

SLOVENSKO



NARODNO

GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

DRAMA

1951—1952

1

LOPE DE VEGA

FUENTE OVEJUNA

(OVČJI KAL)

OTVORITEV SEZONE 1951-52

PREMIERA 23. OKTOBRA 1951

Lope de Vega

FUENTE OVEJUNA

(OVČJI KAL)

Igra v treh dejanjih — Iz španščine prevedel Janko Moder

Scensko glasbo komponiral: Oskar Danon

Režiser in scenograf: Bojan Stupica

Kraljica Izabela Kastiljska	Vika Grilova
Kralj Ferdinand Aragonski	Jože Zupan
Rodrigo Téllez Girón, mojster reda Calatrave ..	Demeter Bitenc
Fernan Gómez de Guzman, višji komendator ..	Vladimir Skrbinšek
Don Manrique	Branko Miklavc
Sodnik	Ivan Jerman
Dva mestna očeta iz Ciudad Real	Bojan Peček
	Marjan Benedičič
Ortunc } komendatorjeva birača {	Bilan Brezigar
Flores }	Maks Furičan
Esteban } župana v Fuenteovejuni {	Edvard Gregorin
Alonso }	Pavle Kovič
Cadrado	Nace Simončič
Laurencia } kmetice {	Mila Kačičeva
Jacinta }	Ivanka Mežanova
Pascuala }	Alenka Svetelova
Juan Rojo } kmetje {	Stane Potokar
Fronoso }	Bert Sotler
Mengo }	Stane Sever
Barrildo }	Stane Česnik
Leonelo, pravoznanec	Maks Bajc
Cimbranos, vojak	Milan Skrbinšek
Kmet iz Fuenteovejune	Aleksander Valič
Fantek	* * *

Kmetice in kmetje, otroci, muzikanti, pevci

Godi se v letu 1476

Asistent režije: France Jamnik

Kostume po načrtih Mire Glišičeve in Danke Pavlovičeve izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Angele Humarjeve in Jožeta Novaka

Inspicienta: Branko Starič, Marjan Benedičič — Odrski mojster: Anton Podgorelec — Razsvetljaja: Vili Lavrenčič — Lasuljar Ante Cécič

42110

0.5260/1951



GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52

DRAMA

Štev. 1

Dr. Bratko Kreft:

LOPE DE VEGA IN NJEGOVA DRAMA

»FUENTE OVEJUNA«

Lope Felix de Vega Carpio je bil človek in umetnik skrajnosti. Zapisal je sam o sebi: »Rodil sem se v dveh skrajnostih, ki sta ljubezen in sovraštvo. Srednje poti nisem poznal nikoli.« Videti je, kakor da so skrajnosti bistvena lastnost španskega značaja, ki je bil v časih, ko je živel, blodil in ustvarjal ta najbolj ljudski in narodni dramatik Španije, še prežete z mesijanskim duhom, kar ga nekje dela sorodnega z ruskim. V Španiji krščansko-katoliško mesijanstvo za ureditev in vstosmeritev vsega sveta, v Rusiji pa pravoslavno-krščanski mesianizem, ki se odraža v ruski literaturi od Gogolja do Tolstoj in Dostojevskega, čeprav je bil Tolstoj heretik v pravoslavju. To mesijanstvo ni odmrlo niti z Oktobrsko revolucijo, marveč se je celo prerodilo in pomnožilo z materialističnim in brezbožnim internacionalizmom, dokler ni dobilo v novejšem času — podobno kakor katoliško mesijanstvo Filipa II. — svojo vojskujočo socialistično-imperialistično obliko, ki še zmeraj drži v levici simbol Oktobrske revolucije, srp in kladivo z rdečo zastavo, v drugi pa atomsko bombo — podobno, kakor je Filip II. držal v eni roki križ, v drugi pa meč. Tudi Lope de Vega se je gibal med skrajnostima, ki ju predstavljata meč in križ, simbola sovraštva in ljubezni, čeprav je večidel svojega življenja držal v desnici pero. Le to pero je bilo tisto, ki je skrajnosti in protislovja njegovega duha in takratnega življenja spravljalo na papir, kjer sta zaživel v umetniški sintezi njegovih številnih dramatskih del svoje novo, prav tako trajno življenje, kakor ga živita v zgodovini narodov in človeštva.

Lope de Vega se je rodil leta 1562 v Madridu, v hiši ne kdo ve kako premožnega plemiča, ki je bil po rodu iz Galicije. Oče sam se je tudi ukvarjal s pesnikovanjem, o Lopu de Vegi pa pripo-

vedujejo, da je bil »čudežen otrok«, ki je prè že s štirimi in pol leti pèsmi narekoval, ker še sam ni znal pisati. V trinajstem letu bi naj bil napisal »Pravega ljubimca« (»Il verdadero amante«). Študiral je v Colegio imperial v Madridu, pozneje pa bogoslovje in filozofijo na univerzah v Salamanci in v Alcalè de Henares. Leta 1578 je imel prvo veliko ljubavno afero z neko damo, kar se je ponovilo pozneje v njegovem življenju še večkrat. Kri don Juana, ki je živela v njem kakor v marsikaterem Špancu, mu ni dala miru niti takrat, ko je bil že duhovnik, saj ni don Juan, ki mu je dal prvo dramatsko-odrsko podobo Tirso de Molina (1584—1648) nič manj značilni primer španskega značaja kakor mesijanski Cervantesov don Kihot, Shakespeareov »Hamlet« v angleški, Goethejev »Faust« v nemški, Gogoljev »Čičikov« v ruski literaturi itd., pri nas pa Cankarjev »Hlapec Jernej«.

1584. leta se je Lope de Vega poročil z dono Isabelo de Ampuero Urbina y Cortijas in stopil v službo vojvode Albe, že naslednje leto pa so ga zaradi neke satire in spopadov izgnali v Valencijo. 1588. leta je šel z Veliko armado Filipa II. nad Angleže in pisal na ladji »San Juan« pesem »La hermosa de Angelica« (»Lepa Angelica«), ki pa jo je natisnil šele 1602. leta. Po porazu Armade se je vrnil v Cadiz in Toledo, kjer je spet stopil v službo vojvode Albe, od koder pa so ga znova izgnali zaradi neke satire.

1592. leta mu umre žena, ki mu je rodila dve hčeri, Teodoro in Antonio, ki pa sta tudi obe kmalu umrli. Lope de Vega se tolaži ob teh osebnih nezgodah, da piše stihe o svoji boilesti, hkrati pa doživlja nove ljubavne dogodivščine, najprej z neko vdovo, zaradi katere pride spet v spor s sodiščem, pozneje pa z igralko Micaelo de Lujan. Ta je bila že omožena in je imela dva otroka. Zdi se, da je ljubavno razmerje z Lope de Vegom občutno vplivalo na njeno rodbinsko življenje, saj je rodila poslej še sedem otrok. Ko ji je umrl mož, je moral Lope de Vega nekaj časa skrbeti za vso številno družino, dokler je ni popihal ter se oženil z lepo in bogato Juano de Guardo, ki mu je rodila dva otroka, Juano in Carla Felixa, vendar sta tudi ta dva kmalu sledila materi v grob. Kakor je videti, ni imel Lope de Vega sreče s svojima ženitvama, saj sta mu ženi z otroki vred hitro umrli. Vse te družinske nezgode skupaj z raznimi drugimi ljubavnimi pustolovščinami in bolj ali manj divjimi literarnimi praskami in spletkami so ga stisnile po smrti druge žene tako zelo, da se je skušal odreči vsemu posvetnemu in je postal 1614. leta duhovnik. Toda nemirna, strastna kri ni našla miru niti pod posvečeno du-

hovniško haljo. Zašel je v nove ljubezenske pustolovščine in spletke, trajnejša in globlja ljubezen pa je vezala nemirnega duhovnika in dramatika z lepoticco Marto de Nevares, ki mu je rodila hčerko Antonio Claro. Marta mu je umrla slepa in blazna 1632. leta, nesrečno pa je končala tudi hčerka Antonia Clara, ki mu jo je odvedel neki zapeljivec.

Njegova pisateljska in družabna slava je zrasla po 1644. letu tako visoko, da ga je počastil sam papež Urban VIII s častnim naslovom, sveta inkvizicija pa ga je imenovala za svojega zaupnika. Tudi pri kralju je bil v veliki časti. Videti pa je, da ga vse te stvari niso kdo ve kako ovirale v njegovem svobodnjaškem življenju, strle so ga le družinske in ljubezenske nesreče, da se je proti koncu življenja vedno bolj zatekal v religijo in mysticizem, spoznavajoč, da je »zdaj še edina dama, ki mu pristaja, Dēvica Marija.« Niti slava ga ni več mikala. Iskal je le miru in tišine. Edina tostranska uteha so mu bile cvetlice v njegovem vrtu in hčerka Marcella, ki je sedemnajstletna vstopila v samostan karmeličank. Pisateljska žilica pa mu ni dala miru do zadnjega, kakor pripoveduje njegov življenjepisec in učenec Montalbán, s katerim skupaj sta napisala versko igro »Tretji red sv. Frančiška«, ko je bil Lope de Vega star že skoro 70 let. Prvo dejanje je napisal Lope de Vega, drugega Montalbán, tretjega pa sta si delila. Prvi dve dejanji sta napisala v enem dnevu, pri tretjem pa je hotel učenec mojstra prehiteti. Zato je vstal ob dveh zjutraj in pisal do desetih, potem pa odhitel k mojstru. Našel ga je že na vrtu pri njegovih cvetlicah. Montalbán mu zmagoslavno pove, da je že končal svoj del tretjega dejanja. Na veliko presenečenje pa mu pove Lope de Vega, da je tudi on že končal. Začuden Montalbán ga vpraša, kdaj ga je končal. »Ne vem več dobro! Vstal sem okrog pēte, napisal tistó polovico tretjega dejanja, ki mi je pripadala, ker pa je bilo še časa dovolj, sem napisal tudi epistolo s petdesetimi terciami, potem sem zajtrkoval in zdaj bi se rad posvetil vrtu ... Povem ti, da se čutim nekoliko utrujenega.«

Naj bo to poročilo resnično ali izmišljeno, vsekakor je značilno za njegovo veliko delavnost, saj je Lope de Vega najplodovitejši pisatelj, kar jih pozna svet. Lahko se reče o njem, da je skusil vse slasti in mnogo bridkosti tega sveta, zato ni čuda, če se je v zadnjih letih zatekel v pietizem, v globoko religioznost, ki je kljub skrajnostim in protislovjem v njem združevala pisatelja, ljubavnika, vojaka in pustolovca ter gorečega Španca. Umrl je 1635. leta in kakor poroča njegov učenec Pérèz de Mon-

talbán »s pogledom v nebo, usta na križu in dušo pri Bogu« (»los ojos en el cielo, la boca en un crucifijo y el alma en Dios«). Slikar L. Suarez Llanos je naslikal prizor z njegovega pogreba, ko ga nesejo v odprti krsti mimo samostana karmeličank. Skozi železne križe steguje sklenjene roke njegova najljubša hči Marcella, ki pa zaradi strogosti v redu ne sme niti za očetovim pogrebom. Krsto neso posvetni duhovniki in menihi, za pogrebom gre gospoda in ljudstvo, ki zre poslednjič v obraz nemirnega in viharnega svojega dramatika. Značilen telesni konec človeka in genija iz časa španske inkvizicije in zlate dobe španske umetnosti. Kakšne strahote, kakšna protislovja, kakšna umetnost! El Greco, Velazquez, Lope de Vega, Calderon na eni strani, na drugi pa Torquemada, Ignacij Loyola in Filip II.

Izročilo trdi, da je napisal Lope de Vega tisoč osem sto gledaliških del, med njimi okrog tri sto »svetih iger« (autos, loas). Montalbán trdi celo, da jih je vseh skupaj bilo dva tisoč štiristo, česar pa ni mogoče preveriti, ker se jih je ohranilo le okrog šest sto, toda še to je dovolj. Ni čuda, da je vzbujal že za življenja tolikšna občudovanja, o čemer priča tudi parodija na vero in nanj. Začenja se: »Creo en Lope Todopoderoso, Poeta del cielo y de la tierra...« (»Verujem v Lope vsemogočnega, pesnika neba in zemlje...«). Nekdo ga imenuje feniksa genijev (»Fénix de los ingenios«), Cervantes, ki ga je vse življenje zavidal za njegove uspehe v dramatik in gledališču, pa ga imenuje v uvodu k svojim »Commedie ed Interludos« čudo narave (»monstruo de la naturaleza«). Sledove Cervantesovih izpadov je najti celo v »Don Kihotu«, čeprav se skriva za njimi tudi občudovanje.

Dramatik Lope de Vega ni nič skrival, da piše za občinstvo in za denar. Gledališče in dramatika sta bili takrat najmodnejši umetniški zvrsti in videti je, da tudi najdonosnejši. Baje so plačevali gledališki podjetniki Lope de Vega po 500 réalov za igro. Leta 1609. je napisal nekoliko humoristično epistolo o tem, kako je treba pisati komedije (»Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo«), kjer poleg zanimivih dramaturških tez neprikrito izpoveduje, da piše za denar in za občinstvo, kar se mu zdi povsem pravilno, saj ga za to tudi občinstvo plačuje. Zato je treba občinstvu ugajati, kar se mu je tudi v polni meri posrečilo. V tem spisu odgovarja tudi Cervantesu, ki se je skliceval na klasično dramaturgijo in na vzvišenost umetnosti, zoper katero je po njegovem mnenju Lope de Vega stalno grešil. Naposled pa se je moral vdati celo sam Cervantes, ne le pred Vegom, marveč pred

življenjem, ko je napisal v nekaterih svojih medigrah tako čudovito prepričljive in žive podobe takratnega španskega življenja, da se z njimi meri z Lope de Vegom, zlasti z ljudskimi in narodopisnimi prizori v drami španskega ljudstva »Fuentes Ovejuna« ali kakor bi se reklo po naše »Ovčji kal«, ime, s katerim je to dramo krstil že pred vojno Oton Župančič. Moderni španski dramatik Federico Garcia Lorca je našel v takšnih delih Lope de Vega marsikakšno literarno pobudo za svoje delo, poleg tega pa je bil tudi kot gledališčenik popularizator dramatike Lope de Vega.

Naj je pisal Lope de Vega igre ljubavnih spletk in umorov, socialnih in človeških nasprotij, kakor v »Fuentes Ovejuna«, tragedije časti in ljubezni, si je kljub razmeram in času vendarle znal ohraniti precej ljudskosti in resničnosti, za kar je morda najlepša in najmogočnejša priča ravno igra »Fuentes Ovejuna«, čeprav blestijo iz njegovega ogromnega opusa še druga dela (»La Estrella de Sevilla«, »El caballero de Olmedo« itd.) »Fuentes Ovejuna« je kakor kakšna ljudska romanca. Njegov sodobnik Shakespeare, s katerim se kosata za svetovno slavo v dramatiki, ni nikoli našel in upodobil takšnih socialno-moralnih ljudskih čustev, kakor jih izpričuje Lope de Vega v tej drami, saj je Shakespeare v drugem delu »Henrika VI« celo ironiziral vodjo angleških puntarjev Cadeja, nekakšnega angleškega Matijo Gubca. V času, ko se godi »Fuentes Ovejuna«, se je bil v Španiji boj za osrednjo (kraljevsko) oblast, ki so jo osporavali razni večji ali manjši samosilniški vazali, kakor sta v drami Giron in Gomez, zastopnika španskih Tahijev. Edini zaveznik, ki so ga kmetje imeli zoper neposredne tirane, je bil kralj, ki je s svojo osrednjo oblastjo hkrati združeval ljudstva posameznih fevdalnih pokrajin v državo in narod. Kakor so naši kmečki puntarji z Gubcem na čelu globoko verovali v Boga in tudi v pravičnost kraljevske oblasti ter v njeno zaščito pred pokrajinskimi vazali, tako verujejo tudi kmetje kraja Fuentes Ovejuna v kraljico Izabelo Kastiljsko in kralja Ferdinandu Aragonskega, kar je iz tistih časov in razmer razumljivo človeško in sociološko. Toda ne oziraje se na te časovne družbene sponse, stoji ljudska množica v »Fuentes Ovejuna« prav tako mogočno pred nami kot »kolektivni značaj in oseba« kakor kakšen individualni značaj iz Shakespeara, čeprav še po pristranosti literarne in gledališke zgodovine to delo ne uživa povsod slovesa in priznanja, kakor ga pa po vsej pravici zasluži. Res je, da Vega ni tako artistično popoln ko Shakespeare, ni mu pa mogoče odrekati, da bi ne bil

prav tako globoko človeški, dramaturško pa je celo bolj strujen in gledališko še neposrednejši. Oba sta pisala za oder, oba sta se posluževala tudi vseh mogočih modnih učinkov takratnega gledališča, le da ima Shakespeare več noblese, smel bi celo reči, več dvorske noblese, ko Lope de Vega, kar mu je očital že Cervantes. Toda tudi ta dva velika dramatika, Shakespeare in Lope de Vega s svojo »Fuente Ovejuna«, sta zgovorni priči za različnost in protislovja estetskih norm.

Lope de Vega ne psihologizira veliko v svojih delih, monologi, ki jih rad napiše v obliki soneta, so krajši ko pri Shakespearu. Lope de Vega se zmeraj mudi v dejanje, čimprej hoče biti *medias res* in preiti iz dejanja v dejanje. Pri tem je genialen improvizator, čeprav ni vedno dober arhitektonik, včasih celo bolj scenarist ko dramatik. Tako zelo sta mu pri srcu dramatika in teater, da rajši stisne včasih življenje, samo da bi bil bolj dramatičen in gledališko neposrednejši. Pisana pravila mu ne delajo skrbi, saj se skoraj ne meni zanje, dejanje samo in njegovo delo si jih sproti ustvarjata mimo učbenikov.

Iz pestrosti in protislovij ljudskih značajev ustvari v »Fuente Ovejuna« v boju enotno srenjo, kolektiv, ki se upre tiranstvu komendatorja Fernana Gomeza de Guzmana. Laurenciji je kot pravi Španki čast prva in zaradi oskrunjene osebne časti, ki se krije tudi s častjo vsega kraja, se Fuente Ovejuna upre, prav tako pa vzdrži kot nezlomljiva celota na natezalnici. Upor Calderonovega »sodnika zalamejskega« je tukaj upor vsega kraja. V tako odločilnem trenutku ne odpove niti kmetič Mengo, svojevrstni vaški filozof, ki ne veruje v ljubezen, ker ga, kakor je videti, nobena ženska ne obraja. Vsem je bolj v posmeh in zabavo. Ko jih previdni in modri župan Esteban pozove k enotnosti, ko jim naroči, naj pri zaslišanju odgovore na vprašanje, kdo da je ubil komendatorja, le eno samo besedo: »Fuente Ovejuna«, preizkusi najprej Menga, ki ga imajo vsi bolj za norčeka in slabiča. Toda ideja skupne časti in upora zjekleni tudi Menga, da postane iz preprostega čudaškega kmetiča junak med junaki kraja Fuente Ovejuna, ki mora po moralni moči tega puntarskega kolektiva in po vladarski politični pameti dobiti odvezo za svoj upor tudi pri kralju in kraljici. Dialektika življenja in razmer se povsem sklada z dialektiko dramatike v tem čudovitem delu španske dramatike, ki stoji v isti vrsti z znamenitima romanoma socialnega upora, kakor sta v modernem romanopisju Zolajev »Germinal« in Gorkega »Mati«.

ODGOVOR UMETNIŠKEGA VODSTVA KRITIKOM

Gledališče ni v zadnjih letih nikoli odgovarjalo na različne kritike. Prepričano je namreč bilo, da se bo raven kritike sčasoma izboljšala. V letošnji sezoni pa so se začele vrstiti različne kritike, ki so v mnogem že napadi z raznovrstnimi ozadji. Zato je gledališče primorano odgovoriti vsaj na najkrivičnejše izpade bodisi v revijah ali dnevnih časopisih.

V zadnjih letih se je večkrat poudarjalo, kako pomanjkljiva je naša umetniška in kulturna kritika sploh. Številni primeri nekvalificirane kritike v zadnjem letu pričajo, da se njena raven nikakor ni izboljšala, marveč so se stare slabe metode kritike le pomnožile. Kolikšnost še ni kakovost. Ob marsikateri kritiki se čuti neko neprizivno avtoritativnost in samovšečnost, kar je oboje za uspešen razvoj umetnosti in kulture škodljivo. Nujno je zato, da se morata gledališče in gledališki ustvarjalec sama braniti pred tendenčno kritiko in izpadi, ker se žal doslej ni še nihče našel, ki bi napisal stvarne kritike našega dela po Osvobojenju. Prav tako pa bi bilo nujno potrebno napisati kritiko naše kritike, ki hodi po Osvobojenju estetsko in ideološko zelo vijugasta in nasprotujoča si pota.

Pregled dela SNG od Osvoboditve do danes priča tudi v očeh najstrožjega kritika, da je kljub raznim, a nikakor bistvenim nedostatom, Drama napredovala tako po svojem repertoarju kakor po umetniškem izvajanju. Vodstvo in ansambel (umetniški in tehnični) sta se z vso močjo trudila, da umetniško in idejno ne bi zaostajala na eni strani za naprednimi tokovi časa, na drugi strani pa bi se navezovala na lepo umetniško tradicijo slovenske gledališke umetnosti in dramatike. Nikakor nečemo préveličevati vrednosti našega dela, toda naj nam bo dovoljeno, da opozorimo na zelo nerodno dejstvo slovenske gledališke kritike, ki je proti svoji volji priznala pravo umetniško vrednost našega dela šele po gostovanju v Zagrebu in Beogradu. Neslovenska kritika nam je po gostovanju priznala celo neko usmerjevalno vlogo v jugoslovanski gledališki umetnosti, ker smo z nekaterimi uprizoritvami dali doslej najboljši primer realizma v odrski umetnosti.

Pri sestavljanju repertoarja ni ravnalo vodstvo gledališča nikoli samovoljno, marveč je bilo v stalnih stikih in posvetovanjih z vsemi, ki so prav tako čutili odgovornost pred slovensko in jugoslovansko javnostjo kot gledališče samo. To sodelovanje je osnova našega dela še danes, zlasti pri določanju repertoarja.

Lahko nam je danes očitati, da nismo nudili občinstvu dovolj modernega, sodobnega repertoarja; zadnje čase razumejo mnogi pod tem: zahodno evropskega repertoarja. To ni tako lahko kakor se morda komu zdi. Stike našega gledališča z zahodno-evropskimi gledališči in sodobno dramatikom so ovirali razni objektivni vzroki, ki jih vseh ni mogoče še danes premagati in za katere ve vsak naš kulturni delavec, le nekateri kritiki nočejo tega priznati.

Repertoarnega načrta ne sestavljamo od sezone do sezone, marveč smo skušali ustvariti načrt za več let skupaj. Ocenjevati nenačrtnost repertoarja in umetniškega dela gledališča sploh (»nehomogenost«, »neorganičnost«, »stilna neenotnost«, »pomanjkanje jasne in načelne ideologije«), pisati in kričati o krizi, in vse to le na osnovi ene sezone ali celo dveh ali treh predstav, je skrajno lahkomišelnost in neresno, hkrati pa škodljivo in kratkovidno. Nobeno pametno gledališko vodstvo še ni trdilo, da je vsaka sezona na isti umetniški višini, ker to ni mogoče, prav tako pa tudi ni noben resni kritik tega od gledališča zahteval, ker kljub najskrbnejši načrtnosti in usmerjenosti ni bilo in ne bo umetniško ustvarjanje nekaj, kar bi se dalo tako dirigirati kakor železniški vozni red. Da so pri umetniškem ustvarjanju celo pri največjih genijih in umetniških institucijah viški in padci, ki dokaj različno valovijo, o tem ve povedati tudi najskromnejša gledališka zgodovina.

Očitek zvezdnitva nas najmanj zadene, kajti kar je bilo uspehov naše Drame, so bili uspehi celotnega sedanjega umetniškega kolektiva. Ali ne potrjujejo tega predstave: Šola za žene, Glembajevi, Še tak lisjak se nazadnje ujame, Tugomer, Hlapci, Kralj Lear, Gorje pametnemu, Egmont, Vučjak, Razvalina življenja in druge?

Zdi se nam, da pisci izpadov ne razumejo bistva in pomena narodnega gledališča, kajti sicer ne bi od nas zahtevali tako enostranske stilne usmerjenosti. S tem so samo izpričali, da ne znajo razlikovati narodnega gledališča od stilno strogo usmerjenih gledališč kakor je n. pr. MHT. Naloga narodnega gledališča je že po repertoarni plati in to pri majhnem narodu še prav posebej bistveno različna od stilno usmerjenih gledališč, ker mora repertoar narodnega gledališča obseči čim več različnih dramskih del od antike do danes. Tega v stilno enosmernih gledališčih ni, zato se n. pr. MHT Shakespeare ni nikoli prav posrečil, ker je izrazito psihološko realistično gledališče Čehova, Gorkega, Ibsena in stilno sorodnih dramatikov.

Mnogostranost v repertoarju narodnih gledališč povzroča in zahteva veliko stilno prožnost ansambla, nič manj pa stilno različno usmerjene gledališke osebnosti. Homogenost ali nehomogenost ansambla stajata zato v okviru narodnega gledališča zelo relativna pojma, ki ju kritiki uporabljajo zelo mehanistično. Daleč smo od tega, da bi se načelno upirali kritiki in polemiki, vendarle se čudimo, da so izšle nekatere »kritike« in izpadi deloma v centralni slovenski reviji, deloma v dnevnem časopisju, ki imajo naposled tudi svojo kulturno odgovornost. Dobrih kritikov je v zgodovini veliko manj kot dobrih umetnikov. Za kritike ni važna le nadarjenost, marveč je še v večji meri potrebno znanje, široka razgledanost in velike izkušnje. Samo taka kritika more pozitivno vplivati na razvoj umetnosti in posameznih umetniških osebnosti.

Nikakor ne moremo priznati, da bi naš repertoar bil muzealen in neaktualen, kakor tudi ni res, da bi slovenski dramatikos posvečali premalo pažnje. Res je, da smo posvečali precejšnjo pozornost klasičnemu repertoarju, toda težko je reči, da bi n. pr. Shakespearov »Kralj Lear« in komedija Gribojedova »Gorje pametnemu« ne bili tudi preko svoje trajne umetniške vrednosti umetniško aktualni deli tudi v sodobnem repertoarju. »Gorje pametnemu« ni v današnjem svetu nič manj aktualna komedija kakor takrat, ko je bila napisana. Več let se je pred vojno pripravljala uprizoritev tega dela, a kljub naporom se ni uresničila, medtem ko je ravno na iniciativo iz gledališča naposled vendarle prišlo do prevoda in uprizoritve. V mnogem velja to tudi za »Kralja Leara«, zlasti kar se tiče uprizoritve. Če nekateri kritiki sedaj očitajo, da igramo premalo »aktualnih« in modernih zahodnoevropskih avtorjev, so to demagoški očitki, ker dobro vedo, kaj je bilo mogoče in kaj ni bilo mogoče. Objektivni poročevalec, ki pregleda našo repertoarno politiko od Osvoboditve do danes, mora priznati, da smo se tudi v prvih letih po Osvoboditvi držali kolikor mogoče umetniške linije v repertoarju ter nismo nikoli hlastali po preveliki in prehrupni aktualnosti.

Prav tako pa ne velja očitek, da ravnamo mačehovsko s slovensko dramatikoj, kakor je to zapisal Lojze Filipič v članku ob zaključku dramske sezone v Ljubljani (L. P. 1. jul. 1951). Umetniško vodstvo in ansambel sta se trudila, da so bila tudi slovenska dela uprizorjena z vso skrbnostjo in umetniško odgovornostjo. Tako se ni oddolžilo domači dramatikoj nobeno gledališče v državi.

Sezona 1945/46

1. Cankar: Za narodov blagor
2. Zupan: Rojstvo v nevihti (krstna)
3. Pucova: Svet brez sovražstva (krstna)
4. Golia: Triglavska bajka
5. Torkar: Velika preizkušnja (krstna)

Sezona 1946/47

6. Kreft: Velika puntarija (krstna)
7. Cankar: Kralj na Betajnovi
8. Žizek: Miklova Zala
9. Bor: Noč v Globokem

Sezona 1947/48

10. Levstik-Kreft: Tugomer (krstna)
11. Kranjec: Pot do zločina (krstna)
12. Bor: Vrnitev Blažonovih (krstna)
13. Linhart: Županova Micka
14. Smole: Varh
15. Kozak: Vida Grantova

Sezona 1948/49

16. Kreft: Krajski komedijanti (krstna)
17. Cankar: Hlapci
18. Cankar: Bela krizantema
19. Golia: Sneguljčica
20. Pucova: Ogenj in pepel (krstna)
21. Potrč: Lacko in Krefli (krstna)

Sezona 1949/50

22. Kraigher: Školjka
23. Pucova: Operacija (krstna)

Sezona 1950/51

24. Kreft: Celjski grofje
25. Cankar: Pohujšanje
26. Kozak: Profesor Klepec
27. Finžgar: Razvalina življenja

V sezonah 1945-51 je bilo odigranih 27 slovenskih del, od teh je 11 del doživelo krstno izvedbo. Od odigranih 1534 predstav je bilo 599 predstav domačih avtorjev ali 39,05 % vseh predstav. V lanski sezoni je bilo od 247 predstav 125 ali nad 50 % predstav slovenskih avtorjev.

Trditev, da je vodstvo Drame sprejelo celo kopico rokopisov, je iz trte zvita in ni nič drugega, kakor zlobno natolcevanje, kajti res je ravno nasprotno: vodstvo Drame ni sprejelo v teku enega leta niti deset rokopisov, tisti, ki jih je sprejelo, pa so na takšni ravni, da nikakor ne pridejo v poštev za uprizoritev v osrednjem gledališču. Vodstvo Drame se je vsa leta po Osvoboditvi naravnost trudilo, da bi uprizarjalo čim več novitet, kar dokazuje statistika.

Za nova dela je trenutno res nastala nekakšna zagata, za kar pa ne zadene nas nobena krivda. Preobrat v naši kulturni in umetniški politiki vpliva tudi na pisatelje in tematiko, ki je doslej prevladovala. Na splošno je čutiti utrudljivost od aktualne tematike tudi pri občinstvu, ki ga je večina napadalcev popolnoma prezrla, čeprav ni nič manj važen činitelj v gledališču kakor kritika. Nekaj malo del, ki smo jih v zadnjih mesecih dobili, se oklepa iste aktualne tematike, katere umetniška obdelava pa je žal nezadostna.

Posledica neizčiščenih nazorov o vlogi in nalogah narodnega gledališča je tudi Kermavnerjeva zahteva (L. P. 14. julija 1951) po »enotnem repertoarju«^z »enotno jasno in načelno ideologijo«. To diši po uniformiranju, po enostranosti in togosti. Kako na tak način reševati »gledališko krizo«, ki je dejansko doslej ni bilo? Iznašel jo je prvi H. Grün v napadu »Kaj storiti«^z v »Mladinski reviji«^{št.} 5/1951, kar pa je pisec v svojih člankih (Dnevnik 11. 8.—16. 8.) popravil. Ali je takšno pisanje še mogoče jemati resno?

Zelo kočljive so primerjave nastopov Akademije za igralsko umetnost z vrednostjo našega ansambla, saj skušajo namigovati, kakor da je njegova umetniška zmogljivost manjša od teh. Tak nepodprt, objesten, zelo agitacijski način pisanja, za katerim se otipljivo čuti vsiljivo hvalisanje študentov Akademije s sramotljivimi primerjavami ansambla Drame, ki nima le svoje trdne umetniške tradicije, marveč sproti izpričuje svoje ustvarjalno delo, je skrajno neokusen. Kje pa so se gojenci Akademije naučili te stilne umetnosti in umetniške homogenosti? Ali ne morda pri svojih vzgojiteljih, ki so člani Drame, katerim n. pr. Kermav-

ner odreka v nekaterih svojih sestavkih smisel za stilno enotnost in umetniško homogenost? Čuden krogotok.

Vodstvo gledališča se zaveda, da je ansamblu potreben dotok mladih moči, toda te pomladitve morajo biti res umetniške in ne zgolj zaradi tega, če je nekdo mlad in ambiciozen in že zato, ker je absolvent Akademije.

Kermavner govori v svojem že omenjenem članku o »enotni izšolanosti«, o »enotnem stilu« itd., kar bi naj z »jasno in načelno ideologijo« pomagalo naši Drami do »resničnega napredka, da bi mogla biti odraz in izraz svojega časa«, t. j. »organizem z živo krvjo, ki mu ne bi tvorila repertoarja dela izza sto let nazaj«. Resnost Kermavnerjevega izpada presojamo torej po tej trditvi, da tvorijo repertoar Drame dela izza sto let nazaj. Istočasno pa navaja avtorje, katerih dela so igrali na produkcijah gojenci Akademije za igralsko umetnost: Čehov, Finžgar, Ibsen, Schiller, Lessing, Molière, Rostand, Shakespeare in Župančič. Med temi avtorji gotovo ni nobenega, ki bi se bil rodil pred sto leti. V isto vrsto sodi tudi zahteva po neki enotni umetniški osebnosti, ki bi naj dela v gledališču usmerila po načelni ideologiji v »stilno čisto smer«, to se pravi v neko samo smer. Če bodi ta smer realistična, potlej bi moralo gledališče odpustiti vse tiste režiserje in igralce, ki so po svoji umetniški naturi usmerjeni v romantiko, ali nasprotno. V iskanju dogmatičnega gledališkega »firerja« so pisci teh napadov prezrli, da ima naša Drama vendarle več nadpovprečnih gledaliških umetniških osebnosti, bodisi med igralci ali režiserji, čeprav so umetniško stilno različno usmerjene, za katere nas zavidajo razna gledališča v Jugoslaviji. Ali se naj ustanovi v mestu s 120.000 prebivalci toliko stilno različnih gledališč kolikor je umetniških osebnosti?

Ker nam kritiki očitajo stilno in ideološko neenotnost, vprašamo, kje pa je stilna, ideološka in estetska enotnost gledališke kritike od 1945 dalje? Zelo čudna bi bila naša gledališka umetnost, če bi pri svojem delu tako švigali sem in tja kakor to dela kritika še danes.

Čudimo se, da resni dnevni časniki in revije dajejo svoj prostor takim pavšalnim izpadom, kot je bil Kermavnerjev v Lj. p. 14. julija, v katerem beremo stavke, da se »posreči redko kateri uprizoritvi ljubljanske Drame ustvariti odrsko atmosfero, ki je vsekakor eden osnovnih živcev vsake gledališke uprizoritve.« (Mimogrede: kako naj bi bila atmosfera živcev?) Nadalje: »Vse to so sicer hude obdolžitve, vendar pokažejo precej verno

obraz ljubljanskega ansambla, obraz, pogledan s kritične strani.« In te hude obdolžitve, s katerimi ruši Kermavner vse vrednote ljubljanske osrednje Drame, so le tjavdan nametane trditve, spričo katerih se izprašujemo »privatno« in tudi »javno«, kako je mogoče, da se take mlečne »načelne ideologije« tiskajo?

Dramski ansambel dela na tehnično zelo zaostalem odru, ki je poleg tega za popoln razmah v modernem gledališkem smislu premajhen. Zelo pomanjkljiva je tudi razsvetljava, ki ima v sodobnem gledališču tudi svojo izrazito umetniško funkcijo. Vsi ti številni nedostatki resnično včasih občutno vplivajo na kako predstavo. Krivični in žaljivi izpadi prav gotovo vplivajo negativno na umetniško tako občutljiv organizem kakor je gledališče. Toda kljub vsem napadom ni umetniška volja ansambla nič manjša. Saj je to že v tradiciji našega ansambla.

UMETNIŠKO VODSTVO

Želimo, da se s tem »Odgovorom umetniškega vodstva kritikom« prične obširna in vsestranska diskusija o vseh v članku navedenih problemih. Namen pričujočega članka ni nikak poziv izkus dušenja kritike ali izraz »preobčutljivosti«, femveč je iskrena želja, da se vsi problemi našega gledališča razčistijo.

DRUSTVO DRAMSKIH UMETNIKOV

Društvo slovenskih dramskih umetnikov je 8. oktobra t. l. imelo v dramskem gledališču svoj drugi redni občni zbor, ki so se ga udeležili tudi delegati iz Trsta, Maribora in Mestnega gledališča.

Društvo je po smrti svojega prvega predsednika Ivana Levarja vodil L. Drenovec.

V kratki dobi svojega obstoja je društvo naredilo pomemben razvoj. Ob ustanovitvi je imelo nalogo, da se ukvarja s čisto umetniškimi problemi. Bilo naj bi nekaj forum za reševanje umetniških vprašanj. Pokazalo se je namreč, da se sindikalna organizacija, ki zajema vse panoge gledališča, ne more pečati z zgolj umetniškimi vprašanji in da mora to pomanjkljivost nadomestiti društvo. Nadalje bi društvo prevzelo pomembno vlogo pri reorganizaciji gledališč, to je pri prevzemu gledališča po delovnih kolektivih. Tem začetnim nalogam primerna je bila tudi struktura društva. Člani društva naj bi bili samo priznani dramski umetniki, to je ob strogem kriteriju pravzaprav omejeno število igralcev gledališča. Iz takega društva pa bi lahko nastal ozek krog ljudi, ki bi si prisvojili monopol v gledališču in ki bi s tem postal močna ovira v razvoju gledališč. To pa bi bilo v nasprotju z našo dosedanja prakso in ustaljenim načinom dela, ki že od osvobo-

ditve sem temelji na najširši in demokratični bazi. Dramo vodi namreč umetniški svet, v katerem so: ravnatelj, dramaturg, vsi režiserji, zastopnik Društva dramskih umetnikov in zastopnik sindikalne, podružnice. Med odločilnimi razlogi za prvotni strogi kriterij je bila tudi obilica novo ustanovljenih gledališč, ki jim ni mogoče priznati značaja poklicnih gledališč, ker jih sestavljajo večinoma nepoklicni igralci. Zajeti te v strokovno društvo, bi pomenilo profesionalizirati diletantizem, kar ni v interesu ne stanu ne gledališke umetnosti. Pustiti izven društva večje število gledališču sicer potrebnih delavcev pa tudi ne bi bilo prav, kajti ti bi si prej ali slej izbrali neko obliko za uveljavljanje svojih interesov, kar bi privedlo do nasprotij ter škodljivih trenj. Realnost je torej нареkovala drugo pot; in to je stanovsko društvo. Ne samo vrhovi umetnosti, temveč vsi strokovno kvalificirani in priznani igralci naj bodo v društvu. Organizacijska oblika še ni dokončna. S tem pa seveda umetniško vprašanje ni sporednega pomena. V društvenem pogledu ima naše igralstvo že lepo tradicijo in bogate izkušnje, ki si jih je pridobilo z »Združenjem gledaliških igralcev«, organizacijo, ki je zajemala vsa področja gledališke dejavnosti in ki je bila v takratnih razmerah ekonomska in socialna hrbtenica igralskega stanu. V pogojih kapitalističnega družbenega reda je bila borbena organizacija za ekonomske in socialne pravice stanu. Da bi taka organizacija bila danes nesmiselna, je jasno.

Po osvoboditvi je nadomestil »Združenje« sindikat, v katerem so včlanjeni vsi nameščenci gledališča od upravnika navzdol. Tako imamo dvojno zastopstvo istih interesov, po društvu in po sindikatu. Ker se pa društvo ne omejuje več na umetniška vprašanja, je položaj nejasen. Zato je potrebno razčistiti najprej to vprašanje, kar bo verjetno storjeno v doglednem času.

Kot na drugih področjih javnega udejstvovanja, se kažejo tudi v gledališču neljube posledice dolgoletne izolacije. Naši gledališki ljudje so prej mnogo potovali in obiskovali gledališke centre, imeli smo na izbiro strokovno literaturo, revije in dnevno časopisje, kar zdaj že leta pogrešamo. V zadnjem času se kažejo tendence izboljšanja. Naloga društva je, da na ta ali oni način odpravlja ovire in omogoči, da čimveč gledaliških ljudi hodi na krajše ali daljše obiske v tujino. To je važno za razširitev lastnega obzorja in za kritično samopresojo. Pa pustimo tujino, poglejmo, kako je doma. Kdo od naših igralcev pozna gledališča vsaj glavnih mest naših republik, ali pa Maribora, ki nam je pred nosom? In vendar bi bilo poznanje domačih gledališč in njihovih ansambllov kulturna in strokovna nujnost vsakega gledališkega človeka. Tistih bore malo gostovanj, ki so bolj slučajna kot načrtna, ne morejo zamašiti zevajoče vrzeli. V tem pogledu čutimo veliko pomanjkljivost v kulturnih rubrikah naših dnevnikov, ki ne prinašajo kratkih informativnih poročil iz drugih gledališč. Strokovna revija je postala nujno potrebna. Določeno je, da bo izhajala v Zagrebu, postavljeni so uredniški odbori in odmerjen je vsakemu gledališču ustrezen prostor. Ta revija bo nadaljevanje tradicij igralskega tiska izpred vojne. (»Maske«, »Mi i vic.«) Prepričani smo, da bo imela večjo stabilnost kot njene prednice, saj gledališki problemi kriče po obdelavi.

Na obnem zboru je prišlo do polnega izraza nezadovoljstvo igralcev s kritiko. Popolnoma napačno je misliti, da je igralec tako samovase zaverovano bitje, ki odklanja strogo oceno. Nikakor ne. Vsak

igralec si želi kritike in to ne v smislu hvalisanja ali pavšalnega šolskega ocenjevanja po redih. Kritika mu mora nekaj povedati. Če pa igralec vidi, da se tisti, ki pišejo kritike, razpisujejo na dolgo o avtorjih in delu, ko pa pridejo do konkretne odrske stvaritve — do režiserja in igralcev, njihova zgovornost usahne, in da je tisto, kar bi nas najbolj zanimalo, opravljeno s par stavki, potem si pač mislimo, da se tak kritik ne spozna dosti na gledališče. Kritik bi se moral zavedati, da je gledališka predstava živa dokler traja, kar lahko rešimo od nje, je par fotografij. Dokler živi generacija, ki je gledala te in te predstave, ima še vtis o njih z njo pa izgine še to, ostanejo le imena in suhe statistike, ki ne morejo obuditi vtisa žive umetnine. Zato je naloga gledališkega kritika težja in odgovornejša od kritike drugih umetnin, ki se trajno ohranijo: knjiga, slika, kip, arhitektura itd. Kdor bo hotel za nami rekonstruirati recimo gledališko dobo po osvojenju, bo v veliki zadregi, ker bo iz podatkov kritike dobil napačen vtis. Kritiki bi se morali bolj spoznati z igralčevo umetnostjo, z njegovim delom pri ustvarjanju odrskega lika, potem bi morda gledali drug na drugega z večjim spoštovanjem. Temu težkemu a važnemu poglavju našega gledališkega življenja bo treba posvetiti še veliko pozornosti. Nekaj dobrih pobud s strani gledališča ni našlo doslej odziva. Kritika je potrebna tudi občinstvu, posebno še našemu občinstvu nove strukture, ki mu mora pomagati razumevati gledališko umetnost. Odgovor vodstva Drame in uprave na nekatere nepravilnosti kritike, ki je poslan našim dnevnikom v objavo, so vsi prisotni sprejeli z velikim odobravanjem. Vprašanje zasidranosti osrednjega slovenskega gledališča v najširših ljudskih plasteh, pravičen odnos do njega, tudi, to so še stvari, o katerih je treba razmišljati. Bilo je še govora o reorganizaciji ITI, mednarodne gledališke organizacije v tem smislu, da bi se sedež jugoslovanskega centra menjaval med Beogradom, Zagrebom in Ljubljano. Ker ima samo center stik z zunanjim svetom, je dana s tem garancija, da bo tujina pravilno obveščena o naših gledaliških po mednarodni reviji, ki jo izdaja ITI. Naloge, ki jih mora reševati društvo, so mnogostranske. Živahna diskusija na občnem zboru je dokaz, da je društvo pravilno zajelo hotenje igralskega kolektiva.

I. J.

*

Na občnem zboru Društva dramskih umetnikov je bil izvoljen sledeči odbor: predsednik Lojze Drenovec, podpredsednik Vladimir Skrbinšek, prvi tajnik Demeter Bitenc, drugi tajnik Stane Potokar, blagajnik Pavle Kovič, odborniki: Stane Česnik, Mira Danilova ter zastopnika SNG Trsta in Maribora tov. Babič in Mlakar. V nadzorni odbor so bili izvoljeni: Janez Cesar, Janez Jerman in član Mestnega gledališča Franc Presetnik.

Ob priliki plenarnega zasedanja Društva dramskih umetnikov letos poleti v Zagrebu, na katerem so bila v diskusiji važna vprašanja bodoče ureditve naših gledališč, je bilo ugotovljeno, da imajo mnoga gledališča v državi še prav takšno notranjo ureditev kot je bila v navadi v stari Jugoslaviji. Iz tega so izvirale mnoge neprijetnosti pri delu in kar je glavno, igralci niso imeli skoraj nobenega vpliva na vodstvo gledališča. Upravičeno pozornost je zbudil primer vodstva ljubljanske Drame in Opere, kjer je že takoj po Osvoboditvi prišlo do osnovne preureditve v smislu demokratizacije in delitve odgovornosti na širši krog gledaliških ljudi. Dosedanja ureditev sicer ne sloni na volivnosti kot jo predvideva novi način ureditve gledališč, ki pa je še v proučevanju, vendar veže že zdaj najodličnejše činitelje pri vodstvu zavoda. Po zasedanju je obiskala delegacija Društva ministra za prosveto LRH, ki je z veliko simpatijo sprejel našo ureditev. Kot smo poučeni so v Narodnem kazalištu v Zagrebu in na Reki v pričetku letošnje sezone pričeli poslovati po našem primeru.

Umetniško vodstvo naše Drame, v najtesnejši povezavi z upravnikom SNG Jušom Kozakom, sestavljajo: ravnatelj Slavko Jan, dramaturg dr. Bratko Kreft, tajnik Ivan Jerman, režiserji: dr. Branko Gavella, Milan Skrbinšek, Vladimir Skrbinšek, arh. Viktor Molka, zastopnik Društva dramskih umetnikov Stane Sever in zastopnik sind. podružnice Stane Potokar.

*

Prihodnji premieri v Drami bosta »Moč teme« L. N. Tolstoj v režiji Slavka Jana in inscenaciji ing. E. Franza in »Čez noč rojena« ameriškega pisatelja Canina v režiji in inscenaciji arh. V. Molke. Prva premiera bo 4. nov., druga pa 13. nov.

*

Slovensko narodno gledališče iz Trsta bo 30. in 31. t. m. gostovalo v Ljubljani s predstavama I. Cankarja »Za narodov blagor« v režiji Sl. Jana in M. Krleža »Gospoda Glembajevi« v režiji dr. B. Gavelle.

REPERTOAR SEZONE 1951-52

Slovenska dramatika:

Cankar: Hlapci (obnovitev)

Kreft: Krajnski komedijanti (obnovitev)

Milčinski: Volkašin (noviteta)

Srbohrvatska dramatika:

Nušić: Hadži Loja (skupaj z Volkašinom)

Slovenska klasika:

Tolstoj: Moč teme (drama)

Klasiki:

Lope de Vega: Fuenteovejuna (igra)

Shakespeare: Rihard III. (tragedija)

Racine: Britanik (tragedija)

Tirso de Molina: Don Gill (komedija)

Beaumarchais: Seviljski brivec (komedija)

Ibsen: Stebri družbe (drama)

Moderna dramatika:

Shaw: Sv. Ivana (dramatska legenda)

Hsiung: Gospa Biserna reka (kitajska igra)

Anouilh: Povabilo v grad (komedija)

Salacrou: Zemlja je okrogla (drama)

Kanin: Čez noč rojena (veseloigra)

RAZVOJ NAŠE DRAME V LUČI DNEVNIH KRITIK

(Nadaljevanje)

»Mi, občinstvo« — imate še dandanes prav!

Hvaležen sem tudi obema umetnikoma (t. j. Šestu in Kuratovu, op. por.), da sta igrala skupaj in vzajemno dve veliki vloži. Saj vemo, kakšne nepotrebne ljubosumnosti včasih zastupljajo igralsvo. Plemenito tekmovalje naj nadomesti razne smešne in občinstvu tako zoprne mržnje, ki le škodujejo skupnemu idealnemu delu. Mi, občinstvo, ostanemo na stališču, da sme iti za interese posameznih igralskih moči le v toliko, kolikor so ti interesi z interesi našega gledališča in kakovosti njegovih predstav. Saj gledališče je pač tu zaradi občinstva in zaradi nikogar drugega. (MZ, »Svatba Kreč«, SN 1922.)

(Primerjaj še laskavo kritiko Fr. Koblarja v DiS 1922., str. 345!)

Ga. Šaričeva je povsem razumela, zakaj je postavil veliki pesnik Ofelijo v to delo, in je ustvarila ne živo bitje ampak lilijsko pesem. —

Zlasti g. Lipah je kot »prvi igralec« prav dobro zadel slovesni gledališčni ton Shakespeareovih časov. (-o. Jutro, 3. II. 1922.)

»M. Sans Gène«, gledališka menezarija, pomanjkanje zob, bolha pri dvornih damah, seksualni fluid, Napoleonova spalnica in slovenski humor.

O. M. Sans Gène bom še poročal; stvar se mi je zakasnela, ker so se okrog te igre zgodile razne stvari, o kateri h sem iskal informacij.

(MZ, Sl. N. 28. V. 1922.)

Cena Gledališkega lista din 25.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. — Urednik: Ivan Jerman.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.