala kabaretski potencijal glembajevske teme.

Problem s *cabaretom* nije samo taj što je publika na tu formu nenavikla, već i u nesporazumu na koji autori nailaze sa tumačima kanonske predodžbe persifliranog predloška. U primjeru glembajevskog *Fritzspiela* Borisa Senkera bili su to *kruti krležijanci*: »Ne shvaćajući bit stvari, ne shvaćajući to da smijeh, parodija, travestija, pastiš nikad ne potkopavaju ‘jake’ tekstove, nego, naprotiv, potvrđuju i utvrđuju njihovu vrijednost, otpornost i trajnost« (Senker 2008: 194). Senker s pravom podsjeća da se u *tu vrstu suigre* može upustiti samo s piscima koji su čitani i zanimljivi, koji dolaze iz *školske lektire*, ali i čije je djelo asocijativno, a za to ponekad nije dovoljan tekstualni predložak po sebi. »Poenta *Fritzspiela* jest u autoironizaciji vlastitoga posla, što je svaki pojedini autor i izvođač u predstavi, lišivši se taštine, doveo do vrhunca. Senker se šalio na račun teatrologije«, a »koreografkinja Maja Đurinović zarekla se da Glembajevi mogu biti plesnokazališni događaj s naslovom *Posljednji valcer u Agramu*, sačinjen prema receptu Pine Bausch« (Lampalov 2002). *Fritzspiel* je literarni cabaret jer »intertekstualnost, literatura kao sadržaj ili literarno djelo u dijalogu s drugim književnim djelima legitimni je prosede postmoderne književnosti. Kod Senkera je literatura osnovni sadržaj kabareta jer su u (...) *Fritzspielu* (...) jasno književni, odnosno dramski žanrovi kroz koje se prelama sadržaj jednog literarnog djela (*Gospode Glembajevih*)« (Nikčević 2017: 90). No u *Fritzspielu* autor širi takvu poetičku osnovu pa središnji glembajevski akter Leone »tumači« *akciju* pozivajući se na neliterarno iskustvo publike: »Ja znam da bi vi glatko klanje gledali, / i da ste na te scene već oguglali, ne samo f kinu i na televiziji / neg svud: na cesti, poslu u familiji« (Senker 2008: 84); da bi se referirao i na kulturnu poziciju samoga *cabareta*: »Drolja? Smotat? Noge? Kakve riječi gnusne / Na otprtoj sceni prešle su Vam usne! / Tu je Schluss teatru! Oh ubija me stid! / Puca srce glumca i muti mu se vid« (ibid.:

95). I kada je riječ o glumcima kao nositeljima krležijanske dikcije koja nosi ali i pokriva značenjske slojeve teksta scenski iskorak s cabaretom svakako je žanrovski participativan a ne tek kao radnja potpomognuta songovima, otvara se zaseban interpretativni rukavac svojevrstne kanonske osnove predložka, koja nije okoštala ni potrošena. Taj pomak slijedi još jedan bitan, a pomalo pokriven sloj glembajevske fame ili mita, o tome tko je središnji karakter Glembajevih, imaginarni Glembay, kojega nema u genealoškom stablu ili pripadnoj mu dramaturškoj ekipaži. U Glembajevima nitko ne figurira kao pandan danskom kraljeviću iz zapaljenih kajkavskih kurija poput Horvata iz *Vučjaka*, Leone će se doduše protegnuti do *Povratka Filipa Latinovicza* a onda i dalje, ali nakon što pisac uspostavi glembajevsku mrežu, u Krležinu svijetu više nema glasnogovornika, dapače pisac će zaključno kao svoj, autorizirati, uzeti tekst svoga lika.

U *Leksikonu likova iz hrvatske književnosti* u čijem se predgovoru kaže da obuhvaća likove iz kanonske produkcije (Nemec 2020: 9) obuhvaćeno je devet likova iz Krležinih djela, svaki deveti lik je njegov, a najviše, njih četvoro iz glembajevskog ciklusa, svi iz rasporeda dramskih fragmenata, ali obrađeni i s obzirom na prozne i genealoške instrukcije. Način na koji se Krležini likovi emancipiraju u tom metaliterarnom žanru zanimljiv je i s obzirom na prigovor s kojim se zarana suočio »da svi njegovi likovi govore po istoj shemi, a kada misle, unutarnji im monolozi izražavaju jedan te isti način mišljenja, ukratko, da je Krleža suviše prisutan u svojim likovima koji ne dospijevaju do samostalne egzistencije« (Lasić 1987: 61). Krleža se u polemikama znao žestiti kada bi mu se kao vlastita znala pripisati fraza kojega od njegovih likova. No u enciklopedičkoj sumi gdje se svodi kritička mjera cjeline njegova djela, *Panorami pogleda, pojava i pojmova* (Krleža 1975) u »vrela« su, između ostalih, dijelom i fikcionalnih djela, uvrštena i sva tri glembajevska dramska fragmenta. Tako se onda primjerice o braku ne govori iz vlastitog, pa ni gledišta autorskog subjekta, već mišljenjem lika iz drame *U agoniji*. Kolikogod se takva, naknadna i parcijalna reautorizacija može tumačiti kao paralelni iskaz, tim je postupkom, preuzimanjem vlastitog teksta u drugi žanrovski ključ i sam slijedio duh epohe u kojem se književni tekst i tekst o književnosti dramatično približavaju.

Prelazak Glembajevih u baletnu priču kao da je na tragu one stare dvojbe ravnatelja zagrebačke Drame Josipa Bacha o mogućim poveznicama Krležine

dramaturgije s novim medijima, tada nijemim filmom, pri čemu bi, kako mu se činilo, poteškoća bila u njezinoj pjesničkoj osnovi. Na Bachovoj će sceni Krležin balet zaživjeti još za autorova života, ali prema proznoj osnovi (*Tri kavalira frajle Melanije*, 1976.) da bi *Kraljevo*, jedna od Krležinih dramskih kompozicija oko čije se izvodivosti Bach tako mučio (1990.) uprizorio koreograf i redatelj Drago Boldin. Glembajevi tako nisu prva Krležina drama priređena u baletnoj formi, kako se to moglo u javnosti čuti<sup>10</sup> prigodom praizvedbe u postavi Lea Mujića (2017.), ali je redatelj Mujić na dobrom tragu kad za svoj literarni izvor kaže da je »ta drama moćna« stoga jer se »priča prati i razumije bez ijedne izgovorene riječi«. Premda je i *Kraljevo* na svoj način »atemporalno opće mjesto u sferi naše kulture«, u Glembajevima je trebalo »slijediti radnju«, pri čemu je kaže »isključio svaki osobni komentar« te pokušao slijediti *opise*, didaskalije, i »nadasve psihološki pristup svakom od karaktera«. Romanesknju linearnost Glembajevih preuzeo je iz *genealogije*, proširujući naslovno polje *Gospode Glembajevih* genealoškim impulsima, »kronologija je nešto što balet najbolje trpi« (Mujić 2018). Sinopsis izvedbe objavljen u programskoj knjizi, kao pregled slika »neoklasicističkog baleta o propasti jedne agramerske patricijske obitelji«, sadrži pored pregleda »radnje« prema prologu i dva »čina« i epilog s tezom kako »zaboravivši Glembajeve Leone napokon može biti slobodan«. Štoviše, pritom se svođenje prološke *povorke od tri stotine lica na novi početak* s apostrofiranjem Adama i Eve uzima kao samostalnu gestu koja na kongenijalan način posreduje iznimnost literarnog izvora kao psihološke studije prije nego libreta. Krleža je u tim baletnim slikama svoj, a da mu nije (od)uzeto ništa od historijske dikcije do kakve mu je kao idejne podloge u glembajevskom ključu a i općenito bilo stalo. Čak i kada je o baletu kao formi riječ Krleža je držao da (operu i ) balet ne treba *izolirati* od literature, jer je »sve do revolucionarnog doba literatura povezana s glazbenim formama, pa *muzika igra možda preponderantno važnu ulogu za razvoj pojedinih literarnih stilova*«. Ako je tome doista tako, Krleža je upravo kao baštinik revolucionarnog doba, koji međutim ustraje na tome da bi svijet bez talenta bio gluho, ali i tupo mjesto, pa i u glembajevske dijaloge ugrađuje moralnu mjeru, ali tako da je prevede u strogo

---

<sup>10</sup> »Naime niti jedna Krležina drama, a kamoli priča o Glembajevima, do sada nije doživjela baletnu inačicu« (*Strastan i moćan balet...*, Tportal, 2. VI. 2017.)

disciplinirani sistem omogućujući slikama da preuzmu poruke. Preuzimajući otvorenost Krležine dramaturgije, Mujićev je balet posredovao Glembajeve i kao nedovršenu sudbinsku panoramu, koja je i nakon rječničke definicije ne samo spoznajno već i kreativno živa, nije ju teško zamisliti u strip tablama,<sup>11</sup> ali je i dalje vjerojatno poanta da se za Glembajeve ne zna odakle dolaze, i *kamo idu*.

## IZVORI I LITERATURA

- Batušić, Nikola. 1983. *Gavella, književnost i kazalište*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Gilić, Nikica. 2003. »Glembajevi«. U: *Filmski leksikon* [urednici Nikica Gilić, Bruno Kragić]. Zagreb.
- Hanžeković, Mato. 1928. »Nova drama M. Krleže«. *Hrvatski list*: br. 65, Zagreb.
- Krleža, Miroslav. 1918. »Crno – žuti skandal«. *Sloboda*: br. 1, str. 3–4. Zagreb.
- Krleža, Miroslav. 1932. *Glembajevi*. Zagreb: Minerva.
- Krleža, Miroslav. 1932a. *Moj obračun s njima*. Zagreb: Naklada piščeva.
- Krleža, Miroslav. 1975. *Panorama pogleda, pojava i pojmova*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Krleža, Miroslav. 2015. *Bela, dijete drago*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Krleža, Miroslav. 2022. *Hiljadudevetstošezdesete*, fragmenti dnevnika. Zagreb: Bodoni.
- Lampalov, Dubravka. 2002. »Glembajevi ala carte«. *Vijenac*: br. 219, Zagreb.
- Lasić, Stanko. 1982. *Krleža, kronologija života i rada*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Lasić, Stanko. 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari*. Zagreb: Globus.
- Malinar, Anđelko. 1967. [Rkp. razgovora s Miroslavom Krležom]: Arhiv Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža. Zagreb.
- Matasović, Ranko [glavni urednik]. 2002. *Hrvatski enciklopedijski rječnik*. Zagreb: Novi Liber.
- Mucić, Dragan. 1979. *Krleža i Osijek*. Osijek: Sveučilište u Osijeku.
- Mujić, Leo. 2018. »Glembajevi su stvoreni za Svetu Katarinu jer tamo sve miriše na Krležino doba«. Razgovor s Vanesom Begić. *Glas Istre*: 26. VI., Pula.
- Nehajev, Milutin Cihlar. 1962. »U agoniji. Bilješke o drami Miroslava Krleže [rkp. iz 1928.]. *Riječka revija*: br. 3–4, str. 24–26, Rijeka.

---

<sup>11</sup> U ilustriranoj biografiji Miroslava Krleže *Fric* (2022.) Tomislav Zagoda posvećuje jednu stranicu/poglavlje *Gospodi Glembajevima*, s tri ilustracije.

- Nemec, Krešimir. 2020. *Leksikon likova iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Nikčević, Sanja. 2017. »Zaigrani profesor ili Boris Senker kao začetnik literarnog kabarea u Hrvatskoj«. *Pozornici ususret*. Zbornik radova, str. 83–102, Zagreb.
- Novak, S. Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
- Senker, Boris. 1990. »Krleža i kazalište, prijedlog periodizacije«. *Revija*: br. 5, str. 488–498, Osijek.
- Senker, Boris. 2008. *Tercet kabaret*. Zagreb: Disput.
- Splivalo Rusan, Jagoda. 1999. »Radio«. U: *Krležijana* [glavni urednik Velimir Visković]: sv, 2, str. 253–256, Zagreb.
- Sremec, Rudolf. Turković, Hrvoje. 1993. »Film«. U: *Krležijana* [glavni urednik Velimir Visković]: sv, 1, str. 253–260, Zagreb.
- Vidačković, Zlatko. Jurišić, Jelena. 2023. »Moskovski Glembajevi«. *Filmske i televizijske ekranizacije hrvatske dramske književnosti*. Zbornik: Kulturni klub, str. 106–114. Zagreb.
- Vuković, Siniša. 2023. »Glembajevi, 35 godina na filmu«. *Novosti*: 19. VIII. Zagreb.

## THE GLEMBAYS: FROM PROSE TO BALLET

### *Abstract*

Shifts in civilizational and technological circumstances since the early twentieth century have not substantially altered the position that Croatian literature attained during the era of national cultural revival. For the literary gesture of Miroslav Krleža – which was manifested as subversive from its inception, a quality it has retained even from a century-long historical distance – the epoch unfolded not merely as a poetic realm, but as a media space, originating in theatre and expanding through other forms of creative interaction. If Krleža's literary template is transposed, in accordance with such a historical recapitulation, into the scale of the epoch, it reveals integrated models of creative performance; gradually, this often-reciprocal composition becomes indispensable for experiencing and understanding the entirety of his work. Within this complex, the Glembay cycle serves as a fruitful foundation for study, as it reflects the genre and stylistic fluidity of the author's expression, its fictional precision, and provides a detectable trail for understanding the media growth of Croatian literary impulses in general. This paper examines the Glembay saga as a recitative, a quotation, a prose fragment, a radio and television adaptation, a film, a ballet, and, above all as a theatrical foundation. It explores how these forms become thematically and structurally interconnected to socially orchestrate their tension – a tension that has, from the outset, proved to be far more than game, and more than literature.

Keywords: Miroslav Krleža, *The Glembays*, intermediality, literature, theatre, ballet, film