

Analýza glembayovského cyklu Miroslava Krleži

Ivan Dorovský (Brno)

Ve dvacátých a třicátých letech našeho století napsal Miroslav Krleža epický cyklus jedenácti „novel, fragmentů a literárních portrétů postav glembayovského okruhu“. dramata *Páni Glembayové* (1928), *V agónii* (1928) a komedii *Léda* (1930). Všechna tato díla doprovázejí „jednotlivé i kolektivní osudy bohaté záhřebské měšťanské patricijské rodiny v průběhu sto osmdesáti let“.¹ Texty tzv. glembayovského cyklu vznikly v letech 1926 až 1930. V tomto příspěvku se soustředíme na rozbor tří dramatických textů.

Podrobně zpracovaná mapa genealogie rodu Glembayů začíná někdy v polovině 18. století a končí dvěma významnými postavami z dramatu *Páni Glembayové*, o nichž se dále zmíníme podrobněji. Už v první próze cyklu *O Glembayích* se ze suché faktografie dovídáme o osudech rozvětveného kmene Glembayů, jehož členové většinou končí sebevraždou, pomínutím myslí nebo v kriminále.

U příležitosti čtení dramatu *V agónii* v Osijeku v roce 1928 proslavil M. Krleža přednášku, v níž rozebral svou dosavadní dramatickou tvorbu, zejména počátečního období.²

1 Gasparović, D.: *Dramatica Krležiana*, Zagreb 1977, s. 110.

2 „V tomhle zmatku uplynulo deset let“, říká na závěr přednášky. „Říkali mi celou tu dobu, že v mých dramatech není děj. Po lyrickém, waldovském symbolismu v mých prvních věcech (*Salome*, *Legenda*, *Sodoma*) začal jsem na scéně pracovat s hořícími vlaky, s masami mrtvol, šibenic, přízraků a dynamiky všeho druhu: lodi se potápěly, kostely a katedrály se bořily, události se rozvíjely na obrněncích o třiceti tisících tunách, střídely celé regimenty a umíralo se masově (*Charvátská rapsodie*, *Halič*, *Michelangelo*, *Kolumbus*, *Golgota* atd.). Všecka moje dramata z té doby, ty symbolické dances macabres, nesčetné vraždy, sebevraždy, vidiny, ten vzrušený sled obrazů ve zběsilém tempu, celý ten shon nebožtíků, mrtvol, kurev, hořících andělů a bohů, rozhrabávání hrobů, ožívování podsvětí, všecka ta ustupující vojska, ta krev a požáry, zvony a oheň a šílénství zběsilé štvance, to všechno bylo hledání takzvaného dramatického děje zcela pobytným směrem: kvantitativním. (*Golgota*, *Adam a Eva*, *Kraljevo*).“ Viz: Krleža M.: *Sabrana djela*, sv. 4 – 5. Zagreb 1954, s. 739 – 740. Těž týž: *Vrazi a falešní hráči*, Praha 1968, s. 579.

V ojijské přednášce M. Krleža hovořil především o glembayovské fázi své tvorby. Jestliže ve svých předcházejících dramatických textech hledal „tzv. dramatický děj“ zcela pochybeným kvantitativním směrem, pak si při psaní dramatu glembayovského cyklu uvědomil, že „dramatický děj na scéně není záležitost kvantitativní. Napětí jednotlivé scény nezávisí na vnější dynamice událostí, nýbrž naopak: síla dramatického děje je ibsenovsky konkrétní, kvalitativní a sestává z psychologie objektivace jednotlivých subjektů, které na scéně prožívají sebe a svůj osud“.³

Často se v různých literárních studiích a pojednáních srovnává Krležův glembayovský cyklus s takovými díly z evropské literatury, jako jsou Buddenbrookovi Thomase Manna, Rodina Thibaultova Rogera Motta du Garda, Sága rodu Forsytů Johna Galsworthyho, Balzakův Otec Goriot, Bratři Karamazovi F. M. Dostojevského, Golovlevské panstvo M. J. Saltykova-Ščedrína, Podnik Artamonových Maxima Gorého aj.⁴

Miroslav Krleža vytvořil svůj cyklus podle modelu tzv. rodinného románu, který známe z literatury minulého i našeho století. D. Gasparovič vidí mezi výše uvedenými (i jinými) díly z evropské literatury 19. a 20. století a Krležovými pracemi námi analyzovaného celku rozdíl v tom, že Krleža nezvolil nejtypičtější otevřenou formu románu, nýbrž uzavřenou formu novely a dramatu. Rozdíl lze spatřovat rovněž v tom, jak také poznamenává M. Matković, že i přes zdánlivou fragmentárnost Krležových nedokončených próz je jejich autor podává „plastický mozaikový obraz“ glembayovského rodu.⁵

Ačkoli glembayovský cyklus je cyklem o „vzestupu, rozkvětu, pádu a rozkladu fiktivního patricijského rodu Glembayů“, Krleža přesně určil časově i místně, kdy se děj dramatu odehrává: Páni Glembayové v roce 1913, V agonii v roce 1922 a Léda v roce 1925. Přitom děj všech tří her je situován do Záhřebu. Prostředí, které dramata zobrazují, typologie postav a jejich vzájemných vztahů, stejně a důsledně užívaná životopisná faktografie (fakticky fiktivní), žargo a tzv. agramerismu — to všechno nás

3 Krleža, M.: Vrazi a falešní hráči, Praha 1968, s. 579 – 580.

4 Podrobněji o tom viz Vidan, I.: Cyklus o Blembajevima u svom evropskom kontekstu. In: Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima. Zagreb 1970, s. 461 – 530.

5 Matković, M.: Marginalija uz Krleži: o dramsko stvaranje. In: Miroslav Krleža. Zbornik, JAZU, Zagreb 1963, s. 234.

nutí k sociologicko-psychologickému přístupu a výkladu Krležových dramát z glembayovského cyklu.

Do popředí glembayovské dramatické trilogie M. Krleži vystupuje drama Páni Glembayové. Vrcholná oslava květočích založení firmy Glembay Ltd. Company. Četní hosté odcházejí. Na scéně zůstávají po celou dobu dominikánka Angelika, rozená baronka Beatrix Zygmuntowiczová, vdova po nejstarším Glembayově synu Ivanovi, dále dr. Leone Glembay, syn starého bankéře, intelektuál („prošedivělá a olýsalá dekadentní postava“), malíř v tvůrčí krizi, „cizinec“ v domě Glembayů. Už první věta Leona Glembaye jako by ohlašovala a zároveň koncentrovala veškerou temnou a těžkou tematiku glembayovského cyklu: „Kalné je to všechno v nás, milá moje dobrá Beatrice, neuvěřitelně kalné.“ A po stručném výkladu o Kantovi a Eulerovi Leone o sobě říká: „I já, čím víc maluji, tím víc jsem přesvědčen, že da Vinci je zcela v právu: věc je možno precizně určit pouze abstraktním matematickým vztahem. A v tom je můj vnitřní rozpor: místo abych byl matematikem, maluji. A může se člověk s takovýmhle rozkolem v sobě stát něčím víc než diletantem?“ Rozhovor mezi Angelikou a Leonem o otázkách umění a filozofie je vysoce kultivovaný a inteligentní. Do děje v 1. jednání vstupuje bratranec bankéře Glembaye Titus Andronicus Fabriczy-Glembay, starý bonviván, veliký župan v důchodu, ThDr. et PhDr. Alojzije Silberbrandt, učitel jediného bankéřova syna Olivera Glembaye, jezuita, který má v sobě něco eunušského, antipatického a lokajského“. Je to mileneček a zpovědník baronky Charlotty Catselliové-Glembayové, druhé legitimní ženy bankéře a šéfa firmy Ignjata Glembaye.

Právní rada firmy Glembay Ltd. JUDr. Puba Fabriczy-Glembay informuje přítomné o tom, že socialistický tisk rozvířil kampaň proti baronce. Její kočár totiž přešel starou „proletářku Rupertovou“ a její snacha i s dítětem skočila z třetího patra domu Glembayů. Všichni kromě Leona mluví o staré ženě Rupertové-Canjegové jako o „špinavé mrtvole“. Leone odhaluje „ryzí glembayovskou logiku“ byznysu a jejich neoblíbenější barvu, již je zlato.

Děj dramatu se odehrává v průběhu jedné noci. Druhé dějství asi o půl hodiny později než první. Leone v rozhovoru se starým Glembayem a s dr. Silberbrandtem postupně mj. odhaluje, že Silberbrandt je milencem Glembayovy druhé ženy. Leone je rád, že není Glembay, že se podobá spíše rodu Danielliů. V otcově domě se cítí pouze jako host. Přijel více z nostalgie než z povinnosti. Bankéři Glembayovi říká: „Cestou jsem se nevinně těšil, že uvidím mamčin hrob, Beatrix, ty naše staré obrazy a tebe. Ano! I tebe! Ale v téhle glembayovské atmosféře krve,

vražď, sebevražď, v téhle nezdravé atmosféře lží a intrik a hysterie se mi okamžitě přihlásila moje stará migréna. Ze všeho mě začala bolet hlava. Dovol mi jen, abych poznamenal ještě tohle: ty to nechápeš, že někoho může bolet hlava z glembayovštiny!“⁶

Leone klade otci řadu otázek, aby mu odhalil, proč se jeho dvacetiletá dcera utopila, když zjistila, že mladý Zygmuntowicz, do něhož byla nevinně zamilována, spí s paní baronkou, a jak se otráвила jeho maminka (první Glembayova žena), když zjistila, že on už léta udržuje poměr s baronkou Castelliovou. Leone odhalí, že to jeho otec dělal všechno proto, že jeho světovým názorem je byznys, že barončin rodný list je falzifikát, že to není žádná baronka, nýbrž „obyčejná, anonymní coura“, kterou „starý Fabriczy našel v jednom vídeňském hodinovém hotelu“. Leonův dialog s otcem vyvrcholí na konci druhého dějství přiznáním, že před dávnými lety okouzila paní baronka také jeho. Říká otci: „Tehdy se mi teprve ujasnilo, čemu se u nás Glembayů říká moral insanity! Ano. V díš: to je moral insanity: být metresou starce, mít kromě toho tři milence a bát se dvacetiletého studenta z Cambridge!“⁷ Vzrušený dialog tím vyvrcholí. A když komorník, kterého Glembay poprosil, aby mu baronku zavolal, sdělí, že baronka není ve svém pokoji, generální ředitel Glembay podlehne infarktu. Dialog otce Glembaye a syna Leona v druhém dějství považuje Miroslav Vaupotic právem „vrchol Krležova scénického umění“.⁸

Třetí dějství dramatu Páni Glembayové se odehrává u lože mrtvého Ignjata (Naciho) Glembaye. Leona pokračuje v odhalování skutečných tváří jednotlivých členů Glembayů a jejich přátel. MUDr. Paula Altmanna a jemu podobné obviní, že jsou černokněžníci.⁹ Drama vrcholí dialogem mezi Leonem a baronkou Castelliovou, která se přizná, že nikdy netajila „svůj organický nedostatek“, že je děvka. Zároveň mu však vyčte, že nerozlišuje mezi děvkou a eroticky inteligentní dámou“, jak ji Leon nazval téměř před dvaceti lety, když ho jako dvaadvacetiletého studenta svedla. Baronka nezakrývá, že její „glembayovské manželství byla finanční transakce!“

6 Krleža, M.: cit. dílo, s. 308.

7 Tamtéž, s. 325.

8 Vaupotic, M.: Siva boja smrti. Zagreb 1974, s. 347.

9 „Kdybych já, obyčejný smrtelník, byl lal starému tu smrtící injekci, už by mě byli zatkli. Ale ty smíš zabíjet lidi, ty to smíš, poněvadž ty jsi černokněžník!“ Krleža, M.: cit. dílo, s. 333.

V rozhovoru se sestrou Angelikou Leone říká: „Od prvního dne, kdy jsem začal myslet, nedělán, nic jiného, než že bojuji proti Glembayovi v sobě! To je také to nejstrašnější v mém vlastním osudu: já jsem čistý, nepadělaný, stoprocentní Glembay! Celá ta moje nenávisť ke Glembayům není nic jiného než nenávisť k sobě samému. V Glembayích se vidím jako v zrcadle!“¹⁰

Leone projevil Angelice své sympatie. Přizná se jí, že kvůli ní zůstal v Glembayově domě lží, intrik, finančních machinací, krá leží a nepokryté prostituce. „Ta tvoje dominikánská silueta je pro mne v téhle glembayovštině to jediné skvělé!“ říká Angelice.

Když se baronka Castelliová doví, že její konto je zatíženo stovkami tisíc a že vážená firma Glembay Ltd. Company zkrachovala, opakuje slova, která kdysi řekla stará Bárbóczyová, že Glembayové jsou vrazi a falešní hráči. Obviňuje starého Glembaye, že celou její hotovost zastavil a ji sprostě okradl. „Všechno své, co jste mu léta kradla, si vzal zpátky!“ odpovídá jí na to Leone. V afektu pak Leone bere ze stolu nůžky a baronku Castelliovou, svou macechu, probodne. Vraždou vrcholí rozpad degenerovaného rodu Glembayů. Zločin byl přece v této rodině typickým jevem.

Na rozdíl od široké palety glembayovských typů v Pánech Glembayích je druhé drama cyklu V agónii méně výrazné. Zato však má dosti dokonale odstíněné tóny hry komorního tria. D. Gasparovic je proto srovnává s uměním hudebním. Hlavní party totiž v dramatu hrají třiapadesátiletý baron Lenbach, „rodem pán a osudem žebrák a opilec“, bývalý podplukovník rakousko-uherské kavalérie, nyní dozorce v konírně, dr. Ivan šlechtic Křižovec, syn uherského dvorního rady, doktor peštské univerzity, za války „jako husarský důstojník v zajetí v Rusku, elegán à la peštská gentry, dále baronova manželka Laura Lenbachová, dcera generála Waronigga, hluboce reflexivní, nerafinovaná, přirozeně taktní, velmi oddaná a nesmírně naklonená svému příteli Křižovcovi, v němž vidí realizátora svých intimních snů. V jejím módním obchodě „se schází vznešená a pseudovznešená elita posledního chaotického období po debaklu Rakouska“.

Již úvodní scény z prvního jednání dramatu V agónii, dialog mezi Laurou a podnapilým baronem Lenbachem jsou plny nervózní atmosféry. Dochází totiž mezi nimi k hádce. Baron, který se v nové společenské

10 Tamtéž, s. 246

situaci Království Srbů, Charvátů a Slovinců ocitá bez hmotných prostředků, lidsky i společensky upadá a doslova se stává příživníkem své ženy. Laura sice rovněž ve společenském žebříčku klesla značně nížko, ale přesto se snaží udržet příjmy z krejčovského salónu a kloboučnictví, v němž „parvenuové a šibři nakupují látky a hedvábí pro manželky“. Také v tomto dramatu vládne typická glembayovská atmosféra, v níž každou chvíli může dojít k výbuchu. Hádky mezi Laurou a Lenbachem je vlastně začátkem ostrého konfliktu dvou zcela odlišných charakterů: Z hlediska dramaturgického bychom jej mohli srovnat s konfliktem mezi bankéřem Glembayem a jeho synem Leonem v Pánech Glembayích.

V rozhovoru mezi Laurou a dr. Križovcem v prvním dějství dramatu dochází k vymezení jejich podstatných zájmů a charakterových rysů. Ty se pak výrazně projeví v druhém jednání, které je vlastně dialogem mezi Laurou a Križovcem.

Do děje prvního jednání vloží Krleža epizodu s padesátiletou Madeleine Petrovnou, bývalou hraběnkou Geltzerovou a nyní v emigraci manikérkou. Tato „prachobyčejná drbna, která špiní cizí čest“, jak ji charakterizoval baron Lenbach, v Lauřině salónu záměrně utrousí v rozhovoru s Križovcem poznámku o Labelle Georgijevně. Je to intrikánská narážka na pobyt této obskurní dámy v bytě dr. Križovce v klíčovém okamžiku, kdy ho jeho milenka Laura tak potřebovala, aby ji duševně podpořil, neboť se před ní v závěru prvního jednání baron Lenbach zastřelí. Opilec Lenbach spáchá sebevraždu střizlivý. Dříve než tak učiní, prohlásí, že ze svého bytu nechodlé dělat „žádný bordel pro staré lesbičky“ a že nebude „trpět žádné lesbické Rendez-vous-Orte ve svém domě!“ Tím velmi výstižně charakterizoval „lesbismus celého toho ruského emigrantského kruhu“.

Druhé dějství dramatu V agónii se rozvíjí v bytě přeplněném „nábytkovou konfúzí několika generací, s výraznými rysy tří rodin: Lenbachů, polního maršálka Waroniga a starýcn Glembayů-Bárbóczyů, v jejichž domě také tento byt je“. Celé dějství je vlastně pouze dialog mezi Laurou a Križovcem, který medituje nad smrtí barona Lenbacha. Križovec je scápný řečnit bez jakéhokoli konkrétního obsahu celé hodiny. Jeho meditace o smrti, o sympatiích k těm, kteří nežijí, o lásce a manželství tvoří jistou konvenční fasádu uhlazených panských vztahů a mají odvést Lauřiny myšlenky od tak včasně a věrohodně zachycené krize jejich vzájemného vztahu. Postavy téměř do krajnosti a naivity upřímné a přirozené Laury a rutinního kariéristy Križovce, jehož jedinými ideály je dosažení skvělého společenského postavení za jakoukoli cenu, jsou psychologicky mistrovsky vyvedeny do všech podrobností. Z toho vychází ve

svém hodnocení např. D. Gasparovic, který považuje drama V agonii za nejlepší drama glembayovského cyklu.¹¹

Když Křižovec rozebírá otázku smrti a sebevraždy, což bylo oblíbené Krležovo téma, dospívá k nesporné pravdě, „že v poslední fázi každé sebevraždy jsou takové otevřené momenty, kdy by stačilo něčí tiché slovo, něčí tichý záchvěv hlasu, stisk něčí ruky, aby se to lidské srdce pak přece jen nerozhodlo k poslední kontrakci. Kdyby se možná v takovém nebezpečném okamžiku otěvil vedle sebevraha nějaký člověk, který by mu řekl, že je lepší vypít sklenici vína než šnít, který by mu to řekl bezprostředně, sugestivně, intimně, upřímně, myslím si, že mnozí z těch, kteří tu už dnes nejsou, by tu pořád ještě byli! Chybí nám ta jakási vyšší životní moudrost, ta nám chybí! Ano.“¹²

Laura Lenbachová postupně odhaluje Křižovcovo pokrytectví a nevěru, která mu měla posloužit jako jeden ze stupínků ke kariéře, jeho advokátstina se pro ni stává „něco docela cizího a nepochopitelného“, zjišťuje, že byla oddána člověku, který není ochoten promluvit „bezprostředně a upřímně“. Laura, v níž Křižovec jako první muž probudil ženu, si přála Lenbachovu smrt jen kvůli němu. „Ale přála jsem si to z lásky, a to je to, čemu ty nerozumíš!“ říká Křižovcovi. „A dnes v noci jsem tě potřebovala, abys mi pomohl nést odpovědnost za mou vinu, a ty, ty jsi spal s jinou ženou! To, že jsi spal s tou cizí ženou, to je věc formy. Ale když už ses vrátil: že jsi sem chodil a její vůně z tebe ještě nevyrchala, plný jí a její něhy, že jsi mě začal mučít, to je to, co si vůbec nedovedu vysvětlit. Odpusť, prosím tě, nerada bycho tě urazila, ale myslím si, že jsi hlupák.“¹³ Křižovec, o němž se Lenbach vyjadřoval „jako o děvkaři, jako o minderwertig charakter“, jí v replice říká: „Jsem možná hlupák, ale takový už je můj světový názor.“

Laura se cítí zhanobena a zdeptána, prosí Křižovce, aby odešel. Když Křižovec prohlásí, že zůstane, docílí k úplnému přerušení jakékoli komunikace a Laura spáchá sebevraždu.

O třicet let později (1958) Krleža změnil konec druhého jednání a dopsal třetí jednání, v němž uvedl novou postavu policejního adjunkta. Jestliže autor v původní verzi vytvořil „uzavřenou, dokonalou divadelně estetickou kompozici“ za cenu toho, že ustoupil od klasické tříaktové

11 Gasparović, D.: cit. dílo, s. 120.

12 Krleža, M.: cit. dílo, s. 393.

13 Tamtéž, s. 120.

koncepcce, pak dopsáním třetího dějství drama otevřel. Přešel tak z komorní psychologické hry k dramatické studii „byrokraticko-úřednické vrstvy nových povýšenců a kariéristů, k nimž patří také Križovec a policejní adjunkt, každý však podle úrovně svého společenského žebříčku“.¹⁴

V třetím dějství dramatu je dokonale vykreslen obraz dr. Ivana Križovce, který vede právníký duel s ambiciózním policejním adjunktem, aby obhájil a zachránil svou milenkou. Križovec však svými právníckými akrobaciami a fintami chce zachránit především sám sebe, svou prestiž a svou kariéru, neboť se perfektně zařadil do nové společenské vládnoucí třídy, „zanechávaje za sebou bez sentimentality svou minulost jako nějaký starý kabát“.¹⁵

Po Lauřině falešném přiznání, že zastřelila svého manžela barona Lenbacha, začne policejní vyšetřování. „Križovec, člověk, který je díky svým negativním zkušenostem příliš právník, příliš moudrý a zkušený, který až příliš dobře prohlédl nesmysl společenských her, pochopí, že jeho přítelkyně v žárlivém rozmaru hraje jednu z nejnebezpečnějších her: mezi svěrací kazajkou a márnicí“.¹⁶

Policejní adjunkt je začátečnickou figurkou subalterního policejního úředníka, kterého výřečný Križovec zkrátí příslibem výnosného místa šéfa kabinetu na ministerstvu spravedlnosti, jehož křeslo má v nejbližších dnech údajně převzít. Přitom se Križovec snaží přemluvit Lauru k polehčujícimu prohlášení, že lhala, když telefonovala na policii, že zabila svého manžela“.¹⁷

Baronka Laura sice přizná, že zavolala policii v hysterickém záchvatu a že ve skutečnosti svého manžela nezabila, ale zároveň Križovcovi sdělí, že pozvala policejního adjunkta, „aby mě zbavil vaší přítomnosti, já nevěděla, jak jinak vás dostat pryč!“, že po odhalení vyšetřujícího soudce, kdo je vlastně Isabesla Georgijevna Maklakovová, už nesnesla dále jeho fyzickou přítomnost. „Zatímco se jinak intimní aféry a skandály rozvíjejí mezi čtyřmi zdmi a jsou přístupny pouze členům zasvěceného okruhu“, píše D. Gasparoviš, „zde se psychické obnažování do úplné nahoty děje před zástupcem tzv. veřejnosti, a to ještě jaksí v rámci zákona“.¹⁸

14 Gasparovič, D.: cit. dílo, s. 128.

15 Tamtéž, s. 129.

16 Križka, M.: cit. dílo, s. 507.

17 Tamtéž, s. 509.

18 Gasparovič, D.: cit. dílo, s. 130.

Laura prohlédne ze svého „ošklivého snu“ a odhalí Křižovcovu bezcharakternost slovy: „Ty jsi maska s třiatřiceti tvářemi! Ty už nejsi ani stín toho člověka, o kterého jsem se domnívala, že ho znám.“¹⁹ Pocho-pila, že celou tu osudnou noc nebránil ji, nýbrž že mu šlo o vlastní zájem: „Ty jsi vůbec nenávil mne, ale sebe, svou společenskou pozici, svou kariéru, svoje audience, svůj portfej, svou advokátskou kancelář!“²⁰ Laura usvědčí Křižovce ze lži a pak se mu přizná, že Lenbacha nezabila, neboť to, „byl takový ubožák, že si nezasloužil ani kulku z mé ruky! Ale tebe, tebe bych dokázala zastřelit jako psa.“²¹ Když se pak baronka Laura Lenbachová telefonicky přesvědčí, že se Křižovec vrátil do kruhu společnosti Isabely Georgijevny Maklakovové, která byla vedena v policejní evidenci „kvůli kokainu, pro nemorálnost a pro vraždu dítěte“, sáhne po revolveru a spáchá sebevraždu. Logický konec, neboť zůstala na polovině cesty mezi starou a novou společností, svou upřímností a pochopitelně hysterií překážela, proto musela nutně zmizet.

Domnívám se, že si nelze dost dobře klást otázku, jak to činí mrozí badatelé, zda je lepší původní verze dramatu V agónii o dvou dějstvích nebo drama s dopsaným třetím dějstvím. Původní verze je výborně napsané psychologické drama podle vzoru ibsenovsko-strinbergovské školy. Na druhé straně však nová verze dramatu i přesto, že v závěrečném dialogu mezi Křižovcem a Laurou značně rozvláčí vnitřní dynamiku, poskytuje přece jen nové finesy ve vztahu Křižovec-Laura, lépe motivuje Lauřinu sebevraždu a tvoří syntézu tohoto světa v agónii a jeho zánik.

Závěrečnou část glembayovské dramatické trilogie tvoří Léda, jejíž podtitul zní, že je to „komedie jedné karnevalovské noci o čtyřech jednáních“. Je to sice jediná komedie, kterou Krleža napsal, to však nijak neznamená, že v jeho dramatech nejsou komické prvky. Ve skutečnosti ani Léda není komedií v pravém slova smyslu, protože mnohé scény jsou buď příliš dramatické, nebo dokonce přecházejí v čisté drama.

Jestliže v dramatu V agónii smrt barona Lenbacha a jeho ženy Lau-ry znamená fakticky definitivní vymizení autentických představitelů glem-bayovského měšťáckého světa ze scény této trilogie, pak Léda jako poslední část trilogie vypráví o celkovém morálně intelektuálním rozpa-du charvátské aristokracie.

19 Krleža, M.: cit. dílo, s. 540.

20 Tamtéž, s. 545.

21 Tamtéž, s. 546.

Jedinou glembayovskou postavou v genealogii této rodiny je v komedii Léda rytíř Oliver Urban, „bývalý rada císařského a královského velvyslanectví v Sankt Peterburgu a nyní výtvarný kritik a budoucí steward na lodích“. Zato se v ní objevují nové typy: velkoprůmyslník Klanfar, „syn jakési pradleny“, výrazně trpící komplexem společenských inferiorností, jeho manželka Melita, rozená šlechtična Szlouganová-Szlouganovecká, jež naopak dává najevo svou společenskou nadřazenost a povýšenost. Jejich protějšky tvoří akademický nalít Aurel a jeho žena Klara, jež vyrostla v chudém prostředí předměstí a jež se vyšvihla na žebříček manželky výtvarného umělce. Klanfarova manželka Melita je jak Aurelovou, tak také Urbanovou milenkou.

Komedie začíná dialogem Melity a Urbana, kteří po chvilkovém milostném vzplanutí vedou rozhovor o modelu Lédy. Přitom legenda o lásce Lédy k labutí je degradována jak vzájemnými milostnými pletkami a flirty, tak už počátečním Urbanovým vyprávěním o holandské váze, kterou viděl a na níž „Léda ... obcovala se svou labutí jako nějaká služtička se svým vojákem v průjezdě: vstojte“.

Melita sděluje Urbanovi, že se rozhodla od Klanfara, kterému vyčítá „sociální mikromanii“ (a on zase jí „sociální megalomani“), odejít, protože jsou si „navzájem dokonale cizí: dvě výchovy, dva světové názory, dvě rasy!“ Melita od samého začátku netajila, že si Klanfara vzala „z materiálních pohnutek“.

„Obrovská střibrně šedá kompozice Lédy s labutí“ v Aurelově pokoji poutá pozornost také v druhém dějství hry, jež je vlastně intimním dialogem mezi Urbanem a Klarou.

V třetím dějství Melitin milenec Aurel sdělí dalšímu jejímu intimusovi Oliveru Urbanovi, že Melita je v jiném stavu. A Urban mu odpovídá: „Kdyby Melita odešla od Klanfara, v jejím případě by se to rovnalo sebevraždě. Respektive trojnásobné vraždě: zničila by tím mne, sebe i naše, to jest Klanfarovo, přesně řečeno tvoje dítě!“²²

Komedie vyvrcholí tím, že Klára odhalí, kdo vlastně Urban, s nímž prožila intimní noc, je. Říká mu: „Tak jako vy dnes v noci, tak mě ještě nikdy nikdo neponížil! Bylo to morální blamáž nejnižšího řádu! Jste mi odporný! Vysvětlila jsem Aurelovi, že jste člověk bez morálního profilu, deklasovaný bonviván...“²³ Tohle svoje hořké poznání Klara sdělí také Melitě, „aby se nestala obětí podobných džentlmenů“.

22 Tamtéž, s. 473.

Klara se tedy vrací do jistoty měšťáckého manželství s Aurelem. Melita upouští od útku s pseudoumělcem Aurelem. Oliver Urban zůstává na ulici sám s Dámičkou (pouliční prostitutkou), kterou pozve na sklenku whisky a k povídání o lodích, „jež zvedají kotvy“. „Posledním akordem téhle smutné milostné glembayovské hry“ je hrbatá metařka, která svými symbolickými košťaty smete spolu se smetím také špínu této glembayovské přetvářky, nevěry, lži a honby za vlastním soukromým „šťěstím“.

Po premiéře Krležovy komedie Léda v charvátském národním divadle v Záhřebu dne 14. dubna 1930 kritika mj. napsala, že v „Lédě každý scénický akt končí pohlavním aktem“ a hru odmítla jako „banálně lascivní“. Pravda je, že se téměř celá komedie odchrává „v posteli“: začíná tím, že Oliver leží v objetí s Melitou, a končí Urbanovým pozváním prostitutky na „jednu whisky“. Rovněž dialogy, které se rozvíjejí, jsou dialogy před realizovaným pohlavním aktem nebo nedlouho po něm. V tom je však třeba vidět kromě chronologického a dramatického závěru také logický závěr celého glembayovského cyklu.

Jedním z výrazných znaků glembayovského cyklu je jazyk, který není napodobením agramerského žargonu, nýbrž zvláštním a vlastním výtvorem glembayovských postav. Sám M. Krleža o tom říká: „Je pravda, a říkám to už třicet let, že Glembayovci jako pojem glembayovštiny nebo agramerismu jsou „literární fikci“. Tak jako jazyk mých kajkavských balad nikdy nebyl jazykem plebsu, tak také agramerismus, jakým se mluví ze scény, nikdy neexistoval.“²⁴

Znalec Krležova dramatického díla Marijan Matković napsal o jazyce glembayovského cyklu, že slovník Glembayových vznikl celá staletí z austrijačtiny cihlových kasáren a oficiálních kasin, z peštské maďarštiny a mezimursko-záhřebské kajkavštiny, která se pěstovala „pod starými krovky“. Čas tento jazykový materiál modernizoval, ovšem myšlenky a názory se ukázaly mnohem inertnější než jejich tvar.²⁵

Zvláštním rysem glembayovského cyklu a zejména glembayovské dramatické trilogie je užití němčiny, která byla jedním z hlavních znaků agramerského vyjadřování a jež dosáhla toho (nejvíce v Pánech Glembayich, méně v dramatu V agonii a zcela mizivě v Lédě), co nazýváme

23 Tamtéž, s. 490.

24 Matvejević, M.: Razgovori s Miroslavom Krležom, Zagreb 1969, s. 85.

25 Matković, M.: Dramaturški eseji, Zagreb 1949, s. 287 – 288.

„místním koloritem“. Agramersko-patricijský slovník, který je pro všechny glembayovské postavy stejný, nemohl být pro Krležu jediným dramatickým prostředkem k charakterizaci postav, neboť jde o postavy zvláštní společnosti v rámci celé společenské třídy.

Postavy Krležova glembayovského cyklu tvoří zvláštní složitý komplex, o jehož správné interpretaci sám autor říká: „Vžilo se, že se dnes o postavách z trilogie o Glembayích mluví jako o ničemech, zločincích a zhýralcích. Už dávno jsem se odvážil skromně poznamenat, že kdybychom měli to štěstí a měli naši měšťanskou třídu na úrovni téhle tak „odiózní glembayovštiny“, že bychom zdědili značnou civilizaci, čemuž bohužel tak nebylo.“²⁶

Podrobnější analýza by ukázala, jak na některé společné tvůrčí mechanismy ve všech třech hrách cyklu, tak také na strukturální podobnosti, které svědčí o logické a příčinné spojitosti jednotlivých vývojových fází Krležova tvůrčího odkazu. Tak např. celým Krležovým dílem (nejen dramatickým) se tu méně, tu více zřetelně táhne vztah muž-žena. V Pánech Glembayích je to smyslná, chlípná a chamtivá baronka Castelliová-Glembayová mezi několika muži, v dramatu V agónii Laura Lenbachová, snad nejlidštější, nejtragičtější a psychologicky nejpracovanější postava v celém Krležově dramatickém díle mezi Lenbachem a Križovcem, v komedii Léda obě manželské dvojice ve vzájemných sexuálních vztazích. Věčné téma vztahu muže a ženy nám ostatně připomene Krležovy rané dramatické vize, jakými jsou např. Maškaráda nebo Adam a Eva. To patrně vedlo D. Gasparoviče k tomu, aby napsal, že „do dramatické tkáně glembayovského cyklu je zamontováno několik dominantních komplexů: zbožně-peněžní, eroticko-sexuální, rodinný a sociální“.²⁷

Spojitosť mezi jednotlivými částmi glembayovského cyklu prozrazují rovněž např. zmínky o postavách nebo motivech známých z jiných Krležových prozaických nebo dramatických textů, např. zmínka o Babočce, známé z románu Návrat Filipa Latinowicze, o staré Zygmuntovcové, diskuse o malířství, touha po cestování, smrt na ulici aj.

O dramatech glembayovského cyklu Krleža už v roce 1928 řekl, že se rozhodl „napsat dialogy podle vzoru severské školy devadesátých let s úmyslem vyhrotit vnitřní rozpětí psychologického napětí do vnějšího konfliktu a tyto konflikty přiblížit obrazu naší skutečnosti“.²⁸ O tom, jak

26 Matvejević, P.: cit. dílo, s. 86.

27 Gasparović, D.: cit. dílo, s. 138.

byl Krležův glembayovský dramatický cyklus přijat v tehdejší chorvátském (a vůbec jugoslávském) literárním a divadelním prostředí a o recepci jeho dramatického díla v meziválečném a poválečném období u nás pojednám v nejbližším příspěvku.

