

FETIŠIZAM, VAMPIRIZAM I POGLED DRUGOGA U DRAMI *GOSPODA GLEMBAJEVI* MIROSLAVA KRLEŽE

Ljiljana Ina Gjurgjan

U »Osječkom predavanju« iz 1928, za koje Nikola Batušić s pravom tvrdi da »... nije nikakva improvizacija kako je to autor uporno tvrdio, već svjestan čin s jakim akcentima manifesta«,¹ objašnjavajući poetiku svoga vlastitog dramskog stvaralaštva, Krleža će ga opisati kao stvaralaštvo koje više nije »kvantitativno«, već »kvalitativno«: »Snaga dramske radnje je ibseni konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu.« Izjavljujući skromno da se »sa četrdeset-petogodišnjim zakašnjenjem spram sličnih zapadnjačkih eksperimenata« posvetio pisanju »psiholoških dijaloga švedske škole« što se temelje na »unutarnjem psihološkom volumenu«, Krleža je zapravo svoju dramsku poetiku pripisao nordijskoj školi. Ta nordijska škola, u prvom redu Ibsen, imala je velikog utjecaja na književnike svog doba, pa tako jedan od najvećih pisaca modernizma, James Joyce, posvećuje svoj prvi esej upravo Ibsenu. Drama *Sablasti*, o slikaru Osvaidu koji plaća grijeh svoga oca, sigurno je utjecala na Krležu pri pisanju *Gospode Glembajevih*. Ali, shematizirano rečeno, nordijska je škola ili čehovljevski lirska poput *Gospode s mora* ili inovativna po tome što prvi put u scenski dijalog uvodi raspravu poput one kakva se vodi u sudnici, kao što će za Ibsenovu *Noru* istaći Bernard Shaw. No, drama *Gospoda Glembajevi* korak je dalje u dramskoj poetici. Ona je introspekcijsko

razotkrivanje vlastite sudbine. Ona nije dramska u tradicionalnom smislu, iako u njoj imamo i raspravu, i sukob i njegovo razrješenje. No, snaga dramskog teksta je ponajviše u naznakama duboke i univerzalne ljudske tragedije koja u svojoj slojevitosti izmiče eksplicitnom tumačenju. Likovi na sceni, kao što kaže Krleža, doživljavaju sebe i svoju sudbinu. No, ta sudbina nije uvijek do kraja osviještena. I to ne samo kod likova, nego i za samog autora. Njegov otpor prema psihoanalitičkoj interpretaciji likova (npr. ironiziranje Klajnove psihoanalitičke interpretacije i to ne u njezinoj točnosti ili netočnosti s obzirom na Krležino shvaćanje psihološke motivacije likova, već metode kao takve) znakovit je za ono potisnuto u samog autora. No, upravo to potisnuto, koje rezultira u nejednoznačnosti semioze toga dramskog teksta, čini nam se onom njegovom vrijednosti, zbog koje on još uvijek ostaje izazovom kritici i dramaturgiji.

Za ideološke prilike u kojima se odvijala recepcija Krležinih djela karakteristično je da su se čitanja *Gospode Glembajevih* uglavnom koncentrirala na njihovo klasno određenje, na liniju koju je Krleža ocrtao kao »neko naporno, sretno i nadareno kretanje egzistencija, koje se probijaju iz blata, zločina, nepismenosti, dima i laži do svjetlosti, profita, ukusa, dobrog odgoja, do gospodskog života (u jednu riječ: kretanje iz tmine u svjetlost)«. ² Prikazujući to kretanje kao genealošku zakonitost, Krleža će upozoriti na tri njegove faze. Prvu čini »čežnja za životom bezimernih Glembaya«, koja će dovesti do toga da »žene navuku svilene krinoline«, a muškarci se počnu voziti »na misu u svojim vlastitim kočijama«. Ali »što se više gomilalo cekina po staromodnim cehovskim glembajevskim trugama« »to je postajalo u glavama i srcima glembajevskim sve tamnije.« Dovodi to do treće faze u kojoj to »pogospođivanje glembajevske krvi« prelazi u »lažljive dekoracije, poslije u snobizam, a dvije generacije kasnije u slabokrvnost, sušicu i smrt po sanatorijima i ludnicama, u kriminal i samoubojstva«. ³ Gubitak »moralnog stožera« kako u najznačajnijem tekstu o *Ciklusu o Glembajevima* pokazuje Ivo Vidan, ⁴ logičan je proces toga glembajevskog kretanja, od onog varaždinskog Glembaya koji je u viničkoj šumi ubio kranjskog zlatara i od opljačkanog novca sagradio oltar u Šestinskoj crkvi, pa do nasilničkog ponašanja Leoneova i potpunog moralnog sloma prikazanog u *Ledi*.

Posljednji trenutci sjaja obitelji Glembay koji su samo još kulisa koja će spasti sa smrću Ignata Glembaya, uvod je u materijalno i moralno propadanje te obitelji, čiju parazitsku i beščutnu narav s gnušanjem pratimo. Tri drame prikaz su triju

etapa opće moralne propasti, u kojoj se sve ljudske vrijednosti gube, pa i umjetnost, antiteza materijalnoj grabežljivosti malograđanštine u prvoj drami trilogije, u trećoj drami i sama biva apsorbirana u potrošački mentalitet Glembajevih.⁵ Umjetnost tako postaje samo roba, koja se prodaje ili ne prodaje, a marketinška njezina cijena jedini je kriterij njezine vrijednosti. Svijet duhovnosti se tako ukida i trijumfira svijet potrošačkog. No, taj apsolutni slom svih etičkih zadanosti, u kojem se svijet »plavokrvnog« građanstva i svijet prostitucije izjednačuju u atmosferi pokladne noći u završnoj sceni *Lede*, nije jedina tema ove trilogije.

Drama koja se zasniva na sukobu oca i sina, koliko god taj sukob uvjerljivo predstavljao i sukob dvaju svjetonazora, onog liberalnog, umjetničkog, i onog farizejskog i malograđanskog, nije samo to. Već je Gavella⁶ uočio psihoanalitičke implikacije u drami. No, iscrpno psihoanalitičko čitanje ponudit će nam prvi Hugo Klajn u eseju iz 1968. godine: »Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije.«⁷ Prema Klajnu se već od prve Leoneove primjedbe Silberbrandtu o baruničinoj nevjeri, pri kojoj je on, smatra Klajn, morao biti svjestan da ga otac čuje ili barem može čuti, pa do kraja drame odvija sinovljevska osveta zbog majke. Klajn dramu analizira kao manifestaciju Leoneove edipovske mržnje spram oca, »nadmoćnog suparnika koji noću nad majkom zadovoljava svoje sadističke seksualne prohteve.«⁸

Tomislav Sabljak u svom referatu na Osječkim danima pak tvrdi da »Drama *Gospoda Glembajevi* ima izrazito edipovsko značenje... Leone se pretvara u onoga koji će raskrinkati društvo ubojica. Iza njegovih leđa raste zločin apsolutno incestuoznog karaktera.«⁹

U eseju »Što je *Hamlet* Krleži?«¹⁰ Ivo Vidan analizira edipovsku situaciju u Shakespeareovu *Hamletu*, istražujući utjecaj koji je mogao imati na Krležin prikaz obiteljskih odnosa u »Vražjem otoku«, *Gospodi Glembajevima* i *Povratku Filipa Latinovicza*. Ukazujući na to da je psihološka složenost odnosa među likovima bliža onoj u *Hamletu* nego u mitu o Edipu, on svoju interpretaciju bazira na frejdističkom polaritetu svetica/bludnica, koji, na različite načine, određuje odnos prema majci u ovim djelima.

No, sve te interpretacije nisu odgovorile na neka ključna pitanja o drami. Zašto je rasplet pu *Gospodi Glembajevima* (kao i u romanu nastalom u tom razdoblju, sa sličnim odnosima među likovima, *Povratku Filipa Latinovicza*), tako vampirski krvoločan, a istovremeno tako iznenađan i motivacijski skicozan. Je li dosta to što je barunica Castelli uvrijedila Angeliku dovoljno da je Leone, stavši kavalirski u

obranu jedne dame, zakolje škarama. Je li uvjerljivija Klajnova interpretacija da Leonea na ubojstvo motivira njegova povrijeđena ljubavnička čast, kada mu riječ bludnica koju izgovara barunica Castelli otvara oči i on konačno shvaća njezinu igru. Trebamo li se možda prikloniti interpretaciji Ante Stamaća koji ubojstvo vidi kao socijalnu gestu istakavši da su »*Gospon doktor* škarama zaklali *Barunicu* iz etičke, ne čisto biološke strasti«. ¹¹

Sva ta obrazloženja čine nam se tek djelomičnima. Ubojstvo barunice ima smisla tek onda kada razumijemo funkcije fetišizma i vampirizma u sprezi sa središnjim motivom drame, sukobom između oca i sina. Taj sukob nije samo edipovski, motiviran ljubomorom sina na oca zbog majke, ili, poslije, barunice Castelli kao njezina substituta. On je u prvom redu egzistencijalan, motiviran težnjom sina da ga otac prizna, i dajući tako smisao njegovoj egzistenciji učini ga »vidljivim«. Problem egzistencijalne vidljivosti, mogućnost da se kaže »ja postojim«, »ja jesam« držimo ključnim motivom dramskog sukoba u *Gospodi Glembajevima*.

Motiv pogleda, božanskog oka koje nas prati, kuda god išli i što god radili, važan je motiv vjerojatno u svim vjerskim učenjima. Protuteža mu je urokljiv pogled i vradžbine koje nas brane od njega. No, simbolični autoritet pogleda prenosi se s duhovnog i na područje svjetovnog.

Pogled u ljudskoj svijesti funkcionira kao metafora autoritativnog suda, oka koje procjenjuje i motri. No pogled je i svojevrsno zrcalo, ogledalo u kojem se subjekt vidi onako kako ga je odrazio pogled Drugoga. U eseju »Psihoanalitičko iskustvo o ulozi zrcalne faze u formiranju identiteta« ¹² Lacan govori o fenomenu *scatome*, slijepe pjege u oku. Služeći se scatonom kao metaforom, Lacan razvija tezu o tome da smo sebi praktično nevidljivi, zbiljski i metaforički. Stoga u ranoj fazi razvoja ovisimo o pogledu Drugoga, kao o zrcalu u kojemu konstruiramo vlastiti identitet. Taj Drugi bit će u prvom redu ono što Lacan naziva zakonom Oca – autoritet koji se u fazi socijalizacije, dakle prelasku iz Imaginarnog u Simbolično, postavlja između majke i sina. No, on je i simbol društva u cjelini kao autoriteta od kojega dijete želi biti prihvaćeno i s kojim se želi identificirati.

Važnosti autoriteta pogleda svjestan je i Krleža. U *Povratku Filipa Latiновичa* Filipova nelagoda zbog tajne vlastitog podrijetla izražava se metaforom očiju. Filip tako s nelagodom na sebi osjeća »uznemirene i sitničave oči čitavoga maloga grada nad sivom trafikom, nad njegovom majkom, a naročito nad njime kao djetetom bluda i grijeha«. ¹³

S druge strane, nemogućnost komunikacije pojedinac će doživjeti kao vlastitu nevidljivost u očima Drugoga. Kada Vid Trdak u »Bitki kod Bistrice Lesne«, suočen s ravnodušnošću birokratskoga stroja, shvaća »da je taj zapisnik laž, i da tamo nema zapravo nikakve kraljevske zemaljske vlade, ni svijetloga Bana, ni bilo čega«,¹⁴ Krleža će taj trenutak epifanijske spoznaje dočarati ekspresivnom slikom činovnika bez duše, metaforično prikazanog kao čovjeka sa staklenim očima. Vidi Vid Trdak da je »sve jedna praznina i nigdje nema nikoga, samo u jednoj polurasvijetljenoj, mračnoj škuroj sobi sjedi čovjek sa staklenim očima i puni cigarete Riz-Abadi sa srednje finim Be-Ha-duhanom«.¹⁵

U *Gospodi Glembajevima*, u motivu monokla, ova se dva značenja pogleda sjedinjuju. S jedne strane on je stakleno oko, dakle oko koje ne vidi, i time simbolizira Leoneovu nevidljivost u očevim očima. No, monokl je i neka vrsta povećala s pomoću kojeg Ignjat kritički, s neodobravanjem, mjeri svog sina, onako kako oči Gornjeg grada motre Filipa. Monokl je tako simbol odnosa između oca i sina koji onemogućuje Leoneov zdrav prelazak iz Imaginarnog u Simbolično. Očevo odbijanje da prihvati Leonea, to preosjetljivo i boležljivo dijete, stvorit će neprobojni zid nepovjerenja i otuđenosti među njima: »Ti si mene još kao dijete sablažnjavao svojim monoklom i ja nikako nisam mogao da shvatim čemu ti nosiš u oku ovaj svoj stakleni kotačić. Baš zbog ovog monokla ja nikada nisam mogao da ti vjerujem ništa.«¹⁶

Mržnja sina na oca u skladu je sa psihoanalitičkim viđenjem autoriteta oca kao prepreke primarnoj simbiotskoj vezi između majke i djeteta. Ona je, dakle, znak odbijanja djeteta da odraste, da prihvati zakone društva, da prijeđe iz faze Imaginarnog u Simbolično. U umjetnosti XX. stoljeća otac će stoga vrlo često biti metaforom patrijarhalnog autoriteta. Osjećaj odbojnosti prema ocu i strastvena žudnja za majčinom nježnošću, kod osjećajnih, hipersenzibilnih dječaka, bit će motivom brojnih modernističkih romana, poput Proustova *U potrazi za izgubljenim vremenom* ili Mannovih *Buddenbrookovih*. Najbliži Krleži bit će trenutak na početku romana Virginije Woolf *K svjetioniku* kada James misli kako bi mogao ubiti oca zbog njegove viktorijanske strogoće, suhoće, načina na koji im je postavio jasne i krute barijere koje ih priječe da se raduju životu.

Ipak, gotovo ni jedan sukob opisan u literaturi nije tako strastven i tako bolan kao ovaj između Ignjata Glembaya i sina. Izuzmemo li žanrovsku uvjetovanost oblikom drame, koja traži sukob direktniji nego što će ga opisati roman, ne radi

li se još o nečemu? Jesu li ta dvojica muškaraca doista veći desperateri od svih drugih spomenutih likova? Glembay gubi tlo pod nogama i jedino što mu je ostalo iluzija je o društvenom ugledu koji mu Leone želi oduzeti. A Leone? Osjeća li on da će moći početi živjeti tek onda kada ga prizna taj starac, kada mu vrati njegovo samopouzdanje, kada njegov pogled uzvrati realni odraz Leoneova lika, priznajući mu pravo da bude ono što jest, a ne Ivan ili neki drugi idealni sin? Korijeni neuroze, reći će Freud, uvijek vode kući.

Sukob u drami intenzivira se u trenutku kada Ignjat ponovno potvrđuje Leoneovu nevidljivost. Do trenutka kada Ignjat sjeda na Leoneove slike, za Leonea je sve još igra. On je možda überspant, ali on je i superioran. No, u trenutku kada je Ignjat proglasio njegove slike črčkarijama, njegov život propalim, a smisao za investicije ništavim, kada Leone mora još jednom spoznati da on nije Ivan i zato u očima oca ne vrijedi ništa, njegova agresivnost raste. On se s tim starcem doista počinje boriti kao »šakal sa šakalom«.

Poslije, sjedeći uz tijelo mrtvoga oca, on će to objasniti genetski, kao dug nečistoj krvi, dug onom Glembayu koji je u viničkoj šumi ubio kranjskog zlatara, a »kasnije je hodao po kući s krvavim nožem u ruci... A noćas, noćas je ponovno došao u ovu kuću. On je tu, on negdje tu čeka iza ormara!«¹⁷ Želju da se osveti ocu zbog majčina samoubojstva objašnjava tek kao racionalizaciju toga zla koje nosi u sebi. Klajn, međutim, smatra da je nož falični simbol. Mržnja na oca je edipovska, jer on očevu seksualnost doživljava kao agresiju nad majkom.¹⁸ Šarlota je, prema Klajnu, za Leonea zato »više nego jedno privlačno mlado žensko telo... [Ona je] bila zamena za majku, njezina reinkarnacija.«¹⁹

No, u Leoneovu slučaju, žena nije samo metafora primarne žudnje za majkom. Ona je u prvom redu fetiš, dakle simbolički predmet razmjene u borbi za moć. Leoneovo osciliranje između Angelike i Šarlote nije stoga pitanje izbora između »etičke« i »erotičke« inteligencije. Angelika je fetiš koji omogućuje Leoneu da »postane« Ivanom i tako zadovolji oca. (Zato naknadni brak između Leonea i Angelike nije nikakav *happy end* već tužan post festum ove tužne priče u kojoj Leone, i dalje žudeći zadovoljiti oca, konačno postaje bijednom imitacijom Ivanovom.)

Barunicu Castelli moguće je pak vidjeti kao objekt iskrene erotske žudnje jednog seksualno, čini se, neiživljenog muškarca. No, teško je zamisliti da Leone u svom bohemskom načinu života, sa svojim imovnim stanjem nije imao prilike sresti

još takvih »erotski inteligentnih žena«. Ono što barunicu Castelli čini jedinstvenom nije ona kao osoba, već ona kao fetiš. U izravnom sukobu s ocem, boreći se za zadovoljavajući odraz svoje osobnosti u autoritativnom pogledu Drugoga (Oca), Leone trenutno zadovoljenje nalazi u identifikaciji s ocem kroz zajednički objekt žudnje – barunicu Castelli. U cijeloj drami ona funkcionira kao fetiš u borbi za prevlast između oca i sina. Privid njezine vjernosti za Ignjata znači očuvanje barem prividne faličke moći; njezina nevjera za Leonea je sredstvo da se oca raskrinka, ponizi, da mu se uzvratí udarac. Posjedovati je znači na neki način postati ocem, zauzeti njegovo mjesto. A upravo to je ono čemu Leone žudi u svom neurotskom traženju vlastita identiteta.

Ako falus u skladu s Lacanovim tumačenjem interpretiramo kao simbol muške moći, sukob između Leonea i oca možemo dočitati kao obostrano kastracijski. Leone želi svrgnuti oca (što će na kraju učiniti ne samo simbolično, nego i stvarno) protiveći se autoritetu koji ga čini nevidljivim, koji ga anulira kao subjekt. Ignjat, pak, u svojoj aroganciji negira Leonea, misleći da će tako sačuvati svoju masku uglednog bankara i supruga. Šesnaest godina nakon majčine smrti, Leoneovo sučeljavanje s ocem ne donosi mu onu moralnu zadovoljštinu koju će James u romanu Virginije Woolf naći u jednostavnoj frazi: *well done*. Dajući mu privilegij da kormilari brodom koji plovi k svjetioniku, simboličnom objektu žudnje, i pohvalivši ga, Jamesov otac prepoznaje sina kao muškarca. U tome je njegova zrelost i ljudskost. No, taj ostvareni obiteljski sklad ponajviše je rezultat požrtvornosti pokojne gospođe Ramsay kao »anđela kuće«.

U Krležinoj drami takve ljubavi i požrtvornosti nema.²⁰ Angelikina čistoća je nenametljiva, i ne utječe na druge. Majke već dugo nema, a ni njezina ljubav nije bila sjedinjujuća ni požrtvorna. Barunica Castelli vođena je strašću i pohlepom, i tako Leone i Ignjat ostaju sami, nemoćni da se jedan drugome emocionalno otvore. Ni tijekom svađe ne mogu artikulirati uzrok sukoba i barem se tako približiti jedan drugome.

Stoga očeva smrt ne donosi katarzu. Leone ostaje nezadovoljen, frustriran, shvativši da obračun nije bio obračun, da se on »borio s jednom fikcijom«. Neuroza ostaje nerazriješena. Dekadentna motivika u njegovim prisjećanjima uz očev odar na pad s konja u djetinjstvu — galop, bol, crna konjska đavolska snaga i žene koje viču te prisjećanje na krčmu, rudare koji govore da nekome treba pustiti krv, pa njegov paničan bijeg kroz mračnu i olujnu noć — priprema je za ono što slijedi kao

nužnost u dramskom raspletu. Dramatična prevlast *ida* nad *super egom* rezultirat će ubojstvom barunice Castelli.

Taj Leoneov čin niti je gentlemanski (obrana časti čiste Angelike koju je uvrijedila jedna bludnica) niti moralan (kazniti jednu proračunatu ženu, ubojicu trudnica i proleterki). Njegova gesta je vampirska. Nož, koji se javlja kao jedan od ključnih motiva u drami,²¹ a koji će u krajnjoj instanciji zamijeniti škare, sličnije vampirskim zubima, nije ovdje ni simbol ljubavničke strasti niti genetskog prokletstva. Rezanje grkljana škarama reinterpretacija je vampirskog nagona. U ovoj drami priprema nas na to Leoneovo nervozno prisjećanje na razgovor u krčmi u kojem se ubojstvo opisuje kao puštanje krvi.

Uporaba vampirskih motiva ni inače nije strana Krleži. U *Gospodi Glem-bajevima* tu će sliku upotrijebiti i Ignjat kad govori o »danielijevskim zubima u sebi«,²² a i Leone kada kaže da su se on i otac grizli kao šakali. Ali već u *Salomi* javit će se motiv vampirizma. Bit će to »zubi bijele nemani« koje će Kajo osjećati na svom vratu. No, dok je tu žena ta koja siše mušku snagu (libido), u Krležinim kasnijim djelima dolazi do obrata. Muškarac će biti taj koji će, vampirski, pregristi grkljan fatalnoj ženi²³ koja mu je oduzela snagu, obitelj, društveni ugled, kao da tim činom želi povratiti oduzetu mu moć. Tako je s Baločanskim u *Povratku Filipa Latinovicza*. No, je li tako i s Leoneom? Ubija li on Šarlotu zato da bi osvetio i oca, i majku, i sebe, ili se radi o homoerotičkoj gesti u odnosu na oca? Seksualna žudnja, ne ona ljubavna, već takva koja se očituje kao silovanje, osakaćenje ili vampirizam, izraz je želje za moći u kojoj je osoba nad kojom se nasilništvo vrši substitut ili medij koji povezuje agresora s osobom koju žudi ili kojom žudi postati. Frustriran, nezadovoljen u sukobu s ocem, Leone svoju borbu za očevo priznanje vlastitog identiteta može ostvariti još samo preko barunice Castelli kao zaloga svoje žudnje. »Samo kroz žene muškarci se smiju dotaći«,²⁴ reći će Craft objašnjavajući seksualnu ekonomiju vampirizma u *Drakuli*. A Elisabeth Bronfen, govoreći također o *Drakuli*, ustvrdit će da tijelo žene stoji kao medij između muškaraca i smrti.²⁵ Je li možda i u ovoj drami tako?

BILJEŠKE

¹ Nikola Batušić, »Krežine drame i hrvatska dramatika«, u *Krežini dani u Osijeku 1993*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb, 1995.

² Miroslav Krleža: *Glembajevi: proza*, Izdavačko poduzeće Zora, Zagreb, 1966, str. 11.

³ *Glembajevi: proza*, str.27-8.

⁴ Ivo Vidan, »Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu«, u *Tekstovi u kontekstu: Odjeci i odnosi u novijoj književnosti*, Zagreb: Liber, 1975.

⁵ Opreku između fascinacije potrošačkim nižih slojeva i profinjenog ukusa aristokracije, V. Woolf će u romanu *Gospođa Dalloway* temeljiti na opreci između izloga u trgovinama Oxford i Bond Streeta. Dok Oxford Street, raj za žrtve potrošačke groznice, karakteriziraju prenatrpani izlozi dućana, izloge otmjene Bond Street karakterizirat će minimalizam – tek jedan losos u ledu u izlogu ili jedan biser izložen u izlogu zlatarnice. Semiotička poruka odjeće koju nosi barunica Castelli (Šarlota) bit će stoga dio njezinog vitalizma ali i konzumerističkog ne-aristokratizma. Zanimljivo bi stoga bilo vidjeti kako odjeća koju nose ona i Angelika semantizira razliku između Šarlotine erotske nasuprot Angelikinoj etičkoj inteligenciji, razmetljivost Šarlotinu i suzdržanost i samozatajnost Angelikinu, koja svoju tjelesnost skriva iza uniforme. Za razliku od nje, Šarlota, naglo se uzdigavši na društvenoj ljestvici, tipičan je izdanak one kulture koja crkvu zamjenjuje robnom kućom. Suvremene kulturološke studije pokazuju kako se početkom dvadesetog stoljeća i svojim dizajnom robne kuće nastoje što više približiti crkvama uvođenjem visokih predvorja s vitrajima i glazbom. (Usp. Reginald Abbott »What Miss Kilman's Petticoat Means: Virginia Woolf, Shopping, and Spectacle« str. 193-217 u *Virginia Woolf* ur. Ellen Carol Jones, *Modern Fiction Studies*, Spring 1992.) No, Šarlotino plebejstvo izvor je njezinog izuzetnog vitalizma, po kojem se razlikuje od preosjetljivih Glembajevih: »Osjećati, kako je tijelo toplo, kako krv kola žilama, kako su vlastite njezine kretnje pružive kao u mačke, kako su joj nagoni divlji i slijepi, da bi mogla da grize i da vrišti bez uma, bez misli o dobrom i pametnom, i takozvanom uzvišenom, to je bio taj životni talenat barunice Castelli i jedini unutarnji zakon njezinog vlastitog tjelesnog zanosa, po kome se ona vladala i po kome je dosljedno i živjela.« (*Glembajevi: proza*, str. 31)

⁶ Branko Gavella: »Glembajevsko trščanske varijacije«, *Hrvatsko kolo*, str. 81-87 god. V, br. 2, veljača 1952, Prosvjeta, Zagreb.

⁷ Hugo Klajn: »Gospođa Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije«, *Forum* br. 1, 1968, str. 103-135.

⁸ *Ibid*, 117.

⁹ Tomislav Sabljak, »Aspekt detektivskog u Krležinoj prozi i drami«, u *Krležini dani u Osijeku 1993*, ibid, str. 46.

¹⁰ Usp. Ivo Vidan, *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Liber, Zagreb, 1995.

¹¹ Ante Stamać, »Što Dubravko Jelačić Bužimski duguje Miroslavu Krleži«, u *Osječki dani 1993*, str. 135.

¹² Usp. Lacan, »The Mirror Stage as Formative of the Function of the I« u *Écrits*, prev. Alan Sheridan, W.W. New York: Norton & Company Inc., str. 1-8.

¹³ Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, »Svjetlost«, Sarajevo i »Školska knjiga«, Zagreb, 1977, str. 110.

¹⁴ Miroslav Krleža, *Hrvatski bog Mars*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988, str. 18.

¹⁵ Isto, str. 18.

¹⁶ Miroslav Krleža, *Glembajevi: drame*, Zora, Zagreb, 1966, str. 113.

¹⁷ Ibid., str. 178.

¹⁸ Motiv genetskog prokletstva bio bi ibsenovski; psihoanalitička interpretacija likova post-ibsenovska.

¹⁹ Hugo Klajn, nav. djelo., str. 125.

²⁰ Motiv otuđenja unutar obitelji, stalan je motiv u ovoj drami. Ignjat će se tužiti da je Leoneovu majku nosio na svojim rukama deset godina, a da joj se nije uspio približiti ni centimetra. Upravo zbog toga motiv nasilja, simboliziran motivom noža, koji se vezuje uz seksualni odnos između Ignjata Glembaja i Leoneove majke, ne mora biti samo dječakovom uobraziljom. Doista, u jednoj otuđenoj vezi, seksualnost i nasilje dva su pola istoga. Što se barunice Castelli tiče, njezinu spolnost Leone će doživjeti kao njezinu erotsku inteligenciju. Ona će o njoj govoriti kao o svojoj tjelesnoj slabosti i mani; da bi Leone tek na kraju shvatio da je ona zapravo sav svoj društveni uspjeh temeljila na svojoj seksualnoj privlačnosti. Trenutak prije nego što joj prereže grkljan, on će tek prozreti njezinu igru, način na koji se ona postavila između oca i njega, i zamaglivši im mogućnosti da se jedan sagleda u pogledu drugoga, »pustila oko sebe tintu, izgubila se u tmuni kao sipa« (*Gospoda Glembajevi*, str. 183).

²¹ Tradiciju uporabe motiva noža u hrvatskoj književnosti analizira Nikola Batušić u eseju »Ruralni naturalizam: Cavalleria rusticana na slavonski način« u *Književni protusvjetovi: Poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001, str. 45-53.

²² Usporedi: *Gospoda Glembajevi*, str. 115.

²³ Bobočka, iako fatalna žena, za Filipa je jedini »živi čovjek među kostanjevečkim opicama«. Krležina dvojnost u promišljanju fatalne žene tako je u tragu Žižekove observacije je da je fatalna žena prijetnja ne zbog toga što može biti fatalna za muškarca, već jer je »subjekt koji u potpunosti preuzima na sebe svoju sudbinu«. Slavoj Žižek, »Looking Awry«, interpretacija Hitchcockova filma *Vertigo*) u *October 50*, Cambridge: MIT Press, pp. 30-55,

str. 54. Navedeno prema Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aestheticisity* Manchester Univ. Press, 1992, str. 346.

²⁴ »... only through women may men touch«, Christopher Craft, »Kiss Me With Those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula«, *Representations*, 1984, str. 111.

²⁵ »... Lucy's body also serves as a medium between men and death«, Elisabeth Bronfen, *ibid.* str. 317.