

## KRLEŽEVI GLEMBAJEVI V PREDVOJNI SLOVENSKE KRIKTIKI

Krleževe drame o Glembajevih so v letih 1929 do 1934 predvajali v slovenskih gledališčih, najboljši kritiki pa so jih spremljali z idejnih, dramaturških in estetskih vidikov. V središču pozornosti je bilo troje: enostranska idejno-kritična polariteta dram, etičnost dramskega dogajanja spričo izničevalnega notranjega in zunanjega razvoja in odsotnost dramske katarze. V sklopu teh med sabo povezanih vprašanj so kritiki zadevali ob pisateljev literarni nazor in njegov spor z dogmatično levico.

Krleža's plays about the Glembaj family were performed in Slovene theatres in the years 1929—1934. They were reviewed by the best Slovene critics from the ideological, dramaturgical and esthetic points of view. The critics centred their criticism upon three main aspects: the one-sided ideological critical polarization of plays, the ethical problems of inner development as resulting from annihilating inner and external development, and the lack of the dramatic catharsis. Concerning these mutually connected questions the critics discussed the writer's literary views and also his quarrel with the dogmatic left.

Podrobnejše obravnave ali sprotne spremljanja Krleževe dramske ustvarjalnosti v slovenski predvojni kritiki vse do Glembajevih ni bilo. Da je po prejšnjem nezanimanju ravno to obdobje, ki ga hrvaška slovstvena zgodovina obravnava kot tretje obdobje njegovega dramskega ustvarjanja,<sup>1</sup> doživljalo tako širok in izrazit odmev, je predvsem zasluga umetniške moči teh del. Upoštevanja vredne pa so tudi druge okoliščine, na primer slovenske uprizoritve v letih od 1929 do 1934 v osrednjih gledališčih (Maribor, Ljubljana) in knjižne izdaje dram na Hrvaškem, dasi odmev nanje ni bil tolikšen kot na slovenske odrske premiere. Torej gre zasluga, da imamo v primerjavi s tedanjo hrvaško ali srbsko kritiko še najcelovitejše literarnokritično gradivo o odzivnosti na to dramatiko, predvsem gledališki kritiki. Pomembno je, da so bili slovenski gledališki ocenjevalci Krleževih dram v večini uveljavljeni slovstveni kritiki in esejisti, ki so se ukvarjali tudi z gledališko kritiko. Tako ni naključje,

<sup>1</sup> M. Matković: *Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje*. »Miroslav Krleža«. Zagreb. JAZU (dalje: M-K). 1963, 236 in sl.

da je večina teh kritik posvečena slovstvenim razčlembam, deloma tudi dramaturškim interpretacijam, manj pa uprizoritvam.

Vzrok take razvrstitve kritičnega zanimanja oziroma literarno in dramaturško analitičnega povezovanja je v prvi vrsti v književni, umetniški teži Krleževih dram. Če danes te kritike in eseje razčlenjujemo, ravnamo tako iz naslednjih vzrokov: 1. Razčlemba tega slovstveno kritičnega gradiva lahko pokaže, kako je slovenska kritika umela obravnavati posamezna dela, o katerih so bila mnenja tedaj sicer močno različna. 2. Kakovost teh kritik označuje razvojno stopnjo tedanje slovenske slovstvene kritike, njeno strokovnost in zmožnost nepristranskosti, njeno sposobnost obvladovanja estetsko in idejno zahtevnih umotvorov. 3. Celovita obravnava Krleževe dramatike o Glembajevih se bo morala ozirati tudi na zadevno slovensko kritiko tega časa, na gledališke uprizoritve in na celotni sprejem. Vse to je namreč iz dveh razlogov jemati kot avtentično: zaradi tedanjega Krleževega povezovanja z Ljubljano in s slovenskimi književniki (*Bratko Kreft, Juš Kozak, Fran Albreht, Ivo Brnčič, Božidar Boriko*)<sup>2</sup> in pa zaradi gledaliških uprizoritev Krleževih dram, ki jih je pripravil dramatikov najbližji sodelavec in somišljenik *Branko Gavella*, režiser Glembajevih v ljubljanskem gledališču in pisec dveh dramaturških zapiskov ob slovenskih premierah.

## I

Slovenska slovstvena kritika je precej vztrajno in tudi celovito spremljala Krležev pesniški razvoj in njegovo ustvarjalnost že od leta 1918 sèm, ko so nastali pri nas že eseji o njegovem literarnem delu. To zanimanje doseže vrh ob *Knjigi pjesama* leta 1931. Docela drugače je bilo s Krleževo dramsko ustvarjalnostjo. Slovenska kritika je namreč imela malo možnosti, da bi se bila posebno z njegovo prvo dramsko ustvarjalno dobo celoviteje seznanjala. Samostojno knjižno izdajo je prva doživela drama *Vučjak* iz drugega dramskega obdobja (Koprivnica, 1923). Šele leta 1928 ji je sledila nova knjižna izdaja, a to pot že drame *Gospoda Glembajevi*. Vse drugo, zelo pomembno za spremljanje Krleževega dramskega razvoja, je ostajalo v rokopisih in deloma v predalih gledališkega ravnatelja,<sup>3</sup> nekaj dram drugega ustvarjalnega obdobja pa

<sup>2</sup> Prim.: *J. Kozak*: Balade Petrice Kerempuha in še nekaj utrinkov. *Socialistična misel* 1952/53, 595—601.

<sup>3</sup> Prim.: *M. Krleža*: *Gospodin Bach*. (Dokument za historiju jugoslavenske drame.) *Plamen* 1919, 67—73; prim. tudi *M. Krleža*: *Moj obračun s njima*. Zagreb 1932.

je izhajalo v hrvaških in srbskih literarnih revijah, npr. *Michelangelo Buonarroti* v *Plamenu* 1919, *Galicija* v *Kritiki* 1922, *Golgota* v *Srbskem književnem glasniku* 1922 in nato šele leta 1928 v zagrebškem *Književniku*.<sup>4</sup>

A maloštevilni posamezniki, najbolj privrženi dramski književnosti, posebno iz vrst levo usmerjenih piscev in gledališčnikov, so kljub vsemu spremljali tudi zgodnejši Krležev dramski razvoj. Spremljanje hrvaških in srbskih književnih listov po »ujedinjenju« nasploh ni bilo nenavadno, kar kaže tudi okoliščina, da je *Bratko Kreft* v oceni Golouhove *Krize* leta 1928 primerjalno omenil Krležovo *Golgoto*, objavljeno dotlej le v *Srbskem književnem glasniku* (1922).<sup>5</sup> To Kreftovo omenjanje nikakor ni naključno. Že leta 1926 je v članku *Repertoar prolet-odra*<sup>6</sup> mladi levičarski dramaturg priporočal za proletarske odre dva jugoslovanska dramatika, Cankarja in Krleža.<sup>7</sup> *F. Petrè* se spominja: »V tistem času je bilo v teh krogih veliko govora o Krležu.«<sup>8</sup>

Drugi zelo prizadevni gledališčnik *Ferdo Delak* je za delavske odre prevedel Krležovo *Golgoto*, ki je že leta 1926 izšla tudi v samostojni knjižni izdaji v slovenščini.<sup>9</sup> *B. Teplý* pa piše, da je delavski oder v Mežici imel 1925 in 1926 na sporedu tudi Krležovo *Golgoto*.<sup>10</sup> Ljubljanski delavski oder je sledil Kreftovim repertoarnim nasvetom glede Krleža, pač pa se *F. Petrè* spominja, da »je bil Miroslav Krleža preveč razglašen kot komunist, da bi uprava policije v predcenzuri dovolila igranje njegovega komada. V Ljubljani *Golgota* ni mogla na oder.«<sup>11</sup> Delavski tisk se je tudi kasneje pri nas posvečal Krleževemu delu, manj s kritikami, bolj z objavami prevodov.

Mogoče je še kak drobec, ki bi dopolnil sliko o primernem zanimanju levih piscev in gledališčnikov ter sploh slovenskih književnikov za hrvaške in srbske revije prav v zvezi s Krležem, drugačnih je v tedanji slovenski slovstveni kritiki seveda precej.

<sup>4</sup> *D. Kapetanić*: Bibliografija djela Miroslava Krleže. M-K, 601—773.

<sup>5</sup> *B. Kreft*: Proti vetru za vihar. Maribor 1965, 139.

<sup>6</sup> *B. Kreft*: Repertoar prolet-odra. Svoboda II, 36—37, 15. II. 1926.

<sup>7</sup> Prim.: *F. Petrè*: Proletarski odri v Ljubljani in okolici. Delavski oder na Slovenskem. Uredil F. Delak. Knjižnica MGLj. 24, 1964, 22—24.

<sup>8</sup> *F. Petrè* dne 16. 7. 1972 v pismu piscu razprave. Na tem mestu se prof. Petretu zahvaljujem za tehtna in ljubezniva opozorila.

<sup>9</sup> *Miroslav Krleža*: *Golgota*. Drama v petih dejanjih. Prevedel Ferdo Delak. Leposlovna knjižnica III. zvezek. Zal. Zadrúžna založba. Ljubljana 1926.

<sup>10</sup> *B. Teplý*: Delavski odri med obema vojnama v Podravju. Delavski oder na Slovenskem. Knj. MGLj. 24, 86.

<sup>11</sup> Glej op. 8.

Tako ni naključje, ampak zanimiva okoliščina, da so prva razpravljanja o Krleževi dramatik, objavljena na Slovenskem, izpod peres hrvaških piscev.

Prvo obravnavo Krleževe dramske ustvarjalnosti je v letniku 1922/23 prinesel *Čas*, znanstvena revija Leonove družbe. To je obsežna razprava hrvaškega katoliškega kritika dr. Ljubomira Marakovića: *Ekspressionizam u Hrvatskoj*, razdeljena na tri dele: I. *Historijska skica*, II. *Doktrina i forma*, III. *Djela i ljudi*.<sup>12</sup> Esej ni le obsežen in sistematičen, ampak s pozitivnim osebnim odnosom do predmeta in z očitnim kritikovim opredeljevanjem obravnava celotni dotedanji Krležev dramski razvoj.<sup>13</sup> Seznanja bralce, da je mladi avtor že v gledališki sezoni 1914/15 »predao upravi kazališta u Zagrebu šest drama«, kasneje »je bila primljena teškom mukom *Galicija*«. In spet je Maraković tisti, ki seznanja Slovence, da je bila ta drama »na samo večje premijere u decembru g. 1920. skinuta s repertoara tako da se nikako nije izvađala«. Prvič pa se je mogel Krleža dramsko uveljavljati s predstavo *Golgote* 3. novembra 1922.

Ko Maraković razčlenjuje drugo obdobje dramskega ustvarjanja, ugotavlja, da so »najjača Krležina djela — a to su ujedno najbolja djela hrvatskog ekspresionizma — *Hrvatska Rapsodija* i *Golgota*«. Meni, da je »sav njihov umjetnički efekat, sva snaga njihova elana u tome, što u njima vibrira atmosfera revolucije«. Ta literatura je po Marakovićevi sodbi »upravo analiza genija... Pojedinac i masa, Genij i profanum vulgus, Genij između Boga i đavla, zanos stvaralačke snage i malodušnost skepse, to su glavne idejne osi u radnji ovih snažnih djela«; tako registrira bistvene prvine okoli subjekta in objekta v Krleževi literaturi. Nagiba se v razlago subjekta Krleža kot trpnega, a prav s tem dejavnega, upornega junaka teh del. To je prvi takšen prodor v delo, ki mu bomo kasneje našli v slovenski kritiki o Glembajevih neodvisne dopolnitve in dograditve.

Ni bistveno, da danes hrvaška literarna zgodovina označuje prvo Krležovo dramsko obdobje kot *simbolistično* in da se »po nekim tehničkim elementima često potpuno nepotrebno naziva isključivo ekspre-

<sup>12</sup> *Čas*. Znanstvena revija Leonove družbe. XVII, 1922/23, 287—303. Kadar so citati iz nedeljeno tiskanega prispevka oz. vira, večina pa je sploh krajših časopisnih, ob posameznih navedkih, ki si neprekinjeno sledijo v razpravi, vir ni ponovljen, oziroma je ponovljen le, če bi sicer nastopila nejasnost.

<sup>13</sup> Hrvatska literarna zgodovina praktično ni poznala oz. upoštevala tega esreja, ki ga je Maraković napisal za slovaške Slóvenske Pohl'ady, kjer je objavljaj od leta 1922 do 1926. Na te objave je v zadnjem času opozoril Branislav Choma v prispevku Miroslav Krleža i ekspresionizam. Ekspresionizam i hrvatska književnost. Posebno izdanje časopisa Kritika, zv. 3. Zagreb 1969, 118—124.

sionističkim«,<sup>14</sup> Maraković ga označuje kot ekspresionistično, z doktrino »nesmiljene negativne kritike« oziroma kasneje kot ekspresionistično umirjeno (Golgota). Taka Marakovičeva označitev vsekakor ni neugodna, ampak prav nasprotno.

Očitno je, da je Maraković že tedaj dobro opazil razvojne značilnosti Krleževega dramskega delovanja, obravnavajoč vse drame razen *Galicije*, ki je bila natisnjena sicer pred Golgota (obe leta 1922), pa zaradi prepovedi ni doživela uprizoritve. Ravno Golgota vrednoti posebno ugodno kot dramo nove, poekspresionistične smeri. »Nova drama Krležina nosi na sebi svakako karakteristične oznake ekspresionizma, ali ne više one njegove osobine, koje su ponajviše priječile iznošenje dosadašnjih djela Krležinih /.../. Golgota je drama, koja se može izvoditi, gledati i slušati; Golgota je drama s dramatskom tehnikom, šta više sa dobrom dramatskom tehnikom, drama sa jakim idejnim akcentima i s konsekventno provedenom ideologijom, drama sa zbiljskim karakterima i svim onim što je bitno potrebno da jedna drama ne samo osvoji publiku, nego da bude sposobna za krepak i snažan život na pozornici.« Poleg označitve teh prvih, ki kaže, da se Marakovičeva predstava o dramati in njeni zgradbi more primerjati s Krležovo uresničitvijo, pa kritik ugotavlja tudi nove Krleževe razvojne dosežke v konceptiji in označevanju oseb, še več pa v dramski tehniki, v njenih gledaliških učinkih in v dematerializaciji gledališča. S tem je Krležu uspelo, da privede »u život nekoje dobre privrede ekspresionizma«. Pomeni, da se je ob razvoju Krleževe dramatike razširjala relativna statičnost Marakovičevih zamisli in meril in je tako spet enkrat močna, umetniško prepričljiva in izvirna osebnost z naravo in kvalitetami svojega dela sooblikovala kritika in njegova merila.

Ob vzponu z Golgota, z dramo, ki je »kritično ispitivanje savjesti čovječanstva«, se Maraković tudi sprašuje, kakšna bo nadaljnja razvojna pot »ekspresionistične« književnosti sploh. Krleža se je z Golgota »riješio svih nesnosnih ekstravagancija, ekscentričnosti i nesnosnih provokaterskih poza ekspresionizma: a to je jedno važno mjerilo za budućnost ekspresionizma«. Še naprej pa ostaja glavno načelo ekspresionistične doktrine, pravi Maraković, »jedna nesmiljena kritika čovječanstva, revolucionarno rušenje svih vrednota s nekim naročitim užitkom u tom poslu«. To je vprašanje središnega pomena, ne glede na to, ali je z »ekspresionizmom« pravilno označeno vprašanje razmerja med subjektom-pisateljem in predmetom obravnave, tudi vprašanje intimnega notra-

<sup>14</sup> M. Matković: Marginalija. M-K, 252.

njega razmerja v Krleževih dramah. Maraković ga označuje in previdno obravnava kot »neki naročiti užitek«. Ob Glembajevih bodo obenj zadevali skoraj vsi slovenski kritiki, nekateri posredno, drugi naravnost. Seveda je ta posebnost utemeljena v idejnem sidrišču predglembajevskih dram, v ciklusu o Glembajevih pa je kot »nesmiljena negativna kritika čovječanstva« prignana do vrhunca, a je tudi literarno dooblikovana.

Marakovićeva obravnava Krleževe zgodnejše dramatike je vse do leta 1929 ostala v slovenski publicistiki osamljena. Treba je omeniti, da med letom 1925, ko je v zagrebškem *Savremenuku* izhajal »malograđanski događaj u tri čina« *Vučjak* in je potem izšel tudi v knjigi, pa do leta 1928, ko so izšli *Gospoda Glembajevi* in *V agoniji*, Krleža ni objavljial dramskih del. Po Golgoti (1922) so uprizorili v Zagrebu še dramo *Vučjak* (1923), Michelangela Buonarrotija (1925) ter Adama in Evo (1925), vse v *Gavellovi* režiji. Pri nas pa je bil odmev na Krležovo delovanje tega časa slaboten oziroma ga z izjemo kratke ocene *Hrvatske kraljevske domobranske novele v Ljubljanskem zvonu* 1925, ki jo je napisal *Ivan Zorec*, tako rekoč ni bilo. Tudi Krleževa lastna ustvarjalnost in objavljanje v tem času nista posebno izrazita, označujejo ju pa prozne priprave Glembajevih.

Kolikšen vpliv je imel Marakovićev esej oziroma koliko je bil pri nas širše znan, je težko soditi. Zanimanje za književne in druge revije je bilo tedaj sicer veliko, težko pa bi v katoliški znanstveni reviji pričakovali ugodne obravnave razboritega hrvaškega dramatika in pesnika. Lahko pa je, da je prav to utegnulo pritegniti pozornost zainteresiranih bralcev.

Obsežnejšo in sprotno obravnavo pa doživlja dramsko obdobje *Glembajevih*. Začenja jo mariborska predstava dvodejanke *V agoniji* leta 1929. Ker pa je ta dramatika močno razgibala duhove, je že pred mariborsko premiero prinesel ljubljanski dnevnik *Jutro* daljši članek o pravkaršnji zagrebški premieri *Gospode Glembajevih*. Uprizorili so jo kot drugo dramo iz ciklusa, dvodejanko *V agoniji* so namreč že leto poprej. Avtor članka *Krleža na odru*<sup>15</sup> je *Kalman Mesarić*, ki se je s prispevkom najbrž odzval vabilu uredništva.

Že osnovni pristop zagrebškega dopisnika<sup>1</sup> je subjektiven. Trdi, da je Krleža »sedaj solidna meščanska senzacija«, ne več senzacija *Plamena*, ko je »izžareval revolucionarne verze«. K tej spremembi je največ pripomogla drama *Gospoda Glembajevi*. Iz celotnega članka udarja slabo prikrita nestrpnost. Mesariću se na videz toži po Krleževem zgodnejšem, revolucionarnem obdobju. »Revolucionarnost forme v *Kraljih* (!), v *Cri-*

<sup>15</sup> *Jutro* 3. III. 1929, 12.

stovalu *Colonu* in *Rapsodiji* je prešla kasneje v priznana konvencionalna razmerja. « Že tu se je po Mesarićevi sodbi jela krhati ideja oziroma ideologija, ki je označevala avtorjevo individualnost, tako da so *Golgota*, *Vučjak* in *Michelangelo Buonarroti* že odbleski ideologije. Vse tisto torej, kar je Maraković še posebno visoko cenil z dramaturške in tudi z miselne strani, za Mesarića nima vrednosti. Tako nas ne preseneča, ko se sploh ne loteva slovstveno kompozicijskih lastnosti ne dvodejanke *V agoniji* ne *Gospode Glembajevih*. » Po daljši pavzi je prišla lani *Agonija*. Tu je spisal Krleža dramo, ki brez večjih pretenzij ilustrira izvestno zagrebško družabno življenje. Krleža je v nji zatajil svojo individualnost in postal nenadoma splošno in meščansko priznan. « Kaže, da je sicer levičarsko usmerjenega Mesarića<sup>16</sup> prav odzivnost Krleževih dram v literarni in gledališki javnosti motila, pa jo je po svoje obrnil: » Občinstvo polni neštetokrat gledališče, ko dajejo *Agonijo* /.../. V *Agoniji* se prav tako kot v *Glembajevih* obravnavajo nekateri problemi, ki niso ne aktualni ne literarno zanimivi, ki pa jih publika nenavadno čišla. Izpod njih kuka za zaveso nekakih namišljenih zagrebških patricijskih rodbin. Publika, kakopak, hlepi po senzacijah in se nadeja, da bo pri tem dviganju tančice z aristokratskih rodbinskih in družinskih laži doživela senzacionalne diskretnosti. «

Člankar je hote spregledal etične in idejne napone ter psihološke razsežnosti nove Krleževe dramatike. Očitno je, da Mesarić pri tem ni izhajal iz možnosti levičarskega publicista, ampak iz dojemanja slabega in neuspešnega pisca burk iz meščanskega življenja, kar je v resnici tudi bil.<sup>17</sup> Vendar je umel svoje stališče opravičiti in aktualizirati s tem, da je očital Krležu družbeno nezanimivost. Pridružil se je tistim, ki so avtorju *Glembajevih* očitali pomeščanjenje. Zagrebškim kavarniškim napadom, ki odsevajo iz Mesarićevega članka, so namreč kmalu sledila ideološka nasprotovanja z levece, že pred Mesarićevim člankom zapisek *Stanka Tomašića Književni rad Miroslava Krleže. Marginalije uz premijeru Gospode Glembajevih*,<sup>18</sup> kasneje pa še posebno zaostreni članek istega avtorja *Glembajevština i klanfarština*.<sup>19</sup>

Mesarić pa, ki se je tudi sam prejšnje leto poskusil v levi publicistiki z načelnim člankom *Klasna svijest kod umjetnika*,<sup>20</sup> je o družbenoidejni

<sup>16</sup> Takega ga pozna tudi T. *Debeljak* v članku Iz sodobnega srbsko-hrvatskega književnega življenja: » Ob teh skrajnih levičarjih bi tudi lahko imenoval K. Mesarićev Vidik. « DS 1933, 322.

<sup>17</sup> Prim.: M. Matković: *Marginalija*. M-K, 275; M. Sicel: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb 1966, 225.

<sup>18</sup> *Socijalna misao* 1. III. 1929, 31–34.

<sup>19</sup> Prav tam, 1. XII. 1929, 143–146.

<sup>20</sup> *Kritika* IV, 2. VI. 1928, 42–44.

strani Glembajevih sedaj nekako obregljivo očital Krležu: »Zdi se, da častilci Krleže pred desetimi leti ne bodo preveč navdušeni za njegovo sedanjo slavo. Njegova afirmacija v naturalističnem gledališču, v času velikih socialnih problemov, ki tudi od gledališča zahtevajo predvsem idej, ni izpolnila vseh obetov.« Tako seveda ni presenetljivo, ko Mesarić končuje svoje poročilo s sodbo, da so Glembajevi »zabloda zbog lahko umljive človeške slabosti: koncesija občinstvu...«

Raven Mesarićeve obravnave se z Marakovićevo zares ne da primerjati, saj gre domala za pamflet. V natančni razčlembi Krleževega dramskega ustvarjanja do leta 1922 se Maraković sploh ni oziral na vse tisto, kar se je okoli Krleža že tedaj dogajalo, oziroma če se je, se je njemu v prid, saj mu je priznaval genialnost in talent. Tega neliterarnega okoli pisca Golgote se je nato kmalu nabralo za celo knjigo, ki je dobila značilni naslov *Moj obračun s njima* (1932) in v kateri je Krleža objavil ostre polemične obračune s *S. Tomašičem*, *R. Maixnerjem* in drugimi kritiki, pa tudi z Mesarićem. Mesarićev zapisek v *Jutru* pa je bilo treba spoznati zato, ker se v njem zrcali zagrebški sprejem Krleževe dramatike in ker njegovo pisanje v *Jutru* kasneje deloma odseva v začetnem slovenskem sprejemanju Glembajevih. Končno pa Mesarićev način pisanja na svojevrsten način pojasnjuje vzroke izbruhov Krleževega temperamenta prav z Glembajevimi. Ravno člankar v *Slovenskem narodu* s podpisom *Solicitor publikus* leto kasneje ob ljubljanski premieri Glembajevih meni, da je Krleža s temi dramami hotel razkrinkati »navidezno tako močnega nasprotnika. Ta sicer vsega priznanja vredna Krležina aktivnost in iskrenost vendarle kaže, da so njegovi živci spričo miljeja, v katerem Krleža stalno živi, močno trpeli.«<sup>21</sup>

Kalman Mesarić je to leto v *Jutru* še poročal o zagrebškem gledališkem življenju, npr. s člankom *Začetek gledališke sezone v Zagrebu*.<sup>22</sup> Oktobra pa ga je zamenjal *M. Foerster*, ki je hitro dobrohotno obvestil Jutrove bralce o novih velikih uspehih *Gospode Glembajevih*: »Igralci so tu že uprav sijajno vigrani in tako posrečeno izbrani, da je res veselje slediti tej nad tri ure trajajoči drami s ponekod zelo dolgim dialogom. Dokaz za uspeh tega dela je 15. repriza.«<sup>23</sup>

Dober mesec pozneje je v *Jutru* obravnaval Krležovo »zablodo« članek *Miroslav Krleža in marksistični književniki*,<sup>24</sup> ki je z meščanskega idejnega stališča, a dokaj trezno prikazoval idejno pot hrvaškega dra-

<sup>21</sup> *Solicitor publikus*: »Glembajevščina«. SN 18. III. 1931.

<sup>22</sup> *Jutro* 28. IX. 1929.

<sup>23</sup> *M. F.*: Zagrebško pismo. *Jutro* 31. X. 1929.

<sup>24</sup> *Jutro* 3. XII. 1929.

matika. Podlistkar pravi, da Krleža ni opravičeval nad marksistično usmerjene skupine hrvaških književnikov samo s svojimi leposlovnimi spisi, marveč tudi s publicističnimi, npr. *Izlet u Rusiju*, zlasti pa kot urednik »kulturnobojnih revij *Plamen* in *Književna republika*«. Drama *V agoniji* sedaj kaže, da se je Krleža preusmeril, še bolj pa to potrjujejo »spisi o Glembajevih«. Pisec nato poroča, da so ga »marksistični tovariši nekaj časa molče gledali po strani in samo kdaj pa kdaj jokavo obžalovali, da izrablja svoj talent za ‚buržoazno literaturo‘, namesto da postane jugoslovanski Maksim Gorki ali Upton Sinclair.« Omenja tudi Tomašičev napad s člankom *Glembajevoština i klanfarština*, češ da izpoveduje razočaranje med bojevniki za »proletarsko kulturo«, ker jih je Krleža zapustil.

To poročanje je slovenske bralce sproti obveščalo o razmerah okoli Krleža. Pomembno pa je tudi zadelj tega, ker v njem prvič srečamo nekoliko natančneje opisano vsebino spora v zvezi s Krležem. Posebno naglašča, da »marksisti tedaj ponovno potrjujejo svojo že znano zahtevo, da umetnik ne izživljalj prosto po svoji notranji volji svojih tvornih sil, marveč bodi predvsem propagator, ki mu je političnosocialni program marksizma to, kar je bilo v srednjem veku sv. pismo.«

Dasi je to močno poenostavljena resnica v zvezi s Krleževim ustvarjanjem in posebno z Glembajevimi, nihče tedaj na Hrvaškem ni subjektivno niti objektivno zmožeg pravilneje pristopiti k njej in jo nepristransko razbistriti. Meščanska stran je večinoma z zadovoljstvom spremljala razvoj; ne zato, ker bi ga bila razumela, marveč zato, ker »je vsekakor ta spor za Krležo prav zanimiv«, kakor trdi Jutrov dopisnik. Le v manjši meri se je ogradila zavoljo tega, ker je njen nazor o literaturi in idejnosti vendarle bil na takšni stopnji, po *Matošu*, *Nehajevu* in drugih modernistih, da je načela tega spora s svojimi boljšimi predstavniki preprosto preraščala z idejnim liberalizmom, kar se deloma kaže tudi v Marakovičevi obravnavi. Levičarji pa so bili togo nepopustljivi in si niso omogočili objektivnega in poglobljenega pristopa, marveč so Krležo strastno napadali in naglo anatemizirali.<sup>25</sup>

Trditve o Krleževi evoluciji, ali po Marakovičevih besedah umirjenju, so bile toliko pravilne, kolikor pri tem niso povezovale kakršnegakoli pisateljevega idejnega odstopanja. Krleža v obdobju *Plamena* res skoraj ni mogoče drugače označiti kot »agresivno-borbenega«, medtem ko je obdobje *Književne republike* že njegova »prodorno-analitična faza«, kakor sintetično posrečeno označuje razvoj *S. Lasić*. In če bi se bil ta

<sup>25</sup> Prim.: *S. Lasić: Sukob na književnoj ljevici 1928—1953. Zagreb 1970, 92—98.*

razvoj nadaljeval v smeri »socialne literature«, se Krleža prav tako ne bi bil izognil spopadu, kakor predvideva Lasić.<sup>26</sup> In sicer spopadu z »megalomanskimi mediokriteti«, ki se imajo za preroke revolucije, oziroma s povprečnostjo socialne književnosti (kakor sta se Krleževa slovenska somišljenika Bratko Kreft in Ivo Brnčić<sup>27</sup>). To v našem primeru potrjuje že Mesaričev odnos, mimo njega pa najprej Tomašičev in vrste drugih, kot ugotavlja Lasić.<sup>28</sup> Krleža pa je ostal predvsem zvest svojemu talentu in svoji vesti, svoji individualni oblikovalni moči in izpovedni nuji, kar vse ga je vodilo stran od poenostavljanj »proletarske književnosti« po zamislih njenih tedanjih ideologov, stran od socialnoidejnega pragmatizma.

Pozorni književni javnosti na Slovenskem je bila problematika v zvezi s Krleževim razvojem in Glembajevimi torej prikazana dokaj poenostavljeno in bolj nedoločno kot odklonilno. Ob mariborski uprizoritvi dvodejanke *V agoniji* 20. marca 1929 še ni bistveno novega v slovenskem pisanju o Krležu. Po pričevanju *Juša Kozaka* je z dvodejanko *V agoniji* v naslednji sezoni gostovala v Ljubljani zagrebška drama,<sup>29</sup> ob čemer pa ni obravnav. Povsem drugače pa je v naslednjih letih, ko so v Ljubljani najprej uprizorili *Gospodo Glembajeve* (premiera 26. II. 1931 s 30 ponovitvami in nato z obnovitvijo, povezano z gostovanjem *Save Severjeve* 19. V. 1934), leto kasneje *Ledo* (27. IV. 1932 s sedmimi predstavami) in končno tretje leto *V agoniji* (16. IX. 1933 z devetimi predstavami). Mariborsko gledališče pa je *Gospodo Glembajeve* uprizorilo 1. X. 1933 in jih ponovilo petkrat.<sup>30</sup>

Če je kdo od zgodnejših slovenskih ocenjevalcev Krleževe dramatike o Glembajevih vendarle bil pod vplivom zagrebškega razpoloženja do Krleža oziroma Jutrovega podlistkarja, potem to vsaj deloma velja za pisca predpremierskega članka o dvodejanki *V agoniji*. Nepodpisani avtor članka *Agonija na našem odru*<sup>31</sup> se je delno oprl na Mesaričev članek, vsaj kar zadeva poročanje o zagrebškem sprejemu. Trdil je, da je ob krstni predstavi delo »močno razburilo ‚agramersko‘ javnost«. Očitnejši pa je vpliv v sodbi, da je Krleža napisal to delo »kot ‚ukročen tiran‘, ki

<sup>26</sup> Prav tam, 34.

<sup>27</sup> Prim.: *F. Zadavec*: Realistična estetika po ekspresionizmu v Sloveniji. SR XX, 1972, 276—278.

<sup>28</sup> *S. Lasić*: Sukob, 35.

<sup>29</sup> »Obiskovalci drame se gotovo še spominjajo »Agonije«, s katero je pred letom gostovala pri nas hrvatska drama.« *J. K.*: Miroslav Krleža: Glembajevi. Jutro 24. II. 1931.

<sup>30</sup> Prim.: Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967. Ljubljana 1967, iztočnice: 1197, 1222, 1248; 3669, 3730, 3795.

<sup>31</sup> Mariborski Večernik Jutra 20. III. 1929.

je opustil svojo neizprosno kritiko kulturnih in socialnih razmer dobe in domovine ter se sam upokojil za umirjenega kronista polpreteklosti, ki ji sedaj v umetniškem ogledalu kaže vso njeno zlaganost in nestvarnost«. V nadaljnjem pa se kaže, da mariborski poročevalec vendarle izhaja tudi iz besedila drame. Pri omenjanju nazorskega in literarnega obzorja sodi, da se dramatik oblikuje iz »Rusom blizke ideologije, ki ima mnogo smisla za ‚societas‘ v najširšem pomenu«, da pri Rusih bistri »svoj psihološko podčrtani realizem«. Nadalje meni, da črpa smisel za temne strani človeške duše in za samomrevarjenje »golega« človeka prav tako od tam, ne da bi bil pri tem omenil *Dostojevskega*. Kjer se Večernikov pisec ne ozira na tuja mnenja, se torej približuje bistvenim idejnim in vsebinskim razsežnostim drame, posebno še s sklepno mislijo, da je »težiče psihološkega kontrapunktiranja pekla in neba pri Krleži pomaknjeno čisto na negativno stran in ni pravzaprav polarnega značaja, ker mu nedostaja strastnosti ogorčenja in strastnosti vere«.

Središčnega pomena sta torej ugotovitvi o psihološko poglobljenem realizmu in samomrevarjenju ‚golega‘ človeka. V bistvu opaža Večernikov kritik tisto, kar bodo kasnejši ocenjevalci označevali kot popolno izničenje in samoizničevanje, medtem ko bodo ugotovitev o »kontrapunktiranju pekla in neba« oziroma o pomaknjenosti čisto na negativno stran označili kot enostransko polariteto. To so temeljne misli, ki jih bomo večinoma v povezavi z idejnostjo in deloma z vprašanjem kompozicijskega ravnovesja dram o Glembajevih ponovno in ponovno srečevali v tedanji slovenski kritiki.

Obravnava Večernikovega pisca zadeva torej bistvene strani drame, preseneča pa s sklepno mislijo, da Krležu »nedostaja strastnosti ogorčenja in strastnosti vere«. Vsaj glede prvega pomisleka moremo domnevati — kolikor se ne nanaša na vprašanje katarze —, da se je piscu utegnil poroditi ob gledanju drame npr. na generalki. Ocena predstave, ki jo je nato napisal *Makso Šnuderl* — misliti je mogoče, da je isti avtor obravnavani Večernikov poročevalec —, sicer ne prinaša nič bistveno novega mimo ugotovitve, da je drama zgrajena na zagrebški miljejski specifikki. Tu pa po kritikovi sodbi tiči vzrok za neuspeh dvodejanke na mariborskem odru. »V Agoniji je milje Zagreb. Vzemite mu žargon in igrajte ga — čeprav dobro in v isti režiji — v Mariboru, pa imate tabulo raso. Milje je ves kolorit igre. Laura je resnična, Lenbach pa umre od problematike, neutemeljenosti in neprepričevalnosti svoje narave /.../. Drama ni zavzela publike, ker je stvar prelokalna in prešibka.«<sup>32</sup>

<sup>32</sup> *M. Šnuderl: Mariborska drama. LZ 1929, 319–320.*

Šnuderlove ugotovitve skoraj vsiljujejo domnevo, da mariborska predstavitev dvodejanke v *Vidmarjevem* prevodu in v režiji *Rada Pregarca* ni bila primerna. Ni bila kos vsestranski zahtevnosti dela z zgolj tremi liki, tremi igralci. Najbrž je tudi zadelj zahtevnosti doživela le tri predstave. Prav zanimivo je tudi, da »žargon« ravno v tedanjem jezikovno specifičnem mariborskem okolju ni uspel. Mogoče že jezikovna priredba drame ni bila primerna oziroma ni dovolj upoštevala okusa mariborskega narodno usmerjenega gledalstva, kakor ga je nato upošteval prevajalec Gospode Glembajevih, če smemo sklepati po kritikovi ugotovitvi.<sup>33</sup> Interpretacija Krleževih dram na odru je vedno bila posebej zahtevna dramaturško-režijska in igralska naloga in takratni sprejem ciklusa o Glembajevih je v veliki meri bil odvisen od odrske uspešnosti.

Kakor organizirana priprava za sprejem Glembajevih v Ljubljani sta dva v Jutru objavljena članka o Krležu. Med sabo se dopolnjujeta tako vsebinsko kot po osnovnem pristopu. Napisala sta ju *Božidar Borko* in *J. K. Bralec* dobi vtis, kot da sta pisca želela prepričati nejasen sprejem, kakršen je bil mariborski, in sta zato vsak v svojem članku skušala opozoriti na bistvene značilnosti Krleževe slovstvene dejavnosti, posebej še dramatike.

Borko v podlistku *Miroslav Krleža*<sup>34</sup> prikazuje celotni dotedanji Krležev literarni razvoj. Ustavlja se pri zgodnjih dramah, v katerih je dramatik »pokazal ne samo svojo lastno živčnost, ki drugače nego pri predhodnikih dojema svet in reagira na življenje, marveč tudi vse negativne in pozitivne strani prihajajočega človeka bodočnosti«. Borkova razčlemba prinaša v slovenske obravnave to novo misel, da se je Krleža »z neko predestinirano upornostjo lotil razčlenjevanja obeh perifernih delov našega časa: končnega roba starega sveta in začetka nove dobe, ki nastaja pod razvalinami včerajšnjih vrednot«. In priznati Krleža, pravi Borko, pomeni, priznati »odraz nastajajoče bodočnosti v sedanjem času«. Kritik je s temi besedami sicer precej akademsko, a po bistvu pravilno označil Krležev literarni nazor. Lotil se je tudi vidikov njegove literarne estetike: »Trebalo se je 'ponižati' k elementarnejšim silam, kakor sta npr. razum in lepотно občutje; uživati se je v vse sodobne negacije, prebresti vse strasti, prehoditi tesne poti ob vseh človeških prepadih in v demonskem viharju nagonov, sredi teme neizvestnega in tajnega, iskati, kjer nastajajo nove forme človeštva.«

<sup>33</sup> »Igro je spretno prevedel Fr. Albrecht in omilil marsikatero prekreprok podobo, ki bi našega človeka motila.« *A. Ocvirk*: Uprizoritev drame Miroslava Krleže Gospoda Glembajevi. LZ 1932, 439.

<sup>34</sup> Jutro 21. II. 1931.

Ta oznaka Krleževe povezave idejnosti z izpovednim medijem, z vsebinskim posredništvom, ki jo je Borko večje izoblikoval, postane središčno vprašanje večine slovenskih kritičnih razčlenjevalcev Krleževe dramatik o Glembajevih. Dopolnjuje se z vprašanjem razmerja in sorazmerja med rušenjem, izničevanjem in pa gradnjo življenjske vizije, potešitve, izhoda. Nekateri, med njimi Borko kot prvi, so se zadovoljili z mehanicistično dobljeno ugotovitvijo, da pomeni rušenje pričetek novega, drugi pa so hoteli večjega ravnotežja med zlim in dobrim, kar napoveduje že kritika Večernikovega pisca.

V Borkovem pristopu je že očitno, da je odvečno soočanje Krleževe idejnosti z levičarskim ali meščanskim odnosom do nje in do pisatelja. Trditve o Krleževem idejnem umiku Borko zavrača posredno, z razčlenbo pisateljevega dotedanjega razvoja, z njegovimi družbenimi analizami, »ki so nasproti preteklosti negativne«. Njihov kritik kljub vsemu »upa v bodočnost te ‚balkanske province‘, toda vidi se mu samo kos nove usode človeštva«. Ob dogmatičnih prepirih pa je Borko bolj odločen in trdi, da taka razprava ni smiselna ob življenjsko tako živi literaturi: »Ali je marksistična ali ne, pravoverno marksistična ali heretična, plamen vere ali zgolj gesta pretnje in poza v malomeščanski sredini, s tem naj se pravdajo in lasajo pismouki.« Tako je Borko, čeravno zunaj očitnih ideoloških opredelitev, pri nas prvi zagovornik Krleževe idejne in estetske smeri. V ozadju njegove misli je jasno zasidrano cankarjansko slovstveno in estetsko izročilo, ki bo imelo tudi v vsem kasnejšem oblikovanju kritičnih misli do tega idejnega spora in do Krleževe umetnosti še prav posebno pomembno vlogo.

Napak bi bilo misliti, da je Borko kljub dobri razgledanosti po tedanjem hrvaškem slovstvenem dogajanju ali pa prav zaradi nje obšel vsebinski razvoj Krleževega levičarstva. Nasprotno, po njegovi sodbi so *Hrvatski bog Mars*, *Tri kavalira*, *Vražji otok*, *Veliki meštar sviju hulja*, pa drame *Michelangelo Buonarroti*, *Galicija*, *Golgota*, *Vučjak*, knjiga *Izlet u Rusiju* in kritični spisi vseskozi dosledna »pričevanja skrajno levičarske inklinacije M. Krleže, pričevanja njegove titanske borbe z vsem, kar ga je obdajalo, njegovega nietzschejanskega patosa v socialistični terminologiji«.

Nasproti prevladujočemu mnenju, razširjenem po hrvaškem dnevnem tisku in po revijah,<sup>35</sup> da se je Krleža idejno umaknil kot pesimist in defetist, Borko torej postavlja samostojno sodbo in razlago: »S Krležo se je pojavila polarizacija literature, tako po snovi kot po obliki /.../.

<sup>35</sup> Prim.: S. Lasić: Sukob, 296—298.

Krleža je postal prevodnik vsega, kar je bilo na Hrvaškem negativnega, upornega, zagrenelega in boleznega, v neko svetlejšo, na široko podlago postavljeno bodočnost; v njem se ta negativizem sprošča, pomirja in sublimira v očiščujoča umetniška doživetja. « Misel o »očiščujočih umetniških doživetjih«, ki so vsekakor postulat le prave umetnosti, je novo napotilo k iskanju odgovorov pri Krležu tam, kjer je umetnik namesto tradicionalne polarizacije prenesel umetniško oblikovanje zgolj na eno stran polaritete, »na pekel«, na proces izničevanja. Torej je to drugačna razlaga, kot jo srečujemo že dotlej, a tudi kasneje pri večini kritikov. Borkova razlaga opozarja, kako relativen je Krležev pesimizem, kje so njegove korenine in predvsem kje je njegov subtilni smisel. Tu je tudi že nakazan odgovor na vprašanje, zakaj pri Krležu ni pragmatičnih odgovorov niti očitnejših nakazovanj izhoda, kakršnega so tedaj pogosto zahtevali nekateri razpravljalci o socialni književnosti.<sup>36</sup>

Iz središčne misli o očiščujočih umetniških doživetjih preide Borko na novo kočljivo vprašanje tedanjega pisanja o Krležu, predvsem hrvaškega, na vprašanje globljih vzrokov za očitke v zvezi z »umikom« in »pomeščanjem«. Borko ta razvoj razumeva s celotnim dotodanjim Krleževim delovanjem in sklepa: »V delu Miroslava Krleže je nekako z Agonijo nastopil čas, ko kaže nihalo njegovega nemira neko središčnost. Čas zgoščevanja in ustalitve.« Slednje, čas zgoščevanja in ustalitve, ta Borkova misel se je žal razmeroma kasno splošno potrdila. Saj je »doba ostrega spora za Krležo, ki še ni zaključena«, kakor pravi Borko, vsaj za neslovenske literarne publiciste trajala dalj kot polno desetletje.<sup>37</sup> Ob začetku tega spora Borko v obravnavanem članku ugotavlja, da je »Krleža vzlic tolikim resničnim in podtaknjenim negativnostim svojega dela, svojega značaja, temperamenta ime, ki brez njega ni sodobne jugoslovanske književnosti«. Tej ugotovitvi, ki so jo ob Glem-bajevih vsi slovenski kritiki s prepričanjem izpovedovali, ne glede na to, kakšni literarni ali nazorski smeri so pripadali, je Borko dodal še tile zanimivi misli: prvo, da je Krležev razvoj naraven in organičen, »zato ne more biti govora o kakšnem presedlanju«, in drugo, ki zadeva vprašanje književnosti in tendence: »Krleža ni unificiran, za šolsko rabo preparirana osebnost. Krleža živi. A to je lastnost, ki je nimajo vsi živeči umetniki.«

Te bistvene in večinoma izvirne Borkove ugotovitve se torej nanašajo na idejno in estetsko naravo Krleževe umetnosti in njegovega pisateljskega nazora. Temeljé na večkrat izrečenih in na različne načine ponov-

<sup>36</sup> Prim.: *F. Zadavec*: Realistična estetika, 275—276.

<sup>37</sup> *S. Lasić*: Sukob, 179 in sl.

ljenih Krleževih besedah, ki označujejo njegov odnos do tendence in ki jih je pisatelj oblikoval tudi publicistično že dokaj zgodaj, že pred Glembajevimi, kasneje pa še prodorneje, npr. ob nastopu Pečata: »Dijalektička kritika treba da je treći korijen iz raznovrsnih bezglavosti i zbrka u lijevim kao i u desnim ideologijama, a dijalektička estetika umire onoga trena, kada je proglasila estetsku dogmu Tendencije Idealom, jer mjesto emocije i srca uzdiže najodvratnije frazerstvo do visine kardinalskog uzora.«<sup>38</sup>

Gotovo so Borkove misli izhodiščnega pomena za tedanje razlaganje Krleževega dela pri nas. Zanje je ne nazadnje značilno to, da so vseskozi književne narave in da pisec ni nikoli zdrsnil na raven deklarativnosti dnevno-političnih gesel ali strankarskih strasti in potreb. Borko je nedvomno prav zaradi tega tudi imel določen vpliv na nadaljnje slovensko kritično pisanje o Krležu. Pri tem je seveda soodločala stvarnost njegove kritične obravnave, dobro poznavanje celotnega dotedanjega dramatičnega razvoja, pa tudi to, da je pristranski in ideološko začeti spor spremljal objektivno odmaknjen, a zavzet za umetnika. Predvsem s tem stališčem je Borko pomagal oblikovati raven in smer slovenskega literarno-kritičnega zanimanja za Krležovo dramatiko, a tudi za dela, ki so ji sledila in ki so bila odločilnega pomena z vidika tedanjega »spora za Krležo«. Najbrž je prav tu deloma iskati vzroke, da so bile vse naslednje slovenske obravnave vseskozi stvarne in da nikoli v pisanju, če je bilo tudi nasprotno, ni bilo zaslediti podobnega prizvoka privoščljivosti levici za njene notranje spopade, kakršno je moč zaslediti v Jutrovem članku *Miroslav Krleža in marksistični književniki*.

Tri dni za Borkovim podlistkom in dva dni pred ljubljansko premiero Gospode Glembajevih je bil v Jutru objavljen tudi članek *Miroslav Krleža: Glembajevi*<sup>39</sup> s podpisom J. K. in z Gavellovo sliko, medtem ko je Borkov podlistek spremljala Krleževa slika. Na Borkov podlistek J. K. uvodoma opozarja, ko napoveduje ljubljansko premiero Glembajevih. Kdo je bil J. K.? Skoraj gotovo Juš Kozak, ki se je tedaj osebno spoznal s Krležem.<sup>40</sup> Vsebina in osnovni pristop h Glembajevim ter omenjanje zagrebskega gostovanja z Agonijo se ponove trideset let kasneje v že navedenih Kozakovih spominih na Krleža; vse to kaže na Kozakovo

<sup>38</sup> *M. Krleža*: Svrha Pečata i o njojzi besjeda. Pečat I, 1939, 124.

<sup>39</sup> Jutro 24. II. 1931.

<sup>40</sup> Članek v Kozakovi bibliografiji (Letopis SAZU 1961. Ljubljana 1962, 55–62) sicer ni naveden, a B. Borko je v pogovoru s piscem razprave dne 28. XII. 1971 prav tako sodil, da je članek lahko le Kozakov; v ta čas pada začetek osebnih stikov med njim in Krležem. Prim.: *J. Kozak*: Balade... Socialistična misel 1952/53, 595.

avtorstvo. Na istih miselnih osnovah je pisano tudi kasnejše Kozakovo razmišljanje o umetnosti Miroslava Krleža.<sup>41</sup>

Ta predpremierski članek ima tri središčne sestavine: ugotavlja nesmiselnost spora ob Krležu, opozarja na Krležovo predanost umetnosti in življenju ter omenja bistvene lastnosti drame po njeni izrazni in vsebinski strani.

V zvezi s sporom, ko »v hrvatskih dnevnikih in revijah napadajo nekateri ogorčeno Krležo /.../, čes da se je izneveril sebi in se posvetil oblikovanju propadajočega meščanstva«, meni pisec, da ti napadi in nasveti »izpričujejo, kako slabo razumevajo sodobniki umetnika«. Že v tej misli, nanašajoči se na bistveno vprašanje umetnikovega razmerja do družbe, se kaže kasnejši Juš Kozak, razmišljevalec o Krleževem delu; prav tako pa tudi v pomisleku, »da ga bodo dogmatično usmerjeni novodobniki še dalje napadali ter mu nikakor ne bodo odpustili glembajevskih dram«. Tako prav v tem članku prvič srečamo izraz, ki označuje nasprotnike Krleževe življenjsko naravnane umetnosti kot dogmatike. Na bistveno vprašanje, na vprašanje umetnikovega razmerja do ustvarjanja, odgovarja avtor predpremierskega članka bistveno podobno Borku: »Vsi ti pristaši, sovražniki, pa pozabljajo, da je bil in bo Krleža umetnik, čigar delo raste iz žive notranjosti in se ne more pokoravati nobeni utilitaristični dogmi.«

Tako imamo končno jasno in neposredno označen spor: na eni strani dogmatiki, ki hočejo socialnoidejne pragmatičnosti v delu, na drugi Krleža, ki tega ni mogel in ni hotel storiti v Glembajevih, dasi pripada socialni književnosti. J. K. se torej ni trudil tako kot tedaj edini zagrebški Krležev zagovornik, *Vaso Bogdanov*, ki si je ob *Knjigi pjesama* temeljito prizadeval, da bi dokazal, kako je celotni Krležev proces ustvarjanja »zajedno sa ona svoja dva glavna elementa (pasivističko-nihilistički i aktivistički) izazvan socijalnom stvarnošću našom« oziroma da je »svaka pojedina umjetnička emocija socijalnog podrijetla«,<sup>42</sup> da bi tako pri dogmatikih ovrigel neosnovane obtožbe. Nasprotno, J. K. je pokazal na resnični nesporazum in na Krleža umetnika vitalista, ki »se nikoli ni izneveril človeku«.

Šele ob tretji slovenski premieri Krleževe drame, ob *Agoniji*, je tudi *B. Gavella* v dramaturškem zapisku *Glembajevščina* dosledno in pre-

<sup>41</sup> Prim. *J. Kozak*: Komu zvonj (Solipsizem), Zapiski iz predala (Nekaj misli o iskanju resnice), Za prekmurskimi kolniki, Pgovori na vasi in drugi eseji o književnosti.

<sup>42</sup> *V. Bogdanov*: O Krležinu umjetničkom stvaranju. Povodom »Knjige pjesama« Miroslava Krleže. Hrvatska revija 1932. — M-K, 132. Prim. tudi *S. Lasić*: Sukob, 95 in sl.

močrtno vztrajal na Krležu in na glembajevščini in ni tako kot V. Bogdanov poskušal dokazovati socialnosti Krleževega dela: »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«, da pa bo prav ta tragika osnovni motiv globoke težnje in vere in priprava nove, bodoče čistosti.«<sup>43</sup>

Po mnenju J. K. se Krleža ni izneveril avtonomnemu človeku in umetniku, ker bi to bilo proti pisateljevemu dotedanjemu razvoju. J. K. gre korak naprej in sprašuje, kdo bi spričo obsežnosti in krčevitosti pisateljevega doživljanja tedaj sploh mogel izreči sintezo tega življenja, tega živega, dejavnega organizma, ki se je »izživljal v negaciji, v kriticismu, v bolesti nad gnilobo okolja, boril se je s satiro zoper omejenost in glupost današnjega hrvatskega psevdoromantika in intelektualca«. Če v ozadju Borkove razčlenbe čutimo cankarjanski odnos do književnosti, je to pozitivno izročilo v Kozakovih estetskih merilih in ugotovitvah ter v tezi o književnosti, ki rase iz žive notranjosti umetnikove, neposredno in neutajljivo navzoče.<sup>44</sup> Ravno zasluga cankarjanskega izhodišča je, da sta se avtorja predpremierskih in namenoma, za usmerjanje bralcev napisanih člankov, pisanja lotevala sicer v zavesti, da se ob Glembajevih odvijajo idejno politični spori, ostala pa sta na ravni književnega raziskovanja in obravnave, ne apologetske, ampak predvsem stvarne. Delo sta ocenjevala s književnimi merili, ne izogibaje se opredelitvi in kategoričnemu odbijanju kakršnegakoli utilitarizma ali dogmatizma.

Za boljše razumevanje Krleževe dramatike o Glembajevih je J. K. previdno opozoril še na tisto prvino, ki je bila posebno vidna in nova pri nas in ki je, kot smo videli, nekako pripomogla k šibkemu uspehu Agonije na mariborskem odru. Opozoril je na jezikovno posebnost in menil, da »bizarna mešanica žargona in književnega jezika je postala svojevrsten stil njegovega realizma«. Ni šlo zgolj za opredelitev in ožjo oznako pojava, ampak tudi za vrednotenje. Nekateri so to prvino namreč označevali neodločno. Mesarić je zapisal, da je v drami »nenavadno mnogo mešanega teksta«, *Vladimir Bartol* pa je ob izrazju sodil, da »trajni vrednosti drame škoduje nekoliko tudi dialekt in dvojezičnost«. V isti oceni pa je tudi zapisal, da »dvojezičnost zvišuje pri nas njeno učinko-

<sup>43</sup> B. Gavella: Glembajevščina. GL SNG Drama 16. IX. 1955, št. 2, 2.

<sup>44</sup> Prim.: J. Mušič: Juš Kozak o književnosti in ustvarjanju. Dialogi 1971, 273.

<sup>45</sup> Jutro 1929, št. 53.

vitost<sup>46</sup>, torej drugače, kakor je ob mariborski predstavi menil M. Šnuderl.

V primerjavi s tisto vsebinsko in idejnomotivacijsko vrednostjo, ki jo je za oblikovanje odnosa do Glembajevih dal Mesarić, je torej bila priprava za sprejem Krleževe drame pred premiero v Ljubljani po člankih B. Borka in J. K. docela drugačna. Posebej pomembno je, da sta se pisca ogradila nasproti dogmatičnemu razpravljanju o vlogi književnosti in o Krleževi doslednosti in nedoslednosti. Na spor pa tudi nista gledala neprizadeto ali celo posmehljivo, marveč sta ob njem Krležev razvoj označila kot pozitiven in dosleden sebi in življenju, tako pa tudi umetnosti. Težko bi bilo zanikati, da je njuna opredelitev odločilnega pomena. Bila je to opredelitev umirjenega in preudarnega kritika in publicista ter dobrega poznavalca sodobnega hrvaškega književnega življenja, kar je Borko bil, oziroma opredelitev samostojnega, levo usmerjenega razmišljevalca o književnosti in lepem sploh, esejista in uglednega leposlovnega oblikovalca, kar je Juš Kozak prav gotovo že tedaj bil. Bila je veljavna izhodiščnega pomena in nedvomno tudi vplivala glede oblikovanja slovenskih kritik, in še posebej osnovnega pristopa h Glembajevim. S tem seveda ni moč trditi, da drugi kritiki v svojih literarnokritičnih obravnavah ne bi bili samostojni ali izvirni. Pokazalo se bo ravno nasprotno. Upoštevati pa je treba, da so bile razmere ob Krleževem delu tedaj tako izostrene, da bi odklonilni začetni sprejem vendarle mogel neugodno vplivati na tedanje slovensko pisanje o njegovi dramatik.

Pred razčlenbo kritik o Glembajevih bi bilo prav spoznati še dve dejstvi, ki v celotnem sklopu nista nepomembni. To sta Gavellova dramaturška razčlenba Glembajevih in označitev Krleža glede na njegovo umetnost in idejnost, in sicer v članku *Miroslav Krleža*, objavljenem v ljubljanskemu *Gledališkemu listu*,<sup>47</sup> in pa Gavellova režijska interpretacija na ljubljanskem odru.

O Gavellovem dramaturškem članku<sup>48</sup> ni težko ugotoviti, da je napisan z žarom in privrženostjo ter popolnoma odprto, kar zadeva Krležev idejni nazor in njegovo pisateljsko razmerje do hrvatstva, malomeščanstva in njegovih tradicionalnih lepih laži: »Gradili smo fasade, Matice, Akademije, gledališča, igrali smo parlament, bili smo matica hrvatska, metropola, žrtvovali smo za ta mali živelj tri bedne županije, ki so se

<sup>46</sup> M. Krleža: Gospoda Glembajevi. MP II, 1930/31, 318.

<sup>47</sup> GL SNG Drama 26. II. 1931, št. 12.

<sup>48</sup> Prevedel ga je asistent Gavellove režije B. Kreft in mu dodal jedrnat pregled Krleževih dotedanjih del. Pol meseca kasneje je članek izšel v splitskem Kazališnem listu I, št. 7, 1–3. Split 13. III. 1931, potem pa še v Književnih horizontih I, 1934, 33–36.

strahopetno stisnile okoli Zagreba, vse, vse smo žrtvovali temu snu, a realno življenje, e k o n o m s k o življenje je šlo mimo nas /.../. Ali ni to osnovna zagrebška anatomija, glavni element Krležinega dela?»

Po prav ognjeviti režiserjevi razlagi je v Krleževem delu navzoč stalni, groteskni razpon dveh stvarnosti, nasprotje maske tistega, kar želimo, in malomeščanske malenkostnosti, ki pronica skozi razpoke te maske. Tu je zasidran siloviti Krležev odpor zoper vse »agramersko« in zoper vsakršne laži, odtod njegovo besno poglobljanje v jalovost in malenkostnost vsakdanje elementarnosti. Gavella meni, da se skozi vse Krleževo dramsko delo »vleče rdeča nit borbe proti laži in maski«, začeniši z *Golgoto*, kjer zapelje demagoška maska delavske množice pred vojaške puške, nato v *Vučjaku* in še drugih delih. Boj proti laži se kot vodilni motiv nadaljuje v dramah o Glembajevih, ki zato »konkretno izgledajo pesimistične /.../, svetobolja stvarnosti ni samo čutil, marveč ga je tudi analiziral«. Gavella brez izmikanj tudi pove, da je Krleža »po svoji orientaciji marksist, ki se je od genialnega mojstra naučil najvažnejše, in to je: konkretna analiza dane stvarnosti«.

Gavellov dramaturški članek izkazuje tesno osebno bližino s Krležem kot ustvarjalcem in človekom.<sup>49</sup> Zagovor Krleževe idejne smeri je prepričljiv, je pa tudi usedlina vztrajnih Gavellovih dramaturških poglobljanj v Krleževo dramatiko, ki so se kasneje še nadaljevala.<sup>50</sup> Te, lahko bi rekli, idejne koordinate Krleževe dramatike, posebno o Glembajevih, same po sebi za precejšen del slovenskih razpravljavcev po duhu seveda niso bile poprek sprejemljive, silile pa so jih k skrbnemu, poštenemu in zaradi narave dela predvsem h književno-kritičnemu pristopu in obravnavi dram. Svojo pravo težo pa so te soorednice prav gotovo dobile z Gavellovo lastno interpretacijo, gledališko in režijsko, mimo katere ni mogel nihče od ocenjevalcev. To bi podpiralo tudi domnevo o vplivnosti in veljavnosti njegovega dramaturškega članka kljub izraziti avtorjevi ideološki opredelitvi. Zato je prav, na kratko se seznaniti z označitvami in ocenami Gavellovega dramaturškega in režiserskega deleža pri vseh treh ljubljanskih postavitvah dram o Glembajevih.

*France Vodnik* je menil, da je Krležev dramski tekst »pod spretnim vodstvom režiserja gosta dr. Branka Gavelle eruptivno razvnel njihove [igralcev] stvariteljske sile v pravcati odrski triumf. Nič provincializma, nič diletantizma ni bilo v tej uprizoritvi, v kateri se je vse majhno in

<sup>49</sup> O tem piše Gavella pobilže v članku ob ljubljanski premieri dvodejanke V agoniji; prim. op. 43.

<sup>50</sup> *B. Gavella: Glembajevsko-trščanske varijacije*. M-K, 277–287; *isti: Miroslav Krleža i kazalište*. Prav tam, 326–333.

nedozorelo popolnoma umaknilo véliki, nesporni umetnosti.«<sup>51</sup> *Bratko Kreft* v svojem dramaturškem deležu ob postavitvi Lede še neposredneje povezuje pojmovanje Krleževe dramatike na odru z Gavellovo režijo: »Krležev razvoj v dramatiki je močno povezan z režisersko umetnostjo dr. Gavelle. Že od vseh pričetkov do danes hodita ne samo paralelno, temveč skupno /.../. Gotovo do danes nimamo režiserja, ki bi bolje in do vseh potankosti znal odrsko upodobiti Krleževa dela.«<sup>52</sup> *Juš Kozak* se po več kot dvajsetih letih spominja Gavellove režije Glembajevih takole: »Glembajevi in Gavellova režija so pomenili za slovensko Dramo vzpon in deloma nove smeri realizma.«<sup>53</sup>

Da je Gavellova režija celovito in popolnoma verodostojno posredovala Krležovo misel in kako jo je, razkriva Vodnikova označitev osnovne zakonitosti režiserjevih gledaliških interpretacij: »Odkar znameniti režiser že nekaj let stalno gostuje v naši drami, vemo, da nihče ne zna tako skladno združiti vrednot literarnega dela z režijo in igro. Pomembnost in svojstvenost njegovega gledališkega ustvarjanja je prav v tem, da mu pomeni vestnost nasproti pesnikovemu delu, ki ga zato vedno poda izčrpno in poglobljeno, šele trdno osnovo, na katero nato postavi mimično podobo gledališča.«<sup>54</sup>

Bržkone je bil prav Gavellov delež v precejšnji meri soodločal,<sup>55</sup> da je Glembajeve »sprejela Ljubljana v splošnem bolj stvarno kakor Zagreb ali Beograd«, kot sodi *F. Koblar*.<sup>56</sup> — Treba pa je dopustiti možnost, da misli kritik bolj na neliterarne polemike v Zagrebu in Beogradu, nastale zaradi idejnih značilnosti Krleževih dram; končno je Gavella režiral tudi tam. — Kar prostodušno pa *Filip Kalan* priznava dotedanjo odsotnost Krleža na slovenskih poklicnih odrih, medtem ko je sedaj »postal značilen sestavni del našega repertoarja.«<sup>57</sup> V isti oceni se Kalan prve predstave Glembajevih leta 1931 spominja kot nepozabnega gledališkega dogodka: »Bili smo v gledališču in več kot tri ure nismo prišli do sape.

<sup>51</sup> *F. Vodnik*, Miroslav Krleža: Gospoda Glembajevi. DS 1933, 338.

<sup>52</sup> *B. Kreft*: Dramaturški fragmenti. M. Krleža: Leda. Ljubljana 1965, 54.

<sup>53</sup> *J. Kozak*: Balade ..., Socialistična misel 1952/53, 595—596.

<sup>54</sup> *F. Vodnik*: Ljubljanska drama v sezoni 1952-53. DS 1933, 330.

<sup>55</sup> *B. Gavella* kasneje sodi, da ne njemu ne drugim režiserjem ni nikoli v celoti uspelo »iznijeti prave temeljne odnose glembajevskih figura. Uza sva moja nastojanja prevladovala je u svim mojim dosadašnjim glembajevskim eksperimentima Leonova vanjska deklarativnost demonsku dominantnost figure staroga Glembaja. Možda je pokojni Levar uza sve svoje vidljive mane jedini znao, bar na momente, iznijeti gorostasnu, medimursku tek izvana salonski pripitomljenu neukročenu animalnu elementarnost u kojoj još sve diše krvavim zločinačkim tragom glembajevskog uspona«. Miroslav Krleža i kazalište. M-K, 331—332.

<sup>56</sup> *F. Koblar*, Ljubljanska drama. M. Krleža: Leda. S 29. IV, 1932.

<sup>57</sup> *F. Kalan*, M. Krleža: Gospoda Glembajevi. MP 1933/34, 238.

Strmeli smo na oder, ki se nam je nenadoma spet razodel kot nov, svojevrsten svet. Postali smo naivni gledalci in bili smo uklenjeni v čarobni krog teatarskega doživetja, ki se ne ponavlja vsak dan.« Ob predstavi, ki jo v tej kritiki ocenjuje, namreč ob gostovanju *S. Severjeve*, pa vendarle uvideva, da gledališki trenutek izpred treh let ni ponovljiv: »Predstava je izgubila veliko svoje sugestivnosti. Železna dialektika Krleževega teksta se je nekoliko zrahljala.«

Omenjene vzajemno ubrane sodbe in utemeljene ocene Gavellovega deleža in pa splošnega Krleževega dramskega prodora in utrditve v slovenskem gledališču navajamo prav zaradi njihove enotnosti, kar kaže, da ni bilo pretiravanj.

Že navedene misli F. Vodnika o režiserju Gavellu, ki je verodostojni tolmač dramskega dela sploh, dajejo dovolj opore za misel, da je Gavellova postavitev sooblikovala prav sprejem idejnosti dram in ne le njihovih gledaliških upodobitev. Osnove za tako trditev daje največ Koblarjeva razčlenjevalno pretanjena ocena dvodejanke *V agoniji*: »Naša igra sloni na močnih, prirodno občutenih podobah, in šele za njimi stoji strast Krleževe dialektike. Iz pisateljevega razumskega naturalizma je namreč Gavellova režija postavila več kot samo vzdušje, v katerem se po tolikih debatah nepričakovano zlomi lažnivo kraljestvo Glembajevih.«<sup>58</sup> Tista dialektika, ki je za nekatere kritike, kot bomo videli, ločena in pretirana kot utrujajoča, je po Koblarjevi razčlembi ravno zaradi Gavellove režije pomaknjena v pravo sorazmerje s »prirodno občutenimi prizori«, z igro in hkrati z življenjem.

Koblarjeva razlaga je vzporedna Gavellovi dramaturški razčlembi dvodejanke *V agoniji*, kakršno je podal v premierskem zapisku: »Vsa ta pomešanost materialnosti s hohštaplarsko fantastičnostjo /.../, vse to je zmešano in pomešano v tragični konec glembajevščine — vendar je najgloblja poteza te analize v tem, da svoj objekt (v tem slučaju kompleks glembajevščine) spremlja s kritičnim očesom do tistega trenutka, ko objekt sam po svoji notranji dialektiki začne razpadati, in sicer razpadati pod notranjim nagonom samoanalize.«<sup>59</sup>

Mimogrede je treba omeniti tudi tedanje knjižne izdaje Krleževih dram, *Gospode Glembajevih* (1928) in *V agoniji* (1931), medtem ko je Leda najprej izhajala v dosti razširjenem zagrebškem *Savremeniku* (1931), celotni ciklus Glembajevi pa je nato izšel pri Minervi l. 1932.<sup>60</sup> Ob tej izdaji je B. Borko menil, da sedaj »še posnemamo vso veličino

<sup>58</sup> F. Koblar: *Gostovanje Save Severjeve v Glembajevih*. S 24. V. 1934.

<sup>59</sup> B. Gavella: *Glembajevščina*. GL SNG Drama, 16. IX. 1933, št. 2, 3.

<sup>60</sup> D. Kapetanić: *Bibliografija*. M-K, 601—774.

Krleževe zasnove<sup>61</sup> v Slovincu pa je *L. Golobič* ob isti priložnosti zapisal: »Vsak izraz je ko izklesan, nič ne olepšava, vsaka žgoča beseda kriči po reformi družabnih oblik.«<sup>62</sup> Knjižne izdaje so omogočale natančnejšo razčlenbo Krleževih Glembajevih, kar se kaže v kritikah *F. Kalana* o gledaliških predstavah<sup>63</sup> in o knjižnih izdajah istih del,<sup>64</sup> pa tudi v gledaliških kritikah *VI. Bartola*.<sup>65</sup>

## II

Če bi v kritikah dram o Glembajevih za izhodišče obravnave poiskali skupne poteze in različnosti in če bi od bistvenejših sestavin prehajali k manj pomembnim, kolikor mogoče upošteva je tudi časovni vidik, bi se iz idejnih in umetnostnih pogledov morali posvetiti najprej kritikam *F. Vodnika*, *F. Koblarja* in *A. Ocvirka*, potem *F. Kalana* in *VI. Bartola*, *B. Krefta* in *V. Košaka*. Vse imajo to skupno lastnost, da se lotevajo vprašanj naravnost in brez izmikanja glede idejnih in kriterijskih meril, nasploh pa podkrepjeno in ne z opisovanjem ali navajanjem neliterarnih okoliščin.

Tako tudi *F. Vodnik* označuje bistvene prvine Gospode Glembajevih, ki so »idejna manifestacija pisateljeve borbe«, a njihova magična moč ni v naturalistični fabuli in ne v prvi vrsti v protimeščanski smeri »pisateljevega idejnega nazora«. To oboje sicer prav močno označuje delo, njegova človeška globina in zlasti umetniška vrednost pa sta vse bolj »v elementarnosti, strastnosti in silovitosti, s katero trga Krleža-borec krinko z obraza ljudi ter ustvarja Krleža-tvorec like svoje dramske vizije.«<sup>66</sup> Izhajajoč iz teh bistvenih prvin Krleževe drame, zavrača *Vodnik* tiste, »ki tolmačijo Glembajeve izključno naturalistično larpurlar-tistično«; poudarja, da so »Glembajevi drama nasprotno idejnega, in sicer etično ter družbeno revolucionarnega značaja«, prodorna analiza meščanske družbe in ostra osebna izpoved »srda, ogorčenja, obtožbe in kritike«. Fabula po *Vodnikovi* sodbi sploh ni prvenstvenega pomena, je le izrazni posrednik, gmotna opora umetnikovi izpovedi, ker bi se Krleža sicer »bil izgubil v dialektiki dialogov, ali pa morebiti v lirizmi ali patosu«.

<sup>61</sup> -o [*B. Borko*]: Pred premiero *Lede*. *Jutro* 1932, št. 97.

<sup>62</sup> *L. Golobič*: Zbrana dela Miroslava Krleže. S 28. IV. 1932.

<sup>63</sup> *F. Kalan*: Gospoda Glembajevi. *MP* 1933/34, 237.

<sup>64</sup> *F. Kalan*: Glembajevi. Sabrana djela M. Krleže. *MP* 1932/33, 344—347.

<sup>65</sup> Velja posebno za oceno *Lede*. *VI. Bartol*, Miroslav Krleža: *Leda*. *MP* 1931/32, 219 in sl.

<sup>66</sup> *F. Vodnik*, Miroslav Krleža: Gospoda Glembajevi. *DS* 1932, 338—339.

Odtod logično izvira Vodnikova označba dramatikovega umetnostnega nazora: Krleža je »umetnik, ki priznava samo umetnost zaradi življenja«. Namesto da bi se bil neposredno soočil s tistimi, ki Krležu očitajo brezidejnost in pomeščanjenje, raje odgovarja posredno in pravi, da bi pisatelj v nasprotnem primeru obstal tam, »kjer obstanejo navadno vsi reformatorski retoriki in ideologi: pri mesianizmu brez umetnosti«. Tej nevarnosti se je po Vodnikovi sodbi literarnonazorsko življenjski, vitalistični Krleža izognil s svojo umetniško močjo že v ekspoziciji drame, čeprav ji je bil blizu »kot močan intelektualist«.

Ko se Vodnik torej skoraj docela podreja Krleževemu umetnostnemu naziranju oziroma se pri njima glede tega resnično življenje uveljavlja kot glavno načelo umetnosti, se kritik nato zadržuje še pri središčnem vprašanju Krleževe dramatike o Glembajevih, vprašanju o polarizaciji likov kot polnokrvnih ljudi z individualnimi potezami oziroma kot »človeških simbolov in funkcij«, ki jih je »zamislil Krleža-ideolog, ustvaril pa Krleža-umetnik«. V primerjavi z Večernikovim člankarjem in njegovo mislijo o kontrapunktiranju »pekla in neba«, pomaknjenega čisto na negativno stran, gre Vodnik v vrednotenju znatno naprej in meni, da mora Krleževa »podoba zla in pokvarjenosti /.../ vsakogar voditi na mejo in k razgledom novega sveta«. Ko se kritik vpraša, kje je v drami nakazan izhod, mu pa to vrednotenje ne zadošča več, želi si večje jasnosti, a ugotavlja, da »zadnjega zadovoljivega odgovora nam pisatelj ne da«. Prav v tem je po Vodnikovi misli »tragika Krleževega svetovnega naziranja, naturalističnega idealizma, ki sicer pozna in prizna razliko med zlim in dobrim, ki pa vendar ne deluje odrešujoče, ker ne pozna absolutno dobrega...« To daje drami značaj brezupnosti in pesimizma, meni Vodnik, in po tem se ločuje avtor od meščanskega naturalizma in od klasičnih del grške in moderne tragične umetnosti.

Vodnikova zahteva po očiščenju in po napovedi izhoda sicer ni kategorična in tudi ni izražena v smislu tedanje socialno angažirane književnosti pri nas, ki jo celo zavrača zaradi »reformatorskih retorikov in ideologov«, a je vendarle nastala v smislu zahteve po katarzi klasične dramatike.

Skoraj enak literarnoidejni pomislek ob Krležu je že malo pred Vodnikom izrekel *T. Debeljak*, ko je ob zbirki *Knjiga pjesama* ugotavljal, da v Krleževem delu ni dovolj poetičnosti. »Vem, da Krleža zavestno zavrača naš duhovni postulat poezije in noče ne gorkega srca ne upornega duha (»duša nam je umorna i sita — i lirike i dinamita«), ampak hoče samo gledati stvari, kakor so same po sebi /.../. Če prav premislimo, tudi Krleževa dramatika ni v bistvu tragična, je vse preveč deskriptivna in

grajena bolj na ostrih in razumskih premisah kot notranjih konfliktih, je bolj borba in obtožba kot odrešenje.«<sup>67</sup> Debeljak zaostruje pomislek glede katarze in etičnega opredeljevanja v delu, pri čemer se glede slednjega z Vodnikom, ki Glembajeve označuje kot »nesporno etično in družbenorevolucionarno dramo«, ne ujema: »Opozoriti bi hotel samo na Krleža dramatika, ker vidim v njem veliko borbo epičnega elementa s tragičnim in je epično v premoči«, pravi Debeljak. »Krleža ne more v etično-tragično globino /.../. Ne priznava etosa stvari.« Potemtakem so notranji in zunanji snovni odnosi krivi, da ni tradicionalne katarze, ker tudi Debeljak trdi, da »je Krleža hotel biti vedno umetnik, to je: gleda predmet samo kot snov za umetnostno obdelavo brez tendence na drugačen uspeh.«<sup>68</sup>

A medtem ko je Vodnik ob Gospodi Glembajevih zaradi umetniške prepričljivosti dela in njegove idejne silovitosti zgolj obžaloval, da ni »zadnjega zadovoljivega odgovora«, in je s tem pomislekom nevsiljivo poantiral svojo kritiko drame, pa ob Ledi ni več zadovoljen. Ta drama mu je skoraj le nedovršen koncept oziroma »gola fabula v naturalističnem smislu«, ki je umetniško neprepričevalna kljub uspelim dialogom. Toda »miselna dialektika pač prenese Krleževo družbeno kritiko«, pravi Vodnik, »ne more pa nadomestiti drame, ki je nikjer ni«;<sup>69</sup> v delu se uveljavlja Krleža ideolog, ne pa stvaritelj. S podobnim pridržkom, a nasploh pozitivneje, obravnava dobro leto kasneje tudi dvodejanko V agoniji, ki »je bila odrsko nenavadno polna, zlasti če pomislimo, da nastopajo v njej samo tri osebe«. Kritiku pa se vendarle upira »zaradi razvlečene dialektike, a tudi vsebinsko«.<sup>70</sup> Spet smemo sklepati, da je glavni pomislek ravno glede načela razbremenitve, očiščenja in izhoda.

Miselna dialektika in intelektualizem sta v Vodnikovi kritiki glavna pomisleka o umetniški prepričljivosti in sprejemljivosti dram, povezana z odsotnostjo klasične katarze. Seveda je treba upoštevati načelo dialektičnega mišljenja sploh in razvijanja misli in dogajanja ter sklepov, kar se zdi Vodniku nesprejemljivo ali vsaj utrujajoče. Torej spet izraz kritikovega nezadovoljstva zaradi izničevanja in samoizničevanja ter odsotnosti izhoda: »Podoba zla in pokvarjenosti, k'ž izziva upor — aktivni tvorec tega upora v drami je Leon, ki je obenem v umetniškem smislu nosivec protiigre in glavni povzročitelj dramskih sporov in akcije — ta podoba mora vsakogar voditi na mejo k razgledom novega sveta. A kam?

<sup>67</sup> T. Debeljak, Miroslav Krleža: Knjiga pjesama. Beograd 1931. DS 1932, 161—162.

<sup>68</sup> Prav tam, 163.

<sup>69</sup> F. Vodnik, Miroslav Krleža: Leda. DS 1932, 339.

<sup>70</sup> F. Vodnik: Svetovna dramatika. DS 1934, 555—556.

Ali ni drama brez odgovora? Leon je kljub uporabi do svojega rodu vendarle tudi Glembaj. Morebiti je sestra Angelika simbol nečesa neizgovorjenega, nadglembajevskega, večnega? Zdi se, da tudi ne.<sup>71</sup> Samoizničevanje je, ki se v Krleževi dialektiki Vodniku upira. Glede katarze se je drami očitno približeval z naprej izoblikovanimi načeli, pa seveda tudi z drugačno miselno osnovo, ki se nasprotno uveljavlja prav ob tem središčnem vprašanju dramske umetnosti.

Mogoče je Gavella kasneje ob Agoniji, ob tretji drami iz cikla Glembajevi (po vrstnem redu ljubljanskih predstav), skušal pojasniti ta nezlohotni in tudi ne zgolj formalistični pomislek slovenske kritike in je zapisal: »Glembajevci sami rode iz sebe, v svojem krogu, svoje sodnike in tragični konflikt teh imanentnih sodnikov s svojo lastno okolico, s svojo lastno krvjo, bruha pod pritiskom centrifugalne rotacije dragocen material za spoznavanje temeljnih motivov tega socialnega dogajanja.«<sup>72</sup>

Precej drugače pa je dialektiko Gospode Glembajevih sprejemal in vrednotil kritik iz istega duhovnega obližja, F. Koblar. Zapisal je, da je »v delu močnejši intelekt kot intuicija«; zaradi tega razvoj dejanja »močno spominja na gradnjo starejšega, zlasti romanskega tipa, ko se pisatelju ne mudi, da bi čimprej razpršil duhovno in situacijsko tezo, ampak gre sigurno od vozla do vozla, od skrivnosti do skrivnosti, neprestano variira, in se ne utruji niti tedaj, ko se zdi, da je prišel človeški naravi do dna — nasprotno vnovič zaobrbe, da končno vidimo, kakor da je vse, kar si je človek nabral slepila, naj se že imenuje družba, morala, srčna kultura, znanost, samo viselo na njem...« Krleževa tehnika, ki se iz širokega, domala indiferentnega sveta »naenkrat zapiči v osrednji živec in ga razdraži do ljutosti, je mojstrsko rafinirana.«<sup>73</sup>

Pri Vodniku se z Ledo in z dvodejanko stopnjuje odpor do dialektičnega principa, ki vodi v popolno izničenje, Koblar pa to načelo ob Ledi razlaga spet nekoliko drugače, imanentno tej dramski umetnici: »To je pritajeni naturalistični mir, s katerim se pisatelju nikamor ne mudi /.../. Navidezna nezainteresiranost pisateljeva se je spremenila v oblikovalno gotovost, ki rajši razprši konflikt, kakor da bi ga teatrsko priostril.«<sup>74</sup> Povsem izvirna in posebno tenkočutna pa je Koblarjeva razlaga dialektičnega načela v dramski tehniki dvodejanke. V Agoniji to načelo še posebej izrazito povezuje z načelom katarze oziroma enostranske polaritete te Krleževe umetnine: »V nji ne najdemo enkratne

<sup>71</sup> F. Vodnik, Miroslav Krleža: Leda. DS 1932, 338—339.

<sup>72</sup> B. Gavella: Glembajevščina. GL SNG Drama, 16. IX. 1935, št. 2, 3.

<sup>73</sup> F. Koblar, Ljubljanska drama: Gospoda Glembajevi. S 28. II. 1931.

<sup>74</sup> F. Koblar, Ljubljanska drama. Miroslav Krleža: Leda. S 29. IV. 1932.

krivde, kakor v starejših dramah. Tragičen spor ne raste iz enega dogodka, ampak v nji je vse polno zvezanih nasprotij in celo sama stoji kot nerazrešljiva tragična krivda. Heroj je pisatelj, zakaj njegove katastrofe niso stopnice kvišku, ampak premišljen in posrečen obračun; zmagovavec in maščevavec je pisatelj. Zato čutimo v vsej drami močne oblike, skladnost med resnično podobo in pisateljevo voljo.<sup>75</sup>

V agoniji, ki »po svoji hladni, skoraj mrzli neizprososti, zlasti po svoji motivni svojstvenosti in zanimivem notranjem redu« po Koblarjevi sodbi posebno odlikuje Krležovo dialektično metodo razčlenjevanja, njegov način mišljenja in razvijanje igre, je kritik torej vrednotil kot svojevrstno rešitev nasproti klasični dramski katarzi, ker je tu ravno avtor njen nosilec. Po Koblarjevi misli prav to označuje dvodejanko kot »sodobno delo in za pisatelja zelo značilno«.

Krležev notranji dramski red, njegovo dialektično načelo, je med ocenjevalci posebno visoko cenil tudi *A. Ocvirk*, in sicer tako zaradi razkrivanja preteklosti, pomembne za dramsko dogajanje, kot »v prikazovanju idej in nazorov, ki se med seboj krešejo v močnih, dramatičnih, dialektično gibkih dialogih«.<sup>76</sup> Zanimivo pa je, da Ocvirk ob tem ne vztraja toliko pri etičnem znotraj te dialektike. To izhaja deloma iz njegove osnovne razčlenbe Glembajevih, ki je kot Koblarjeva najbolj podrejena umetnostnim in kompozicijskim lastnostim Krleževe drame, njeni notranji literarni in dramaturški zgradbi, brez vnaprejšnjih formalno-kompozicijskih zahtev. Zato tudi Ocvirk imanentno in izvirno razlaga Gospoda Glembajeve: »Drama je pravzaprav zasnovana na analizi dveh principov: na boju etično in človeško svobodoumnega, a v bistvu skeptičnega revolucionarstva z brezskrbnim, moralno pokvarjenim, idejno konservativnim meščanstvom.« Sta torej dva subjekta, predmet drame pa je njun medsebojni odnos. Prvi subjekt je avtor in njegov odnos do drugega, do glembajevščine, je vseskozi viden in dosledno premočrten, in sicer tako do objektivnega vnanjega dogajanja kot do notranjega razkrojevalnega procesa drugega subjekta.

Vendar pa je ta postopek po Ocvirkovi sodbi z grotesknim iznakažanjem in maličenjem oseb le prerezek, le prepoln pesimističnega sarkazma in cinizma, »zgolj v eno smer obrnjena analiza«, ki razjeda in ruši ravnovesje in moč drame. Enostranska polariteta je torej tudi v Ocvirkovi razčlenbi stopila v ospredje, in sicer po formalni plati drame. Ne da bi Ocvirk ostreje vztrajal pri idejnih posledicah takšne

<sup>75</sup> *F. Koblar*, Ljubljanska drama: V agoniji. S 20. IX. 1955.

<sup>76</sup> *A. Ocvirk*: Uprizoritev drame Miroslava Krleže Gospoda Glembajevi. LZ 1952, 435 in sl.

polaritete, pa podobno kot drugi kritiki ugotavlja: »Končne besede, ki naj bi utemeljila ta pogin, ki naj bi ga etično opravičila, te besede ni /. . /. Nikjer ni nobene svetlobe, nikjer ni vsaj napol razodete rešilne besede.« Kot Vodnik tudi Ocvirk ugotavlja, da se prav Leone izkaže na koncu kot »najstrašnejši, najpopolnejši Glembaj«, tako da se ob njem čuti že karamazovščina.

Ocvirkov esej je tudi dokaj podrobna dramaturška razčlemba drame. V tem smislu ugotavlja v *Gospodi Glembajevih* tri močne dramatične vzpone: v prvem dejanju pogovor o samomoru, v drugem boj med očetom in sinom in v tretjem spopad med baronico in Leonom. Značilno pa se mu zdi, da med sabo niso strogo povezani, so le spretno postavljeni drug ob drugega. Podobno, kot ugotavlja v dramaturški analizi *V. Košak* za dramo *V agoniji*, da bi namreč dejanji »mogli biti prav tako tudi samostojni drami, kar velja posebno za prvo dejanje«, <sup>77</sup> Ocvirk ob organizaciji dejanj v *Gospodi Glembajevih* in njihovi medsebojni notranji povezanosti meni, da so ta dejanja skoraj celota zase; medsebojno jih vežeta le časovna vez dogajanja ene same noči in zunanje ogrodje zgodbe. Tudi dramatično razgibani konci posameznih dejanj, ki ustvarjajo svojevrstno napetost, so po Ocvirkovi razčlembi »pravzaprav tudi le vdeleni v dramo« — v prvem dejanju Leonovo razkritje razmerja med baronico in Silberbrandtom, v drugem Ignacijeva smrt, v tretjem pa umor baronice.

Iz te razčlemba prehaja Ocvirk na ugotavljanje ibsenovskih psihološkoanalitičnih prvin, za katere sodi, da »so zgrajene tudi navidezno v istem slogu in občutju« kakor v Strahovih. Najde zanimive dramaturško snovne vzporednosti med Ibsenovo dramo in *Gospodo Glembajevimi* (»nastroj miljeja, dejanje se prične tik pred katastrofo, drama se odigra v eni noči, natančna analiza preteklosti, predvečer slavnostne blagoslovitve azila — predvečer slavnostnega jubileja firme Glembay Ltd., azil pogori — smrt Glembaja in propad firme, bolni slikar Ozvald, ki se je pravkar vrnil domov — paranoični slikar Leone, ki je prišel na slavnost, ideološki boj med pastorjem in Ozvaldom — nasprotstvo med Leonom in Silberbrandtom, moralna analiza zakona — moralna analiza meščanske družbe itd.« <sup>78</sup>) Vendar pa svojo natančno primerjavo sklene z mislijo, da je »osnova Glembajevih dokaj različna od osnove Strahov«, da je v delu »dih resnične stvariteljske sile«.

<sup>77</sup> *V. Košak*, Miroslav Krleža: *V agoniji*. Drama. Savremenik SKZ 1951. LZ 1951, 564.

<sup>78</sup> *A. Ocvirk*: *Uprizoritev drame . . . LZ 1952, 456.*

»Skoro razbolelemu uničevanju« v enostranski polariteti Glembajevih, »brezobzirnemu realizmu«, ki »brezobzirno razkriva rane današnje družbe«, pisateljevi metodi, ki »razkrajaja duševne obraze do groteskne izpačenosti in izmaličenosti« in ki jo spremlja »nenehna naslada nad razgaljevanjem« — če so to najbolj čustveno obarvani izrazi Ocvirkovih pomislekov o Krleževi literarni metodi — se je z drugačnih vidikov postavil po robu in izrazil pomisleke *Solicitor publikus*. Omejeval in zavračal je ta razkroj le na ozko »agramersko«, madžarsko-židovsko aristokratsko okolje. Lahko bi se trdilo, da je nasprotoval iz značilnega socialno in narodnoideološkega interesa. Podobno omejevanje v zvezi z enostranstvo polaritet na ožje družbene sloje, sicer v zvezi z romanom *Povratak Filipa Latinovicza*, je jasneje in miselno izostreno oblikoval S. Škerl, pri čemer je mislil tudi Glembajeve: »Razdiralni duh, ki vidno deluje v Krleži, ima svoje globoke zgodovinske korenine, in natezovanje umiranja neke civilizacije, kateremu smo gotovo dandanašnji priče, mora nujno delovati groteskno. To pa zaradi tega, ker rabelj, ki s peresom zbada v to umirajoče telo, ne le ne postavlja osnov novega telesa, marveč ne vidi niti tega, da človek novega človeka ustvariti ne more, marveč da se samo njegovo telo presnavlja.«<sup>80</sup>

Škerl torej v enostranski polariteti in v avtorjevem intimnem odnosu do socialnega objekta ne vidi predvsem vprašanja brezizhodnosti; bolj ga moti etična kočljivost takšnega ravnanja, takšne literarne metode. Škerl razkroja ne razširja na tedanjo meščansko družbo in ga v takem pogledu tudi ne zaostruje, kakor ga npr. B. Kreft, ki glembajevsko samoizničevanje in razkroj posplošuje na tedanjo meščansko družbo sploh: »Prišli so na mrtvo točko« /.../, zajel jih je »katastrofalni proces notranjega propadanja. Edina pomoč tem ljudem je, da se ta proces pospeši«,<sup>81</sup> pribija Kreft z odločnostjo izrazitega levičarja. In zaradi takšnega odnosa do vprašanja razkroja družbe se pri Kreftu ne pojavljajo etični pomisleki o izničevanju in samoizničevanju glembajevščine, kakor se bolj ali manj jasno pojavljajo pri drugih kritikih, bodisi v zvezi z vprašanjem polarizacije in dramskega ravnotežja (Ocvirk) ali pa zaradi »nasprotujočih etičnih premis« (Koblar). Večina kritikov sprejema družbeni in civilizacijski razkroj kot neizogibno razvojno nujnost, ki je tudi v etičnem oziru potemtakem jasna, neobremenjena. Seveda pa je tu odločilna kritikova misel glede razvoja bodoče družbe, a tudi njegov odnos

<sup>79</sup> *Solicitor publikus*: »Glembajevščina«. SN 18. III. 1931.

<sup>80</sup> s. š. (Silvester Škerl): Groteska kot osnova Krleževega osnovnega dela. S 10. VII. 1932.

<sup>81</sup> B. Kreft, M. Krleža: Leda. Dramaturški fragmenti, 53.

do razkrajajoče se aristokracije. Koblar je dobesedno menil: »Krleža je v vseh glembajevskih dramah segal samo v zgornje plasti družbe. Ni izbiral stanov, ampak je pokazal, da je ta družba sama po sebi radi ekonomske urejenosti kot celota slaba in da mora izginiti. Čeprav je glavno vprašanje v »Agoniji« bolj moralne kakor družabne vrste, je pravzaprav družabno okolje osnova za moralne konflikte; ti ljudje so sicer individualno, še bolj pa družabno slabi.«<sup>82</sup> In Koblar to izhodišče tudi sprejema: »Vendar nam je delo kljub nasprotujočim etičnim premisam sprejemljivo, v toliko vsaj, v kolikor stremi po iskrenosti življenja in v kolikor se obrača proti družabnemu neredu.«<sup>83</sup>

Kritiki sicer niso posebej opredeljevali glembajevščine v družboslovnem pogledu; nekateri so enačili ta pojav s konkretno družbeno ureditvijo in meščanstvom sploh (Kreft, Košak), z meščanstvom v ožjem smislu (Kalan, Koblar, tudi F. Vodnik) ali s »starim svetom«, predvsem s fevdalno in denarno aristokracijo (Škerl, Ocvirk, deloma Koblar, Bartol).

Da pa etični pomisleki niso socialno čustveno pogojeni, kaže Koblarjeva kritika. Kolikor je Krležu namreč uspelo pomaknjenost na eno stran polaritete tudi umetniško in čustveno, torej človeško prepričljivo, medsebojno uskladiti, toliko mu uspe odstraniti etične pomisleke. Ob dvo dejanki je Koblar zapisal tole značilno misel: »Zato je Laura resnično tragična oseba, zakaj njena volja po sreči se razbije ob lepi moderni laži in popolni Križovčevi amoralnosti.«<sup>84</sup> Očitno je stvariteljska moč M. Krleža ob »prenasičenosti s stalno morilsko atmosfero in odvratno živčno raztrganostjo oseb« tudi v Ocvirkovem dojemanju in ocenjevanju Glembajevih prevladala nad pomisleki o etični kočljivosti enostranske polaritete. Mimo vseh pomislekov namreč sklepa: »Prava estetska sodba mora pač temeljiti na notranji človeški vrednosti dela.«<sup>84</sup> Tako ni naključje, da Ocvirk in Koblar, ki s tako podkrepitvijo potiskata vstran tako etične kot snovne in kompozicijske pomisleke, najviše vrednotita v Gospodi Glembajevih kulminacijo notranje človeške vrednosti dela v pogovoru o smrti, o katerem pravi Koblar: »Oblikovanje ljudi ob mrliču /.../ lahko primerjamo z najboljšim, kar govori o smrti — v mnogočem spominja na peto dejanje Hamleta.«<sup>85</sup>

Prav umetniška prepričljivost, stvariteljska moč in dosledna, neizprosna dialektika so tako Ocvirka kakor Koblarja usmerjale v obravnavi in vrednotenju etičnega v drami in s tem tudi k zadovoljivosti ali celo

<sup>82</sup> S 20. IX. 1933.

<sup>83</sup> Prav tam.

<sup>84</sup> LZ 1932, 437.

<sup>85</sup> S 28. II. 1931.

nujnosti enostranske polaritete in nenakazovanja izhoda Krleževega dramskega obravnavanja. Koblar je celo najbolj prožno in ne zgolj »akademsko«, <sup>86</sup> temveč s prepričanjem poudaril, da etično jedro drame »odtehta enostransko dognanost«, enostransko polariteto. Nasproti neutajljivi Vodnikovi želji po razbremenitvi ali pritajeni Ocvirkovi po kompozicijskem ravnovesju Koblar ugotavlja, da Krleževa »naturalistična hladna bojevitost in intelektualistično usmerjena umetnost sicer ni mikavna«, opravičuje pa jo to, da »stremi po iskrenosti življenja« in da se »obrača proti družabnemu neredu«. <sup>87</sup>

Ne da bi *Vodnika*, *Koblarja*, *Ocvirka* in *Skerla* in njihove kritike obravnavali najprej zato, ker bi si s tem želeli prilagoditi primerno izhodišče za soočanje z drugimi kritikami, je vendarle prav, da so prikazane najprej. In sicer zaradi tega, ker izhajajo iz obližja, ki mu Krleža, po *Debeljakovih* besedah, »zavestno zavrača duhovni postulat umetnosti«. Pa tudi zato, ker te kritike nudijo največ kritičnega gradiva in niso nastajale iz programske ali kako drugače vzajemnih oziroma dopolnjevalnih idejnih izhodišč in stališč. Zadelj tega stopajo v ospredje tako stališča teh kritikov kakor tudi idejne značilnosti Krleževih dram v soočanju z njimi. Končno je pomembno tudi to, da se te kritike gibljejo docela v mejah književnega zanimanja, lotevajoč se predvsem bistvenih vsebinsko-idejnih prvin, manj bistvene, npr. ljubezenske, erotično-snovne ali pa kompozicijske ter tiste, ki so iz obče dramaturgije, pa so razen pri Ocvirku ostale skoraj nenačete ali pa so jih kritiki omenjali le mimogrede, kot prvine izrazno posredniškega značaja. Ker so se te kritike v pretežni večini vprašanj podrejale zakonitostim Krleževih dram, jim je večinoma uspelo posredovati njihove imanentne lastnosti in prikazati njihovo kakovost. In tako je sedaj resnično mogoče druge kritike soočati z njimi, in sicer tako v dopolnjevalnem kot tudi v razločevalnem smislu.

Od tistih kritikov, ki so iz Krležu sorodnega idejnega obližja in ki svojih izhodišč niso postavljali nasproti Krleževim umetnostnim in literarnonazorskim pogledom in glembajevščini kot snovi, je časovno prvi *Vl. Bartol*, <sup>88</sup> po obsežnosti in številčnosti kritik pa prednjači *F. Kalan*. <sup>89</sup>

<sup>86</sup> *J. Kozak* je namreč dvajset let pozneje zapisal: »Celo tedanja idealistična akademska kritika je priznavala dialektiko, da so v Glembajevih in Agoniji genialni domisleki.« *Balade* ..., 596.

<sup>87</sup> *F. Koblar*, Ljubljanska drama: V agoniji. S 20. IX. 1933.

<sup>88</sup> *Vl. Bartol*, M. Krleža: Gospoda Glembajevi. MP 1930/31, 317—318; *isti*: M. Krleža: Leda. MP 1931/32, 219—220.

<sup>89</sup> *F. Kalan*, Miroslav Krleža: Sabrana djela. Glembajevi. MP 1932/33, 344 do 347; *isti*, Miroslav Krleža: V agoniji. MP 1933/34, 22—24; *isti*, Miroslav Krleža: Gospoda Glembajevi. MP 1933/34, 237—238.

Ravno *Bartol*, ki je navadno le kratko poročal o gledaliških predstavah, poudarja ob Glembajevih tisto, kar je omenil že Vodnik, da namreč liki mestoma delujejo kot »le človeški simboli in fikcije« in da je tretje dejanje z ideologijo močnejše obremenjeno. »Kakor da je avtorju zmanjkalo živcev, pade vehementnost dejanja, ideologija stopi na dan /.../. Živi, umetniško zgrajeni karakterji splahnejo v sheme izvržkov.«<sup>90</sup> Medtem ko je pri Vodniku to obrobna pripomba, pa Bartol v umetniškem in idejnem vrednotenju drame izhaja prav iz tega pomisleka, češ da je to posledica pisateljve rutine in literarnih vplivov: »Avtor si pomaga z rutino. Nemara zato parkrat zaveje po Dostojevskem in celo po Ibsenovih Strahovih.« Če bi se dramatik še enkrat lotil drame, meni Bartol, bi vse te slabosti odpadle in »bi ustvaril iz nje delo svetovnega pomena«.

Če so drugi kritiki prav Gospodo Glembajeve sprejemali v celoti in s hvalo, je Bartol edini tudi do te drame dokaj kritičen in gre neobčutljiv mimo izrazitega gledališkega trenutka.<sup>91</sup> Lastna kritična razčlemba pa mu pomaga, da npr. ocenjuje Ledo precej drugače kot drugi kritiki in se ji med vsemi tremi dramami najbolj posveča. Leda je npr. za Vodnika nedovršen »dramski koncept« v »goli naturalistični fabuli« in delo, ki je »dolgočasno in umetniško nepreprečevalno«,<sup>92</sup> kar je morda vsaj deloma tudi posledica manjše gledališke uspešnosti na ljubljanskem odru v primerjavi s prodornimi Gospodo Glembajevimi.<sup>93</sup> Najbrž je bil v gledališki izvedbi Lede poudarek drugje, kot je delo zahtevalo. Nekateri so dramo v smislu podnaslova imeli predvsem za ljubezensko, kar pa Leda gotovo ni. *B. Kref*t je menil, da »že v drami Gospoda Glembajevi imamo oster ljubavni konflikt, ki je povod nenadne smrti Ignaca Glembaja, v Ledi pa je eros središče dejanja.«<sup>94</sup> Nosilci dejanja v Ledi se po Kref-tovi dramaturški razčlembi »izživljajo v majhnih zunanjih osebnih in ljubavnih konfliktih zato, da si prikrijejo včasih zavestno, včasih podzavestno katastrofalni proces notranjega propadanja.«<sup>95</sup>

<sup>90</sup> MP 1950/51, 517.

<sup>91</sup> Glede »gledališkega trenutka« je poučen *Koblarjev* zapisek: »Občinstvo, ki je do zadnjega kotička zasedlo gledališče, je dojelo vso silo igre in je bilo od nje naravnost poraženo, v odmorih pa je navdušeno klicalo avtorju, igralcem in režiserju.« S 28. II. 1951.

<sup>92</sup> DS 1952, 359.

<sup>93</sup> V primerjavi z Gospodo Glembajevimi, ki so jih dajali enaintridesetkrat, so Ledo le sedemkrat. Gavella ni utegnil režije do konca izoblikovati, ampak jo je prepustil B. Kref-tu. Prim.: *B. Kref*t: Dramaturški fragmenti, 15–16.

<sup>94</sup> *B. Kref*t: Dramaturški fragmenti, 52.

<sup>95</sup> Prav tam. Zanimivo je, da je o nepomembnosti erotičnega sodil že Marković, češ da v Krleževih dramah do leta 1922 »nema obligatnog ljubavnog zapleta«. Čas 1922/23, 295.

Erotična prvina pa je tudi po *Kalanovem* mnenju v Ledi dokaj pomembna. Leda se v kritikah sploh kaže kot najbolj sporna. Koblar, ki je prepričan v sodbi o Gosposi Glembajevih ali o dvodejanki, se ob vrednotenju Lede prav tako ne izraža določno in ne vrednoti dela trdno: »Nekaj je v Ledi, kar ne more zadovoljiti in celo dolgočasi. To je pritajeni naturalistični mir, s katerim se pisatelju nikamor ne mudi in mu ni mar odrskega časa in zadržuje gledalca ter priklepa na dialoge /.../. Navidezna nezainteresiranost pisateljeva se je spremenila v oblikovno gotovost, ki rajši razprši konflikt, kakor da bi ga teatrsko priostril.«<sup>96</sup>

Prav te lastnosti Lede pa je Bartol zaznaval posebno pretanjeno in doživeto; po Koblarju označeni »pritajeni naturalistični mir« je poimenoval in vrednotil povsem izvirno: »Vse je prežeto z neko tiho, zagrizeno notranjo dinamiko.«<sup>97</sup> Tudi zgradba se mu zdi bolj zgoščena kot v Gosposi Glembajevih; Ledi le pomanjkanje pravega dramskega konflikta »jemplje veliko od odrske učinkovitosti«. Bartolova ocena je edina, ki ima pomislek zaradi režije, češ da to delo »zahteva prav tako inteligentnega režiserja, kakor v vse čustvene in intelektualne subtilnosti posvečenih igralcev«.

V Bartolovem visokem vrednotenju Lede pa je posebno pomembno prav to, da jo vseskozi obravnava kot »umirjeno, kontemplativno in v dejanjih skopo« idejno dramo, v kateri se je vehementni značaj M. Krleža skrtil za posamezne stavke, izjave in duhovite domislice. Fabula ima zgolj posredovalno vlogo, smisel in idejna vsebina pa sta drugje: »Vendar opaziš pri čitanju — Bartol se je poglobil tudi v besedilo — kako je vsak stavek nabit s strastjo, kako se včasih za na videz brezpomembno frazo skriva stara Krležina silovitost, njegov srd nad propadlo meščansko družbo in njegov sovražni porog.«<sup>98</sup> Borko je v predpremierskem članku sodil o Ledi v Minervini izdaji podobno kot Bartol: »Moč te Krleževe drame ni tolikanj v vsebini, kolikor v situacijah in zlasti v duhovitem dialogu«;<sup>99</sup> vendar pa je prav tam menil, da »Leda po svoji dramski sili ne dosega Gospose Glembajevih«.

Tista dosledna dialektika, ki je bila vsebina dialogov in ki je nekatere kritike ob Ledi v estetskem pogledu že motila zaradi svoje neizprososti, pa je nasprotno po Bartolovi sodbi prvina, ki »dvigne do neverjetne

<sup>96</sup> S 29. IV. 1932.

<sup>97</sup> MP 1931/32, 219—220.

<sup>98</sup> Prav tam, 219.

<sup>99</sup> -o [B. Borko]: Pred premiero Lede. Jutro 1932, št. 97. Juš Kozak se tudi spominja: »Medlejši uspeh je doživela Leda. Spominjam se, kako je nekdo v družbi, ko je Krleža s slikarjem Dobrovičem obiskal Ljubljano, pripomnil, da je Leda drama, ki ji bo šele bodočnost izkazala pravo ceno. Ni se motil.« Balade..., 595—596.

pregnantnosti izdelan dialog do resnične umetniške moči.<sup>100</sup> Po oceni F. Kalana ta dialektika ustvarja notranjo psihološko napetost drame in je hkrati odgovor na vprašanje o vlogi umetniškega dela glede načela o boju med dobrim in zlim. Zunanjemu boju je po Kalanovem dojetanju drame vendarle nakazan ekvivalent, če že ne izhod (v tem pogledu se tudi Kalan loteva drame z »akademiških« vidikov); zunanji, na snovnost preneseni boj je enostransko neusmiljen in dosleden v izničevanju, notranji boj, druga stran iste polaritete, pa se odvija v krčeviti psihološki poglobljenosti ob neutajljivi in prizadeti pisateljevi navzočnosti. To odkriva novo bistveno prvino Glembajevih. Notranjo napetost drame natančno zaznava Kalan ne le v dialogih, kot večina drugih kritikov, marveč v dramaturški zasnovi sploh; tudi s preraščanjem ibsenovske tehnike postopnega razkrivanja likov in njihovih namenov: »Pri Krleži pa se značaji razjasnijo velikokrat šele tedaj, ko so že mrtvi in jih na odru že dokaj časa ni več (primer: stari Glembaj v Gosposi Glembajevih, baron Lenbach v Agoniji). Celo Laura vstane pred nami v vsej svoji veliki zasnovi šele nekaj trenutkov pred samomorom, ko zremo, da je bila tudi njena zadnja triletna ljubezen s Križovcem docela neizljubljena...«<sup>101</sup>

Toda če se tudi v Kalanovih kritikah prepletata literarnokritični akademizem in tisto, kar bi se ob Krleževih dramah moglo označiti s prodornostjo socialnoidejne razčlembе, se slednja pojavlja pri Kalanu kot odločilna ravno ob iskanju idejnega izhoda. Zadevajoč tudi ob levičarsko odklanjanje premalo jasne angažiranosti oziroma polarizacije v Glembajevih, Kalan takole značilno sklepa: »Zavedno, intelektualno kritično stališče avtorjevo do smrti je tedaj v navideznem nasprotju s to pasivno, slovansko, pesimistično vdanostjo v usodo: na eni strani aktivni, uničujoči in pridigajoči socialni borec — Koblar ga v dvodejanki celo enači z junakom drame —, ki neusmiljeno razčlenjuje in mesari okolje, ki je zapisano smrti — na drugi pesnik, razmišljeni, nekoliko romantični melanholik, ki pravi s Strindbergom: ‚Škoda je za človeka‘, in poje žalostno pesem o minljivosti vsega posvetnega.«<sup>102</sup>

Torej ne le Krleža kot borec in umetnik, kar so ob Glembajevih opazili že drugi kritiki, ampak tudi umetnik — razmišljeni, romantični melanholik, še več — sočustvovalec. Kalan potemtakem tu neposredno zadeva ob vprašanje sinteze socialnega borca in literarnega ustvarjalca, pesnika, pogojenega z individualnimi hotenji in čustvovanji. To vpra-

<sup>100</sup> MP 1931/32, 220.

<sup>101</sup> MP 1933/34, 24.

<sup>102</sup> MP 1932/33, 346—347.

šanje je postalo središčno v zvezi s Krleževimi Glembajevimi in ga je po Borkovem in Kozakovem nakazovanju sedaj Kalan dovolj jasno posredoval slovenski javnosti: »Ta navidezni razkol osebnosti je zlasti programskim, zgolj ekonomsko socialnim in za vsako ceno optimističnim levičarjem dokaj nerazumljiv.«<sup>103</sup> Odgovoril pa je tudi nasprotnikom Krleževe miselne dialektike, trdeč, da je tradicionalna polarizacija med zlim in dobrim enakovredno nadomeščena z novo literarnoidejno uresničitvijo, z navzočnostjo prikritega pesnikovega sočustvovanja: »V resnici pa tvori ta globoka notranja problematika, ta navidezni razdor med stvariteljskim nagonom in kritičnim intelektom, bistvo Krleževe umetniške nature. Melanholija avtorjevega temperamenta in socialna agresivnost njegovih možgan se organsko in nerazdružno spajata v eno osnovno doživetje: smrt. V Glembajevih se to prav tako jasno odraža kakor v drugih njegovih delih. Glembajevi so obsojeni na smrt kot individui in kot socialna skupnost, to nedvomno lahko sklepa socialni kritik.«<sup>103</sup>

Te sinteze oziroma soobstoja dvojnosti v enostranski polariteti oziroma v avtorju kot subjektu, soobstoj rušenja in sočustvovanja, drugi kritiki niso jasneje zaznali in seveda ne opredelili. Preveč jim je stopal v ospredje Krleža borec, izničevalec. Preveč so iskali le v smeri klasične katarze in izhoda, manj pa sočustvovanja. Glede izhoda so nekateri kritiki videli mehanično genetično možnost novega, češ da po rušenju starega nujno mora nastopiti novo. Košak je celo zelo programsko oblikoval to ugotovitev: »Krleža je optimist, dasi nam slika skoraj izključno samo propad današnje družbe in kljub temu, da nam ni ustvaril v svojem delu takozvanega 'pozitivnega' ideala bodoče družbe, v vsaki njegovi knjigi čutiš, da trdo veruje v bodočnost te družbe, ki jo pomaga graditi prav s svojim uničevanjem in z iztrebljanjem njenih današnjih izrodov.«<sup>104</sup>

Kalan tako mehanicistično razvojno možnost dopušča, češ, »pozitivne možnosti so tu torej še odprte, zakaj na razvalinah te nemogoče družbe more že po naravnem zakonu zrasti spet druga, nova družba.«<sup>105</sup> Ob odgovoru na »zadnje zadovoljivo vprašanje« pa se odreká relativizmu take razvojne možnosti, ker je le odgovor tistim, ki zahtevajo pozitivne ideje, a tudi tistim, ki hočejo klasične katarze. Njo je že Koblar označil kot nemožno, ker »pisatelju ne gre za običajno katarzo, ampak hoče razpad pritirati do kraja, dokler vse osebe same ne omagajo v nič.«<sup>106</sup>

<sup>103</sup> Prav tam.

<sup>104</sup> V. Košak, V agoniji. LZ 1931, 565.

<sup>105</sup> MP 1932/33, 347.

<sup>106</sup> S 28. II. 1931.

Ob relativizmu mehaničnega razvojnega principa se Kalan še enkrat zamisli ob Krležu individualnem izpovedovalcu in razmišljevalcu ter značilno sklene: »Tu je umetnik, ki mu ljudje ne morejo biti samo številke v političnih računih bivših in nastajajočih družbenih redov; ljudje imajo svojo kri, svoje telesne, možganske in čustvene potrebe, svoj strah pred smrtjo kakor sleherno živo bitje in v bistvu so ti ljudje tragični. Tako sociolog dialektično in razumsko utemeljuje usodnost propada, pesnik pa meditira in ustvarja in ubira mračni mol v melodijo o smrti.«<sup>107</sup> S tem je Kalan tenkočutno presegel vse druge in tudi nekatere v to smer tipajoče misli, ki jih prinašajo slovenske kritike o Glembajevih.

Vitalistično in Krleževi dramatikii o Glembajevih imanentno je torej Kalan nasproti dogmatičnemu idejnemu pragmatizmu poudaril izvornost dram o smrti in izničevanju. Povezoval je življenjsko-vsebinsko in dramaturško-kompozicijsko strukturo Glembajevih in spoznal v njih živ umetniški organizem. Želel pa je ob Krleževem delu povedati tudi nekaj podobnega — in s tem utemeljiti svoje stališče do teh umetnin —, kot je izrazil Bartol v oceni Kreftovih *Celjskih grofov*, ko se je v nji glede vprašanja umetnikove pravice do individualnega oblikovanja nasproti idejnemu pragmatizmu skliceval na znameniti Krležev esej *O nemirima današnje njemačke lirike*. Navedel je tele značilne stavke: »Karl Kraus, na primjer, stari nepopravljivi idealist, koji nikada nije napisao nijednog programatskog retka — kako je prošlo vrijeme da pjesnici sanjaju ‚u sjeni tihih, modrih zatonâ‘, i koji naprotiv još danas sanja ‚u sjenama tihih, modrih zatonâ‘, dao je do danas u čitavoj njemačkoj lirici najljevije i najbuntovnije i najglasnije pobune ne po liniji socijalnoga programa nego po neodoljivosti unutarnje potrebe pjesničkoga stvaranja. Zar na primjer njegov dvostih:

Pjevajte hosana, pjevajte hosana,  
bombe su pale u baštu Getsemana!

nema unutarnje snage jednog nadnaravnog udara trube, kakva nije dosegla ni jedna ljevičarska fanfara *napisana po programu s mozgom, bez one unutarnje groznice, u kojoj se radahu i radaju sve prave pjesničke spoznaje*.«<sup>108</sup>

Slovensko literarno občinstvo je moglo vsaj posredno spremljati obravnavo Krleževe idejne pripadnosti in literarnega angažmana. Pri tem sta prav Vl. Bartol in F. Kalan bolj kot drugi kritiki označevala svoj pozitivni idejni odnos do Krleža, in sicer s teoretičnim razmišljanjem

<sup>107</sup> MP 1932/33, 347.

<sup>108</sup> MP 1931/32, 318; podčrtal Vl. Bartol.

ob delu in ne zgolj s sintetičnimi sodbami ali opredeljevanji. H Krleževemu stališču se je odločno nagibal tudi B. Kreft, ob Glembajevih najprej v dramaturški razčlembi Lede leta 1952, B. Borko in Juš Kozak pa sta, kot smo videli, za bralce meščanskega dnevnika sintetizirala pozitivni odnos do idejnosti Krleževega ustvarjanja, sicer bolj v smislu pozitivnega izročila slovenski književnosti kot pa z načelnih socialnoidejnih premis.

Ti osnovni pristopi idejne narave h Krleževi dramatik o Glembajevih se med sabo razlikujejo torej predvsem po intenziteti literarno-idejnega prodora v bistvene sestavine in pa po sposobnostih posameznikov v teoretičnem označevanju prvin, manj pa v vrednotenju Krleževih umotvorov po literarnooblikovni plati. Je vendarle značilno, da se je tako rekoč vsa slovenska slovstvena kritika o Glembajevih obdržala na književni ravni in se je en sam kritik bolj ravnal po idejno-čustvenem kot po literarnem dojemanju. V. Košak je namreč Krleža označil kot »aktualista«, ki »odkriva napake današnje družbe, riše v ostrih barvnih kontrastih vso gnilobo današnjih zgornjih deset tisoč in vrši tako odločno socialno nalogo duhovnega zdravnika.«<sup>109</sup> Ravno tako je ena sama kritika, katere avtorica ni bila kos Krleževi dialektični metodi, da bi bila mogla slediti njeni doslednosti, zato je dramatiku ponovno očitala, da »polaga več pažnje na efekt kakor na idejno točnost.«<sup>110</sup>

Skoraj vsi slovenski kritiki dram o Glembajevih so se v primerjalnem smislu argumentirano ustavljali ob *Cankarju*, njegovim misli o meščanstvu in malomeščanstvu, njegovem delu, ki jo izraža. Predvsem pa je *Ivan Cankar* bil tista močna literarna, narodnoideološka in socialno čustveno prežeta osebnost, ki ga v tem času še nikakor ni zamenjala nobena nova kvaliteta in ki je bil kritikom vseh smeri dejanska in v vsakem pogledu kriterijska opora. To se kaže tudi v okoliščini, da slovenski kritiki zelo pogosto pritegujejo v misel ob Glembajevih ravno Cankarja, npr. ob Krleževem razmerju do meščanstva in malomeščanstva, in sicer ne toliko snovno, pač pa predvsem idejno. Opozarjanje slovenskih kritikov na Cankarjevo dramatiko v zvezi z Glembajevimi in Krleževim odnosom do meščanstva je nazorno tudi za splošne kritične vidike in si ga velja ogledati.

Vl. Bartol je ob Gosposi Glembajevih menil, da v njih Krleža »sliči nekoliko našemu Cankarju, vendar je po temperamentu silovitejši, umetniško morda nekoliko manj izčiščen.«<sup>111</sup> Podobno misel je ob dvodejanki

<sup>109</sup> V. Košak, V agoniji. LZ 1951, 564—566.

<sup>110</sup> Angela Vodetova, M. Krleža: V agoniji. Zenski svet 1953, 251—252.

<sup>111</sup> MP 1930/31, 317.

nekoliko natančneje oblikoval V. Košak: »V tej svoji kritiki družbe je gotovo v marsičem podoben Ivanu Cankarju, dasi je sicer po svoji naturi in umetniški usmerjenosti, ki bi jo rajši imenoval brezobziren realizem kot naturalizem, docela različen od mehkejšega, neoromantično nadahnjenega Cankarja.«<sup>112</sup> Tako sodi tudi L. Golobič ob Minervini izdaji Glembajevih, da je Krleža glasnik istih misli »kakor slovenski Cankar, z razliko, da je brutalnejši, rezkejši.«<sup>113</sup>

Gre torej predvsem za razlike v pisateljevem stilno-izraznem in seveda čustvenem odnosu do obravnavane snovi, do obravnavane družbe. Nasproti Cankarju ugotavljajo pri Krležu popolno in nepopustljivo negacijo, odsotnost sleherne tradicionalno izražene možnosti, če ne po izhodu, pa po potešitvi. Celo Košak in Bartol, ki sta v celoti sprejemala Krleževo idejnost, sta ravno v primerjavi s Cankarjem blago izražala pomisleke. Borko pa je že ob Krleževih novelističnih pripravah na Glembajeve, mimo Cankarja, a zvest cankarjanskemu izročilu, opozoril na to razdvojenost: »Kako visoko bi Krleža s takim materialom in tolikimi literarnimi sposobnostmi prekosal npr. Forsytesago, če bi bil imel le nekoliko več galsworthyjevske ustaljenosti, uglajenosti in ljubeznivosti nasproti čitatelju in če bi bil imel več vztrajnosti v pisanju velikega teksta.«<sup>114</sup>

Kaže, da so Bartol, Košak in Borko s temi izjavami mimo raznih literarnoteoretičnih in estetskih dognanj izpovedali tisto svojo intimno misel o Krleževi umetnosti, ki so jo začutili predvsem po svoji človeški prizadetosti. Seveda ta, lahko rečemo, resnica o Krleževem izpovedovanju, more imeti svojo pravo mejo in mero, če jo upoštevamo v kontekstu z vsem drugim, kar so slovenski kritiki literarnega in idejnega odkrili v Krleževi dramatikii o Glembajevih. Nedvomno je, da je bil Cankar slovenskim kritikom tudi v teh pogledih oporišče, ne v togem normativnem smislu, ampak kot mogoč literarno prepričljiv ugovor zoper meščansko in malomeščansko miselnost in razkrajanje. Pri tem se je v pisanju ob Glembajevih neprisiljeno uveljavljal tradicionalni humanistični nazor slovenske literarne publicistike in kritike, ki ga v eksplisitni obliki srečamo izpričanega že ob Krleževih pesmih pri *Miranu Jarcu* leta 1921, potem ob novelah v kritiki *Ivana Preglja* leta 1922, kot organsko nadaljevanje pa sedaj v kritikah o Glembajevih.

<sup>112</sup> LZ 1931, 564.

<sup>113</sup> S 28. IV. 1932.

<sup>114</sup> B. Borko, Miroslav Krleža: Moj obračun s njima. Sabrana djela. Zagreb 1932. LZ 1932, 627.

## III

Za slovensko literarno kritiko o Glembajevih je značilno, da se loteva problemov tako, kakor jih neposredno kategorizira iz Krleževega dela. Kritiki izhajajo pri tem iz lastnih literarnih nazorov, zmožnosti idejnega razčlenjevanja in psihološko intuitivnih sposobnosti. V središču obravnave je vedno Krležev umotvor, ne pa tedaj značilne neliterarne okoliščine, ki so pisateljevo delo spremljale v njegovi ožji domovini.

Glede Krleževega literarnega nazora so si kritiki edini, da je njegova umetnost nastajala »zaradi življenja«. Pisatelj je kot književni oblikovalec in izpovedovalec avtonomni vitalist, ki odklanja vsakršno ideološko vsiljevanje tendenčnosti v umetnosti. Tako ga slovenska kritika ne uvršča v znani nazorski razpon od »meščanske« do »proletarske« književnosti, ne glede na to, kateri idejnosti ali socialni skupini posamezni kritik pripada. Kritiki po njihovi vsebini in metodi prav tako ni mogoče deliti na leve ali desne — dasi so objavljene v levem in desnem tisku —, nasproti Glembajevim so bile idejno in estetsko vse dokaj odprte in neaprioristične. Tudi zavoljo umetniške moči dram so se podrejele imanentnim lastnostim Krleževih umotvorov oziroma so jih skušale izluščiti z vsebinsko idejnimi, dramaturškimi in literarnokompozicijskimi razčlembami.

Božidar Borko in Juš Kozak sta v predpremierskih člankih dala o Glembajevih bolj kot osnovne kritične ocene napotila za razmišljanje ob tej Krleževi dramatik in njenem sporočilu. Pristajala sta na Krleževi literarnoidejni usmeritvi in dramaturški metodi in sodila, da oboje dosledno izhaja iz pisateljevega dotedanjega razvoja. Ugotavljata, da Krleža »priznava le umetnost zaradi življenja«. Zato tudi odklanjata dogmatični ideološki spor in ga obravnavata kot nesporazum, ki je mogel nastati zaradi neupoštevanja Krleževega pisateljskega načela.

Kritiki, ki so nato v razponu petih let obravnavali Glembajeve, so enotni v sodbi, da je Krleževa dramatika socialno revolucionarno delo, ki pa ni obremenjeno z reformatorsko retoriko, mesianizmom in drugimi neumetniškimi prvinami (F. Vodnik). Dramaturške razčlembe se ujemajo v bistveni ugotovitvi, da se dejanje razvija po dialektični zakonitosti in da je v celoti snovno in idejnokritično pomaknjeno na enostransko polariteto (M. Šnuderl, S. Škerl, F. Koblar, A. Ocvirk, F. Kalan), kjer se ne pojavlja tradicionalna dramska katarza, na kar so nekateri kritiki opozarjali naravnost (F. Vodnik, A. Ocvirk).

V še bolj pretanjenih dramaturških razčlembah so kritiki ob odsotnosti tradicionalne katarze začutili njen ekvivalent v pisateljevi miselni do-

slednosti in navzočnosti v procesu samoizničevanja »glembajevščine« (F. Koblar, A. Ocvirk). V tej navzočnosti pa so poleg premočrtnosti procesa izničevanja ugotovili tudi pisateljevo čustveno, človeško prizadetost in ne le miselno doslednost, kar je pravzaprav najpomembnejša ugotovitev slovenske kritike o Glembajevih. Prav ta Kalanova ugotovitev je obenem uspel poskus označitve sinteze socialnega borca in literarnega izpovedovalca, ko v Krležu subjektu ne vidi le strastnega izničevalca, marveč tudi »razmišljenega«, čeprav še tako prikritega sočustvovalca s človekom. Ta dvojnost je bistvo Krleževe umetniške narave sploh. Kritiki, ki so začutili to razsežnost (F. Koblar, F. Kalan, Vl. Bartol), so s tem odvrnili tudi vprašanje o etičnem v metodi enostranske dramske polaritete, vprašanje, ki so ga kritiki postavljali kot edini tehtnejši pomislek ob Glembajevih (S. Škerl, F. Vodnik, A. Ocvirk).

Kritiki, ki niso izhajali iz Krležu najožjega idejnega obližja, so torej idejno in literarno analitično najgloblje prodrli v drame o Glembajevih. Ne obremenjuje jih ne programska deklarativnost ne apologetičnost, označuje jih v osnovi pozitiven in stvaren pristop.

Utemeljena je misel, da sta dve okoliščini odločilno pripomogli, da je slovenska kritika tako obravnavala Glembajeve. Prva in posebno značilna okoliščina je, da je kritike usmerjala še docela živa literarnoidejna izkušnja, ki jo je naša slovstvena misel doživljala in spremljala ob Cankarjevem primeru, ob njegovem boju za umetniško avtonomnost literarnega izpovedovalca. Prav zato je Glembajeve obravnavala po literarnih in idejnoizpovednih lastnostih, opuščala pa je ideološko programske nesporazume. Druga okoliščina je, da je slovenska kritika glembajevsko tematiko družbenega razkroja, da je »glembajevščino« kot družbeni sloj spremljala kot naravno razvojno možnost in nujnost, kot naravno odmiranje preživelega aristokratskega sloja na zgodovinskem prehodu iz podonavske v balkansko monarhijo. Ta sloj je slovenska meščanska družba nasploh čutila kot tujega, kakršen je v resnici bil tudi za hrvaško, a ji je Krleža moral to dokazovati, deloma genetično, deloma mišljenjsko, pri čemer si je pomagal s socialno-tematsko zožitvijo in z različnimi snovnimi in izraznimi sredstvi, posebno z bilingvizmom.

Kar zadeva idejno odprtost slovenskih kritikov, je nanjo vplivala tako prva kot tudi druga okoliščina. Zato je Krleževa dramatika doživela pri nas dokaj enoten in predvsem stvaren sprejem. Pri idejni odprtosti slovenske kritike pa je treba upoštevati tudi to, da je bilo levo usmerjeno idejno in politično mišljenje in čustvovanje v tem času v slovenskem središču močno omejevano s političnimi ukrepi in pritiskom na marksistično publicistiko. Marksistično idejno in teoretično oblikovanje se ob

Glembajevih na Slovenskem ni moglo opredeljevati, kolikor se da soditi po objavljenem gradivu, pač pa že ob drugih Krleževih delih iz tega časa, ob Knjigi pjesama, Evropi danas, Mojem obračunu s njima, in ob tistih, ki so tem sledile. Vendar pa to vodi že k novi raziskavi o sprejemanju ideološkega boja, v katerem ima Krleža s svojim poskusom sinteze umetnosti in revolucije središčno mesto. Za slovenski duhovni in literarni razvoj je ta potek zanimiv tudi zavoljo tega, ker se je Krleža literarno pri nas uveljavil že z Glembajevimi, kasneje pa tudi ideološko z drugimi svojimi spisi.

### РЕЗЮМЕ

Словенские критики категоризировали проблемы, связанные с «Глембаевыми», на основе самых драм, учитывая об этом собственные литературные взгляды, возможности идейного анализа и психологически-интуитивные способности. В центре обсуждения всегда находилось произведение Крлежи, а не особенности внелитературных обстоятельств, сопровождавших писателя.

Что касается литературных воззрений Крлежи, критики пришли к согласованному заключению, что возникновение его искусства является следствием требований самой жизни, что Крлежа признает только жизненное искусство и что он отбрасывает вторжение тенденциозности в искусство: Словенская критика не включала писателя в общепринятые разряды от «буржуазной» до «пролетарской» литератур, а в связи с «Глембаевыми» она признавала социальную революционность этой драматургии, ее свободу от реформаторской риторики, мессианства и других внехудожественных элементов. Драматургические анализы достигают согласованности в существенном заключении, что развертывание действия следует законам диалектики и что действие, что касается его содержания и идейно-критической стороны, целиком передвинуто на негативный поляритет, где не появляется традиционный драматургический катарсис.

В более тонких драматургических анализах искали критики эквивалент классического катарсиса в последовательном духовном присутствии писателя в процессе самоуничтожения «глембаевщины», вместе с этим они обнаруживали и его эмоциональное, человеческое сочувствие. Это открытие является успешной попыткой характеристики синтеза социального борца и литературного творца, в субъекте которого не проявляется только страстный обличитель, но и «призадумавшийся», хотя очень прикрытый, человеку сочувствующий писатель. Эта двойственность и является сущностью писательской природы Крлежи.

Двое обстоятельств в первую очередь повлияли на такой позитивный и идеологически-открытый подход к «Глембаевым». Во-первых это была ориентация по все-еще живом литературном опыте, связанном с деятельностью Цанкара, с его борьбой за автономность искусства и с его изображением буржуазии и мелкой буржуазии. Другое обстоятельство происходило из восприятия «глем-

баевщины» со стороны словенской критики как социального слоя в процессе неизбежного, исторически-закономерного отмирания. При идейной незамкнутости словенской критики «Глембаевых» надо учесть и факт, что лево-ориентированная идейная и политическая мысль в то время в словенском центре находилась в сильно стесненных обстоятельствах политических ограничений и давления на марксистскую публицистику, которая в этой стадии восприятия литературного творчества Крлежи и его идеологии еще не заметна в такой степени, в какой она проявилась немедленно после «Глембаевых».