



GLEDALIŠKI LIST

1952/53

DRAMA

Štev. 4

MIROSLAV KRLEŽA

V AGONIJI

PREMIERA
V PONEDELJEK, DNE 19. JANUARJA 1953

MIROSLAV KRLEŽA

VAGONIJI

Drama v dveh dejanjih — Prevedel *Josip Vidmar*

Režija: *Bojan Stupica* — obnovil *Vladimir Skrbinšek*

Baron Lenbach	Stane Sever
Lavra Lenbachova, njegova žena	Mira Danilova Sava Severjeva
Dr. Ivan pl. Križovec	Vladimir Skrbinšek
Grofica Madeleine Petrovna, manikerka, ruska emigrantka	Marija Nablocka
Gluhonemi berač	Marijan Benedičič
Marija, služkinja	Majda Potokarjeva

Godi se v Zagrebu v prvih letih po prvi svetovni vojni

Kostume po načrtih *Sonje Dekleve* izdelala gledališka krojačnica pod
vodstvom *Cvete Galetove* in *Jožeta Novaka*

Inspicent: *Marijan Benedičič* — Odrski mojster: *Anton Podgorelec* —

Razsvetljava: *Vinko Sablatnik* — Masker in lasuljar: *Ante Cević*

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952-53

DRAMA

Štev. 4

Dr. B. Kreft:

V AGONIJI

Vnanjega dejanja je v Krleževi drami »V agoniji« pravzaprav 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 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 spörov, 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 lepi modri Donavi« ter zapeše. 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 dramskega »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 poslanikov, 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 samomor 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 iz 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«.

MIROSLAV KRLEŽA

se je rodil 7. julija 1893 v Zagrebu, kjer je dovršil osnovno šolo in nižjo gimnazijo, kadetnico v Peču in v Budimpešti Ludoviceum. Živi kot književnik (dramatik, pisatelj, pesnik in kritik) v Zagrebu in je predsednik Jugoslovanske Akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu. Prvič je nastopil v »Savremenuku« z novelo »Zaratustra i mladić«. Hkrati je sodeloval pri »Književnih novostih«. Leta 1919 je izdajal skupno z A. Cesarcem »Plamen«, katerega je izšlo petnajst števil. Leta 1924 je začel izdajati »Književno republiko«. Izšle so njegove knjige: Pan, Tri simfonije, Hrvatska rapsozija, Pjesme I. — III., Lirika, Tri kavalira g. Melanije, Magyar Kiráľvi honvéd,

Hrvatski bog Mars, Vražji otok, Povrtek Filipa Latinovicza, Na rubu pameti, Banket v Blitvi, Balade Petrice Kerempuha in druge v raznih izdajah njegovih izbranih spisov. Nar. gledališču v Zagrebu je do l. 1917 ponudil 6 dram: »Saloma«, »Sodoma«, »Leševi«, »Kraljevo«, »Gosp. Lili« in »Utopija«, ki pa so bile vse odklonjene. Njegova drama »Galicija« je bila na dan premiere 30. dec. 1920 odstavljena z repertoarja. Uspeh pa je imel z »Golgoti« (1922), z »Vučjakom« (1923), z dramo »Mich. Buonarotti« (1925) in »Adam in Eva« istega leta. Njegove drame: »Gospoda Glembajevi« in »Agonijo«, »Leda« in »Vučjak« poznamo že z našega odra.

Dr. Branko Gavella:

GLEMBAJEVŠČINA

(Ob premieri drame »V agoniji« 16. sept. 1933)

Po »Gospodi Glembajevih« in »Ledi« prihaja na ljubljanski oder zdaj še drama »V agoniji« kot poslednja iz Krleževih dram o Glembajevih. Teško je primerjati ta Krležev ciklus o Glembajevih z drugimi podobnimi dramskimi ciklusi, ki jih najdemo v svetovni literaturi, ker pravzaprav tukaj nič cikličnega ni. Ta dela niso ritmični deli, podrejeni nekemu višjemu redu, niti nimajo kake gradacije v razvijanju istega temeljnega motiva, še več, razen rodoslovniške vezi glavnih oseb nimajo nič skupnega. Zamislite si samo težko atmosfero »Gospode Glembajevih«, nabito in razžarjeno s kipečim dramskim materialom, preobilje motivov, ki skoraj hočejo biti dramski okvir; preobilje dramskih značajev, katerih usodna pota se tragično prepletajo — nato pa kot kontrast »Ledo«, netragično do karikature, kljub temu pa je v tej vsakdanji netragicčnosti, pri pomanjkanju »vodilnih« značajev, v svoji takorekoč abstraktni reduciranosti na dva osnovna satirična motiva, vendarle nabita s socialno ofenzivo, tako da koj občutite stilsko razdaljo do komorne in

timne tragike »Agonije«. Toda kljub vsej tej zunanji razliki so vsa tri dela vezana najprej po enotnosti materiala, so kot meometri (vsak v drugi kristalizaciji), ki so se razleteli na različne strani, vendar izhajajo iz istega eruptivnega bloka. Še globlje so zvezana ta tri značilna dela s svojo notranjo obliko — v vseh treh se giblje struja dejanja okrog velike, strašne usode nad »živimi in mrtvimi«. V vseh treh izločuje dramski tok po eno centralno osebo, ki se povzpne do sodnika nad svojo okolico ali tudi nad samo seboj.

Ne bi hotel na tem mestu polemizirati z nekimi zadevnimi kritičnimi izpadi na Krležovo ustvarjanje. Vem, da bi taka polemika morala preiti meje informativnosti, ki je tukaj v prvi vrsti na mestu. Prav tako občutim, da bo globoko prijateljstvo, ki ga čutim do Krleže, v očeh mnogih dalo moji obrambi prizvok sentimentalne pristranosti. Toda ne bojim se niti enega niti drugega očitanja. Nasprotno, občutim globoko potrebo ravno na tem mestu in v tem času, z zavestjo polne odgovornosti, da jasno in glasno odbijem

vso ničnost omenjenih kritičnih napadov. Pravijo, da je Krleža nesocialen pisatelj. Oprijeli so se njegovega »J'accuse«, izrečenega v predgovoru Hegedušičevim slikam, pa hočejo zdaj, da z izpačeno analizo dokažejo antisocialnost njegovih nazorov in njegovega ustvarjanja. Ali naj polemiziram z ljudmi, ki ne razumejo razlike med lepoto kot objektom in teorijo o tej lepoti ter hočejo izkonstruirati neka protislovja v Krleževih teorijah. Ali z njimi, ki ne razumejo, da je lahko stvaritelj v svoji duši globoko tragičen, ali kakor oni pravijo, »nelinijski pesimističen«, pa da bo prav ta tragika osnovni motiv globoke težnje in vere in priprava nove, bodoče čistosti.

In na koncu, kaj se naj odgovori kritikom, ki črpajo svoje najmočnejše argumente iz globoko občutene antikritike Krleža samega. Ne, najznačilnejše pri teh kritikih je prav to, da so se oprijeli enega edinega kritičnega Krleževega manifesta, pri tem pa pozablajo in preidejo globoki socialni smisel vsega ostalega Krleževega ustvarjanja. Pa tudi epizodični napadi na to ustvarjanje kažejo vso plitkost analize teh kritikastrov. Kajti ne vedeti, da pomeni prevračanje usodnosti glem-bajevščine na nekako mistiko krvi in nekako metafizično menezis, izobličjenje temeljnega motiva te glem-bajevščine, to se pravi, sploh ne razumeti temeljne črte socialne analize, ki se krije v skupnem izrazu — »glembajevščine«. Ali se socialnost neke literature dokazuje s statističnim »belim in črnim« sentimentalno pobarvanim prikazovanjem nekih šablonskih socialnih kontrastov. Ali je konkretna analiza edinega našega socialnega movensa, a to je periferični rudiment tistega pokreta, ki se je zapadneje in severneje od nas razvijal kot borba meščanskega razreda za socialno nadoblast v obliki — glem-bajevščine, ne-socialnost? Ne bojim se trditve, da je ustvarjanje celokupnosti pri nas prvi takšen poskus konkretne socialne analize. Prvič je tu izsek enega družbenega razreda (a pri našem periferičnem stanju se lahko operira samo z izseki) podvržen globoki analizi; prvič so tu vzneseni

stvarni, nešablonski, živi motivi; gibanje in življenje tega našega socialnega mon-struma, ki je pri nas vladal pod različnimi meščanskimi firmami. Vsa ta pomešano-trde kmečke materialnosti s hohštappersko fantastičnostjo nekih na pol urbaniziranih poedincev, grabežljiva pohlepnost z nekimi višjimi in finejšimi družbenimi oblikami, spojena z zločinskimi prainstinkti, vse to je zmešano in pomešano v tragični konec glem-bajevščine — vendar je najgloblja poteza te analize v tem, da (ona) ne osvetljuje teh kompleksov z neko abstraktno, apriorično lučjo od zunaj, temveč, da glavna metoda te analize tiči v tem, da svoj objekt (v tem slučaju kompleks glem-bajevščine) spremlja s kritičnim očesom do tistega trenutka, ko objekt sam po svoji notranji dialektiki začne razpadati, in sicer razpadati pod notranjim nagonom samoanalize. Glem-bajevci sami rode iz sebe, v svojem krogu, svoje sodnike in tragični konflikt teh immanentnih sodnikov s svojo lastno okolico, s svojo lastno krvjo, bruha pod pritiskom centrifugalne rotacije dragocen material za spoznavanje temeljnih motivov vsega tega socialnega dogajanja. In ravno za to metodično spoznanje dajejo vse tri glem-bajevske drame najdragocenejše gradivo. Vsaka od njih izvrže v svojem dramskem dogajanju po enega takega sodnika iz lastne krvi in mesa. Edini kriterij, po katerem lahko merimo vrednost materiala, izhajajočega iz tvorbe umetniške oblasti, za konkretno analizo socialnih položajev, je v tem, da si v teh tvorbah sami oblikujejo zrcala, ki po vidnih organskih zakonih teh tvorb odražajo objektivni material, ki nam služi za njih ocenitev.

*

Prav kot ostinanten motiv je vzdana v stolp glem-bajevske tragedije usoda Fani-ke Cajnek. Pod Lavrino tragedijo brni prav tako podzemna tragika, vitez Urban pa doživlja izzvenenje svoje erotične avanture v naročju prostitutke. Nikakega dvoma pa ni, da se more na razvalinah glem-bajevske kule postaviti nova socialna stavba. Kdorkoli bo na to ponosno stavbo vrgel zmagovalsko zastavo, ne bo mo-

gel pozabiti dela tistih, ki so z močjo svojega ustvarjanja, z globino svojega gledanja udarili prve predore v meščanske roparsko-viteške gradove, in ki so omogočili nastop napadalnih kolon novih pokolenj.

Ni Krleževa krivda, da ne more biti pesnik zmagoslavčnih himen, toda njegova zasluga pa je, da ni lažniv pisun lažnega optimizma, temveč verni napovednik grenke naše resničnosti.

Miroslav Krleža:

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 brezbrzižnosti nasproti slednjemu položaju. Pravzaprav 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 še 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 smrtno, da njegove patetične izjave o samomoru navzlic vsej iskrenosti zvane 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 pravzaprav 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 igralec, ki blebeče po liniji svoje rutine, kakor iz prepričanja. Iz vse te nemirne zbežanosti se kaže popolnoma živčna onemoglost pravzaprav pohojenega človeka, ki govori o sebi kot o izpuščenem kaznjencu in ki na-

navzlic navidezni protislovnosti tega dejstva par minut pred dejanjem kakor v nezavedni megli napoveduje svojo lastno smrt. Iz silovitih navalov prehaja v kontrast tišine in skromnost 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, pravzaprav pa je vse to vendarle 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 Tizze 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 deželo, v

kateri celo ministri nosijo k smokingu mehke srjace in k fraku dežne plašče. Njegov dežnik in njegov nizki cilindar, pa tudi kravata in ovratnik in rokavice in hlačne gube, vse to je na svojem pravem kraju. Ves čas, do zadnjega trenutka ostane popolnoma dostojen in pasivno superioren.

Lavra Lenbachova. Iskrena, odkrita, naravna, nenarejena, nerafinirana in globoko refleksivna. V odnošajih prav tako, do direktne, jasne neposrednosti. Pravzaprav 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 pritirajo do jasnega spoznanja, kaže divjo karakterno moč. Tedaj postaja

ne tragično jasna in zveni v visoki napetosti svojega notranjega vibriranja z onim poznanim jekleno ostrim, vprav strahotnim zvokom motorja intelektualnega in moralnega, ki mu zadostuje motnja v eni sami niansi, da se iz svojega demonskega vrteža razleti v tisoč koščkov. V Križovcu vidi uresničenje svojih intimnih sanj, v zelo odločilnih trenutkih pa se spričo popolne pasivnosti tega človeka njeno razpoloženje izprevrča v potrtost in močno potlačenost, ki v onem 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 triintridesetem letu, mirne in tihe lepote. Črnolasa in vitka, z dobro vzgojenimi kretnjami in z diskretno toaletto. Kot šefinja »Mercure Galant«, modno verižniške trgovine, je oblečena zelo fino, toda diskretno v obleko črne barve.

Dr. Bratko Kreft:

MIROSLAV KRLEŽA

(Odlomki)

Miroslav Krleža spada h generaciji, ki je doraščala tik pred prvo svetovno vojno, v dobi, ki je bila prav tako napeta kot današnja in ki se je enako kitila s frazami o miroljubnosti velesil, s katero so hoteli odločujoči politiki »pacificirati« v vedno hujša nasprotja in protislovja gazečo Evropo. Na Hrvatskem je bila to generacija, ki je že v zadnjih letnikih srednjih šol kovala atentate na madžarske in avstrijske osebnosti in sanjala o velikopoteznih in terorističnih akcijah, ki bi naj opozorile in dvignile hrvatsko ljudstvo v borbo zoper tuje tlačitelje, obenem pa bi ga naj pripeljale do velike državne in narodne skupnosti s Srbi in Slovenci. To je bilo garibaldijevsko-bakuninsko jugoslovanstvo mladih ljudi, ki so poini romantičnih panslovanških sanj hoteli ven iz morečega vzdušja avstro-ogrške monarhije in lažnega, za vsak kompromis s tla-

čiteljem pripravljenega rodoljubarstva in politikanstva. Friedjungov proces, začetek Supilove tragedije, srbsko-hrvatska koalicija, ki je kaj hitro zlezla pod avstro-ogrski cesarski in kraljevi klobuk, nekaj ponesrečenih atentatov mladih ljudi, zakulisne politične afe, strastna medsebojna sumničena konfidentsva, srbofobstva in srbofilstva — vse to in še drugo je tvorilo neznosno vzdušje, ki so ga skušali s svojimi velikopoteznimi mislimi preleteti in obkrožiti mladi ljudje, boreči se na dve strani: zoper zastareli avstro-ogrski fevdalizem in zoper onemoglost, jecljavost in hlapčevstvo politikov kakor tudi vseh javnih in oficialnih zastopnikov svojega naroda.

»Kaj je hotela ta idealna mladina?«

»Hotela je likvidirati in ustreliti fevdalizem. Ali je mogoče fevdalizem ustreliti z revolverjem? To je naše jugoslovan-

sko vprašanje, na katerega je fevdalna Evropa odgovorila s svetovno vojno, s katastrofo, ki se ni končala do današnjega dne, ki pa je kakor vihar, ki nosi price, potegnila v svoje nepovratne vrtnice množico evropskih imen.« (M. Krleža: »Slom Frana Supila«, prvič izšlo v Književniku 1928. Letnik I., šte. 2., citirano iz knjige »Deset krvavih godina«, str. 144.)

Romantični individualisti, anarhistično in teroristično navdahnjeni mladi revolucionarji, ki so po večini pisali pesmi ali pa kovali članke, v katerih so napovedovali nacionalno revolucijo Srbov, Hrvatov in Slovencev, niso bili kdo ve kako močno organizatorično povezani med seboj. To bi se niti ne ujemalo z njihovimi individualističnimi idejami in smotri, toda kljub temu so se pojavljale skupine v srbskih, hrvatskih in slovenskih pokrajinah avstro-ogrške monarhije, ki so se skladale v osnovnem programu: v borbi zoper Avstro-Ogrsko in za nacionalno osvoboditev jugoslovanskih narodov. Medsebojnih nacionalnih, najmanj pa jezikovnih, kulturnih in političnih problemov, ki so se tako silno pojavili po ustanovitvi Jugoslavije, ti mladi revolucionarji takrat niso poznali! Saj so bile marsikakšne idejne razlike med njimi, zlasti v reševanju socialnih problemov, ker se je v to ali ono mlado glavo pritihotapila tudi kakšna socialistična miselnost, ki pa se spričo prevladujočih nacionalno-revolucionarnih stremeljenj ni mogla ne razširiti ne ustaliti. Bodočnost v svobodni državi so si predstavljali kot nacionalno in državno skupnost v smislu integralnega jugoslovanstva, dasi ga niso točno državniško opredelili, kaj še, da bi ga jezikovno, kulturno in politično v podrobnih vprašanjih razlikovali. Družila jih je misel, da je treba skupno korakati k skupnemu cilju!

Lahko je gledati z omalovaževanjem in ostro kritiko na ideološko neizgrajenost večine teh mladih ljudi, toda da ni bilo idealizma v njih, tega jim ni mogoče očitati! Ta jugoslovansko nacionalni idealizem slovenskih Preporodovcev, hrvatske in srbske omladine v prečasnih

krajih je kljub svoji idejni nedognanosti položil marsikatero žrtev.

Mirolavu Krleži je usoda naložila grenko nacionalno pesniškega glasnika hrvaškega dela te generacije, toda v nekaterih, zlasti v občečloveških svojih otenkih pa je izraz in izpoved trpljenj in razočaranj tako slovenskega kot srbskega dela, v najglobljih osnovah pa se uvršča med izpovedi evropskih in svetovnih generacij Barbussea, Krausa, Remarquaa, Johna dos Passosa, O'Flahertyja, Adyja, Majakovskega, Jesenjina in številnih drugih.

Tudi njegova mladost (* 1893) je do prve svetovne vojne izpolnjena s številnimi mladostnimi hotenji in dejanji te generacije. Razlika je le v tem, da je doživel svoja prva osebna razočaranja že pred Principovim atentatom. Ravno to zgodnje razočaranje je moralo silno pretresti dušo mladega jugoslovansko navdahnjenega hrvaškega revolucionarja, ki je bil v budimpeštanski vojni akademiji sredi madžarskega grofovsko-kasariškega okolja docela prepuščen samemu sebi! V glavi osemnajstletnika, oblečenega v uniformo avstroogrškega gojenca vojne akademije, so se premešavale ideje revolucije iz l. 1848, gesla Košuta in Garibaldija in se opajale s predvojno-omladinsko meglo hrvaške narodne romantike z imeni Supilo, Meštrović, Nazor, Piemont, kot simboli te »burje in viharja« (»Moj obračun s njima«, str. 149.). Nadobudni mladenič, ki bi naj postal avstroogrski oficir po hrvaški tradiciji Jelačića in Preradovića, je na skrivaj prebiral Tolstoja in Ibsena, prevajal Petöfija, pisal pesmi, sanjal o kozmopolitizmu, hrvaškem in jugoslovanskem nacionalizmu, ter »trgal poslednje niti, ki so ga vezale z Avstro-ogrsko in njenim portepéjem.«

»Moja opazovanja in misli so rasle v znamenju vedno bolj močnega in motnega (meni še nejasnega) socialnega naklona in v maneži, na tistem cirkuškem žaganju, po peštanskih sobah in v razgovorih, je vedno bolj poganjala romantična, mogoče smešna, ali brezpogojno iskrena gribodovščina: družbeni problemi, rešavani

v okviru tridesetih let prejšnjega stoletja! (»Moj obračun s njima«, str. 150.) Torej očitna idejna zapoznelost, ki pa se v takem, od najprogresivnejših tokov svoje dobe zaprtem okolju niti ni mogla tako hitro razvijati, da bi dohitela sodobnost.

Sluteč nove dogodke je maja meseca 1912. l. prvič odpotoval iz jugoslovanskega navdušenja v Beograd, kjer je iskal načina in poti, da bi kot prepričan jugoslovanski in hrvaški nacionalni revolucionar stopil v srbsko vojsko. Taval je po hodnikih in pisarnah vojnega ministrstva, »Narodne odbrane« in nacionalističnih uredništvih in ponujal svoj mladostni, na vse žrtve pripravljeni idealizem. Koliko grenkobe je moralo kaniti v mlado navdušenje, ko je povsod srečaval nezaupanje, sumničenja in nedostopnost. Rekli so mu, da je še premlad, ker ni polnoleten, da naj predloži listine o izstopu iz avstrijskega državljanstva itd., skratka birokratizem in zaprta vrata. Potr se je vrnil v Ludoviceum.

V jeseni 1912. l. se je začela balkanska vojna, ki ga je znova razgibala in vabila. Spomladi 1913. l. je dezertiral in srečno prekorajčil srbsko mejo z namenom, da vstopi v srbsko vojsko, kar je pomenilo zanj toliko, kakor svoje življenje postaviti na kocko, ker ni le pričakoval, temveč hotel, da pojde s prvo četo na fronto. Spet je moral vložiti prošnjo, h kateri je priložil vse svoje listine. Ponovili so se prizori iz preteklega leta! Neomajen v svoji veri in odločitvi je pokazal beograjskemu birokratizmu hrbet in se odpeljal naravnost in glavnemu poveljstvu v Skoplje! Tu so ga kot sumljivega tujca brez dokumentov zaprli in ga osumili vohunstva. Ker je obolel na dizenteriji, mu je grozilo, da ga vržejo v bolnišnico med bolnike, ki so oboleli za kolero!

»Žandarji, aretacije, zapori, hotelske internacije, zasliševanja in zapisnik, begunec, osumljen vohunstva na vojnem ozemlju v področju glavnega poveljstva, brez listin, ki so se baje izgubile, brez identitete; popolnoma v temi, sem tedaj precej globoko pogledal smrti v oči.« (»Moj obračun s njima« str. 151). Slučaj-

no ga je rešil neki častnik, ki mu je vzel, da ni špijon. V spremstvu orožnikov ga je napotil nazaj v Beograd s priporočilnim pismom na mestno poveljstvo, ki naj ugotovi njegovo identiteto. Tako je prišel iz dežja pod kap, dokler mu ni uspelo pobegniti nazaj preko meje v Zemun, kjer ga je v obliki tiralice avstrijske policije že čakala njegova identiteta.

Tako žalostno, obenem pa usodno za njegovo mladostno gledanje na svet in ljudi, se je končalo Krleževo petofijevsko jugoslovansko nacionalno revolucionarstvo. Brez meščanske časti, brez službe se je bivši odličnjak vojne akademije in velika nada malomeščanske družine znašel na cesti in se odločil, da postane pisatelj!

Prvo svetovno vojno je dočakal kot sodelavec »Književnih Novosti« in »Narodnega Jedinstva«, med vojno pa je pisal v »Obzoru«, »Slobodi«, »Pravdi«, »Novem društvu«, »Savremenuku«, »Hrvatski nji« itd. Zaradi svojega dvakratnega pohoda v Srbijo močno zaznamovani politični osumljenec se je družil z ljudmi, ki so skušali spodkopati temelje Avstro-Ogrske. Kot aktivni vojak avstrijske vojske in pozneje kot demobiliziranec je objavljajal med prvimi v svetovni literaturi protivojne, pacifistično-revolucionarno navdahnjene literarne spise, ki so dosegli svoj višek v »Hrvatski Rapsodiji«, tiskani v »Savremenuku« septembra leta 1917. Kljub temu so ga skušali razni pisni iz zagrebške literarne čaršije večkrat oblatiti kot avstrijskega vojnega hujskača, ker se je drznil napisati v »Obzoru« (28. IV. 1915.) strokovni članek o sposobnostih in nesposobnostih avstrijskega generala barona Konrada v. Hötzendorfa, dokler jim ni zadal odločilnega, krepkega, a pravičnega udarca s svojo knjigo »Moj obračun s njima« (1932 l.). 1919. l. je skupaj z Avgustom Cesarcem začel izdajati polmesečnik »Plamen«, ki je prvi in najmočnejši literarno-publicistični odmev oktobrske revolucije na Balkanu. Reakcija je puntarsko revijo zadušila še pred zaključkom novega letnika. Kljub temu pomeni ta revija ne samo v Krleževem

literarnem in publicističnem delu, temveč v hrvaški, kakor tudi v jugoslovanski literaturi novo obdobje, ki je prežeto s socialno-revolucionarnimi idejami! Takrat je še vse kipeló in vrelo kot novo, neustaljeno in nepreizkušeno vino! Zato srečamo v tej reviji različna imena, ki so se pozneje ločila ali pa celo prišla v nasprotje z borbo, ki sta jo v »Plamenu« začela Miroslav Krleža in Avgust Cesarec.

Preudarnejše, a nič manj bojevito, obožena s dialektičnim materializmom, sta nadaljevala v »Književni republiki«, ki je izhajala od novembra 1923 do l. 1927. Januarja 1934 je začel Miroslav Krleža skupaj s srbskim kritikom in publicistom Milanom Bogdanovićem izdajati revijo »Dan«, ki je bila v smislu novih zahtev in potreb časa osnovana na širšem idejnem krogu sotrudnikov in ki bi bila za kulturni, literarni in politični razvoj Hrvatov in Srbov prav tako pomembna in važna, kakor je bila »Književna republika«, če bi tako hitro ne prenehala. Leta 1939 je bil med organizatorji zagrebške revije »Pečat«, ki je nadaljevala tradicijo ustavljenega mesečnika »Dan«. V decembrskem zvezku »Pečata« je objavil Krleža svojo polemično razpravo »Dijalektički antibarbarus«, v kateri je med drugim ponovno branil umetnost pred vulgarizatorji. Estetske ideje, ki jih je tam izpovedal, so v zadnjih dveh letih po informbirojskem izpadu dobile naposled svoje popolno zadoščenje in veljavo.

Poleg omenjenih revij, pri katerih ustanovitvah in uredništvih je M. Krleža sodeloval, srečavamo njegove prispevke v vseh važnejših demokratičnih hrvaških in srbskih revijah v zadnjih dvajsetih letih, počenši pri zagrebškem »Književniku« in »Hrvatski reviji«, »Srpskem književnem glasniku« in drugih, dokler ni prišlo z njimi do kakšnega idejnega preloma. Borba proti Krležu v stari Jugoslaviji je dosegla višek v l. 1933, ko je »Odbor zagrebačkega Gradjanstva«, za katerim so se skrivali najbolj nazadnjaški elementi glembajevskega Zagreba, predvsem pa razni kaptolski

dr. Silberbrandti (figura v drami »Gospoda Glembajevi«), z velikim letakom, nalepljenim po vseh zagrebških ulicah in kioskih, pozival »vseukupno gradjanstvo i gradjansko društvo« na Krležovo predavanje o hrvaški književnosti. Ker je nameraval v tem predavanju povedati nekaj resnice in razkrinkati nekaj »hrvaških« laži, so hoteli planiti nanj. V svoji »gradjanski avgmentaciji« bi ga bržkone dejansko napadli, da ni oblast predavanja prepovedala! Krona njegove lirike, »Balade Petrice Kerempuha« so morale »emigrirati« in iziti 1936. l. v Ljubljani pri Akademski založbi, potem ko so preživele »tehnično« generalko v »Ljubljanskem Zvonu«. Na njegovo lastno in naše presenečenje so mu po dolgih letih organiziranega zamolčevanja v revijah in dnevnikih vendarle prinesle nekaj zasluženega priznanja, ki pa je bilo bolj mimohodnega značaja. Njegovi zbrani spisi, ki so začeli izhajati iz l. 1932 pri Minervi, so namreč morali na razne pritiske, intervencije in zaplembe prenehati. Ponovno jih je začela izdajati l. 1937 »Biblioteka nezavisnih pisaca«.

Ni literarne vrsti, ki bi ne bila zastopana v njegovem književnem delu. Lirika z vsemogočimi motivi in oblikami, številne drame, saj ga je dramatika poleg lirike zanimala in privlačevala že od prvega dne njegovega literarnega dela, novele in romani, številni literarni, znanstveni in politični eseji, feljtoni, pamfleti, nekaj kritik, potopis itd. Vse to objavljeno in še neobjavljeno gradivo tvori nemajhno knjižnico, ki obsega nad 25 knjig in ki presega tako po svoji mnogostranosti in raznovrstnosti, po kolikosti in kakovosti večino tega, kar je dal hrvaški pisatelj ali pesnik pred njim. Njegovo razmerje do hrvaške literarne preteklosti je prej drugačno kakor je Cankarjevo v slovenski literaturi, ker predhodni literarni viški kljub Kranjčeviću in Matošu ne dosegajo Prešernovih višin, čeprav imajo večje število nadpovprečnih pojavov kot mi, zlasti v dramatici in romanopisu.

V večnem nasprotju in borbi z okolico je branil M. Krleža svojo literarno postojanko dolgih 25 let, od l. 1914 dalje, ko so se po objavi njegove dramske »Legende«, v kateri je opisal Krista, ki se razgovarja v svojo lastno senco o problemih cerkve, kakor da je bral Kranjčevića, (»Moj obračun s njima«, str. 201), pojavili prvi glasovi iz »temine zoper luč«, s katero je začel svetiti »v mračne prostore hrvatske sodobnosti«.

Krleža je eden tistih redkih jugoslovanskih pisateljev, ki si je v boju z domačim okoljem ohranil potrebno nadevropsko idejno perspektivo, iz katere gleda, prikazuje in biča oficialni estetiki navkljub v svojih literarnih delih laži in krivice, ki jih je prejšnji družbeni sistem kopicil od dne do dne. Pri takih razmerah je z vso pravico, kakor nekoč Ivan Cankar v »Beli krizantemi«, samozavestno izpovedal svojo umetniško in življenjsko izpoved, ko je zapisal:

»Pri taki zaslepljeni zmešanosti pojmov stojim v naši književni krčmi po-

polnoma osamljen in nimam v roki druge luči nego svoje lastne slutnje. To oljnico nosim na svojih dlaneh skozi mračne prostore že leta in tako se premikam, popolnoma sam, med plazenjem grdih in odvrtnih senc že več let naprej, imajoč pred seboj nekaj Kranjčevićevih pesmi, Matoševih feuilletonov in Nazorovo liriko. Mogoče se bom zadušil kje v kakšni ponikvi našega književnega podzemlja, toda da bo na kraju, kjer bom utonil, ostalo nekaj knjig kot skromno znamenje, da sem se tam jalovo potopil, to je gotovo...»

... Ze davno, v času »Plamena« sem nekoč zapisal, da ne vem, če sem volk, toda da nisem književni dvoživkar, mi je bilo že takrat jasno. Po tem, kako intenzivno raste lajež okoli mene, se mi zdi, da vohajo ti stvori volka. Zares! Petčijeva pesem o volkovi je prva globoka spodbuda, da sem začel pisati. Tudi danes mislim, da je boljše krvaveti lačen in nastreljen, kakor Petčijev volk, nego lajati na verigi...« (»Moj obračun s njima«, 1932. l. str. 12.)

Miroslav Krleža:

KRLEŽA O SVOJIH DRAMAH

12. aprila 1928. leta je pred branjem svoje drame »V agoniji« v Osijeku prebral M. Krleža naslednje misli o svoji dramatiki. Čeprav je njegovo dramatsko delo, zlasti pa glembajevski 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 dramsko 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. Teško je z ne-

kaj 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 kot 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 kot eno sezono. A 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

P. Golia: SNEGULJČICA

Režija: Fr. Jamnik

Scena: Matul - Korun



Sneguljčica s palčki



Frace — A. Valič, Frice — N. Simončič



Sneguljčica — M. Potokarjeva,
kraljica — H. Erjavčeva

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: Krvava noč na Grebengradu; 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 lirске 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 oljčju poljublja plave lase grešnice Marije Magdalene. Tik pred napovedjo vojne (1914. l. v juniju) sem objavil še enodejanko »maskerato« o Kolombini in Pierrrotu, toda ta »maskerata« in ta »Legenda« sta propadli v košu gospoda Bacha, takrat ravnatelja drame v zagrebškem gledališču. To in nadaljnje leto 1915 je propadlo v košu istega dramaturga šest mojih dram; dve simbolično-biblijski, štiri pa simbolično-socialne. Nekatere sem objavil v odlomkih, nekatere sem predelal v prozo, samo »Kraljevo« je ostalo na sporedu zagrebškega gledališča in tako čaka na uprizoritev že 13 let.

Leta 1917.—18. sta mi propadli v košu zagrebškega dramaturga ponovno dve drami, Michelangelo Buonarotti 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 z repertoarja po tretji predstavi. Iste 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. leta 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 postavim za upravnika zagrebškega 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 »Golgota«, leto dni kasneje »Vučjaka«, l. 1925 »Adama in Evo«, toda nobena teh dram ni prešla v drugo sezono, vse so torej pro-

padle; in preden preidem na svojo naj-novejšo 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 umetelnosti 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 dramatiizerju »Zlatarjevega zlata« Šenoi, ali pa pri Stjepanu Mileriču, ki se je prav tako v prostem času ukvarjal s pisanjem dram. Mislim, da ni pretirana trditvev (a to je znano tu prisotnim gg. gimnazijcem), da se pri teh dramatikih ničče ne more naučiti ničesar, niti kakšen gimnazijec začetnik. V okviru naše dramske 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, Strinberga 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 dvojnosladem pivu zagrebške delniške pivovarne za narodno manifestacijo, so me proglasili, ker sem pisal o naših narodnih motivih kraljevskega šajma, vojne in vojskovanja, za narodno-razdjalni, 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 »de-

jaliti« 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 tisoč tonami, streljali so celi polki in umiralo se je v množici. (Hrvatska rasprodija, Galicija, Michelangelo, Kolumbo, Goigota 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, kri in požari, zvonjenja in požig in blaznost, nemočne volje, vse to je bilo iskanje dramskega dejanja v čisto krivi smeri: v kolikšnosti. (Golgota, Adam in Eva, Kraljevo). Dramatsko dejanje na odru ni kolikšno. Napečnost posameznega prizora ni odvisna od zunanje dinamike dogodkov, temveč nasprotno: moč dramskega dejanja je ibsenko stvarna (konkretna), kakovostna (kvalitetna), obstaja pa iz psihološke objektivizacije posameznih subjektivov, ki doživljajo na odru sebe in svojo usodo. Ne more torej biti dobre drame brez notranje psihološke vsebine kot godala in dobrega igralca kot 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 bližje 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 naši dramatikii s štiridesetletno zamudo. In ko piše na eni strani kritika o meni, da sem ekspresionist in futurist, pišem danes jaz, kot najskrajnejši dramatik v oče naše kritike, psihološke dialoge švedske šole s štiridesetletno zamudo v razmerju do podobnih zapadnih eksperimen-

tov. 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 okolij. — Žalostno je to, da se naše književno okolje na vse načine peha, da se (po nekih nerazumljivih zakonih inerci-

je) 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.

JOSIP POVHE, SLOVENSKI IGRALEC IN REZISER

(1884—1951)

Ko je 29. junija 1951 v Ljubljani nenadoma umrl, zadet od srčne kapi, 67-letni upokojeni slovenski igralec, operetni pevec ter operetni in dramski režiser Josip Povhe, se je zdelo, kakor da je nekdanji priljubljeni dolgoletni član slovenskega gledališča zapadel že toliko v pozabo, da so se ga komaj še spominjali nekdanji obiskovalci slovenskega gledališča. In vendar je Povhe dolga leta svojega udejstvovanja stal malodane v ospredju slovenskega gledališkega dogajanja, četudi mu je njegova nrav in prirojena gledališka kri zapisala dokaj svojevrstno usodo gledališkega samouka. Ne glede na to pa je Povhe povezoval dve tako različni dobi v slovenskem gledališkem dogajanju, kakor sta bili dobi pred prvo svetovno vojno in neposredno po njej in bil po vsem svojem nemirnem življenju tako svojevrsten izraz slovenskega gledališkega igralca, da mu bo ob vsem treba odmeriti v zgodovini slovenskega gledališča neko posebno mesto, dasi razvojno in časovno omejeno.

Josip Povhe se je rodil 21. januarja 1884 v Ljubljani in bil po nekaj gimnazijskih razredih namenjen v uk knjigoveški obrti. Toda še prav mlad dečko je bil, ko je našel stik z rokodelskimi diletanti na odru »Rokodelskega doma«, kjer je pred njim in še za njim vzniknil marsikateri bodoči igralski talent, da si po nekaterih nastopih med diletanti najde pot na oder slovenskega gledališča. Tudi Povhetu so ti prvi nastopi omogočili vstop v dramskično šolo, ki jo je leta 1898 sicer še v ozkih mejah slovenske gledališke province vodil Inemann, zato pa nič manj v širokih upih, da ustvari ob prizadevanju Dramatičnega društva v Ljubljani tako zaželeno in slovenski kulturi potrebno stalno slovensko gledališče. Komaj je Povhe 1898 dovršil prvi tečaj dramskične šole, je že začel nastopati pri slovenskih predstavah tedanjega deželnega gledališča. Prve, na gledališkem lepaku zaznamovane vloge so mu bile v začetku leta 1899: Gad, Jakobov sin (Vetterlein, Jožef v Egiptu); lovec Strel (Morre, Revček Andrejček); Peter Toča (Govekarjevi Rokovnjači) itd. Komaj šestnajstleten je v sezoni 1899/90 igral v Aškerčevem »Izmajlovu« 70 let starega Kuzmo z dobrim uspehom, poleg številnih drugih vlog epizodnega značaja. Prav v tej sezoni je nastopil prvič v opereti (Strauss, »Netopir«) z vlogo japonskega atašeja Ramuzina.

Dasí je bil medtem že angažiran in je odigral številne vloge, tudi v domačem repertoarju (Stritar, Logarjevi; več različnih vlog v Rokov-



Trije režiserji Narodnega gledališča v Ljubljani v sezoni 1918/19 pred vhodom v današnjo Opero: (od leve na desno) Anton Cerar-Daniilo, višji režiser Hinko Nučič in Josip Povhe.

njačih; v »Desetem bratu« Miho izpod Gaja), se je baje po Perdanovem nasvetu, bržčas pa na prigovarjanje domačih odločil, da poizkusi svojo srečo pri nemškem gledališču v Ljubljani, ki je igralo hkrati s slovenskim gledališčem pod isto streho. Motivi tega prehoda na nemško gledališče niso dovolj jasni in so prizadejali Povheju mnogo nevesčnosti, ker se je moral z vso silo lotiti učenja nemščine.

V nemško gledališče ga je sprejel Berthold Wolf, umetniški in upravni ravnatelj nemških predstav v ljubljanskem deželnem gledališču in hkrati mestnega gledališča v Francovih varih na Češkem. Zaradi te vodstvene povezanosti dveh nemških gledališč se je zgodilo, da je imel Povhe (ali zdaj Josef Pové) priložnost, v sezonah od 1902/03 do 1906/07 nastopiti v najrazličnejših sezonskih gledališčih v Francovih, Marijinih in Karlovih varih, v Žatcu na Češkem, v Moravski Ostravi, v moravskem Šumperku in celo v poletnem gledališču »Venedig in Wien« na Dunaju.

V tem obdobju so mu bili učitelji režiser Weissmüller, režiser in karakterni komik Lang in karakterni igralec Glas. Pel je spočetka v zboru, pozneje pa je začel dobivati manjše vloge. In tako se mu je začela od sezone 1902/03 naprej nabirati skoraj nepregledna vrsta vlog, toda domala samo epizod in komaj kje kakšna šarža. Poleg manjših nastopov v resnejših igrah (n. pr. Rostand, Cyrano de Bergerac v prevodu Ludwiga Fulde že 1903; Schiller, Fiesco, Viljem Tell, Devica Orleanska; Arno Holz, Traumulus; Wilde, Idealni soproj itd.) je dobival številne manjše vloge v operetah, ki so mu omogočile podrobno seznanitev s to vrsto odrskega uveljavljenja in so mu zato bile nakazilo za njegovo bodočnost.

Zdi se namreč, da se le ni dobro počutil v nemškem gledališču in da mu je zato bila dobrodošla ponudba novega intendanta prof. Juvan-

čiča in režiserja Hinka Nučiča leta 1907, da poizkusi vnovič s slovenskim gledališčem. Se ko je nastopal v nemškem gledališču, je poizkusno nastopil v Kienzlovi operi »Evangeljnik« v vlogi krojača Kozobrada, takoj nato v Verdijevi »Traviati« kot baron Duphal ter se pogodil z intendantco slovenskega gledališča za angažman. Ko je v Nučičevi dramtizaciji Tavčarjeve novele »Antonio Gledjevič« odigral vlogo oskrbnika Petra, je 11. marca 1907 zadnjič nastopil v nemškem gledališču.

S sezono 1907/08 se je začel njegov novi angažman v slovenskem gledališču, pri čemer je poleg vloge učitelja Sfiligoja v Cankarjevem »Pohujšanju v dolini šentflorjanski« in vloge učitelja Rudolfa Kovača v Meškovi igri »Na smrt obsojeni?« in drugih dramskih vlog že to sezono začel nastopati v operetah. Toda pravo osnovo za njegov vzpon mu je dala šele izprememba v vodstvu slovenskega gledališča, ko je s sezono 1908/09 postal ravnatelj Slov. deželnega gledališča Fran Govekar. Kaže, da je prav Govekar docela spoznal Povhetovo komedijantsko nadarjenost in po prvem večjem njegovem poizkusu v vlogi Tončka v Finžgarjevem »Divjem lovcu« (novembra 1908) začel spodbujati komično stran Povhetove nadarjenosti — morda celo nalašč ob pričetku svojih naraščajočih sporov z Verovškom — in mu v skladu s svojo repertoarno politiko omogočati čedalje številnejše nastope v operetah. Prav v opereti prevzame Povhe pod Govekarjevim vodstvom v sezoni 1909/10 skoraj izključno artistično pobudo te za tedanjí razvoj slovenskega gledališča tako nevarne odrske zvrsti.

Sezone 1909/10, 1910/11 in 1911/12 pomenijo višek Povhetove popularnosti pri tedanjem ljubljanskem gledališkem občinstvu in hkrati njegovo uveljavitev domala v problematičnem komedijantstvu in jih je treba prav zaradi tega posebej obdelati. Po Govekarjevem odstopu zavre novo vodstvo spočetka Povhetovo razpito operetno delovanje in ga začne zaposlovati tudi kot dramskega režiserja (prvič pri otroški igri »Pepelka« 1913), pozneje pretežno kot režiserja burk in veseloiger. To svoje režisersko udejstvovanje obdrži Povhe še v naslednji sezoni pod Borštnikovim vodstvom, nakljub grajanim nedostatom in vihravim domislekom brez jedra in umetniške globine. Ne glede na to si je Povhe pridobil neko mero zaupljivosti pri Borštniku in bil pri njem, ki je živel v zasebnem življenju zelo sam zase, tolmač želja mlajših dramskih igralcev in jim po drugi plati posređoval Borštnikove ocene in mnenja. Toda to sodelovanje je pretrgala prva svetovna vojna, ki jo je Povhe preživel kot vojak.

Obnovitev slovenskega gledališča 1918 je pripeljala Povheta iz vojne vnovič v Ljubljano, spočetka v umerjeni obliki naslednika Verovškovi vlog in režiserja veseloiger pod Nučičevim umetniškim vodstvom. Toda povojno razpoloženje ga je ponovno privedlo v opereto, kljub ostrim grajam dela javnosti in kritike (Kogoj), zato pa po niti malo skrivani živahni spodbudi denarnega vodstva našega meščanskega gledališča v inflacijskem obdobju po prvi svetovni vojni. Potem ko je praznoval 20-letnico svojega igralskega delovanja v opereti še v Ljubljani, pa se je moral odločiti s sezono 1920/21, ko je bilo gledališče podržavljeno in opereta začasno opuščena, da zapusti Ljubljano.

Dve sezoni 1920/21 in 1921/22 je sodeloval pri Slovenskem gledališču v Mariboru in tamkaj po svojem načinu skušal pritegniti gleda-

liško občinstvo z uprizorjanjem operet, ki jih je domala režijsko vodil, in režijami veseloiger ob obilnem lastnem igralskem udejstvanju. Po Mariboru ga je pripeljala pot za sezono 1923/24 v Osijek, kjer je med drugim režiral Cankarjevo »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« v hrvaškem prevodu (ob igralskem sodelovanju Martinčevića in Rakuše) ter naposled v sezoni 1923/24 v kabaret v Zagrebu.

Ko se je vrnil Povhe v novembru 1924 v Ljubljano, je našel tu izpremenjene razmere, v katerih se mu je bilo spčetka težko uveljaviti. Toda kljub temu je odigral nekaj vlog, v katerih je s preprostimi igralskim realizmom izpričal svoje nikoli dovolj primerno izčrpane umetniške možnosti (25-letnica igralskega dela v vlogi Nušičevega »Narodnega poslanca« in nekaj drugih). Ponovna obnovitev operete v Ljubljani je vrgla Povheta v stari tir, dasi niti zdaleč več v tisti obliki, kakor jo je bil postavil v sezonah pred prvo svetovno vojno pod Govekarjevo patronanco. Režijsko se je držal šablone, ki času ni več ustrezala, ne glede na to, da so tudi v operetni režiji silile v ospredje mlajše sile, ki jim Povhe ustvarjalno ni mogel več kljubovati, še manj jih zavirati. Ker je opešal tudi glasovno, mu je bila upokojitev neke vrste odrešitev, dasi si je še želel udejstvanja. Nekajkrat se je še poizkusil kot gost z operetno režijo v mariborskem gledališču.

Povhe je bil nadarjen igralec, ki je mogel ob primernem vodstvu izpričati svojo nadarjenost, četudi je bila brez prave nepremagljive notranje sile. Zato je ostal kljub svojemu udejstvanju kot karakterni igralec in kot komik prenekaterikrat na plitvinah. Kakor so bile njegove šale enostavne in brez primesi pravega humorja, ki se mu prikloni tudi razum in ne samo mišice, pa je razodeval neko domačnost po svojih kupletih iz nekdanje provincialne majhnosti Ljubljane in njenih tako nedolžnih zahtev, izvirajočih bolj iz preprostosti kakor pa iz namerne zlobe. Njegovo komedijantstvo je zato bilo izraz svoje dobe, brezskrbnih let našega malomeščana izpred prve svetovne vojne, izraz nezahtevnosti in skoraj celo kljubujoče neodgovornosti.

Morda bi se dalo o tem premaganem času napisati še mnogo več, kakor pa se nam danes zrcali v določnejših perspektivah umetniške in narodne odgovornosti, če bi se nam odkrili nekateri za zdaj še skriti motivi posameznih dejanj in zgodb iz časov začetkov slovenskega gledališča, ki je doživljalo svoje peripetije kakor človeške usode akterjev tiste dobe. Ali človeška odgovornost nam more biti vselej bližja in močnejša kakor navidezna nepoučenost in enostavno prastaštvo. Zato moremo navsezadnje tudi na človeške usode gledati s predornostjo, ki bi mogla tega ali onega osupniti pred razvalinami časa in njegovih dokumentov. Sile življenja so nedvomno močnejše od vsakdanjega dejanja in nehanja. Zato so tudi usode igralcev kakor sito zgodovine.

jt

Opomba: Od vseh slovenskih igralcev je bilo morda najmanj napisanega o Josipu Povhetu. SBL, ki v prvem delu — razen častnih izjem — zelo mačehovsko obravnava slovenske igralce, gesla Povhe niti nima. Prim. ostalo: Ivan Gruden: Josip Povhe (Slovenec, 1. junija 1919); Fr. Govekar: Josip Povhe (Jutro, 6. maja 1925); jt: Josip Povhe (Slov. poročevalec 1. julija 1951); Pavel Rasberger: Josip Povhe (mariborski Vestnik, 15. julija 1951) in Lipahov člančič v ljubljanskem Gledališkem listu 1924/25.

GLEDALIŠKA KRONIKA

Prvo norveško ljudsko gledališče

V decembru so bili na programu gledališč v Oslu Shakespeare, Ibsen in Noel Coward. Gledališča so vedno polna gledalcev, prav posebno pa še ljudsko gledališče, ki ga je kritika imenovala »uresničenje sanj o idealnem ljudskem teatru«.

V moderni stavbi sindikatov, ki so jo gradili v času med obema vojnama, so določili tudi primeren prostor za gledališke namene. Tega so sedaj preuredili in izpopolnili in naredili iz njega najmodernejše in najlepše gledališče v skandinavskih državah. Obenem je to prvo gledališče, ki ga je zgradila iz lastnih sredstev norveška organizacija »Ljudski oder«, ki je bila ustanovljena že leta 1850 in šteje danes okoli 117.000 članov. Čakalnice in hodnike je okusno poslikal eden najslavnejših norveških slikarjev Guy Krogh, ki je ustanovitelj slikarske družine Kroghov. Gledališče ima 1200 sedežev za gledalce. Hodniki so izpremenjeni v stalno slikarsko in kiparsko razstavo, nad gledališko dvorano pa je krasno urejena kavarna.

Sezono v tem novem norveškem gledališču so začeli s šestdeset let stari odrskim delom »Teta Ulrikke«, ki jo je napisal Gunnar Heiberg in jo štejejo med klasične drame norveškega delavskega gibanja. Doslej so poleg tega igrali še Shakespeareove »Vesele žene windsorske« in Maxwella Anderssona igro »Lost in the Stars«.

Barrault na Broadwayu

Na Broadwayu v New Yorku so imeli prve dni decembra »mednarodni te-

den«. Gostovale so namreč istočasno nekatere gledališke družine, ki jih doslej še niso imeli priliko videti v ZDA. Največ uspeha sta želi igralska skupina slovitega francoskega igralca in režiserja, učenca velikega Jouveta, Jeana-Louisa Barraulta in pa grško narodno gledališče. Nobena uganka ni, da je kvaliteta broadwayskih gledališč padla in da kraljuje v teh gledališčih komedija odnosov, lahka, konverzacijska igra. Zato je bil klasičen program, s katerim so prišli tako Francozi kakor Grki in tudi mojtrsko igrali, veliko presenečenje za New York. Zato sta morali obe skupini podaljšati svoje gostovanje in newyorški kritiki so hvalili z besedami, ki jih le redkokdaj beremo v stolpcih uglednih ameriških časnikov.

Barrault, ki ga poznajo Amerikanci le iz filma »Otroci paradiza«, je presenetil ameriške ljubitelje gledališča z izbranim programom od Marivauxa in Molièra preko Feydeaua do Kafke in Anouilha.

V grški skupini je blestela Katina Paxinou in z njo njen mož Alexis Minotis. Grki so pokazali »Elektro« in »Oedipusa«. Največja grška igralka Katina Paxinou v Ameriki ni nepoznana. Leta 1944 jo je Hollywood nagradil za njeno vlogo Pilar v filmu, ki so ga posneli po Hemingwayevem romanu »Komu zvoniti«. Pozneje pa je nastopala v enem izmed broadwayskih gledališč v Lorcovi »Dom Bernarde Albe«.

Popravek: Premiera Revizorja je bila 2. januarja 1953 in ne 30. decembra 1952, kot je bilo objavljeno v Gledališkem listu št. 3.

Cena Gledališkega lista din 35.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. — Urednik: Ivan Jerman.

Zunanja oprema: ing. arh. Janko Omahen.

Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.