

Koplješ se, Sicilija, v svetlem morju, ki ti z naklonjenostjo miluje oba boka in sonce te obseva s slepo vdanostjo. Vsa si oplojena z žitom in sleherno leto brez stoka rodiš vino, rodiš fižol, rodiš smokve in rožiče. Vidim mandljevec, mastiko, citronovec, dateljnovno palmo, božam tvojo konopljo, tvoj bombaž in tvoj tobak. Ni čudno, da edino na tebi uspeva plod, ki ga kličejo mana, tvoje morje je bogato koral in rib, premoreš žveplo, marmor, lehnjak in sol.

Vrnil se boš, popotnik, pozdravit kmeta in ribiča, ki sta te z bogastvom in lepoto iz teh zapisov tesneje seznanila, kakor bi te bil hotelir v velikem mestu.



Dušan
Moravec

Koblarjeva skrb za Leskovčeva dramo (Ob pripravljanju pisateljevega Zbranega dela)

V razvoju naše dramske književnosti in gledališkega ustvarjanja zasledimo le malokateri »tandem«, ki bi bil spodbuden za pisatelja in bi mu omogočal zanesljivejše uveljavljanje na odru. Nemara bi našli v našem času nekaj več primerov tesnejšega sodelovanja med režiserji (ali dramaturgi) in odrskimi avtorji, v prejšnjih obdobjih pa so taka sožitja pri nas domala osamljena, četudi so bila v svetu in celo

pri naših bližnjih sosedih pogosto živa in plodna – spomnimo samo na Stanislavskega in Čehova ali pa na Gavello in Krležo (pozneje je približal prav ta hrvaški režiser svojega rojaka tudi Ljubljani). Cankar, na primer, take sreče ni imel; v času, ko je najbolj potreboval opore pri gledaliških ustvarjalcih in usmerjevalcih, so ga ti bolj zavirali kot spodbujevali in večidel je stal pred zaprtimi vrati – šele intendant Juvančič je v svojem kratkem meddobju že na začetku poskrbel za krst dolga leta odlagane satirične komedije o narodovem blagru in dal s tem spodbudo za naglo (do)zorenje šentflorjanske farse. Naš največji dramatik je dobil enakovrednega soustvarjalca šele v Milanu Skrbinšku, vendar postumno, četudi prvo leto po smrti, in režiserjeva zavzetost tako žal ni mogla več vplivati na njegovo dramsko ustvarjanje; pa še to se je zgodilo v Trstu, tako kot je nekaj let zatem izpričalo novo Narodno gledališče v Mariboru veliko večjo skrb za razvoj domače dramske tvornosti kakor Ljubljana, o čemer govori ne le uprizorjeni repertoar, ampak tudi bogata in značilna korespondenca upravnika Brenčiča s slovenskimi pisatelji.

Pri vseh teh primerih je šlo predvsem za sodelovanje med avtorji in režiserji (dramaturgi, intendant...), medtem ko je primer »tandema« Koblar–Leskovec drugačnega značaja in je docela izjemen: urednik (in kritik) je odločilno sodeloval pri objavljanju dramskih besedil obetajočega in dotlej neznanega dramatika v drugi polovici dvajsetih let, posredoval pa je zanj tudi pri založbah in gledaliških vodstvih; ob pisateljevi zgodnji smrti je zvesto spremljal njegovo delo od prvega nekrologa in spominske študije

pa vse do svoje poslednje knjige, v kateri mu je namenil častno mesto in zapisal veljavno oceno. Pri tem ne gre za »mentorstvo« v običajnem pomenu besede, saj so bile Leskovčeve prve igre že napisane, ko se je kritik seznanil z njim. Gre predvsem za skrb in tenkočutno presojo urednika popularne književne revije in vplivnega kulturnega delavca, za omogočanje pisateljevih prvih stikov z javnostjo. Lahko rečemo, da bi prvih objav in nemara tudi uprizoritev brez Koblarjeve naklonjenosti ne bilo ali pa bi prišlo do njih šele pozneje, najverjetneje po pisateljevi zgodnji smrti. Vsaj ob robu pa je treba vendarle opomniti, da bi bil razvoj našega ekspresionističnega dramatika lahko tudi svobodnejši, ko bi bil botroval njegovim prvim korakom drugače orientiran in Leskovčevim inovacijam bolj naklonjen »mentor«. Koblar je bdel nad njegovimi prvimi koraki z očesom zagovornika (četudi nepoenostavljenega) realizma in varuha strogih zakonitosti klasične tragedije. Če presojamo iz takega zornega kota, je France Koblar svojega varovanca Antona Leskovca (1891–1930) tudi do neke mere oviral ali vsaj njegove prvotne zamisli utesnjeval. To se najbolj določno kaže že pri drami *Jurij Plevnar*, ko je avtor v prvi različici vpletal dialoge z junakovim dvojnikom (ali antipodom), pa je moral vse tiste prizore spremeniti na urednikovo željo (ki je bila hkrati pogoj za objavo); nekaj podobnega pa bi se gotovo pripetilo ob *Dveh bregovih*, ko bi se avtor že vnaprej ne bil odrekel podobi »mistične« Hudobe, tako kot v prvi drami spornega Drugega.

1

Vendar Koblar ni bil prvi »mentor« našega pisatelja. Sprva se je ta zaupljivo in z vso spoštljivostjo obračal na F. S. Finžgarja; poznal ga je iz časa, ko je služboval v Sori blizu njegove rojstne Škofje Loke in ločila ju je velika generacijska pregraja – odtod še večja zadržanost, četudi je pozneje skromni avtor enako ponižno kontaktiral z urednikom Koblarjem, ki je bil le dobro leto starejši od njega. Finžgar je prvi posredoval pri gledaliških šefih (dramaturgu Župančiču in ravnatelju Golii) in prek njega je našel avtor *Jurija Plevnarja* pot do Koblarja, pa čeprav je sprejemal Finžgar dramo z zelo deljenimi mnenji. Njegova prva sodba za mladega avtorja ni mogla biti spodbudna, saj je že na začetku pisma (jeseni 1922) poudaril, da ni bil »še zlepa v taki zadregi« in da »popolnoma ničesar« ne more soditi. Dialog mu je bil včasih krasen, pa spet banalen in prazen, napetosti mu je bilo premalo, glavna ideja ne izzveni jasno – vendar bo rokopis še enkrat prebral in izročil dramaturgu Narodnega gledališča.

Tako je tudi storil in za *Jurija Plevnarja*, ki ga je Koblar pozneje imenoval dramo ljudskega voditelja in obenem socialno dramo, se je začela trnova in še dolgo malo uspešna pot. V gledališču se ni nikomur mudilo in Župančič je potreboval leto dni, da je z Bleda sporočil »mariborskemu« dramatikumu visokostno sodbo, kako je »dramo že davno prečital« in da (rokopisa ni imel pri rokah) »po mojem za vprizoritev ni«. Avtor se je znova obračal na svojega prvega mentorja: Kaj naj stori? Naj ponudi dramo še v Maribor ali katoliški reviji ali pa naj jo sploh zavrže? Vse kaže, da sta oba, avtor in mentor, bolj ali manj pristajala na Župančičevo odločitev, kar se tiče preizkušnje na odru, oba pa sta vendarle dopuščala možnost natisa.

Tako je prišlo besedilo v pozni jeseni 1925 v roke urednika Doma in sveta; vendar se tisti čas Koblarju, ki si je pridobil v naslednjih letih največ

zaslug pri uveljavljanju Leskovčevega dela, ni nič bolj mudilo kakor Župančiču. Pisatelj je nekajkrat obzirno popraševal, kako kaže in dodajal, da je urednik zanj v teh stvareh »zelo merodajen« in bi se rad »vsaj nekaj naučil od svojih pomanjkljivosti«, zato naj mu dobrohotno pojasni razloge svojega molka. Končno se je, spet šele leto dni po prejemu rokopisa, urednik oglasil in priznal, da je dramo že pred meseci prebral, pa nanjo popolnoma pozabil in jo je zdaj spričo prezaposlenosti le na hitro prelistal. Po tem – spet malo spodbudnem – uvodu je avtor, ki je bil za vse ocenjevalce še pisec brez imena, vendar le lahko prebral prvo kompetentno sodbo o svoji drami. »Vaše delo,« tako je presojal Koblar, »je vsekakor duhovita koncepcija, ki pa ni dovolj umetniško zajeta.« Kritika je najbolj motila oseba, ki jo je pisatelj poimenoval Drugi in je res nekakšen »alter ego«, dvojnik ali pa tudi nasprotje Plevnarju, tihi spremljevalec, njegova vest. Včasih nas ta »moteča« oseba spominja na Cankarjevega Zlodeja (vendar Koblarjevo pismo tega ne omenja) – tudi Plevnar govori z njim o »kontraktu« in ga imenuje »motovilo«, tako kot tudi ob Plevnarju pomislimo zdaj na učitelja Jermana, zdaj na žurnalista Šuko. Baza, nadaljuje Koblar, je vsa »čisto realna, odkod tedaj Drugi v to delo?« Ta oseba je bila po kritikovi sodbi »temeljna hiba«, »poetično je Drugi v tej zvezi neverjetna postava«. To je avtor očitno tudi hotel, vendar je kritik vztrajal – Drugi je za razvoj in zaključek dejanja docela nepotreben. Zahteval je, naj prenese vse to v Plevnarja samega, potem bo drama enotna. Plevnarja, nadaljuje urednik, mora zmleti štrajk sam, ker »je ideolog, čustven človek, in ne samo človek, ki slepo udarja ali s slepim prepričanjem drži do konca, kar je začel«. Groza in brezuspešnost štrajka in obojestranska škoda bi morala Plevnarja zmleti in če nazadnje kot ideolog skoraj tudi Lije ne more dobiti, »mora tudi umreti«, tako je presodil Koblar s stališča strogih zakonitosti klasične dramaturgije. Mislite na to, je svetoval avtorju, »saj je že vse nakazano v vašem delu, samo globlje bi bilo treba še zajeti«. (V prvotni zasnovi ob koncu res ni bilo razvidno, ali Plevnar umre ali ne, saj se je drama celo sklenila z njegovimi besedami). Tenkočutnega esteta pa so motila še nekatera imena, ki so pri Leskovcu res pogosto značilna in iskana, vendar v tem primeru ne preizrazita (Srakoper, Hosta).

Pisatelj je upošteval vse namige in zahteve, četudi se ni z vsem strinjal. Razumel je, da gre za pogoje urednika, saj je ta obljubljal natis dela, ki da »ni brez vrednosti«, le kako črto bi mu moral avtor še dovoliti. Leskovec se je uklonil, saj je bilo zagotovilo, da bi začela izhajati tako preurejena drama že v prvih zvezkih novega letnika, več kot vabljivo. Uredniku je bil »hvaležen« za pismo, vendar je v odgovoru ohranjal ponos in svojo misel, kar je utegnilo kritiku tudi ugajati. Plevnarja si je zamislil kot človeka plemenite nravi, ki se »v resno, realno zadevo zažene z vso voljo«, pa mu stopi na pot dvom: ali ima toliko moči in brezobzirnosti, da v danem trenutku izvede svojo zamisel ne glede na žrtve? Ta dvom je posebljen v Drugem in zato ima po njegovi zamisli »raison d'être« – »ali v resnici ni dopustljiv in mar v resnici toliko kviri enotnost in realnost dela?« Avtor priznava, da bi se dala funkcija Drugega prenesti tudi v Plevnarja samega (in tako je tudi storil), vztrajal pa je, da se mu je zdela »stvar z Drugim bolj efektna.« Na drugi strani je kritiku pritrjeval, da Plevnar (ob koncu) »mora na žrtvenik«, in obžaloval je, da je stvar »zaključil polovičarsko«. Prav tako se je strinjal, da besedilo »pila ne more škodovati«. Odločil se je, da upošteva »prijazne nasvete« in delo presnuje, čeprav ni tajil, da se mu »v duši nekaj trga.«

Če iz današnjega – ali pa tudi takratnega – zornega kota presojava Koblarjeve nasvete (zahteve, zapisane z željo, da bi bila drama bolj realna) realistična, se samo po sebi zastavlja vprašanje: ali nista strogi kritik in skromni avtor, ki se je moral ukloniti ali pa odreči srečanju z javnostjo, dela tudi poenostavila ali celo osiromašila? Nemara se je tako spraševal pozneje tudi Koblar sam, ko je dal natisniti takoj po pisateljevi smrti v svoji reviji fragmente iz prvotne verzije, z naslovom *Drugi* in s pojasnilom, v katerem ni prikrival svoje vloge pri nastajanju različic *Jurija Plevnarja* in tudi ne pisateljeve tihe bolečine, ki jo je dotlej poznal le on sam, navedel pa je tudi besede iz tega pisma: hkrati je pojasnil, kako je priromal rokopis svojčas v njegove roke, kako je že prej nekajkrat »obležal« in ga je avtor pozneje še preurejal, dokler ni našla (neuprizorjena) igra svojega mesta na straneh njegove revije (1927).

Ko je avtor sprejel urednikove pogoje, se je tudi Koblar naglo odzval in vrnil rokopis s ponovno »prošnjo«, naj Drugega »zlije v Plevnarja«, in ponovil, da »le tako je prav – Drugi je sedaj preveč iztrgan iz obeležja – pravzaprav ni drugega kot tehnična poteza za Plevnarjevo notranjost; če pa ostane Plevnar sam, bo to polna figura.« Namignil je, da je avtorja mogoče zamikala kaka Molnárjeva igra, če jo je slučajno videl, toda ta je »samo teatralik«; v tej drami pa ne gre za efektivnost, ker je težišče idejno (s tem je seveda neprikrito, četudi po ovinku, povedal, da je tudi Leskovčeva domislica »teatralična«). Ob koncu je še enkrat izrazil prepričanje, da bo delo, če ga tako presnuje – »saj bistvenega to ni nič« – dobro; oziri na to so zgolj »umetniška iskrenost, brez afektacije«. V pismu, ki je pospremlilo tako »presnovano« dramo, je bil avtor zelo kratek in vendar rahlo prizadet – »drugače pa prosim, po lastnem merilu, gospod profesor«. Šele v novem pismu je dostavil opravičilo, da je imel urednik z njim toliko dela, tudi besede, da je »nečimeren in si zato domišljujem, da moja drama vendar le ni tako pod nič. Kakor že je – vidim, da je stvar resna.«

2

Že med tiskom *Jurija Plevnarja* Koblar (marca 1927) prvič omenja tudi *Dva bregova*, četudi le ob robu in brez imena: ravnatelj Golia mu je pravil o novi drami in urednika je stvar brž zanimala, še več, želel si je zagotoviti besedilo za prihodnji letnik revije, zato naj ga nikomur ne obljublja. Avtor je bil pobude vesel, predlagal pa je odločitev na čas, ko bo urednik delo prebral; nanoslo pa je tako, da je ta prej videl delo na odru kakor rokopis. V naslednjih pismih se je znova zanimal za dramo in tudi že za »najnovejšo«, *Kraljično Haris*. Vse kaže, da je v Leskovčev dar vse bolj trdno verjel. Po natisu *Plevnarja* se ni pozabil zahvaliti avtorju – delo mu je bilo »v precejšnji pomoč in listu ni v minus«; povabil ga je, naj ostane reviji »naklonjen in zvest«, in res je objavil v novem letniku *Kraljično Haris*, četudi ga je motila njena »eksotičnost« in si jo je spet zaželel bolj na trdnih tleh.

O vsem tem veliko govori korespondenca med pisateljem in urednikom, ki ga je prvič predstavil javnosti. Leskovec ni odposlal veliko pisem in tudi prejemal jih ni pogosto; tako je serija njegovih dopisov, ki jo je ohranil Koblar iz let 1925–1929, največja dramatikova pisemska zbirka (24 enot), nekaj več jih je napisal le še ženi Miri na začetku službovanja v Radovljici.

Koblar je pisal svojemu varovancu in sodelavcu vsaj štirinajstkrat (nekaj se je očitno porazgubilo), po zgodnji pisateljevi smrti pa je še ohranjal vezi z njegovo vdovo. Ta korespondenca nam omogoča sorazmerno zanesljivo genezo Leskovčevega snovanja in Koblarjeve skrbi za razvoj in objavo njegovega dela. Pisatelj je uredniku brezmejno zaupal in se je hkrati zavedal, kako močno je odvisen od njega; zato je vselej upošteval njegove sodbe, četudi je pri tem ohranjal pokončno držo in svoje poglede.

Urednik Doma in sveta, ki je z objavo *Jurija Plevnarja* poskrbel za dramatikov prvi stik z javnostjo in je natisnil leto pozneje tudi *Kraljično Haris*, je bil voljan sprejeti tudi *Dva bregova* pod svojo »gostoljubno streho«, kot se je izrazil avtor, vendar je v tem primeru – drugače kot pri Plevnarju – oba prehitela gledališka usoda drame. Tako sta se dotedanja pisemska znanca prvokrat sešla ne v uredništvu, ampak na popremierskem srečanju in oba sta obžalovala, da nista imela več priložnosti za pomenek – avtor je preživel večji del večera na drugi strani, vendar »v lepi družbi« dramaturga Župančiča, ravnatelja Golie, takratnega upravnika Kregarja in nekaterih igralcev, med katerimi je bil tudi Levar.

Ko je bila »drama iz življenja beračev« uprizorjena (novembra 1927), se Koblarju natis v reviji ni zdel več primeren – tja sodijo še ne preizkušene, ne pa »preigrane stvari« – zdaj bo »najboljše mesto zanj knjiga«. Tako je svetoval tudi Golia, vendar se Koblar ni strinjal z nekaterimi njegovimi pomisleki, hkrati pa je zavračal tudi misel na objavo v nekem mariborskem almanahu; tam ne bi mogla ustrezati »praktičnim potrebam«, se pravi novim uprizoritvam na ljubiteljskih odrih. Pripravljen je bil na posredovanje pri katoliški Jugoslovanski knjigarni, vendar se je prav kmalu užaljen umaknil, češ da ta založba raje zalaga »igravski šund« kakor poštene igre; z avtorjevim privoljenjem se je pozanimal pri liberalni Tiskovni zadrugi in uspel – knjiga je izšla v zbirki Oder kot prvo in edino samostojno natisnjeno delo za pisateljevega življenja.

Uprizoritev pa je omogočila takratnemu stalnemu recenzentu dnevnika Slovenec, da je tudi javno spregovoril o *Dveh bregovih*, saj poznamo njegovo sodbo o *Plevnarju* le iz pisem. Avtor je bil prepričan, da je strogi in preudarni kritik dramo »najbolje pogodil« – pomisleke ocenjevalcev Jutra in Slovenskega naroda (primerjave z Gorkim, očitke o determinizmu) je odločno in hkrati posmehljivo zavračal. Koblar sicer ni sprejemal Leskovca kot dokončno formiranega pisatelja, vendar mu je delo zbujalo upanje, da dobimo z njim dramatika, ki bo z znanjem in vztrajnim naporom »ustvarjal in gradil, bolj kot pa iz zgolj čustvene fabularnosti propovedoval«. To upanje se mu je zdelo upravičeno, saj ima pisatelj »svoj trden svet in nam hoče odkrivati predvsem tragično sestavo tega sveta«. V uvodu je omenjal tudi *Jurija Plevnarja*, ki ga je tisto leto sam objavil: ta drama v bistvu že vodi do tistega pojmovanja sveta, kakor ga imajo berači v *Dveh bregovih*, vendar je slednja velik korak naprej. Svet beračev je cel in strnjen, v tem svetu veljajo na zunaj posebne postave, ki »tembolj živo bude vse tisto, kar je v človeku prvotnega – voljo do življenja, do lepega belega sveta, hrepeneje po sreči«. Drama sloni na treh osebah – Macafurju, Roni in Floretu, četrti, Krištof, je Macafurjeva pogrešana preteklost, zato »ni sam svoj, ampak tragičen paradoks tega brega«. Zelo značilna je kritiku tehnika drame: začetek v slogu tatske komedije, ko čutimo samo zgodbo, dokler Macafurjeva pridiga ne postavi svojega sveta, ki ga »obsežemo šele na beraškem plesu«. Red je dobro zasnovan, kažejo pa se še hibe v dramatič-

nih poudarkih in v ekonomiji posameznih dejanj; besedni slog je miselno obtežen, mestoma oglat; folklor v zadnjem dejanju, ki je bila Govekarju »apartna«, je Koblarju »primitivna in preobilna«. Vendar je pozdravljal tudi ta, strožji kritik, delo kot »vesel književen pojav«. In tudi gledališki, čeprav ga spet ni sprejemal brez pomislekov. Režiji »z močno realistično označbo okolja in posameznih oseb« je očital predvsem zamisel vloge Floreta – Rogoz je igral Hamleta in ne »do brezumnosti obupanega in ljubečega izgnanca«. Tudi nekatere druge osebe so mu uhajale »izven okvirja edino mogočega realističnega pojmovanja«; vendar je takoj pojasnil, da ne misli realizma »na naturalističnih bergljah«, ampak tisti »višji realizem, ki pisateljev novi svet poda v novi vzvišeni resničnosti, brez prestavljanja v nepotrebno grotesknost«; prav zato je bilo marsikaj smešno, a ne bridkoresnično. Med igralskimi stvaritvami je najbolj pravično stal Levarjev Macafur, najboljši v njegovi družbi pa mu je bil berač Arčon skromnega Lipaha, ki ga ponavadi niso omenjali med prvimi – že davno ni videl tako zrele postave. Najtežjo nalogo je opravila seveda Medvedova kot Rona – zamotana polciganska narava vloge jo je silila k močnim in nenadnim poudarkom, ki so bili zlasti v prvem dejanju težki in raztrgani, toda »boljše Rone naše gledališče ne zmore«. Tretje dejanje je bilo tenkočutnemu estetu prehrupno, saj nekateri igralci »uhajajo iz zmiselne igre in besedila«.

Avtor se je kritiku zahvaljeval, hkrati pa je obžaloval, da ni izrekel »jasne sodbe«. Koblar se je izgovarjal s takratno boleznijo, saj še zdaj »ni dober«, obljubljal pa je tudi še »boljšo« revialno študijo. Res jo je objavil, nekaj mesecev zatem, že po drugi (mariborski) premieri *Dveh bregov*. Novega v tej »študiji« (gre pravzaprav za pregled dela ljubljanske Drame v pretekli sezoni) ni veliko, vendar kritik poudarja, da je delo »ostro prelomilo z našo tradicijo in ima teatralične vrline, ki utegnejo zanimati tudi tujca«. Posredno se dotakne pomislekov, ki jih je imel tudi dramski ravnatelj Golia, češ da »površen gledalec« pogreša še »drugega brega«, vendar se njemu to ni zdelo potrebno – »zgodba na tem bregu je celotna in zase ne potrebuje druge strani«; drama ni enotna v izrazu in niha med realizmom in tematičnim idealizmom, beraški ples pa uhaja v grotesken melodram. Režiser je poudaril bolj realistično plat drame, prav tako Levar svojega Macafurja, medtem ko je Rogoz izoblikoval Floreta skoraj ekspresionistično (v časniškem poročilu smo brali, da je »igral Hamleta«). Ob koncu poročila je Koblar omenil mariborsko uprizoritev, ki je sam ni videl, pač pa ga je avtor informiral o njej: navedel je njegovo mnenje – posredno seveda – »pravijo, da sta *Dva bregova* še bolje uspela v Mariboru; tam je Pregarc poudaril idealistično stran in postavil igro v ekspresionistično sceno« (Leskovec mu je res »zaupno« sporočil svoj vtis, da sta bili Pregarcčeva režija in inscenacija nad ljubljansko, čeprav so bili solisti pri krstni predstavi brez dvoma boljši – enakovreden jim je le Danešev Flore Briga).

Kmalu zatem pa se prevesi pisemski dialog med avtorjem in urednikom k tretji drami, *Kraljični Haris*. Koblar se je živo zanimal zanjo še pred premiero *Dveh bregov*, saj »najnovejše najbolj diši« (junija 1927), preden jo je pisatelj »v prvem konceptu dokončal«. Konec novembra 1927 mu je razodel naslov, ki da je simbolno ime za junakinjo, in vsebinsko nit dejanja,

ki da je vzeto iz moderne družbe. Bal se je, da mu ne bo ugajala, saj tudi njega samega v vsem ne zadovoljuje; ko mu je nekaj dni zatem poslal rokopis, je že vnaprej slutil, kaj bo zbuvalo urednikove pomisleke, in se je skušal zavarovati s priporočilom, da drama »mogoče le ni tako tuja, kakor bi se na nagli pogled zdelo«.

Avtorjeve slutnje niso bile brez osnove. Mentor je prav kmalu sporočil, da je bil po prvem branju »obupan«, vendar po drugem »potolažen«. In čeprav je dostavil bodrilno besedico »Bo!«, je sprejemal nesamozavestni pisatelj le tiste misli iz pisma, ki so bile manj spodbudne: da se je zdelo kritiku pri prvem branju »vse zdobljeno, brez močne osnovne črte«, pa tudi pri drugem je čutil, da delu »manjka še zadnje mogočne poteze«, nastopi nekaterih oseb niso še dovolj neprisiljeno podani, ali bolje, »niso nujni za tisti čas in prostor«. Predvsem pa je Koblarja, kot je naš ekspressionist pričakoval, motilo »nekoliko preveč eksotičnosti« in še posebej – zamorec. Skratka, ustavljal se je ob stvareh, kakršne so zbujele njegove pomisleke že pri Drugem v *Juriju Plevnarju*, ali pri osebah, ki bi jim prav gotovo ugovarjal, ko bi avtor že vnaprej ne črtal enako »motečega« lika Hudobe v *Dveh bregovih*. Pisatelj je bil ob kritikovem sporočilu prizadet in še bolj »obupan« kakor ta ob prvem branju. Takoj je sédel in skušal umakniti igro, ponavlja samo Koblarjeve pomisleke, čeprav je ta delo v osnovi že sprejel; rotil ga je, naj rokopisa ne tiska, saj ima že tako Pregljevo dramo! Prav nobene užaljenosti ni čutili v tem odgovoru, prej potrditev dvoma in nezaupanja vase, tako značilnega za našega avtorja. »Vaša sodba je zdrava«, tako je prepričeval urednika in verjel je, da ga je obvarovala javne sramote – »vesel sem, da imam tako iskrenega mentorja«, skratka, »ne tiskajte, prosim«. Tudi urednik je odgovarjal skorajda z obratno pošto – videl je, da je pisatelja s »svojo naglo pisavo« preveč vznemiril, saj je vendar trdno odločen tiskati *Kraljično Haris*: V prvem zvezku novega letnika bo objavil samo prvo dejanje, tako da do naslednjih dveh »oba« dobita distanco in lahko potem tudi avtor nadaljevanje še pregleda. Ta se je sprijaznil s pojasnilom, saj »v stroj« seveda ne upa segati. Tako kot svojčas pri *Plevnarju* je bil takoj pripravljen na retuše po mentorjevih nasvetih: zamorca Pjera bo zamenjal s »starim slugo«, kar se tiče drugih »eksotičnosti«, pa jih bo skušal omiliti, čeprav se je bal, da bi zaradi tega osebnost Sabine preveč ne oslabela.

Urednik je bil po prvem pisateljevem odzivu obzirnejši: oznako »zamorec« (prvotno Senegalec) je v seznamu oseb sicer res prečrtal, pustil pa mu je tuje ime in ohranil značilno nedomačo dikcijo. Ko je poslal avtor (nekoliko preurejeno) tretje dejanje, se je skušal zavarovati pred morebitnimi novimi posegi in je obzirno namignil, da si jih več ne želi: »Prosim Vas, da sprejmete in tiskate stvar tako, kakršna je zdaj. Eksotičnosti je dosti – pa ni nelepa in dolgočasna«. Urednik ni ugovarjal; in ko se je po nekajmesečnem premoru spet oglašil, v pozni jeseni 1928, je vabil Leskovca k sodelovanju v novem letniku in ni prikrival simpatij do njegovega dela: »Meni ste drag sotrudnik in sem prepričan, da je list z Vašimi prispevki pridobil«; pri tem je še posebej poudaril, naj ne jemlje tega kot »agenturno pisanje, govorim zares«. Znova je spomnil tudi na že objavljeno, a še ne uprizorjeno *Haris*; prigovarjal je dramaturgu Župančiču, pa je videl, da drame sploh še ne pozna – opravičeval ga je, da ima dela res veliko, hkrati pa mu je očital indolentnost, saj tudi Preglju še ni odgovoril, čeprav venomer trdi, da bo »Ljubljanske študente« igral. Tudi za *Haris* se še niso odločili in poznavalec

gledaliških razmer je sodil, da je tisto leto ne bodo igrali, drugo leto pa prav gotovo, če se »uredi tako, kakor kaže sedaj«, pri tem je namignil na pričakovano spremembo v vodstvu ustanove in nemara tudi na svoj morebitni vstop v gledališko areno, vendar mu je pozneje zaupal, da to »za enkrat ne kaže«.

Tako so odlagali uprizoritev te svojevrstne »ljubezenske drame« iz meseca v mesec, čeprav jo je avtor predložil že v avgustu 1928 in je ponavljal, kako rad bi videl Sabino na odru. Ko so se vendarle odločili, so jo lahko igrali le še v pisateljev spomin, v prvi jeseni po njegovi smrti, 11. oktobra 1930. Takrat je bila natisnjena tudi Koblarjeva kritika, eno od številnih pričevanj, kako je ostajal nekdanji mentor in urednik zvest svemu sodelavcu in prijatelju tudi še po slovesu.

4

France Koblar je kot urednik revije, ki je Leskovcu odprla pot v svet, najprej spregovoril na grobu o pisatelju, nekdanjem praškem študentu, bojevniku na soški fronti, italijanskem ujetniku in pozneje solunskem dobrovoljcu. Svoj govor je vpletel tudi v prvi spominski zapis, objavljen na straneh revije *Dom in svet*; pokojnika je imenoval tihega in dobrega človeka, prijatelja in tovariša, s katerim je slovenski narod izgubil tudi darovitega pisatelja, ki bo našel kot dramatik priznano mesto v slovenski književnosti.

Objavil je tudi časniški nekrolog, namenjen širšemu krogu bralcev (v *Slovincu* 25. januarja 1930) in se pomudil tudi ob pisateljevih še neobjavljenih igran ali neizpeljanih načrtih; tudi v tem zapisu je poudaril, da bo ocenila Leskovca naša literarna zgodovina kot enega izmed tistih talentov, ki jim ni bilo dano, da dozore v svojih najboljših sadovih – pa tudi to, kar je napisal, je za kratko dobo njegovega javnega dela »bogata žetev in viden donos k slovenski drami«.

Prav kmalu pa je objavil urednik tudi daljšo, še danes veljavno »spominsko studijo« na straneh svoje revije. Tam je natančneje opisal pisateljeve začetke, prvo objavo s skrivnim imenom (*Dom in svet*, 1912), rokopise, ki so nastali v italijanskih taboriščih, predvsem pa temeljni drami, tudi javnosti še neznanu *Sovodenj* in poslednje dokončano besedilo, ljudsko igro iz kmetiškega okolja, *Vero in nevero*. Označil je pisatelja – kljub nekaterim »opaznim vplivom« – kot »svoj pojav«, ki ni vselej »prijeten, ampak močan: prenasičen je dramatike in nenavadnih neskladnosti. Človeške prirodnosti: ljubezen, sovraštvo, vsakršen pohlep, se ne izražajo kot strasti, ampak kot močne funkcije, samozavestne in izzivalne«. V svoje osebe je trdno veroval in koncepti kažejo, kako jih je prenašal iz enega dela v drugo in poglobljaj njihovo dramatičnost – Flore Briga iz *Dveh bregov*, na primer, dobi v *Veri in neveri* svojega dvojnika.

Kritik je ob primerih javnosti že znanih iger poudaril »neko novodobno, neavbljivo eksotičnost brez romantike« in »artistično koncipiranje« ter označil pisatelja kot »ekspresionističnega realista« – ob *Kraljični Haris* mu je sam izjavil, da veruje v novi realizem. Avtor te spominske študije je prepričan, da bi Leskovčevo delo v nadaljnjem razvoju dobilo preprostejšo črto, morda celo »tisti zreli ritem, ki v preprostosti objame najglobljo umetnost«.

Ko so nekaj mesecev po pisateljevi smrti v osrednjem slovenskem gledališču vendarle uprizorili že prej sprejeto, a dolgo odlagano *Kraljično Haris*, je Koblar tudi javno spregovoril o drami, ki ji je nekdanj botroval. V Gledališkem listu je znova počastil prijateljev spomin, v dnevniku Slovelec pa je (14. oktobra 1930) kot stalni poročevalec razčlenil delo in ocenil predstavo. »Artizem,« pravi, je v tej drami »prigrnan do kraja, možgani so premagali umetnost«; Leskovčevo delo je oblikovno in vsebinsko »skrajno tvorna možnost: spoj retorične in absolutne drame«, zato je delo težko tudi za občinstvo, kaj šele za igralca. Režiser Lipah je igro (postumno) uprizoril z veliko pieteto in skoraj s prevelikim strahom, da se ohrani ves njen slog – predstava je »uspela in porazila, a ogrela ni«, občinstvo je čutilo »bolj njeno težo kot moč«, vendar je svojevrstno delo zbudilo mnogo zanimanja in odziva.

Še pred premiero *Kraljične Haris* je objavil Koblar v reviji Dom in svet poleg »spominske studije« in osmrtnice tudi obsežnejše fragmente iz prvotne verzije *Jurija Plevnarja* z »motečo osebo«, s skupnim naslovom *Drugi*, in odstrl s tem vabljev pogled v umetnikovo delavnico. Objavo je pospremil s kratkim »zapiskom« in pojasnil z njim historiat drame, lastno mentorsko vlogo in svoje nasvete/zahteve, o katerih smo že govorili. Pri tem je tudi ohranil pričevanje iz pisateljevih pisem, ki jih je dotlej poznal le sam in ni prikrival, da je Leskovec njegove pripombe sicer upošteval – »četudi nerad«.

Po pisateljevi smrti je nekdanji mentor izmenjal več pisem z vdovo; pri tem ni šlo le za konvencionalne izraze sožalja in pozornosti do sodelavca/prijatelja – Koblar je že v letu po pisateljevem slovesu z vso resnobo razmišljal o izdaji Zbranega dela Antona Leskovca, ki naj bi ga sprejela v svoj založniški program Jugoslovanska knjigarna in bi ga bil Koblar voljan (s komentarjem) pripraviti za tisk. Žal se načrt ni uresničil; po teh neuspešnih prizadevanjih in po postumni uprizoritvi *Kraljične Haris* so bile tako Leskovčeve igre skoraj do nove vojne domala pozabljene. Kar je bilo pri tem izjem, ima za vse spet zasluge Koblar sam.

Pri tem mislimo predvsem na njegovo uvrstitev *Jurija Plevnarja* v dramski spored ljubljanske radijske postaje, ki jo je Koblar tisti čas usmerjal; tam je doživela ta igra, tako kot mnoga izvirna dela, svojo prvo izvedbo. Seveda ni šlo za prenos gledališke predstave, temveč za »slušno igro«, ki so jo izvajali pod vodstvom pisateljevega nekdanjega mentorja člani radijske igralske družine (24. novembra 1936). Koblar se je odločil za to delo, kot beremo v radijskem glasilu, ker »posega živo v današnje dni«, ima socialno ozadje – »boj med delavskim in pridobitniškim slojem« – in »svoj dramatični spor v boju med razumom in srcem, med zvestobo in strastjo« in je »duhovito in močno«. Že prej je uvrstil Koblar v radijski spored obnovitev *Dveh bregov* (v maju 1932) in pozneje – toda spet pred odrskim krstom – *Vero in nevero* (v aprilu 1939). Po drugi vojni pa se je odločila edinole tržaška radijska postaja za *Kraljično Haris* (v marcu 1978).

Malo pozneje je poskrbel za natis drame *Vera in nevera*, ki je veljala nekaj časa za izgubljeno; najprej jo je objavil na straneh družinske revije Mladika, neposredno zatem pa tudi v knjigi (1939, 1940); ob tej priložnosti je natisnil kritik v isti reviji – pred desetletnico pisateljeve smrti – tudi spominski članek in obnovil v njem nekatere že znane misli iz svojih prejšnjih analiz in kritičnih pregledov.

Koblar je spremljal Leskovčevu delo pol stoletja, najprej kot urednik, kritik in svetovalec, po pisateljevi zgodnji smrti pa je v številnih objavah in študijah ohranjal zvestobo njegovemu delu. V letih po drugi vojni je v svoji široko zasnovani raziskavi domače dramske književnosti namenil Leskovčevemu delu obširno poglavje, analiziral je posamezna besedila in določil njegovemu opusu trdno mesto v razvoju domačega gledališkega slovstva. Pri tem je strnil izsledke svojih nekdanjih raziskav, jih razširil in poglobil in sprejel njegove igre kot posebno razvojno stopnjo našega ekspresionizma. (Slovenska dramatika II, 1973.)

Ob tem lahko sklenemo z mislijo, ki nas je vodila na začetku: Leskovca bi nemara ne bilo brez Koblarjeve skrbi in njegove posredovalne vloge; če že, pa bi bilo našlo njegovo delo prvi stik z javnostjo – spričo zgodnjega slovesa – šele postumno. V tem pogledu so njegove zasluge nesporne. Kako bi se bila razvijala pot in umetniška smer našega ekspresionista, ko bi mu bil stal ob strani enako vpliven in zavzet, vendar sodobnejšim tokovom bolj naklonjen mentor, urednik in kritik, pa ostaja odprto vprašanje.



Matjaž
Potrč

O pojmi

Želel bi povedati nekaj zadev v zvezi s pojmi. Začel bom kot je le mogoče z enostavnim razmislekom.

POMEMBNOST POJMOV V VSAKDANJEM ŽIVLJENJU: O RAZLIKOVANJU, PREPOZNANJU IN ŽIVALIH.

Ni težko zagovarjati trditve, da so pojmi pomembni v vsakdanjem življenju. Človek se nasploh laže znajde, ker ima na razpolago pojme. Na krožnik dobim gnjat, ker vem, kaj je gnjat. Kaj je gnjat, pa vem lahko zgolj tedaj, kadar obvladam pojem gnjat. In če tega ne bi vedel, bi do gnjati teže prišel. Podobno za kruh in denar in še za mnogo zelo pomembnih zadev, s katerimi imamo vsak dan opravka.

Človek je v svojem okolju navezan na predmete. Giblje se in razmišlja, da bi lahko prišel v stik s predmeti in v takšne položaje v svojem odnosu do predmetov, ki bi bili zanj čimbolj ugodni. Dostop do takšnih položajev in predmetov pa mu nudijo pojmi.

Človekovo specifičnost kaj težko opredelimo, če ne pričnemo ravno z njegovim obvladanjem pojmov. Morda bi lahko celo dejali, da človek brez obvladanja pojmov ne bi bil človek.

Ne glede na takšen a priori razlog pa so pojmi tudi sicer za človeka zelo koristni. To nam lepo pojasnjuje načelo spoznavne ekonomije, ki nam