

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

DRAMA
1946—1947



2

Miroslav Krleža

Gospoda Glembajevi

VSEBINA: MARIJAN MAT-
KOVIČ: O KRLEŽEVEM
CIKLUSU »GLEMBAJEVI«

Premiera dne 16. oktobra 1946

Gospoda Glembajevi

Drama v treh dejanjih iz življenja zagrebške patricijske rodbine
Spisal Miroslav Krleža — Režiser in scenograf: Bojan Stupica

Ignacij Jaques Glembay, bančnik, šef firme Glembay Ltd. Company, pravi tajni svetnik	I. Levar
Baronica Castelli-Glembay, njegova druga legitimna soproga	S. Severjeva
Dr. phil. Leone Glembay, sin Ignacija in njegove prve soproge, rojene Basilides-Danielli	V. Skrbinšek
Sestra Angelika Glembay, rojena baronica Zygmuntovicz	I. Mežanova
Titus Andronicus, Fabriczy-Glembay, bratranec bančnika Glembaya, veliki župan v pokoju	E. Gregorin
Dr. iur. Puba Fabriczy-Glembay, advokat, pravni konzulent firme Glembay Ltd. Company	B. Miklave
Dr. med. Pavel Altmann, zdravnik	B. Peček
Dr. theol. et phil. Alojzij Silberbrandt, baroničin spovednik	I. Jerman
Nadporočnik von Ballocsansky	S. Česnik
Franc, sluga	M. Bajc
Johan, sluga	S. Sever

Dejanje se odigra v eni noči, v poznem poletju, eno leto pred prvo svetovno vojno. I. dejanje med eno in pol tretjo, II. dejanje med pol tretjo in pol četrto, III. dejanje okrog pete ure zjutraj

Kostume po načrtih Mije Jarčeve izvršila gledališka krojačnica pod vodstvom Jožeta Novaka in živke Jančeve. Dekor izvršila gledališka slikarna pod vodstvom akad. slikarja Marjana Pliberška

Inspicienta: B. Starič, N. Simončič. — Odrski mojster: A. Podgorelec. Šef razsvetljač: A. Premk. — Lasuljar: A. Čečič.

Cena Gledališkega lista din 5.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
Predstavnik Pavel Golia. Uredil dr. Bratko Kreft. Tiskarna Slovenija.
Vsi v Ljubljani.

O KRLEŽEVEM CIKLUSU »GLEMBAJEVI«

I.

Ko so pred osemnajstimi leti v naših tedanjih listih jeli fragmentarno izhajati teksti Krleževega ciklusa »Glembajevi«, je bilo zelo težko doumeti splošno in neposredno družbeno-politično aktualnost objavljenih stavkov. Bila je to vidovdanska, žandarska, mračna doba korupcionističnih afer in batinaških političnih obračunov. Stali smo pred šestojanuarskim režimom pendreka in ječe. Mlajši generaciji, ki je sprejemala vtise te jugoslovansko-kraljevske stvarnosti in ki so jo na črno-žolto monarhijo vezali zelo nejasni mladostni spomini na aprovizacijo, koruzni kruh, vročične, objokane materine oči in očetovo sivo uniformo — ki so jo ti dečki nosili še zelo dolgo prenarejeno v kratke hlačice — tej generaciji so se ti teksti zdeli krepke zgodovinsko-literarne reminiscence, a samo zgodovinske! Ali tukaj ne opisuje avtor, ali ne oblikuje umetniško bivših ljudi in atmosfere po večini vendarle minulih časov? In ali se ni poleg ostalega spremenil tudi tisti najbolj vidni zunanji, ozki »agramerski« dekor?

Res je, da Zagreb v eri Heinzelovega županovanja, podiranja starega Dolca, kramarsko preračunanega regulacijskega načrta in pozidave bivšega Sajmišta ni kazal mnogo urbanistične podobnosti z Agramom iz glembajevskih časov. Slovar nove buržoazne klike in zagrebške čaršije se je spremenil in rumena brokatna garnitura iz šestdesetih let, nekdanj last Ignjata Jacquesa Glembaya, bankirja in šefa firme Glembay Ltd. Company, pravega tajnega svetnika, ali kakega drugega anonimnejšega Glembaja ni vzbujala na sejmišču ali v starinarnici nekeje v Vlaški ulici nikakega posebnega zanimanja več.

»Ali veste, da se je ubil sorodnik barona Lenbacha?«

»Prava reč!«

Bil je to čas šini čevljev, dokaj hrupnih polomov vojnih bogatašev in klanfarovskih veleindustrijalnih zvijačin, zato umiranje Glembajevih, njihove intimne likvidacije, rodbinski spopadi in njihova agonija niso mogli biti v ospredju »tedanjega bogatega dogajanja v naši družbeni eliti«. Na vprašanje, ki ga postavlja avtor v fragmentu »O Glembajevih:

»Če vzamemo vse Glembajeve, vse tiste Glembajeve, ki stopajo kakor povorka, ki šteje tri sto oseb, iz marijaterezijanske cehovske teme do današnje sinkopirane zamorske glasbe; se človeku iz takšne in podobne perspektive oglasi dokaj nejasno vprašanje: kam pa gredo takšne in podobne perspektive, oglasi dokaj nejasno vprašanje: kam pa gredo prav za prav ti Glembajevi in kakšen je namen tega njihovega rodbinsko-organiziranega gibanja po teh naših žalostnih provincialnih razmerah?« (Miroslav Krleža: Glembajevi I, stran 7, založila Suvremena naklada), — na to vprašanje se je zdelo, da je mogoč en sam logičen in porazen odgovor: v sigurno smrt in pozabljenje gredo! Veronal, strel v čelo, skok iz petega nadstropja, blaznost, kriminal in ječa ali banalno vegetiranje v skromnih prilikah: vseeno, daljša ali krajša agonija, a sigurna smrt in pozabljenje! Seveda so se v brodolomu vseh teh Glembajevih, vseh teh patricijskih rodbin iz spodnjega mesta (ki so si svoje gospostvo sezidale na solzah in na krvi) nekateri člani tudi rešili. To so bili tisti, ki so »preživeli vse krvave peripetije do osemnajstega leta, so danes posejani med Dunajem, Budimpešto in Zagrebom in propadajo kot madžarski oficirji, dunajski uradniki in hrvaški brodolomci, izmed katerih je dr. iuris Slavko Glembay-Agramer postal član srbske radikalne stranke.« (Miroslav Krleža: Ibidem.)

No, vkljub takim individualnim primerom »reševanja«, kljub Lauri Warronig-Glembajevi, ki se je poročila z baronom Lenbachom in se trudila, da bi se živela v razmere kot lastnica modnega salona in galanterijske trgovine, kljub vitezu Oliverju Urbanu, ki je po sili razmer postal novinar in umetnostni kritik v tretjem deceniju našega stoletja, se je zdelo, da Glembajevi propadajo ali da so že dokončno propadli, ker prav tistih prevratov okoli osemnajstega leta niso znali ovladati ali pa so jih ovladovali slabo. Glembajevi so propadli kot značilni predstavniki vseh patricijskih rodbin iz spodnjega mesta, vsega tistega razreda »čigar otroci se vzgajajo po jezuitskih in cistercijskih samostanih na Tirolskem in v Spodnji Avstriji, vsi ti Sziretscheki, Szlougani in Szepke, Novlyani in Szeveretzi de Szeveretz« (Miroslav Krleža). Potopili so se ali pa se klavrno anonimno potapljujejo, ker se je potopila njihova platforma podonavsko cesarstvo s tisto posebno, na pol fevdalno cehovsko buržoa-

zijo — in se torej ne potapljaajo samo zaradi svoje rodbinske degeneracije, ampak predvsem zaradi spremenjene gospodarsko-politične stvarnosti. Če so se vsa upanja, ki so jih ljudje stavili v leto osemnajsto pokazala kot naivna in romantična in ni bil ves »prevrat« nič drugega kakor sprememba firme na vratih še naprej vladajočega sloja ljudi, se je vendarle zdelo, da je vsaj ta fizična gospoda Glembajevih dokončno odšla z našega družbenega odra in da je veter odpihal glembajevščino kot posebno vzdušje kriminala. Definitivno in nepovratno.

S stališča tedanje naše stvarnosti je bil Krležev ciklus »Glembajevi« (posebno proza) videti ne samo kot retrospektivno, ampak kot izključno zgodovinsko delo in sicer kot edina literarna analiza in sinteza v naši književnosti za ves tisti tristoletni zgodovinski kompleks, ki je povezan z delovanjem naših »patricijskih« rodbin iz spodnjega mesta na tem našem monarhijsko obrobem in provincialnem prostoru.

Usoda naivnežev je, da jih prevarajo!

Šele danes, ko zares definitivno snemamo Glembajeve (in glembajevščino) z našega družbenega odra, ko zares in ne samo navidezno odstranjujemo vse materielne, gospodarske pogoje za njihov razvoj in obstanek, šele danes vidimo, kako naivno površna in zmotna je bila naša sodba takrat, pred dyema desetletjema. Ko bi bili že prej tako mislili, in bi nas ne slepili neki zunanji nebistveni pojavi, ko ne bi bili toliko posploševali primer barona Lenbacha, nas ne bi tako presenetile prve prikazni »Naftalincev« v bleščočih uniformah za časa nedavne fašistične okupacije. Zakaj niti generacija Lenbachov ni izumrla, a glembajevski duh in glembajevščina štá kot meščanski svetovni nazor procvitala in neovirano kraljevala v našem mestu vse do leta 1945. — To je neizpodbitno zgodovinsko dejstvo! — Ko bi bili torej že takrat, ko je Krleža objavljajl fragmente iz ciklusa »Glembajevi«, občutili vso naravnost žgočo politično-socialno aktualnost tega dela in ne samo njegove literarne in zgodovinske vrednosti, bi nam bili jasni mnogi pojavi za časa okupacije, ki so bili tipični za našo mračno NDH-jevsko dobo. Razumeli bi nesramno izdajstvo naše denarne buržoazije in vse tišto, kar je povezano s pojmom »Naftalinijade«. Ni moči zanikati, da se je vsa tista krvava opereta, ki se je odigrala v Zagrebu, in v kateri so tisti c. in kr. častniki, tiste brezzobe starčevske šeme imeli svojo vampirsko vlogo, odigravala in odvijala na črti glembajevskega svetovnega nazora, v želji po tistem boleznem krvoločnem uveljavljanju, zaradi katerega se je že »potočilo solza na škafe«.

Ko sem za časa okupacije leta 1944. pisal o »naftalinski«
temi, sem si zabeležil sledeče stavke:

. . . »O teh hudobnih starčkih, ki skakljajo po naših lobanjah že četrto leto, bi v okviru vsega dogajanja v drugi imperialistični vojni in z vidika našega mesta-taborišča lahko že danes pisali približno takole, v nagrobnem slogu:

Bil je čas, ko so mračnjaki prišli na dan iz svojih lukenj in je evropska mati-mačeha vrgla na površje karieriste, fanatike in patološke tipe. Nad evropskim duhom, očetom kulture na vsej zemeljski obli, je vihrala zastava mraka. Temna in žalostna preteklost Evrope, krvniki in srednjeveški inkvizitorji, norost, ki jo je žigosal Erazem Roterdamski — je vstala in slekla s svojih predstavnikov njihove fantastične zgodovinske kostume. Modernizirala jih je v rjave in črne srajce, v SS, v kvizlinške, ustaške in četniške uniforme. Povampirjena norost je govorila s katedre, z govorniških odrov, in vsaka njena beseda je bila zločin.

Po krstnih listih so bili to razmeroma mladi ljudje, obriti in novi — vsi ti veliki in majhni evropski silaki — a njihova dela in besede so bile srednjeveške, zaudarjale so po tistih žalostnih zgodovinskih kloakah iz preteklosti, — po žveplu, kolu in krvi, — skozi katere se je človeštvo trudoma prebijalo na svoji poti k svetlobi. Dejansko so bili to otroci brezrazrednega mraka, potomci zgodovinskih patoloških pošasti, poslušni podaniki Njegovega Veličanstva megalomanije. Ti glasni in hrupni ultra-nacionalisti so bili v bistvu internacionalisti, kajti norost je internacionalna. Vsako besedo iz Berlina so poslušali kot razodetje resnice, vsako obrabljeno besedo nesmiselnega sovraštva, da so jo potlej v svojem maternem jeziku, če je bila prikladna ali ne, stremuško in strahopetno-pokorno vrgli med ljudi.

V tej galeriji tipov, v tem krvavem kolu so zagrebški Naftalinci zavzemali poseben položaj, ne morda samo zaradi lokalnega obeležja ali važnosti vloge, ki so jo odigrali v tej — kakor vidimo danes — tragični burki, ki se je imenovala Novi red. V resnici niso bili važni, bili so sami tretjerazredni statisti! Njihov pomen je bil v tem, da niso samo kot ostali predstavljali duha mraka in evropske reakcije, ki je star kot evropska zgodovina. Ti K. in K.jevci so igrali igro svojega življenja. Pri svojih sedemdesetih letih so predstavljali sebe same, svojo mladost in svoje kasarske nazore iz prostrane Avstro-Ogrske monarhije. Bili so živi, krvavi predstavniki kaste ljudi, za katero so vsi mislili, da je umrla, in katere nagrobni spomenik je izklesal Karl Kraus v svoji genialni knjigi »Poslednji dnevi človeštva«.

V aprilskih dneh leta 1941. smo doživeli razočaranje. Naftalinci so zlezli iz svojih zavetišč in stopili v javno življenje. Vsi niso sledili zgledu barona Lenbacha. Njegovi previdnejši tovariši, ki so ves ta čas med dvema vojnama živeli v agoniji in v besedah koketirali s samomorom in strelom v čelo kot z edinim častnim zaključkom svoje K. in K. vojaške kariere, so se kot kamuflirani jugoslovanski upokojenci, sumljivi vitezi in plemiči, pripravljali še enkrat, a topot brez kavalirske krinke na svoj ples nad glavami upornih mužikov in plebejcev, ki so jih tako kratkovidno pokopali. In kot pravi življenjski srečolovci, ki se jim mudi, — smrt preži pri vsakem koraku, a naša povprečna življenjska doba je sedemdeset let! — so bili pripravljani na vsako politično kombinacijo, ki bi jih v vsej veljavi vrgla na površje. In ker ni bilo drugega izhoda — Habsburg ni sodoben — so v svojem strahu, da ne zamudijo, sprejemali generalske naslove, sumljive operetno viteške nazive in odlikovanja od nekega samozvanca in civilista.

Nekoč bodo gotovo pisali o naši kvizlinški nemorali. O Klanfarjih, ki so se zvezali z nemškimi koncerni na liniji vojnega dobička, kakor tudi o naših povampirjenih e. in kr. starčkih, domobransko-generalskih hudobnežih z viteškimi in doglavniškimi naslovi. In o njihovih ženah, sorodnikih, prijateljih in hčerkah. O atašejih in diplomatih z zlatimi našivi. O admiralih brez mornarice, generalih brez vojske. O celi »naši« slikoviti žalosti neke koljaške dobe.

A kaj bo ta bodoči neznani pisatelj, opisujoč našo sedanost, ki bo tedaj že davna preteklost, mogel storiti drugega kakor znova povedati samo tisto, kar je najmočnejše pero naše književnosti že opisalo na nekaj sto straneh, a najbolj zaključeno in najučinkoviteje prav v delu o Glembajevih?

Da, prav sedaj za časa okupacije, postaja Krleževa proza »Glembajevi« pereče aktualna. V svojem opisu glembajevščine je točno in razločno zrcalo tega negativnega dela naše stvarnosti, v kateri se kaže latentna a prikrita glembajevščina kraljevsko-jugoslovanskega Zagreba, ki s krvavimi črkami piše poslednjo kriminalno stran zločinske zgodovine.«

*

II.

»Hotel bi pokazati, kako se v človeški družbi vede neka družina, majhna skupina ljudi, ki je bila razvila in poslala v svet deset, dvajset posameznikov, ki se navidez popolnoma razlikujejo, ki pa so, kot to dokaže podrobna analiza, med seboj najtesneje povezani. Dednost ima svoje zakone kot težnost. Skušal bom najti in slediti tisti niti, ki vodi od človeka do človeka, to pa tako, da bom vedno upošteval dvojni vpliv nagnjenja in okolja. Ko pa bom držal vse niti in imel tako neko celo družbeno skupino v rokah, tedaj nameravam prikazati te ljudi kot soustvarjalce zgodovinske dobe.

S temi uvodnimi besedami se je leta 1871. Emile Zola lotil svojega književnega življenjskega dela. Točno je pokazal osnovni motiv vseh tematsko podobnih si del meščanske literature. Od Honore de Balzaca je namreč zelo priljubljena tema meščanske književnosti problem opisovanja neke družine z bolj ali manj ostro naznačenim družbeno-političnim ozadjem njenega bivanja, zlasti pa njenega razpada v svojstvu družbenega činitelja. »On edini je prodrl do temeljev naših bolezni...« pravijo v svojem dnevniku bratje Goncourt, ko pišejo o Balzacu, kar je morda točno. Gotovo pa je, da so mnogi poskušali iti po njegovi poti.

V začetku devetnajstega stoletja opisujejo pisatelji običajno razsulo fevdalnih rodbin, ki se ne znajdejo v novih družbenih, namreč meščansko-kapitalističnih prilikah. Nekaj pozneje, ko dobi tudi denarna meščanska aristokracija svojo slikovito preteklost v podobi dveh treh pokolenj, postane tudi ona glavna tema teh literarnih opazovanj. Vprašanje dednosti, ki ga pri svojih teoretičnih skicah Zola toliko poudarja, je pri njem odločilno vplivalo tako na karakterizacijo oseb kakor na celotno zgradbo Rougon-Macartovega ciklusa. »Roman moramo razumeti takole: v načrt vstavimo vzrok, ki opredeljuje človeka (fiziološki vzrok), potem pa pokažemo še dve do tri osnovne sile (temperamente), ustvarimo borbo med temi temperamenti, privedimo nastopajoče osebe do razpleta, ravnanje se pri tem po življenjski logiki vsakega izmed njih. Predvsem moramo imeti logiko dedukcije.« (Emile Zola pri tem ni osamljen!) Večina meščanskih pisateljev tega ni tako programatično poudarjala, pa je vendar tako ravnala, iz preproste razloga, ker so zavestno ali podzavestno spregledavali osnovni vzrok, ki je tiral vse te posamezne meščanske rodbine, še za buržoazne nadvlade v propast. A vzrok za to nikakor ni bil fiziološki. Razlogi za agonijo vseh

treh skupin niso bili v njihovi rodbinski degeneraciji, temveč jih je bilo treba iskati povsem drugje — v družbeno-političnih in gospodarskih previranjih, ki trajajo že vse devetnajsto in dvajseto stoletje (od 1917, samo še na 5/6 zemeljske oble) in se razvijajo po tistem brabantsem pregovoru, da »večje ribe žro manjše«.

V svetovni književnosti je mnogo variant na temo o razpadu posameznih meščanskih rodbin. Na tisoče strani različne vrednosti! Ta tema je pogosto kompozicijski pripomoček, tehnični okvir dela, v katerem avtorji rešujejo ne samo spore svojih oseb, ampak tudi vprašanje svojih osebnih odnosov do obstoječe družbe. V tem okviru je narisal Zola z mračnimi barvami neusmiljenega opazovalca življenja za časa Napoleona III., a Saltykov-Ščedrin je v »Gospodi Golovljevih« dal porazno analizo nekega družbenega sloja v razsulu. Tudi Dostojevski je v »Bratih Karamazovih« poleg močnih psihološko realističnih strani uporabil prav ta tematični okvir za širjenje svojih osebnih nezdravih zossimko-rešilnih idej. In kdo bi preštel vse avtorje, ki obdelujejo to temo, od Thomas Mannovih Buddenbrockov do Galsworthyjevih Forsyteov. Z »Ožko Goriot-jem« se je pričelo in z njegovimi razuzdanimi hčerkami, pričelo se je z avtorjem, »ki je prvi zavestno hotel naslikati moderno družbo« (Saint-Beuve), a po Balzacovem vzoru traja v meščanski književnosti vse do naših dni.

Zanimivo je, da so prav to temo, ki je bila tako pogosto obdelana, razni avtorji kljub vsem odmikanjem od osnovnega problema, skoraj zmerom uporabljali za najbolj krvave obtožbe proti obstoječi družbi. Poleg tega so na teh tisoč in tisoč straneh, ki so jih napisali avtorji čisto nasprotujočih si ideologij, bili zabeleženi objektivni literarni dokumenti umiranja nekega razreda. Že A. Dobroľubov (1836 do 1861), eden izmed najbolj nadarjenih naslednikov Bjelinskijeve literarne estetike, je sklepal takole:

»Nikakor ne mislimo, da mora vsak pisatelj ustvarjati svoja dela pod vplivom neke teorije: lahko je katerega koli mišljenja, samo da njegov talént občuti življenjsko resnico. Umetniško delo je lahko izraz neke ideje, a ne zato, ker se je pisatelj pri ustvarjanju ravnal po tej ideji, ampak zato, ker so ga prevzela dejstva v resničnem življenju, iz katerih ta ideja sama po sebi izhaja. Tako so na primer Sokratova filozofija in Aristofanove komedije izražale isto misel, namreč rušenje starih praznoverij. A nikakor ne smemo misliti, da si je Aristofan izbral prav ta cilj za svoje komedije, temveč je ta cilj sledil preprosto iz slikanja moralnih običajev tistega časa. Njegove komedije nas popolnoma prepričajo, da je v tistem času, ko je Aristofan pisal svoje komedije, že minulo kra-

ljevstvo grškega bajeslovja, t. j. on nas je praktično dovedel do tistega, kar sta Sokrat in Platon dokazovala s svojo filozofijo.«

Isto velja tudi za meščanske avtorje. Razni pisatelji so izhajali z različnih stališč, a čim močnejša je bila njihova ustvarjalna sila, tem natančnejša je bila slika resničnosti, tembolj učinkovita in krvava je bila njihova subjektivna obtožba. Opisujoč razpad rodbine, so često zavestno ali podzavestno napovedovali razpad celega razreda, ki mu je ta rodbina pripadala.

V nizu teh romanov zavzema »Delo Artamanovih« Maksima Gorkega poseben položaj. Razlikujoč se od meščanskih pisateljev Zapada in svojih ruskih predhodnikov, je Gorki v umetniškem delu znal dovršeno uporabiti znanstvene izsledke historijskega materializma. Zato je ves razvoj in končno zaton Artamanovih v dveh revolucije obdelal na temelju tega edino pravilnega globljega tolmačenja vseh teh literarno tako zanimivih družbenih pojavov, ki spremljajo dvig in propad meščanskih rodbin. Rešen ozkega malo-meščanskega tolmačenja darwinizma, sentimentalnih lirikov, ki se vlačijo skozi literaturo od Balzaca do Manna in Galsworthyja, mračnih psihoanalitičnih razglabljanj Dostojevskega in borbene, subjektivne satire Saltikov-Ščedrina, je Maksim Gorki v »Delu Artamanovih« z vzvišenim mirom podal umetniško analizo tistih družbenih pogojev, ki določajo značaje, gledanja in samo življenje poedinih meščanskih generacij. In prav zato bo ne glede na Gorkijev talent to delo največjega pisatelja med dvema zgodovinskima dobama, med dvema svetovoma, ostalo edinstveno v svetovni književnosti.

»Glembajevi« v okviru svetovne književnosti po svoji temi ne predstavljajo posebne novosti. Celó v naši državni književnosti imamo nekaj literarnih del, ki se dotikajo te teme. Na žalost samo dotikajo! Zakaj i Vojnovič i Gjalski sta se ali preveč počutila kot aristokrata, da bi na svojih straneh bila prava umetnika, ali pa jima je objektivno primanjkovalo opazovalne sile, a Vjenceslav Novak je napisal tudi kaj boljšega kakor so strani v »Poslednjih Stipančičih«. Vsekakor predstavlja v naših literarnih razmerah Krležev cikel »Glembajevi« prvo delo, ki vsestransko obdelava to temo.

Sama tema pa nikakor ne opredeljuje vrednosti dela niti njegove oblike. V večini primerov so se omenjeni tuji avtorji, opisujoč razpad meščanske rodbine, posluževali oblike romana, sledeč pri tem Balzaca in njegovo »Človeško komedijo«. Miroslav Krleža pa je o temi patricijev iz spodnjega mesta napisal tri zaokrožene drame in enajst krajših proznih fragmentov v obliki novele. In vendar se ta na prvi pogled kompozicijska neenotnost, razbitost, ta navidezna

fragmentarnost posameznih, zlasti proznih delov, a dovršena dram-
ska zaključenost posameznih dram zliva v veliko plastično mozaično
sliko, ki ne samo da po literarnem osnutku predstavlja najmočnejše
delo naše moderne literature, ampak je hkratu naš najdragocenejši
dopinos k moderni svetovni književnosti.

Ko je Miroslav Krleža zavzel negativno stališče, ki ga mogoče
tudi preveč pogosto poudarja v svojih proznih fragmentih do vse te
glembajevske družbe — ni ostal pri stereotipni analizi meščanskih
pisateljev, ki izvajajo dramatične spore svojih oseb in njihova obu-
pana dejanja iz podedovane generacije. To moramo precej podčrtati.
Zakaj površnega čitatelja bi lahko zapeljale v zmoto genealogija
Glembajevih in posamezne usode zadnje generacije, katere pripad-
niki končujejo svoja življenja z veronalom, s skokom iz šestega
nadstropja ali z revolverjem, z blaznostjo in kriminalom.

A med Krležo in Zolajem ni razen tematske nobene idejne po-
vezanosti. Ko je beležil dejstva na podlagi svojih opazovanj, je
Krleža zadnjo generacijo Glembajevih poslal v norišnico, potisnil
ji je v roke samomorilni nož ali revolver. A te osebne tragedije
Glembajevih samo rišejo zaton glembajevščine v dobi, ko je doživ-
ljala svoj družbeno-gospodarski brodolom, ki se je zdel tako avtorju
kakor opazovalcem dokončen. Glembajevi ne umirajo zaradi spiro-
het, tukaj niso opisane ibsenovske, medicinske agonije. Abnormalni
in kriminalni postajajo zato, ker jih čas pokopava. Izgubljajo živce
in se v večini primerov izključujejo iz sveta in življenja v času, ko
gre ta svet in to življenje mimo njih. Njihov čas izginja, nimajo več
podlage — in oder, na katerem so se več generacij gibali kot igralci
z bolj ali manj važnimi vlogami, propada. V paniki, da jih ne bi
doletela usoda statista, so nekateri pripravljani na sleherno obupano
dejanje, ki jih lahko reši nadaljnega življenja. Veronal, viteški strel
v čelo, samostan.

Glembajevi pričenjajo svojo kariero v času fevdalizma, v ma-
rijaterezijanski dobi, ter pripadajo v svojem poznejšem razvoju tisti
specifični c. in kr. buržoaziji, ki ima vinograde v Zagorju, hiše v
Agramu, delnice v Pešti in na Dunaju in ki se sprehaja po Podo-
navju za svojimi umazanimi kapitalističnimi kupčijami, v eri me-
ščanskega procvita Avstro-ogrske monarhije. Politično in gospodar-
sko so povezani s to monarhijo in naravno je, da so njene družbeno
gospodarske krize tudi krize teh Glembajev. Pred navalom novih
kapitalistov, ki izkoriščajo Glembajeve po metodah modernega kapi-
talizma, se ti isti Glembajevi, ki zaudarjajo po naftalinu in cehu,
ne morejo znajti. Prišleci s konca 19. stoletja, ta čas še brez pred-

nikov in slehernega bremena tradicije, žro Glembajeve, da jih tudi požro kot odločilne finančno-družbene činitelje. In tu prične njihova agonija — nekje pred vojno, da se nadaljuje za časa kraljevske Jugoslavije. Torej gre predvsem za ekonoimsko vprašanje, ki tako brutalno in shakespearsko-dramatično vrže Glembaje z ospredja naše buržoazne družbe v teh letih.

Kar spomnimo se: vsi prepiri in vsi dramatični spopadi se v tej rodbini vendarle dogajajo zaradi imovine, zaradi denarja. Prvi Glembaj je ubijal zaradi zlata v marijaterzijanski dobi, in ali ne spremlja vseh sporov, v drami Glembajevih samo elementarni strah teh ljudi, da bodo ostali brez materialnih sredstev? Ali Leone, ki je relativno simpatična oseba, ne govori energično o svoji dediščini po materi, in ali se finale drame ne dogaja zaradi denarja? Ali se Lenbach ne ubija neposredno zaradi dveh tisoč dinarjev in ali ni končno vsa, prav za prav gróteskna amoralnost ljubezenskega življenja v »Ledi« samo posledica panike, ostati brez sredstev, ki omogočajo parazitsko življenje?

*

III.

Kolikor mi je znano, so pisali o Krleževi prozi iz Glembajevega ciklusa razmeroma še najmanj, dosti manj kakor o ostalih njegovih literarnih delih. Molk meščanske kritike, ki je spremljal Krležovo ustvarjanje in se zdaj pa zdaj spreminjal v histerično nekritično vpitje, je bil tukaj popoln. Meščanski kritiki so zaradi njihove fragmentarne oblike označevali te prozne tekste kot začetna dela za drame istega ciklusa ali pa kot neke svojevrstne predgovore in so kratkovidno mislili, da o njih ni treba mnogo pisati. Pri tem so pozabljali, da je na primer o Shawovih dramskih pregovorih treba pisati iz preprostega razloga, ker so to samostojna prozna dela.

A zelo naivno bi bilo, tolmačiti pojave iz našega bivšega umetniškega življenja izključno z literarnimi in umetniškimi razlogi. Meščanska kritika, ki je leta in leta molčala o vseh naprednih levičarskih književnih stvaritvah, je zelo dobro vedela, čemu ne piše o teh Krleževih tekstih. Zakaj prav v teh črticah, portretih, študijah in novelah je Krleža analiziral ne samo ljudi iz Glembajevega kroga, temveč vse naše hrvaške, po večini zagrebske glembajevščine.

Dobra polovica velikega Krleževega književnega opusa je napolnjena s to problematiko. Že v njegovih prvih proznih delih najdemo temperamentno analizo problema glembajevščine (ne Glembajevih), ki se pojavlja in prihaja na dan prav tako na galicijski fronti za časa prve imperialistične vojne kakor v ozadju, a v njeni sencí se kakor slabokrvna bilka razvija naše meščansko politično in kulturno-umetniško življenje. Na tisoč straneh je Krleža kazal na ta problem in umetniško obračunaval z njim. Svojemu talentu je zadal nalogo, da s svojim delom poda tej glembajevsko krvoločni in perfidni hidri verno umetniško zrcalo. Pozabimo za trenutek na osebe in imena, s katerimi je obračunaval Krleža v svoji protimeščanski polemiki, pozabimo osebnostnost njegovih lastnih literarnih likov — in stali bomo pred fantastično galerijo anonimnih Glembajev. Glembajevščina je glavna tema velike večine njegovega dela. Človek mora biti Zagrebčan ali vsaj dobro znan z zagrebškimi družabnimi prilikami, da popolnoma doume aktualnost te teme. Karl Krausove hladne polemične razprave v »Fackel« o c. in kr. problematiki ali preprosti in pretresljivi dialogi iz »Poslednjih dni človeštva«, ki so bili deloma napisani po zlomu A.-O. monarhije, niso bili anahronizmi, niti zgodovinsko-nesodobno razkopavanje po mrhovini (kakor je sodila liberalna in social-demokratska dunajska kritika), temveč lucidno opozarjanje na stalno nevarne, mračne sile Avstrije, ki so se danes ponovno pojavile v ospredju avstrijskega političnega življenja. Prav tako pomeni večina Krleževih tekstov vztrajno opozarjanje na rak-rano našega družbenega in gospodarskega življenja v meščanski kapitalistični dobi, ki je šele te dni našla svoj energični kirurški nož.

Glembajevščina ni samo nekakšen poseben družbeni pojav v Zagrebu, temveč je otrok Podonavja. Slovar Glembajevih nastaja celo stoletje iz avstrijskega v opekastih kasarnah in oficirskih kaznih, iz pošarske madžarske in medjimursko-zagorske kajkavščine, ki so jo negovali pod »starimi strehami«. Čas je moderniziral ta jezikovni konglomerat in ga v nekem pogledu pre naredil z novimi jezikovnimi naplavinami, toda izkazalo se je, da so misli in nazori še bolj neživi kot njihova oblika. Meščanske povezanosti med srednjeevropskimi mesti nismo pretrgali leta osemnajstega, marveč je trajala do naših dni kot specifično psihično stanje, ki se izraža v nepisanih družbenih dogovorih in normah ter v »solidno« izdelanem meščanskem svetovnem nazoru.

Za oceno umetniške vrednosti proznih fragmentov iz Glembajevskega ciklusa zadostuje, da jih primerjamo z ostalimi Krleževimi teksti.

Prozni fragmenti Glembajevoga ciklusa so bili napisani prav tedaj, ko se je Krleževa proza osvobajala neuglajenosti, in stavki in besede v tem tekstu, ki jih nosi sila avtorjevega temperamenta, tečejo v tem tekstu kakor bistra reka. In ta slog krasi preciznost izraza, ko je najbolj bujen. Samo s tem orožjem, s popolnim jezikovnim izrazom, je Krleža lahko ustvaril tako plastično sliko Glembajevih. Potrebno je bilo prodreti v jezikovno in miselno snov glembajevščine, prisluškovati vsem tistim dogodkom iz tristoletne preteklosti, ki odmevajo v sedanosti, zapisati si ljubezni, ki so tako sladkobne in žalostne kakor pri Marcelu Faber-Fabrizyju ali Rajmone Gejzi, hkrati pa upoštevati vso tisto materialistično zakonitost, ki edino pravilno pojasnjuje vse te pojave in značaje ljudi iz glembajevskega kroga. Advokate tipa Križovec in Urbane in velike župane Klanfarjevega kova. Histerične žene iz glembajevskega kroga in njihovo zakonsko prostitucijo.

*

IV.

Kaj predstavljajo drame iz ciklusa »Glembajevi« (Gospoda Glembajevi, V agoniji in Leda) v dramsko-ustvarjalnem razvoju Miroslava Krleže je najbolje povedal on sam v uvodnem predavanju, ki ga je imel v Osijeku l. 1928., preden je bral svojo dramo »V agoniji«:

»...Ko sem se pred petnajstimi in dvajsetimi leti kot gimnazijec, pozneje pa kot dvajsetletni začetnik lotil pisanja dram, sem seveda mislil, da se bom te obrti lahko naučil od kakega mojstra. Po naši književno zgodovinski shemi se mi je zdelo, da bi se lahko učil te umetnosti pri Demetru, pri Markoviću, pri Tresiću, pri Kumičiću, pri Dežmanu-Ivanovu, glavnemu pobudniku Moderne in dramaturgu Šenoevega »Zlatarjevega Zlata«, ali pri Stjepanu Miletiću, ki se je prav tako mimogrede bavil s pisanjem dram. Mislim, da ne pretiram (in to je znano tukaj navzočim gospodom gimnazijcem), da se pri teh dramatičarjih nihče, pa tudi gimnazijec začetnik ne more naučiti ničesar. Kar smo se mogli naučiti v okviru naše scenske književnosti, ni bilo mnogo: nekaj retorike pri Vojnoviću in nekaj simbolizma pri Kosorju. Razen Kosorjevega »Požara strasti« vsa naša Moderna ni dala drame, Vojnovićeva retorika pa

je njemu samemu največja in temeljna ovira. Kot šola je delovala kakor najhujši strup za dramske dialoge, ki so bili napisani v njegovi senci.

Naravno je torej, da sem kot dvajsetleten fant bolj bral Švede, dekadente, Strindberga in Wedekinda kakor Šenoa ali Mirka Bogovića. Bilo mi je šestnajst let, ko sem prevedel skoro celo »Gospo z morja«, glede »Teute« pa sem bil že v prvem razredu gimnazije prepričan, da ni dosti prida. V okolju, kjer smatrajo Quinquorezove vinjete o kralju Tomislavu na dvojnosladnem pivu zagrebške delniške pivovarne za nacionalno manifestacijo, so me proglasili za narodno razdiralni, anacionalni element, ko sem pisal o naših narodnih motivih kraljevskega sejma, vojne, kasarne in bojevanja.

V tej zmedi je minilo deset let. Ves čas so mi govorili, da v mojih dramah ni dejanja. Po liričnem, wildeovskem simbolizmu v svojih prvih stvareh (Saloma, Legenda, Sodoma), sem pričel uporabljati na sceni goreče vlake, množice mrličev, vešala, pošasti in dinamike vseh vrst: potapljale so se cele ladje, podirale so se cerkve in katedrale, stvari so se dogajale na tridesettisočtonskih oklopnih, celi regimenti so streljali in ljudje so umirali v masah. (Hrvaška Rapsodija, Galicija, Michelangelo, Kolumb, Golgota itd.) Vse moje drame iz teh časov, tisti simbolični danse-i macabre-i, nešteti umori, samomori, prividi, tisto vznemirjeno razvijanje slik v furioznem tempu, vse tisto divjanje pokojnikov, mrličev, vlačug, gorečih angelov in bogov, kopanje po grobovih, oživljanje podzemlja, vse tiste vojske na umiku, tista kri in požari, zvonenje in požigi in norost pobesnelih hajk, vse to je bilo iskanje tako zvanega dramatičnega dejanja v povsem napačni smeri in sicer v kvantitativni. (Golgota, Adam in Eva, Kraljevo.) Dramatično dejanje na sceni ni kvantitativno. Napetost kake scene ne zavisi od zunanje dinamike dogodka, temveč obratno: moč dramatičnega dejanja je ibsenko konkretna, kvalitativna, in je v psihološki objektivizaciji poedinih subjektov, ki na sceni doživljajo sebe in svojo usodo. Ne more biti doba drame brez notranjega psihološkega volumna kot glasbila in brez dobrega igralca, ki dobro igra na glasbilu. Ko sem po izkušnjah občutil vso zunanjo in odvečno ureditev zunanje, dekorativne, torej kvantitativne strani sodobnega dramskega ustvarjanja, sem se odločil, da bom pisal dialoge po vzgledu nordijske šole devetdesetih let. Notranji razpon psihološke napetosti sem nameraval nategniti do čim večjega konflikta, te konflikte pa čim bolj približati odrazu naše stvarnosti. Tako je prišlo do mojih poslednjih dram, ki niso in nočejo biti nič drugega kakor psihološki dialogi, ki se s štiridesetletno zamudo prvič pojavljajo v naši dramski književnosti (Odlomek).

Ko je Krleža tako opredelil svoje osebno stališče do modernega dramskega ustvarjanja, je hkratu orisal vso našo domačo književno dramsko situacijo. Storil je to avtoritativno in sicer s polno pravico kot pisatelj, ki je z njegovim ustvarjanjem povezana vsa problematika in vsi uspehi naše dramske literature zadnjih tridesetih let. In čeprav že skoro polnih petnajst let molči kot dramski pisatelj, stoji še zmerom vsa naša klavirna dramska književnost poslednjega časa pod njegovim neposrednim vplivom. Njegova dramska terminologija, zgradba posameznih scen, stopnjevanje dialoga, uporaba preporov, pa tudi cele izgradnje dejanj pri naših mlajših pisateljih so z večjim ali manjšim uspehom povzete po njegovih delih. Pod literarnim vplivom »V agoniji« je tudi Begović v svoji drami »Brez tretjega« in Feldman v pacifistični drami »V ozadju«. Sploh je za vsakega dramskega začetnika in samoniklega talenta nenavadno težko, upreti se, če že ne drugemu, pa vsaj Krleževi dramski frazeologiji.

Na področju književnosti je zelo težko, postaviti ostre meje in trditi za kakega umetnika, da je izrazit lirski ali pripovedni ali dramski talent. Drzna in neosnovana je na primer trditev profesorja Antona Barca, ko pravi za pesnika naše najbolj pretresljive partizanske poeme »Jama«, da je izrazit pripovedniški in samo pripovedniški talent (Anton Barc: Mrak na svetlih stezah), kakor da ni Goran Kovačić tudi v prozi pogosto predvsem lirik. — Dostojevski je znan romanopisec in prozaist, toda v tej njegovi prozi, v dialogih in v vsej dialoški situaciji je več pristne drame kakor pri večini formalno dramskih dialogov v modernih gledaliških komadih. Victor Hugo je svoječasnno izvedel gledališko-dramsko revolucijo s svojo dramo Hernani in za časa romantike so smatrali njegove dramske stvaritve za vzor, kako je treba pisati drame. Danes pa je vsakemu profesorju književnosti jasno, da je veliki pesnik in pripovednik vse prej kakor izrazit dramski talent.

Dozdaj je Krleža po številu knjig napisal več proze in lirike kakor dram. Navadno pa ljudje spregledajo, da so v tej prozi in liriki prave drame, prave pristne dramske napetosti, in da jih je mnogo več, kakor v formalnih dramah razpinitih gledaliških pisateljev. Pa tudi Krleževa polemika ni na mnogih straneh nič drugega kakor temperamenten dramski dialog ali monolog. In če trdim, da je Krleža prvenstveno dramatičen talent, nikakor ne mislim zmanjšati pomena njegovega delovanja na drugih področjih literarnega ustvarjanja, temveč samo opozoriti na dejstvo, da je vrednost teh stvaritev (izjema so »Balade Petrice Kerempuha«) prav v tej njegovi, dozdej še zmerom nezadostno ocenjeni dramatični nadar-

jenosti. Tri drame (Gospoda Glembajevi, V agoniji, Leda) tvorijo celoto, ki je ne morejo razbiti niti njihovi naslovi niti njihova posamezna dramska enotnost. Igra prične v salonu Glembajevih. Stanovanje je bogato razsvetljeno. Ob zvokih valčka »Geschichten aus dem Wienerwald« se pospravljajo gosti, generali, škofje, dragonski majorji, ki so prišli v to patricijsko glembajevsko hišo, da čestitajo gospodarju. 1913. leta smo in vse se še razvija v znamenju navidezno solidnega jubilejnega blagostanja. Dejanje prične v tem salonu z intelektualističnimi razmišljanji Leona Glembaja o Kantu, Eulerju in da Vineiju in se preko finančnega zloma, panike utopljencev, ubojniških škarij in krčevite borbe z življenjem »V agoniji« po dveh samomorih nadaljuje v perfidni amoralni igri preživelih brodolomcev okoli zakonskih postelj. Pričelo se je v salonu, da konča okoli l. 1924, na ulici, ponoči, na asfaltu, v izrazoslovju bolestne nemoči pouličnih dam. Krog je zaključen, ostane samo še verbalno, krvavo hrepenenje: »O, da bi mogla odpotovati, četudi na mrtvaškem vozu, samo odpotovati!« (Leda, četrto dejanje, nastopni dialog Prve dame.) Desetletje propadanja je zajeto v teh dramah in ni slučaj, da se tretja, zaključna, ljubavna igra »Leda«, v kateri pade žastor brez vsake simbolične osebe, prav za prav brez običajne dramske pointe, konča na ulici v dialogu s prostitutkami, pod razsvetljenim oknom Melite rojene Szlongan-Szlonganoveck, soproge bogatega plébejca Klanfarja, ki je sin opekarice Roze in o katerem upokojeni banski svetnik v činu generala, presvetli gospod plemeniti O. Moraveczy spravljivo sodi: »... in ta Klanfar ima denarja v gotovini in svojo lastno hišo, ein ganzes Palais, in dohodek njegove pisarne računajo na osem sto tisoč letno. Pravim vam, presvetla, čisto dostojna partija.« (Iz proze: »Svadba velikega župana Klanfarja.«) Ali ni to opozarjanje na tisti moment, ki smo ga večkrat tukaj podčrtali in ki kaže, da so se ljudje iz glembajevskega kroga, če ne drugače, pa na liniji zakonske prostitucije, kot buržujsko-cehovski razredi iz cesarsko-kraljevskih časov spoprijaznili z novo buržoazijo, kar je povzročilo trajanje glembajevščine kot edinega »pravilnega in moralnega« meščanskega svetovnega nazora — vse do naših dni.

Čeprav zahteva teoretik Aristotel in po njemu tudi Lesing, da naj osebe v drami predvsem predstavljajo splošne, abstraktne človeške karakteristike, je bil praktičar Evripid gotovo bliže pravi drami, ker ni ustvarjal ljudi takšnih, kakršni naj bi bili, temveč takšne, kakršni so. Prav tako Krleža. V nasprotju z večino današnjih dramskih pisateljev, ki ustvarjajo tipe, ki se gibajo po deskah in prihajajo v konflikte z okoljem, to se pravi z drugimi tipi — ustvar-

ja Krleža — in to je moč samo izrazito dramatskih talentov — v svojih likih karakterje (ali akarakterje), ki žive na odru svoje lastno življenje in se spreminjajo in razvijajo po diktatu svojih nagnenj v okviru scenske in dialoške situacije. Strindberg je to smer izgubil v svojih poznejših dramah, Ibsen se je po njej reševal v malomeščanska moralna pribežališča (G. P. Pehanov), Shaw pa si je nataknil krinko duhovitega cinika.

»Prisotnost strasti in verodostojnost čustvovanja v danih okoliščinah — evo, kaj zahteva naš razum od dramskega pisatelja!« je napisal Aleksander Sergejevič Puškin v nekem kratkem članku o narodni drami. Zahteva, ki je bila napisana pred več ko sto leti, je do današnjega dne ohranila svojo aktualnost. Ta imperativ ni istoveten z ozkimi profesorskimi, formalističnimi dramskimi normami in umetniško ga je moči realizirati v okviru scensko tehničnih možnosti. Danes, ko se naši Drami odpirajo novi razgledi, je nujno, da opozorimo na to dejstvo!

Marijan Matković.

Naš prihodnji dramski spored: V kratkem bo premiera Molièrove duhovite komedije »Učene ženske« v mojstrskem prevodu Josipa Vidmarja. Delo pripravlja režiser Slavko Jan. Glavne vloge igrajo: Marija Vera, V. Juvanova, M. Danilova, E. Kraljeva, V. Simčičeva, Cesar, Jan, Sever, Kovič. Sceno je naredil ing. E. Franz.

Nadalje študirajo v Skrbniškovi režiji dramo Ferda Kozaka »Vida Grantova« in Vodopjanovo novodobno rusko komedijo »Družinska sreča«, ki jo režira Slavko Jan.

*

Prve dni meseca novembra odide na dvomesečno režijsko gostovanje v Beograd naš prvi režiser Bojan Stupica. Naštudiral bo z beograjskim dramskim ansamblom Cankarjevo komedijo »Za narodov blagor« in Krležovo dramo »V agoniji«.

*

Umetniški vodja Sovjetskega državnega gledališča, imenovanega po »Leninovem komsomolu«, Ivan Nikolajevič Bersenjev ter predstavnik Komiteta za kulturo in umetnost ZSSR Karmanov, sta povabila režiserja Bojana Stupico na gostovanje v Moskvo. Režiral bo v gledališču Leninovega komsomola Krležovo dramo »V agoniji«.

