

GLEDALIŠKI
LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1945 - 46

DRAMA

12 MIROSLAV KRLEŽA:
V AGONIJI

Premi. 16. 4. 1946

V AGONIJI

DRAMA V DVEH DEJANJIH

SPISAL MIROSLAV KRLEŽA — PREVEDEL JOSIP VIDMAR

Režiser in scenograf: BOJAN STUPICA

Baron Lenbach	Ivan Levar Stane Sever
Lavra Lenbachova, njegova žena	Mira Danilova Sava Severjeva
Dr. Ivan pl. Križovec	Vladimir Skrbinšek Bojan Stupica
Grofica Madeleine Petrovna, manikerka, ruska emigrantka	Marija Nablocka
Gluhonemi berač	Janez Albreht
Marija, služkinja	Dužanka Počkaj

Godi se v Zagrebu v prvih letih po prvi svetovni vojni.

Kostume je izdelala gledališka krojačnica.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA

1945/46

DRAMA

Štev. 12

Vnanjega dejanja je v Krleževi drami »V agoniji« prav za prav malo, čeprav se obe dejanji končata s samomorom. Ves zunanji dramatični zaplet se suče okrog Lenbachovega moledovanja za 2000 Din, ki jih mora do 19. ure izročiti »nekemu Židu«, ker jih je pri kvartanju zaigral in ker se ne more dati osramotiti od »nekega Žida«. Žena Lavra noče niti svojemu možu poskrbeti niti dati te vsote. Ta zunanji spopad sproži že dolgo napeto notranjo vzmet. Vsa dejanska dramatična napetost, dogajanje ter zapletenost so tako usredinjeni v notranjosti glavnih oseb, ki jo nekatere odkrivajo neposredno, nekatere pa po ovinkih, ko skušajo razkrinkati svojega nasprotnika. V dveh dejanjih izbruhajo iz sebe ves svoj življenjepis, vso medsebojno mržnjo, vso pezo in strahoto, s katero je navdala življenjska usoda njih bitnost, obenem pa po njih dejanjih in značajih, po njih bivanju in nehanju spoznamo ne le določene ljudi, temveč se nam iz njihovega pripovedovanja in sporov, prav tako pa iz neogibnega konca, predstavi v vsej pestrosti tudi okolje, ki so ga pomagali ustvariti sami in ki so hkrati tudi oni sami njegove tvorbe. Lahko tudi govorimo o dvojnem okolju: o ozkem okolju, v katerem žive Lavre, baroni Lenbachi in dr. Križovci svoje posebno, le njim lastno življenje, ter o onem širšem družbenem okolju, v katerem so se z razpadom Avstro-Ogrske nenadoma znašli. To drugo okolje stiska prvega in z njim seveda stiska in davi tudi njegove tipične predstavnike, kolikor se zaradi notranje razklanosti ne razjedajo že sami. Tako se vrši proces razkrajanja teh ljudi in tega okolja dvakratno, vzporedno in dialektično. Kakor da se nahajajo na ledeni plošči, ki jo nese struga in jo istočasno vrtinči, in na kateri bi se radi rešili, ki pa jo hkrati topi družbena jugovina

in ogenj njih lastnega individualnega notranjega izgorevanja. To se čuti v vsaki besedi, v vsakem koraku, ki ga napravita generalska hči Lavra in baron Lenbach. Protislovja in nasprotja so psihično in socialno tako silno med seboj prepletena in obenem tako resnična, tako neposredna in usodno objektivna, vzročna in naključna, kakor se nam zdi včasih naključno in usodno življenje samo, ker ga ne moremo zmeraj sproti doumeti in dojeti v vseh njegovih bistvenostih, v vsem vidnem in nevidnem gibanju, ker so pač človeškemu umu dane meje in ovire. Zapiti in izgubljeni Lenbach, ki mu od vsega nekoč »sijajnega« življenja ni ostalo nič drugega, kakor spoštovanje do častne besede, ki jo je dal, ko je zakvartal 2000 dinarjev, — a še ta občutek je dejansko poslednji obupni krik na pomoč kričečega človeka, ki se že potaplja, ta Lenbach si nekaj hipov pred samomorom zaigra na gramofon Straussov valček »Na beli modri Donavi« ter zapleše. Čeprav se njemu in nam, ki ga gledamo ta hip, zdi, da se morda vendarle ne bo zgodilo nič posebnega, kakor že tolikokrat poprej v podobnih scenah med njim in Lavro, je ta valček že eden izmed poslednjih taktov lenbachovskega smrtnega plesa, ki se je začel, še preden se je dvignil zastor pred prvim dejanjem.

»V agoniji« je izrazito psihološka drama. Avtor naravnost z matematično natančnostjo in z brezobzirno logiko odkriva predvsem notranji svet svojih oseb ter ga obrne navzven, da postane za gledalca objektivni in otipljiv v vsej svoji grozoti in praznoti ter nam postane tako ne le psihološko, temveč tudi sociološko viden in pričujoč. Mojstrstvo Krleževega dramatskega »psihologiziranja« in »sociologiziranja« pa je ravno v tem, kako to svojo metodo in nazor spremeni v umetnost, saj z njo ne posnema le narave, kakor je to zahteval od umetnosti Aristoteles, temveč jo tudi ustvarja, na drugi strani pa s to od njega ustvarjeno podobo sveta, v katerem žive Lavre, Lenbachi in Križovci, družbi in naturi »takorekoč zrcalo drži«, kakor to od umetnosti zahteva Shakespeare po Hamletu. V tem je bistvo Krleževega kritično-socialnega realizma.

Poleg vsega tega pa občutimo danes v tej drami še nekaj zgodovinsko-dokumentarnega, celo aktualnega. Dr. Križovec se ni ubil,

tudi razni drugi mlajši Lenbachovi vrstniki se niso ustrelili 1922. l., ko se godi drama, temveč so v okviru dobe med koncem prve in začetkom druge svetovne vojne živeli dalje in se skušali tudi uveljaviti. Koliko teh bivših avstrijskih častnikov je po prvi svetovni vojni kmalu našlo svoj »življenjski prostor« v bivši Jugoslaviji, kjer so se potuhnili in maskirali, da so zato ob njenem zlomu 1941. l. skočili na plan, nam je poleg Rupnikovega domobranstva najzgovornejša priča Paveličeva NDH. To je bila država, v kateri so dr. Križovci napredovali do ministrov in poslancev, Lenbachovi »oficirski kolegi« pa do generalskih ustaških krvnikov. Lavrina brezčutnost, kakor ji jo očita Lenbach, ker si dejansko želi njegove smrti, je nujna posledica spoznanja gnilega lenbachovskega sveta, ki po vsej pravici mora izginiti. Zato kot gledalci Lenbachovo dramo le gledamo in beležimo, ne moremo pa ob njej doživljati tragike. Tragična je le usoda Lavre, ki se skuša rešiti iz lenbachovskega sveta po dr. Križovcu; ko pa spozna, da je ta le neka inačica Lenbacha, izgubi tla pod nogami in njen samomer je logična posledica družbeno objektivnih in individualno-subjektivnih vzrokov, ki so se v hipu spoznanja strnili v eno in nujno povzročili njeno smrt. Tragičnost simpatične Lavre pa ni le v njenem slepem begu od Lenbacha k dr. Križovcu, temveč tudi v tem, da je socialno objektivno kljub svojim moralno pozitivnim lastnostim tako usidrana v lenbachovskem svetu in v njem determinirana, da se ne more iztrgati od njega, temveč mora utoniti z njim vred. Tako je Krleža »V agoniji« na svojstven in sodoben način ustvaril dramo, ki se s svojo strnjeno in po enotnosti časa, dejanja in oseb, vnanje in notranje približuje klasični grški tragediji, le da njene »usodnosti« ne utemeljuje z neko »božjo odločenostjo«, temveč z logiko in dialektiko materialistične psihologije in sociologije. Krleži nista ti dve le razumsko sredstvo, temveč sta nedeljivi in bistveni del njegove umetniške stvariteljske sile in tvorbe. Kako prvinsko sta z njo zrastle v umetnino, nam poleg drugih njegovih del priča tudi drama »V agoniji«.

Dr. K. B.

Značaji glavnih oseb

Baron Lenbach je v 53. letu, figura kavalerijskega podpolkovnika; po kretnjah in stasu še dovolj vitek mož, ki se vede z rutinirano lahkoto navzlic prvim plastem maščobe, ki so bolj posledica alkohola kakor pa jedi. Oblečen je z neko lažno-odlično ležernostjo, ki hoče biti poudarjena eleganca malomarnosti in brezbriznosti nasproti sedanjemu položaju. Prav za prav pa je vendar videti, da je vse to samo maska in da je edino pravi obraz pod to masko obraz globokega notranjega siromaštva in propalosti. Formalno se že drži spodobno, hodi, gestikulira in govori, ali globoko nekje v sebi se je že likvidiral in se smatra za nekak slučajen pojav, ki spada že bolj pod zemljo kakor pa v živo stvarnost. To je od alkohola zabuhla, plešasta, osivela maska bonvivanta, ki je že toliko koketiral s smrtjo, da njegove patetične izjave o samomoru navzlic vsej iskrenosti zvene kot fraze. Njegove roke so gosposke in prozorne, dekadentne; geste kavalirske; vidi se mu, da je po poreklu gospod, po usodi pa berač in pijanec, ki živi v svetu vinske megle čistega obupa in nekakega abnormalnega viteškega zanosa, kakor da se ni nič zgodilo. Njegov značaj je prav za prav konjeniško nagel. Iz narejene prepotence kavalerijskega podpolkovnika pada često v lakajsko siromašno, obupano in zmedeno stanje. Vsa ta konfuzija njegove osebnosti izvira iz obupnega položaja njegove osebe in kadar poudarja svoj samomor, ga poudarja bolj kot lažen igravec, ki blebeče po liniji svoje rutine, kakor iz prepričanja. Iz vse te nemirne zbezanosti se kaže popolna živčna onemoglost prav za prav pohojenega človeka, ki govori o sebi kot o izpuščenem kaznjencu in ki navzlic vsej navidezni protislovnosti tega dejstva par minut pred dejanjem kakor v nezavedni megli napoveduje svojo lastno smrt. Iz silovitih navalov prehaja v kontrast tišine in skromnosti berača, ki prosi za miloščino; je hkratu oficir in aristokrat in »izsiljevalec« kakor pod nekim usodnim pritiskom in vendar je zopet vse to ločeno v njem. Ko se ustrelji, stori to brez poudarka in docela naravno, ne pretirano razburjen, kakor da je stvar premislil do zadnjih podrobnosti. Iz življenja odide kakor po načrtu, prav za prav pa je vse to vendarle samo posledica ene same sekunde, ker je še prav kratek čas pred tem premišljal, kako se bo zvečer sestal s prijatelji in pil vino z njimi.

Dr. Ivan pl. Križovec je sin madžarskega dvornega svetnika dr. Kolomana Križovca, Tiszovega in Khuenovega madžarona iz osemdesetih let. Za Franca Jožefa so Križovci — Križovečki svoje predikate pisali v madžarski transkripciji: Keresztes de Keresztess et Kriszovec. Madžarski dijak, doktor peštanske univerze, je bil pred vojno dodeljen v osebno dispozicijo Tisze kot madžarskega ministrskega predsednika; med vojno je bil kot huzarski oficir 1917—18 v ruskem ujetništvu. V SHS je zapustil leta 1919. državno službo. Ima lastno odvetniško pisarno. Doktor Križovec je nekoliko utrujen gospod pri šestintridesetih letih, nekoliko osivel. Njegova eleganca je peštanska aristokratska eleganca; taki so tudi njegovi aristokratski brki, nepodbriti in povešeni.

To je človek, po čigar kroju saccojev in površnikov je videti, da se zgraža nad krojaško modnim nivojem naše balkanske civilizacije, nad okusom, ki ga opredeljuje film, in nad zemljo, v kateri celo ministri nosijo k smokingu mehke srajce in k fraku dežne plašče. Njegov dežnik in njegov nizki cilinder, pa tudi kravata in ovratnik in rokavice in hlačne gube, vse to je na svojem pravem krasu. Ves čas, do zadnjega trenutka ostane popolnoma dostojen in pasivno superioren.

L a v r a L e n b a c h o v a. Iskrena, odkrita, narayna, nenarejena, nerafinirana in globoko reflektivna. V onošajih prav tako, do direktne, jasne neposrednosti. Prav za prav še vedno naivna in popolnoma neizkušena v ženskem smislu te besede. Udana in notranje prilagodena Križovcu do visoke stopnje, ki jo je dosegla deloma z dobro vzgojo, deloma pa tudi s svojim prirojenim taktom. Po svoji naravi je tiha in delikatna, mehka in udana Križovcu do samopozabe tri polna leta. V stanju silovite razburjenosti, ko jo dogodki pritrirajo do jasnega spoznanja, kaže divjo karakterno moč. Tedaj postane tragično jasna in zveni v visoki napetosti svojega notranjega vibriranja z onim poznanim jekleno ostrim, uprav strahotnim zvokom motorja, intelektualnega in moralnega, ki mu zadostuje motnja v eni sami nijansi, da se iz svojega demonskega vrteža razleti v tisoč koščkov. V Križovcu vidi uresničenje svojih intimnih sanj, v zelo odločilnih trenutkih pa se spričo spolne pasivnosti tega človeka njeno razpoloženje izprevrča v potrtost in močno potlačenost, ki v o n e m trenutku najde za svojo krivdo zadoščenje v samomoru. Lavra je do svojega moža naravna in diskretna. Ta muka ž njim je tako dolgotrajna, da po liniji svojega egoističnega odpora in po svojem značaju mora biti taka. Osebna oznaka: ženska v triintriindevetem letu, mirne in tihe lepote. Črnolasa in vitka, z dobro vzgojenimi kretinjami in z diskretno toaleto. Kot šefinja »Mercure Galant«, modno verižniške trgovine, je oblečena zelo fino, toda diskretno v obleko črne barve.

Peter Karvaš:

Najnovejša češka dramatika

Češka dramatska tvorba naslednjih let se je razvijala v okoliščinah, za katere ne najdemo podobnosti v duhovnem ozračju nobenega drugega naroda. Znatni pritok kvalitetnih gledaliških delavcev, vidno dozorevanje najmlajše generacije dramatikov, režiserjev, igralcev in scenografov, goreča dejavnost dovetnega izobraženega občinstva ter priljubljenost in dostopnost gledališča so dosegli vrhunec v dobi nesvobodne besede, kar je določalo umetniške in taktične poti češkega gledališča in značaj izvirne dramatike, forsirane kot

nikoli poprej. Razume se, da »protektoratna« dramatika, umetnost misli in dejanja, ni ustvarila dela monumentalnega obsega in sile, medtem ko so v poeziji Hora, Hrubín, Závada, Holan, Scifert, Halas in drugi bili avtorji del, ki jih moramo vsekakor šteti za mejnike v razvoju novejšje češke lirike. Toda precej je treba ugotoviti, da je češka dramatika tudi pod pritiskom cenzurnih omejitev dosegla pridobitve sui generis, ki jih je treba — čeprav ne ustvarjajo obdobja v idejnem razvoju češke drame — vendarle smatrati za nesporno obogatitev na področju sceničnega sloga, gledališke domišljije, pesniških kakovosti besedil itd. Naravna posledica tega stanja je tudi celotni značaj drame, v kateri prevladuje estetična funkcija, katere etična problematika se ne izliva v trenutno brezizglednost rešitve, temveč se rajši usidra v samem okolju gledališča kakor pa v okolju družbe in njene socialne sodobnosti. (Kožík: Don Quijote prihaja, Komedijant). V ostalem je zelo zanimivo zasledovati, kako izbegava češka drama politično sodobnost, v kateri ni vidnih prvin pozitivne konstruktivnosti in katera zato tudi ne more biti sujet drame. Nekateri avtorji postavljajo svoje zgodbe v zgodovinsko okolje ali polzgodovinsko (Faltis: Veronika, Oblaki na nebu, Tetauer: Znamenje bika, Borba zmajev, Petrovičev: Luknjat škorenj i. dr.), drugi dejanje zemljepisno premestijo (Hadrbolec: Zgorela v plamenu, Faltis: Cantervillsko strašilo, Postaja Gordien, Kratochvil: Ladja i. dr.). Česte postavljajo avtorji dejanje svojih iger v pripovestno okolje, stremeč na eni strani za poetično dramo v pravem smislu besede (Kožík: Lepa Meluzina, Barborka), na drugi strani pa poskušajo ustvariti skrivno igro, s prikritim, običajno simboličnim odnosom k sodobnim razmeram in njih psihološkemu učinku. Najpogosteje pa se umikajo pisatelji — po večini prav zaradi te »skrivnjave«, ki se izluščuje vzporedno in ki je sploh edina možnost za spoznavanje dobe — k predelavam, prikrojitvam in pesniškim stilizacijam del ali motivov starejših dramatikov. Václav Reně predela Lope de Vega, Miloš Hlavka Goldonija, Eva Klenova Lope de Vega, K. M. Vallo Tirso de Molino, Vitezlav Nezval piše Manon Lescaut, Otokar Šetka Figarovo ločitev itd. Danes moramo prepostavljati, da je z likvidacijo vzrokov, ki so onemogočali češki drami, da bi se lotila sodobnosti in perečih vprašanj ter odg-

varjala nanje, tudi konec izključno artistične češke drame in da se začne obdobje dramske tvorbe, v katerem se bo gledalo na gledališče iznova kot na tribuno, ki je sposobna vplivati na rešitev osnovnih družbenih vprašanj in ki ni le neposredno zrcalo sil, obvladajočih dobo, temveč je tudi njih orožje in uredniševalka.

Medtem ko se skuša v okupirani Češki drama izmakniti političnemu nadzorstvu, vznikne v okolju inozemskega upora nekaj dram z antifašistično tendenco. To sta Adolfa Hofmeistera igra Slepčeva piščalka ali Lidice (drama o vasi, ki so jo nacisti požgali in pobili skoraj vse njene prebivalce) in igro Pod bičem Monakovega od Vere Dožilinske, ki sta obe izšli v New Yorku 1942. leta. Ti dve igri — kakor že njuna naslova izdajata — črpata snov iz najtragičnejšega obdobja in dogodkov češke in slovaške zgodovine. Njuna skupna lastnost je, da prikazujeta politično dejstvo kot objektivno zgodovinsko resničnost, ne pa kot usodni doživljaj resničnih ljudi. Drama je stilizacija vrhunskih doživljajev posameznikov in kolektivna drama posameznikov v okviru kolektiva. Nositelj tragičnega dejstva v drami je človek sam, kajti le na njem je mogoče prikazati dramatično stanje in razmere, ki dejansko objektivno obstajajo v isti dobi zgodovine. Obe igri, žaloi gra o katastrofi v Lidicah in igra o pomonakovski Češkoslovaški, zakrivljata napake, prenašajoč apokaliptične dogodke zgodovine shematično na tipizirane kolektive in ne nudita človeku — žarišču vsake drame — možnosti resničnega dramskega junaka, to je, ne nudita mu aktivne udeležbe, iniciative. Posledica tega je znatni sklon k reportažnosti, ki jo je mogoče čutiti tudi v tako močnih pesniških mestih, kakor jih najdemo v Hofmeisterovih Lidicah. Obema dramama zelo škoduje sila, s katero mečeta v njiju za vsako ceno ves propagandni material, ki se tiče resničnega dogodka in ki je bil že davno časnikarsko izčrpan. Zeleti bi bilo, da bi pisci dram, napisanih na tragična poglavja naše najmlajše zgodovine, ne pristopali k politični snovi kot suverenemu zgodovinskemu dejstvu, čigar žrtev je bil človek ali skupina ljudi, temveč kot dejanju, ki ga je izvršil človek, ki je prvinski dramatični sestavni del vsake zgodovinske in socialne kataklizme (povodnji) in s katerega posrednostjo se človek odkupuje iz nje. Potem bomo po pravici pričakovali, da bodo nove

narodne epopeje, češke in slovaške, našle vredne in ljudske dramatske pesnike.

Toda tudi v sami Pragi so navdihnili najnovejši dogodki — Lidice, preganjanja in usmrtitve po atentatu na Heydricha, deportacije, 5. maj, slovaški upor itd. — nekaj dramatskih del. Vendar po večini potrjujejo zahtevo po razdaljini, ki je potrebna, da bi bilo mogoče umetniško izkoristiti zgodovinsko dejstvo takó pronikajoče socialne in psihološke razsežnosti, da bi kot snov drame ne predstavljala le poglavje iz zgodovinopisja, temveč tudi metamorfozo ljudskih misli in src, da bi bila vzeta iz razvoja in osvojena kot avtonomni tragični dej. Zgodi se — na pr., da se v primeru igre Bohuslava Kopale *Pride dan* — ne moremo obraniti dojma konjunktornosti, s katero se avtor poslužuje snovi (teror po atentatu, omahljivost oseb in družin, padalci itd.) in ga — rekli bi — odrsko poroča, namesto da bi ga dramatsko izčrpaval. Močnejše je zagrabil časovni motiv deportacije na pr. Alfred Radok v *Vasi žen*. Zakaj? Ker se ni zadovoljil s prikazovanjem pojavov, katerih sekundarnost (drugotnost) podčrtuje aktualizirujoča sposobnost gledališča (v zgoraj navedeni igri na pr. poslušanje londonskega radia, zavze-manje stališča do kolaboracionistov itd.) temveč je prenesel svojo časovno tragedijo na kolektiv, ki je že izvzet iz prve vse posplošujoče dosege znane — v danih psiholoških okolnostih sicer tragične, vendar ne več izjemne — resničnosti. Napisal je svoje delo jasno z vidnim stremeljenjem za dramo: ni je naslonil na politični spor in na njegovo danes že pojemajočo dinamiko, temveč na notranji spor ljudi in na dinamičnost njihovih naponov, ki so gledališko-dramatično neizčrpljivi.

Pri prvi igri o slovaškem upor, ki je po časovnem vzniku prehitela slovaško delo s podobno snovjo, bi se ne mudili dlje, če bi pri njej ne našli priložnosti osvetliti njeno nepomembnost. R. Strach uvaja na sceno v svojem *Rdečem svitanju* romantično dogodbo janošikovskega kova, vzdušje, ki spominja na leto 1848. Nekaj kmetov požene v zrak nemško vojaško napravo, potem pa gredo v krčmo čakati nemške (in slovaške) vojake. Dobrodušni nemški general ši jih da pripeljati na plesno zabavo v razkošni salon. Nadzornik ječe, v kateri potem čakajo na smrt, se da podkupiti.

Sin enega izmed upornikov, ki je častnik v slovaški vojski, izposluje za očeta milost pri nemškem generalu, žal, prepozno, ker je njegov tekmeč pri generalovi hčerki medtem obsodbo že izvršil. Tedaj bodri slovaški častnik dojame »stvar komunistično-proletarske Slovaške« in njene »bodočnosti v okviru Sovjetske zveze« in se zaroti zoper Nemce. Pridobi si generalovo hčerko, za kar mu njegovo slovaško dekle nameša strupa v vino. Na srečo ga ne izpije, ker so medtem uporniki mesto obkolili in zajeli Nemce in generala, ki je »zastonj vrgel upornikom peščico bankovcev.«

Ni se treba zamisliti nad igro, temveč nad predstavo mladega Čeha o slovaškem uporu. Vendar ne gre le za to, da more videti nekdo danes med Čehi v slovaškem uporu, prav tako kot v majskih barikadah v Pragi, baročno slikovito pustolovstvo nekaj posameznikov, kos krivde je tudi na naši strani. Nismo dovolj podučili Čeha o našem uporu. O njegovi množičnosti, organizaciji in vojaškem pomenu. Niti o političnih dejstvih, iz katerih je vzrastle in ki jih je ustvaril.

(Iz slovaščine prevedel L. S.)

Krleža o svojih dramah

12. aprila 1928. l. je pred branjem svoje drame »V agoniji« v Osijeku prebral M. Krleža naslednje misli o svoji dramatiki. Čeprav je njegovo dramatsko delo, zlasti pa glem-bajevski ciklus, našemu občinstvu dobro poznano in tudi cenjeno doma in v tujini, se nam vsekakor zdi važno in zanimivo, da objavimo ta njegov sestavek, ki je izšel prvič v II. delu njegovih spisov decembra 1945. l., saj je v njem izpovedal nekaj bistvenih misli o svojem dramatskem delu.

Predpostavljam, da Vam je moje dramatsko delo v glavnem nepoznano in mislim, da je potrebno, da vam povem nekoliko besed o sebi kot dramatik. Napisal sem do danes precej dram in vse drame so do danes propadle. Težko je z nekaj besedami določiti, kaj bi naj to pomenilo, kadar pravimo, da je »neka drama propadla«. Za hip tega dramaturškega uvoda, mislim, da zadošča, če se zadovoljimo z ugotovitvijo, da so propadle vse tiste drame, ki

jim ni sojeno, da se vzdrže na gledališkem sporedu dalje ko eno sezono. Take drame ne žive dalje ko kakšna mimohodna ženska modna muhavost; take drame propadajo kot je propadel tisti lanskoletni, jesenski, toliko razvpiti »toque à la Lindberg«, klobuk jesenskega corza, ki smo ga imeli čast gledati na vsakem koraku, danes pa ni več sledu o njem.

Moje drame so, torej, vse propadle, ker se nobena ni vzdržala na gledališkem sporedu dalje ko eno sezono. In samo to dejstvo, da moje drame propadajo bi ne bilo toliko važno, če bi s tem propadanjem ne bilo v notranji zvezi še neko drugo propadanje; s svojimi dramami vred propadam namreč tudi jaz osebno. Prve svoje šolske odlike sem izgubil zaradi pisanja dram po vzoru Mirka Bogoviča na križarske, viteške motive o naših grofih iz dvanajstega stoletja. To je bilo v drugi gimnaziji. Ena izmed njih se je imenovala: Krava noč na Grebengu; v četrtem razredu gimnazije sem padel v latinščini in grščini, ker sem se namesto z nepravilnimi grškimi glagoli in pogojnimi stavki ukvarjal s pisanjem dram. Ena izmed njih je nosila ime zgodovinske ladje Bellerophona, prikazovala pa je Napoleona na poti na Sv. Heleno. Veliko sem napisal dram do 1914. l. o svetnikih, o grbavcih, o zrakoplovcih in vse to sem spet požgal kot makulaturo; prva drama, ki sem jo tiskal, je bila »Legenda«, v štirih slikah, polnih lirske mesečine. Opisal sem v njej Krista, ki se pogovarja z lastno senco o vprašanjih cerkve, ko da je bral Kranjčevića. V svojem dvajsetem letu sem se čudil, zakaj ni hotelo naše gledališče uprizoriti mojega Krista na mesečini, ko v oljiču poljublja plave lase grešnice Marije Magdalene. Tik pred napovedjo vojne (1914. l. v juniju) sem objavil še enodejanko »maskerato« o Kolombini in Pierrotu, toda ta »maskerata« in ta »Legenda« sta prepadli v košu gospoda Bacha, takrat ravnatelja drame v zagrebškem gledališču. To in nadaljne leto 1915. je propadlo v košu istega dramaturga šest mojih dram: dve simbolično-biblijski, štiri pa simbolično-socialne. Nekatero sem objavil v odlomkih, nekatere sem predelal v prozo, samo »Kraljevo« je ostalo na sporedu zagrebškega gledališča in tako čaka na uprizoritev že trinajst let.

Leta 1917.—18. sta mi prepadli v košu zagrebškega dramaturga ponovno dve drami. Michelangelo Buonarroti in Cristoval Colon.

Michelangelo Buonarotti, uprizorjen končno po osmih letih l. 1925., v mesecu juniju, je propadel pri uprizoritvi enkrat za vselej. Vzeli so ga iz repertoarja po tretji predstavi. Istega leta, ko sem zagrebški upravi izročil Michelangela, je propadla Avstrija. Po tem, kako je propadla, se mi je zdelo, da je tudi ta Avstrija neka moja slaba drama, ki sem jo napisal jaz in ki je zato propadla. O avstrijskem zlomu sem napisal nekaj sto strani novel, znanih pod naslovom »Hrvatski Bog Mars« in dramo v štirih dejanjih »Galicijo«. Niso je mogli igrati, ker je bila ravno na dan premiere pol ure pred predstavo vzeta s sporeda 30. XII. 1920. l. na dan Obznane. Kakor so moje prve stvari vsi opečatili kot brezbožno blato, je neki zagrebški dnevnik napisal o »Galiciji«, da sem imel v načrtu, da med prvo predstavo te drame s pomočjo »puča« udarim po upravi in da se proslavim za upravnika zagrebskega gledališča. Neki beograjski list pa je naslednjega dne objavil vest iz Zagreba z naslovom »Neuspeh Krleževe drame. Sinoči je bila uprizorjena Krleževa drama Galicija, ki pa je doživela popoln neuspeh. Občinstvo jo je odklonilo« itd. itd.

L. 1922. je uprizoril Gavella »Golgeto«, leto dni kasneje »Vučjaka«, l. 1925. »Adama in Evo«, toda nobena teh dram ni prešla v drugo sezono, vse so torej propadle; in preden preidem na svojo najnovejšo dramo, mi dovolite, da vam povem nekaj besed o tehnični strani in metodi mojega pisanja dram. Ko sem pred petnajstimi in dvajsetimi leti kot gimnazijec, pozneje pa dvajsetletni začetnik sédel za mizo, da pišem drame, je naravno, da sem mislil, da se morem te umetnosti naučiti od nekega mojstra. Po naši književno-zgodovinski shemi, se mi je zdelo, da bi se mogel učiti te spretnosti pri Demetru, pri Markoviču, pri Tresiču, pri Kumičiču, pri Dežmanu-Ivanovu, glavnem pobudniku Moderne in dramatičatorju »Zlatarjevega zlata« Šenče, ali pa pri Stjepanu Miletiču, ki se je prav tako v prostem času ukvarjal s pisanjem dram. Mislim, da ni pretirana trditev (a to je znano tu prisotnim gg. gimnazijcem), da se pri teh dramatikih nihče ne more naučiti ničesar, niti kakšen gimnazijec začetnik. V okviru naše dramatske književnosti ni veliko priložnosti, da bi se kdo kaj naučil: nekaj retorike pri Vojnoviču in nekaj simbolizma pri Kosoru. Razen Kosorovega »Požara strasti«

ni dala vsa naša Moderna nobene druge drame, Vojnovičeva retorika pa je največja in osnovna motnja njemu samemu; kot šola je učinkovala kot najstrašnejši strup za dramske dialoge, napisane v njegovi senci.

Naravno je torej, da sem dvajsetletni fant bral bolj Švede, dekadente, Strindberga in Wedekinda kakor pa Šenoo ali Mirka Bogoviča. Bilo mi je šestnajst let, ko sem prevedel vso »Gospo z morja«, za Teuto pa sem bil že v prvi gimnaziji uverjen, da ni veliko vredna. V okolju, kjer imajo Quiquerezove (Kikerčeve) vinjete o kralju Tomislavu na dvojnosladkem pivu zagrebške delniške pivavarne za narodno manifestacijo, so me proglasili, ker sem pisal o naših narodnih motivih kraljevskega sajma, vojne, kasarne in vojskovanja, za narodno-razdiralni, anacionalni element.

V tej zmešnjavi je minilo deset let. Ves ta čas so mi govorili, da ni Dejanja v mojih dramah. Po lirskem, wildejevskem simbolizmu mojih prvih del (Saloma, Legenda, Sodoma), sem začel na sceni »dejaliti« z gorečimi vlaki, z množico mrtvecev, vislicami, strahovi in z dinamiko različne vrste: tonile so cele ladje, rušile so se cerkve in katedrale, dejanje se je razvijalo na oklopnjačah s trideset tisočimi tonami, streljali so celi polki in umiralo se je v množici. (Hrvatska Rapsodija, Galicija, Michelangelo, Kolumbo, Golgota itd.) Vse moje drame iz tistega časa, tisti simbolični smrtni plesi, neštevilni umori, samomori, prividi, tisto vznemirjeno menjavanje podob v besnem teku, vse tisto beganje pokojnikov, mrličev, blodnic, gorečih angelov in bogov, rovanje po grobovih, oživljanje podzemlja, vse tiste vojske na umikih, krv in požari, zvonjenja in požig in blaznost nemočne gonje, vse to je bilo iskanje dramskega dejanja v čisto krivi smeri: v kolikšnostni. (Golgota, Adam in Eva, Kraljevo) Dramatsko dejanje na odru ni kolikšno. Napetost posameznega prizora ni odvisna od zunanje dinamike dogodkov, temveč nasprotno: moč dramskega dejanja je ibsensko stvarna (konkretna), kakovostna (kvalitativna), obstaja pa iz psihološke objektivizacije posameznih subjektov, ki doživljajo na odru sebe in svojo usodo. Ne more torej biti dobre drame brez notranje psihološke vsebine kot godala in dobrega igralca ket sviralca, ki na to glasbilo dobro igra. Ko sem občutil tako z izkušnjo vso vnanjo in odvečno napravo

zunanje, dekorativne, torej kolikšne (kvantitativne) strani sodobnega dramskega ustvarjanja, sem se odločil, da pišem dialoge po vzoru nordijske šole devetdesetih let z namero, da notranji razpon psihološke napetosti razpnem do čim večjega spopada, te spopade pa da čim bliže primaknem odboju naše resničnosti. Tako je prišlo do mojih poslednjih dram, ki niso in nočejo biti nič drugega kot psihološki dialogi, ki se prvič pojavljajo v naš dramatiki s štiridesetletno zamudo. In ko piše na eni strani kritika o meni, da sem ekspresionist in futurist, pišem danes jaz, kot najskrajnejši dramatik v očeh naše kritike, psihološke dialoge švedske šole s štiridesetletno zamudo v razmerju do podobnih zapadnih eksperimentov. Položaj je vsekakor v tem pogledu paradoksalen, toda za paradoksalnost tega stanja jaz kot posameznik ne nosim nobene odgovornosti. To so notranji in življenjski problemi posameznih literarnih okolj. — Žalostno je to, da se naše književno okolje na vse načine peha, da se (po nekih nerazumljivih zakonih inercije) upira vsakemu pozitivnemu poskusu, samo da po možnosti čim kasneje obvladamo to našo vsesplošno zamudo. V borbi s tem žalostnim odporom našega književnega okolja se razvija danes vse moje dramsko delo, a s kakšnim uspehom, boste videli iz dela, ki ga Vam imam čast prebrati.

Cankarjevi hlapci

*(Uvodne besede k radijski oddaji odlomkov iz III. in IV. dejanja
»Hlapcev«.)*

Cankarjevi »Hlapci« so druga naša politična tragedija, kajti prva slovenska politična tragedija je Levstikov »Tugomer«. Kakor je Levstik skušal v »Tugomeru« pokazati zle posledice kompromisarske, drobtinčarske in nazadnjaške politike Bleiweisove dobe, njene politične naivnosti in usodne slov. mehkobnosti, tako je Cankar v »Hlapcih« ustvaril danes že zgodovinsko umetniško podobo političnih razmer svojega časa, ko sta se tîpla med seboj klerikalizem in liberalizem, ki pa sta strnjeno bila po vsakomur, ki si je drznil boriti se zoper oficialne razmere. Cankar dramatik je napovedal

bòj tem razmeram najprej s Ščuko v »Narodovem blagru«, kjer je brezobzirno razgalil naše meščansko in malomeščansko okólje raznih političnih voditeljev, v »Kralju na Betajnovi« se je z Maksom puntal zoper socialno izkoriščanje pedezélskega gospodarskega moçojnjaštva in politične jare gospóde, kakor jo predstavlja Kantor, v »Hlapcih« pa je šel najgloblje in najširše v naše razmere, saj v njih ne razgaljuje in se ne bori le zoper politično samodrštvo, ki ga predstavlja macchiavelistični župnik, temveč prav tako zoper hlapčevsko neznačajno razumništvo in tragično temó tistega, takrat večinskega dela ljudstva, ki suženjsko in slepo sledi svojim političnim in s tem seveda tudi duhovnim voditeljem in jérobom. Kakor je Tolstoj v drami »Moč temé« prikazal strahotno moralno in socialno brezno določenega okolja in ljudi, tako je Cankar vklenil v »Hlapce« vso tragiko naše preteklosti in takrátlosti, predvsem našega duhovnega suženjstva in hlapčevstva. Po glavnem junaku te naše narodne in ljudske tragedije, učitelju Jermanu, pritira svojo kritiko do strašnega, skoraj brezupnega spoznanja, ko pravi na koncu II. dej.: »Zdaj pregledujem zgodovino protireformacije. Takrat so v naših krajih pobili polovico poštenih ljudi, druga polovica pa je pobegnila. Kar je ostalo, je smrdljiva druhal. In mi smo vnuki svojih dedov.« Vendar Jermana to ne splaši, kakor se ni dal preplašiti niti Maks v »Kralju na Betajnovi« niti Ščuka v »Narodovem blagru«. Jerman ni duntar in bojevnik le zavoljo osebnega spoznanja, da je treba iz hlapcev napraviti ljudi, ker bo sicer narod utonil v temi, temveč je to tudi po svojem značaju, po svoji osebni usedi. Ta pa ni le podvzročena v njem samem, temveč prav tako v razmerah in okolju, ki ne teriajo od nega le odločnega nastopa v IV. dej., temveč ga k temu tudi silijo. Tako se subjektivna vzročnost, izvirajoča iz negovega značaja, in dolóčenost socialnih in političnih razmer v njem med seboj prepletata. S Cankarjevo genialno umetniško stvariteljsko silo in s sociološko bistrovidno prodornostjo skujeta njegovo usodo, negovo osebno tragiko, ne da bi Cankar pri tem prezrl objektivne gibalne sile, ki bodo kljub Jermanovi osebni resignaciji v V. dej. pognale razmere naprej. Jerman ne more biti v tisti naši dobi in razmerah drugačen, kakršen je in Cankar, čist in pošten umetnik ga tudi ni mogel drugačnega ustva-

riti, če je hôteł biti zvest Shakespearovemu načelu iz »Hamleta«, ki ga je kot geslo napisal na čelu svoji drami in ki pravi: Namen umetnikov je bil od nekđaj, je ter ostane, da naturi takorekoč ogleđalo drži: kaže čednosti nje prave črte, sramoti nje pravo obličje, stoletju in telesu časa odtis njega prave podobz.« Toda vse preveč in tudi krivično, včasih celo tendenčno, se je v preteklosti povdarjalo, da je Jerman v V. dej. popolnoma zlomljen in resigniran. Skušali so se iz tega včasih izvajati celo neki splošni idejni, za vso dramo veljavni, politični zaključki. Res je, da je Jerman zaradi bližajoče se smrti svoje matere, katere smrt je s svojo odločno borbenostjo v IV. dej. pospešil, etično tako prizadet, da se osebno več ne čuti sposobnega za nadaljnjo borbo, toda zadnji hip pred koncem drame, ko se je že hôteł ustreliti, doživi svojo katarzo, svoje očiščenje. Reši ga glas matere in neveste Lójzke, zveste tovarišice. Zato zadnje Jermanove besede, ki so obenem zaključne besede v drami: »Slišala si! Duša, dekle, žena! Daj, da naju blagoslovi!« niso žalost, temveč radost in sreča, ker ga je materina in nevestina ljubezen rešila, da se je spet vsaj intimno znašel. Še bolj važno pa je dejstvo, da nikjer v drami niti Jerman niti Cankar ne zanikata smiselnosti in nujnosti od Jermana započete borbe. Nasprotno! — Zgodi se tisto, kar je Jerman povedal župniku v III. dej.: »... pa če le enemu odvežem roké in pamet, bo dovolj plačila.« Kovač Kalander, mogočna in čudovita podoba zavednega ljudskega človeka in borca, ki reši Jermana pred nahujskanim in podivjanim množiem v IV. dej., mu pride v V. dej. povedat pred njegovim odhodom v pregnanstvo na Goličavo, naj skličé novo zborovanje, kajti »Zadnjič nas je bilo troje, zdaj nas bo sedem.« Jermanov boj torej ni bil zastoj, čeprav se je osebno zaradi tipično cankarskega etično tragičnega zapletka z bližajočo se materino smrtjo v samem sebi razklal, toda zborovanje v IV. dej. je obudilo štiri nove ljudi. Čeprav je Jerman v V. dej. vklenjen v svojo osebno, čisto intimno tragiko, ga to ne ovira, da bi ne spoznal objektivnega dejstva, da bo od njéga sproženo gibanje zoper hlapčestvo in temo, ne oziraje se nanj, šlo svojo pot naprej. Ko pogleda ob slovesu roko kovača Kalandra, pravi: »Za dve moji!... Ta rôka bo kovala svet... Vi, ki imate v srcu mladost in v pesti moč, vi glejte!

Ob v a š i h plečih bo slonelo življenje...« To je osrednji in za dramo objektivni Jermanov in Cankarjev zaključni idejni povdarek, ki se ga do zdaj še nobena uprizoritev hoté ali nehoté ni dovolj zavedala in je zato dejansko tendenčno in zoper Cankarja povdarjala zgolj Jermanov tragični zlom, ki pa ni idejni zlom te Cankarjeve globoke dramske umetnine. Dediščino idej in boja prevzame od Jermana v V. dej. kovač Kalander, človek iz ljudstva, ki »ima v srcu mladost in v pesti moč in na čigar pléčih bo slonelo življenje,« kakor pravi o njem Jerman. To je tisti Kalander, ki mu v IV. dej. reši življenje in ki se na koncu tam čisto sam postavi nezavednemu, naščuvanemu, tèmnemu in hlapčevskemu množju po robu ter mu samozavestno zakliče v brk: »Jaz sem Kalander, kovač; kdo bi rad še kaj vedel?« Nihče si ne upa reči besedice, vse se umakne in kovač Kalander stoji tam kot grozljiv simbol zmagajočih ljudskih množic, ki so na pohodu. Tako je Cankar že l. 1909. preroško napovedal, kar se je izvršilo in kar se še vrši v našem času.

Dr. K. B.

Sporočilo iz uprave SNG. Dramaturg Drame prof. Sovre Anton je bil z odlokom ministra za prosveto z dne 3. aprila 1946, šte. II-6885/1 postavljen za izrednega profesorja na filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in razrešen službene dolžnosti pri SNG.

Za dramaturga Drame je z dekretom Ministrstva za prosveto z dne 8. aprila 1946, šte. 7263/1 imenovan *dr. Bratko Kreft*.

Tajnik Drame dr. Vladimir Bartol odide na novo službeno mesto pri Ministrstvu za prosveto. Njegove posle prevzame *Smasek Emil*, tajnik mariborske Drame, ki je na novo službeno mesto kot tajnik Drame SNG v Ljubljani imenovan z dekretom Ministrstva za prosveto šte. IV. 6835 z dne 29. marca 1946.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slov. nar. gledališča. Predstavnik Oton Župančič.
Urednik dr. Bratko Kreft. — Tiskarna Makso Hrovatin, vsi v Ljubljani.

Glembajevski ciklus

(Nekaj bibliografskih podatkov.)

Ciklus o Glembajevih je bil napisan med 1928. in 1930. letom. Časovno se vršijo drame po tem redu: »Gospoda Glembajevi« l. 1913., »V agoniji« l. 1922., »Leda« l. 1925. — vse tri v Zagrebu, vsaka posamezna v razdobju nekaj nočnih ur.

Drama o baronici Lavri Lenbachovi »V agoniji« je bila prvič uprizorjena v zagrebškem Narodnem gledališču 14. aprila 1928. l. in je bila nagrajena z Demetrovo nagrado, v Beogradu pa istega leta 18. junija; v Ljubljani je z njo najprej gostovalo zagrebško gledališče (Lavra — Vika Podgorska), 16. septembra 1933. l. pa jo je v režiji dr. Gavelle uprizorilo tudi naše gledališče.

Tragedija bančnika Glembaja »Gospoda Glembajevi« je bila prvič igrana v Zagrebu 14. februarja 1929. l. in tudi nagrajena z Demetrovo nagrado. V Beogradu so jo uprizorili istega leta 9. maja, v Ljubljani pa 26. februarja 1931. leta.

»Leda«, zadnja ljubavna igra tega družinskega cikla, je bila igrana v Zagrebu 14. aprila 1930. l., v Beogradu 18. februarja 1939. l., v Ljubljani pa 27. aprila 1932. leta.

Gledališča v Osijeku, Novem Sadu, Dubrovniku, Cetinju, Splitu, Mariboru, Skoplju in Sarajevu so uprizorila posamezne drame v svojih sediščih kakor tudi z gostovanji po različnih krajih, prav tako zagrebško in beograjsko gledališče. V prvih štirih letih so igrali ta ciklus več ko dvesto krat. Posamezne teh dram so bile uprizorjene v Pragi in Brnu (Gospoda Glembajevi), v Bratislavi in Varšavi (V agoniji).

»Gospoda Glembajevi« je izdalo Društvo hrvatskih književnikov 1928. l. dramo »V agoniji« Matica hrvatska v Hrvatski reviji istega leta, Srbska književna zadruga pa je to dramo izdala 1931. leta. Vse tri drame skupaj so izšle v knjigi z naslovom »Glembajevi« v založbi knjigarne Minerva, prva izdaja 1932. l., druga izdaja leto dni pozneje, z neznatnimi spremembami v besedilu tretjega dejanja ljubezenske igre »Leda«, ki je bila obnovljena na zagrebškem odru po tri letnem premoru 1933. leta.

V decembru 1945. l. je izšel ves ciklus (povesti in drame) pod naslovom »Glembajevi« (v Čaklovičevi Sodobni založbi, Zagreb) v dveh knjigah, v prvi je proza, v drugi pa so drame. V slovenščini je do zdaj izšla le ena Krleževa drama in to je »Golgota«. Izdala jo je Zadružna založba 1926. l. kot tretji zvezek svoje Leposlovne knjižnice. Prevod je oskrbel Ferdo Delak.

Članek »Marx in Shakespeare«, ki je bil objavljen v 10. številki našega lista, je objavil v Marxu posvečeni spominski številki zagrebški tednik »Glas rada«. V hrvaščino ga je prevedel književnik Vilko Ivanuša, urednik kulturnega kottička.

Uspeh Krleževe drame »Gospoda Glembajevi«, ki jo je nedavno uprizorilo beograjsko gledališče, je zabeležila vsa kritika. Med igralci so se zlasti odlikovali Dara Milošević (baronica Castelli-Glembaj), Raša Plaović (Leon), Dragoljub Gošić (Ignac pl. Glembaj) in Aleksander Zlatković (odvetnik Puba Fabricij). V svoji prodorni kritiki v »Borbi« je književnik Jovan Popović zapisal o delu med drugim tudi te besede: »Ta drama M. Krleže, čigar svojstveni dar je prišel v njej do polnega izraza, ni le delo, ki učinkuje pri nas tudi zdaj z isto močjo kakor takrat, ko so bili Glembajevi še družbena sila, temveč je pomembna tudi v zapadno-evropskih razmerjih. Res je do neke mere v ibsenko-strindbergovski sferi psihološkega ozračja, toda po Ibsenu in Strindbergu ni dala zapadnoevropska književnost dramskega dela, s katerim bi se Krleževa drama ne mogla meriti. Tudi sama »glembajevščina« kot družbeni pojav je v mnogih deželah zapada aktualna. Dejanje samo, zgoščeno v eno noč, polno vzdušja propadanja, je izdelano mojstrski.«

Redek pojav v gledališki kritiki. Dr. Rudo Mrlijan, gledališki kritik znanega naprednega slovaškega umetniškega časopisa »Elan«, ki je po daljšem presledku, ker ga je tisovska reakcija pred dvema letoma zadušila, zdaj spet začel izhajati, je v kritiki o uprizoritvi Čapkove drame »Stvar Makropulos« naslovil na občinstvo naslednje besede: »Dragi obiskovalci! Ne bojte se dati duška svojemu zadovoljstvu nad dobro izvedbo, ne bojte se zaploskati dobremu igralcu, kajti na ta način izrazite svoje občudovanje njegovi stvaritvi, hkrati pa ga s tem podprete in obodrite! Kajti igralci igrajo za vas!«

Premijera Feldmanove drame »Iz mraka« v Sarajevu. Sarajevsko »Narodno pozorišče« je nedavno uprizorilo Feldmanovo dramo »Iz mraka«, ki je pred tem že doživela svojo krstno predstavo v Zagrebu. Drama je bila napisana l. 1939, a je bila takrat prepovedana, ker šiba v njej pisec vsemogočnost in nasilje bivših policijskih režimov. Uprizoritev v Sarajevu je bila slavnostna. Udeležil se je predsednik ljudske vlade Bosne in Hercegovine Rodoljub Čolaković. Delo je zrežiral znani sarajevski književnik Skender Kulenović.