

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost: Teatrologija

GOSPODA GLEMBAJEVI: DRAMA KAO BALET

(Vizualni i neverbalni aspekti scenske izvedbe na primjeru baleta *Gospoda
Glembajevi* Lea Mujića)

Diplomski rad

Marta Brkljačić
Mentorica: dr.sc. Lada Čale Feldman
Zagreb, srpanj, 2018.

Zahvale:

Zahvaljujem mentorici dr. sc. Ladi Čale Feldman na potpori, strpljenju, iskrenom entuzijazmu i svakoj konstruktivnoj kritici.

Posebno zahvaljujem koreografu i redatelju Leu Mujiću, bez čije velikodušne pomoći i suradnje ovaj rad nipošto ne bi bio potpun.

Zahvaljujem i baletnoj pedagoginji i koreografkinji Svetlani Lukić, koja mi je usadila vječnu ljubav prema plesnoj umjetnosti i uvijek pružila koristan savjet te svima koji su na bilo koji način pridonijeli nastanku ovog rada.

Sadržaj:

0. Sažetak	4
1. Uvod	5
2. Teorijska polazišta za analizu baleta <i>Gospoda Glembajevi</i>	6
2.1. Pojam adaptacije	6
2.1.1. Adaptacija kao interaktivni proces	8
2.1.2. Balet <i>Gospoda Glembajevi</i> u kontekstu adaptacijskog procesa	9
2.2. Kazalište kao sustav znakova	11
2.2.1. Kazališni diskurs i kazališna komunikacija	12
2.2.2. Specifičnosti kazališne komunikacije	14
2.3. Kazalište i ples	17
2.3.1. Balet i glazba kao elementi kazališne predstave	18
2.3.2. Glazbeno i plesno kazalište	20
2.3.3. Balet	21
3. Komparativna analiza baleta <i>Gospoda Glembajevi</i>	25
3.1. Aspekti kazališnog znaka	25
3.2. <i>Gospoda Glembajevi</i> kroz sustav kazališnih znakova	26
3.2.1. Znakovi prostora	27
3.2.1.1. Prostorni planovi	28
3.2.1.2. Scenski prostor	32
3.2.1.3. Svjetlo	38
3.2.1.4. Rekviziti	41
3.2.2. Neverbalni akustički znakovi	43
3.2.3. Izvođačeva pojava kao znak	49
3.2.4. Izvođačeva djelatnost kao znak	63
4. Zaključak (autorstvo, interpretacija, adaptacija)	71
5. Popis literature:	74

0. Sažetak

Ovaj rad bavi se problematikom adaptacije, odnosno prijenosa predloška iz jednog umjetničkog medija u drugi na konkretnom primjeru prijenosa dramsko-proznog predloška (drama *Gospoda Glembajevi* i prozni fragment *O Glembajevima*) u medij baletne scenske izvedbe. Prijenosom predloška iz jednog umjetničkog medija u drugi ostvaruje se adaptacija. Pojam adaptacije obuhvaća novonastalo djelo (koje je ujedno i jedinstveno i ponovljeno) i proces njegova nastanka (činove interpretacije i kreacije). Komparativnom analizom baletnog uprizorenja Krležine drame *Gospoda Glembajevi* koreografa i redatelja Lea Mujića razmatra se pitanje semantičke ekvivalentnosti predloška i njegove adaptacije u okvirima semiotike kazališta i teorije drame s naglaskom na vizualnim i neverbalnim aspektima scenske izvedbe kao ključnim elementima u komunikaciji između konkretnog adaptiranog djela i publike, ali i kao ključnim elementima koji sačinjavaju njegovu adaptaciju. Balet *Gospoda Glembajevi* ističe totalitet kazališne izvedbe i ples kao samostalnu umjetnost te maksimalno izražava vizualnost i scensku opredmećenost Krležinih tekstualnih predložaka, a posebno drame *Gospoda Glembajevi* koja u sebi nosi totalitet kazališne predstave (kazališnog znaka) i ističe vlastitu kazališnost, što joj omogućuje čak i kazališnu adaptaciju koja isključuje izgovorenu riječ.

Ključne riječi: adaptacija, *Gospoda Glembajevi*, drama, balet, Leo Mujić, Miroslav Krleža

1. Uvod

Balet kao scenska vrsta koja je u potpunosti neverbalne prirode predstavlja adaptacijski izazov o kojem god da je dramskom predlošku riječ. Adaptacija u balet je izazovna ponajprije zato što drama kao vrsta u svojim načelu iziskuje i podrazumijeva neki oblik govora te s obzirom na svrhu dramskog teksta koju će ispuniti tek izvedba pred publikom, a kojom se drama ostvaruje kao kompleksno umjetničko djelo. Scenska izvedba dramskog teksta pred publikom, osim govora, kao važan dio komunikacije (kako između publike i izvedbe, tako i unutar same izvedbe) podrazumijeva neverbalne i vizualne aspekte kazališnog znaka. U obaveznoj kombinaciji s Krležinim proznim fragmentima o širokoj, trans-generacijskoj paleti likova, prijenos drame *Gospoda Glembajevi* u balet umjetnički je zanimljiv u prvom redu zato što se u slučaju *Glembajevih* Miroslava Krleže (1893.—1981.) radi o specifičnom dramskom tekstu koji obiluje refleksivnim sadržajima, 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 scenske izvedbe drame koja se u prijenosu svojeg sadržaja uvelike oslanja na izgovorenu riječ. Adaptacijom u balet izgovorena se riječ kao neupitno komunikacijsko sredstvo suočava s medijem kojem je uporište u vizualnom i neverbalnom te koji riječi (odnosno govor) kao komunikacijsko sredstvo uopće ne koristi. Uprizorenje i uspjeh baleta *Gospoda Glembajevi* dokazuju da je takav prijenos ostvariv, odnosno da je predložak, zamišljen i satkan od riječi (govora), moguće izraziti putem medija koji komunicira bez izgovorenog teksta (izvan govora). Ovaj rad nastoji, kako u okvirima kazališne semiotike i teorije drame, tako i u okvirima teorije adaptacije, prikazati načine i metode kojima balet *Gospoda Glembajevi*, samostalna umjetnička cjelina nastala prema tekstualnom predlošku Miroslava Krleže, ostvaruje komunikaciju s publikom.

Rad je koncipiran trodijelno. Prvi dio sastoji se prvenstveno od pregleda teorijskih uporišta koja će poslužiti u analizi i tumačenju izvedbe baleta *Gospoda Glembajevi*, polazeći od teorije adaptacije Linde Hutcheon (*A Theory of Adaptation*) te dramaturških principa i dubinskih struktura tekstualnog dramskog predloška te njegova kazališnog uprizorenja, koje razmatraju Pfister (*Drama: teorija i analiza*), Ubersfeld (*Čitanje pozorišta*), Inkret (*Predmet i princip dramaturgije*) i Fischer-Lichte (*Semiotika kazališta*), s naglaskom na pitanja semantičke ekvivalentnosti predloška i izvedbe, odnosno metoda i razina na kojima se ona ostvaruje u neverbalnim i vizualnim aspektima izvedbe. Unutar prve cjeline kratko će se izložiti i povijesni kontekst odnosa baletne i dramske umjetnosti (tj. kazališta), uz pojašnjenje pojmova poput

dvorskog baleta, koreo-drame, baletnog divertismana, plesnog kazališta i elemenata koji su važni u kasnijoj analizi baleta *Gospoda Glembajevi*.

Drugi dio je sama analiza baleta *Gospoda Glembajevi* u odnosu na njegov tekstualni predložak i zahtjeve koje pred njega postavljaju medij drame s jedne, i medij baleta s druge strane. Počevši od problematike prikaza zapleta i mogućeg svijeta drame kroz balet, razmotrit će se elementi i specifičnosti drame *Gospoda Glembajevi*; konverzacija kao glavno obilježje drame kojoj se sadržaj u baletu mora neverbalno izraziti te Krležin prozni fragment *O Glembajevima*, koji je također iskorišten u procesu postave baleta *Gospoda Glembajevi* na scenu i bez kojeg bi mogućnost ovakve adaptacije bila upitna. Zatim slijedi analiza strukturnih i sadržajnih komponenti koje čine osnovu dramske strukture (poput radnje, likova, dijaloga) i koje se manifestiraju prikazom na sceni (kostimi, scenografija, maska, gesta, pokret, glazba), kojoj je cilj uspostaviti odnos između verbalnog i neverbalnog, tj. tekstualnog predloška, kao spoja dramskog teksta i proznih fragmenata, i njegove adaptacije u neverbalni medij; odnosno raznolikost kazališnih znakova i načini na koje ih balet *Gospoda Glembajevi*, samostalna umjetnička cjelina, koristi da bi publici prenio kompleksni sadržaj drame *Gospoda Glembajevi* kombinirajući je s proznim fragmentom *O Glembajevima*.

Zaključni dio rada sastoji se od povratka teoriji adaptacije s osvrtom na autorstvo, interpretaciju i prijenos umjetničkog djela u novi umjetnički medij te koreografsko-režijski doprinos Mujićevog baleta u kontekstu baletne umjetnosti i Krležinog opusa, koji prvenstveno nadilazi percepciju *Glembajevih* kao teksta koji se čita i, kada je dramski dio posrijedi, izgovara. Zatim slijedi popis literature.

2. Teorijska polazišta za analizu baleta *Gospoda Glembajevi*

2.1. Pojam adaptacije

U svojoj knjizi *Teorija adaptacije (A Theory of Adaptation 2013)*, Linda Hutcheon razmišlja o pojmu adaptacije nastojeći da pobliže odredi njegove karakteristike, prvenstveno načine na koji se proces adaptacije odvija i materiju koju pritom obuhvaća. Knjiga smješta umjetničku ulogu adaptiranog „proizvoda“ u postmodernistički kontekst sadašnjosti koja uspješno i sustavno „reciklira“¹ kulturu na komercijalnoj razini.

¹ „(...) in our postmodern age of cultural recycling (...)“ (Hutcheon 1)

Adaptacija predložka u medije koji se naveliko služe vizualnim i neverbalnim elementima, poput filma, kazališta (dramska predstava, mjuzikl, opera, balet) i videoigara, od velikog je značaja za suvremenu percepciju pojma adaptacije. Međutim, da bi se pojmu adaptacije uopće moglo pristupiti s teorijskog stajališta, potrebno je poći od određenog paradoksa u zapadnjačkom poimanju adaptacije i adaptiranog: iako neka priča nanovo ispričana u nekom drugom obliku nije nikakva nova pojava (Hutcheon otpočeka ističe mimetičku prirodu zapadnjačke kulture, koja se oslanja na afirmirane autore i njeguje tradiciju „posuđivanja“ (5) od drugih), adaptirana se djela u očima suvremene teorije i kritike nerijetko ogledaju kao nešto inferiorno i sekundarno u odnosu na ono što se percipira kao original. Adaptacije, međutim, nipošto ne prikrivaju svoju vezu s „originalom“, tj. onime što im je poslužilo kao predložak, što ih dovodi u poziciju da se neprestano percipiraju u kontekstu tog istog predložka. Iz ovog opažanja proizlazi ključna karakteristika svake adaptacije, a to je njezina dvostruka priroda: adaptirana djela su istovremeno i primarna kao autonomna samostalna umjetnička djela, i sekundarna u kontekstu svojeg „originala“; istovremeno su i jedinstvena i ponovljena (6). Hutcheon ističe kako upravo to obilježje otvara mogućnost teorijskog pristupa pojmu adaptacije, naglašavajući kako dvostruka priroda adaptacije, koja uvijek sadrži dimenziju „ponovljenog“ u odnosu na svoj predložak, ne upućuje na to da se u teorijskom, analitičnom pristupu valja osloniti na kriterij „vjernosti“² predlošku i to upravo zato što adaptacije nisu puke reprodukcije nekog originala, već samostalna ostvarenja koja nastaju prema određenom predlošku. Adaptacija je „djelo sekundarno po nastanku, ali ne i po važnosti“³, jer ono u sebi sadrži elemente i promijenjenog i ponovljenog. Adaptacijom se naziva konkretni entitet, u ovom slučaju balet *Gospoda Glembajevi*, koji nastaje transpozicijom (ili transkodiranjem) određenog djela ili skupine djela: za balet *Gospoda Glembajevi* osim Krležine drame poslužio je i prozni fragment *O Glembajevima*. Adaptacija obuhvaća promjenu medija i/ili žanra na jednoj razini (u ovom slučaju radi se o transpoziciji proznog i dramskog teksta u medij kazališta, odnosno žanrovskoj transpoziciji drame u balet) te moguću promjenu perspektive i/ili ontoloških odrednica⁴ (ako se, primjerice, radi o adaptaciji povijesnih izvora) na drugoj. Adaptacija je također naziv i za autorov „kreativni i interpretativni čin prisvajanja/prerade“⁵ (*appropriation*) kao i za proces kojim recipijent „opsežno intertekstualno sudjeluje u

² „ (...) the morally loaded discourse of fidelity is based on the implied assumption that adapters aim simply to reproduce the adapted text“ (Hutcheon 7)

³ „a work that is second without being secondary“ (Hutcheon 9)

⁴ „ (...) a shift from the real to the fictional“ (Hutcheon 8)

⁵ „ (...) a creative and interpretative act of appropriation/salvaging (...)“ (Hutcheon 8)

adaptiranom djelu“⁶ (8). Unutar te definicijske kupole koja obuhvaća adaptaciju kao samoostvoreno djelo i kao proces kreativne interpretacije, odnosno interpretativnog stvaralaštva (18), Hutcheon razrađuje *što se adaptira* (odnosno, koji element čini okosnicu adaptacije), *na koji se način adaptira* i *tko adaptira*.

2.1.1. Adaptacija kao interaktivni proces

Općenito govoreći, može se reći da se upotrebom različitih metoda različite stvari adaptiraju na različite načine (Hutcheon 12). Ako uzmemo u obzir da se neko djelo na osnovnoj razini sastoji od materije koju sadrži, odnosno sadržaja nekakve „priče“, i izraza te materije, odnosno njezine „obrade“, adaptacijom djela teoretski dolazi do promjene izraza, ali materija ostaje, tražeći ekvivalente u drugim znakovnim sustavima koji bi ju izrazili (9).⁷ Sadržaj „priče“ baleta *Gospoda Glembajevi* uključuje sadržaj drame i sadržaj proznog fragmenta, no potrebno je odmah istaknuti da se ne radi o identičnom sadržaju jer se transpozicijom iz riječi u slike (i općenito cjelokupni kazališni znak) nužno ulazi u novi sustav konvencija unutar kojeg se taj sadržaj percipira. I dok je adaptirano djelo moguće formalno razraditi i definirati, kao što će kasnije pokazati analiza baleta *Gospoda Glembajevi*, proces adaptacije definicijski je vrlo nestabilan jer u sebi sadrži bezbroj potencijalnih stvaralačkih vizija i recepcija. Autor adaptacije prije svega djeluje kao interpretator predložka, a tek onda kao kreator novog djela (pri čemu veliki utjecaj ostvaruje adaptacijski medij, kao što je to, primjerice, za Mujića medij baleta), dok se recipijenti neprestano suočavaju s višeslojnom intertekstualnošću. Takva intertekstualnost funkcionira jedino pod uvjetom da postoji određeno poznavanje i pre(d)poznavanje predložka jer je tek na taj način neko djelo moguće percipirati kao adaptaciju, tako što će se dovesti u odnose sličnosti i razlike (Hutcheon 5) od predložka. Balet *Gospoda Glembajevi*, dakle, s jedne strane zahtijeva određeno poznavanje drame i/ili proznih fragmenata, i/ili iskustvo već realiziranih kazališnih predstava *Gospode Glembajevih*, da bi se razumio kao adaptacija, dok s druge strane uvjerljivo postoji kao samostalna, zaokružena umjetnička cjelina. Pojam adaptacije sačinjavaju, dakle, dvije komponente: komponenta entiteta koji funkcionira kao samostalna cjelina i komponenta, opet dvostrukog, procesa interpretacije i kreacije kojim taj entitet nastaje.

⁶ „(...) an extended intertextual engagement with the adapted work (...)“ (Hutcheon 8)

⁷ Louis Hjelmslev (*Prolegomena teoriji jezika*, 1980) ističe kako se svaki tekst u osnovi može podijeliti na dva dijela koje on naziva crtom izraza i crtom sadržaja te uspostavlja dvije obuhvatne paradigme jezičnog sustava: izraznu stranu i sadržajnu stranu (59). Prema Hjelmslevu „svaki znak, svaki sustav znakova, svaki sustav figura uređen da služi kao sustav znakova, dakle svaki jezik sadrži u sebi kakav oblik izraza i kakav oblik sadržaja“ i „stoga analiza teksta već na prvom stupnju mora voditi diobi na obje te veličine“ (*ibid.*).

Usmjerenost na adaptacijski proces otvara pitanja o načinima na koje adaptirana djela stupaju u interakciju s recipijentom. Hutcheon (5) navodi tri načina na koja ljudi stupaju u komunikaciju s nekom „pričom“: pripovijedanjem (*telling*), prikazivanjem (*showing*) i direktnim sudjelovanjem (*interacting/participating*). Svaki od ta tri načina angažira i „uvlači“ recipijenta u „priču“ na različitim imaginacijskim, spoznajnim i emocionalnim stupnjevima interakcije. Pripovijedanje u nekom pisanom tekstu djeluje na recipijente pomoću njihovih imaginacijskih sposobnosti, a ta je interakcija istovremeno i pod selektivnom kontrolom riječi unutar teksta koji se percipira i neopterećena ograničenjima vizualnog i auditivnog (23). Vremenski se ovaj način interakcije može smatrati neograničenim: čitatelj teksta ima potpunu slobodu da zaustavi, nastavi ili ponovi proces. Takve slobode nema kod recepcije nečega što se prikazuje, npr. kazališne predstave ili filma. Direktni prikaz angažira recipijenta putem audio-vizualnih elemenata kojima je slijed izvan recipijentove kontrole, pa time recipijenta izvlači iz područja imaginacije u područje direktne percepcije slike i zvuka, govora i gesta, koji svojim kompleksnim značenjskim odnosima „uvlače“ recipijenta u djelo na obuhvatnijoj kognitivnoj razini. Zvuk općenito u ovakvom tipu interakcije dobiva velike značenjske mogućnosti jer može djelovati tako što će pojačavati, potvrđivati ili protusloviti ostatku kompleksa u kojem se nalazi; u slučaju baleta *Gospoda Glembajevi*, upravo je akustička dimenzija od izuzetne važnosti. Napokon, sudjelovanjem u „priči“, kao što je slučaj kod nekih videoigara, recipijent se može stopiti s njom na intimnijoj, knestetičkoj i emocionalnoj razini (6). Svijest o postojanju različitih načina interakcije (to više što tehnološka dostignuća otvaraju nove mogućnosti) stavlja proces adaptacije u kontekst koji nadilazi okvire medija i žanra u kojima se materijalno i strukturno ogleda produkt adaptacijskog procesa.

Imajući na umu adaptaciju kao interaktivni proces, Hutcheon (6) uvodi analogiju Darwinove teorije evolucijske prilagodbe i umjetničkog adaptacijskog procesa: adaptacija je proces kojim se određena „priča“ prilagođava svojoj kulturnoj sredini. Štoviše, proces adaptacije, kao i proces evolucije, djeluje „transgeneracijski“, odnosno „prepričava“ sadržaj na „različite načine, u novim materijalnim i kulturnim okruženjima“⁸.

2.1.2. Balet *Gospoda Glembajevi* u kontekstu adaptacijskog procesa

Podsjetimo ponovno na dvostruku prirodu adaptacije: ona je istovremeno i samostalno djelo, i transpozicija nekog drugog, prepoznatljivog djela (ili skupine djela), često prekodirana u novi

⁸ „(...) adaptation, like evolution, is a transgenerational phenomenon [and] stories do get retold in different ways in new material and cultural environments. (...) Like genes, they adapt to those new environments by virtue of mutation – in their 'offspring' or their adaptations (...)“ (Hutcheon 32).

sustav konvencija, a nerijetko je potaknuta i promjenom medija. Mujićeva adaptacija „priče“ o Glembajevima prolazi kroz nekoliko faza. Prva faza (nakon procesa čitanja) je spoj proznog fragmenta i dramskog teksta u jednu priču iz koje nastaje baletni libreto, koji se zatim koreografski transkodira u pokret – neophodno komunikacijsko sredstvo u baletu, koji opet, kao izvedbena umjetnost, posjeduje kompleksnost kazališnog znaka. Svaka postava kazališne predstave (ili, radikalnije: svaka pojedina izvedba neke predstave) podrazumijeva prijelaz iz jednog medija u drugi, tj. iz teksta u konkretan scenski prikaz, unutar kojeg djeluju redatelj (u ovom slučaju koreograf) i izvođači, čija bi se izvedba na individualnoj i skupnoj razini također mogla percipirati kao adaptacija (dramskog predloška i redateljskih uputa). Adaptacija u balet naglašava prvenstveno vizualnu, a zatim – jer konvencija baleta podrazumijeva glazbu na koju se pleše – i auditivnu dimenziju kazališnog znaka, dok se govor maksimalno nadomješta ponajprije pokretom te ostalim, neverbalnim i vizualnim značenjskim komponentama. Adaptacija dramskog predloška – koji se kao umjetničko djelo u potpunosti ostvaruje tek scenskom izvedbom – u balet zadržava u svojoj biti komponentu vizualnog i neverbalnog, međutim, baletna umjetnost svojim konvencijama eliminira komponentu govora te se u prijenosu informacija oslanja na sve ostale znakove (pokret, glazbu, scenografiju, kostime, šminku, frizuru, rekvizite, rasvjetu).

S obzirom na pretpostavku (Hutcheon 9) da je „unutarnje“ (*interiority*) najbolje izrazivo pripovjednim načinom, a „izvanjsko“ (*exteriority*) pokazivanjem ili sudjelovanjem, adaptacija *Glembajevih* u balet utoliko je ambiciozniji pothvat, jer je slojevitost filozofskih razmatranja i konverzacije koje susrećemo u dramskom predlošku (unatoč tome što se veliki dio baleta oslanja na prozni fragment) nemoguće izraziti govorom. *Gospoda Glembajevi* vješto nalaze uporište u audio-vizualnim i neverbalnim signalima kako bi bogato okarakterizirali lica i maksimalno izrazili unutarnja previranja i kontrastna stajališta dramski izražena govorom. Neposrednost scenske izvedbe stavlja sve u dramsku i scensku sadašnjost (Pfister 28), čime se objedinjuju i prošli i sadašnji i budući događaji na istome mjestu. U Mujićevom baletu to posebno dolazi do izražaja simultanom upotrebom različitih prostornih planova, kojima se postiže i retrospektiva i nagovještaj određenih događaja te se time maksimalno zgušnjava radnja i potiče njezina dinamika. Važno je istaknuti da se kazališna predstava, koja je začeta u dramskom predlošku, ali se u potpunosti ostvaruje tek izvedbom na sceni, transformacijom pisanog znaka u govor i sveukupnost kazališnog znaka (Ubersfeld: *Čitanje pozorišta*), ne može smatrati „adaptacijom“ dramskog djela upravo zato što dramsko djelo u samoj svojoj osnovi sadrži element izvedbe. U tom kontekstu baletni libreto *Gospode Glembajevih* i njegova

izvedba također nisu u odnosu djela i njegove adaptacije, jer jedno u svojoj osnovi sadrži drugo. Međutim, svijest o postojanju samostalnih tekstova: konkretne drame zajedno s njezinim izvedbenim pretpostavkama i skupine prozih fragmenata o Glembajevima, omogućuje nam da *Gospodu Glembajevu* percipiramo kao adaptaciju, dok kombinacija tih tekstova stvara jedinstven baletni libreto na kojem se temelji novo samostalno umjetničko djelo.

2.2. Kazalište kao sustav znakova

Kazalište je znakovni sustav koji ne postoji izvan materijalne dimenzije, a drama je umjetničko djelo koje dolazi do izražaja tek u kazališnoj predstavi. Misli i ideje u kazalištu neizrazive su bez posredstva tijela; bez prostora koji je istovremeno i znak i referent, bez izvođača koji je istovremeno i osoba i lik (Ubersfeld 232). Balet *Gospoda Glembajevi* maksimalno konkretizira svoje tekstualne predloške, ostvarujući time neposrednu⁹ komunikaciju istovremeno na konkretnoj, audio-vizualnoj razini i na emocionalnoj razini, a zaobilazeći pritom kriterij govora koji se uzima kao osnovna razlikovna pretpostavka dramskog djela „na razini govorne situacije kao komunikacijske relacije autora i recipijenta“ (Pfister 23).

Kompleksnost kazališne umjetnosti očituje se prvenstveno u opoziciji pisanog teksta i predstave, tj. scenske izvedbe – dvije kategorije ili skupine znakova koje nisu semantički istovjetne (Ubersfeld 13; 29), a čiji stupanj podudarnosti ovisi o načinu pisanja i načinu predstavljanja, i varira od predstave do predstave (14). Ovo je opažanje u određenom smislu primjenjivo i na adaptacije, koje se uvijek promatraju nasuprot svojim predloškima, ali s kojima ih je nemoguće u potpunosti semantički poistovjetiti i dati primat „izvorniku“ u odnosu na adaptaciju (ništa više no što bi trebalo davati primat dramskom tekstu u odnosu na izvedbu). Međutim, da bi se uspostavio bilo kakav odnos i da bi se nešto uopće percipiralo kao adaptacija ili predstava, potrebno je odrediti razliku između onoga što je dio prvobitnog djela (predložka) odnosno dramskog teksta i onoga što je komponenta adaptacije odnosno kazališne predstave. Važno je istaknuti da kazališne predstave nisu adaptacije dramskog teksta jer je dramski tekst jedan od elemenata predstave: dramski tekst (sve što se nalazi u dramskom djelu) i režijski tekst (19) zajednički oblikuju predstavu. Kazališna predstava je sustav znakova raznolike prirode koji sadrži složenu seriju međusobno usko povezanih pošiljatelja (autor teksta, redatelj,

⁹ Drama po svojem „modus prikazivanja“ neposredno konfrontira recipijenta s prikazanim likovima, bez pripovjedačkog posredstva na kakvo nailazimo u drugim tekstovima (Pfister 24). Balet *Gospoda Glembajevi* polazi od svojeg dramatiziranog predložka u obliku teksta.

izvođači, tehničko osoblje) i jednog višestrukog, na istom prostoru smještenog primatelja tj. publike (koja je dio komunikacije unatoč tome što na nju ne odgovara u istome kodu). U tom je smislu kazališnu predstavu moguće analizirati kao objekt lingvističkog koda¹⁰ (21).

2.2.1. Kazališni diskurs i kazališna komunikacija

Kazališno djelo proizvodi određenu skupinu lingvističkih znakova koji čine kazališni diskurs, odnosno organiziranu skupinu poruka koje proizvodi kazališni autor te znakova i stimulansa koje proizvodi predstava sa cijelim kolektivom ljudi koji sudjeluju u njezinu nastanku (Ubersfeld 192; Pfister 36). Kazališni diskurs dvostrukih je predispozicija; on je istovremeno diskurs pošiljatelja-autora i pošiljatelja-lika, što stvara dva sloja iskaza koje obuhvaća kazališni tekst: sloj u kojem je neposredni subjekt iskaza, odnosno pošiljatelj, sâm autor i sloj u kojem je posredni subjekt iskaza dramski lik (Ubersfeld 192). Kazališni diskurs moguće je, dakle, razlučiti na dvije podskupine: na diskurs koji pripoćuje, odnosno na skriptorov diskurs, i pripoćeni diskurs, odnosno diskurs lika. Prvi je povezan sa svim uvjetima scenskog iskaza i obuhvaća cijeli kolektiv unutar kazališne prakse, od autora teksta do izvođača. S druge strane, diskurs lika obuhvaća kolektiv unutar dramskog djela, odnosno njihove jezične komunikacijske funkcije (208). Iz ove podjele proizlaze i dvije komunikacijske razine ili dva sustava: vanjski, koji se očituje kroz međuodnos izvedbenog kolektiva i recipijenta izvedbe, i unutarnji, ostvariv unutar same izvedbe. Kazališni diskurs ne posjeduje subjekt, odnosno on je diskurs odnosa četiri komunikacijska glasa: pošiljatelja-skriptora (i kolektiva), pošiljatelja-lika te primatelja-publike i primatelja-(drugog) lika. Priroda kazališnog diskursa nije stoga ispitivanje statusa subjekta već statusa komunikacije – tko govori (komunicira), kome i u kojim uvjetima (204).

Nadalje, ono što iskazu daje smisao je isključivo „situacija općenja unutar koje iskaz postoji“ (Ubersfeld 192) te se tako kazališna praksa ostvaruje konkretizacijom govora. Preobrazba iz pisma u govor ključna je za dramu kao umjetničko ostvarenje jer se „jezik dramskog teksta uspostavlja i realizira kao cjeloviti kontekst praktičnoga govora“ (Inkret 85) i „utjelovljuje“ se u slici stvarnog diskursa lika u izvedbi. Svrha tekstualnih slojeva drame je da ujedno „preinače smisao poruka-dijaloga“ i da istovremeno generiraju „samostalne poruke koje će izraziti odnos između diskursa i mogućnosti ili nemogućnosti međuljudskih odnosa“ (Ubersfeld 195). Dramski tekst može egzistirati samostalno kao „tekst“¹¹, ali dramsko pismo u

¹⁰ Odnosno prema lingvističkim pravilima i komunikacijskom procesu (pošiljatelj → primatelj).

¹¹ Ubersfeld također ističe kako drame nisu „za čitanje“ jer kao tekst one ništa ne označavaju, već samo imenuju (192).

svakom dramskom tekstu teži transformaciji u govor, a to je uvijek govor u određenom dramskom vremenu i prostoru, što se ostvaruje pomoću konkretnog dramskog lika (utjelovljenog u izvođaču), koji svojom aktivnošću u prostoru formira točno određenu situaciju (Inkret 116). Moglo bi se reći da je u kazalištu izvođačevo tijelo određeni ekvivalent arbitrarnom lingvističkom znaku (Ubersfeld 20), jer ono donosi „kazališni tekst“ (odnosno sveukupnost dramskog teksta i režijskog teksta). Ta je analogija, kao i pretpostavka da se lik „utjelovljuje“ u izvođaču, važna u kontekstu baleta *Gospoda Glembajevi*, gdje se izvođači izražavaju isključivo pokretom, a ne govorom. Dramski govor nije uobičajeni govor, kao što ni plesni (baletni) pokret nije uobičajeni pokret; oboje posjeduje dodatne strukture i ne odgovara normama primarne komunikacije (Pfister 156). Dramska replika i plesni pokret također obnašaju više komunikacijskih funkcija istovremeno, što ih čini semantički složenima; oni mogu biti i referencijalne, i ekspresivne, i apelativne, i metajezične¹², i fatičke, i poetske prirode. Koreografski se prožimaju odnos lika i njegova pokreta, kao i međusobni odnosi likova i njihovih pokreta, pa su tako artikulacija pokreta u odnosu na situacijske i karakterne aspekte, te monološke i dijaloške karakteristike pokreta jasno vidljive i u baletu *Gospoda Glembajevi*. Dakako, balet se, kao ni dramsko djelo, ne može reducirati na svoje „monologe i dijaloge“, već taj sadržaj prikazuje „u odnosima prema sustavu neverbalnih znakova“ (41) tj. u slučaju Mujićevih *Gospode Glembajevih* u odnosu prema ostalim neverbalnim znakovima. S obzirom na to da u baletu nema govora, adaptacijom (u koju, dakako, valja uključiti i dramaturgiju određenih prozних fragmenata) se i glavni (replike) i pomoćni (napomene i scenske upute) tekst drame stapaju u jedinstven „pomoćni“ tekst, a „glavni“ je tekst ispisan¹³ koreografski.

Kazališna komunikacija temelji se, dakle, na „neposrednom prožimanju unutarnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava“ koje „uvjetuje apsolutnost dramskog [baletnog] teksta prema autoru i prema publici“ (Pfister 26). Ti su „glasovi“ (Ubersfeld) komunikacije tijekom predstave izmiješani i prisiljeni smo ih slušati sve odjednom. Nadalje, dramski tekst se za prijenos informacija služi ne samo jezičnim, već i neverbalnim, akustičkim i optičkim kodovima, dok scenska izvedba uvijek pruža određeni „višak“ informacija (Pfister 30); bogatstvo i širina znakova u umjetnosti općenito „uvelike premašuju osnovnu namjeru da se uopće komunicira“ (Ubersfeld 32). Polisemičnost kazališnog znaka glavna je „otegotna okolnost“ pri njegovoj analizi, jer je isti znak „prisutan u skupinama koje potiču iz različitih, mada istovremeno scenski prisutnih kodova“ (26).

¹² U slučaju baleta bi to bila tematizacija samog plesnog koda.

¹³ Mujić je ujedno i autor koreografskog „teksta“ i redatelj-interpretator Krležinog teksta.

Neposrednost i dojam sadašnjosti, odnosno „istovremenosti prikazanog s prikazivanjem i postupkom recepcije“ (Pfister 28) koji ona proizvodi pretpostavke su za fizičku realizaciju bilo kakvog dramskog predloška. Dramski tekst (ili, može se dodati, bilo koji dramatisirani predložak) nije svodiv na isključivo književni supstrat, već mu je potrebno pristupati uzimajući u obzir multimedijско djelovanje scene, odnosno sagledati ga u odnosima prema sustavu neverbalnih znakova (41). *Gospoda Glembajevi* kao balet mogu se u tom kontekstu sagledati kao ekstrem na suprotnoj strani spektra u odnosu na tzv. drame za čitanje¹⁴ (ukoliko je to uopće dopustiv pojam), i to takav u kojem se tekst „reducira“ na sustav neverbalnih znakova.

2.2.2. Specifičnosti kazališne komunikacije

Kazalište je estetski sustav komunikacije (Fischer-Lichte 185), ali principijelno u opoziciji prema svim ostalim umjetničkim rodovima, kako u pogledu svojeg ontološkog statusa, tako i u pogledu stvaralačkih i recepcijskih uvjeta. Kazališni znak je „superznak“ (Pfister 30); on denotira sve ostale znakove (Fischer-Lichte 38). Štoviše, karakterizira ga izuzetna mobilnost, a time i zamjenjivost: „kazališni znak može zamijenti druge kazališne znakove zahvaljujući tome što može preuzimati različite znakovne funkcije“ i „sukladno tome stvarati najrazličitija značenja“ (190). Svaku kazališnu poruku moguće je dekodirati uz pomoć velikog broja kodova, što omogućava da kazalište razumiju i oni koji ne raspolažu svim kodovima (Ubersfeld 24). No polifunkcionalnost i široki spektar kazališnog znaka stvaraju poteškoće pri pokušajima¹⁵ uspostave homogenih minimalnih jedinica kazališnog koda, neke sveprisutne konstante poput npr. situacije ili geste. Heterogenost ili nesvodivost je, dakle, vodeće obilježje kazališnog znaka jer je kazalište „polifonijsko“ koliko i sama kultura koja ga okružuje. Međutim, heterogene znakove moguće je povezati u veću cjelinu, prvenstveno dvije „nesvodljive kategorije“ bez kojih kazalište ne bi moglo funkcionirati, a to su kategorije lika i prostora, na koje upućuju sve vrste kazališnih znakova (Fischer-Lichte 194).

Minimum uvjeta kazališnog zbivanja je da postoji neka „osoba A koja utjelovljuje lik X dok gledatelj S gleda“ te da „A pritom djeluje pomoću specifičnog izgleda na određeni način u posebnom prostoru“ (Fischer-Lichte 37). Znakovi koji su pritom mogući su: zvukovi, glazba, lingvistički, paralingvistički, mimički, gestički, proksemički, maska, frizura, kostim, prostorna

¹⁴ Dramski tekst (eng. *closet drama*; njem. *Lesedrama*) koji u svojoj izvornoj zamisli nije predodređen za prikazivanje, koji doživljava procvat u 19. st. uz obješnjenje da bi zbog faktora poput dužine teksta, velikog broja likova, čestih promjena dekora ili poetske/filozofske složenosti monologa takvo uprizorenje bilo suviše otežano (Pavis 70).

¹⁵ V. Erika Fischer-Lichte: *Semiotika kazališta*, 2015; str. 191-195.

konceptija, scenografija, rekviziti i rasvjeta, a općenito ih je moguće klasificirati kao akustičke/vizualne, privremene/dužeg trajanja i povezane s glumcima/povezane s prostorom. Svaki kazališni znak je u većoj ili manjoj mjeri istovremeno ikona, indeks i simbol, što ovisi o njegovoj prirodi, ali i o načinu na koji se koristi (Ubersfeld 23). S obzirom da se u kazalištu svi znakovi ne primjenjuju u svojim izvornim funkcijama, već kao „znakovi znakova koje su stvorili kulturni sustavi“ (Fischer-Lichte 38), svaki kazališni znak promatran na razini sustava kazališnog koda ikoničke je prirode (tj. denotira druge znakove), dok na normativnoj ili lingvističkoj razini kazališni znakovi mogu funkcionirati kao indeksi (tj. znakovi koji su u uzročno-posljedičnoj vezi s onim što označuju) ili kao simboli (tj. znakovi koji su u arbitratnoj vezi s onim što označuju). U kontekstu realizacije baleta *Gospoda Glembajevi* prvenstveno su važne funkcije simbola, a zatim i indeksa; s jedne strane su to znakovi koje stvaraju izvođačeva djelatnost – ovdje posebno kinezički znakovi, odnosno sve kretnje lica i tijela (mimika, geste, proksemički znakovi) – i izvođačeva pojava (maska, frizura, kostim), a s druge znakovi prostora, prvenstveno elementi scenskog prostora u kojem se balet odigrava (scenografija, rekviziti, rasvjeta), i neverbalni akustički znakovi (zvukovi, glazba).

Dramska umjetnost integrira različite umjetničke izraze od kojih niti jedan ne može biti dominantan, i koji su uvijek pod okriljem jezičnog sustava (Inkret 87), budući da je jezik temeljem svoje „specifične sposobnosti neograničene tvorbe značenja u svim kulturama najuobičajeniji, najmnogostraniji i najsloženiji komunikacijski sustav“ (Fischer-Lichte 43). Kazališni govorni čin omogućuje jezičnim znakovima da prema potrebi zamijene sve ostale kazališne znakove, osim gestičkih i proksemičkih znakova koji su usko vezani uz fizičku prisutnost izvođača (46), djelatnošću govora. Međutim, kod baleta, kazališnog oblika koji ne primjenjuje znakovni sustav jezika, moglo bi se reći da je situacija obrnuta: svi ostali kazališni znakovi maksimalno se koriste jer sve što se u baletu „govori“ zapravo se zorno pokazuje. Gledatelj naviknut na odgovarajuću konvenciju određenog kazališnog oblika spreman je „čuti“ ono što mu se pokazuje, jednako kao što je spreman i „vidjeti“ ono što mu se govori, pa se tako u *Gospodi Glembajevima* adaptiranima u balet sve maksimalno konkretizira s ciljem da bude vidljivo. Olakotna okolnost je, dakako, činjenica da su *Gospoda Glembajevi* već kao dramsko djelo zamišljeni za scensku izvedbu, no tome valja pridodati i izrazitu vizualnost i opredmećenost Krležine proze jer Leo Mujić, prema vlastitoj izjavi, u svojem adaptacijskom ostvarenju nije ništa manje konkretan od samog Krleže – i to je, pod uvjetom da gledatelj prihvaća konvencije baleta, odnosno „sintaktička i semantička pravila što konstruiraju dani kôd

(...) [te] ih tijekom recepcije zna adekvatno primijeniti u procesu konstituiranja značenja“ (199), jasno uočljivo.

Na kraju, publika je odlučujući faktor; kako za adaptirano djelo, tako i za kazališnu izvedbu. Svijest o tome da se nalazimo u kazalištu, njegov „status sna“ (Ubersfeld 37), bitna je pretpostavka kazališnog diskursa, koji ima smisla samo u okvirima izvedbe. Publika, odnosno gledatelj, ima u procesu kazališne komunikacije složeniju funkciju od funkcije u uobičajenoj komunikaciji, prije svega jer odabire ponuđene informacije, koje je u svakom trenutku sposoban sklopiti u cjelinu; u „potpunu figuru svih prisutnih znakova u predstavi“ (35). Osobitost kazališne komunikacije jest u tome da gledatelj-primatelj zna je kazalište imaginarna konstrukcija, odvojena od sfere svakodnevnog i da kazališnoj poruci koju prima pridaje predznak „negacije“ ili „poricanja“, odnosno da ju smatra neistinitom¹⁶. Kazalište, naime, nije preokupirano onim *što* nešto jest, već značenjima koja može stvoriti¹⁷; ono stvara značenje tako što „znakove koje su stvorili heterogeni kulturni sustavi rabi u njihovoj materijalnosti te ih kao 'primarne' znakove primijenjene u funkciji kazališnih znakova preoblikuje, grupira i kombinira prema vlastitim pravilima“ (Fischer-Lichte 202), odnosno raspolaže znakovima koje stvara kultura kao vlastitim materijalom, interpretirajući ih i prisvajajući (*appropriation*), unatoč tome što se oni u društvenoj stvarnosti ne mogu prestrukturirati bez posljedica. Kazalište „adaptira“ kulturne kodove, ali da bi adaptacija bila uspješna mora postojati minimalno zajedništvo kulturnog kôda na koji se kazalište poziva, a ono se uspostavlja „ili izobrazbom i tradicijskim prenošenjem specifičnoga kazališnog koda ili pozivanjem na kulturni kôd koji je na snazi i oko kojega postoji sloga u uporabi u određenoj kulturi, odnosno društvenom sloju koji je nositelj kazališta“ (199).

¹⁶ Kazališna poruka u biti je istinita. U svom eseju o negaciji (*Negation* 1925) Sigmund Freud objašnjava proces negacije kao metodu kojom čovjek može razumski osvijestiti ono što je potisnuo, bez da to potisnuto prihvati na psihološkoj razini. Negativni sud upućuje na to da bismo neku misao radije potisnuli te na taj način nadomješta mehanizam represije na spoznajnoj razini. Taj „predznak“ negacije oslobađa misaoni proces impulzivnog pritiska da na nešto automatski reagiramo djelovanjem i tako ostavlja prostora za prosuđivanje. Prosuđivanje se prema Freudu sastoji od dva tipa odluke: s jedne se strane njime nešto prihvaća ili odbacuje kao dobro ili loše (korisno ili štetno) za ego, a s druge se njime preispituje stvarnost (istinitost) nekog prikaza, odnosno postoji li nešto „izvan“ naše subjektivnosti. Kod ovog drugog tipa odluke nastaje izvjestan paradoks koji je bitan za kazalište i pitanje „istinitosti“ kazališnog prikaza: ako uzmemo u obzir da svaki prikaz proizlazi iz ljudske percepcije koja je uvijek subjektivna, već je samo postojanje nekog prikaza u ljudskoj svijesti dokaz njegove „istinitosti“. Drugim riječima, sve što je „izvanjsko“, objektivno, ne bi moglo postojati bez subjektivne, „internalizirane“ percepcije te je prema tome kazališni prikaz u svojoj „neistinitosti“ (bez obzira na njegovu varijabilnost) zapravo istinit.

¹⁷ „(...) Za kazalište je konstitutivna napetost između *biti* i *značiti*, prirodnosti, odnosno objektivnosti i znakovnosti“ (Fischer-Lichte 2015).

2.3. Kazalište i ples

Kao samostalna izvedbena umjetnost, ples je našao svoje mjesto u referentnoj građi poput Oxfordova *Companion to Theatre and Performance* (2011), u kojem se ples vrlo općenito definira kao osmišljeni pokret (*designed movement*), odnosno pokret koji je uokviren tako da bi se percipirao kao nešto osmišljeno. Iako tema ovog rada ne obuhvaća kronologiju i razvoj međuodnosa plesa i kazališta do potankosti, ona je važna zato što je ples ključna komponenta izvedbe Mujićevih *Gospode Glembajevih*. Ukratko ću stoga ukazati na ključne pojmove u razvojnom i žanrovskom odnosu plesa i kazališta.

U analogiji s pokretom kao neodvojivom komponentom biologije ljudskog bića, ples (osmišljeni pokret) je moguće promatrati i kao neodvojivu komponentu ljudskog kulturnog identiteta. Budući da je tjelesna prisutnost izvođača neizostavna komponenta kazališne izvedbe, sukladno tome možemo i pokret, čak i u mikro-razmjerima, smatrati njezinom neizostavnom komponentom.

U pojedinim istočnjačkim kulturama¹⁸ plesni je pokret ravnopravni, sustavni dio kazališne izvedbe, dok se zapadnjačko poimanje tradicionalno odnosi prema plesu kao prema samostalnom, specifičnom pokretu u prostoru, koji koreografski prati određenu ritmičku, zvučnu ili muzičku strukturu, a ne nužno kao prema nečemu što je usko povezano s govorom (tekstom) i glumačkom praksom. S obzirom na razvoj plesa kao samostalne umjetnosti, moguće je uspostaviti dva ekstrema između kojih, barem u kontekstu zapadnjačke tradicije, varira međuodnos koreografije, glazbe i narativnih elemenata, odnosno stupanj povezanosti plesne i dramske umjetnosti. „Čisti“ ples je apstraktnog sadržaja i komunicira isključivo pomoću sekvenci¹⁹ pokreta, odnosno ples se uspostavlja kao izraz, a njegov izvođač na sebe ne preuzima nijednu drugu ulogu osim uloge izvođača (bilo da se radi o izoliranom pokretu ili, ako se malo udaljimo od tog kraja spektra, pokretu uz muzičku pratnju). S druge strane, tu je ples koji je prvenstveno usmjeren na prenošenje specifičnog, i konkretnog sadržaja kao što je slučaj sa koreo-dramom²⁰, odnosno plesnom dramom; za *Glembajeve* u Mujićevoj adaptaciji bi se čak moglo reći plesom koji postaje dramom. Kako bismo izbjegli konfuziju unutar već ionako kompleksnog područja koje je vrlo teško – a u ovom slučaju barem donekle potrebno –

¹⁸ Kao česti primjeri navode se indijsko plesno kazalište *katakali*, japansko kazalište *nō*, pekinška opera, itd., ali i kazališna praksa antičke Grčke (*Oxford Companion* 155).

¹⁹ Oxford navodi kao primjer *Chalico Mingling* koreografkinje Lucinde Chills (155), iz 1973.

²⁰ Plesana drama, oblik baleta koji se sastoji od pantomime režirane potpuno prema nekom muzičkom predlošku, uz pratnju grupe plesača (Reinar 209).

razgraničiti, kratko ću se osvrnuti na odnose glazbe i kazališta, koreografije i kazališta te pojmove glazbenog kazališta i plesnog kazališta.

2.3.1. Balet i glazba kao elementi kazališne predstave

Unatoč tome što i ples i glazba postoje kao samostalne umjetnosti, obje se ubrajaju u moguće elemente kazališne predstave. Ako za polazište uzmemo izvođačevo tijelo, u suvremenom smislu pojam koreografije obuhvaća sve što se tiče izvođačeva kretanja i gestike, ali i ritma predstave, sinkronizacije riječi i pokreta te scenskog rasporeda izvođača: svaka organizacija znakova na sceni posjeduje „koreografiju“ (Pavis 203). S druge strane, „glazbena metafora“ (116) je način sagledavanja režije kao kompozicije u prostoru i vremenu koja, poput muzičke partiture, obuhvaća čitavu građu zajedno s pojedinačnom izvođačkom interpretacijom, dok se intenzivno naglašava povezanost auditivnih i vizualnih opažaja: glazba može ispuniti prostor ili pak emocionalno uokviriti predstavu (117), a dramski tekst pruža svoj vlastiti „ritmički obrazac“ prema kojem glumac izvodi. Za kazalište je također važna scenska glazba (eng. *incidental music*, njem. *Bühnemusik*) koja se koristi u režiji neke predstave, bilo da se radi o djelu posebno skladanom za neki kazališni komad ili samostalnoj, „posuđenoj“ skladbi (ili njezinim dijelovima) koja umjetnički već postoji izvan režijskog konteksta (334). Scenska glazba funkcionira kao sastavni dio sveukupne scenske produkcije – bilo da ju motivira fikcija i proizvode likovi (vidljivi izvor u obliku izvođača na sceni) ili da se stvara izvan dramskog „univerzuma“ (nevidljivi izvor u obliku orkestra u od scene odvojenom, zasebnom prostoru ili pak snimke) – te je kao takva kadra stvoriti, odraziti ili pojačati ugođaj određene dramske situacije te strukturirati predstavu povezujući razasute elemente u kontinuitet, djelovati očuđujuće²¹ u odnosu na trenutak u tekstu ili izvedbi, djelovati kao signal za tematsku ili dramaturšku progresiju (u obliku lajtmotiva), i konačno, zamijeniti sâm tekst i strukturirati ritam cjelokupne predstave (117). Scenska glazba u baletu *Gospoda Glembajevi* značajna je u svim navedenim aspektima. Osim što zajedno s ostalim audio-vizualnim i neverbalnim elementima zamjenjuje prozni i dramski tekst, ona 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

²¹ Eng. *alienation effect*, njem. *Verfremdungseffekt*; postupak očuđivanja prikazane stvarnosti koja se pritom javlja u novoj perspektivi (Pavis 244). Kao estetsko načelo, prema Viktoru Šklovskom (1893.—1984.), „efekt začudnosti“ je umjetnički postupak kojim se modificira naša percepcija neke poetske slike i ono vrijedi za svaki umjetnički jezik. U kazalištu se primjena tog postupka odnosi na tehnike koje otkrivaju „artificijelnost“ dramske konstrukcije i likova (djeluju „deziluzionistički“). Potičući gledatelja na kritički odmak od prikazanog, postupak očuđenja se može zbivati na više razina predstave istovremeno (u fabuli, dekoru, gestualnosti, dikciji, glumačkoj igri) (245).

se lik barunice Castelli u tišini kreće pozornicom, u vlastitom tempu, između glazbenih stavaka koji se inače bez prekida nastavljaju 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, djeluju očuđujuće i signaliziraju tematsku i dramaturšku progresiju. Tako 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 (i kobni) obračun Leonea i barunice Castelli, što daju naslutiti već uvodni taktovi *Preludija u cis-molu* S. Rahmanjinova. Rahmanjinovljev preludij može se u svojoj cijelosti tretirati kao lajtmotiv za „glembajevštinu“ od koje je nemoguće pobjeći, počevši od glembajevskog „kataloga“ likova u početnoj slici koja se izvodi u aranžmanu za orgulje²² i koji joj daje s jedne strane uzvišen i veličanstven ton, a s druge strane upućuje na nešto neobjašnjivo, dubinsko, teško i mračno, i ispunjava slušatelja određenom 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 u „prizemnijem“ aranžmanu za simfonijski orkestar²³. Nadalje, početna fraza iz prvog stavka Beethovenove *Mjesečeve sonate* upadljivo je iskorištena kao lajtmotiv za baruničino osvajanje u drugom dijelu baleta, dok izuzetna scena u kojoj je iskorišten kompletni stavak istovremeno prikazuje nekoliko, ne samo prostorno, već i vremenski udaljenih događanja (dok se Leone i barunica Castelli prepuštaju strastima u prednjem scenskom planu, u pozadini se odviju čak dva provoda te barunica Beatrix Zyguntovicz postane sestra Angelika), dočaravajući kompleksnost odnosa barunice Castelli i Leonea (koji ju pušta k sebi dok od nje istovremeno želi i pobjeći), 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 priviđenju.

²² S. Rahmanjinov: *Preludij u cis-molu* No. 2, Op. 3; prerada Louis Vierne, orgulje Johannes Rauh.

²³ S. Rahmanjinov: *Preludij u cis-molu* No. 2, Op. 3; orch. Lucien Cailliet, Philadelphia Orchestra, dir. Eugene Ormandy.

2.3.2. Glazbeno i plesno kazalište

Suvremena (zapadnjačka) kazališna praksa pokazuje izrazite tendencije da žanrovski povezuje i pretapa, a onda i relativizira granice između „tradicionalnog“, govornog kazališta, kazališnih žanrova koji uključuju ples i/ili pjevanje (poput baleta, opere, operete, mjuzikla), pantomime i mimodrame, i približavajući se nekom obliku totaliteta kazališne izvedbe.²⁴ Scenska glazba također igra važnu ulogu u tzv. glazbenom kazalištu (eng. *musical theatre*, njem. *Musiktheater*), suvremenom kazališnom obliku koji nastoji objediniti tekst, glazbu i vizualno uprizorenje, a da ih ne spaja u cjelinu ili međusobno očučuje (Pavis 117), obliku koji se razvio iz kazališno osmišljenih koncerata. Još značajnija je pojava tzv. plesnog kazališta (eng. *dance theatre*, njem. *Tanztheater*) koje se razvilo u drugoj polovici dvadesetog stoljeća kao odgovor na radikalnost različitih avangardističkih pristupa plesnoj umjetnosti i koje se pokušava udaljiti od formalističkog, „suštinskog“ pristupa plesu (kao „čistoj“ umjetnosti), nadilazeći opreke između tijela i jezika, čistog pokreta i govora, kako bi stvorilo suživot kinesisa i mimesisa, odnosno kako bi oponašalo pokretom (264).

Plesno kazalište razvilo se djelovanjem Pine Bausch (1940.–2009.), njemačke plesačice i koreografkinje koja je razvila novi ekspresionistički oblik plesnog kazališta, djelujući na tradiciji plesnog ekspresionizma utjecajnih koreografa Rudolfa Labana (1879.–1958.) i njegovog učenika Kurta Joossa (1901.–1979.).²⁵ Ono nije ni čisti pokret ni pantomima; ono je ples koji se doima kao kazalište jer, unatoč dominaciji pokreta, uključuje i verbalne elemente i dramsku strukturu (*Oxford Companion* 156). Plesno kazalište Pine Bausch fokusiralo se na problematične teme poput nasilja, rodne problematike i općenito ljudske tjeskobe (51), a specifično je po istovremenim efektima pretjeranosti i vjerodostojnosti prikaza jer unatoč svojoj izrazitoj teatralnosti ipak ostavlja dojam da se „hrani“ zbiljom (Pavis 264). S režijskog aspekta,

²⁴ Potreba i tendencija da se iskoriste svi dostupni izvedbeni elementi (ples, zvuk, glazba, govor, scenografija, kostim, maska, gesta, prostor, rasvjeta) stvara u 20. stoljeću pojam „totalnog“ kazališta, koje je ukorijenjeno u Wagnerovoj ideji „totalnog umjetničkog djela“ (njem. *Gesamtkunstwerk*) koje nastaje ravnopravnom i naglašenom suradnjom više umjetnosti (*Oxford Companion* 605). Utjecajni zagovornik takvog kazališta s početka 20. stoljeća bio je Antonin Artaud (1896.–1948.), što je u drugoj polovici stoljeća potaklo brojne kazališne eksperimente, u estetskom načelu suprotne zahtjevima Brechtovog (1898.–1956.) i Piscatorovog (1893.–1966.) epskog kazališta (606).

²⁵ Rudolf von Laban bio je austrijski koreograf i teoretičar plesa pod čijim se utjecajem u Europi dvadesetih godina 20. st. razvio plesni ekspresionistički smjer nazvan *Ausdruckstanz*. Laban je izučavao i slikarstvo, a u plesu je prvenstveno istraživao plastičnost ritma i pokret kao izvor izražavanja u kojem muzika proizlazi iz geste koju stvara plesač (Reinar 219). Laban je ostvario važan utjecaj kao plesni pedagog, razvivši vlastiti sustav plesne notacije koja je poslužila kao temelj suvremenog plesa te metodu koja koristi pokret u terapijske svrhe (tzv. dinamička struktura pokreta ili *eukinetika*). Stil njegovog učenika Kurta Joossa slijedi Labanova načela slobodnog pokreta, ali ne isključuje klasičnu ulogu plesa, a njegove su teme gotovo uvijek dramske te ostavljaju prostora za isticanje plesača i mimiku (178).

plesno kazalište upotrebljava sve što mu je dostupno: od izgovorenih tekstova (na sceni ili u offu), kostima, scenografije, brojnih rekvizita, ekstravagantnih scenskih konstrukcija, video-projeksija i različitih glazbenih žanrova do (živih) životinja na sceni (*Oxford Companion* 51), koordinirajući sve elemente pomoću virtuoznog (ali ne nužno tehnički definiranog) plesnog pokreta. Međutim, sam pokret nikada nije izoliran od psihološke i sociološke motivacije likova obuhvaćenih društvenim gestusom; forma plesnog kazališta određena je primarno dramaturškim zakonitostima, dok pokret sam po sebi igra sporednu ulogu u odnosu na aspekte režije i dramaturgije (Pavis 265). Balet *Gospoda Glembajevi* u tom je pogledu također zanimljiv jer se vidljivo oslanja na režiju i dramaturški predložak (sastavljen od Krležine drame i proznog fragmenta *O Glembajevima*), ali svejedno ne stavlja pokret u drugi plan, jasno dajući do znanja da se radi o baletu (a ne, primjerice, dramskoj igri, literarnom plesu ili pantomimi s elementima baleta).

2.3.3. Balet

Pojam baleta podrazumijeva specifičan oblik kazališne izvedbe ukorijenjen u dvorskim oblicima zabave renesansne Europe, koji su isprva objedinjavali ples, pjesmu i govorenje poezije, a izvodili su ih amateri (*Oxford Companion* 42), sve dok ih postupno nisu zamijenili profesionalni izvođači. Pojavom profesionalnih plesača plesna se tehnika razvila i unapređovala: akademska plesna tehnika koju danas prepoznajemo kao klasični balet ili franc. *danse d'école* isprofilirala se u kasnom 18. stoljeću i zatim posebno proslavila ruskim carskim baletom koji je doživio procvat na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Međutim, profesionalna je plesna tradicija talijanskog podrijetla; tijekom 15. i 16. stoljeća putujući su zabavljači, glumci, pantomimičari i plesači zabavljali plemstvo talijanskih dvorova (Brkljačić 7), a paralelno s dvorskim događanjima, odvijale su se i razne pučke zabave, maskerate i procesije koje su s vremenom poslužile kao model za prestižne dvorske spektakle²⁶ koji su demonstrirali moć i raskoš vladajućeg sloja. Početkom 16. stoljeća „balet“ općenito označava stilizirane društvene i dvorske plesove prilagođene sceni, koji se sastoje od različitih figura i promjena formacija (9). Pod utjecajem tada aktualnih umjetničkih pogleda koji su težili sintezi plesa, poezije i glazbe (po uzoru na antičko kazalište) krajem 16. stoljeća na europskim dvorovima razvija se oblik dvorski balet (eng. *ballet comedy*, fran. *comédie-ballet*), koji je najveću popularnost i domet doživio na francuskom dvoru za vrijeme Luja XIV (Reinar 116). Dvorski baleti bavili su se

²⁶ Spektakli (tal. *spectaculi*) i trijumfalne parade (tal. *trionfi*) dvora Medici uključivale su raskošne kostime, dekor, bogatu scenografiju i impozantnu scensku mašineriju (Brkljačić 8), a takve manifestacije poprimile su u Francuskoj 17. stoljeća nevjerojatne razmjere.

mitološkim temama i alegorijama u kojima se veličao dvor, a često su završavali zajedničkim figuralnim plesnim prizorom (fran. *le grand ballet*) svih izvođača, nakon kojeg koji bi uslijedio bal koji je objedinio sve sudionike – i gledatelje i izvođače. Muškarci su imali vodeće uloge, dok su se žene kao izvođačice pojavljivale tek u završnim plesnim prizorima (*ibid.*). Veliki uspjeh *Kraljičinog komičnog baleta*²⁷ iz 1581. uspostavio je formu dramskog baleta s dijaloziranim i glumljenim dramskim elementima, obično zasnovanu na plesnim ulorcima koji tvore niz uzastopnih prizora prema načelima epizodične komedije, razvijajući istu temu, odnosno varirajući isti sukob (Pavis 193). Dvorski balet ujedno je sadržavao više plesa od još jednog umjetničkog oblika u nastajanju, opere²⁸, a formalno je bio fleksibilniji u odnosu na dramu. Početkom vladavine Luja XIII pojavio se balet sa scenama (fran. *ballet a entrées*) koji se nadovezivao na tzv. melodramatski balet²⁹, a formu je preuzeo od baleta-maskerade³⁰. Međutim, tek se vladavinom Luja XIV, koji u drugoj polovici 17. stoljeća osniva kraljevsku plesnu i glazbenu akademiju (*Academie Royale de Danse*³¹, odnosno *Academie Royale de Musique et Danse*), otvara put prema autonomiji baletne umjetnosti.

Dvorski baleti Luja XIV dali su plesu značajnu ulogu u tumačenju radnje, a uspostava plesne institucije dovela je do napretka vještine plesa, standardizacije metode učenja i stilizacije pokreta. Ples je dugo bio neodvojiv od drugih kazališnih umjetničkih oblika³². Plesači ubrzo dolaze u ravnopravan položaj s ostalim izvođačima (glumcima i pjevačima) te se tako u 18.

²⁷ *Ballet Comique de la Reine Louise* (1581.) je koreografska, glazbena i dramska predstava izvedena za vrijeme francuskog vladara Henrika III. (Reinar 206). Nazvan „komičnim“ zbog svoje dramske strukture, ovaj se balet kombinacijom govorenih dijelova, plesova i pjevanja smatra istaknutom pretečom žanra dvorskog baleta. Dvorski balet razvio se i na drugim europskim dvorovima, a *Ballet Comique de la Reine Louise* posebno je utjecao na engleski *mask*, tip predstave koja je do pojave dvorskog baleta upotrebljavala samo dijalog, glazbu i fantastične elemente (116).

²⁸ Opera se od baleta i pantomime razlikuje po tome što se u tumačenju radnje ona služi prvenstveno pjevanom riječi, a od ostalih glazbeno-scenskih oblika razlikuje se većim udjelom muzike. U začetku opere tijekom 17. stoljeća, najpoznatija je talijanska *dramma per musica* ili *dramma musicale*, a u Francuskoj su to *tragédie lyrique* i *drame lyrique* koji su se razlikovali od oblika *comédie-balet* i opere *comique* (*Muzička enciklopedija* 1974, sv. 2: 725).

²⁹ Melodramatski balet vrsta je dvorskog baleta s romantičnom i pastoralnom radnjom, a bio je popularan na dvoru Marije Medici (Reinar 253).

³⁰ Balet-maskerada bio je omiljeni žanr francuskog dvora za vrijeme Henrika IV, a kasnije ga je obnovio Luj XIII (Reinar 49). Za razliku od dvorskog baleta iz doba Luja XIV, balet-maskerada manje inzistira na dramskoj povezanosti sadržaja. Bio je sastavni dio dvorskih zabava, a u njemu su sudjelovali isključivo prerušeni muškarci.

³¹ Godinom „osamostaljenja“ plesne umjetnosti smatra se 1672., kada je kralj Luj XIV Jeana Baptistea Lullyja (1632.–1687.) postavio za ravnatelja *Academie Royal de Danse et Musique*, a kao prvi balet-majstor zabilježen je Pierre Beauchamp (1631.–1701.), koji je ujedno postavio i pet osnovnih pozicija nogu te sistematizirao metodu učenja plesa (Brkljačić 15).

³² Već spomenuti dvorski balet ili komedija-balet pojavom opere postaje i opera-balet; opera ili komedija (drama) s umetnutim baletnim točkama ili prizorima (Reinar 284). Popularani su bili i baletni divertismani, podrijetlom iz 17. i 18. stoljeća, iz vremena kada su se predstave prekidale ili završavale nekom vrstom plesnog i pjevačkog intermedija koji bi sazeo komad ili kroz šalu iznio poučni zaključak, povezujući kazališnu fikciju i društvenu zajednicu (Pavis 35).

stoljeću, metaforički rečeno, zanijhalo klatno između poimanja plesa kao ukrasnog, apstraktnog pokreta i pokreta osmišljenog da prenese specifičan sadržaj, odnosno virtuoznog umijeća i glumačke ekspresije. Ples sve više istražuje svoje ekspresivne mogućnosti kroz narativne i dramske tendencije, a sve se više potiče virtuoznost ženskih članova plesnog ansambla (omogućena prvenstveno odbacivanjem teških kostima koji su ograničavali pokret). Istovremeno raste povezanost među odvojenim elementima koji sačinjavaju izvedbu: kako na produkcijskoj razini kroz izraženiju suradnju između koreografa, kostimografa i scenografa, tako i u percepciji plesača koji sve više upotrebljava cijelo tijelo da bi nešto izrazio (u odnosu na prijašnji naglasak na izraz lica i položaje ruku).

Ballet d'action francuski je naziv za balet sa određenim narativnim sadržajem ili „pričom“, a počiva na ideji da je pokret (donosno poza i gesta) kadar poslužiti kao osnova u karakterizaciji likova. U upotrebi od 18. stoljeća, *ballet d'action* danas je ono što se naziva narativnim baletom (eng. *story ballet*), u kojem se mimikom i glumom (*action*) dočarava karakter likova i prenosi sadržaj predstave (Brkljačić 80). Konceptija baleta koja također naginje drami i narativnosti je i tzv. koreo-drama (tal. *coreodrama*) koja stavlja naglasak na glumu i mimu, a koju je početkom 19. st. uveo talijanski koreograf Salvatore Vigano (1769.– 1821.) (Reinar 209). Koreo-drama omogućila je širok raspon tema, od mitoloških predložaka, pastorala, klasičnih tragedija, do povijesnih predložaka i ljubavnih priča. Nadalje, romantizam³³ je u baletu definirao ideal balerine kao graciozne plesačice na vrhovima prstiju (fran. *en pointe*)³⁴. U tom se periodu balet u Europi održava ne samo kao popularan, već i prestižan žanr. Ženske plesačke zvijezde³⁵ uživaju veliku slavu, dok muški plesači, ako već nisu zamijenjeni plesačicama³⁶, imaju znatno manje uloge. U duhu razvijanja nacionalne svijesti, u balet se uvode i stilizirani elementi folklornih plesova te se razvijaju nacionalne baletne kuće, a umjetnici i koreografi putuju Europom. Međutim, prema kraju stoljeća balet ponovno teži virtuoznosti i spektaklu, primičući se pukoj dekadentnoj atrakciji zapadne Europe, različitoj od umjetničkih djela s vrhunca

³³ Kao umjetnički pokret u književnosti, kulturi i umjetnosti potkraj 18. i u prvoj pol. 19. st. koji ističe snagu emocija, individualizam i kult prirode te potiče stvaranje nacionalne svijesti.

³⁴ Tehničko usavršavanje plesne obuče omogućilo je plesačicama da se u plesu podignu na vrhove prstiju. Stav *en pointe* ili na vršcima prstiju počeo se razvijati početkom 18. stoljeća (Reinar 306), a balerina Maria Taglioni (1804.–1884.) je svojom bestežinskom interpretacijom vile u baletu *La Sylphide* (koji se smatra arhetipom tzv. bijelog baleta) postala simbolom eterične i graciozne plesačice na vršcima prstiju.

³⁵ Osim Marie Taglioni, znatno se proslavila i austrijska balerina Fanny Elssler (1810.–1884.) koja se u pregledima povijesti baleta ističe kao sušta suprotnost „eteričnoj“ Taglioni. Kao temperamentna izvođačica, Fanny Elssler isticala se interpretacijom karakternih plesova te je, sudeći prema ogromnom publicitetu i internacionalnom uspjehu (posebno u Americi), bila jedna od najvećih zvijezda u baletnoj povijesti (Reinar 124).

³⁶ U skladu s tadašnjom modom, sredinom 19. stoljeća balerine su često tumačile glavne muške uloge, dok su plesači imali manje uloge koje bi se uglavnom svodile na pantomimu (Brkljačić 24).

popularnosti romantičarskog baleta poput *La Sylphide* (1836.), *Giselle* (1841.) i *Coppellie* (1870.).³⁷

Narativnost baleta na svojevrsan način obnovio je krajem 19. stoljeća ruski nacionalni balet, zadržavši visok stupanj virtuoznosti, za što je ponajviše zaslužan francuski koreograf i baletmajstor Marius Petipa (1818.–1920.). Karakteristika Petipaovih baleta bili su baletni divertismani (eng. *incidental ballet*, franc. *divertissement*)³⁸, odnosno plesni brojevi koji su omogućavali pojedinim (posebno ruskim) plesačima da se istaknu svojom virtuožnošću (s obzirom na to da su gostujući plesači uglavnom dobivali glavne uloge), dok je balet kao cjelina ipak zadržavao narativnu i dramsku dimenziju (Brkljačić 31). Dok su europski romantičarski baleti naginjali tematizaciji nadnaravnih i mističnih sila (npr. vile, utvare, strojevi koji ožive, fatalne žene), devetnaestostoljetni ruski balet našao je uporište u bajkama i poznatim literarnim ili folklornim predlošcima (npr. Perraultova bajka o Uspavanoj ljepotici, Cervantesov *Don Quijote*, narodna predaja o Žar-ptici). Za popularni pojam klasičnog baleta svakako je zaslužan dvojac Petipa-Čajkovski³⁹, iz čije su suradnje proizašla tri velika klasična baleta: *Trnoružica* (1890.), *Orašar* (1892.) i *Labuđe jezero* (1895.), koji se do današnjeg dana nezaobilzno izvode u svim baletnim kućama. Početkom 20. stoljeća nove kazališne struje utječu i na balet, pa se tako pod utjecajem glumca i redatelja Konstantina Stanislavskog (1863.–1938.) i u ruskom baletu javlja tendencija naglašavanja specifične uloge svakog člana ansambla unutar predstave, dok je plesač i koreograf Mihail Fokin (1880.–1942.) uvelike utjecao na slobodniji stil, smatrajući da drugačije teme zaslužuju i drugačiji tip pokreta (35). Fokinovo djelovanje preoblikovalo je „ideal“ baletne predstave koja je objedinila vrhunsku tehniku s dramskim elementima, raznolikošću stila i raskošne scenografije i kostima (40), a njegovi baleti *Les Sylphides* (odnosno *Chopiniana*, 1982.), *Žar-ptica* (1910.) i *Petruška* (1911.) primjeri su zlatnog doba carskog ruskog baleta.

Ruski plesač i koreograf gruzijskog podrijetla Georg(e) Balanchin(e) (1904.–1983.) prenio je na polovici 20. stoljeća ruski utjecaj u Ameriku i oformio tamošnji balet, a njegov je rad značajan kako u kontekstu američkog nacionalnog⁴⁰ baleta, tako i u kontekstu baletne klasike općenito. Nakon plesačkog i koreografskog djelovanja u Rusiji i Europi, Balanchine odlazi u

³⁷ Bijeli balet (franc. *ballet blanc*) vrsta je romantičnog baleta s karakteristično bijelim kostimima i izrazito lirskim sadržajem. Balet *Giselle* smatra se reprezentativnim primjerom bijelog baleta, zbog proslavljenog prizora vilinskog plesa (Reinar 61).

³⁸ Balet *Orašar* (1982.) primjer je baleta koji objedinjuje narativ i obilježja divertismana.

³⁹ P. I. Čajkovski (1840.–1893.), smatra se jednim od najvećih skladatelja (ruskog) romantizma.

⁴⁰ George Balanchine pokrenuo je baletnu školu u kojoj su se formirali plesači za *Ballet Theatre* (1939.) (današnji *American Ballet Theatre*) i *New York City Ballet* (1948.).

Ameriku i tamo postaje ravnatelj novoosnovane škole kojoj je u cilju potaknuti razvoj koreografije u autentičnom američkom stilu. Unatoč tome što je njegov koreografski rad obuhvaćao široki spektar baletnih naslova, uključujući i djela klasičnog repertoara, Balanchine je značajan za pomak prema „novojoj“ klasici (neoklasici) zbog svog pristupa prema odnosu pokreta i glazbe koji objedinjuje ideju „savršenstva i ljepote pokreta u kontrapunktu s glazbom“ (Reinar 35). Njegovi poznati i često izvođeni baleti, poput *Concerto Barocco* (1941.), *Four Temperaments* (1946.) ili *Jewels* (1967.), razvijaju određene koncepte na nenarativan način, oslanjajući se isključivo na karakteristične kostime i odnose između pokreta i glazbe.

U klasičnom baletu tijelo se doživljava kao umjetnički aparat velike virtuoznosti i vještine. Nacionalne baletne škole temelje tehniku na vertikalnosti, pravilnoj postavi tijela, otvorenosti (kukova), pet osnovnih pozicija stopala i standardiziranim pozicijama ruku i nogu u prostoru, okretima, skokovima i veznim (prijelaznim) koracima. Kako su se napretkom plesačkog umjeća izvođača povećali i zahtjevi baletne plesne tehnike, tako i pojam umijeća današnjih baletnih umjetnika tehnički nadilazi nekadašnje virtuoze francuskog dvora ili devetnaestotsoljetne pionirke plesa na „špicu“. Tradicijom ruske škole koja spaja virtuozne atletske sposobnosti s izrazitom snagom i muškog i ženskog tijela (što je posebno vidljivo na primjeru kompleksnih skokova kakve izvode muški plesači ili činjenice da balerine neograničeno izvode tehnički već ionako zahtjevne pokrete oslanjajući čitavu težinu tijela na vrhove prstiju) s preciznošću položaja i mekoćom pokreta te pojavom slobodnijih oblika plesa koji su oblikovali neo-klasični stil baletnog pokreta, baletni umjetnici u suvremenom smislu utjelovljuju fizičku slobodu, negraničenost pokreta koja proizlazi iz vrhunske kontrole tijela.

3. Komparativna analiza baleta *Gospoda Glembajevi*

Analiza ove baletne predstave temelji se na odnosu kazališnih znakova prema klasifikaciji koju predlaže Erika Fischer-Lichte (*Semiotika kazališta*, 2015) i Krležinih tekstova koji su poslužili kao predložak za baletni libreto.

3.1. Aspekti kazališnog znaka

U knjizi *Semiotika kazališta* (2015), Erika Fischer-Lichte prikazuje različite aspekte kazališnog znaka. Pri scenskoj izvedbi nekog djela uočljive su četiri kategorije kazališnih znakova: glumčeva djelatnost i glumčeva pojava te znakovi prostora i neverbalni akustički

znakovi. Svaku od tih kategorija moguće je razložiti na podkategorije, pa tako glumčeva djelatnost kao kazališni znak sadrži jezične znakove (lingvističke i paralingvističke) i kinezičke znakove (mimičke, gestičke i proksemičke), dok glumčeva pojava kao kazališni znak obuhvaća masku, frizuru i kostim. Znakovi prostora odnose se na prostornu koncepciju kazališta (kao mjesta izvedbe) i na scenski prostor koji uključuje scenografiju, rekvizite i svjetlo. Neverbalni akustički znakovi obuhvaćaju zvukove (bilo da se radi o „prirodnim“ zvukovima, zvukovima koje proizvodi neka tehnička naprava ili zvukovima koji nastaju uslijed određene scenske radnje) i glazbu koja može biti proizvedena na sceni ili izvan scene. Unatoč klasifikaciji koja pomaže razgraničiti skupine znakova, važno je napomenuti da se oni u kazalištu ne mogu proučavati zasebno jer su u totalitetu scenske izvedbe iskorišteni kazališni znakovi osuđeni na međusobnu interakciju kojoj se onda pridaje neko značenje (primjerice, glumčeva pojava ima značenje u odnosu na pojave drugih, ili pak odsutnost drugih, ali ima značenje i u odnosu na glumčevo djelovanje u prostoru te različite elemente scenskog prostora u kojem ju percipiramo). Nadalje, sve navedene skupine kazališnih znakova u većoj ili manjoj mjeri potencijalno mogu izraziti mjesto, vrijeme, situaciju, radnju, karakter i kontekst nekog lika te istaknuti objektne, subjektne ili intersubjektne odnosne razine onoga što se prikazuje. Jezični⁴¹ znakovi kao dio glumčeve djelatnosti mogu nadomjestiti većinu drugih kazališnih znakova: „ono što se u glumčevim riječima javlja kao čulno zamjetljivo, to je čulno zamjetljivo i gledatelju“ te „u tom smislu, [teorijski gledano], lingvistički znakovi mogu zamijeniti sve ostale znakove u kazalištu“ (45). Ovo se ne odnosi jedino na gestičke i proksemičke znakove, koji su „faktično zamjetljivi“ jer je glumac koji ih stvara „faktično nazočan“ na sceni (*ibid.*).

3.2. Gospoda Glembajevi kroz sustav kazališnih znakova

Sposobnost jezičnih znakova da nadomjeste ostale znakove uvelike olakšava bilo kakvu kazališnu adaptaciju, pa tako i konkretnu adaptaciju *Gospode Glembajevih* u balet. Iako u samom baletu govor nije u upotrebi, ono što se nalazi u tekstualnom predlošku služi kao osnova

⁴¹ Fischer-Lichte dijeli jezične znakove na lingvističke znakove i paralingvističke znakove. Lingvistički znakovi odnose se na govor, dok u paralingvističke znakove ubrajamo sve vokalno stvorene glasove koji nisu ni lingvistički znakovi, ni glazbeni znakovi, ni ikonički vokalni znakovi za glasove i zvukove koji ne potječu od čovjeka, poput npr. cvrkuta ptica (2015: 46). Paralingvistički znakovi usko su povezani s lingvističkim znakovima, s kojima mogu ostvariti međuodnose pojačavanja, ublažavanja, neutralizacije, modifikacije ili pak proturječja (53), a povezani su i s drugim neverbalnim znakovima koji se primjenjuju u procesu izravne komunikacije (46). Postoje i paralingvistički znakovi koji se ne pojavljuju u kombinaciji s lingvističkim znakovima, a koji su iskorišteni u analizi baleta.

za vizualnu i narativnu rekonstrukciju⁴² scena koje se nižu u baletu *Gospoda Glembajevi*, a sposobnost kazališnih znakova općenito da izraze različite dramske elemente podržava takvu rekonstrukciju unatoč nedostatku izgovorenih replika. Iz tekstualnog predloška crpe se konkretne informacije koje imaju narativnu vrijednost, ali i vizualno upotrebljivi detalji koji u baletu djeluju lirski, ugodajno, i potpunije prikazuju nečiji individualni karakter ili karakter odnosa/situacije. Balet *Gospoda Glembajevi* sačinjen je od narativnih momenata u kojima se prikazuju događaji koji se u tekstu drame uglavnom pojavljuju samo kao „indicije“⁴³, ne i konkretne scene, a koji su prožeti ukomponiranim detaljima iz Krležinih tekstova, što svjedoči o uskoj povezanosti baleta i njegovih tekstualnih predložaka. Narativna rekonstrukcija svih događaja koji se spominju u drami donosi dimenziju linearnosti koja gledatelju pomaže da prati radnju, koja je jedna od pretpostavki narativnog baleta. Međutim, ta je linearnost radnje po svojem značaju varljiva, jer 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 prozne fragmente i dramu *Gospoda Glembajevi*.

Gospoda Glembajevi, „neoklasicistički balet o propasti jedne agrarnerske patricijske obitelji“ (*Gospoda Glembajevi, programska knjižica uz predstavu 2017*: 58), podijeljen je u dva dijela za koja se načelno može ustvrditi da se temelje na proznom fragmentu *O Glembajevima* (prvi dio) i drami *Gospoda Glembajevi* (drugi dio). Takve temelje moguće je razgraničiti samo u načelu jer i prozni fragment i drama dijele mnoge motive, a konkretan sadržaj (u smislu radnje) drame *Gospoda Glembajevi* nastupa tek na polovici drugog dijela baleta, kada smo progresivno, u prostoru odgledali sve „indicije“ što se u drami retrospektivno spominju. Za balet kao kazališnu vrstu je odnos koji plesač uspostavlja prema prostoru koji ga okružuje nosivi element značenja, što znači da je u baletu odnos prema prostoru uvijek primarna komponenta. Balet je, dakle, vrsta koja polazi od proksemičkih znakova.

3.2.1. Znakovi prostora

Proksemički znakovi dio su skupine kinezičkih znakova koje stvara izvođač, odnosno znakova koji obuhvaćaju sve kretnje lica i tijela (*Semiotika kazališta 2015*: 7). Proksemički su znakovi tako usko povezani s gestičkim znakovima, koji izražavaju izvođačevu tjelesnost, ali istovremeno čine i zasebnu kategoriju znakova kojima se u odnosu na okolni prostor može pripisati jedinstveno značenje (98). Kretanje u nekom scenskom prostoru stvara značenja u

⁴² Odnosno, prvo de-konstrukciju teksta, pa rekonstrukciju nove cjeline.

⁴³ Krleža i u proznim fragmentima i u drami sugerira informacije postepeno, tako da tek na kraju, zbijanjem motiva dobivamo punu sliku.

odnosu na sam prostor i osobe unutar tog prostora. Tako postoje proksemički znakovi koji se ostvaruju razmakom i promjenom razmaka između interakcijskih partnera, a koji ovise o odnosu između tih partnera, komunikacijskoj tradiciji određene kulture te specifičnom značenju nekog prostora, kao i znakovi koji se ostvaruju pomicanjem u prostoru, odnoseći se prema njemu kao prema denotatu i konkretnog i apstraktnog prostora (100).

3.2.1.1. Prostorni planovi

U baletu *Gospoda Glembajevi* proksemičke znakove ponajprije podržava planska raspodjela scenskog prostora. Scenski prostor klasične pozornice-kutije podijeljen je poprečno na tri plana: prednji plan (proscenij i dio koji je u klasičnom baletu predviđen za orkestar, a 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.

Tako u stražnjem planu u jednom od početnih prizora gledamo interakciju barunice Castelli sa svojom bolesnom, umirućom majkom i ta je interakcija smještena u isto vrijeme⁴⁴ i prostor („(...) postoji negdje u pozadini jedna kuhinja s perolejkom i tamo umire i kašljuca njena starica mati (...)“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 39)), ali kada barunica stupi u srednji plan, prizor interakcije s majkom u odnosu na novi prizor vremenski dobiva oznaku prošlosti, a prostor se transformira iz intimnog i zatvorenog u otvoreni prostor ulice. Nadalje, različiti prostorni planovi iskorišteni su i simultano, kako bi se dočarale istovremene, ali prostorno udaljene radnje, pa tako u prvom dijelu promatramo i dva slična, ali opet po karakteru različita, načina života Charlotte Castelli i Ignjata Glembaja: dok ona na srednjem planu balansira svoju plejadu bezimernih ljubavnika koji se kreću „u grupi oko barunice“ (311), Glembaj u pozadini dočekuje bezimene partnerice⁴⁵ u podrškama kao na pokretnoj tvorničkoj traci. Proksemički znakovi upućuju na karakterne razlike: dok prema barunici muškarci gravitiraju kao prema nekom magičnom objektu, a njihovo zajedničko kretanje odlikuju odnosi organske akcije i reakcije, dinamike dominacije i potčinjenosti (prmjericice, u jednom trenutku barunicu podrškama „rastežu“ i uvlače u svoj krug, dok joj u drugom na jedan njezin pokret ruke doslovno padaju pod noge, a ona se svaki put uspijeva prilagoditi novonastaloj situaciji), Glembajeva

⁴⁴ Valja imati na umu da sve što se gleda na sceni u trenutku gledanja nezaobilazno nosi i oznaku sadašnjosti.

⁴⁵ U proznom fragmentu se navodi da je Glembaj „(...) živio uglavnom (dulje ili kraće), što se može sigurno utvrditi, sa dvadeset i sedam žena“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 26).

interaktivna monotonija (koja koreografski nije nimalo monotona!) u ideji 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“ (26), koje on tretira kao predmete⁴⁶. „*Gibanje u grupi oko barunice*“ (311) doslovna je scenska uputa iz prvog čina drame kada se u drami 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, doduše, više nisu bezimeni; to su sada Glembaj, Altmann, Fabriczy, Puba, Silberbrandt i Ballocsanszky, ali načelo prema kojem svi oni streme k onome što smatraju idealom žene ostaje isti. Podsmješljivi je Leone tek prividno izvan te skupine, budući da on gravitira prema Beatrice koju isto tako smatra idealom žene, a koja je na simboličkoj, funkcijskoj razini ekvivalent barunici Castelli.

Početna sekvenca barunice Castelli s grupom muškaraca i njezin kontrapunkt u pozadini jasno ocrtavaju baruničin „unutarnji zakon vlastitog tjelesnog zanosu po kome se ona dosljedno vladala“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 40) i Glembajevu svjetonazorsku ograničenost, odnosno materijalističku želju da posjeduje sve što smatra vrijednim posjedovanja. Barunica Castelli prepušta se „svom životnom zanosu“ (38) i doživljava svoju „gospodsku [žensku] dušu kao štimung nečeg tjelesnog“ (40), a taj je „štimung“ najvažnije ne pokvariti neugodnim stvarima (306). Štoviše, za nju je „mudro ako se tijelo osjeća ugodno“ (40) te je njezina jedina iskrena želja da sama sebi ugodni. Charlotta Castelli slijedi „unutarnji zakon ličnog užitka“ (46) i ona mora „dobiti svoju satisfakciju“ (319), tako da prvenstveno i pod svaku cijenu ukloni fizičku nelagodu. Uzdizanjem tijela na razinu ideje, fizička nelagoda postaje ekvivalentna metafizičkoj. Tjelesna je „satisfakcija“ jedino prema čemu se barunica Castelli ravna i jedino prema čemu djeluje; tijelo je njezina religija, a muškarci koji ju okružuju njezini su poklonici⁴⁷. Njezino „prepuštanje“ u sekvenci s nekoliko istovremenih partnera u različitim konstelacijama demonstrira njezinu sposobnost da tim svojim „životnim talentom“ opstane u svakoj situaciji. Ona je božanstvo vlastitog „kulta tjelesnog“ (40) koji nameće svojim partnerima: „gospoda“ su

⁴⁶ Leone tretira Beatrice također kao estetski predmet; kao opredmećenu muzu od krvi i mesa, uspoređujući ju s umjetničkim djelom (njezino lice s Holbeinovom glavom koju je „vidio u Baselu“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 287) i njezine ruke s onakvima kakve je „mogao da vidi samo jedan jedini Holbein“) i iznoseći svoje višegodišnje umjetničke vizije u kojima je glavni predmet estetske obrade upravo ona („Ja već sedam godina nosim ideju tvog portreta, Beatrix! (...)“ (288)).

⁴⁷ Tu se nameće i logika njezinog intimnog fizičkog odnosa sa Silberbrandtom jer je s njim kao službenim predstavnikom religije ona kao „božanstvo“ vlastitog kulta tjelesnosti (kojem Silberbrandt po svojoj prirodi, kao i svi ostali muškarci u njezinoj blizini, služi) barunica simbolično osuđena stupiti u najprisniji mogući odnos, a u „kultu tjelesnog“ je to seksualni odnos. To se naglašava i činjenicom da je od svih intimnih odnosa s različitim muškarcima na koje se tijekom drame ukazuje u fokusu upravo odnos sa Silberbrandtom, kojemu je kao svećeniku u opisu posla da bude „intiman“ s bogom.

ta koja „vjeruju i misle da je isključivo tijelo i tjelesno ono što ženu čini ženom“ (41), pa ona stoga ulaže napore da se to „tjelesno održi na visini“ jer sve u ženi je „odraz tjelesnog“ koje mora biti „pobjedonosno, mlado, vitko, impozantno, kao plesna kretnja“ (40). Tjelesno se doista održava na visini, i to velikim brojem podrški koje se besprijeckorno stapaju s dinamikom grupe u kojoj barunica uvijek na kraju doslovno izađe kao impozantna „plesna kretnja“ nad muškarcima koji ju štiju. Kakvo je ona božanstvo u tom mističnom kultu možda najbolje opisuje rečenica koja ju apsolutizira kao „dragocjenost“: „njen dragocjeni subjekt bio je za nju od tako tajnovito neprocjenjive vrijednosti da je ona intimno u sebi, u najskrivenijim tminama svoga solipsizma, iskreno vjerovala da su užici i životne radosti njene vlastite ličnosti jedino mjerilo stvari i događaja i da na svijetu nema ničega što bi vrijedilo koliko njena, ma i najnezatnija kaprica“ (39). 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. Krleža navodi da su se Glembaj i barunica Castelli upoznali na „pariskoj Svjetskoj izložbi“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 46), a Glembajevi su okarakterizirani kao „provincijalni kramari“ (22) i sakupljači smeća (364). Po toj je analogiji barunica Castelli vrhunsko smeće, izložbeni primjerak glembajevske „krame“. Glembaj je, dakle, kolekcionar koji je u barunici pronašao svoj idealni predmet, odnosno kramar koji je pronašao idealnu kramu. Nadalje, Glembajeva krutost i materijalistička neprilagodljivost, vidljiva u sekvenci s partnericama koje po ravnoj liniji u prostoru gravitiraju prema njemu koji uporno zadržava istu poziciju i ne izlazi im u susret (osim podrškom, koja također ono tjelesno „održava na visini“), nagovještaj su Glembajevog kraja u trenutku kada će se suočiti s činjenicom da ga je barunica fizički (a time i metafizički) izdala. Prijelomni trenutak tog slijepog idolkonstva je trenutak u kojem Glembaj fizički spoznaje „privid“ koji obavlja barunicu Castelli: opipavši njezinu večernju haljinu koja je potpuno suha, on shvaća da je obmanut, iako se ona tobože upravo vratila izvana gdje pljušti kiša.⁴⁸

Stražnji plan dojmljivo je upotrijebljen u još nekoliko prizora. Ubrzo nakon Glembaja prikazuje agoniju i naprasnu smrt njegove prve žene, Irene Basilides-Danielli, i to u kontrapunktu s ostatkom ansambla nakon što se Ignjat Glembaj i barunica Castelli konačno susretnu u dramsko-scenskom vremenu i prostoru. Njezin plesni izraz prepun kontrakcija odaje očaj i agoniju „prenapetih“ živaca (njoj katkad doslovno „iza leđa“, ali i naočigled javnosti

⁴⁸ Glembajeva egzistencija nije u stanju podnijeti da je jedino čemu je doista vjerovao (jer Glembaj je prema ostatku svijeta izrazito nepovjerljiv (320)) zapravo lažno; on se trudi odagnati od sebe svaku jasnoću, ali kad se ispostavi da jedino što smatra istinom zapravo nije istinito, odnosno da je „nauči[o] živjeti“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 358) na lažnim pretpostavkama, njegova egzistencija to ne može podnijeti.

prisutne u obliku ansambla), po cijelom prednjem i srednjem planu razvija „afera“ između Glembaja i barunice Castelli. Sve to traje do trenutka kada cijela stvar naprasno završi smrću u stražnjem planu: gledamo kako se Irena Basilides-Danielli ruši točno u trenutku kada Glembaj i Charlotta Castelli svoj ples završavaju u zagrljaju. Izmjenom tih prizora svjedočimo snazi proksemičkih znakova prostora. Ono što je do tada značilo dva ili čak nekoliko odvojenih prostora (pa čak i vremena) – stražnji plan kao jedan te isti zatvoreni prostor, a srednji i prednji plan kao različiti otvoreni prostori – nakon „samoubojstva“ se u trenu stapa u jedinstveni interijer glembajevske kuće. Nakon što su svi članovi obitelji Glembaj ponovno na okupu, kroz stražnji plan na scenu ulazi barunica Castelli i demonstrativno polaže buketic „parma ljubičica“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 390) i prelazi preko nepomičnog tijela Glembajevе prve žene, u onom istom „životnom zanosu“ koji ju nosi „preko žalosti, pa i preko lešina, kao u kakvoj zlatnoj nosiljci“ (38), čime konačno uspostavlja svoje vrhovno hijerarhijsko mjesto u tom kućanstvu. Zajedno s uspostavom tog statusa pristizе 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 grupa hodočasnika koji u procesiji pobožno hodočaste barunici, svojem idealu žene (s najvećim vjernikom, Silberandtom, barunica odmah stupa u napadno bliski kontakt). Možda najdojmljivija upotreba stražnjeg plana u odnosu na srednji plan odvija se na kraju prvog dijela baleta. Dok Leone Glembaj i barunica Castelli „u vili Nad lipom“ (372) izvode svoj duet na klaviru, obavijeni zvucima prvog stavka *Mjesečeve sonate*, koja konotira „erotiku“ koliko i „privid“, u pozadini prođu čak dvije sprovodne povorke (jedna za Alis, druga za Ivana Glembaja) te promjenom „kostima“ Beatrice Zygmuntowicz-Glembaj 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 neki oblik sekundarne ekspozicije (jer uvodi u područje drame *Gospoda Glembajevi*) i točka u predstavi koja objedinjuje gotovo sve važne motive oba tekstualna predloška: (spvodnu) povorku, crninu, motiv *Mjesečeve sonate*, pojam „Schein“, „nejasno“ i stanje bunila, motiv ruku te opreku duhovnog i tjelesnog (dva tipa „inteligencije“).

U drugom dijelu baleta prednji plan nekoliko puta donosi trenutke koji dočaravaju emociju, refleksiju ili pak određenu atmosferu: poput Glembajevog sola između prizora, koji u tekstu drame *Gospoda Glembajevi* možemo smjestiti na kraj drugog čina („*Es donnert, Fabriczy!*“

(*Glembajevi: proza, drame* 2012: 335)), odnosno broja s kišobranima koji izvodi ansambl, a koji uvodi u ono što je u tekstu drame treći čin koji se odvija 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 odvrća 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 u jednom prizoru „iznutra“ vidi 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 ili, u prizoru koji se odvija u Glembajevoj sobi, bilo koga tko se javlja na telefon koji se nalazi na istaknutom mjestu u stražnjem planu. Iznimka 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“), što sugeriraju njezina pojava u kostimu s kraja prvog dijela i ubačeni kratki isječak *Mondscheinsonate* koji prati njezino kretanje, ali je i referenca na „konkretni“ događaj kojem je svjedočio Leone: svojom je *Mondscheinsonatom* barunica „šarmirala“ i među svoje noge (doslovno) „smotala“ i Silberbrandta, čiju mantiju nosi u rukama⁴⁹. Drugi dio baleta općenito zadržava zbijeniju prostorno-vremensku strukturu jer se radi o nizu prizora koji prikazuju događaje koji se u relativno kratkom vremenskom periodu odvijaju pretežito u različitim aspektima istog prostora: glembajevske kuće. Iznimka su kratki prizor na početku u kojoj barunica stoji iznad „pregažene“ Rupertove i čime se sugerira prostor ulice, pa sudnica u kojoj je prisutan čitav ansambl i u kojoj se pojedinci i članovi ansambla dovode u metateatarski odnos izvođača i promatrača⁵⁰ te duet Leonea i Angelike, koji je usmjeren na prirodu njihovog odnosa, i epilog (koji je motivski povezan s početkom predstave).

3.2.1.2. Scenski prostor

Upotreba različitih prostornih planova režijska je okosnica koja omogućuje gotovo neprimjetnu i izuzetno dinamičnu izmjenu velike količine prizora, a koje je u nedostatku replika potrebno prikazati. Ova se dinamika ostvaruje posebno već spomenutom upotrebom prednjeg

⁴⁹ Znamo da je u pitanju „flashback“ jer prizor kojem prethodno svjedoči Leone završava tako da barunica Castelli skine Silberbrandtovu mantiju, nakon čega nastupa kratko zamračenje koje uvodi u sljedeći prizor.

⁵⁰ Sličan trenutak postoji i u Mujićevoj *Ani Karenjinoj*, u kojoj je cijeli kolektiv okrenut prema izoliranoj Ani koja sjedi na podu u prosceniju, licem prema kolektivu koji joj se usporeno podsmjehuje i u nju upire prstom. U sudnici se usporenjem pokreta naglašava baruničina pravna pobjeda nad Fanikom Canjeg, kojoj se sudnička „publika“ veseli pljeskom i oduševljenim reakcijama u grotesknom *slow-motionu*.

plana koji se fizički nalazi ispred zastora, što omogućuje da se ostatak scenskog prostora na neko vrijeme neprimjetno zakloni od pogleda, a da cjelokupna predstava ne izgubi na tempu. Proksemički su znakovi usko vezani uz kategoriju scenskog prostora jer on potiče i omogućava određeno gibanje unutar prostora: ako je neko kretanje moguće realizirati, onda je scenski prostor „znak za mogućnost takvog kretanja“ (Fischer-Lichte, 2015: 153). Dok u baletu proksemički znakovi uvelike konstituiraju značenje prostora, scenografija kao znak za poseban prostor u kojem neki lik boravi, odnosno znak za neku posebnu funkciju tog prostora kojom se upućuje na određeno mjesto, vrijeme, situaciju, radnju ili raspoloženje, također je važan element predstave koja se oslanja na neverbalne aspekte kazališnog znaka. Valja odmah istaknuti da je scenografiju, posebno u slučaju baleta *Gospoda Glembajevi* u kojem se od početka do kraja inzistira na funkcionalnosti i dramskoj upotrebljivosti svega prikazanog, (gotovo) nemoguće, pa čak i neuputno odvajati od rekvizita i svjetla kao komplementarnih znakova scenskog prostora. Rekviziti su sami po sebi problematični jer oni također mogu biti i znakovi izvanjske pojave glumca ili scenografije, koji onda postaju rekvizitima čim ih izvođač upotrijebi da bi izvršio neke radnje u nekoj situaciji, pa stoga funkcioniraju kao „znak koji je, u odnosu na dramski lik, u stanju stvarati značenje na objektnoj razini (radnje), intersubjektivnoj i subjektivnoj razini“ (162). Primjerice, Silberbrandtova mantija od dijela kostima postaje rekvizitom u trenutku kada ju barunica s njega svlači (i kasnije nosi u rukama kao trofej), a klavir na kojem barunica i Leone stilizirano proživljavaju svoju *Mondscheinsonatu* „quasi una fantasia“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 302) istovremeno je i rekvizit i komad scenografije. Ovakva uska povezanost elemenata olakšava dinamiku predstave, ali istovremeno i povećava količinu značenja koje se može pridati nekom elementu.

Scenografija u baletu *Gospoda Glembajevi* svedena je na naznake u službi totaliteta predstave. Sve do prizora u „salonu“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 281) s glembajevskim portretima (koja u tekstu drame opisuje prostor prvog čina) opipljiva scenografija postoji samo u naznakama, dok kasnije, u skladu s tekstom dramskog predloška, dobiva na količini, ali opet isključivo do one mjere koja zadovoljava granice funkcionalnosti. Elementi scenografije *Gospode Glembajevih* mogu 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 (npr. „marijaterezijanski“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 281), „bidermajerski rad četrdesetih godina“ (294) ili „starinsk[e] politiran[e] drven[e]

karniš[e]“ (375)), ali također upućuju i na konkretne situacije i motive tekstualnih predložaka. Već na početku je na sceni u pozadini prisutno masivno deblo stabla kojemu se ne nazire niti početak niti kraj. Ono, za početak, predstavlja neko „prirodno“ mjesto koje se, nakon što smo vidjeli nož u Leoneovoj ruci, u trenutku kada iza drveta na sceni padne neki čovjek transformira u točno mjesto⁵¹ i vrijeme prvog glembajevskog grijeha i postanka Barboci-legende o Glembajevima kao ubojicama i varalicama: „vinička šuma“ u noći „negdje oko sedam stotina i devedesete“ gdje je „jedan Glembaj (...) zaklao i orobio (...) jednog kramara (Kranjca)“ (20).⁵² Zatim, to je scensko stablo ujedno i znak za pojam „spoznaje“, koja je izvor osnovnog problema što muči Leonea: a to je kako uskladiti svoje glembajevske, „mutne“ nagone i „jasnoću“ razuma. Već druga rečenica koju Leone u drami izgovara tiče se upravo ideje spoznaje: „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 u kontekstu kazališne izvedbe jer recipijent kazališne predstave neprestano mora balansirati između „stvari koje prima“ i „stvari koje zamišlja“.⁵³ S biblijskim⁵⁴ 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“ sestre Angelike i ostaje u jednostavnoj bijeloj haljini; „čovjek i njegova žena“ pod teretom spoznaje, ali (sretni jer su) zajedno.

Rešetkasti svod u prvom dijelu vizualno produbljuje prostor i aludira na industrijski napredak i glembajevske željezničke poslove kao i na parišku Svjetsku izložbu na prijelazu stoljeća (tzv. *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. Izvrstan primjer toga je prizor koji slijedi nakon samoubojstva

⁵¹ 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.

⁵² To se „rođenje“ Barboci-legende (da su Glembajevi ubojice i varalice) dalje provodi tako što Leone predaje nož zlorado nakešenoj članici ansambla koja predstavlja staru Barbocyjevu i koja se zatim izgubi u ostatku ansambla. Cijela sekvenca traje svega nekoliko sekundi, ali je od velike važnosti za cjelokupnu strukturu predstave jer je motiv Barboci-legende vodeća pretpostavka „glembajevštine“ i svega što se s tom idejom povezuje.

⁵³ Drama *Gospoda Glembajevi* naglašeno obiluje kazališnim auto-referencama o kojima će biti više riječi u kontekstu pojave izvođača.

⁵⁴ U Rajskom vrtu „(...) iz zemlje nikoše svakovrsna stabla (...) i stablo života, nasred vrta, i stablo spoznaje dobra i zla“ (*Biblija: Stari i Novi zavjet*, Stvarnost, Zagreb 1969, Post 2:9). Scensko stablo nalazi se točno u na sredini horizonta; tim položajem u prostoru ono simbolizira biblijsko „zabranjeno“ stablo koje je „za oči zamamljivo, a za mudrost poželjno“ (Post 3:6), ali čiji se plodovi spoznaje konzumiraju uz određenu spoznajnu cijenu.

Glembajeve žene, koja je do tog trenutka postojala u „odvojenom“ prostoru: upotreba⁵⁵ stepenica da bi se iz srednjeg plana prešlo u stražnji ili obrnuto (u određenim situacijama) povezuje ta dva plana kao zajednički scenografski element.

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

U skladu s glembajevskom estetikom, svaki interaktivni komad scenografije također namjerno djeluje kruto, dotrajalo, izlizano i staro, bilo da se radi o samostojećim kulisama (zid s prozorom⁵⁶ u Leoneovoj i Glembajevoj sobi, prozor s kojeg se „baci“ Fanika Canjeg) ili komadima namještaja (tepih, klavir, sudske klupe; dvosjed, stol, stolci, krevet, postolje za telefon) te svojim dizajnom dosljedno upućuje na stil predmeta kakvi bi zapeli za glembajevsko oko i našli svoje mjesto u glembajevskom životnom prostoru. To se najbolje vidi po strogo funkcionalnom namještaju koji ispunjava prostorije Glembajeve kuće. Svega nekoliko (jednih te istih) komada namještaja odaje stilizirani bidermajer, a njihova izlizana pozlata duboko rezonira i s Glembajevim poimanjem estetike⁵⁷. Na sceni se općenito nalazi isključivo ono što

⁵⁵ Važno je istaknuti i način na koji se te stepenice upotrebljavaju proksemički. U spomenutom prizoru svatko pristiže iz svog smjera, jer dolaze s različitih lokacija: Alis iz ulice dolje lijevo, Glembaj sa scene desno, Leone s proscenija lijevo, Ivan iz ulice gore desno i Charlotta iz dubine gore desno. Slično se koristi prostor i u prizoru u salonu, u kojem proscenij lijevo i desno znače prostor terase.

⁵⁶ Za oba je prizora upotrijebljena ista konstrukcija drukčije postavljena u prostoru.

⁵⁷ „Tvoj pojam o ljepoti: kutija od baršuna s alpskim cvijećem! Tvoja najmilija boja: zlato!“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 362)

je značajno za čitanje dramskog i proznog predloška i upotrebljivo u izvedbi, bez obzira na količinu objekata navedenih u pomoćnom tekstu drame. Primjerice, Glembaj u slici koja prikazuje treći čin drame leži na „širok[oj] francusk[oj] Louis-Phillipe postelj[i]“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 375) pod otvorenim prozorom, ali na (samo jednom) stoliću pored njega nalazi se samo jedna svijeća u „svijećnjak[*u*] od srebra“ (a ne njih „*devet*“), dok, primjerice, „modr[*o*] pliš-pokućstv[*o*] osamdesetih godina“⁵⁸, „Louis-Phillipe politiran[*e*] komod[*e*]“ ili pak „visoka bijela švedska peć“ uopće ne postoje na sceni. Na sceni se dakle, nalazi isključivo ono što je značajno za čitanje dramskog i proznog predloška te pritom upotrebljivo u izvedbi, bez obzira na količinu objekata navedenih u pomoćnom tekstu drame. Dva izvrsna primjera toga su obiteljski portreti i klavir, dva scenografska elementa koja načinom na koji su osmišljeni i upotrijebljeni uvjerljivo nadilaze kategoriju scenografije u smislu prostorno-vremenskih (npr. Glembajev salon 1913. godine, između jedan i pola tri; vila Nad lipom, godinu dana poslije smrti Irene Basilides-Danielli Glembaj) ili situacijskih odrednica, održavajući snažnu vezu s dramskim tekstom.

Obiteljski portreti u Glembajevom salonu u drugom dijelu baleta kompleksni su jer sadrže „žive“ slike, odnosno žive izvođače, koji s jedne strane doprinose osvješćivanju kazališne iluzije, a s druge ostvaruju intersubjektne odnose s izvođačima koji tumače dramske likove. U ovom slučaju, postavljeni u vješto osmišljene konstrukcije zbog kojih se doima kao da se na sceni nalaze portreti povješani na različitim dijelovima nekog imaginarnog zida, izvođači sami postaju dio scenografije, i to scenografije koja u određenom trenutku „oživi“ i time aktivno stupa u interakciju sa situacijom koja obuhvaća dramske likove. Broj portreta je logično i znakovito sveden na portrete onih osoba koje se u dramskom tekstu izričito navode i komentiraju. Oni su makimalno pojednostavnjeni i prepoznatljivi po svojim simboličnim rekvizitima: Patricija Ludviga Glembaj koja „drži lornjon“ i ima „masivnu bisernu ogrlicu“ (294), „stara Foringaševica“ (294) poznata po svojim rakijama s bocom u ruci, Franc Glembaj koji je sagradio remetinečku crkvu (*ibid.*) u rukama ima crkvu, Franc Ferdinand Glembaj koji je izgradio željeznicu (*ibid.*) drži lokomotivu, Glembaj koji drži vagu („prvi koji je vagao krivo“ (297)), Angelika Bárbóczy (299) koja naglo izvadi nož (jer su Glembajevi „Mörder und Falschspieler“) i barunica Beatrix Zygmuntowicz (290). Portret sestre Angelike kao barunice

⁵⁸ Modri pliš ipak zaživi, i to u posljednjem kostimu barunice Castelli koja se na sceni ne pojavljuje u crnini, nego upravo u haljini od bogatog, tamnog i izrazito modrog pliša. Na taj se način vješto zadržava jedan od motiva iz samog teksta, ali i stvara korelaciju između „modrog pliš-pokućstva“ u Glembajevoj sobi i barunice Castelli koja je za Glembaja utjelovljenje estetike. Ona je Glembajev najosobniji i najcjenjeniji predmet, ali ujedno predmet sâm; ona je ideal predmeta.

odudara bijelom bojom (u odnosu na glembajevske crne), s izraženim dekolteom i vlastitim rukama⁵⁹ kao rekvizitom. S druge strane, klavir s kraja prvog dijela baleta funkcionira kao scenska oznaka unutrašnjeg prostora (vila Nad lipom) u odnosu na „procesije“ koje se odvijaju negdje „izvan“, u stražnjem planu. Kao rekvizit, on je ujedno i simbol za barunicu koja zavodi (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 372) svojom sonatom na klaviru, a svaka je interakcija s tim objektom značajna: od trenutka kada lik barunice Castelli prvi put dotakne njegovu imaginarnu tipku, čime otpočinje 1. stavak *Mjesečeve sonate*, pa sve do njezine statične poze na vrhu klavira koja rezonira s isto tako statičnom Beatrice/sestrom Angelikom u pozadini, a kojom završava prvi dio baleta.

Od važnijih elemenata scenografije valja još istaknuti i perzijski tepih, motiv koji se također pojavljuje kao rekvizit i kao dio scenografije, u slici koja slijedi odmah nakon „prologa“. Tepih je motiv koji Leonea istovremeno i izdvaja od članova njegove obitelji i s njima ga povezuje. Tepih je dio Leoneova djetinjstva koje je proveo u glembajevskoj kući, igrajući se na njemu kao dječak „Hiljadu i jedne noći“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 335). On je istovremeno i simbol Leoneova genealoškog otuđenja jer je isti taj tepih neposredno po smrti majke, „egzotičn[e] [glembajevske] snah[e]“ (53) s kojom se Leone oduvijek poistovjećivao⁶⁰, prisvojila barunica Castelli: Leoneova „lažna“ majka koja nije prezala ni pred time da ga ubrzo i „smota“ među svoje noge. Prisvojivši taj perzijski tepih, barunica Castelli je Leonea lišila izvora identifikacije s obitelji Glembaj i glembajevskom kućom kao vlastitim domom te simbolički „prisvojila“ Leoneovu „nevinost“, i to mnogo prije njihove „Mjesečeve sonate“ u vili Nad lipom („tu moju Hiljadu i jednu noć, taj naš stari kirman dala je još istoga dana prenijeti u svoju vilu Nad lipom“ (355)). Još jedan zanimljivi dio scenografije na tragu rekvizita je konj s hvataljkama na kojem se kratko pojavljuje barun Castelli, kao nekadašnji habsburški konjički kapetan.

Zasebno se ističu i dva elementa scenskog prostora koja odskaču u odnosu na sve ostalo: perje koje pada po klaviru u prizoru *Mondscheinsonate* i bršljan⁶¹ koji je fiksiran s lijeve i desne strane te po dužini sâmog ruba pozornice i koji svo vrijeme djeluje poput vanjskog okvira onome što se na sceni prikazuje (sve što gledamo obraslo je bršljanom). Dok perje konotira

⁵⁹ O tome više pri usporedbi pojave barunice Castelli i sestre Angelike.

⁶⁰ „Da, to si ti! Pravi Danielli!“ / „Meni je lično drago da nisam Glembaj!“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 348)

⁶¹ Bršljan je kao popularna dekoracija europskih urbanih prostora, između ostalog uobičajen i na grobljima gdje prijanja uglavnom uz nadgrobne spomenike, ili pak kao biljka koja prožima zapuštene i ruševne objekte. Trenutak u kojem sestra Angelika polaže buket cvijeća na pod pokraj bršljana i „promenada“ mrtvih članova Leoneove uže obitelji učvršćuje vezu između bršljana i groblja, dok istovremeno pretvara scenografski element bršljana u oznaku specifičnog prostora (groblje) i situacije (ukazuje na to da su likovi „mrtvi“).

prozračno, eterično, nestvarno, i doprinosi ideji mjesečarskog bunila, scenski bršljan objedinjuje konvencionalnu estetiku i pokazatelje zapuštenosti, udomaćenu biljku i divljeg parazita koji se neobuzdano širi; bršljan je čvrsto ukorijenjeni, vječni preživljavatelj koji svjedoči o prolaznosti vremena i materijalnom raspadu te je izvrstan simbol dekorativne oronulosti Glembajeve obiteljske⁶² kuće.

3.2.1.3. Svjetlo

Razlog zbog kojeg u baletu *Gospoda Glembajevi* ne osjećamo nikakav količinski nedostatak scenografije koja bi popunila prostor su s jedne strane kostimi, o kojima će biti riječi zasebno, ali još više svjetlo. Svjetlo je u konstrukciji značenja scenskog prostora možda i značajnije od samih elemenata scenografije: njegova izolacijska funkcija, kojom često „aktualizira simboličke značenjske mogućnosti izoliranog znaka“ (Fischer-Lichte 2015: 167) te njegova boja i intenzitet (*Glembajevi* kontrastiraju jednostavne nijanse toplo-hladno) konstruiraju značenja mjesta, vremena, radnje ili situacije, ličnosti dramskog lika, određene atmosfere ili ideja.

Svjetlo prije svega može odvojiti scenski prostor na segmente i tako uspostaviti ideju nekoliko „odvojenih“ prostora prikazanih u različitim planovima ili pak sugerirati dimenzije „zajedničkog“ prostora, odnosno vizualno ih približiti ili udaljiti. Boja i intenzitet su pritom značajan faktor. Primjerice, prigušeno žuto svjetlo koje obavija sliku barunice i njezine majke, ograničeno na stražnji plan, djeluje zatvoreno i skućeno, prikazujući „sobicu u kojoj kašljuca i umire njezina starica mati,“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 39), 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 u kojem postoje izolirane ideje; zatim, prostor sudnice i konkretne prostorije u Glembajevoj kući (prostrano predvorje, jako osvijetljene dvoranu i salon, prigušenije osvijetljenu Leoneovu „gostinsku“ sobu (336) i Glembajevu spavaću sobu). U prvom dijelu baleta, koji se oslanja na izlaganje idejnog, situacijskog i karakternog konteksta onome što se odvija u drami, a koji je inače izražen govorom, svjetlo naglašeno razgraničava⁶³ različite vremensko-prostorne planove (posebno kada su istovremeno prikazane situacije tj. odnosi: Irena Danielli—ansambl—barunica Castelli

⁶² Širi se čvrsto prijanjajući uz bilo kakvu podlogu, uključujući i deblo stabla, a stablo (obiteljsko stablo, stablo spoznaje) je i u baletu i u dramskom tekstu izraženi motiv: bršljan Glembajeve obavija i guši genealoški i spoznajno.

⁶³ Vidljiva doslovna „granica“ od svjetla, kao linija na podu.

i Glembaj, i sprovodna povorka–Leone i barunica Castelli na klaviru). U drugom dijelu, kojem je prostorna okosnica u navedenom prostoru same drame, svjetlo pak daje prostorijama koje se prikazuju određenu perspektivu dubine naglašene u scenskoj uputi⁶⁴.

Svjetlo sasvim sigurno utječe i na atmosferu. Topli tonovi stvaraju dojam intime i bliskosti. Možda se upravo iz tog razloga Leone i Angelika zajedno nalaze gotovo uvijek pod toplim svjetlom, što je posebno istaknuto u „epilogu“, u kojemu su prikazani u najbliskijem mogućem odnosu, ali su, primjerice, isto tako obasjani toplim svjetlom i u prizoru Glembajevog bdjenja, čime predstavljaju kontrast u odnosu na barunicu koju prati hladno svjetlo. Topli se tonovi uvlače i u prostoriju Leoneove sobe koja, iako je „gostinska“, ipak djeluje intimnije od ostalih prikazanih prostorija, a lik Fanike Canjeg također prati toplo svjetlo, posebno u odnosu na „dobrotvorku“ barunicu Castelli. Hladni pak tonovi djeluju nepristupačno i impersonalno: sve glembajevske sobe osvijetljene su izrazito hladno⁶⁵, barunica Castelli uvijek je obasjana hladnim svjetlom (u odnosu na koje je Glembaj prikazan kao topao⁶⁶!). Zanimljiv kontrast svjetla postiže se tijekom prizora „slavlja“, u kojem se u sekvencama izmjenjuju muški i ženski članovi ansambla. Muška sekvenca obasjana je hladno, što u kombinaciji s pokretima i više-manje uniformiranim izgledom (u glembajevski crnim frakovima) ostavlja dojam krutosti i automatiziranosti, dok je ženska sekvenca prikazana u toplijim tonovima i sastoji se od senzualnijih pokreta (u kostimima od svile, raznih boja) te se na taj način odabirom svjetla naglašava kontrast ideje muškog i ženskog.

Nadalje, svjetlo može djelovati i sablasno. Na početku smo suočeni s „katalogom“ Glembajevih, koji u svojoj crnini, bezizražajnih, krutih lica, ne bi bili ni upola toliko jezovit prizor da, uz zvuke orgulja, nisu obavijeni i odgovarajućim (hladnim) svjetlom. Zatim, motiv sprovodne povorke (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 19, 36) već ponavljanjem djeluje sablasno, ali posebno se ističe promenade mrtvih članova obitelji (Glembajeve prve supruge, Ivana Glembaja i Alis Glembaj) u slici iz drugog čina drame, koji se po prednjem planu kreću iz jednog jarkog (hladnog) izvora svjetlosti u drugi. Također je tu i Fanika Canjeg koja se doslovno baca sa scenskog „prozora“, ali je pritom obasjana tako da izgleda kao silueta (dojam da izvor svjetlosti dolazi izvana, što doprinosi i jezovitoj uvjerljivosti radnje koja se prikazuje).

⁶⁴ „U pozadini dvokrilna vrata, otvorena, s perspektivom na nekoliko otvorenih i rasvijetljenih soba. Lijevo terasa, (...). Vrata desno u blagovaonicu. (...)“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 281)

⁶⁵ U hladno osvijetljenom salonu dobro se ističu portreti obasjani toplim tonovima, koji su značajan dio konteksta cijele prikazane scene.

⁶⁶ Tu se posebno ističe svjetlo u paralelnim planovima koji prikazuju baruničin život s različitim muškarcima i Glembajev život s različitim ženama (svjetlo koje može značiti i „udaljenost“ u vremenskom ili „zatvorenost“ u prostornom smislu), ali i kasnije, tijekom scene Glembajeve unutarnje borbe ili dok obasjan leži na odru.

Pri samom kraju prikazano je ono što se u dramskom tekstu tek sugerira didaskalijama i riječima „Gospon doktor zaklali su barunicu!“ (413), ali je znakovito da se cijeli zločinački „čin“⁶⁷, zajedno s interakcijama koje mu prethode ili iza njega slijede, odvija na potpuno osvijetljenoj pozornici, pod jakim hladnim svjetlom, kao laboratorijski precizno prikazan trenutak neke prirodne sprege uzroka i posljedice, u kojem Leonea „preuzima“ njegova glembajevština. S druge strane, svjetlo može djelovati eterično, kao u prizoru na klaviru s *Mondscheinsonatom*, ili pak melankolično, kao u sekvenci s kišobranima.

Scensko svjetlo može izolirati i određeno unutrašnje stanje, staviti gledatelja u perspektivu lika ili raščlaniti situaciju na segmente (kao da se likovi promatraju pod povećalom). Svjetlo može „otkriti“ ono što se inače ne vidi, a što je izvan konkretnog tijeka neke radnje. Primjerice, svjetlo, odnosno kratko zamračenje, izolira Alis netom prije/tijekom smrti i time ju „odvaja“ u scenskom prostoru (koji je do tog trenutka, opet upotrebom svjetla, označavao neki drugi prostor), ali također stavlja naglasak na njezino tjeskobno, potišteno raspoloženje. Povezivanju barunice Castelli sa Skomrakom, uz nezaobilazne geste i proksemičke znalove, uvelike pridonosi izolacijska upotreba svjetla, a kratkom izolacijom Fanike Canjeg nakon prizora suđenja ne naglašava se samo njezino stanje, nego se postiže brza promjena scene iz jednog zatvorenog prostora u drugi. Glembajeva unutarnja previranja u situaciji s kraja prvog čina drame poduprta su također odgovarajućim svjetlom, a mali isječak Leoneove svijesti koji se referira na baruničinu povezanost sa Silberbrandtom percipira se kao *flashback* prvenstveno zbog odgovarajućeg svjetla koje prati barunicu. Nadalje, svjetlo skreće pozornost na ono što je u određenom trenutku najvažnije, i stavlja to u poseban fokus. Tako svjetlo objedinjuje 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, skreće pažnju na smrt Irene Danielli, ističe „pregaženo“ tijelo stare Rupertove i Faniku Canjeg, ili pak dovodi u odnos izoliranu „sliku“ barunice sa Silberbrandtom na kauču i Leonea koji ih promatra.

⁶⁷ 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 kazališni gledatelj ne zazire, dapače, ono ga privlači u svojim estetski razrađenim detaljima (ovaj put objedinjujući mjesto zločina i mjesto estetskog užitka).

Svjetlo je izuzetno snažan element kazališnog znaka jer u kombinaciji s tonom (zvukom) može privremeno zamijeniti glumca u određenoj situaciji. U baletu *Gospoda Glembajevi* se to događa na početku prvog dijela i nakratko na početku drugog, a zanimljivo je i sasvim prikladno, jer je sve istinski glembajevsko uronjeno u mrak, da se radi o *odsutnosti* svjetla u kombinaciji sa zvukom. Na samom početku predstave publika se suočava s potpunim mrakom te uronjena u „glembajevsku tminu“ 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).

3.2.1.4. Rekviziti

Osim spomenutih elemenata scenografije koji interakcijom postaju rekviziti (klavira, tepiha i konja s hvataljkama), u baletu *Gospoda Glembajevi* koriste se i drugi 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. Primjerice, sestra Angelika polaže buket cvijeća „na grob“ i tom radnjom 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 vješto daje slici specifičnu vremensko-prostornu oznaku (vrijeme i mjesto za koje je karakteristično da se policajac vozi na takvom tipu bicikla). Zatim su tu novine u kojima je objavljen članak o barunici, a o kojem se u drami vodi opsežan razgovor, pisama Silberbrandtu s kojima se barata u nekoliko navrata i Skomrakove pjesme kao fizički „dokazi“ baruničinog odnosa sa obojicom, pa onda telefon na koji se Puba, Leone i barunica javljaju u trećem činu drame, neizostavne škarice kao sredstvo ubojstva, zatim, 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 i situacija u kojoj se nalaze bili što prepoznatljiviji. Pa tako Altmann i Silberbrandt u prizorima u kojima se prvi puta pojavljuju nose liječničku torbu i molitvenik kao oznake svoje profesije, „bonvivan“ Fabriczy nazdravlja s barunicom čašom šampanjca (jer su zajedno pili „po Stundehotelima“ (396)), Fanika Canjeg nosi zavežljaj koji označava njezino dijete i nju kao majku, dok već spomenuti objekti pomažu pri identifikaciji portreta određenih Glembaja.

Rekviziti, dakako, obavljaju i po nekoliko značenjskih funkcija, pa tako bočica s veronalom u prvom dijelu omogućuje određenu radnju, a u drugom dijelu je, kao i Alisin suncobran (353), dio pojave lika koji upućuje na sâm čin samoubojstva; Leoneov „skicenbuh“ je znak za određenu radnju (kada skicira očevu „posmrtnu masku“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 375)), ali i za njegovu profesiju; Altman ne intervenira bez svoje liječničke torbe, a uže oko Skomrakovog vrata, činjenicom da se objesio, upućuje na lik Skomraka.

Neki od rekvizita se prije svega slikovito referiraju na određeni motiv iz tekstualnog predloška: nož s početka označava Bárbócy-legendu, barun Castelli ima jahaći bič (jer je nakadašnji „konjanički ritmajstor“ sa „dvadeset i sedam konja u svojoj barunskoj štali“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 43)), barunica pod rukom nosi umjetnog maltezera kao „živi jastuk“ (38) i buket ljubičica, dok Glembaj, sebi svojstveno, ispija čašu viskija. Nadalje, istaknuto lirski prizor s velikim, starinskim crnim kišobranima na polovici drugog dijela baleta referira se na Fabriczyjevu opasku s početka trećeg čina („Čudna stvar, na sprovedima se uvijek viđaju kišobrani!“ (377)) te, osim što upućuje na početnu situaciju trećeg čina drame, odražava pogrebnu, melankoličnu atmosferu. „Skupocjeni“ neseser na stoliću u Leoneovoj sobi pak, stavljen u odnos s Leoneovim „papirima“ na koje Glembaj nehajno sijeda, upućuje na Glembajevu estetiku i svjetonazor.

Snažnu simboliku imaju bukete cvijeća koji podupiru analogiju likova sestre Angelike i barunice Castelli. Cvijeće u rukama sestre Angelike su ljiljani bijele boje, koji k tome svojom bijelom bojom rezoniraju s bijelim kostimima djeteta-Leonea i Leoneova brata Ivana te Beatricinim i Leoneovim „ogoljenim“ kostimima u epilogu. Oni su simbol Blažene Djevice Marije (Leoneove „gosp[e] iz trecenta“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 288)), oličenja kreposti i vrline, ali i cvijeće koje se veže uz pogrebne ceremonije kao simbol nevinosti i duhovne čistoće vraćene u smrti. Angelikin buket suprotstavljen je baruničinim senzualnim bijelim ružama, ističući analogiju likova sestre Angelike i barunice Castelli, dvije barunice i udovice Glembaj kao dva aspekta iste žene, na koju snažno upućuje čitavi dramski tekst, a koja se u baletu eksplicitno uvodi na samom kraju prvog dijela. I jedno i drugo cvijeće simbol je čistoće i nevinosti (pa i braka!), ali dok su ljiljani simbolički istaknuto duhovnog karaktera, ruže zadržavaju tjelesnu komponentu. Nadalje, bijeli su ljiljani naglašeno kršćanski, crkveni simbol, dok su bijele ruže poganskog i svjetovnog karaktera po svojim asocijacijama na senzualno antičko božanstvo ljubavi (Afroditu/Veneru) i predbračno djevičanstvo. Buket koji na bdjenje donosi barunica Castelli u njezinom je kontekstu više svadbenog nego pogrebnog karaktera; ona je samooznačena vječna „djevica“, prividno nevinna i naivna u odnosu na svijet,

dok ju njezin bijeli „svadbeni“ buket stavlja u središte pažnje kao obnovljenu „mladenku“ na muževom svečanom bdjenju. Utjelovljeni ideali duha i tijela, „božanstva“ kakvima ih drže njihovi (i ne baš tako različiti) štovatelji, Glembaj-sin i Glembaj-otac, sestra Angelika i barunica Castelli su dva aspekta iste žene. One su i holbeinovska slika „gracilne gejše“ (287) i skupocjena „amfora a la Veronese“ (42), i nadzemaljska „gospođa iz trecenta“ (288) i rosettijevska „demonška žena“ (38), one su i Agape i Eros, i kršćanska majka-djevica i poganska boginja-ljubavnica.

3.2.2. Neverbalni akustički znakovi

Zvukovi i glazba, odnosno neverbalni akustički znakovi, važni su elementi znakovnog sustava kazališne predstave. U kontekstu baleta kao kazališne vrste glazba je neophodna komponenta koja podupire scensku izvedbu. Ples je kao izvedbena umjetnost usko povezan uz glazbu, odnosno uz melodijske, a još više i ritmičke sekvence. Iz glazbeno-teorijskog kuta moguće je promišljati pitanje je li glazba u svojoj biti semantičke ili asemantičke prirode, međutim, u kazalištu je ona uvijek semantičke prirode jer se primjenjuje kao znak u određenim funkcijama koje su povezane s kontekstom ostalih realiziranih znakova (Fischer-Lichte, 2015: 181). Uz pretpostavku narativnog baleta veže se i pretpostavka izvorne glazbe: u baletu je to obično glazba napisana prema nekoj temi, odnosno nekom baletnom libretu, a koja se stvara *off-stage*. Unatoč tome što glazbu često izvodi orkestar, zbog suvremenih tehničkih mogućnosti nije neobičan postupak da se već postojeća glazba spoji u jednu matricu⁶⁸, kao za *Gospodu Glembajevu*. Nadalje, takva promišljena upotreba samostalnih djela glazbene literature sklopljenih u zaokruženu cjelinu čitava je samostalna adaptacija *unutar* adaptacije koju čini cjelina predstave. Ta su djela svojevrsni 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 u baletu *Gospoda Glembajevi* čine

⁶⁸U drugoj polovici 20. stoljeća već spomenuti Balanchine koreografirao je ne-narativne balete na poznata djela klasične glazbe (npr. balet *Jewels* (1967.), koji se sastoji od tri čina koreografirana na glazbu Fauréa, Stravinskog i Čajkovskog). S druge strane, od suvremenijih primjera klasičnih obilježja ističe se *Zimska priča* (2014.) Christophera Wheeldona, narativni balet prema Shakespeareovoj drami koji se pak oslanja na izvornu partituru koju orkestar izvodi uživo, u skladu s konvencijama klasičnog baleta. Korak dalje je suvremena interpretacija znamenitog bijelog baleta *Giselle* (2016.) u autorskoj koreografiji Akrama Khana, koja spaja indijske tradicionalne plesne elemente, elemente suvremenog plesa i klasičnog baleta, na izvornu partituru koja uključuje neobične dodatke klasičnom baletnom orkestru, poput tradicijskih instrumenata i zvukova ljudskog glasa, čime i pojedinačni članovi orkestra postaju dio izvedbe.

„izvornom“ partituruom, koja se iz apstraktnih dimenzija glazbe kao samostalne umjetnosti pretapa u konkretna značenja koja upotrijebljena glazba može ostvariti u kazališnoj predstavi. Glazba u baletu prije svega ima značenje u odnosu na gibanje u prostoru, ali isto tako može stvoriti značenja u odnosu na konkretno mjesto (npr. aranžman *Preludija u cis-molu* za orgulje može sugerirati prostor crkve; izbor iz opusa dvaju specifičnih skladatelja, Beethovena i Rahmanjinova, sugerira geografska i kulturna „područja“ zapada i istoka), vrijeme (npr. Rahmanjinov je bio Krležin suvremenik, što ga u odnosu na Krležu kao autora čini suvremenim izborom), situaciju ili radnju (npr. *Peta simfonija* u kontekstu „sudbine“⁶⁹ Fanike Canjeg), opće raspoloženje ili apstraktnu ideju (npr. *Elegija u es-molu* u aranžmanu za violončelo iz istog ciklusa kao i *Preludij s početka*, zvanog *Morceaux de Fantasie*, na samom kraju baleta, koja objedinjuje meditativnost i tjelesnost, ali i opreku stvarnog i fantastičnog), ili biti znak za neki lik (npr. *Mjesečeva sonata* kao znak za barunicu Castelli).

Od glazbe koja se izričito navodi u tekstu drame, za balet *Gospoda Glembajevi* važan je prvi stavak *Mjesečeve sonate* L. Van Beethovena, koji ne samo da karakterizira lik barunice Castelli koja „svira svoju Mondscheinsonatu i (...) najbolje [je] pustiti je da odsvira tu svoju blaženu Mondscheinsonatu, jer čini se da ona ne bi mogla zaspati bez te svoje sonate *quasi una fantasia*“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 302), nego je i znak koji jasno upućuje na povezanost likova barunice Castelli i sestre Angelike, bivše barunice Beatrix Zygmuntowicz-Glembaj. U drami su zvuci *Mjesečeve sonate* naznačeni već u didaskaliji na početku prvog čina: dok sestra Angelika proučava svoj vlastiti 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, s kojim završava prvi dio baleta, stavljajući poseban proksemički naglasak na ekvivalentnost, ali i suprotnost barunice Castelli i barunice Beatrix koja postaje sestra Angelika (izolirane svjetlom, obje se nalaze u istim statičnim pozicijama).

U baletu (i u plesnom kazalištu), glazba je zbog svoje uske povezanosti s proksemičkim i gestičkim znakovima konstitutivni element (Fischer-Lichte, 2015: 185), unatoč tome što je njezina primarna funkcija značenja apstraktna. 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 karakteristike (i karakter/ton sâmog razgovora)

⁶⁹ Prepoznatljivi motiv iz *Pete simfonije* popularno je okarakteriziran kao sudbina koja kuca na vrata tek nakon Beethovenove smrti. Fanika Canjeg također neumorno kuca na vrata glembajevske kuće.

koje su ključne pri nadomještanju dramskog govora plesom. U odnosu na glazbu, zvukovi primarno imaju neko konkretno značenje⁷⁰. Zvukove je moguće podijeliti na prirodne zvukove, zvukove strojeva i zvukove koji nastaju zbog nekih specifičnih radnji (npr. zvuk kucanja na vrata). Budući da zvuk u kazalištu denotira neki drugi zvuk, on istodobno upućuje na događaj, objekt ili radnju, odnosno na ono što je taj zvuk prouzročilo te tako ostvaruje ulogu znaka za *izvor* zvuka (2015: 173). Zvuk se može povezati s oznakama prostora (zvuk koji je karakterističan za neko mjesto), vremena, kao oznaka obilježja 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 grmljavima u kombinaciji sa zvukovima hujanja vjetra i šuma kiše tijekom trajanja drugog čina, kao i zvuk cvrkuta ptica u trećem činu. Prirodni zvukovi upotrijebljeni su kako bi se simbolički obilježila atmosfera te razvoj situacija u drami i gradacija napetosti koju one 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 autoritete i uporišta glembajevske iluzije. Glembajevi su varalice (Faniku Canjeg bila bi spasila jedna „paranoidna“ singer-mašina [koja] nema s tim juridičkim [Pubinim] vicevima nikakve veze“ (324)), ali i ubojice (jer pokušavaju profitirati „fer poslovima“ poput ulaganja u „pogrebne pothvate“ zbog kojih im je „u interesu da što više ljudi pomre“ (332)) koje se grade dobrotvorima i egzistiraju ovjenčani licemjerjem i lažnim moralom (udana „dobrotvorka“ barunica Castelli se „intimno“ dopisuje s dnevničarom iz dobrotvornog društva, a sa Silberbrandtom izmjenjuje „noćne vizite“ (335)). Naglasak na zvuk grmljavine stavlja i sâm Glembaj, koji nakon trećeg proloma oblaka u daljini 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 (*Allegro con fuoco*) Rahmanjinovljeve *Prve simfonije*, a posljednje tri minute stavka zvučno razvijaju napetu atmosferu i predosjećaj „nevremena“ koje se približava iz daljine. Glembajeve posljednje riječi s kraja prvog čina drame pretvorene su u lirski, atmosferski trenutak u kojem

⁷⁰ S tim da sve zvukove koji nastaju nenamjerno, kao posljedica neke radnje izostavljamo iz konstrukcije značenja (*Semiotika kazališta* 2015: 173).

publika gleda Glembajev solo, na podlozi zvuka simfonijskog orkestra u kojem posebno zlokoban (ali i programski, jer asociiraju na tutnjavu i udarce groma) dojam ostavljaju timpani i činele, ispreplićući se s kromatskom melodijskom frazom na samom kraju stavka.

Drugi čin je u tekstu drame obilježen kulminacijom i jenjavanjem zvukova nevremena (grmljavina, vjetar i kiša) koje prati interakciju između Silberbrandta i Leonea te Leonea i Glembaja. Stanke i udari groma koji prate napete, a naizgled neobavezne replike („A što kaže Paul Altmann za tvoje srce?“ – „Ništa! Što da kaže? (...) Medicina ionako ništa ne zna.“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 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 koji slijedi tek nakon što se Silberbrant izgubi iz prostorije. Silberbrandtov odlazak u tekstu je također obilježen hujanjem vjetra i gromovima, a popratni dijalog simbolički je vrlo značajan. U posljednjem, formalnom pokušaju da otkloni „nevrijeme“ koje će razotkriti pretpostavke glembajevske egzistencije i razoriti strukturu obitelji, Glembaj sugerira da se zatvori prozor, ali Leone „voli grmljavinu“ (342); Leoneova prodorna analitičnost i logički uvid u svaku situaciju koji ona pruža djeluju kao udar groma u temelje glembajevske kule od licemjerja, a bljesak munja koji mu prethodi je blistavi *a-ha!* efekt koji barem na trenutak osvjetljava i najmračnije tmine. Grmljavina slabi i postupno se gubi u daljini tek kada nastupa verbalni sukob između Glembaja oca i Glembaja sina, u kojem je otac slabija karika. U baletu je zvuk grmljavine sveden na minimum, kako bi taj zvuk maksimalno dobio na svom simboličkom značenju: grom udara svega tri puta, u kombinaciji sa 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, još više 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 bujicama dugačkih, analitičnih rečenica, a s druge naprasnim, šturim replikama i posebno naglašenim stankama u scenskoj uputi, koje se pak isprepliću sa zvukovima nevremena. *Uvertira Koriolana* time izvrsno razvija ideju rastućeg nevremena i zlokobni ugođaj koji je svojom kromatikom i udaraljka pripremio završetak četvrtog stavka Rahmanjinovljeve *Prve simfonije*.

Dok je u baletu to zvuk kiše koji se isprepliće sa svečano ritmičnom, početnom temom drugog stavka Beethovenove *Sedme simfonije*, koja gledatelje uvodi u prizor bdjenja (pokretnije ponovljena ista tema potvrđuje pak ulazak barunice Castelli, koja je nemirna unatoč dostojanstvenom nastupu), za početak trećeg čina drame karakterističan je zvuk cvrkuta ptica koji „*spram finala polagano raste*“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 475). Cvrkut ptica zvuk je novog početka i nagovještaj prelaska iz mraka i noći (vremenske i atmosfere oznake za većinu drame) u svjetlo i jasnoću dana koji „*raste*“. Težeći iz tmine u svjetlo⁷¹ (21), Leone se otvoreno sukobljava s Glembajem u sebi, koji se prepoznaje u liku svojeg vlastitog oca, i taj sukob naizgled završava kobno po Glembaja. Navedeno vrijeme radnje drugog čina drame („*između pola tri i pola četiri*“ (280)) odražava ideju da je noć najmračnija tik pred zoru, koju pak nagovješta zvuk cvrkuta ptica odmah na početku trećeg čina („*oko pet*“). Cvrkutom ptica obavijen je i trenutak Leoneova bunila u kojem „*kao da gleda žive slike*“ (405) i u kojem ga njeguje sestra Angelika, s čijom „*holbeinskom*“ rukom konačno ostvaruje toliko žučeni fizički kontakt. I u Leoneovoj svijesti „*najmračniji*“ trenutak nastupa tik pred svitanje: on se konačno sukobio s idejom Glembaja i samim Glembajem, ali upravo zatim najsnažnije osjeća kako je „*sve ono bilo besmisleno*“ jer se zapravo bio „*tukao s jednom fikcijom*“ (406). U Leoneovoj percepciji rađa se nova svijest, potencirana prvenstveno akustičkim znakovima („*Zvona u gradu. Ptice. Dan raste.*“ (406)); a to je da se „*iz [glembajevštine] ne može*“ jer je „*glembajevsk[u] krv*“, „*to užasno nagonsko*“ (408) u njemu, nemoguće racionalizirati, a još manje zaustaviti. Leone sâm priznaje poraz: „*Još u posljednjoj sekundi meni je bilo jasno da će se dogoditi zlo, ali je strast bila jača od pameti! Glembajevski imperativ, taj me savladao (...)*“ (409). Jasnoća percepcije dovodi Leonea u egzistencijalnu krizu, izaziva u njemu „*grč čovjeka koji okrutno i beznadno misli o sebi*“ (*ibid.*) jer racionalno ne želi egzistirati kao Glembaj, ali je konačno postao svjestan da protiv svoje neiskorjenjive glembajevštine ne može ništa poduzeti. Unutarnja snaga čovjeka „*da se odupre svojim tamnim nagonima*“ (*ibid.*) o kojoj govori sestra Angelika nedostižna je bez unutarnje jasnoće – a ona nastupa tek kada Leone svojim djelom, a ne samo svojim riječima afirmira te nagone. Zadnji cvrkut ptica u vrtu stoga simbolički nastupa kao nagovještaj novog početka, ali taj je početak prvenstveno buđenje Leoneove „*iskonske*“ prirode kojoj se on ipak nije u stanju oduprijeti. Taj zvuk je ujedno i zvuk iskupljenja koji sugerira da je tek prolaskom kroz tminu moguće doći do nekakvog svjetla (a Leoneova silna želja da sa sebe očisti glembajevštinu, paradoksalno, nije bila ispunjiva dok tu

⁷¹ Iako bi se dalo raspravljati o „svjetlosnom standardu“ – Krleža daje naslutiti da je to „svjetlo“ zapravo materijalni probitak, luksuzan život i pogospođivanje (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 21), dok Leonea prvenstveno zanimaju jasnoća percepcije i unutarnji mir.

istu glembajevštinu nije bio u potpunosti prihvatio), ali i potvrđuje da je Leone naprosto morao pokleknuti pred prirodnim stanjem stvari: da su Glembajevi ubojice i varalice te da je zvjerski, glembajevski nagon jači od kultiviranog razuma. 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 javlja samo jednom, čime (kao i grmljavina) posebno dobiva na značaju. Balet izdvaja dramski naglašeno, završno pojavljivanje cvrkuta ptica u tekstu, pa ono služi kao svojevrsan uvod u „epilog“ na kraju baleta. Umjesto sestre Angelike koja na kraju dramskog teksta „*čitavo vrijeme stoji kao lutka u kabinetu voštanih kipova*“⁷² dok se čuje „*cvrkut ptica u vrtu*“ (413), u epilog baleta nas uvodi nepomična figura Olivera Glembaja—najmlađeg živućeg Glembaja—koji, u kontrastu s potpunom promjenom scene (Altmann zove pomoć i naređuje da se Leone odvede u ludnicu; zatim se svi razilaze odnoseći sa sobom i dijelove scenografije⁷³) ostaje piljiti u škare na podu, oružje zločina kojim je Leone ubio barunicu Castelli, kao hipnotiziran. Cvrkut ptica u baletu je i zvuk *potvrde* zločina, jer je Oliver „čisti, izrezani“ Glembaj (398) što znači da i u njemu nagonski raste sklonost zločinu, tj. da je zločinački nagon dio njegove prirode (o čemu svjedoči da se „(...) zapleo u vrućici puberteta u neku vrlo kompliciranu kriminalnu aferu, a poslije pao u Lepoglavu i umro u zatvoru od tuberkuloze“ (27)).

Cvrkut ptica pretapa se u Rahmanjinovljevu *Elegiju u es-molu*, iz ciklusa *Morceaux de Fantasia*. 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 stvarnima i nestvarnima (valja imati na umu i da sve to slijedi nakon što je Leone već označen kao „lud“). Leoneov život je prije svega glembajevština, i dok Leone priziva pred sebe sliku cijelog glembajevskog kataloga, sada 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 osvjetljene, nepomične figure krutih lica. Glembajevska krutost i mrak su u snažnom kontrastu sa završnim duetom Leonea i Beatrice, u kojem se kombinacijom svjetla (toplo),

⁷² Ipak se ta slika Angelike kao nepomične dopune kabinetu voštanih kipova prikazuje: na samom kraju, prije nego što skine redovničku haljinu, ona stoji nepomično u stražnjem planu dok ju od Leonea dijeli cijeli katalog figura Glembajevih.

⁷³ Glembajeva kuća stavljena je „na aukciju“, a razmičući scenografiju cijeli ansambl sudjeluje u „rasprodaji obiteljskog blaga“ (*Gospoda Glembajevi, programska knjižica uz predstavu* 2017: 63). Ovakva promjena scene još je jedan primjer maksimalne dinamike tijekom predstave, koju potiče tendencija da se svi trenuci, a možda ponajviše trenuci u kojima dolazi do neke scenografske promjene, iskoriste na način koji eliminira mogućnosti praznog hoda. Takva rješenja ne samo da generiraju dinamiku, već čuvaju integritet kazališne predstave, potičući gledatelje da ju dožive u kontinuitetu, kao jednu neprekinutu cjelinu.

kostima (bijelo, jednostavno) i pokreta očituju sloboda, intimnost, jednostavnost i spokoj – sve što život među Glembajevima nije. Iako Krleža u prozi sugerira da su Leone i Angelika kasnije ostvarili zajednički život i dobili dijete, ovaj je pretpostavljeni događaj kojim se ispunjava njihova želja za smirenjem još uvijek tek „komadić fantastije“ u odnosu na glembajevsku „stvarnost“ koja u tu fantaziju vječno prodire (što se naglašava i prepoznatljivim nervoznim tikom dječaka na kraju). Znakovito je da skladba s početka i skladba s kraja pripadaju istom ciklusu (*Morceaux de fantasie*) te su tako i početak i kraj predstave „komadići fantastije“: jedno je fantazija o glembajevskom mraku, a drugo o svjetlu kojem svi Glembajevi teže. Iz linearne je perspektive Leone doista prešao put iz mraka u svjetlo, međutim, „fantastična“ oznaka u naslovu skladbi, kao i lirski, zrcalan način na koji se ta dva prizora realiziraju podsjećajući gledatelja da se radi upravo o slikama, o dojmovima, o idejama koje priziva naša svijest.

Ostali zvukovi, osim zlokobne zvonjave telefona (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 378; 384; 388) prije ponovljenog *Preludija u cis-molu*, poput zvonca za posluhu (373), crkvenih zvona (406) ili pak razbijanja stakla (409), strke koraka i lupe vratima negdje izvan scene (388) nisu zastupljeni jer balet prvenstveno teži vizualnim znakovima. Stoga se radnje koje u dramskom tekstu označava ili prati određeni zvuk – poput ubojstva barunice koje se u tekstu odvije *off-stage*, ili pak dozivanje posluhe zvoncem – u baletu nadomještaju proksemičkim i gestičkim znakovima.

3.2.3. Izvođačeva pojava kao znak

Nezaobilazan i vrlo važan element scenske izvedbe svakako je vanjska pojava izvođača. Ona prije svega proizlazi iz glumčeva tijela kao uvjeta za mogućnost kazališta (jer se kazalište događa tek kada se sučelimo s pojavom glumca) te je obično prvi znak koji uočavamo. Izvođačeva pojava kao znak traje mnogo dulje od svih ostalih znakova koje izvođač stvara, potičući publiku da posredstvom vanjske pojave kao znaka pripisuje identitet nekom liku X i na temelju toga razvije određena očekivanja (*Semiotika kazališta* 2015: 108). Vanjska pojava glumca obuhvaća masku (u obliku šminke ili krute maske)⁷⁴, koja denotira lice i stas lika X (109), zatim, frizuru, često povezanu s maskom kao jedan od elemenata kojima se maska

⁷⁴ Masku u obliku šminke i u obliku krute maske shvaćamo i interpretiramo s obzirom na lik. Razlika između šminke i krute maske unutar društva očituje se u tome što šminka naznačuje i *potvrđuje* neki identitet unutar zajednice, dok kruta maska deformira značajke ljudskog lica i time *izolira* pojedinca kao nekog drugog (štoviše, istovremeno izdvaja pojedinca i kao neko lice i neko ne-lice) (*Semiotika kazališta* 2015: 117). Funkcija krute maske je stvaranje još jednog subjekta: onaj koji nosi krutu masku ne pojavljuje se (a time i ne djeluje) kao on sâm, već kao netko drugi (odnosno onaj za kojeg je maska znak), čime je nositelj maske oslobođen realne društvene hijerarhije, tj. izoliran kao netko tko zajednici u kojoj se nalazi ne pripada, odnosno netko *drugi* (*ibid.*).

oblikuje (121) te kostim, količinski dominantan i najvažniji među elementima koji konstituiraju vanjsku pojavu izvođača (130). Sva tri elementa sudjeluju u izgradnji identiteta lika X, reflektirajući dominantne društvene stereotipe, ali i ostale kulturne kodove (poput npr. mitologije). Oni upućuju na fizičke parametre (npr. dob, spol, rasu, zdravstveno stanje), društveni položaj ili pripadnost nekoj društvenoj skupini ili zajednici (npr. nacionalnost, regionalnu pripadnost, status, vjersku/političku pripadnost, zvanje, aktualni položaj, individualnost, specifičnu situaciju, epohu) ili karakterna obilježja (npr. moralne kvalitete, seksualnost, zajedničke crte pojedinih likova).

Vizualna estetika posebno je važna za žanr baleta (jer se u njemu ne govori), ali je također istaknuto obilježje Krležinih tekstova, koji obiluju plastičnim motivima i snažnim slikama. Ona je od još većeg značaja u kontekstu *Gospode Glembajevih*, drame koja istaknuto tematizira vizualnu reprezentaciju: od Leoneova zanimanja (slikar) te govora o umjetnosti i portretima u glavnom tekstu drame, do konkretnih scenskih uputa i brojnih referenci unutar drame, koje odražavaju paradigmu o životu kao kazalištu, ulogama koje se igraju i društvenom prividu. Posebno je važno upravo to što se pojava kao znak promišlja u drami *Gospoda Glembajevi* i 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. Tako Leone izjavljuje da je jubilej obiteljske tvrtke „više-manje gala-predstava“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 343), odnosno „jubilarna dekorativna predstav[a]“ na kojoj on nema prava „da prisustvuje kao statist“ kad je već njegov otac „preuzeo ulogu režisera“ (350), barunica Castelli priznaje kako je dvadeset godina „iza kulisa“ (398) gledala Glembajevo djelovanje, a Fabriczy ustvrdi kako je „na sprovodima uvijek veselo“ jer su oni „neka vrsta kazališne predstave“ (376). Nadalje, 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 nevjerojatno brzo mijenjanju na našim predstavama“ (288). Zatim, likovi su općenito opisani⁷⁵ kao da nose „maske“: lica Glembajevih su izobličene tipske grimase karakteristične za krutu masku (Glembaj svom sinu pak predbacuje „Danielli-grimasu“ (438)) i nitko od onih koji se u glembajevskom krugu nalaze nije ono za što se izdaje, odnosno, svi navlače kostim i stavljaju masku na lice jer je Glembajevima najviše

⁷⁵ „(...) svi oni znadu vrlo precizno da je sve to na njima zapravo maska i da se te maske nose tek tri-četiri posljednja decenija. Iza tih svečanih dekoracija stoje u pozadini nepismene varalice, ubojice, krivokletnici i luđaci (...)“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 22-23)

stalo do toga „što se govori po gradu“ (365) i od svega mi je važnije kako će se nekome „predstaviti“. Glembajevi su „maskirani“ profesionalci koji njeguju „predpotopne“ društvene profesije bankara, odvjetnika i doktora te, štoviše, djeluju „maskirano“ kao „privilegirani švarckinstleri“ (384). Glumačka profesija je također 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. Potrebno je istaknuti da je ta „iskonska“ glumačka dimenzija osnova za metateatarsko čitanje *Gospode Glembajevih*. Unatoč tome što cjelokupnu egzistenciju među Glembajevima obavlja pretpostavka privida, važno je na početku uočiti razliku između glumca po prirodi i glumca po profesiji. Svi u glembajevskom krugu su „mutni“ i „pogospođeni“ opsjenari skloni pretvaranju te ih je u prvi mah lako kolektivno strpati u kategoriju glumaca na zadanoj društvenoj pozornici. Međutim, samo je jedan dramski lik (ili točnije: jedan lik i njegov pandan) doista moguće svrstati među kazališne profesionalce.

Barunica Castelli znakovito objedinjuje čak dvije „pretpotopne“ profesije: profesiju bludnice i profesiju glumice. Njezina naglašena tjelesnost rezonira s pretpostavkom izvođačeve tjelesne dimenzije, bez koje (kao ni bez fizičke prisutnosti publike) kazališna izvedba nije moguća. U didaskalijama se baruničina frizura pričinja „*bijelom, napudranom perikom*“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 305), a ona je uvijek odjevena u skladu s prigodom, ovisno o „štimumu“ koji želi postići. Charlotta Castelli je profesionalka⁷⁶ koja 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*“ (*ibid.*). Njezine su reakcije uvijek teatralne i u potpunoj službi izvedbe⁷⁷; kada barunica zaplače „*od emocije estetske*“, dodaje se da su to „*njene prve iskrene suze*“ (400). Kao vrhunska glumica, barunica Castelli je potpuno predana svojoj profesiji i kada kaže da je „jedno istina, a drugo Schein“ (307), ona je te razlike duboko svjesna. Međutim, od svih likova *Gospode Glembajevih*, „*Schein*“ je isključivo za barunicu Castelli (i za njezin pandan, sestru Angeliku) voljni način života. Jedino za profesionalne glumce, koji vješto manipuliraju okolinom i suvereno kontroliraju vlastitu izvedbu, svjesni privid može i mora postati

⁷⁶ Život barunice je za nju „karijera“ (*Gopsoda Glembajevi: proza, drame* 2012: 42).

⁷⁷ Za svaku situaciju barunica Castelli ima prikladnu, prenaplašenu i kontroliranu reakciju: „*razdraženo, gotovo u polplaču*“ (306), „*klone u naslonjač i tako ostane*“ (307), „*sjedi nepomično, gleda preda se i tiho briše oči rupčićem*“ (312), „*dostojanstveno, dotučeno*“ dolazi na bdjenje (389), glas joj je „*sentimentalno slomljen*“ (390), „*monotono i žalosno*“ (400) čita Skomrakove pjesme, itd.

stvarnošću, jer profesionalni glumci, moglo bi se reći, žive od kazališnog privida, odnosno profesionalno se pretvaraju. Upravo se zbog toga barunica Castelli, za razliku od svih ostalih koji se pretvaraju, *profesionalno* pretvara.

Valja se ovdje konačno dotaknuti kompleksnog odnosa dramskih likova barunice Castelli i sestre Angelike, koje su simetrično objedinjene međusobno naglašenim suprotnostima. Za razumijevanje barunice Castelli i sestre Angelike kao međusobnih pandana u bilo kojem smislu (strukturnom, motivskom, metateatarskom), važna je baš kategorija kostima: sestra Angelika je (bivša) barunica Zygmuntowicz-Glembaj u „dominikanskom kostimu“ (288), 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; u istaknutim suprotnostima krije se njihova istovjetnost. 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 prozrnim 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. Pojava je za uspostavu ovog kontrasta od velike važnosti. Jednostavnom, jednoboju (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“ noga⁷⁸. Od takvih pojava gledatelj automatski već očekuje određene karakterne ili moralne osobine te određene sklonosti ili reakcije. Već na prvi pogled očekujemo da se Beatrice oslanja na duhovnost nasuprot Charlottinoj tjelesnosti te da se „uklanja“ flertu gdje ga Charlotta potiče; očekujemo da jedna stimulira um svojom „visokom i iskrenom [duhovnom] inteligencijom“ (286), a druga tijelo svojom „erotskom inteligencijom“ (395), isto kao što očekujemo da se jedna križa smireno (388), a druga nervozno (389) ili pak da jedna moli kraj mrtvaca (375), a druga da oko mrtvaca popravlja aranžman (389), ili jedna da nepomična šuti, a druga da urlajući divlja. Nakon što smo postali svjesni kontrasta koji proizlaze

⁷⁸ Općenito je jedno od važnih životnih pitanja koja zaokupljaju barunicu Castelli (to joj je bila prva pomisao kada se našla u životnoj opasnosti „prigodom jedne željezničke nesreće“) hoće li „njezina gola noga (...) izgledati dovoljno dekorativno“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 38).

iz tih samonametnutih kostima (suptilno-napadno, duhovno(/umno)-tjelesno, čedno-vulgarno, smireno-uzbuđeno, ukusno-neukusno, strpljivo-nestrpljivo, transcendentalno-erotsko, itd.), otvara se prostor za uočavanje sličnosti koje, ako se oslobodimo leoneovske opsesije odvajanja istine od privida, na gledateljsku svijest djeluju još snažnije od prividnih opreka.

Ako dosljednosti koje proizlaze iz njihove pojave prihvatimo kao nužne, lako je preusmjeriti pažnju na sličnosti između lica sestre Angelike i barunice Castelli. Pojam kostima i prikaza opet je vrlo važan, ali ovaj put za uspostavu sličnosti. 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“, ovakav prikaz 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. Nadalje, Beatrice i Charlottu kroz umjetnički portret objedinjuje i estetika. 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, dok *vox populi* kroz Fabriczyjeva usta nalazi „da je taj portret savršeno sličan barunici“ (293), čime se opet uspostavlja istovjetnost Beatrice i Charlotte, dvije barunice Glembaj. 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“ (354) i pojam lijepog, odnosno privlačnog.

Možda je najčvršća poveznica između Beatrice i Charlotte motiv ruku koji objedinjuje njihovu seksualnost. Od svih Beatriceinih fizičkih atributa ističu se upravo ruke (u baletu *Gospoda Glembajevi* portretska Beatrice jedina nema nikakvih rekvizita, nego pokazuje svoje ruke), a naizgled neobična didaskalija u kojoj se navodi da ih kao časna sestra „*koketno skriva*“ (283) postaje sasvim logična u kontekstu njezine istovjetnosti s barunicom Castelli. Leone, koji barunicu Castelli karakterizira kao jednu „bludnicu“ i „anonimnu kurvu“ (370), sestri Angeliki pripisuje, ni manje ni više, „lice jedne gracilne gejša“ (287) te neprestano veliča njezine „netjelesne, vrhunaravne ruke“ (293), koje mu ona pak do samog kraja uskraćuje. Motiv ruku dobiva seksualnu konotaciju uz pomoć motiva *Mondscheinsonate*: u trenutku kada sestra Angelika u dramskom tekstu identificira sebe kao barunicu s portreta, izvan scene se oglasi

Mondscheinsonata koju barunica Castelli svira na klaviru (287). Motiv *Mondscheinsonate* jasna je oznaka baruničine seksualnosti: *Mondscheinsonata* je provjerena metoda kojom barunica „šarmira“ svoje muškarce, uključujući Leonea. Pri zavođenju muškaraca ruke su kod oba lika ključni dio anatomije. Leonea, koji je opsjednut Beatriceinim⁷⁹ rukama, barunica Castelli zavela je sviranjem *Mondscheinsonate* na klaviru, odnosno radnjom koja se izvodi rukama, a sestra Angelika svoje ruke od Leonea skriva *koketno*. Primjećujemo da je način zavođenja dosljedan njihovim ulogama i kostimu u kojem se nalaze (Beatrice zavodi skrivanjem, a Charlotta otkrivanjem), ali da sredstvo kojim zavode ostaje isto. Nadalje, iz seksualizirane perspektive ruku položaj u kojem barunica Castelli na samom kraju zatekne Leonea i sestru Angeliku doista je *in flagranti*, i to dovoljno eksplicitne prirode da pogrđni izrazi poput „*Strassendirne*“ (410) i „*Stundenhotel*“ (411) kojima se koristi barunica Castelli budu sasvim primjereni situaciji. Taj završni naglasak na motiv ruku možda najizravnije poistovjećuje⁸⁰ Beatrice i Charlottu, koje svojevrijedno tumače oprečne uloge sestre Angelike i barunice Castelli.

Svjesno tumačenje uloga odlika je glumačke profesije, pa stoga i Beatrice, kao pandan barunici Castelli, na neki način pripada kazališnim profesionalcima. Razlika koju među njima pravi Leone jedan je od izvora njegove „prenapetosti“, jer ga u njegovoj želji za spoznajom zavodi na krivi put. Leone ih svjesno ponajprije sagledava kao odnos „autentičnog“ i „lažnog“, dok su one pak svaka u svojoj ulozi (odnosno svaka u svom kostimu) izvorne i dosljedne. *Uloga* sestre Angelike od nje iziskuje da bude pretjerano mirna (čak i Leone primjećuje njezinu prenapetost „koncentraciju“), a od barunice Castelli da bude afektirano uzrujana,⁸¹ međutim, njihov profesionalni kontinuitet posustaje pred Leoneovom potragom za autentičnošću, koja ih je sposobna natjerati da mjestimice izađu iz vlastite uloge i razotkriju se kao – glumice. Problem se javlja jer Leone, unatoč svojoj pronicljivosti, odbija prihvatiti tu spoznaju. Kao profesionalne glumice, i Beatrice i Charlotta djeluju „lažno“, u okrilju kazališnog privida. Beatrice je „lažnija“

⁷⁹ Leone ju uporno zove njezinim imenom barunice (Beatrice), što je još jedan pokazatelj da barem na podsvjesnoj razini poistovjećuje dvije barunice Glembaj.

⁸⁰ Osim što su obje barunice Glembaj, nakon drugog čina obje nose i titulu udovice Glembaj. Zatim, obje imaju veze s imenom Zygmuntowicz (Beatrice je iz obitelji Zygmuntowicz, Charlotta je zavela jednog Zygmuntowicza) i obje su kršćanske „dobrotvorke“ (a *kakve* su one dobrotvorke ponovno diktiraju njihovi kostimi) u bliskom kontaktu s vjerskim predstavnicima (Beatrice je „u službi kardinala“ (300) kojem prenosi poruke, a Charlotta ima osobnog ispovjednika kojem piše pisma; u tom je kontekstu Charlottina iznenadna optužba da je Angelika kardinalova ljubavnica (411) isto tako mogla biti priznanje da je barunica Castelli ljubavnica Silberbrandtu). Sâm Leone je još jedna poveznica jer obje nastupaju kao ekvivalent njegove majke (jedna formalno, druga neformalno).

⁸¹ Dosljednost ulozi je opet vidljiva iz načina na koji u drami svaka posebno „klone u naslonjač“ (jedna u kontemplaciji, a druga jer joj se ne da razmišljati o trenutnoj temi).

u glumačkoj profesiji, ali naizgled „autentična“⁸² u obitelji Glembaj, i za njom „u tom kloru i morfiju, među tim groznim maskama“ koje ih okružuju Leone osjeća „potrebu kao za čovjekom“ (404). Leone ovim svojim riječima potvrđuje ulogu koju mu Krleža pripisuje otpočeka: ulogu onoga koji vidi jasnije i detaljnije od ostalih, pronicljivu ulogu umjetnika (slikara) i filozofa, ali i ulogu izuzetno neposlušnog, a time i frustriranog, „prenapetog“ kazališnog gledatelja. Leone Glembaj od početka je svjestan kazališnih znakova koji ga okružuju, međutim, on im ne vjeruje i tvrdoglavo ih ne priznaje, koristeći svaku priliku da eksponira njihovu artificijelnost. Ono za čime Leone žudi je „jasnoća“, umjesto „privida“ (*Schein*) koji mu se nudi, a 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. Leoneu, velikom zagovorniku logike, se baš ništa ne može „objasniti“, sve dok ne prihvati pretpostavku obmane. 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. To se konačno događa u trećem činu, na samom kraju drame.

Tijekom cijele drame Leone bezuspješno pokušava „proniknuti“ u nešto što već u osnovi ne prihvaća, da bi na samom kraju prepoznao Beatrice kao *Scheinheiligin* te ju pomoću ključnih riječi („*Strassendirne*“, i „*Stundenhotel*“), odnosno u baletu indikativne geste, kao da se budi iz hipnotičkog transa, napokon svjesno funkcijski izjednačio⁸³ s „rafiniranom papigom“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 411) Charlottom Castelli. Usprkos Leoneovoj potrebi za čovjekom, Beatrice je „tako konvencionalna“ (404) jer je u svom profesionalnom nastupu nestvarna koliko i svi ostali. Štoviše, Beatrice možda i nije sasvim uvjerena u svoju glumačku profesiju (ona *ne zna* gdje je „ta točka o koju se upir[e]“ (287)), a Leoneovo odbijanje kazališnih konvencija (i uloge koju ona trenutno tumači) s jedne strane te inzistiranje na Beatrice kao pojmu „autentičnosti“ s druge, dovodi ju u nepovoljan, idealizirani položaj apstraktnog entiteta.

⁸² Po svojoj imenjakinji Angeliki Bárbóczy, koja je bila „prva autentična plemkinja u obitelji Glembaj“, usto još i „supruga advokata Ambroza Glembaja“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 36). Za Leonea, koji u potpunosti vjeuje Bárbóczy-legendi, to je više nego dovoljno da pretpostavi Beatriceinu autentičnost.

⁸³ Leoneova pogreška je i u tome što njemu Beatrice na svjesnoj razini nema nikakve sličnosti s barunicom Castelli. Trecento kao „doba vrhunske gotike i skolastike“ (E.R. Curtius: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matica hrvatska, Zagreb: 1971; str. 132) i vrhunac srednjovjekovlja u sebi sadrži opreku u viđenju žene koja opet povezuje Charlottu i Beatrice: pogansku, plodonosnu božicu „Naturu“ koja je svedena na opsceno biće neutažive požude i sterilne žene koja je kreposna do apsurdna. Tek kad Leone uvidi sličnosti može mu se „razjasniti“ percepcija (i zatim mora činom eliminirati onu koju „fizički“ može eliminirati, nakon što je u svom umu eliminirao ideju Beatrice).

Ona stoga ne može kvalitetno posredovati između Leonea i izvedbe. Jedina osoba koja može posredovati je barunica Castelli, koja sama i u potpunosti svjesno kreira vlastitu ulogu. Jedino barunica Castelli Leonea može „uvjeriti“ da prihvati malo iluzije jer je jedina koja *svjesno* glumi. Svi ostali, uključujući Leoneovu „autentičnu“ Beatrice, su iskonski arhetipovi, funkcije jednog te istog entiteta uvjereni 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 jest samo glumačko umijeće.⁸⁴

Što se pak tiče pojavne autentičnosti, izgled lica u baletu *Gospoda Glembajevi* nadovezuje se na cjelokupnu vizualnu estetiku predstave. Kostim i frizura upućuju na vremenski period (npr. različitim krojem), status (npr. različitim materijalima), situaciju (npr. detaljima), karakter (npr. uzorcima) ili sâm lik (npr. specifičnom bojom).

Vanjska pojava podnosi veliku količinu informacija, pa nije neobično da se klasični balet, kao (relativno) nijemi žanr razvijan u imućnom dvorskom okruženju, od samih početaka oslanjao na raskošne kostime. U baletu *Gospoda Glembajevi* kostimi su, u skladu s klasičnom tradicijom, i dalje raskošni, ali su također, u skladu s cijelom predstavom, funkcionalni i suvremeno stilizirani, a njihova je najveća prednost dosljedna, ali nenametljiva upotreba detalja. S obzirom da cijelokupna predstava na neki način slijedi nepisano pravilo „manje je više“, odnosno, čvrsto pravilo podređenosti totalitetu scenske izvedbe, kostime je moguće izdvojiti kao ogledni primjer tog pravila. Stilski objedinjeni zajedničkim crtama, primjerice, motivom crnine u koju su zavijene povorke Glembajevih ili specifičnim „savšenim“ (*Glembajevi: drame, proza* 2012: 305) krojem koji upućuje na razliku u vremenu i modi, kostimi nenametljivo naglašavaju 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 se snažno ističe dječak u bijelom), ali se, uz pomoć razlike u kroju, teksturi, uzorcima i dodacima u obliku odgovarajućeg (crnog) šešira⁸⁵ (za muškarce uglavnom cilindri), taj kolektiv lica razlaže na specifične pojedince u crnini. To je posebno važno za sve likove navedene u baletu jer već

⁸⁴ Jedino što do gledatelja može „istinski“ doprijeti je umijeće glumca, s kojim se gledatelj u nekom trenutku identificira. To se događa i Leoneu, barunica ga je obmanula ga njegovim „vlastitim“ riječima. Samo ako gledatelj, privlačajući konvencije, postane dio izvedbe, moguće je prijenos informacija i razumijevanje kazališne poruke, a jedino određenom dozom poistovjećenosti kazališna izvedba ima efekta na one koji su u nju uključeni.

⁸⁵ Industrija šešira doživjela je veliki procvat polovicom 19. stoljeća; šešir je idealan odraz građanskog društva, ali i trenda koji svi (osim Leonea, koji se ne vodi za ukusom društva), pa i oni najsiromašniji (jer čak i Fanika Canjeg ima nešto na glavi) prate.

njihovi glembajevski kaputi zorno upućuju na društveni ili imovinski status, karakter, zanimanje, ili pak podrijetlo likova, odnosno, općenito ih legitimiraju kao nositelje specifičnih uloga (Fischer-Lichte 2015: 130). Glembajevski crne uniforme u obliku kaputa krojem, materijalom i uzorcima najavljuju kostime koji slijede. Glembajev dugi kaput od crnog baršuna (jer je baršun, kao i zlatna boja njegove kravate, za Glembaja „pojam ljepote“ (362)) upućuje na njegove skupocjene kućne ogrtače i prsluke, a ogrtač s kratkom pelerinom i visokim ovratnikom kakav nosi Irena Basilides-Danielli kroz damast⁸⁶ i dodatak u obliku stilizirano venecijanskog kroja šešira objedinjuje orijentalne uzorke i venecijanske tkanine, koji prevladavaju u njezinom kostimu, legitimirajući Irenu Danielli kao bogatu, „egzotičnu snahu“. Kaput kao ogledni primjerak kostima vrijedi i za Glembajevu djecu: Alis Glembaj, preranom smrću zapela u nekom drugom vremenu u svom mladenački jednostavnom, plišanom „retro“ kaputu visokog struka koji podsjeća na ženske krojeve 19. stoljeća, zatim, Ivan Glembaj u svojoj elegantnoj, ali činovnički bezličnoj pelerini, i Leone Glembaj u svom dugom boemskom kaputu s komadićem očeve estetike u obliku ovratnika od crnog baršuna, a time i glembajevštine kojoj se Leone (neuspješno) odupire.

Charlotta Castelli i Beatrice ponovno su objedinjene u svojim razlikama. Osim što obje nose šešire s velom preko lica, od kojih je Charlottin s mnogo većim obodom glamurozniji od praktičnijeg kakav nosi Beatrice, obje se ističu i senzualnim krojem kaputa koji naglašava oblik ženskog tijela (unatoč tome što je jedna strogo zakopčana do grla, a druga izazovno obavijena krznom). Njihovi kaputi ukazuju i na njihovo financijsko stanje, ali i na „autentičnost“ titule: Beatrice je „vitka, otmjena i dekorativna“ (282) u nenametljivom kaputu od velura koji ipak odaje „autentičan“ aristokratski ukus, dok se Charlottin pojam otmjenog i dekorativnog očituje spojem običnijeg materijala i napadne količine krzna⁸⁷ oko ramena i na rukavima te perjem na šeširu.

Nadalje, tu su i Fanika Canjeg, raščupane kose pod oskudnim nakrivljenim šeširićem sa svojim ogrtačem od krutog materijala koji se u odnosu na druge doima gotovo klošarskim, zatim, Silberbrandt koji je „u svojoj reverendi od listera figura crna i vitka“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 289), s dodatkom običnog crnog svećeničkog bireta, pa Fabriczy kojem je već u kaput utkano da je „stari bonvivan“ (288) i „iskusni epikurejac“ (289), doktor Altmann u svom

⁸⁶ Skupocjeno platno tkano od svile, lana ili pamuka s ornamentalnim i figuralnim uzorcima, specifično po nejednakom presijavanju površine.

⁸⁷ Kombinacija koja je nešto skuplja verzija Charlottinog iznošenog kaputa s znamenitom poluraspadnutom lisicom (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 39) oko vrata u kojem se pojavljuje na početku prvog dijela.

doktorski uglađenom ogrtaču, Puba u praktičnom kratkom kaputiću s crnim šalom, Oliver u dugačkoj kabanici s mladenačkom šilt-kapicom, Balloczansky u kicoškom crnom krznu i šubari koji mu pristaju uz uniformu, Charlottina majka odjevena kao na prijelazu stoljeća s karakterističnim pokrivalom za glavu, sluga Franz u običnoj crnoj pelerini te ostali članovi ansambla čiji kaputi i šeširi ne nose tako istaknute oznake, ali se svejedno međusobno razlikuju pa je i njih moguće razaznati kao (neimenovane) pojedince.

Nadgradnja kostima nastavlja se dodatkom boja. Kontrastne, dominantne intenzivne boje na kostimu garantiraju prepoznatljivost te pomažu gledatelju da lica brže uoči i bolje upamti. Nakon mase figura u crnom, predstavljena nam je nuklearna struktura obitelji Glembaj: Ignjat kao glava obitelji u purpurnom ogrtaču, Irena u kostimu zelene boje, Alis u intenzivno modroj haljini, Ivan u bijelom odijelu i Leone u glembajevski crnom.⁸⁸ Sestra Angelika odskače u svom kostimu časne sestre (koji otkriva njezine ruke i njezino lice „gracilne gejšee“), a specifičnim monokromatskim kostimom žućkaste boje i sijetloplavom kićenom uniformom ističu se lica Fanike Canjeg i potpukovnika Balloczanskog, dok su ostali, osim barunice Castelli koja mijenja veliku količinu kostima, objedinjeni odijelima relativno tamnih tonova (Fabriczy kao „stari bonvivan“ koji pomno pazi na svoj izgled jedini od njih nosi kompletno odijelo u pastelnom tonu).

Boje također povezuju određena lica na funkcijskoj razini: npr. zelena boja baruničinog iznošenog kaputa sumorni je odraz sjajne zelene boje kostima Glembajeve prve žene, a Leoneov kostim na početku rezonira s kostimom Ignjata Glembaja sličnim krojem i materijalom sakoa dok je pak Ivanov (iako se vidi da potječe iz bogate obitelji) svojom jednostavnošću u činovnički bezličnoj suprotnosti očevu načinu odijevanja, a bojom (potpuno bijelom nasuprot crne) se suprotstavlja i ideji „originalnog“ glembajevskog ruha. Jednostavnost i potpuno bijela boja kostima poveznica je i između Leonea/Ivana i dječaka s početka (odnosno kraja) baleta. Haljina od modrog pliša povezuje Alis, koliko (na samom kraju) i barunicu Castelli, s Glembaju dragim estetskim predmetom (u didaskalijama se navodi da Glembaj u svom intimnom prostoru ima pokušaj od modrog pliša), a glembajevski uži krug objedinjen je sličnim zagasitim tonovima koji variraju temu glembajevskog kostima u različitim „švarckinstlerskim“ profesijama.

⁸⁸ Purpurni ogrtač ili plašt ujedno je znak vlasti i dostojanstva, što se uklapa u opći dojam do kojeg Ignjat Glembaj drži. Ostale se boje također mogu povezati s nekim simboličkim značenjem, npr. zeleno za ljubomoru, modro za melankoliju, bijelo za neiskvarenost.

„Profesija“ barunice Castelli pak iziskuje od nje da mijenja svoju pojavu više od ostalih te ona za svaki prizor ima prigodno osmišljen kostim, kako bi se 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 stoga baruničnim kostimima odjekuje najveća količina različitih detalja koji odražavaju stil, vrijeme, mjesto, karakter, situaciju, društveni status i glembajevsku estetiku. Svi se oni besprijeckorno nastavljaju jedan na drugi, gradacijom materijala (od neuglednih tkanina do čiste svile i baršuna) i krojeva, a prati ih i nekoliko različitih frizura. Obavezni detalji svakog kostima koji nosi barunica Castelli, dva lajtmotiva njezine pojave, su duboki dekolte (41) i suknja s prorezom kroz koji može proviriti gola noga⁸⁹. Istaknuti dekolte i gola noga fiksna su obilježja baruničine pojave, a jedini kostim koji to u svome kroju izričito ne sadrži je njezina početna haljina, ali se, međutim, i noga i dekolte u tom slučaju naglašavaju gestički i proksemički (jer ona otkapča kaput da bi razotkrila tijelo i pokazuje nogu u koreografiji). Nakon crnog kaputa s pripadajućim šešikom, barunicu prvi put gledamo u dugačkom kaputu otrovnozelene boje s iznošenim lisičjim krznom oko vrata,⁹⁰ koji skida u trenutku uspona na društvenoj ljestvici (kada susreće baruna Castellija) i od tada njezini kostimi postupno postaju raskošni i ekstravagantni do neukusa. Sljedeća je haljina izazovna kombinacija dekoltiranog korzeta crvene boje i plisirane suknje koja se presijava u ljubičastom tonu ciklame; već je ovdje uočljivo da plisirana suknja nalikuje suknji s prethodnog kostima, ali, osim što je sada od luksuznijeg materijala i jarke boje, ima i naglašen prorez sa strane. Sljedeći baruničin kostim je intimna odjeća u kojoj, raspuštene kose, izvodi svoju *Mondscheinsonatu*: dugi, prozračni ogrtač od svile u zelenkasto-srebrnoj boji mjesečine skrojen tako da njezino tijelo istovremeno i otkriva i zaklanja od pogleda. Dekolte je, s obzirom da se radi o intimnoj situaciji, na ovom kostimu izazovniji nego na svim ostalim kombinacijama (i dodatno naglašen zlatnim nitima kojima je protkan prednji dio oko grudi), a noge među koje „smata“ muškarce ovim su kostimom, jer se radi o Leoneu (395), sasvim ogoljene, uključujući i baruničina stopala. Sljedeći kostim prikazuje nešto stariju (vremenska razlika dekorativno je naznačena jednim sijedim pramenom baruničine kose, ali i nešto drugačijim krojem suknje) barunicu u tamnocrvenoj suknji velikog proreza protkanoj zlatom⁹¹ i bijeloj košulji sa zlatnim obrubom na

⁸⁹ Gola noga je u baletu *Gospoda Glembajevi* estetski objekt u dvostrukom smislu: u smislu barunice kao estetskog predmeta, ali i u smislu baleta kao umjetnosti tijela, jer su noge ključna estetska komponenta svakog baletnog umjetnika (posebno balerina).

⁹⁰ Ona mijesha „najfantastičnije četrunovo žutilo s apsintom“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 38).

⁹¹ To je scena koja objedinjuje „znamenitu toaletu od šantung-svile rdine boje, sa zlatnim štrikerajem“ i „alabasternu bjelinu“ baruničinog „klaunovski“ bijelog tena (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 38).

rukavima i oko napadno dubokog dekoltea, u kojima se pojavljuje na suđenju, a čisto bijela košulja sa zlatnim obrubom potencira kontrast „nevinosti“ koju konotira bijela boja košulje s izazovnošću dekoltea.

Baruničini kostimi kroz balet nisu samo vizualno sve istaknutiji (bilo da se radi o kroju ili o kontrastu specifičnih boja; „sve to bijaše slika“ (38)), nego i postavljaju trendove (predstavljene u različitim društvenim situacijama i različitim točkama baruničinog života na visokoj nozi, poput Svjetske izložbe u Parizu, javne parnice ili jubileja tvrtke) koji u društvu uvijek malo kaskaju za baruničinim stilom odijevanja. Kroj spomenute prve haljine nakon što Charlotta zadobije titulu barunice odražava se u kostimima ženskog dijela ansambla, doduše u nježnijim, ne tako intenzivnim bojama. Ona zatim prelazi na užu varijantu suknje i nešto dublji dekolte (kostim iz sudnice), dok ostatak ansambla još prati stari trend. Novitet po kroju i materijalu je zagasito žuta svilena haljina u boji zlata (Glembajeva najdraža boja!) koju barunica nosi na obljetničkoj proslavi tvrtke, iako baruničin ovratnik već najavljuje njezin sljedeći kostim, a ostatak ansambla (ponovno u nježnijim bojama) zadržava prijašnju ideju dekoltea. I haljine i odijela pojedinih članova ansambla međusobno si nalikuju, ovisno o „trendu“ koji diktiraju pripadnici istaknutih društvenih slojeva (u ovom slučaju barunica i Ignjat Glembaj), međutim, oni (kao ni kaputi) nisu identične međusobne replike te razlikom u boji (npr. prsluka kod muškaraca) ili suptilnim varijacijama u kroju i rasporedu detalja (npr. u izrezu dekoltea i dizajnu ukrasa na haljinama s proslave u drugom dijelu) održavaju individualnost pojedinih članova ansambla.

Nitko osim barunice Castelli iz prizora u prizor ne mijenja kompletan kostim. Promjena kostima za različite prizore kod ansambla se očituje odbacivanjem, obnavljanjem ili dodavanjem slojeva kostima dok baza (odijelo ili haljina različitog kroja) ostaje ista (po jedna za svaki dio baleta). Ansambl se tako pojavljuje i samo u šeširima (npr. sudnica), samo u kaputima (npr. prizor s kišobranima, koji se u tom slučaju mogu promatrati kao dio kostima i kao rekviziti), u oboje (npr. sporovodne povorke) ili nijednom od toga (npr. proslava jubileja), a čak i barunica Castelli koristi kaput kao promjenu kostima u dva navrata (nosi ga kada dolazi u Glembajevu kuću nakon smrti prve žene i na početku drugog dijela, kada stoji nad tijelom pregažene Rupertove, uz dodatak šešira čiji joj veliki obod zakriva lice).

Odbacivanje ili dodavanje slojeva kostima često se primjenjuje zbog velike količine prizora. Odnosno, promjena pojave izvođača, koja se izvodi brže i neprimjetnije od promjene scenografije, omogućuje veću količinu prizora i dinamičnije scensko zbivanje. Suptilna

dinamika je u činjenici da promjene nisu drastične (samo barunica nastupa u vizualno potpuno novim kombinacijama), nego dovoljne da gledatelj stekne dojam da je nastupilo nešto novo (npr. Irena Danielli gubi prsluk, Silberbrandt skida i ponovno oblači dugu svećeničku halju, Glembaj mijenja odijelo, frak i kućni ogrtač, itd.). Leone tijekom oba dijela predstave postepeno gubi dijelove kostima: iz kaputa prelazi u odijelo ili frak, zatim u košulju i prsluk, samo košulju i na kraju ostaje u običnim bijelim hlačama. Njegova potpuno bijela „luđačka“ odora rezonira s bijelim odijelom starijeg brata Ivana koji je „poludio“ nakon sestrine smrti, kao i sa bijelim kostimom dječaka (s početka i kraja). Njih trojica bjelinom kostima 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 gotovo djetinje jednostavne u odnosu na glembajevštinu koja sve što je nepatvoreno ili jednostavno tretira kao „prenapeto“.

Potpuna promjena kostima karakteristična je, dakako, i za baruničin pandan, Beatrice. Prijelaz iz barunice Zygmuntowicz-Glembaj u sestru Angeliku i iz sestre Angelike u Beatrice obrnuto je proporcionalan 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, tematizira dio kazališnog procesa. Način na koji Beatrice izlazi iz kostima sestre Angelike srodan je prvoj promjeni kostima barunice Castelli pri kojoj ona za baruna Castellija sa sebe svlači svoj iznošeni kaput, kao što sestra Angelika za Leonea sa sebe svlači redovničku haljinu. Obje ispod tih kostima nose haljine koje ih u odnosu na ostale kostime „ogoljuju“ i koje, kao i kaputi na početku, objedinjuju njihove situacije u skladu s razlikama u „autentičnosti“ ukusa i dva stereotipa u poimanju ženske seksualnosti (žene kao hiperseksualne bludnice ili pak aseksualne djevice). Obje te „svadbene“ haljine naglašavaju njihova tijela, ali Charlottina haljina žene-bludnice je izazovno (no u odnosu na sve kostime koji slijede decentnije) ukrašena i breskvaste je, prividno bijele boje koja je bliža boji kože, dok Beatrice ostaje u jednostavnijoj, ali profinjenoj, čisto bijeloj haljini žene-djevice.

Već spomenuta frizura sastavni je dio kostima, posebno istaknut za barunicu Castelli koja jedina doista mijenja svoje frizure. Evolucijom frizure na baruničinoj glavi signalizira se protok vremena: u različitom vremensko-prostornom kontekstu barunica nosi različite punđe (razlikuju ih visina, oblik i tip razdijeljka) ili pak ima potpuno⁹² raspuštenu kosu, kao na kraju

⁹² Djelomično raspuštenu kosu imaju i Alis i Beatrice (na početku i na kraju). Leone u odnosu na ostale zalizane pripadnike društva ima neoblikovanu, „zapuštenu“ frizuru.

oba dijela baleta (u oba slučaja prikazuje se situacija u kojoj razum preuzima nešto nagonsko i divlje: strast ili bijes). Uz dekorativni pramen posijđene kose na baruničinoj glavi, naknadno dodani sijedi pramenovi (uz šminkom naglašeniije konture lica)⁹³ označavaju protok vremena i na ostalim likovima prisutnima u Glembajevom salonu, čime se daje do znanja da su na početku drugog čina vidno „ostarjeli“ u odnosu na prvi čin.

Osim svega navedenog, vanjskoj pojavi lika X doprinosi također i prirodna pojava izvođača, u ovom slučaju plesača. Štoviše, podjela uloga je općenito iz perspektive kazališne predstave zanimljiv, a u ovom specifičnom kontekstu i adaptacijski relevantan element te zaslužuje kratki komentar koji može poslužiti kao uvod u završni dio analize baleta *Gospoda Glembajevi*. Balet *Gospoda Glembajevi* odlikuje se promišljenom podjelom uloga, koja, između ostalog, prati sugestije o izgledu i karakteru likova iz sporednog teksta drame, ali i maksimalno podupire interpretativne kvalitete svakog izvođača. Osim što (europski) klasični balet njeguje određenu vizualnu estetiku (temeljenu uglavnom na ruskoj tradiciji), kao fizički zahtjevna izvedbena umjetnost balet iziskuje i specifičan tip tijela koje je te zahtjeve osposobljeno izvršiti, odnosno iziskuje spoj snage i elastičnosti koji se, upravo kako bi plesačeva karijera doživjela procvat onda kada je ljudsko tijelo u fizičkom naponu snage, izgrađuje od vrlo rane dobi. Svi plesači, dakle, posjeduju tijela osposobljena za izvedbu raznovrsnih kretnji i plesnih elemenata i to se, hipotetski govoreći, idejno ne razlikuje od pretpostavke (kazališnog) izvođača samog po sebi. Međutim, balet je vjerojatno jedini kazališni žanr u kojem vršnjaci (od kojih još k tome nitko nije navršio ni trideset godina života) mogu tumačiti generacijski udaljene uloge poput Leonea i Ignjata Glembaja, ili pak Silberbrandta, Olivera Glembaja i barunice Castelli. S jedne strane to ima veze s činjenicom da je plesačka umjetnička karijera fizički uglavnom ograničena na određenu dob te je pojam vremena mnogo zgusnutiji iz plesačke perspektive. S druge strane, u klasičnom repertoaru istaknuti plesači prolaze kroz sve reprezentativne glavne uloge, i to po ključu koji je, zbog već spomenute strukture kanonskih baleta koji izmjenjuju narativne dijelove sa solističkim varijacijama ili brojevima ansambla, usmjeren prvenstveno na tehničke sposobnosti pojedinaca, a tek onda na glumačku interpretaciju (primjerice, interpretacija Aurore u *Trnoružici* nipošto nije isto što i

⁹³ Šminka je, dakako, od takvog značaja za sve istaknute likove osim barunice Castelli, koja opsesivnom brigom o svom fizičkom izgledu prividno ne stari (a posebno ne u licu), sestre Angelike/Beatrice koja je u svojoj ideji više ikona nego osoba te „pokojnih“ članova obitelji Glembaj koji likom ostaju „zamrznuti“ onako kako su posljednji put viđeni na sceni.

interpretacija barunice Castelli u *Gospodi Glembajevima*, bez obzira na karakter uloge)⁹⁴. Balet *Gospoda Glembajevi* u tom je smislu potpuno moderan tip narativnog baleta jer, osim što nadilazi strogu strukturu razliku između narativnih i ne-narativnih dijelova, on spojem mimike, gesta i pokreta interpretativno neprekidno angažira sve izvođače – i to ne prvenstveno u odnosu na njihov plesački status (prvaka, solista, člana ansambla) unutar kazališne kuće, već u odnosu na pojedinu ulogu koju svatko od njih tumači u baletu.

3.2.4. Izvođačeva djelatnost kao znak

Završni dio analize bavi se komponentom kazališnog znaka koja obuhvaća izvođačevu djelatnost, odnosno onim elementima kazališnog znaka koje proizvodi sâmo izvođačevo tijelo: jezičnim i kinezičkim znakovima. S obzirom na to da su u baletu jezični znakovi u pravilu isključeni iz izvedbe (iako balet *Gospoda Glembajevi* uključuje i neke paralingvističke znakove, kojima se ostvaruju značenja na subjektivnoj razini lika, izražavajući ponajprije emocije danog subjekta)⁹⁵, posvetit ću se kinezičkim znakovima.

Izvođačeva djelatnost kao kinezički znak obuhvaća sve kretnje lica i tijela (*Semiotika kazališta* 2015: 57), odnosno mimičke, gestičke i proksemičke znakove. Proksemički znakovi, odnosno pokret, polazišna su točka plesne izvođačke „djelatnosti“ (pokret je u odnosu na totalitet kazališne predstave samo jedan od elemenata, dok je za ples osnovni konstitucijski element) te se gestički i mimički znakovi u ovom kontekstu definiraju primarno u odnosu na to jesu li ili nisu u funkciji proksemičkih znakova (98). Izvor mimičkih znakova je ljudsko lice koje donosi sedam „primarnih afekata“⁹⁶ (59), a koje gledatelj tumači prema pravilima koja vrijede u kazalištu i društvenim pravilima koja inače vrijede „unutar sloja koji je nositelj nekog kazališta“.⁹⁷ Gestički znakovi pak obuhvaćaju izvođačevu cjelokupnu tjelesnost i odnose se na ispunjenje nakane u procesu interakcije te su tako nezaobilazno povezani s konkretnošću neke

⁹⁴ Dalo bi se raspravljati o suvremenijem pristupu kanonskim klasičnim baletima i koreografsko-režijskim intervencijama koje re-definiraju pojam narativnog baleta (gledajući na to iz perspektive adaptacije kanona), dramski produbljujući balet kao kazališnu vrstu, međutim, to je tema za neki drugi kazališni rad.

⁹⁵ To su ponajprije uzdah (barunica), smijeh (barunica, Leone), plač/krik (Fanika), glasno i teško disanje (Alis, Glembaj).

⁹⁶ Sreću, iznenađenje, strah, tugu, ljutnju, gnušanje (prezir) i zanimanje. Izrazi lica odgovaraju situaciji, a snažna mimika koja obuhvaća raspon od suptilnih promjena do doista izobličjenih grimasa stavlja naglasak na „dramskost“ baleta *Gospoda Glembajevi*, jer izrazom lica plesači upućuju na karakter onoga što bi u drugim okolnostima izgovorili.

⁹⁷ Kazalište može propisivati drugačija pravila primjene i pretvaranja u odnosu na kulturu koja ga okružuje te isto tako može mimičke znakove učiniti profinjenijima ili ih forsirati pretjerivanjem, ali za izražavanje emocija kazalište u načelu ne može stvarati mimičke znakove koji se razlikuju od općeraširenih znakova (*Semiotika kazališta* 2015: 68).

situacije, odnosno konteksta (74).⁹⁸ Od gestičkih znakova razlikujemo one koji prate govor i, u ovom kontekstu bitnije, one koji govor nadomještaju.

S jedne strane su tu pokazne geste koje mogu poslužiti kao demonstracijski znakovi kojima se nadomješta govor i uspostavlja odnos spram nekih osoba, objekata ili prostornog rasporeda. Pokazne geste koriste se za rekvizite (npr. novine, pisma), scenografiju (npr. portreti) ili pak osobe (npr. „odnesite ju“ / „odvedite ga“, „odlazi“, „što (ti) je?“, „ja/ti/on“), odnosno dijelove osoba (npr. pokazna gesta koja ističe čeljust). Ovaj tip znaka funkcionira kao svojevrsno vezivno tkivo između čistog pokreta i maksimalno konkretiziranog kinezičkog znaka. S druge strane, postoje ikonički gestički znakovi, koji u užem smislu pomoću lako razumljivih i karakterističnih gesti daju sliku predmeta koji pretpostavljaju (npr. „vaga“, „kiša“) dok se kao konotativno-ikonički znakovi odnose na sekundarna (samovoljno odabrana) obilježja onoga što se njima želi izraziti te ih recipijent mora posebno naučiti (*Semiotika kazališta* 2015: 77).⁹⁹ 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 (npr. „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 subjekta¹⁰⁰ te su tako u vezi s vanjskom pojavom i kulturom (jer veza između geste i označenog ovisi i o kulturi!) može prikazati nečiju dob, spol, društveni status, trenutnu ulogu, tjelesno zdravlje, duhovno stanje, duševno raspoloženje ili pak za dramski lik karakteristična obilježja (npr. 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“)).

Nameće se problem neodvojivosti plesnog pokreta od geste i mimike koja i pokret i gestu podupire. Uzimajući u obzir da se proksemički znakovi realiziraju i kao skupina gestičkih

⁹⁸ Gestičkim znakovima moguće je sagledati sa stajališta kulturne uvjetovanosti i sa lingvističkog stajališta. Kulturološki gledano, svaka kultura gestičkim znakovima stvara značenje na temelju specifičnog koda koji vrijedi isključivo unutar te kulture (*Semiotika kazališta* 2015: 72), dok lingvistička analogija upućuje na to da se gestički najmanje značenjske jedinice (*acts*) uvijek tretiraju u odnosu na neku situaciju, u kojoj se prema nečemu odnose bilo simbolički, bilo indeksno, bilo ikonički (73).

⁹⁹ Znak negacije često se koristi, a u različitom kontekstu i izveden na karakterističan način dobiva različita značenja: npr. „mrtva je“ (Altmann), „ne“ (Franz), „to nije portret“ (Leone) i „sve je (financijski) propalo“ (Puba, Leone).

¹⁰⁰ Sve navedeno u odnosu na subjekt ima ulogu indeksa, odnosno, dovodi se u vezu s nekim konkretnim subjektom (*Semiotika kazališta* 2015: 83), dok na intersubjektivnoj razini služi u svrhu regulacije komunikacijskog procesa.

znakova i kao skupina zasebnih znakova koji se tiču okolnog prostora (znakovi razmaka i promjene razmaka između interakcijskih partnera te znakovi kretanja u prostoru) (*Semiotika kazališta* 2015: 98) te da je odnos izvođača u prostoru primarna pretpostavka baletne predstave, kinezički znakovi u ovom bi se slučaju, opisa radi, eventualno 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 to lik pojavljuje. U ovom smislu moguće je razlikovati konkretne kretnje, karakter nekog pokreta, ali i domišljatu upotrebu različitih plesnih izraza u karakterizacijske svrhe.

Balet *Gospoda Glembajevi* 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, su u izrazu uvijek neo-klasični, jer njeguju ono što je u modi. S obzirom da suvremena baletna konvencija (trenutno) njeguje neo-klasični stil izraza, Glembajevi se kao kolektiv služe primarno tim izrazom. Nasuprot tome, sve što izlazi iz konvencionalnih okvira ponašanja u društvu 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 se otpočetak gravitira suvremenom plesnom izrazu; prije svega, on se i ne trudi biti konvencionalan, a usto je „*figura dekadentna*“ (282) kojoj se predbacuje „prenapeta“ daniellijevska krv. Time se on suprotstavlja ocu (u čijim je očima izrod), a dovodi u vezu s majkom, s kojom se sâm identificira, a koja je obilježena suvremenijim elementima posebno u trenucima najvećeg nemira, pred vlastitu smrt. Granična točka Leoneove nestabilnosti je prepoznatljiv niz kratkih skokova nervoznog karaktera, sličnih tikovima, koji funkcioniraju kao oznaka unutarnjeg nemira i nagovještaj ludila. Te Leoneove napadaje čvrstim dodirrom donekle smiruju drugi (uža obitelj, Beatrice), ali Leone na kraju ipak „puca“: njegova završna solo varijacija objedinjuje daniellijevsko ludilo i glembajevski zločin, a u potpuno je suvremenom stilu, s velikim rasponom elemenata (od podne tehnike do raznih okreta i skokova). Leoneov brat Ivan prepušten je također slobodnijem, suvremenijem izrazu u trenutku kada (iz)gubi razum (prije čega i on nakratko izvodi *überspannt*-skokove, ali nema nikoga da ga smiri) i baca se u smrt. Na skali suvremenosti svoje mjesto nalazi i Oliver Glembaj, kao egzemplar „čistog“ Glembaja, malog kriminalnog

degenerika čija glembajevština (nagoviještena zvukom cvrkuta ptica) pred kraj baleta izbija u punom sjaju. Zatim, Silberbrandtova metaforička beskičmenost približava se i suvremenijem izrazu, posebno kada se manirom nižeg bića ulaguje Leoneu za vrijeme drugog čina drame, a na tragu nagonskog bezumlja su i muškarci oko barunice Castelli u prvom dijelu te Leone i barunica Castelli na klaviru za vrijeme *Mondscheinsonate*. S druge strane stilskog 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“).

Razlika u stilu plesa, dakle, upućuje prvenstveno na razlike u duševnom raspoloženju i, moglo bi se reći, karakternoj pretpostavci pojedinog lika. Nadalje, 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 (u kontrastu sa sestrom Angelikom čija ga pojava već od prvog susreta hipnotički smiruje), a za njega je karakterističan *überspannt*-skok. Glembaju su svojstvene čvrstina i odlučnost, „elastičnost“ pokreta, dok kretnjom ruke naglašava svoju čeljust (305). Barunica je uvijek senzualna te se konstantno koristi rukama, uz čestu kretnju kojom prelazi preko lica i vrata. Pandan tome je suptilnija kretnja sestre Angelike koja završava u „koncentraciji“ molitve, a ona se često doima neobično nepomična (413). Silberbrandt svojim pokornim držanjem u kojem ima nešto „*eunuško, antipatično i lakajsko*“ (289) također sklapa ruke u tobožnjoj molitvi (kao da usput moli krunicu, suprotno pogledu kojime budno prati okolinu) te često pravi znak križa. Fabriczy je stavom otvoren i dodirom prisan, 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, dok u svaki prizor ulazi kao da će napraviti reda.

Pojedinci peteročlane obitelji Glembaj na početku se okupljaju na tepihu i njihovi se međusobni odnosi naglašavaju ispreplitanjem statičnih slika s plesom, kao da imaginarnim objektivom približavamo dijelove cjeline. Fokus obitelji je Leone, a igra se odvija na tepihu i oko tepiha, koji tako proksemički objedinjuje članove ili izolira Leonea (izdvaja se s tepiha dok ostali ostaju; ostaje sam na tepihu dok ga ostali okreću; brat i sestra ga zamataju u tepih). Sklona pokretima previjanja, vidljivo tjeskobna Irena Danielli od djece preferira Leonea posebnom gestom zagrljaja, a Glembaja ne podnosi (odmjerava ga prezirnom „Danielli-grimasom“) te mu

se odupire i suprotstavlja (osobito kada je Leone u pitanju). Majčin(sk)e geste zaštite i zagrljaja ponavlja barunica Castelli, ali one imaju seksualnu, agresivnu dimenziju kojoj se Leone ima potrebu oduprijeti i tada i tijekom dueta na klaviru koji slijedi. 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 ne samo gestama nego 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 (dok Leone na kraju zbilja ne ode) najava su budućih sukoba. Glembajev miljenik Ivan prezentiran je kao ublažena verzija oca, pokreta mekanijeg karaktera i otuđena izraza lica čovjeka koji se trudi biti ono što se od njega očekuje (na sve reagira potisnutih emocija), dok ih prostodušna Alis, pogođena i najmanjom trzavicom, sve pokušava (neuspješno) ujediniti.

Charlotta nakon emotivnog dueta s majkom kao u transu stupa u „javni“ prostor i „prepušta“ se životu, u kojem vrve pripadnici suprotnog spola. Grupi muškaraca koji ju detektiraju poput nižih organizama čijim djelovanjem upravljaju čisto biološki zakoni prepušta se senzualno, ali bez pretvaranja, kao da to ne može suzbiti – gledamo kakva ona „prirodno“ jest (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 395). Oni pak naizmjenice motre, obilaze oko nje, plaze, stoje joj na usluzi, padaju joj pod noge, opkoljuju, posežu za njom, ali isto tako darvinistički uzmiču pred „jačim“ pripadnikom vrste, kojem potom prinose Charlottu, bilo da se radi o barunu Castelliju ili (kasnije) Ignjatu Glembaju. Manipulativnom suzdržanošću (koje nije bilo s onom hrpom muškaraca) u „poklasičnenoj“ interakciji s Castellijem započinje Charlottina „barunska karijera“: ona se za tu prigodu doima dekorativno, graciozno, suptilno i damski. Sve to propada u kratkoj i sugestivnoj sekvenci s lovačkim oficirom (46), koji je sirova suprotnost i zaludenoj „gospodi“ u fraku i uščuvanoj (impotentnoj) mumiji kakva je barun Castelli (43). Naglom promjenom karaktera u glazbi, Charlotta se pokretom iz Castellijeve dekorativne male ljubimice transformira u nezasitno senzualno biće, donoseći snažan kontrast suptilnosti i eksplicitne seksualnosti, uz dodir ruke kao uvijek prisutan element. Kada u svojoj zanesenoj šetnji izložbom privuče Ignjata Glembaja, barunica Castelli je već prekaljena zavodnica koja u Glembaju nalazi savršen spoj bogataša i primitivca. U duetu između Charlotte i Glembaja nema nimalo odbojnosti (kao u njegovoj interakciji s Irenom); Glembaj je opčinjen dok je ona tobože neuhvatljiva.¹⁰¹ Situaciju kontrolira Charlotta (njezin smijeh odjekuje u tišini nakon što

¹⁰¹ Očit je način na koji ga je „smotala“: za Glembaja koji voli kontrolu Charlotta predstavlja izazov jer, iako mu se izričito ne suprotstavlja, njezinu nonšalantnu igru on ne može kontrolirati (i to ga privlači).

frustriranog, nekarakteristično nervoznog Glembaja odgurne od sebe). U napetoj igri zavodjenja, poduprtoj „javnim“ pogledima i koreografskim „komentarom“ ansambla, ona je Glembaja „naučila živjeti“ (358), učinivši ga partnerom i džentlmenom, iako, paradoksalno, njegovim nastojanjima konačno popušta tek kad ju izrazito ne-džentlmenški dohvati s leđa. 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). Iako ju on štuje slično kao Glembaj Charlottu, prigušena senzualnost njihove interakcije nikada ne prelazi kritičnu točku. Dok Glembaj aktivnim dodirivanjem barunicu tretira kao tijelo nad tijelima, Leone obuzdavanjem dodira sestru Angeliku veliča kao krhko, nedodirljivo biće (ideju). Međutim, način na koji Leone „proganja“ sestru Angelliku na trenutke slični Glembajevom dodijavanju barunici Castelli, a njihova dinamika (posebno pri podrškama i Leoneovim trenucima potčinjenosti) odgovara gravitacijskoj dinamici između barunice i muškaraca s početka. Razlika je u tome što se Beatrice, zaokupljena „izvantjelesnim“ kao sestra Angelika, umjesto prepuštanja, mora obuzdavati. Tjelesnost se afirmira u njihovom završnom duetu (Beatrice djelomično skida¹⁰² prvo sebe, a onda i njega), koji odiše zaigranom slobodom i završava dugim poljupcem. Poljubac je „realistična“ afirmacija tjelesnosti, ali budući da to 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.

Svako pojavljivanje lika prilika je za karakterizaciju kinezičkim znakovima. Prema tekstu drame u baletu su linearno prikazane sve izdvojive reference utkane u dijaloge među licima. Barunica dolaskom u kuću (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 355, 366) izbacuje Leonea iz ravnoteže i generira sukob između oca i sina, kakav će se (opet na „temu“ barunice, ali s drugim ishodom) odviti i u drugom činu drame. Bolje upoznajemo Alis Glembaj (352-3), čija je solo varijacija djevojački plesna, ali protkana žalošću zbog majčine smrti i Leoneove odsutnosti. Ona poseže za nekom nevidljivom osobom, sve do nepouzdanog Zygmuntowicza s kojim proživljava kratku ekstazu u duetu punom euforije, ali razočaranje koje slijedi, u kojem (koreografski) pokušava vratiti izgubljeno, jednako je snažno. Njezina smrt ponovno okuplja katalog lica, ističući susret Leonea i Beatrice živom slikom.

¹⁰² Istovremeno to upućuje na vremenski-prostorno „kasnije“, kada Leone više nije „lud“, a ona više nije časna sestra.

Drugi dio započinje slučajem Rupert-Canjeg (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 311) i, nakon prikazane smrti Rupertove, „parnica“ se ostvaruje kontrapunktom između oštre i slavodobitno precizne tehnike štreberskog Pube i Fanike Canjeg koja djeluje neobuzdano i sumanuto, posebno u odnosu na odmjerene pokrete „nedužne“ barunice Castelli. Osim što se ovdje 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 različiti način!). Nakon uvida (živa slika, izolacija svjetlom) u Skomrakovu smrt (368) i nakon što se uveo rekvizit pisma, koji će biti predmetom kasnijeg „razgovora“, izmučena Fanika uvodi u sljedeći prizor (322-324) u kojem moli Leonea za pomoć dok je se sluga Franz pokušava riješiti, a Silberbrandt „kao sjenka“ motri iz prikrajka (326). Značajan je trenutak u kojem Leone podiže Faniku s poda, a ona ga zahvalno grli, nakon čega s novom energijom potvrđuje svoju varijaciju i baca se kroz prozor. Netom prije veličanstvenog jubileja Silberbrandt (koji prvo djeluje opsjednut, a potom, nakon što mu barunica skine kaput, oslobođen) i barunica prikazani su u senzualnom kontrastu s prethodnom varijacijom obnovljenog poznanstva između Leonea i Beatrice. Na početku prvog čina u njihovoj interakciji je prisutno Beatriceino izmicanje i „koncentracija“ otprije kojom mu se ona (nešto zainteresiranija) još uvijek odupire, ali ju Leone sada preispituje mnogo odlučnije (glembajevskije!). „Razgovor“ o portretima ostvaren je već uvedenom analogijom sekvenca=govor: npr. kada „razgovaraju“ Fabriczy i Angelika, Leone i Silberbrandt se pokretom vladaju kao kada bi osoba šutjela dok druga govori, a kada se u razgovor netko uključuje, taj onda stupa u plesnu interakciju s ostalim sudionicima. Interakcija se podupire i kombinacijom indikativnih gesti koje, opet, angažiraju portrete o kojima je riječ pa oni na vlastiti spomen „ožive“ (što im omogućuje i da kasnije zlorado reagiraju na Silberbrandtovu neugodnu situaciju). Za „razgovor“ o slučaju Rupert-Canjeg važan je rekvizit novina te reakcije salonskog kolektiva na Pubin „govor“ u koji radikalno upada Balloczansky (320), 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 „dramatizirati“ svoju migrenu, a Glembaj uzrujano baca novine na pod. Leoneu je sve to dovoljno da prasne u glasan smijeh (320), a cijeli kaos oko „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“ (327) o tome kako je Leone radikalno ubio boga u

Faniki Canjeg (331) sadrži kombinaciju oštrog karaktera pokreta, gesta koje asociraju na pobožnost i koreografskog fragmenta koji evocira Faniku i „poduzetnički“ pokret otprije, a mimički je izražen i trenutak u kojem Silberbrandt, u kombinaciji sa sklapanjem ruku kao u molitvi, rapidno i prenaplašeno miče ustima, „*spremno i rutinirano*“ (333) i pun „*svećeničke superiornosti*“ (336) propovijedajući. Jednom isprovociran, Leone „*izazovno i ironično*“ (334) bez prekida i sve trijumfalnije izvodi sekvencu koju Silberbrandt pokušava obustaviti, dok Glembaj i Fabriczy „*napeto*“ gledaju (332). Za „razgovor“ su važna i pisma u kombinaciji s gestom koja znači obješenog Skomraka, kao i to da ne postoji znak za barunicu, jer se ona i u ovom razgovoru i u kasnijem razgovoru s Glembajem direktno prikazuje.

Drugi čin drame u baletu počinje prizorom u kojem Silberbrandt „*plaćljivo, dječjački nedostojanstveno*“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 337) „*moljaka i jalovo zanovijeta*“ (336) u Leoneovoj sobi. Silberbrandt kretnjama plazi, podilazi i podređuje se do deformiranosti, na kraju uz neprekidno groteskno micanje ustima i jezikom (kao da povraća riječi), a razdraženi Leone uglavnom odbija interakcije, 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?*“ (441) / „*(...)slobodno zapalim?*“ / „*izvoli, sjedni*“ / „*a (...) tvoje srce?*“), ali vrlo brzo prelazi „*semanti u violenciju*“ (udarci šakom), u sukob u kojem je, u odnosu na prvi dio baleta, Leone vidljivo nadmoćan. Leoneu je dječja igra ono što Glembaju predstavlja veliki napor i Glembaj je u svojim „nesigurnim“ kretnjama (340) blijeda kopija samog sebe, kao „*čovjek koji je ustao da se pridigne na svoju posljednju borbu*“ dok na trenutke „*potreseno i starački slabo*“ (347) odbija shvatiti što mu Leone „govori“. „Dokazi“ indicija su promenade mrtvih lica od kojih Leone ističe svakog posebno, pisma (u kombinaciji sa znakom križa koji znači Silberbrandta) i barunica Castelli koja, ponovno prikazana, 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. Fabriczy, Altmann i Silberbrandt se u svojim ispraznim floskulama nakratko koreografski isprepliću oko stola, dinamički se nadopunjujući jer su „savršeno slični“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 386), dok Puba telefonira u pozadini, Angelika kleči kraj kreveta u molitvi, a Leone „skicira“ mrtvog Glembaja. Oko tog crteža razvija se kratka igra popraćena pokaznim gestama (skica, „čeljust“ (382)) te afirmacijom ili negacijom (Leone neceremonijalno zgužva i baci skicu).

Ubrzo nakon ceremonijalno dostojanstvenog ulaska barunice Castelli, njezina „razgovorna“ interakcija s Leoneom otvara se naglaskom na rekvizit škara i gestom „zašto (vi mene tako mrzite)?“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 391). Pokaznom referencom na Glembaja i koreografskim referencama situacije oko Rupert-Canjeg barunica pristupa strogom i odlučnom (394) Leoneu „pomirljivo, lažouvjerljivo, koketno i naivno“, „neposredno i intimno“ (391). Koreografski se referira na njezinu narav (395), u koju smo uvid stekli još u prvom dijelu (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 očajja i srdžbe“ (409), a u sumanutoj sekvenci koja elementima podsjeća na (karakterno različitu) Faniku Canjeg, proklinjući pokojnika baca ruže s njegovog kreveta te napadnom pokaznom gestom optužuje Leonea, koji je u međuvremenu manično kulminirao do *überspannt*-skokova, i Angeliku, koja ga je nastojala smiriti, za zatečenost „*in flagranti*“. Psihopsatska odlučnost kojom se Leone za barunicom kreće u prostoru kontrast je baruničinom suludom (412) bježanju oko kreveta i stola, a cijeli prizor, nakon izravnog prikaza kako su „gospod doktor zaklali barunicu“ (413), završava gotovo filmski nijemom (vječnom) konstelacijom muškaraca oko barunice koju iznose na nosilima, a čija gola noga ostaje naglašeno dekorativna i u smrti.

4. Zaključak (autorstvo, interpretacija, adaptacija)

Prijenosom predložka iz jednog umjetničkog medija u drugi ostvaruje se ono što percipiramo kao adaptaciju. Analiza baleta *Gospoda Glembajevi* potvrđuje da je ovakav prijenos iz jednog umjetničkog medija u drugi itekako ostvariv te da balet *Gospoda Glembajevi* kao samostalna umjetnička cjelina, dakako, ispunjava zahtjeve baletnog libreta i baleta kao vrste, međutim, što je još značajnije, da ispunjava i zahtjeve tekstualnog (prozno-dramskog) predložka. Semantička ekvivalentnost predložka i njegove adaptacije, odnosno konkretnog entiteta koji je nastao transpozicijom proznog fragmenta *O Glembajevima* i drame *Gospoda Glembajevi*, pitanje je adaptacijskog procesa, odnosno međuodnosa dvaju autora: koreografa, redatelja i autora (uz dramaturšku suradnju Ivana Lea Leme) baletnog libreta, Lea Mujića i autora tekstualnih predložaka, Miroslava Krleže. Sukladno percepciji adaptiranog djela kao „sekundarnog“ u odnosu na „original“, percepcije *Glembajevih* kao kanonskog djela i Krleže kao slavljelog pripadnika nacionalnog književnog kanona nerijetko donose određena

očekivanja i pretpostavku načina na koji Krležine *Glembajeve* „treba“ prikazivati (ako se taj komad uopće, iz istih razloga, i prikazuje). Međutim, ne smijemo zaboraviti na dvostruku prirodu pojma adaptacije: kao samostalni entitet, adaptacija označava i jedinstveno i ponovljeno djelo, a kao proces ona označava kombinaciju interpretativnog i stvaralačkog čina. Balet *Gospoda Glembajevi* proizlazi iz Mujićevog autorskog interpretativnog stvaralaštva, koje istovremeno i slijedi i re-definira Krležino.

Kazalište, odnosno dramska umjetnost, ravnopravnom integracijom različitih umjetničkih izraza omogućuje slobodu izražavanja, ali nas suočava i s kompleksnošću kazališnog znaka koji nije svodiv na neku minimalnu jedinicu izražavanja, nego prenosi značenje u svojem totalitetu. *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 dramski tekst naprosto *inzistira* na vlastitoj kazališnosti, a ne na ispraznim (mogli bismo reći „fabriczyjevskim“) pokušajima realističnog prikaza, kakvima interpretacije *Gospode Glembajevih* nerijetko podliježu: dramska struktura jasno je razrađena, a likovi su karikature kakve ne nalazimo u svakodnevnom životu, gotovo matematički predočene, ekvivalentne dramske funkcije. Sve je u Krležinoj drami u službi kazališnog znaka, a metateatarsku dimenziju koja tematizacijom procesa kazališne izvedbe čitatelja na to neprestano podsjeća nemoguće je previdjeti. Štoviše, 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 Krležinog teksta kojom se konstantno naglašavaju moment izvedbe i izvođačko tijelo (jer je kazališno zbivanje ono u kojem postoji i djeluje osoba A koja utjelovljuje lik X dok gledatelj S gleda) dopušta i olakšava adaptaciju u kazališnu vrstu koja se temelji na proksemičkim znakovima, odnosno na osmišljenom pokretu tijela. Preobrazba *Glembajevih* u balet nameće izvođačevo tijelo kao ekvivalent arbitrarnom lingvističkom znaku, pretvarajući dramsko pismo u plesni pokret.

Kao koreograf, Mujić se ističe prije svega muzikalnošću interpretacije (upotrebom akcenata, dramskom i lirskom razradom muzičke fraze) i dubinskim razumijevanjem (svakog) 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“. 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), a dok je bogatstvo individualiziranih detalja unutar veće cjeline (kostimski, koreografski) vizualan otpor uniformiranoj monotoniji, ali nikako i sveprisutnoj, pomno razrađenoj strukturi.

Balet *Gospoda Glembajevi*, dakle, stavlja uvjerljiv naglasak na totalitet kazališne izvedbe, kao i na umjetnost plesa. 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 (...)“ (*Glembajevi: proza, drame* 2012: 284), no isto vrijedi i za ples, odnosno za cjelokupnost kazališnog čina, odnosno za 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.

5. Popis literature:

„HNK ZAGREB“. 2018. <https://www.hnk.hr/hr/balet/>

Anić, Vladimir. „Jutro saznavanja ili bilješke oko Krležina jezika“ u *Miroslav Krleža 1973*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1975.

Brkljačić, Darko: *Uvod u balet*. Zagreb: Nova izNova, 2006.

Cohen, Selma Jeanne: *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Cekade, 1992.

Curtius, E. R.: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.

Drašković, Boro. „Deset odlomaka o Krležinom teatru“ u *Miroslav Krleža 1973*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1975.

Feldman, Lada Čale: „Između „spleta i „dramskog diskursa“: opaske uz Budmanijevu rekonstrukciju Držićeva Pjerina“ u *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput, 2012.

Fischer-Lichte, Erika: *Povijest drame I*. Zagreb, Disput,

Fischer-Lichte, Erika: *Povijest drame II*. Zagreb: Disput,

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput, 2015.

Frangeš, Ivo. „Miroslav Krleža“ u *Miroslav Krleža 1973*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1975.

Freud, Sigmund: „Negation“. *Standard Ed.* 19, 235-239 (1925).

(faculty.smu.edu/dfoster/English%203304/Negation.htm)

Galerija slika: „Dominionart“. <http://www.dominionart.com/2017/05/31/balet-gospoda-glembajevi/>

Gašparović, Darko: *Dramatica Krležiana*. Zagreb: Cekade, 1989.

Gospoda Glembajevi, knjižica uz predstavu. Zagreb: 2017

Hjelmslev, Louis: *Prolegomena teoriji jezika*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980.

Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2013.

Inkret, Andrej: *Predmet i princip dramaturgije*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1987.

- Krleža, Miroslav: *Glembajevi: proza, drame*. Zagreb: Ljevak, 2012.
- Milošević, Nikola. „Gospoda Glembajevi i postupak 'naddeterminacije'“ u *Miroslav Krleža 1973*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1975.
- Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus, 2004.
- Pfister, Manfred: *Drama: Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998.
- Razgovor s koreografom Leom Mujićem. (prosinac, 2017.)
- Rejna, Ferdinan: *Rečnik baleta*. Beograd: Vuk Karadžić, 1980.
- Souriau, Etienne: *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit, 1982.
- Ubersfeld, Anne: *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
- Ur. Kennedy, Dennis: *Oxford Theatre and Performance Companion*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Ur. Visković, Velimir. „Enciklopedija Krležiana“. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2012. <http://krlezijana.lzmk.hr/>
- Vučetić, Šime: *Krležino književno djelo*. Ljubljana: Mladinska knjiga TOZD Tiskarna, 1983.
- Žmegač, Viktor: *Književnost i glazba*. Zagreb: Matica hrvatska, 2003.