

Summary

AGAINST EXAGGERATIONS IN CHECKING

Checking is one of the very important linguistic and cultural tasks. It would often be impossible to publish unchecked texts because of the poor theoretical and practical linguistic knowledge of persons speaking in public. The lector, however, should be tolerant and grant the author the right to choose his/her own linguistic expression as far as it agrees with the language system and does not exceed the objectively existent language standard. One can consider as poor checking if, on one hand, the lector persecutes, on account of puristic, logistic and similar prejudices, anything that has become established in the language and serves its purpose, but, on the other hand, overlooks numerous mistakes concerning grammar, spelling, pronunciation, style etc.

Milan Dolgan

Pedagoška akademija v Ljubljani

UDK 886.1/2.09.-2:886.3.09-2

KRLEŽEVA GOLGOTA IN DRAMATIKA JOŽETA MOŠKRIČA*

Krleževa »drama v petih dejanjih« *Golgota* je bila pomembna tudi za slovensko delavsko gibanje in za slovensko gledališko umetnost, še posebej delavsko. Gotovo se je bil tudi Jože Moškrič seznanil s to dramo, ki tako rekoč stoo odstotno zajema snov iz delavskega življenja in gibanja, medtem ko druge Krleževe drame niso delavske oziroma niso izrazito delavske. Iz Moškričevega delovanja sicer nimamo neposrednih dokazov o zanimanju za Krležo in za poznavanje Krleževega dela, pa tudi sama Moškričeva dramatika ne kaže, da bi Krleža neposredno vplival nanjo. Če kljub temu posvečamo pozornost drami *Golgota*, je to zato, ker se ponuja priložnost za kongenialno primerjavo, ki ima za cilj, jasneje spoznavati in razumevati značilnosti in posebnosti Moškričeve delavske dramatike. Te priložnosti ne kaže zanemariti, če hočemo sčasoma spoznati, kakšno mesto zaseda Moškričeva dramatika ne samo v sklopu slovenske, ampak tudi jugoslovanske, evropske in svetovne dramatike.

Kot je znano, je Miroslav Krleža napisal to dramo v letih 1918–1920, torej v času največje moralne krize, ki jo je povzročila prva svetovna vojna, in največjega moralnega dviga, ki ga pomeni oktobrska revolucija, poleg tega v usodnem prelomnem času razpada Avstro-Ogrske in ustanovitve Jugoslavije. Drama *Golgota* je bila prvič natisnjena v reviji Srbski književni glasnik leta 1922, uprizorilo pa jo je osrednje hrvaško gledališče – Narodno kazališče v Zagrebu – 3. novembra 1922. Uprizoritev je bila zelo uspešna, o čemer med drugim pričata avtorju podeljena Demetrova nagrada in občudovanje »hudožestvenikov« na čelu s Stanislavskim, ki so si dramo ogledali v Zagrebu. K uspehu je gotovo pripomogla odlična režija Branka Gavella.

* Odlomek iz študije *Zgodovinska, primerjalna, dramaturška, gledališka in idejna raziskava dramatike Jožeta Moškriča (1902–1943)*.

Kdo od Slovencev je zagrebško predstavo Krleževe *Golgote* videl, zdaj še ne vemo. Vsekakor ne kaže, da bi bila na Slovence ta uprizoritev vplivala neposredno. Knjižno izdajo je na Hrvaškem drama doživela šele leta 1937. V izdaji Krleževih Zbranih del, ki so izhajala pri zagrebški založbi Zora (7. zvezek: Miroslav Krleža: Tri drame, 1955) beremo, da je *Golgota* izšla v Ljubljani leta 1923. To je skoraj gotovo napaka. Pač pa je že takrat (revija Čas, 1922/23) v Ljubljani izšla razprava hrvaškega katoliškega kritika Ljubomira Marakovića Ekspresionizam u Hrvatskoj, ki precejšnjo pozornost posveča tej Krleževi drami. O tem poroča Janez Rotar v svoji razpravi Krleževi Glembajevi v predvojni slovenski kritiki (Slavistična revija, 1973).

Janez Rotar pravi, da Maraković dramo *Golgota* »vrednoti posebno ugodno kot dramo nove, poekspresionistične smeri«. Očitno je na Marakovićevo oceno deloma vplivala uspešna zagrebška uprizoritev, saj hvali dramsko tehniko, dosledno ideologijo, karakterizacijo in sploh odrsko, vizualno in slušno učinkovitost in primernost.

Toda zagrebška uprizoritev je potekala na velikem, tako rekoč velikanskem odru reprezentativnega poklicnega gledališča. Ljubljana te Krleževe drame, ki je scensko zelo zahtevna, ni uprizorila. Zaradi njene snovi in idejnosti pa so se zanjo zanimali slovenski delavski amaterski odri, organizirani v podružnicah tako imenovane Svobode. In res se zdi, kot da se je zgodilo nekaj neverjetnega. Krleževo *Golgoto* naj bi bili uprizorili v koroškem rudarskem kraju Mežica leta 1925, kakor poroča Bogo Teply v razpravi Delavski odri med obema vojnama v Podravju (objavljena v knjigi Delavski oder na Slovenskem, uredil Ferdo Delak, 1964). Pregledal sem poročila Svobode v Mežici, ki so izhajala v centralnem glasilu Svoboda, in našel v 2. številki letnika 1926 naslednje poročilo: »Mežica. Dne 24. I. 1926 občni zbor . . . Dramski odsek je priredil 10 predstav . . . Igral je *Golgoto*, Velejo, Charlijevo tetko, Mlinar in njegova hči, Vdova Rošlinka in druge.« Mislim, da dramsko delo *Golgota*, ki se tu navaja, ni drama Miroslava Krleže, ampak drama Srđana Tucića, ki se je pogosto igrala na slovenskih delavskih odrih. Res je imela Mežica sorazmerno kvaliteten in stabilen delavski oder, toda ostala dela so večinoma poljudna in poprečna, tako da bi bila Krleževa drama izjema. Teplyja in za njim še druge avtorje je zavedlo to, da v citiranem poročilu ni naveden avtor in da imata Krleževa in Tucićeva drama enak (morda ne naključno) naslov. (Tucić v svoji drami *Golgota* prikazuje meniha, ki pobegne iz samostana, vendar ni srečen.)

Da je skoraj nemogoče, da bi bili v Mežici uprizorili Krleževo *Golgoto*, kaže tudi dejstvo, da bi si bili morali Mežičani sami priskrbeti prevod. Kajti prevod Krleževe *Golgote* je izhajal kot podlistek v časopisu Delavska politika šele nekaj kasneje, in sicer od 17. II. 1926 do 27. III. 1926.

Dramo *Golgota* je v slovenščino prevedel Ferdo Delak, mladi režiser, ustanovitelj avantgardnega Novega odra (1925) in kasneje (od 1932) vodja Delavskega odra v Ljubljani, še kasneje pa je gledališko delal med drugim v Beogradu in Zagrebu. Vsekakor je za Delaka značilna jugoslovanska in srednjeevropska orientacija in aktivnost. V začetku leta 1926, preden je pričela izhajati *Golgota*, je v Delavski politiki kot podlistek izhajala Dickensova povest Božična pesem in prozi (prevajalec ni bil naveden, a verjetno je bil Josip Vidmar). Uredništvo je izhajanje te Dickensove povesti pospremlilo s komentarjem, ki poudarja njeno lepoto. Zanimivo je, da tudi komentar ob začetku izhajanja Krleževe *Golgote* poudarja bolj lepoto te drame kot pa njeno družbenopolitično aktualnost. Navajamo ga v celoti:

»Čitajte naš podlistek! Z današnjim dnem smo začeli objavljati v podlistku znano socialno dramo najboljšega sodobnega hrvaškega pisatelja sodruga Miroslava Krleže: GOLGOTA. Miroslav Krlež (I) je v hrvaški literaturi isto, kar je bil v slovenski Ivan Cankar, njegova drama *Golgota* je ena najlepših socialnih iger, kar jih sploh najdemo v svetovni socialni literaturi. – Čitajte naš podlistek, čitajte to dovršeno lepo Krleževo dramatsko delo.«

Zgornji komentar je znabiti napisal Rudolf Golouh, urednik Delavske politike. Mogoče je bil Golouh pobudnik prevoda. Značilen je poziv k branju in da ni priključen nikak poziv k uprizarjanju drame *Golgota*. Kaže, da so slovenski gledališčniki dvomili o možnosti uprizoritve *Golgot*e na slovenskih odrih. V tem smislu je ilustrativen odmev, ki ga najdemo v članku Bratka Krefta Repertoar prolet-odra, ki je izšel istega leta (1926) v reviji *Svoboda*. Bratko Kreft sicer uvršča *Golgoto* v proletarsko književnost in samega avtorja med proletarske književnike, sicer pa dramo na kratko označuje takole:

»Sodobni hrvaški dramatik Krleža je napisal med drugim tudi dramo *Golgota*, v kateri je združil vsemnoge trenutke iz boja proletarcev in buržoazije. Na naših odrih ni uprizorljiva, ampak delo je tudi lepo čtivo za naše diletante. Izhaja v podlistku Delavske politike.« Krleža res prikazuje boj z buržoazijo, vendar pa Kreft tu ne opaža, da Krleža v veliki meri prikazuje boj oziroma nasprotja med samimi delavci oziroma med voditelji delavske organizacije.

Delakov prevod *Golgot*e je še istega leta (1926) izšel v knjižni izdaji, in sicer kot 3. zvezek Lepslovne knjižnice, Zadržna založba v Ljubljani. Tako lahko ugotovimo, da je Krleževa drama *Golgota* kot knjižna izdaja izšla prej na Slovenskem kot na Hrvaškem.

Odpira se zanimivo vprašanje, kakšen je Delakov prevod – ali je omogočal dober sprejem pri slovenskih bralcih in ali je spodbujal k uprizoritvi. Odgovor za zdaj ni niti pritrđen niti odklonilen. V natančno razčlenjevanje prevoda se tukaj ne moremo spuščati. Primerjava s hrvaškimi besedilom, kakršno je v že omenjeni izdaji zagrebške Zore, kaže, kakor da je Delak to in ono izpustil (okrajšal); seveda pa je možno, da je Krleža kasneje kaj dopolnil. Potrebna bi bila posebna študija. Delak je marsikaj dobro razumel in prevedel, a to in ono tudi slabo razumel in zatemnil. Navajam primer takšnega slabega razumevanja, in sicer iz uvodnega opisa scene za 3. dejanje:

Krleža: »U zaglušnoj buci i lomljavi kovačnice, po kojoj se masno dime uljanice radnika.«
Delak: »V oglušujočem ropotu in nabijanju kovačnice, kjer se v masti kadijo oljnate posode delavcev.«
Delak ni razumel, da so mišljene svetilke.

Zdaj, ko je bila Krleževa drama *Golgota* dostopna ne samo v časopisnem podlistku, ampak kot knjižica, je bilo najbrž res v načrtu, da bi jo uprizoril Delavski oder v Ljubljani, kakor poroča Janez Rotar, navajajoč izjave Frana Petreta iz zasebne korespondence. (»V tistem času je bilo v teh krogih veliko govora o Krležu . . . Miroslav Krleža je bil preveč razglašen kot komunist, da bi uprava policije v predcenzuri dovolila igranje njegovega komada. V Ljubljani *Golgota* ni mogla na oder.«) Naj je bila kriva težka uprizorljivost, kot smo omenjali doslej, ali cenzura, česar nismo upoštevali, dejstvo je, da Krleževa drama *Golgota* v Ljubljani in v Sloveniji najbrž nikoli ni bila uprizorjena.

V začetku 20-ih let se sicer tudi ljubljansko Narodno gledališče pod vplivom zgodovinskih dogodkov ni moglo in ne hotelo izogniti temu, da ne bi postavilo v svoj spored dela, ki je obravnavalo revolucionarno in delavsko tematiko. Vendar se je Ljubljana takrat odločila za Galsworthyjevo dramo *Borba*, ne pa za Krleževo *Golgoto*.

Ni jasno, kaj je Bratko Kreft pravzaprav mislil, ko je trdil, da *Golgota* na »naših odrih ni uprizorljiva«. Ali je mislil na scenske težave, na veliko množičnost (neka članica Hudožestvenega teatra je na primer poročala: »Sjećam se scene u talionici tvornice, u kojoj je sudjelovalo stotinu i pedeset ljudi, neobično izrazito bile su postavljene grupe radnika . . .« – citirano po izdaji drame *Golgota* pri Zori) ali pa je mislil na težavnost vsebine, neprilagojenost našim razmeram in podobno. Morda celo na cenzuro.

Že naslednje leto po izidu *Golgot*e, to je 1927, je izšla drama Rudolfa Golouha *Kriza* in bila kmalu tudi uprizorjena na Delavskem odru (1928). Golouhova drama *Kriza* je sicer drugačna kot Krleževa *Golgota*, ima pa z njo tudi marsikaj skupnega. Tako se je torej sloven-

sko delavsko gledališče odločilo za dramo, ki jo je napisal slovenski avtor in jo prilagodil slovenskim in jugoslovanskim razmeram (Krleževa *Golgota* se dogaja v »srednji Evropi«). Krleževa drama je Golouh poenostavil, spolitiziral, shematiziral ter posodobil in aktualiziral. Da je nekaj skupnega med Krleževo *Golgoto* in Golouhovo *Krizo*, posredno izhaja tudi iz leta 1928 objavljene Kreftove kritike Golouhove *Krize*, v kateri pravi: »Izmed vseh slik je zadnja premalo poudarjena, premalo ostro zaključuje konflikt, krizo, ki jo mora sanirati predvsem delavstvo. Nastop neznanca je nekaj mistični deus ex machina, ki pa v novejši dramatiki ni nič neodpušljivega (Krleža: *Golgota*, Kulundžić: Polnoč).«

Nadaljnja usoda Krleževe dramatike na slovenskih tleh je znana. Prodor Krleževe dramatike v ljubljansko in mariborsko Dramo, to je v poklicno gledališče, na veliki oder, z deli iz cikla *Glembajevi*. Drama *V agoniji* 1929 v Mariboru, 1933 v Ljubljani. *Gospoda Glembajevi* 1931 v Ljubljani – ta predstava je bila izjemno uspešna – kar 30 ponovitev. *Leda* 1932 v Ljubljani. Znano je tudi, da je Krleža zdaj odsko prikazoval ne več proletariat, pač pa meščanstvo in aristokracijo, zbudilo kljub avtorjevi kritičnosti do višje družbe tudi nejevoljo in zamero levih, to je socialističnih in komunističnih krogov.

Potemtakem je samo nekaj let po – sicer zapoznelem – izdajateljskem prodoru Krleževe drame *Golgota* na Slovensko – sledil gledališki, odski prodor Krleže z dramatiko, katere tematika je popolnoma drugačna. Ta prodor se je omejeval na poklicno gledališče. Vendar je zanimivo, da nova Krleževa razvojna stopnja le ni ostala brez pozitivnega odmeva v slovenskem delavskem gledališču. V arhivu delavskega odra Enakost na Jesenicah sem namreč našel prošnjo tega odra ljubljanski Drami, naj mu pošlje besedilo Krleževe drame *V agoniji*. Do odrske realizacije pa na jeseniškem delavskem odru ni prišlo. Značilno je, da ta prošnja Jeseničanov datira iz časa, ko je bil jeseniški delavski oder najbolj samostojen in v največjem kvalitetnem vzponu (leta 1934).

...

Krleževa drama *Golgota* se dogaja v »srednji Evropi« in ima torej evropsko, da ne rečem svetovno (internacionalno) razsežnost. V bistvu gre za ponavljanje ali posnemanje oktobrske revolucije. Čas dogajanja je leto 1919, kraj pa najbrž v Nemčiji, ki je sicer iz carstva postala republika, ni pa še bilo gotovo, ali bo v njej zmagal socializem ali kapitalizem. Na oktobrsko revolucijo spominja tudi prizorišče: velika vojaška ladjedelnica, delo na veliki oklopnici, ki se imenuje Republika.

Krleža je tako rekoč preskočil jugoslovansko aktualnost. Iz evropske (internacionalne) širine prodira v krajevnost in individualnost. Jože Moškrič je v svoji dramatiki drugačen: krajevno zakoreninjen in omejen, a iz te krajevnosti in oméjenosti prodira v širšo slovensko skupnost in tudi svetovno revolucionarnost. Medtem ko je v dramah *Rdeče rože* in *Borba za kruh* krajevna omejenost dokaj provincialna in se direktno, skokovito veže na svetovne (internacionalne) razsežnosti, pa je v drami *Dani* se kraj pomemben, ni provincialen, podjetje je veliko in ta krajevnost se naravno in postopoma širi predvsem na vseh-slovenski prostor.

Krleževa drama *Golgota* prikazuje delavstvo, in sicer tako vodilne delavce ali delavski odbor kot tudi navadne, politično manj aktivne delavce. Delavski odbor je ostro razdeljen na tiste (predvsem sta to Andrej, ki je po rodu Rus, in Pavle), ki spričo velikih družbenih nemirov in bojev ter splošne negotovosti (boji potekajo v bližnjem mestu) in nasilja, h kateremu se zateketa vojska in kapitalistična oblast (streljanje delavcev), izvajajo teroristične (anarhistične) akcije, prizadevajoč si za vsako ceno uresničiti navodila neke revolucionarne centrale, ki pa ni prikazana, in sicer hočejo ustaviti proizvodnjo v ladjedelnici s tem, da bi glavne objekte razstrelili – ter na tiste (Kristjan), ki so proti tako imenovani »direktni akciji«, kar pomeni takojšnjo dosledno delavsko revolucijo in boj za prevzem

oblasti, ampak se zavzemajo za mezdni boj, za tarifno stavko, za povišanje delavskih plač in izboljšanje delavskih življenjskih razmer, pri čemer menijo, da socializma ni mogoče doseči čez noč in z bojem, ampak da je to dolgotrajen proces in temeljito preobraženje človeštva.

Moškrič – drugače kot Krleža – ne prikazuje revolucionarnih, tako rekoč vojaških akcij, ampak predvsem stavke v smislu mezdnega boja. Seveda, Moškrič je nastopil kasneje kot Krleža. To je bilo dobrih deset let na primer po krvavih (revolucionarnih) dogodkih na Zaloški cesti v Ljubljani ob železničarski stavki. Dejstvo, da Moškrič ne prikazuje »direktne akcije«, pa ne pomeni, da revolucionarna preobrazba družbe in delavski prevzem oblasti nista predvidena in latentno prisotna. Toda izhodišče revolucionarne preobrazbe je pri Moškriču obrambni boj proti kapitalističnim načrtom, da bi se povečalo izkoriščanje delavstva, zato da bi se povečal dobiček. Moškrič ne pričena revolucije pri vrhu, ampak pri temeljih. Celo v okviru mezdnega boja je pri Moškriču delavstvo bolj ali manj nenotno in razdeljeno. Vendar je pri Moškriču enotnost delavstva dosegljiva, medtem ko pri Krleži ni.

V Krleževi drami *Golgota* se sicer zdi, da sta radikalna in reformistična struja delavske organizacije prikazani kot nasprotje, ki ima filozofske razsežnosti in osnovo, to se pravi, da sta obe upravičeni in moralni, toda končno se jasno izkaže, da je Kristjan povezan s policijo in oblastjo in da je bil pripravljen svoje tovariše izdati, samo da bi preprečil njihove akcije in da bi se sam uveljavil kot edino zveličavni ljudski tribun in voditelj.

Medtem ko Kristjanovi tovariši v boju padejo, pa Kristjan na koncu doživi poraz samo v zasebnem življenju – v odnosu do žene in s smrtjo edinega otroka. Kristjan ostane živ in postane velik voditelj, a v resnici ni moralen. Andrej, Pavle in drugi padejo in sploh nimajo priložnosti, da bi postali pravi dramski junaki. Niti ne padejo na koncu, ampak že prej.

Krleževa drama temelji na relativizmu človeških dejanj, na splošnem porazu človeka v njegovih bolj ali manj pozitivnih prizadevanjih. Kajti tudi Kristjan je po svoje prepričljiv in razumljiv. Skoraj ne zaveda se, kako se vzpenja in drsi nasproti oblasti in kako se pri tem omadežuje. Kristjan je podoben shakespearekim likom. Da bi se zavedel svoje poti, ki ni poštena, saj je zaslepljen od politične ambicioznosti in je kar nečloveško političen, skratka zato da bi bil vendarle kaznovan, ko ga pa resnično življenje ne kaznuje, ampak nagraduje (na primer podobno kot Kantor v Cankarjevi drami *Kralj na Betajnovi*), je na koncu potrebno mistično srečanje z usodo. Usodo predstavlja lik Doktorja, ki ima masko boga in deluje kot satan. Kristjan je torej dramska glavna oseba, a ni junak. Andrej in Pavle in njuni pa so junaki, heroji, a niso glavne osebe; a kljub temu da so junaki, ni mogoče reči, da jim da Krleža popolnoma prav in da jih ima za popolnoma pravične. Ali kot pravi na koncu Doktor: »Davno je bilo to, ko sem mislil, da govorijo ljudski tribuni resnico!«

Krležev filozofski relativizem se kaže tudi čisto na zunaj – kot relativnost in subjektivnost človeškega spoznanja, kar pogosto prihaja do izraza kot problematična objektivnost sodnih raziskav. Človek težko odkrije resnico. V Krleževi drami na primer delavci pretresajo razne novice – resnične in neresnične – o dogajanju v usodni noči. Dvomljivost sodne objektivnosti je predstavljena med drugim v osebi Starca, ki predlaga, da imata prav tako Andrej kot Kristjan oziroma da naj o tem razsodi delavsko razsodišče. Delavec Ksaver (to ime je izpeljano iz Ahasver) pripoveduje, kako je v resnici umrl Pavle, in o svoji krivdi, a tovariši ga ne razumejo, ga nimajo za verodostojnega, njegovega pričevanja ne upoštevajo.

Moškričeva dramatika pa je drugačna. Nekateri delavci so pri njem izrazito pozitivni, drugi pa negativni. Moškrič ne pozna relativizma, ampak trdnost dejstev in spoznanj. Moškričevi pozitivni delavci ne padejo in ne obnemorejo v boju (izjema je deloma prva

redakcija drame *Rdeče rože*), ampak dosežejo uspeh in zmago – res ne v nekem absolutnem boju na vse ali nič (»direktna akcija«), ampak v na videz majhnem boju v okviru tovarniškega okolja. Toda ta zmaga ima vedno perspektivo prihodnjih večjih in velikih zmag. Tudi nekateri Moškričevi delavski voditelji (*Dani se*) so korumpirani in politikantski, a o tem ni nobenega dvoma in se očitno osramotijo oziroma jih razkrinkajo. Lahko rečemo, da filozofska pozitivnost Moškričevi dramatikii omogoča, da je nedvomno vzgojna, poučna, lepa, pa tudi trdno in jasno organizirana v celotni kompoziciji.

Ko Krležev Pavle umira (2. dejanje), pravi: »*To je smrt, to nije vatra! A kako sam sanjao o vatri! Kako sam sanjao da vidim ludnico gdje gori! Nebo sam krvavo htio da vidim, a ne ovako sivo! Podmuklo! Strašno podmuklo! Sve su to iluzije! Kakva vatra! Kakva smrt! Nema ničega! Samo sve ovako kako je! Uvijek ovako! Sivo! Glupo! Podmuklo! Zima, kiša, vjetar, poraz za porazom! Vječna sramota poraza!*« Ta monolog jasno kaže, da razsežnost Krleževega lika ni samo realistična, to je prikaz resničnega delavca, ampak tudi filozofsko-literarna, to je naturalistični prikaz propada romantičnih in ekspresionističnih revolucionarnih iluzij. (Spomnimo se na primer motiva krvavo nebo pri Srečku Kosovelu.) To pa pomeni, da Krležev lik nosi obeležja globokega intelektualizma, ki je poleg tega v svojem bistvu pesimističen. Pri Moškriču ne samo da ne najdemo kakega prizora, kako umira delavski heroj, ampak tudi ni intelektualizma in veliko manj je pesimizma, ki je precej značilen tudi za Cankarja. Moškričevo dramatiko lahko označimo kot novi, preprosti, psihološki realizem, a s potezami romantične idealizacije. V Moškričevih dramah najdemo številne primere globoke človeške ganljivosti, ki je večinoma usmerjena optimistično.

Poleg delavskih voditeljev Krleža v veliki meri prikazuje tudi navadne delavce, delavsko množico, ki pa ni enotna, ampak je vedno razčlenjena. Prikazu navadnega delavstva posveča Krleža veliko pozornost in ta prikaz je pravzaprav izven neposrednega dramskega dogajanja. Delavce prikazuje v 3. (na delovnem mestu) in v 4. dejanju (na pokopališču, ob pogrebu delavskih žrtev). Zanimivo je, da prikazuje tudi tipičnega, individualiziranega predstavnika navadnega delavstva. Tako namreč lahko označimo Ksaverja z njegovo družino, to je ženo in otrokom-učencem (2. dejanje in sam Ksaver še kasneje).

Krleževi delavci pripadajo največ tako imenovanim »rumenim«, to je malomeščanski mentaliteti. Tipičen primer je delavec, ki ima prihranke iz Amerike in se boji, da mu ne bi propadli. Eden od delavcev zagovarja svojo strokovno kvalifikacijo in svoj višji zaslužek. Delavska množica je v tolikšni meri neenotna, premalo zavedna, človeško slabotna in neorganizirana, da nastanejo medsebojni prepiri, pa celo boj in fizično obračunavanje. Namesto da bi se bojevali proti zunanjemu sovražniku – kapitalizmu, se bojujejo med seboj. Krleža mojstrsko prikazuje razne individualne usode, značaje in nazore in dosega pri tem nadčasovnost in občečloveškost.

Podobno kot Krleža tudi Moškrič tako rekoč posebej slika delavsko življenje, tudi zasebno, in razpravljanje. Podobno kot Krleža tudi Moškrič ne ceni delavske množice, saj je spremenljiva, nedosledna, nevdržljiva, neenotna. Vendar je pri Moškriču manj pesimističnih in več optimističnih barv v prikazovanju delavskega zasebnega življenja. Moškrič rad slika pozitivni razvoj delavstva iz neorganiziranosti v delavsko organiziranost. Posebno značilne za Moškriča so družbeno aktivne in pozitivne delavske žene in dekleta, medtem ko sta v Krleževi drami Ksaverjeva in Kristjanova žena bolj negativna in postranska kot pozitivna in pomembna lika.

Osrednje, najdaljše dejanje Krleževe drame *Golgota* je 3. dejanje, ki se dogaja v ladjedelnici, in sicer v doku na gradbišču velikanske ladje. Krleževa drama zahteva veliko scenerijo, seveda ne samo zato, ker želi ustvariti spektakelske učinke, temveč predvsem zato, ker hoče, da na gledališkem odru, ki je po tradiciji meščanska ustanova, zaživi pristo delavsko (delovno) okolje in se prikaže množičnost delavstva kot znamenje njegove

potencialne sile. Na odru se torej pojavi delo, delovni obrat, skorajda tovarna. V gledališkem smislu torej Krleža izraža težnjo po avantgardnem osvajanju novih prostorov.

Moškrič te težnje ne izkazuje. Ne postavlja na oder delavnic, strojev, morda niti ne delavcev v izrazitih delovnih oblačilih, ampak so njegova prizorišča klasično abstrahirana na delavsko stanovanje, gostilno, pisarniški tovarniški prostor, prostor za sestanke. Moškrič, ki je sam tudi še kot pisatelj ostal delavec, ne sledi avantgardni gledališki težnji, ki je bila značilna za avtorje in režiserje, ki so izhajali iz intelektualnih vrst. Moškrič osvobaja gledališče od pretirane spektakelske in avantgardne funkcije, ki je značilna za Krležo (na primer prikaz celega človeštva – od škofov, vladarjev, generalov do beračev – ki se zvrsti pred preganjanim, umirajočim Pavletom v 2. dejanju; izvedba tega spektakla je najbrž zamišljena s filmskimi sredstvi ali vsaj diapozitivi; drugi primer spektakelske gledališke funkcije pri Krleži je izrazita zvočna nasičenost njegove drame). Tudi kar se tiče prikazovanja množice je Moškrič veliko bolj skromen kot Krleža. Krleža v 1. dejanju zvočno prikazuje vojaštvo, v 2. dejanju Pavletove zasledovalce, medtem ko sta 3. in 4. dejanje sploh izrazito množični.

Krleževa drama *Golgota* je prizoriščno zelo razgibana, filmsko razgibana. Prvo dejanje se dogaja v Andrejevi sobici, v 2. dejanju je na odru interjer delavske kočice (Ksaverjeve), pa tudi zunanji prostor z naravnimi objekti, 3. dejanje poteka v ladjedelnici, 4. dejanje na pokopališču na pogrebu, 5. dejanje v Kristjanovem stanovanju ob postelji smrtno bolnega otroka. Torej se nobeno prizorišče ne ponavlja, tri so izjemno velika, zvočni in vizualni učinki jih še razširjajo in razgibavajo. Drugače je v Moškričevih dramah, za katere je značilna večja, skoraj klasična enotnost prizorišč, njihovo ponavljanje in večinoma zaprtost.

Kar se tiče časovne organiziranosti dramskega dela, se zdi, da je Krleževa drama *Golgota* enotna in časovno zgoščena – traja en dan in potem še en dan. Dogajanje poteka izrazito zaporedno. V nasprotju z Moškričevo kompozicijo, ki je deloma analitična in simultana, pa Krleževa časovna enotnost nima klasičnih, analitičnih, ampak moderne sintetične značilnosti, tako da mestoma učinkuje bolj kot zbornik zaporednih živih slik ali kot simfonija kontrastnih delov kot pa pripovedni in akcijski organizem.

Naslov Krleževe drame (*»Golgota«*) je vzet iz zgodovine oziroma mitologije krščanstva. (Sploh je v delovski dramatik Kristusovo trpljenje pogosto uporabljeno kot simbol delavskih žrtev in delavskega trpljenja.) Izrazito se krščanska motivika pojavlja v Kristjanovih govornih nastopih, tako da lahko Kristjana označimo kot krščanskega socialista. Na primer: *»I kao što je Krist uskrsnuo u nedelju ujutro sa crvenom zastavom, tako će i naša ideja slaviti Uskrs... Nas ganjaju, nas zatvaraju, nas viješaju i strijeljaju samo zato, jer govorimo Istinu. Tako su i Krista, prvoga revolucionera, objesili među dva razbojnika, i to je stara oprobana buržujaska metoda. A mi nećemo ni klanja ni topova, mi hoćemo mir i pomirenje! Dosta je Goltote! Neka dođe Uskrs! Neka dođe crvena zastava Uskrsa!«*

Naslov drame je gotovo nekaj avtorskega in resnega. Toda naslov *»Golgota«* je v nasprotju z dejstvom, da Krleža prikazuje Kristjana kritično in celo kot Judeža, izdajalca. Morda pa je Kristjan samo dosleden izvajalec svojega prepričanja, svojega programa? Krleža vzame torej za naslov svoje drame besedo (motiv), ki je pogosto na ustih politikantskega Kristjana. Poleg tega imata golgotski naslov in simbolika stvarno utemeljenost v tem, da se drama dogaja na veliki teden, kar je mogoče odrsko posebej poudariti. Ena od prvih te utemeljenosti je domača naloga, ki jo piše Ksaverjev otrok; to je apokrifna zgodba o židu Ahasverju, ki Kristusu ni pomagal nesti križa, mu ni dal vode in mu ni dovolil, da bi počival na klopi pred njegovo hišo.

Podobno kot Ahasver zavrne Kristusa, Ksaver in njegova žena ne sprejmeta in ne dasta zatočišča preganjanemu in ranjenemu Pavlu, boječ se represalij bele soldateske. Pavel in

potem Andrej umreza podobno kot Kristus. Ksaverja potem znova in znova preganja slaba vest, kar drama izrazito prikazuje (Ahasver po legendi ni mogel umreti).

Vsa ta simbolika je sestavina Krleževe drame oziroma njenega oblikovnega načina in stila. Kakor so nekateri deli Krleževe drame popolnoma realistični (na primer lik Kristjanove žene, liki delavcev), pa so drugi ali naturalistični ali ekspresionistični ali simbolistični, tako da je Krleževa drama hotena sinteza različnih modernih literarnih načinov.

Krleževa drama ne vsebuje kakšnih protiverskih ali ateističnih idej. To je pomembno zato, ker se je slovenska socialna demokracija povezovala s svobodomiselnostjo in je bila v svojem zgodnjem obdobju borbeno protiklerikalna. Tudi v Moškričevi delavski dramatiki ni nobenih ateističnih idej. V nasprotju s Krleževo dramo pa Moškričeva dramatika tudi ne vsebuje nobenih verskih simbolov in je glede literarnega načina stvarna, uravnotežena, realistična oziroma realistično-klasična (klasicistična). Torej ni mogoče reči, da je Krleža izobražen, Moškrič pa neizobražen, ampak da sta kot dramatika izobražena različno oziroma imata različno dramsko izhodišče.

Medtem ko Moškrič v svojih delavskih igrah prikazuje tudi kapitaliste, sprva (*Rdeče rože*) enega kot moralno negativnega, drugega pa kot sorazmerno pozitivnega, kasneje (*Dani se*) pa jih prikazuje kot ljudi, ki imajo svojevrstne moralne vrednote in so spoštovanja vredni družbeni nasprotniki, medtem ko se v njihove privatne zadeve več ne spušča, pa Krleža v drami *Golgota* kapitalistov sploh ne prikazuje oziroma jih prikazuje v enem samem, posplošenem in simboličnem liku. To je nadzornik na delovišču. V njem simbolizira nečlovečnost, krutost, militarizem. Krleža označuje nadzornika: »Simboličan nadglednik izgleda glomazan kao gorila. Njegov glas grmi kao glas nevidljvog kapitalizma.« Ferdo Delak je v slovenskem prevodu to oznako izpustil. Torej Krleža v svoji drami izkoriščevalskega razreda ne razčlenjuje, ampak ga prikazuje posplošeno negativno. Lik nadzornika spominja na kasnejši fašizem in hitlerizem, kakor da je Krleža družbeni razvoj v Nemčiji predvidel.

Če podrobneje pretehtamo fabulistiko Krleževe drame, ugotovimo, da je pisatelj najbrž hote prikazal, da revolucionarna akcija nima stvarne osnove, ni dobro pripravljena, ni naravna, ampak visi bolj ali manj v zraku. Krleževi revolucionarji zbujejo sočutje, a ne zaradi svoje sposobnosti (na primer če bi bili vojaško sposobni), ampak samo zaradi krute usode, ki ji grejo tako rekoč sami nasproti. Na prvi pogled se zdi, da je Kristjan v delavskih bojih sposoben strateg in taktik. Vendar če premislimo, kaj pravzaprav pomeni tarifna stavka, za katero navdušuje delavce: ta stavka ne izvira neposredno iz tega, da bi bile delavcem odvzete kakšne pravice ali zmanjšan dohodek, ampak je nekakšen konglomerat ofenzivnega sindikalističnega boja za boljše življenje in pa izkoriščanja trenutnega političnega položaja: vojaško nasilje nad delavstvom naj kapitalizem, če hoče preprečiti revolucijo – plača. Poleg tega naj bi mezdna stavka potekala v okoliščinah vojne in nasilja. Torej je ta stavka gospodarsko nejasna in družbeno nečista (politikantska). Tako revolucionarna kot stavkovna akcija stojita na šibkih, preprosto nekvalitetnih osnovah.

Moškričevi delavski voditelji pa niso, tako kot Krležev Kristjan, samo politično sposobni, ampak so tudi odlični in nepogrešljivi strokovnjaki ter seveda moralno neoporečni. Odlično razumejo tudi problematiko upravljanja industrijskega podjetja. Stavke, ki jih vodijo Moškričevi delavski voditelji, so vsestransko (gospodarsko, taktično, socialno) utemeljene, demokratične, ne pa avtokratske, moralno čiste, ne pa preračunljive. Moškriča odlikuje poznavanje in jasno literarno izražanje vsakokratne konkretne gospodarske problematike. Moškrič prikazuje bedo delavskega življenja ne samo kot resničnost, ampak kot oblikovalno hvaležen literarni motiv.

Družbeno dogajanje v Krleževi drami *Golgota* ima prednost pred zasebnim, intimnim dogajanjem. V glavnem velja to tudi za Moškričevo delavsko dramatiko. Vendar pa Mo-

škrič zasebno dogajanje prikazuje kot postransko bolj v sredini drame, nikakor pa ne na koncu, ki je pri njem poantiran družbeno, medtem ko se Krleževa *Golgota* presenetljivo zaključuje z intimnim, zasebnim dogajanjem, ki mu je s tem dan nenavadno močan podudarek. Takšna kompozicija Krleževe *Golgot*e nas spominja na Cankarjevo dramo *Hlapci*, kjer na koncu revolucionarni Jerman čuje in si izprašuje vest ob na smrt bolni materi. Krleževa intimnost na koncu *Golgot*e vsebuje fantastične in filozofske (faustovske) prvine, s katerimi se omejuje vdor sentimentalizma, ki je sicer precej značilen za Cankarja in tudi Moškriča.

Krležev Doktor tudi načelno izpodbija pravico človeka do intimnosti družinskega življenja, če ni pošten v svojem družbenem delovanju.

Krleževo dramo *Golgota* označujeta množičnost in slikanje proletarskega življenja, kar se je uveljavljalo zlasti v sodobni, porevolucijski sovjetski dramatik. Na drugi strani označuje *Golgoto* družbeni relativizem in objektivistična nepristranost, vendar ne v razmerju kaptializem – proletariat, temveč znotraj samega proletariata, med njegovimi strujami. Na ta način ostane Krleža v popolni konfrontaciji nasproti kapitalizmu, ki ga skoraj ne prikaže, a glede samega proletariata in njegovih možnosti in sposobnosti prevladuje pesimizem. Krleževo dramo odlikuje široko poznavanje delavskega življenja in tendenc v družbenem razvoju, kakor tudi filozofsko poglobljanje in utemeljenost posameznih stališč. V formalnem pogledu je za dramo *Golgota* bolj značilna kompozicija velikih dejanj – slik, kot kompozicija razločnih in akcijsko usmerjenih prizorov in dialogov. Prevladuje razpravljanje in govorništvo.

Naša primerjava ugotavlja značilne razlike, a tudi podobnosti med Moškričem in Krležo glede dramske obravnave delavske tematike. Ta primerjava naj pripomore, da bi jasneje videli in vrednotili značilnosti enega in drugega dramatika.

Summary

COMPARATIVE TREATISE ON KRLEŽA'S PLAY »GOLGOTA« AND MOŠKRIČ'S WORKERS' DRAMAS

The author deals with »Golgota«, the play by Miroslav Krleža (1922), within the framework of his treatise on those plays by Jože Moškrič in which proletarian and industrial themes are predominant (Red Roses 1932, Fight for Bread 1933, At the Break of Dawn 1935). He wants to establish what the reception of »Golgota« was like in Slovenia, and claims that it was not performed. It had no immediate influence on Moškrič's plays. Krleža deals with the split in the working class in their fight to seize power or, respectively, to obtain a larger piece of bread. The workers' struggle is not a graduate process or based on capability and accuracy, but on rhetoric and symbolism (the suffering of the workers is similar to the suffering and revolutionary spirit of Christ). The value of people's actions and desires is relative. Moškrič, however, describes the workers' struggle in a limited environment, with limited aims, which are firmly set and can be realized. His plays with their working class themes are optimist. In form, they are not avantgarde but classical.