

POŠTNINA PLAČANA V GOTOVINI

SLOVENSKO  NARODNO

GLEDALIŠČE U LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

DRAMA

1950-1951

12

P. A. Caron de Beaumarchais
SEVILJSKI BRIVEC

PREMIERA DNE 30. JUNIJA 1951.

P. A. CARON DE BEAUM'ARCHAIS

SEVILJSKI BRIVEC

Komedija v štirih dejanjih — Poslovenil Matej Šmalc

Scena: *ing. arch. Viktor Molka*

Režiser: *dr. Branko Gavella*

Grof Almoviva, španski grand, neznani ljubimec

Rozine Bert Sotler

Bartolo, zdravnik in Rozinin varuh Pavle Kovič

Rozina, mlado dekle plemenitega rodu in Bartolova

varovanka Draga Ahačičeva
Duša Počkajeva (debut)

Figaro, seviljski brivec Slavko Jan
Stane Česnik

Don Basilio, orglar, Rozinin učitelj petja Lojze Potokar

Potecin, star Bartolov služabnik Aleksander Valič

Budin, Bartolov služabnik Maks Bajc

Notar Milan Brezigar

Alcalde, mestni sodnik Marjan Dolinar

Več alguazilov in služabnikov z baklami

Godi se v Sevilli na ulici pod Rozininim oknom v prvem dejanju; ostala igra
pa v hiši zdravnika Bartola

Asistent režije: France Jamnik

Kostume po načrtih Mije Jarčeve izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom
Angele Humarjeve in Jožeta Novaka

Inspicent: Marjan Dolinar — Odrski mojster: Anton Podgorelec

Razsvetljava: Vili Lavrenčič — Lasuljar: Ante Cecič

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1950-51

DRAMA

Štev. 12

Matej Smalc:

BEAUMARCHAIS, NJEGOVA DOBA IN NJEGOVO DELO

Consilio manūque — z nasvetom in z roko. V tem napisu na Figarovi brivnici, geslu, ki se z njim konča prvo dejanje Sevilskega brivca, je tako nekako obseženo tudi življenjsko udejstvovanje pisatelja Beaumarchaisa.

Med njegovim rojstvom in njegovo smrtjo (oboje v Parizu 1732 in 1799), tema dvema glavnima človeškima pripetljajima, je bilo toliko dogodkov — in sicer ne neznatnih — v katere je Beaumarchais v miselnih zasnovah in dejansko — consilio manūque — posezal, da nam njegovo pestro življenje samo meče najmočnejšo luč na nesmrtni lik, ki ga je on ustvaril, na modreca in veseljaka Figara, lik, ki je s tvorno silo zatek Mozarta in Rossinija.

Seznamimo se najprej z avtorjem in z njegovo okolico!

Beaumarchais, po pravem svojem priimku Caron, je bil sin pariškega urarja, trde korenine in značaja, očeta, ki je izhajal iz stare hugenotske rodbine: uporniški hugenotski duh, trma in vztrajnost so spremljali celo življenje tudi mladega Carona. Pri očetu se je izučil urarstva, in ni bil najslabši svojega čeha, izumil je celo takrat najboljšo kotvico za regulacijo nihanja ure, ko je bil enaindvajset let star. Izum mu je priznala Francoska akademija. Na posebnem modelu svojega izuma je mladi Pierre Augustin Caron samozavestno graviral: Caron filius aetatis XXI annorum invenit et fecit — Caron, sin, 21 let star izumil in izdelal. Bil je pa tudi nadarjen za glasbo, in ko je po svojem izumu dobil dostop na dvor Ludovika XV., je prevzel glasbeni pouk štirih princez, kraljevih hčera.

Beaumarchaisova doba je bila doba globokih zgodovinskih izprememb in prehodov, saj je deset let pred Beaumarchaisovo smrtjo izbruhnila velika francoska revolucija, leta njegovega življenja so bila vsa razgibana: tisti prehodni časi so zagnili staro francosko kraljevino in vrgli na površje neobličene uporniške mase. Lahko si mislimo, da je bilo takrat življenje dokaj ohlapno, neustaljeno in vsakovrstnih možnosti polno. Pravi izraz te prehodne dobe je Beaumarchais v vsem svojem početju in pisateljskem delu. Prišel je na dvor kot dvorni urar in glasbeni učitelj princez. Po splošni izobrazbi večinoma samouk, a izredno duhovit in bistroumen se je naglo in neprisiljeno znašel povsod. Posrečilo se mu je, da je stopil celo v vrste plemičev. Poročil se je namreč z vdovo dvorjana, ki mu je za doto prinesla fevdno posestvo »bois-Marchais«. Po tem posestvu se je Pierre Augustin Caron pričel imenovati de Beaumarchais, in po tem imenu ga v literarni zgodovini poznamo. Seveda je »prišlek« Beaumarchais prišel z domišljavim starim plemstvom večkrat v konflikte. Taka natura, pa brez konfliktov! V dvoboju je z rapirjem prebodel nekega plemiča. Dvobojev je bilo za časa kraljev toliko in povsod, kar po cestah, spomnimo se le Treh mušketirjev, da je zakon postavil na dvoboje smrtno kazen, da bi se zlo zájézilo. A časi so bili še kavalirski. Na smrt ranjeni plemič je dejal Beaumarchaisu: »Gospod, bežite, da vas ne najdejo, z mano je itak končano.«

Beaumarchais je vendarle pohitel po ranocelniku, da je ranjenca obvezal, le-ta se je še teden dni boril s smrtno, a Beaumarchaisa ni izdal. Pozneje nekoč ga je v njegovem lastnem stanovanju napadel zaradi neke igralka nasilen in malo prismuknjen vojvoda, raztrgana in razmesarjena je oba spravila narazen šele javna straža, Beaumarchais je stvar trmasto gonil naprej in zahteval pri ministru zadoščenja. Dosegel je le to, da je bil poslan v začasen pripor, da bi se stvar pozabila, zakaj: kako naj bi se razpravljalo o časti vojvode?! Vse to iz dobe zapadajočega kraljestva.

Zveze z dvorom so spravile Beaumarchaisa v stik s takrat znanim francoskim bankirjem Pâris-Duverneyem, ki je ambiciozno stremel, da bi dobil dvorski placet za svoja podjetja in bil pripravljen za take zveze plačati vsako ceno. Okretni Beaumarchais se mu je zdel za njegove načrte najprimernejši pomočnik. Še do danes ni dodobra pojasnjeno razmerje med obema ambicioznima družabnikoma, med Beaumarchaisom in Duverneyem; pač pa je Pâris-Duverney Beaumarchaisu omogočil, da se je lotil vseh mogočih stvari.

Za svoje najbližje, za očeta in za sestre, je Beaumarchais vedno skrbel in jim pomagal. Njegova sestra se je poročila na Španško in z njo je odšla tja tudi druga sestra in se v Španiji seznanila s pisateljem Clavijom. Clavijo y Fajardo je pa menda to znanje bolj nalahko jemal. Ni pa vzel tega nalahko brat zapeljanke, Pierre Augustin. Pâris-Duverney ga je založil, da je odšel v Španijo urejati to družinsko zadevo. Tako trdo je Beaumarchais stopil na prste Claviju, da je le-ta moral zapustiti svojo dvorno službo. Beaumarchais je vso stvar popisal v svojih memoarjih, ki jih je z zanimanjem prebiral Goethe; iz te zgodbe je zajet Goethejev igrokaz Clavigo.

Ko se je vrnil iz Španije, so ga v Parizu čakale druge nevshečnosti. Kmalu po njegovi vrnitvi je umrl njegov stari finanec Pâris-Duverney, prvi bankirjev sorodnik in dedič de la Blache, ki je imel Beaumarchaisea v želodcu kot nevernega tekmeča za dediščino bogatega strica, je Beaumarchaisea skoraj izrecno obdolžil, da je sebi v korist ponaredil Duverneyev podpis na dokumentu. Pravda se je vlekla dolgo in postala evropsko znamenita. Pa o tem pozneje. S pomočjo Duverneya in z dvornimi zvezami se je Beaumarchais lotil neverjetnih podjetij. Postal je vojni dobavitelj ameriških upornikov, ki so takrat vstali zoper Anglijo. Nakupil si je ladje, dobil tiho zvezo z vojnim ministrstvom Francije in ustanovil družbo s fingiranim imenom Rodrigue Hortalès et Cie. Dobavljal je Ameriki topove, granate, smodnik in je imel zato od tam prejemati tobak in kolonialno blago. Francoska vlada mu je celo potihem, Angleži o tem niso smeli vedeti, dala čez milijon kredita in na razpolago orožje iz vojaških skladišč. Beaumarchaisove ladje so bile zasidrane po raznih francoskih lukah in od tam odhajale v Ameriko, a bile so pod neprestanim nadzorstvom angleških ogleduhov. V papirjih družbe Rodrigue Hortalès imamo ohranjen spomin na ogromne ameriške račune. Njegove ladje so bile oborožene za varstvo pred angleškimi zasledovalnimi brodovi tudi s topovi. Ena najmočnejših njegovih oboroženih ladij je bila Fier Rodrigue — ponosni Rodrigo, ki se je pozneje, ko je Francija z vojno napovedjo Angliji, odkrito stopila na ameriško stran, še v Beaumarchaisovem lastništvu, odlično izkazala v pomorski bitki proti Angležem. Opremljena je bila s 60 topovi in je celo zaplenila angleško vojno ladjo Marlborough ter jo kot vojni plen privedla iz ameriških vod v Francijo. Pri vseh skrbih in težavah pa Beaumarchais ni pozabil na svoje literarno delo. Sevilskega brivca je zasnoval že okrog leta 1772, dasi je moral zaradi cenzurnih zaprek čakati do leta 1775, med tem časom čakanja je pa Beaumarchais opravljal po svoji stari navadi vse mogoče posle. Prav tako tudi preden je prišla na vrsto Figarova svadba leta 1784. Ves ta čas se je premikal

iz kraja v kraj. Pod izmišljenim imenom je šel v Havre nadzirat, kako se odpravljaja vojno blago z njegovimi ladjami v Ameriko — angleške oči so pa povsod budno pazile. Prav takrat so v Havru igrali Sevilijskega brivca, navzlic svojemu potrebnemu inkognitu je šel Beaumarchais predstavo gledat. Nič mu ni bila po volji, a igralci so ga tudi prepoznali in seveda slovesno sprejeli. Dal si je uprizoriti posebno predstavo zase in je vse vloge sam z igralci preštudirjal ter dal za vse svoja navodila. In to takrat, ko je pod očesom angleških ogleduhov v havrski luki čakala na ugoden veter za Ameriko njegova ladja »Amphitrite« z vojnim tovorom: 20.000 topovskih krogel, 9000 granat, 600 pušk, 100 topov in 24.000 krogel za puške, povrh pa še 50 izurjenih vojakov raznih stopenj za ameriško armado. Lahkoživi Figaro!

Beaumarchaisu nikoli ni dalo miru: snovanje državniških načrtov, skrbi za njegove domače ljudi, pravde po sodnijah, pisanje pamfletov, memoarov in iger, vojaške dobave Ameriki, vse to je opravljal obenem in z vsem ognjem.

V zaporu, tudi v Bastilji je sedel, a komaj iz zapora ven, že piše načrt, kako ugonobiti Anglijo in ga predloži kralju. V Španiji je zahajal v visoko družbo po diplomatskih salonih, ustanavljal je kolonialno družbo za eksploatacijo ameriške Louisiane, za nameček je pa ovdovelemu španskemu kralju Carlosu III. preskrbel še metreso — francosko markizo de La Croix — posla mu ni zmanjkalo.

Po smrti Ludvika XV., ki je bil Beaumarchaisu izredno naklonjen, se mu niso obetali dobri časi, zakaj Ludvik XVI. ga spčetka ni maral. Toda iz inozemstva je prišlo poročilo, da se pripravlja nevarna objava pamfleta zoper Ludvika XVI. in Marijo Antoinetto. Policijski šef de Sartines se je spomnil Beaumarchaisa, ki je take naloge za Ludvika XV. spretno izpeljal. In res, tudi Ludvik XVI. je pooblastil Beaumarchaisa, naj pokrbi, da se pamflet ne tiska, ampak za vsako ceno uniči. Beaumarchais gre za pamfletistom v London. Beaumarchais v Amsterdamu, pamfletist mu je že ušel v Nemčijo. Za njim. In že je na Dunaju, v avdijenci ga sprejme sama tašča Ludvika XVI., cesarica Marija Terezija, a njen ne preveč zaupljivi in nelahkoverni prvi minister Kaunitz nekaj sumi in dá Beaumarchaisu v konfinacijski pripor. Beaumarchais piše proteste, francoski poslanik ga končno spravi na svobodo, Marija Terezija mu podari za tolažilno odškodnino dragocen prstan in spet najdemo nemirneža v Parizu. Pa kako bi on počival? Nekaj posebnega je treba začeti. Lotil se je izdaje vseh Voltairovih del. V Franciji je bil Voltaire pod cenzuro, Beaumarchais je zato našel tiskarja v obmejnem badenskem mestu Kehl in tam je od l. 1784—1790 izšla slovita Kehlska izdaja Voltaira v 70 zvezkih (izdaja Decroix—Beaumarchais—Condorcet).

V že omenjeni pravdi z de La Blacheom igra veliko vlogo sodnik Goezmann. Pravda se je vlekla tista leta pred izbruhom francoske revolucije. Beaumarchais je bil še dvorjan in je v službi vojvode de la Vallière kot kraljevi lieutenant général sam sodil v svoji kompetenci lovske prestopke in pregreške; in sam je bil sicer pravičen sodnik in je n. pr. obsodil visokorodnega princa Contija, a navadnega državljana, ki ga je le-ta obročil, je oprostil, vendar je imel priložnost spoznati, kakšne so časih muhe sodne Pravice in je poskusil malo temeljiteje poseči v potek svoje pravde. Goezmann je imel ženo, ki je bila potratna in denarja potrebna. Beaumarchais je našel pota, da je sprejela od njega podkupnino, zato da bi pregovorila moža, da bi v pravdi kot sodnik glasoval zanj, toda de La Blache je imel bržkone še boljše zveze s samim Goezmannom, a madame Goezmann si je mislila, da bo Beaumarchaisca lahko preslepila, a dobila od njega denar in pustila, naj stvari tečejo, kakor je pač po volji de La Blacheu in njenemu možu. Seveda je tukaj spet vstala natura Figaro Beau-

marchais. Prišlo je do pamfletov. On je vse te stvari opisal in napisal, pariška publika se je pulila za te letече liste, Evropa jih je čitala, vladna stran si ni mogla pomagati drugače, kakor da je najela zoper njega druge pamfletiste, ki naj bi mu odgovarjali. Z vsemi je imel duhoviti Beaumarchais kaj lahek posel. Ugnal je tudi sodni dvor, ki je moral Goezmannovo ženo obsoditi in sodnika Goezmanna izločiti iz zbora sodnikov, a obsodil je tudi Beaumarchaisa zaradi žalitve sodišča. Ta obsodba je srd Parižanov, ki sodišča že itak niso marali, še bolj razpalila in ime Beaumarchais je postalo še bolj popularno.

Večno nemirni in neugnani Beaumarchais je imel ves čas svojih opravil in dogodivščin nepretrgane zveze s pariškim gledališčem in pisateljevanje mu je bilo takorekoč oddih v vsakdanjih nevšečnostih.

Njegovo prvo dramatsko delo je »Eugénie«. Zajeto je iz zgodbe njegove sestre s Clavijom. Takrat je mislil, da bo pisal resne drame iz vsakdanjega življenja. Sprejeto je bilo ugodno. Slaboten je bil odziv občinstva na njegovo delo »Dva prijatelja«, toda kaj hitro se je znašel, kje je doma. Postavil se je na stališče, da je v gledališču življenja zmožno samo dejanje. Ali postavi na oder nesrečnega kralja, to je tragedija, ali pa smešnega meščana, to je komedija.

Pri sevilskem brivcu smo. To komedijo je on oživil na poseben način, sam zaplet je mogoče prav starinski, znan že v raznih drugih komedijah; kar mu daje čar, kar mu daje posebnost, to je tisto neugnano življenje, ki ga je mogel v svoje odrske značaje prinesiti samo človek, ki mu pisateljevanje za gledališče ni bilo poklic, ampak prav edino le samo čisto veselje, tako rekoč res odmor v njegovih tako zapletenih težavah in doživetjih, kot smo jih opisali. Prav lahko in najkrajše lahko označimo njegovo veliko figuro Figara z njegovimi lastnimi besedami iz »zmernega pisma poslušalcu«, ki ga Beaumarchais objavlja kot uvod po prvi predstavi Sevilskega brivca.

Ko so ga napadali zavistniki in nebolgljenci, češ da njegov Sevilski brivec nima nobene planske zamisli, da, očitali so mu celo, ko je po prvi neuspeli predstavi črtal eno (prvotno četrto) dejanje, da to dramatsko delo nima niti pet dejanj — takrat je še veljalo strogo pravilo klasicistične delitve drame v pet dejanj, jim je mojster Beaumarchais odgovoril takole:

»Ta igra ne kaže nobenega smotrnega načrta, je dejal žurnalist. Mogoče je ta načrt zato ušel modrosti tega mladiča kritike, ker je načrt preveč preprost.«

Zaljubljen starec se namerava jutri poročiti s svojo varovanko; bolj spreten mlad ljubimec ga prehiti in se že danes z njo oženi varuhu pred nosom v njegovi lastni hiši. To je ozadje, ki bi utegnilo biti enako primerno in uspešno za tragedijo, komedijo, dramo, opero etc. Mar je Molièrov Skopuh kaj drugega! Ali je Veliki Mitridat, (Racineova tragedija, op. prev.) kaj drugega? Vrsta igre je prav tako, kot način vsakega dogajanja manj odvisna od ozadja dogodkov kot pa od značajev, ki s temi dogodki ravnajo.

»Meni samemu, ki sem hotel po tem načrtu podati edino le zabavno in neutrudljivo igro, tako nekakšen imbroglio, je bilo dovolj, da pokretnik igre ni oduren zločinec, ampak namazano veseljaški fant, človek lahke misli, ki se vsemu smeje, prav tako ali se mu posreči ali pa mu propade, kar podvzame. To je bilo meni dovolj za to, da se to delo daleč proč odmakne od resne drame in da postane prav vesela komedija. Ze samo to, da je ta varuh malo manj prismojen kot vsi drugi, ki so v tej igri potegnjeni, že to daje igri mnogo gibanja zlasti zato, ker sili intrigante, da se bolj živahno potrudijo za svoje udejstvovanje.«

Seviljski brivec pri prvi uprizoritvi ni žel uspeha. Zakaj četrto dejanje je bilo precej neorganično vdeleno v cel sklop, toda Beaumarchais ni bil človek, ki bi se nanageloma umaknil in skrnil, premislil je celo reč in je četrto dejanje kratko in malo črtal. Ko je Seviljski brivec po tej korekturi spet prišel na oder, je bil uspeh dela izreden in splošen. Pa se Beaumarchais spet smeje v svojem »zmernem pismu«. Hudič zahteva darilne krvi, nekaj mu je treba dati in žrtvuje satanu četrto dejanje s temle posvetilom: »Bog žvižgovcev, svečegascaev (gledališke dvorane so bile takrat razsvetljene s svečami in baklami), pljuvačev, kašljevcv in ropotačev, sem vzkliknil, zahtevaš darilne krvi?! Popij moj četrti akt, da se tvoj bes umiri. In hudič se je potolažil. Moj voz pa nič slabše ne teče, ko peljem samo po štirih kolesih brez petega, ki je moje odvrženo četrto.« In res, po tej radikalni operaciji je bil Seviljski brivec navdušeno sprjet na pariškem odru, Figaro je postal neizbrisen lik v zgodovini evropske civilizacije.

Figaro je prišel na oder l. 1775, a sedaj pišemo l. 1784. V teh devetih letih so zorele velike reči, samo še pet let nas loči od revolucije. Figaro, seviljski brivec, se po domače giblje med aristokrati in nič preveč oblačnega ni v ozadju. Seviljski brivec je čista komedija v odrski zasnovi! Dejanja se živo in lahko prepletajo, značaji so izdelani, a iz njih ne švigajo nevarne iskre. — Samo za veselje in iz hudomušne nagajivosti brije Figaro norce po Seville. Beaumarchais sam je zapisal, da je s Figarom hotel pregnati odrsko puščobo takratnih konvencionalnih iger; in res je ta komedija pariško vedra in dojema-joča, umetniško pa najbolj enotno in skladno vlitu Beaumarchaisovo delo.

A Figaro prihaja v leta. Oženil se bo. Kot zaročenca ga spet srečamo pri grofu Almavivi, kjer pripravlja svojo svatbo. Komedija »Le mariage de Figaro« je prišla na oder po dolgih bojih s cenzuro l. 1784.

Tudi »Seviljski brivec« je imel otepanja s politično cenzuro, vendar mu je le-ta po večini očitala, da ni dovolj moralen, da Figaro vleče za nos učene in dostojne ljudi in pomaga tako rekoč kot zvodnik. Taki očitki so končno v takratnem ozračju vendarle ponehali, in brivec je bil puščen na svobodo. Ko so pa rokopis »Svatbe« čitali kralju Ludviku XVI., je ta pri znanem Figarovem monologu vstal s stola in dejal: »To se ne bo nikoli igralo, treba bi bilo prej podreti Bastiljo, da ne bi uprizoritev te igre rodila nevarnih posledic. Saj ta človek se norčuje iz vsega, kar je treba v državi spoštovati.« Ta prizor na dvoru se je razvedel po Parizu. Vse je hotelo o igri kaj več izvedeti. Beaumarchais sam je precej vedel, da bo zmagal, vedel je za pota. Vabili so ga po salonih, naj bi čital svoj rokopis »državi nevarne« igre, kjer se smeši plemstvo in postavljajo v čisto luč zdravi preprosti ljudje, ki se ne marajo vdajati plemiški pohoti in starim njihovim namišljenim pravicam. In ti zdravi preprosti ljudje z zdravo pametjo podro plemiško nemarnost. Beaumarchais se je rad odzival takim vabilom. Čital je »Svatbo« pri vojvodih, pred škofi in celo pred ruskim vélikim knezom in véliko kneginjo, ki sta bila takrat spotoma v Parizu. Ta dva sta bila očarana in sta ga prosila za rokopis, da bi se igra uprizorila pred Katarino II. To željo je Beaumarchais seveda sporočil šefu policije in ga prosil, naj mu svetuje, kaj naj ruskemu vélikemu knezu odgovori. Kaj in kako se je po teh policijskih poročilih pletlo na dvoru in pri ministrih, ne vemo. Vendar je igra prišla na oder, in sicer najprej intimno — na dvoru samega kraljevega brata. Končno je prišlo tudi dovoljenje za javno uprizoritev. Naval občinstva je bil velikanški. Vsaka dva dni je bila »Svatba« na sporedu.

Kakšen vtis je to delo napravilo v javnosti, se vidi iz besed, ki jih je o uprizoritvi »Svatbe« menda dejal Napoleon: C'est la révolution en marche —

to je revolucija na pohodu. Svatba je prišla tudi našega Linharta — pretopil jo je v svoj »Veseli dan«.

S »Svatbo« je kompleks Figaro v bistvu zaključen. Beaumarchais je sicer spisal še igr »La Mère coupable« — grešna mati, ki naj bi bila nekak tretji del trilogije Figaro. Toda po zasnovi in izdelavi obema prvima deloma niti blizu ni. Figaro ne spada med svet spokornikov. Tako smemo reči, da sta »Seviljski brivce« in »Figarova svatba« celota zase — svojevrsten diptih.

Velika revolucija svojemu glasniku ni bila prizanesljiva, dasi ji je on dajal težak moralni in materialni davek. Kot vajen specialist je našel celo zveze za dobavo 60.000 nizozemskih pušk francoskim revolucionarjem. Trošil je za to dobavo sam svoj denar, pošiljal agente, interveniral pri revolucionarnih oblastnikih, ki so pa vsi sami hoteli pri tej kupčiji na račun ljudstva zaslužiti. Beaumarchais je bil ob svoj denar, prišel je v ječo, iz katere ga je tik pred pokoljem rešila prijateljska roka, zapečatili so mu hišo in jo proglasili za »narodno last«. Moral je bežati in se je vrnil v Francijo šele po Robespierrovi smrti, ko je revolucionarni teror prenehal. V Parizu je nekdanji bogataš, ki mu je ameriška vlada dolgovala še milijone, ki mu je bila dolžnik tudi domača francoska vlada sama, čakal v revščini na neizogibni Figarov odhod — na smrt...

Zgodovinsko je omembe vredno, da se je Beaumarchais vneto potezal za zaščito avtorskih pravic in da je osnutek za tak dekret, ki ga je izdala francoska skupščina l. 1792 v glavnem njegova zasnova.

Ta odisejsko nemirni popotnik, ki je radodarno in razsipno delil na vse strani, je ob koncu svojega življenja, ko si je sam delal sklepni duhovni račun, dejal:

»Nikoli nisem storil dobrega dela, ki meni samemu ne bi bilo prineslo ne-
všečnosti, težko mi je priznati, da moram biti za vse svoje uspehe hvaležen
samo norčijam«. — Finale Figaro.

VIRI:

Beaumarchaisova prisma, njegovi memoari in eseji.

E. Lintilhac, Beaumarchais et ses oeuvres, d'après des documents inédits, Pariz 1887.

Louis Latzarus, Beaumarchais. Paris 1930.

BEAUMARCHAIS PRVIČ NA SLOVENSKEM ODRU

27. oktobra 1920 je bila v drami Narodnega gledališča v Ljubljani prvič uprizorjena Beaumarchaisova komedija v petih dejanjih »Figaro se ženi«. Igrali so jo v ruskem prevodu Borisa Putjata po večini v sezoni 1920/21 angažirani ruski člani drame. Režija Mihajl Muratov.

Almavivo je igral Nikolajev, Rozino Nikolajeva, Figara Putjata, Suzano Marševa, Basilia Manjecki, Marcelino Volkova, Antonia Čengeri, Fanchetto Čengerijeva, dona Brid'oisona Kuratov, Doublemaina Volkov, dočim so bili v nekaterih vlogah zaposleni slovenski člani gledališča, tako da je paža Cherubina igrala Vera Danilova, zdravnika Barthola Strniša, pastirja Potokar, obe kmetici pa Maškova in Rovanova. Vsekakor zelo zanimiva razdelitev vlog med tedanje člane drame.

Ze prva predstava je vzbudila veliko zanimanje občinstva in gledališče je bilo polno, »kakor ga nismo videli že dolgo... vsi prostori so bili zasedeni...« Poročevalec »Jutra« je prve vtise o predstavi takole strnil: »Rusi so dali igri pravi slog njene dobe. Igralo se je sijajno. Omenimo naj predvsem gosp. Putjata

v glavni vlogi, ki je dosegel v svojem monologu vrhunec, kar smo doslej videli na tem odru. Tu se je jasno pokazala njegova igralska umetnost... Sturliša in Danilova sta govorila slovensko, kar ni motilo splošnega vrisa igre, ki je bila vseskozi harmonična. Pohvalimo izborna režijo in scenerijo. Občinstvo se je imenitno zabavalo in ni štedilo s priznanjem.»

V glavnem so se vsi ljubljanski dnevniki izražali o uprizoritvi pohvalno. Najobširneje pa se je o igri razpisal France Koblar, ki je nekaj pred tem v »Slovencu« prevzel referat za gledališko kritiko in ga obdržal dolga leta. Ko je izrazil svoje veselje, da smo spoznali pravega literarnega očeta našega »Matička« po prizadevanju ruskih članov naše drame, je ocenil prizadevanja novega vodstva našega gledališča, ki je s sezono 1920/21 postalo državno gledališče: »Uprizoritev Figara je prvi večji uspeh resnih ljudi, ki so zopet stopili na čelo gledališču: vedo, kaj je literatura in gledajo z evropskim očesom. Družba ruskih igralcev jim je prišla prav, ker vidijo veliko praktično oporo v posameznih močeh. Pri vsi iskreni cenitvi našega kulturnega stremjenja in dobre volje lastnih moči priznajmo, da je bilo to delo uprizorjeno z znanjem, obzorjem in sigurnostjo, ki sedaj še ne more biti doma pri nas.«

Kakor je svojo posebno pozornost vzbujala uprizoritev te slavne francoske komedije, je priznanje slovenske sodobne gledališke kritike posebnega pomena hkrati tudi za razvoj slovenskega gledališča neposredno po prvi svetovni vojni, ko se je pričel v Ljubljani oblikovati dramski ansambel, ki je za dolga leta nato prevzel glavno breme pri oblikovanju slovenskega gledališkega izraza, pri čemer so mu kumovali najrazličnejši odlični igralci, ne najzadnje ruski igralci.

Po usodnih vojnih naključjih je zaneslo proti koncu meseca avgusta 1920 v Ljubljano na gostovanje rusko igralsko družbo, ki je štela 22 igralcev. Ravnatelj družbe je bil režiser moskovskega državnega gledališča M. J. Muratov, impresarij pa publicist S. el Syrry. Pred prihodom v Ljubljano je družba na poti iz Carigrada gostovala v Sofiji in drugih bolgarskih mestih, v naši državi pa v Beogradu, Sarajevu in Zagrebu, namenila se je na nadaljnja gostovanja v Prago, Berlin in Curih.

V Ljubljani je gostovala v prvih dneh septembra 1920. S prvo predstavo je Ljubljano seznanila s Shawovim »Pygmalionom«, dasi je bil Shaw že tretjo sezono na repertoarju v Pragi — gledališkim vzorom nekdanje Ljubljane — nato so uprizorili še »Anfiso« Leonida Andrejeva, »Ljubosumnost« Arcibaševa in »Zlato jesen« Flers-Caillaveta. Vse predstave so vzbudile dokajšnjo pozornost gledališkega občinstva, posebno ker je bilo znanje ruščine že mnogo bolj razširjeno kot pred vojno in je bilo gostovanje te ruske družbe prvo pomembno gostovanje ruskih igralcev v Ljubljani, potem ko se je kakih 15 let prej izjalovilo prizadevanje, da bi prišlo v Ljubljano gostovat Hudožestveno gledališče ob svojem prvem obisku Evrope.

Glasovi o gostovanju ruske družbe, ki je prišla v Ljubljano nekaj mesecev pred prvim gostovanjem hudožestvenikov, so bili pozitivni in deloma pohvalni. Josip Vidmar je kljub strogemu kritičnemu merilu v »Maski« priznal, da »so vse uprizoritve dostojno reprezentirale rusko dramsko umetnost«, dasi je odrekal predstavam »izredno« umetniško višino. Za naše razmere je ugotovil pri predstavah mnogo novega, predvsem dejstvo, »da je vsak igralec brez izjeme razumel svojo vlogo« in pomembnosti režije, katere glavni znaki so bili »skromnost v dekoraciji, stremljenje po notranji poglobitvi in skrbnost«. Hkrati pa je v soglasju z ostalimi poročevalci priznal, da je bil v vsej družbi »umetniško najsilnejša potencia brez dvoma Putjata... vsi njegovi tipi so markantni in izdelani do skrajnosti...«

Kakor pa je del ljubljanskih listov gledal v gostovanju ruskih gledaliških družb (pred družbo Muratova je igralo nekaj skupin brez pomena, nekoliko za tem tudi neka operetna skupina s francoskim imenom Chat Noir pod vodstvom Dolžinskega) poseben pomen za manjše slovenske narode, ker je »to preizkušnja naše praktične slovanske vzajemnosti, to je poizkus, da se nam otvori bogato kraljestvo ruske kulture in umetnosti v njeni izvirni krasoti« (Jutro), so gledališki praktiki presodili pedagoški pomen igre ruskih igralcev za mladi, oblikujoči se slovenski gledališki ansambel.

Ze nekaj dni po končanem gostovanju je uprava Narodnega gledališča angažirala 13 ruskih igralcev, članov družbe Muratova, med njimi predvsem Mihajla Muratova, bivšega režiserja Državnega gledališča v Moskvi, Jeleno Marševno, bivšo članico moskovskega Umetniškega gledališča in Borisa Putjato, bivšega člana moskovskega gledališča Korša. Namestitev ruskih članov je deloma živahno odmevala v javnosti, »ker smo prepričani, da bodo ti umetniki s svojo globoko in pravo umetnostjo visoko dvignili nivo slovenske drame« (Jutro), ruski igralci naj bi nastopili v slovenskih vlogah šele po nekaj mesecih, ko bi se naučili slovenščine. V že navedeni kritiki je Koblar pozneje, ko je že vprašanje ruskih igralcev postalo mnogo bolj ostro, utemeljil in podprl ravnanje uprave: »Gledališka uprava je angažirala to družbo, ker je spoznala kvaliteto posameznikov in ve, da so nam koristni. Tako so ti ljudje postali člani naše drame, ki pa sedaj še igrajo rusko. Ni tu protekcije, temveč priznanje, ki ga pri tem ne odrekamo tudi domačinom. Gre za spoznanje in priznanje, da te moči morejo obogatiti naše gledališče bodisi v režijskem, bodisi v igalskem oziru...«

Namestitev ruskih igralcev pa je tedaj vzbudila hudo nevoljo med slovenskimi dramskimi igralci, ki so se že od začetka sezone 16. septembra 1920 po krajevnem odboru Združenja gledaliških igralcev deloma z uspehom borili za regulacijo in zboljšanje plač. Odklonilno stališče uprave, ki si je po očitku Združenja kljub temu znała preskrbeti pol milijona kron za plače ruskih igralcev, ni pa ugodila nadaljnjim zahtevam slovenskih igralcev, je povzročilo poseben dopis Združenja gledaliških igralcev z dne 27. oktobra 1920, ki se je ostro postavilo proti razmeram, nastalim v dramskem gledališču po namestitvah ruskih igralcev.

Spor, ki je s tem nastal, je povzročil krizo v ljubljanskem dramskem gledališču. Združenje se je v navedenem dopisu oprlo na Uredbo o narodnem pozorišču z dne 19. junija 1911, ki je veljala tudi v podržavljenem Narodnem gledališču v Ljubljani. Po tej uredbi je navedlo v dopisu dolžnost uprave, »da neguje čistost jezika z vestnim naštudiranjem oblik in naglasov jezika, ki se sliši raz odra Narodnega gledališča« ... to naj bi bilo »z angažiranjem Rusov popolnoma onemogočeno in je angažiranje samo na sebi pregrešek proti temu stavku naredbe o Nar. pozorišču...«

Očitna ost dopisa je veljala ruskim igralcem, dasi so to pozneje skušali omiliti. Ze v tem dopisu se je Združenje glede umetniške kakovosti ruskih igralcev sklicevalo na izjavo zagrebških strokovnjakov (dr. Andrič, Bach, Raič, dr. Gavella): »Ta ansambel je razen treh prvih igralcev le srednja potujoča družba«, s katero je v bistvu soglašala kritika Josipa Vidmarja. Denarno je bil nastop Združenja utemeljen v prejemkih: dočim je prejemal naš 1. režiser 3400 kron mesečno, jih je po pogodbi prejemal ruski 7500, naš prvi igralec 3200 mesečno, ruski 6000, drugi domači igralci od 2400 kron do 2800 kron, dočim ruski, »ki oddaleč ne presegajo zmožnosti naših«, pa 3000 kron. V zvezi s tem so domači igralci zahtevali večje število skušenj, nadalje zmanjšanje števila nastopov oziroma regulacijo prejemkov po številu mesečnih nastopov.

Uprava je na ta dopis odgovorila odklonilno, nakar je celotno dramsko osebje (razen ruskih članov) začelo 1. novembra 1920 s t a v k o. Do tedaj je bil v zgodovini slovenskega gledališča — razen nekega osamljenega pojava v slovenskem gledališču v Trstu 1919, ki pa je imel bolj manifestativno in protestno obeležje, kot pa značaj stavke — to edini primer, da se je slovensko gledališko osebje spustilo v tak očiten upor proti domači upravi gledališča.

Stavka je trajala do 13. novembra 1920. Med tem časom je uprava v dramskem gledališču — operno osebje se stavke ni udeležilo — prirejala predstave z nameščenimi ruskimi igralci, torej v glavnem ponavljalo Shawov »Pygmalion«. V teh dneh je mogel v dramskem gledališču nastopiti tudi Anton Podbevšek z recitacijo svoje izvirne pesniške zbirke »Človek z bombami«.

Slovensko dramsko osebje je stalo strnjeno za svojim vodstvom in je vztrajalo. Toda razne okoliščine so pripomogle, da je prišlo do svojevrstnega razpleta gledališke krize. Nedvomno je slovensko dramsko osebje ostalo osamljeno, ker javnost s stavko ni simpatizirala ter so se mnenju javnosti pridružili skoraj vsi v Ljubljani izhajajoči dnevniki.

Ne glede na to ne smemo presojati upora slovenskega dramskega gledališkega osebja kot svojeglavnost naših igralcev ali pa kot njihovo prenapetost in precenjevanje svojih moči. Kakor je posneti iz sodobnih pojavnosti in polemik v tedanjih dnevnikih, je bilo stališče uprave le deloma opravičljivo — posebno izvzamemo njen slab zagovor v listih, ki se je prav nesrečno dotikal plač domačih igralcev in nerodno utemeljeval potrebo višjih plač za Ruse zaradi nujnosti tedanje stanovanjske mizerije, zaradi katere so morali plačevati drage hotelske sobe — stališče domačih igralcev pa je dobilo svojo utemeljitev v tedanjem sunkovitem razvoju kulturnega življenja v Ljubljani, ki je prva leta po prvi svetovni vojni zaživela iz polnih pljuč.

Prav v času teh dogodkov je slovenski narod doživljal eno najtežjih stisk svojega narodnega življenja (nesrečni koroški plebiscit, sporazum z Italijani v Rapallu), velike notranje preizkušnje (volitve v ustavodajno skupščino), hkrati pa živahen vzpon v kulturnem življenju, ki ga osvetljuje nastop mladih v Ljubljani: Kogojev koncert, Podbevškova recitacija, XVIII. umetniška razstava s pretežno udeležbo mladih (France Kralj i. dr.), pokrajinska razstava v Novem mestu z Jakcem in drugimi kot slikarji, Jarcem in Podbevškom kot recitatorjema, s prvimi kritičnimi domeski Josipa Vidmarja itd.

V takem vzdušju se je rodil tudi načrt, da nastopijo igralci v času stavke s samostojnimi prireditvami predstav v ljubljanskem »Ljudskem odru«, katerega tehnično ureditev si je hitel izbrani režiser stavkajočih igralcev Osip Šest že ogledat. Ali nadaljnji razvoj zadeve je preprečil poseg reakcionarne družbe, ki si je že pri predstavi »Figara« v strahu pred nameravanimi demonstracijami igralcev skušala zavarovati svoje obeležje pod varstvom detektivov.

Naposled se je stanje politično toliko priostriilo, da je bilo Združenje gledaliških igralcev prisiljeno objaviti izjavo, da »gibanje gledaliških igralcev nima nobenega političnega značaja in da ni naperjeno proti ruskim kolegom. To se pojasnjuje z ozirom na to, ker je uprava nar. gledališča odposlala ministrstvu prosvete brzojavko, v kateri je imenovala dva delegata ljubljanskih igralcev temna elementa z boljševičskimi nazori. Delegati so bili sprejeti in so poročali o gibanju dramskega osebja.« Iz Beograda je poslalo ministrstvo prosvete kot svojega zastopnika skladatelja Konjoviča, osrednji odbor Združenja gledaliških igralcev pa Bogiča v Ljubljano, kjer sta uredila zadevo v tem smislu, da so igralci 13. novembra 1920 zopet začeli igrati »pod prejšnjimi pogoji«.

S tem se je spor končal formalno, dejansko se je, ko so naposled ruski igralci povečini zapustili ljubljansko gledališče. Iz časa pred stavko se nam je

ohranil le vzdih Ivana Tavčarja v slogu polemičnega tona njegovih nekdanjih podlistkov v glavnem dnevniku liberalne stranke »Slov. Narodu« glede možnosti »boljševizacije« slovenske kulture: »In če postane neki stebriček naše drame komandant ljubljanske giljotine, si bo nabral vsak dan par vrečic odsekanih pisateljskih glav in s ponosom bo kazal na uspehe, kakršnih mu deske, ki pomenjajo svet, nikdar niso donšale...«

V mirnejšem vzdušju so se nadaljevale predstave »Figara« tudi po stavki, ki je ostala epizoda. Navzlic temperamentnemu posegu nosilca glavne vloge Putjate v polemiko ob stavki, je ta igralec, ki je skoraj od vsega osebja družbe ostal sam v Ljubljani, dokazal svojo dobro voljo: dne 19. novembra 1920 je nastopil z znamenitim monologom v IV. dejanju v slovenščini. Občinstvo je burno odobravalo, Putjata je bil pozvan na rampo. »Ta prvi poizkus je bil prava zmaga. Govoril je čisto slovenščino, gladko kot ruski tekst, spremljan s sijajno igro.«

Ob prvi uprizoritvi Beaumarchaisovega »Figara« je torej zmagala igralska kvaliteta Putjate in z vzgledno igralsko energijo priučena slovenščina. Svojevrstna zmaga slovenščine po koncu neuspešne stavke. jt

V ZAHVALO IN VILJEMU BREZOVARJU V SPOMIN



Tiho in skromno, kakor je bilo tiho in skromno njegovo življenje, se je umaknil s tega sveta Viljem Brezovar, naš »golobček«. Zalostni smo stopali za krsto tega prisrčnega moža, ki je skoraj trideset let služil slovenskemu gledališču. Odsel je iz hiše minljive slave in venljivih šopkov z večnim lovorum svoje dobrote, ljubeznivosti in požrtvovalnosti in z edinim znamenjem javnega priznanja: s trdo zasluženolo kolajno garanja.

Sredi prahu je tiho postavljajal kulise, z ljubeznijo in okusom premikal pohištvo ter z dobrimi, čistimi rokami dvigal zastor in tako odpiral ljudem svet lepote in ljubezni. Vse to je delal v ponosni zavesti, ki je v gledališču tako redka, da — čeprav posredno — sodeluje

pri najvišjem opravku: pri etični preobrazbi slovenskega človeka.

Njegova častiljiva smrt pa je tudi nam, gledališkim ljudem, ki se tolikokrat zgublamo v brezplodne smeri artizma, marsikaj razodela. In najprej to, da je ni kvalitete nad kvaliteto dobrega človeka, da ni umetnosti, razen tiste, ki poganja svoje kali iz plemenitega srca.

Zato je Golobček zadnja leta, ko ga je že obletavala smrt, ki se ji je z mirno vdanostjo nasmihal, po vsej pravici postal čuvaj naše hiše. Sivi lasje, drža v pozoru, njegove blage oči so različno govorili: »Spoštujte to hišo, otresite ulični prah, zdaj ste na poti v najvišjo službo: v službo lepote, v boj za čisto človeško podobo!« In še: »Cemu komplicirati? Vse je tako enostavno, če ljubimo človeka!« Prizadeti od njegove neme besede smo odhajali v svoje prostore in v svetlobo žarometov.

Veselo zdaj pometa sinji prah njegovo belo, čisto in bogato golobje srce.

Mi pa smo spoštljivo sklonjeni pred poslednjim in najvišjim umetništvom — pred nepozabno lepoto njegovega srca.

POGLAVJE O RITMU

Ritem je temelj režije, predstave, igranja, premika, kretnje, govora.

Celotno naše življenje je podrejeno nekemu ritmu, pa čeprav se nam zdi, da to ni res, ker si ta pojem navadno napačno predstavljamo, ga zamenjujemo s točno merjenim nihanjem in enakomernim utripanjem, z nečim, kar v poeziji imenujemo mera. Ne, ritem ni nekaj shematičnega, ritem je skrivnostna dinamika življenja, je lepotna kvaliteta materije, je življenje materije, je poezija živega, je duhovnost vsega osnovnega, je zato nekaj svobodnega, a vendar določenega. Brez ritma bi svet obstal, otrdel in umrl. Utripanje listja na drevju, pestra urejenost posameznih bilk na travniku, valovanje ljudi na živilskem trgu — to je ritem. V ritmu je *osnova naturnosti* vsega živega. Kdor se temu ritmu upre, se upre naravnosti in neprisiljenosti ter postane žrtev afektacije, patosa in laži, izpade iz harmonije kozmosa.

Jasno pa je, da v gledališki umetnosti ne gre za enostaven prenos življenjskega ritma na oder, za naturalistično kopijo tega valovanja, pač pa za oblikovanje njegove notranje vsebine in resnice; v ritmu bitij (igralce) in predmetov (scena, rekvizit) je tisto, kar daje odrskemu izdelku ono drugo, umetniško življenje in atmosfero. Vse je v ritmu, izven njena ni nič — samo smrt.

Igralec, ki vsega tega ne ve, je nujen patetik, če že ne diletant in šmirant. Režiser, ki mu te stvari niso jasne, ne bo nikoli ustvaril umetnine. Njegov izdelek bo vedno skonstruiran.

Neobvladovanje ritma — to je tisto, kar ovira začetnika pri najmanjšem obratu, pri najmanjši kretnji (igralčevo telo je trdo; delujejo samo obrazne mišice, opažamo samo neko neurejeno obrazno mimiko; neurejeno zato, ker ne utripa istočasno s celim telesom; igralec ne pozna Rodinove skrivnosti o funkciji mišic, ne ve, da mora igrati z vsem telesom, da ni žalosten ali vesel ali ponosen samo obraz, ampak da je žalostno, veselo ali ponosno tudi telo, da žalostnemu obrazu odgovarjajo mlahave mišice po vsem telesu, ponosnemu pa napete, da te mišice urejujejo celotno držo, da skratka moramo govoriti ne samo o žalostnih, veselih, ponosnih obraznih mišicah, ampak istočasno tudi o žalostnih, veselih, ponosnih mišicah v nogah in rokah, po prsih in hrbtu, po vsem telesu); to je tisto, kar takoj izda starega šmiranta ob najmanjšem, tehnično še tako popolnem premiku. Oba nista nikoli *opazovala*, pa čeprav imata polne beležke najrazličnejših zapažanj. Nimata namreč tistega šestega čuta, ki dojemata ritem vsega. Ta čut pa ni vezan samo na oči. Vezan je tudi na uho. Oba: oko in uho pa sta vezana na umetniško čut, na čut za ritem vsega živega in negibnega.

Tudi uho. Kajti tudi v besedi je ritem. V teatrski praksi se navadno govori le o logičnem naglasu, o intonaciji, o kvaliteti in kvantiteti vokala, o probojnosti konzonanta, redkokdaj pa o ritmu stavka, o ritmu stavčnih kompleksov, o govornem ritmu te ali one figure, o govornem ritmu te ali one situacije, o govornem ritmu te ali one predstave oz. komada. Ta govorni ritem je strogo določen, saj je jezik absolutno urejena umetnina, ki jo resnični igralec do zadnje skrivnosti *pozna in se ji pokorava*. Igralec se mora pokoravati jeziku in ne narobe. Zato so kaj nebogljeni tisti igralci, ki prav nič ne vedo o ritmu besede, na drugi strani pa se postavijo z nemogočimi, samovoljnimi ritmi in melodijami, ki o njih mislijo, da so očarujoči atribut njihove igralske osebnosti, njihova edinstvena »nota«. Tudi tu velja: kdor ne pozna in ne prizna ritma besede, je beden, patetičen, narejen igralec.

Več ritma v režiji, v igranju in v inscenaciji. Vse je v ritmu, izven njega ni nič. Samo klišeji, samo kopija, samo laž in umetnosti nič.

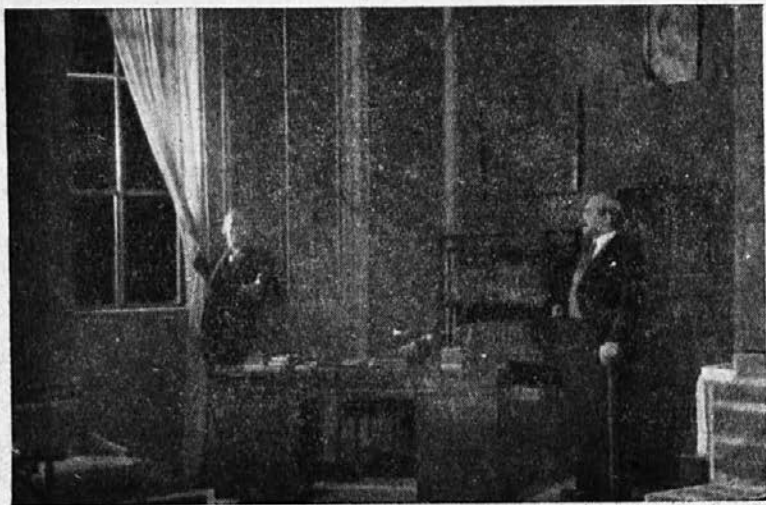
FERDO KOZAK: PROFESOR KLEPEC

Režija: Vl. Skrbinšek

Scena: arb. V. Molka



Profesor Klepec — St. Sever, Žulaj — P. Kovič



Ravnatelj — M. Furijan, Načelnik — E. Gregorin



Kristinca — T. Leonova, Žulaj — P. Kovič, Skočir — St. Potokar



Skočir — St. Potokar, Kristinca — T. Leonova, Jože — D. Skedl, Ana — I. Mežanova, Žulaj — P. Kovič, Bibijana — V. Juvanova, Klepec — St. Sever

Ali je mogoče? Štirideset let gledališkega dela, štirideset let nemira in brig in skrbi (zato se piše Skrb-inšek)... To pa res ni kar tako! Zato si oglejmo ob tej priložnosti tega našega redkega ptica, posvetimo malo pozornosti njegovim čednostim in njegovemu početju...

Kdaj je bilo to? Na jesen 1908. leta. Tedaj se je dogodilo nekaj za Ljubljano nečuvvenega, nekaj, kar je mejilo skoraj že na kulturnen škandal... Nekdo, ki je opravil na ljubljanski realki maturo, in to popolnoma v redu in z uspehom, se je zapisal namesto na tehniko — v igralsko šolo na Dunaju in s tem nedvomno povedal, da hoče postati igralec. — To je bil abiturijent Milan Skrbinšek... Ta zadeva je imela za nujno posledico, da so ravnatelj in profesorji ljubljanske realke še dolga leta kasneje kazali na grozotne vplive, ki jih utegne roditi gledališče s svojo globoko pokvarjenostjo... kajti en inženir je bil na večne čase izgubljen, in slava zavoda omadeževana...

To je resnica! Inženir, tehnik je bil res izgubljen, pridobljen pa je bil človek, ki je inženirsko predrl tunnel okostenele neumnosti in butaste meščanske omejenosti s tem svojim smelim in jasnim korakom: gledališče je zadeva inteligenta in poklic igralca je oni poklic, ki terjaja ne samo talent, temveč tudi visoko izobrazbo. Tako stoji Milan Skrbinšek dejansko na prvem mestu in je kažipot in kazalec vsem, ki smo prišli za njim...

Po dokončanih študijah na igralski šoli na Dunaju je prišel v Ljubljano. Na Dunaju je imel srečo, da je dobil na Burgtheatru in Volkstheatru cvet tedanje nemške gledališke kulture. Gledal je Kainza, Schildkrauta, Bassermanna, Devrienta in slavne tragedije Wohlgemut, Duse in druge. Učitelj, profesor Seydelmann mu je bil dober mentor in zvest svetovalec. Tak je prišel Skrbinšek v Ljubljano na svoj prvi debut v »Desetem bratu« in s tem v svoj prvi angažma, ki bi ga bil pričel ravno tako lahko na vsakem nemškem odru.

Pri nas je tekla doba fin de siècle še naprej. Še vedno se je pojavljala secesija — v teatru je pa hrabro nastopal patos in pa korurni, ki so jih druge že davno spravili v gledališko ropotarnico. — Evo Skrbinšek! Prav nič dobrodošel ni bil marsikateremu patetično-rohnečemu igralcu, in marsikateri protagonist tedanje revščine se je zamislil nad tem novim duhom, ki ga je prinesel s seboj mladi sanešenjak...

Ze v prvih mesecih svojega dela ni samo igralec, takoj se poloti težjega dela in usmerja tudi v režijskem poslu vse v novo gledališko zahtevnost.

Njegov prihod je bil daljnosežnega pomena. Tu v Ljubljani je obstajal že ob njegovem prihodu majhen krožek mladih ljudi, ki so bili zaverovani v teater, in hkrati so bili s tem, kar je delalo slov. gledališču, do kraja nezadovoljni. Bili so to na hitro povedano: Juš in Ferdo Kozak, Jože Vidmar, Peruzzi, Ivo Tavčar, pokojni Mesesnel, neki Ost in še nekaj drugih. Skrbinškov vstop v gledališko življenje je bil za te mlade ljudi dogodek in tedaj je nastal tako rekoč prvi gledališki seminar, mali studio resnih in za gledališče vnetih ljudi.

Pa tu ne gre za to!... Tu bi morala teči beseda o slavljenju, o štiridesetih letih, o podobnem. Ne bom našteval nešteti vlog in kreacij, številnih režij, obilico poizkusov, ki so posrečili ali pa tudi silno ponesrečili.

Pač pa naj postavijo Skrbinšku vsaj spominsko ploščo vsi njegovi gojenci in gojenke. Ako bi se na večer proslave zbrali vsi na Kongresnem trgu, bi bila to veličastna demonstracija spoštovanja umetniku.

Okrog štiridesetletnega dela v gledališču nastane hočeš ali nočeš nebroj zgodb, ki so več ali manj resnične, nešteto anekdot, ki pa žive seveda samo v ustnem izročilu. O Skrbinšku bi se dala napisati prav lepa zbirka, polna resnih, poučnih a tudi hudomušnih in drzkih anekdot. A to je zadeva peropraskov.

Po postavi srednje velik, je prej čokat kot slok in glava mu stoji na kratkem vratu, kar je značilno za markantne interprete karakternih vlog. — Glava sama je pa izrazita in nihče bi nikoli ne podvomil, kakšen je delokrog tega igralca. To ni glava Karla Moora ali Romea ali Fausta ali celo Mortamerja. To je glava demonskih likov iz gnezda Rihardov, Mefistov in vseh satanskih likov Strindbergovih hudobnežev... To je glava s sto črtami in potezami, ki se sleherni hip izpremeni v novo masko in ta maska živi vedno z magično silo... Včasih blazno silo... In Skrbinšek je pogosto dejansko ustvarjal blazno in divje, da smo strmeli in se čudili, da so nam stali nad njegovimi inkarnacijami likov lasje pokonci... In igralec brez blaznosti — ni igralec.

Poleg svoje umetnosti, ki je ustvarila sto in sto likov, je Skrbinšek še druge vrste umetnik. To je ostanek ali pridobitev realke. On je prekrasen in odličen risar in to zna virtuozno prenesti na svoje lastno lice... Njegove maske so mojstrovine in je večna škoda, ako bi docela propadle in šle v pozabljenje... Tudi v tem pogledu je storil mnogo za izboljšanje diletantskih spak, ki so se pojavljale na malih in tudi velikih naših odrih.

Vprašajmo se sedaj po preteku štirideset ali boljše dvainštirideset let, kaj bi bilo, ako Milana Skrbinška ne bi bilo? Koliko vlog bi bilo neodigranih... Koliko režij ne oživotvorjenih... Koliko slovenskih dramskih novitet bi še spalo in se prašilo v arhivu... Koliko igralskih talentov bi tavalo v neznanih poklicih... Koliko noči bi bilo neprekrokanih... Koliko cigaret nepokajenih in črnih kav neizpitenih... Koliko debat nedokončanih... Koliko tehtnih spoznanj neodkritih...

Zato potegnimo ob jubileju črto in postavimo svoto. Denimo vse na tenka sita in rešeta, bodimo vestni in pošteni ocenjevalci in položimo celotno Skrbinškovo delo na najfinejšo tehtnico... To storimo, gospe in možje in vsi tisti, ki ste imeli z njim posla, vsi tisti, ki ste gledali njegov razvoj, njegovo rast in sedaj njegovo umetniško zrelost... pa si pogledimo pošteno v oči in rekli si bomo samo eno: to je ogromno, neprecenljivo delo! — To je vse!...

Zdaj pa!... Kot star, nepoboljšljiv romantik si oblečem pisani triko, opašem svoj starodavni rapir in okutam svojo špansko mantiljo — pastavim se pred Te, Milan Skrbinšek, in napravim v rapirjem parado pozdrava: Tvoj stari, prvi in ne najslabši učenec se Ti ob prazniku klanja ter ostaja Tvoj zvesti

Ost.

Ker je članek prispel po zaključku jubilejne izdaje, ga priobčujemo v tej številki.

Janko Traven:

OB 30-LETNICI »GLEDALIŠKEGA LISTA«

Nekaj paberkov iz zgodovine »Gledališkega lista«

(Dalje in konec)

II.

Ugodni zaključek letnika 1921/22 »Gledališkega lista« je dal krajevemu odboru Združenja gledaliških igralcev v Ljubljani poguma, da je z novo sezono vnovič mislil na nadaljnje izdajanje lista. Zato se je posvetoval z gledališko upravo, ki po svojih načelnih smernicah »štednje« ni nameravala vnovič v lastni založbi izdajati lista.

Združenje se je z izdajo nekoliko zapoznilo in zato je list izšel z majhno zamudo 18. oktobra 1922 v novi opremi arh. Kregarja v uredništvu Frana Lipaha. Vsebinsko se je nekoliko opomogel in je po sklepu odbora prinašal tudi umetniške priloge s slikami domačih igralcev. Oglasi in pridaja igralskih slik so mu omogočili redno izhajanje. Računski zaključek za sezono 1922/23 je izkazoval 46.601,55 dinarjev dohodkov in 39.217,25 dinarjev stroškov, torej 4.384,30 dinarjev prebitka. Vsekakor dovolj ugoden uspeh pri majhni nakladi, ki se ni dvignila nad 500 izvodov.

S sezono 1923/24 je prevzela po lastni želji izdajanje lista zopet uprava v upanju, da se je list že tako močno uveljavil, da ne bo načela uprave o »štednji« preveč obremenjeval. Toda kljub temu in morda še prav zaradi tega

F. S. FINŽGAR: RAZVALINA ŽIVLJENJA

Režija in scena: arch. V. Molka



Lenčka — V. Grilova, Ferjan — J. Zupan, Tona — M. Kačičeva

so ga morali reševati oglas, dočim prenekaterikrat vsebinsko še dolgo ni bil kos svojim nalogam, zaradi katerih je bil z dokajšnjim zanosom ustanovljen.

Urednik Fran Lipah je skušal vzdrževati dosednji način izhajanja kot tednik, ki je teden za tednom ponavljal isto razporedbo igralskega osebja pri posameznih rednih ponovitvah uprizorjenih iger. Poročila o avtorjih in njihovih delih so se domala omejevala na najnujnejše, kot izjeme moremo navesti le številke ob krstnih predstavah domačih izvornih del kot je bil Pregljev »Azazel« in Župančičeva »Veronika Deseniška«.

Dasi v elegantnem ovitku Vavpotičeve manire nekako v slogu naše »zlate mladine«, zapade list v sezoni 1924/25 krizi, ki jo označuje neredno izhajanje, vsebinska površnost in pretirano omejevanje obsega, napoved kritičnih let v razvoju gledališča in hkrati dovolj hladnega odnosa gledališkega občinstva tistih sezon do lista, ki je bil v prvi vrsti namenjen njemu. Poskllsi gledališkega ekonoma Mahkote s podporo oglasov list ponovno vzdržati, ne rode dovoljnih pozitivnih uspehov.

S sezono 1925/26 postane list v skladu s splošnim stanjem gledališča skromnejši po zunanosti, dasi skuša urednik Lipah, ki ga proti koncu sezone zamenja Milan Pugelj, ohraniti nekdanjo stopnjo lista vsaj s spominskimi in zgodovinskimi članki v sezoni Danilove petdesetletnice gledališkega udejstvovanja. List izhaja trikrat na mesec, cena se mu dvigne na 5 dinarjev, ki pa ne zadoščajo, da ne bi 1. aprila 1926 predčasno končal svoje sezone brez ozira na dejansko gledališko sezono. Po naključju mu letnik s 16. številko zaključí posebna številka, ki je namenjena gostovanju slovenske opere v Dalmaciji, kjer se predstavi v starem ovitku z Vavpotičevo naslovno risbo in s srbskohrvaškim besedilom vsebine na gostovanju uprizarjanih oper.



Sirk — P. Kovič, Urb — L. Potokar

Tako je prispel »Gledališki list« ob ponovni krizi gledališča na svoji vnovični težavni poti do razdobja, ki se je v splošnem življenju sicer kazalo z nekakšno ureditvijo življenja po smernicah miru in razvijajočega se gospodarskega blagostanja, zato pa je bilo v svoji najglobji notranjosti dokaj nenaklonjeno nekim kulturnim pojavom, ki so se zdeli kakor prisiljene motnje mirnega življenja.

V sezoni 1926/27 list sploh ni izhajal in v javnosti je bil dejansko pozabljen, kakor da ga ni nikdar bilo in kakor da je njegovo življenje bilo prav tako nepotrebno kakor oglasi v njem za tistega, ki si je želel v njem videti edino slovensko gledališko glasilo.

V krajevnem odboru Združenja gledaliških igralcev je medtem prišlo do takih osebnih izprememb, ki jih je deloma narekoval tudi denarni položaj združenja, da ni zaslediti v njegovem arhivu nikakršne pobude članstva za ohranitev lista, ki je bil pravzaprav njihov list že dve sezoni. Že nekaj pred tem je odbor združenja zavrnil pobudo Pavla Debevca, ki je imel v načrtu izdajanje gledališke revije »Theater«. Predlog Pavla Debevca je prvotno bil ob koncu leta 1923, naj združenje začne izdajati gledališko revijo pod zgornjim naslovom. Toda arhiv združenja govori o tem, da je odbor »po temeljiti debati prišel do zaključka, da ne more riskirati izdajanja revije »Theater«. Vzroki: slabe izkušnje z Masko in drugimi diverznimi revijami, neinteresiranost trgovskih in drugih denarnih krogov, ki bi bili v prvi vrsti poklicani to akcijo podpirati. Poleg tega je odbor združenja z diverznimi posli tako okupiran, da bi se po njegovem mnenju ne mogel posvetiti in prevzeti to nalogo. Ako boste revijo izdajali na lastno pest, Vam bo odbor na razpolago, kolikor bo v njegovi moči...«

Res je bilo, da je imel odbor slabe skušnje z »Masko«, ki jo je sam izdajal v najbolj kritičnem gospodarskem razdobju po vojni, in da se je mnogo trudil,



Sirk — P. Kovič, Mica — E. Kraljeva, Urb — L. Potokar, Martin — St. Potokar

da bi po prenehanju »Maske« med Slovenci udomačil strokovni list »Gluma«, ki ga je začel 1921/22 izdajati osrednji odbor združenja v Beogradu. »Glumi« so določili tudi slovenskega urednika v osebi Lipaha, toda list se kljub poznejši preselitvi v Zagreb ni mogel vzdržati. Toda kljub tem slabim izkušnjam, je imel odbor dobre skušnje in celo prebitek, ko je izdajal »Gledališki list«. Če je kljub temu zavrnil Debevečovo pobudo in se ni niti spomnil na rešitev »Gledališkega lista«, ko je šlo za obstoj tega pri našem gledališkem občinstvu že uveljavljenega lista, dokazuje to, da smo ob splošni gledališki krizi v sezoni 1926/27 prišli do takšne duševne pobitosti, ki je hromila vsako nadebudno pobudo.

Prav v tem letu se je Pavel Debevec na lastno pest lotil svojega že prej zasnovanega načrta in je začel v Pragi izdajati revijo »Razgled«, ki jo je razen gledališču in filmu posvetil predvsem družabnemu življenju, da ji zagotovi življenje, ki ga je prvotno želel vdihniti izključno gledališki reviji »Theater«...

En sam glas se je oglasil v spominu na pretrgano mlado življenje »Gledališkega lista« s predlogom v dnevniku »Jutro«, naj bi se listu zagotovilo ponovno izhajanje in obstanek tako, da bi se na list naročili vsi gledališki abonenti in plačevali naročnino v obrokih hkrati s plačilom abonmaja.

Po izmenjavi upravnika Hubada z novim upravnikom arh. Kregarjem, je novi upravnik ta predlog uvaževal in z novo sezono 1927/28 »Gledališki list« oživil in mu skušal pridobiti stalne naročnike na predlagani način. Način se sicer ni obnesel, zato pa se je ohranil »Gledališki list«, ki sta ga v sezoni 1927/28 urejevala sprva Oton Župančič, nato pa Ciril Debevec, ga vsebinsko osvežila in poglobila ter obdržala že v sezoni 1925/26 uvedeno tehnično skraćeno priobčevanje ponatisov gledališkega lepaka, s čimer sta hranila pri prostoru.

List je sedaj izhajal le dvakrat mesečno in srečno preстал težavno dobo gledališke revolucije, ki je ob ponovni denarni krizi odplavila upravnika Kre-



Tona — M. Kačičeva, Lenčka — V. Grilova, Mica — E. Kraljeva

garja. Kljub temu je prinesel list v tej sezoni posebno novost: namesto 13., 14., 15. in 16. številke lista je izšla knjiga »Ljubljansko Narodno gledališče v letu 1928«, ki jo je izdal Pavel Debevec, založila pa uprava revije »Razgled«. To je bila tako rekoč izdaja »Gledališkega lista« in zato je prav, da ji tu navedemo vsebino: o naših igralcih je pisal Ciril Debevec, o naših režiserjih Silvester Škerl, o razvoju naše scene Osip Šest, o našem opernem problemu Mirko Polič, o ravnatelju in dirigentu opere Mirku Poliču Matija Bravničar, o naših pevcih Pavel Debevec, o opernih dirigentih pa Matija Bravničar. Po dolgih letih (od leta 1892) je to bila vendar ena izmed samostojnih gledaliških knjig, ki ni zanjo prišla razen Danilovega »Teatra« in časopisov (»Maska«, »Gledališki list«, gledališka številka »Doma in sveta« 1924, »Drama«, »Ljudski oder«) dozdej še nobena podobna. S tem — mislim — se bomo hkrati oddolžili njenemu pobudniku Pavlu Debevec (1895—1939), opernemu pevcu in režiserju, uredniku, izdajatelju, knjigotrškemu organizatorju in gledališkemu navdušencu.

III.

Po prehodni sezoni 1928/29, ko je na čelo uprave stopil Oton Župančič, eden izmed listovih ustanovnikov, ki ga je ves čas spremljal in držal v življenju, se je našla dokončna formalna in stvarna rešitev za izhajanje lista.

Od sezone 1929/30 do danes izhaja »Gledališki list« v dveh izdajah: prva je namenjena s samostojnim štetjem števil dramskemu gledališču, druga pa prav tako s samostojnim štetjem števil opernemu gledališču. Vsaka izdaja ima svojega urednika. Najbolj pogodena je bila oblika izhajanja. List je začel s to sezono izhajati za vsako premiero. S tem si je ohranil svežost vsake posamezne številke, s tem možnost mnogo okretnejše prodaje, vsebinsko pa dokajšnjo osredotočenost gradiva, nanašajočega se na uprizorjeno delo, za katerega premiero je številka izšla.

Ta preureditev je bila osnova, na kateri temelji nadaljnji razvoj »Gledališkega lista«. Mislim, da je s tem stopil v novo razdobje, ki še ni povsem zaključeno, zato pa nič manj važno za razvoj vse slovenske gledališke kulture.

Pod svojimi uredniki dramske izdaje: Cirilom Debevcem, Franom Lipahom in Josipom Vidmarjem si je še pred vojno zagotovil obstanek, četudi je v času pred drugo svetovno vojno naklada redkokdaj preseгла 500 izvodov kljub številnim oglasom.

Dočim ga je Lipah s svojo gledališko anekdoto reševal v ponovnih letih gospodarske stiske po letu 1931, ga je Ciril Debevec vsebinsko v okviru možnosti izpopolnil, ko pa mu je postal urednik dramaturg Josip Vidmar, mu je vsebino poglobil z rednimi dramaturškimi uvodnimi razbori in obzorje razširil s prevodi Goetheja, Stanislavskega itd.

S sezono 1936/37 je dobil list prikladnejšo zunanjo obliko, ki jo je ohranil še danes, in se je že pred vojno iz leta v leto bolj osvobajal balasta oglasov.

Samostojnejše življenje listovo je najnovejšega datuma, odkar se je z razvojem množičnega obiskovanja gledališča njegova naklada tako zvišala, da je bil list močno prizadet po varčevanju s papirjem in zato kljub visokim nakladam posameznih števil vedno prav hitro razprodan. Naklada posameznih števil po vojni je od časa do časa presegala 3000 izvodov.

Povojni uredniki list (dr. Bartol, Jamnik, dr. Kreft, Smasek in Tiran) so skušali vzdržati raven lista, ki mu jo je pred vojno začrtal Josip Vidmar. Ko pa je prevzel uredništvo Jerman, se je pokazala potreba razširitve vsebine v skladu z razvojem gledaliških zahtev poleg dramaturške strani, ki jo goji dr. Kreft, tudi na scenične in režiserske probleme, odrska jezikovna vprašanja in na nekatere osvetlitve našega gledališkega dogajanja v preteklosti.

Slovinci nismo imeli sreče z nobeno gledališko revijo. Niti eni med njimi ni bilo usojeno dolgo življenje. Morda bi je v razkošnem obsegu tudi danes ne bi zmogli vzdržati. Razvoj »Gledališkega lista« pa nam kaže, da je danes vprašanje slovenske gledališke revije eno najbolj perečih vprašanj naše gledališke kulture. Danes skuša to vprašanje rešiti v skromnem obsegu še ljubljanski »Gledališki list«. Z vrsto posebnih številčk, ki jih je izdajal ob jubilejih naših prvih gledaliških igralcev in igralk, je začel s priobčevanjem gradiva, neobhodno potrebnega za bodočo monografično obdelavo slovenske gledališke zgodovine.

Bližnja 60-letnica začetka slovenskega stalnega gledališča v posloplju deželnega gledališča 1892 vprašanje slovenske gledališke publicistike ponovno odpira. Mislim, da stvari dozorevajo in da je treba pristopiti k uresničitvi zamisli slovenske gledališke revije, četudi naj bi spočetka imela obliko letnega gledališkega zbornika. Ta oblika bi v sedanjem položaju najmanj obremenila slovensko publicistiko, najbolj živahno pa podprla naše stremljenje, da se omogoči revialno razpravljanje o naših gledaliških problemih. Ne glede na to, da bo ob 60-letnici treba misliti vsaj na nekatera knjižna izdanja prvih monografij iz slovenske gledališke zgodovine.

»Gledališki list« si more umišljati, da je v svoji 30-letni dobi izhajanja vsaj nekaj gradiva za take priprave že zbral na svojih straneh. In to upravičuje njegovo nadaljnje izhajanje.

Fr. Lipah:

RAZVOJ NAŠE DRAME V LUČI DNEVNIH KRITIK

(Nadaljevanje)

Par besedi o našem gledališču.

G. Putjata, član našega gledališča ni igralec po poklicu, ampak se je šele na stara leta posvetil gledališču. Ta gospod gleda tudi na naše domače izvrstne talente tako nekako zviška in se je izrazil takole: »Kranjci igrajo samo z roko«.
Zofija Borštnikova. (Slov. 22. I. 1922.)

»Hamlet«.

Utrinki ob premieri v Narodnem gledališču.

Harmonija misli, barve in zvoka. Ni naša, Burgtheater s pridobitvijo Hudožestvenikov je. — Župančič in Šest pa sta z njo našo revščino napravila bogato in porazila javnost.
France Koblar. (Slov. 31. I. 1922.)

Sokratova žena.

To ženo (namreč Flamingovo, op. pis.) je predstavljala Borštnikova... To je bila pri vsaki besedi besno bolna Ksantipa.

(M. Z., »Roza Bernd«. Sl. N. 4. I. 1922.)

Gosja garnitura za angele.

... Angele se v gledališču pogosto potrebuje. Zato naj bi jim dali garnituro iz pravega gospega perja. Taka umazana in zmečkana papirnata krila so »poraziteljna« (kakor pravi Rus), posebno za male gledalce.

(M. Z., »Peterčkove posl. sanje«, Sl. N. 14. I. 1922.)

Za uradniki pridejo na vrsto tudi igralci.

Z ozirom na nameravano znižanje državnih podpor gledališčem je združenje igralcev izročilo vladi nemorandum, v katerem ostro protestira proti tej

nameri. Poudarja predvsem važnost naših obmejnih gledališč tako v Mariboru, Skoplju in Splitu, ki so našemu življu velika opora v teh obmejnih krajih. Z zmanjšanjem podpor pa bi bila ravno ta gledališča najbolj prizadeta. Kakor čujemo, je delegatom obljubljeno, da se bodo njihove zahteve v največji meri upoštevale. (Slov., 18. III. 1922.)

Hamlet, mraz in Veličanstva.

Sinočnji Hamlet je bil zopet razprodan in na blagajni je prišlo blizu 10.000 kron vstopnine. Mnogo ljudi je vzlic današnji strašni brljuzgi prihitelo celo iz ljubljanske okolice. Ze ob tri četrt na osem je bilo poslopje na vseh prostorih natlačeno polno. Toda za odrom je Hamlet bil ljut boj za biti ali ne biti. Sladka Ofelija je izjavila, da jo v garderobi preveč zebe in obrnila je gledališču hrbet. Toda tajnik ji je sporočil: »Ofelija, pojdi v kloster, a poprej še pridi v gledališče. Zakurjeno je dovolj, pa zakurimo še!« In Ofelija se je vrnila. Toda med tem se je razburila Gertruda, kraljica danska: »Kaj, Ofelija si predrzne oditi?! Mlado kri zebe?! Onda zebe tudi mene, ki sem že 40 let najslavnejša jugoslovenska umetnica, ki... ki... itd.« In odšla je ogorčena. Zaman je poslal gledališki tajnik slugo: »Kraljica, vrnite se, saj je Ofelija tudi že tu!« Kraljica ga ni marala poslušati. Nato je poslal tajnik pismo. »Vaše veleumetniško Veličanstvo, rači blagoizvolite itd.« — Gertruda pisma ni marala sprejeti. Končno je poslal g. tajnik za njo fajakerja z gledališkim mojstrom z vsem parlamenterskim polnomočjem. Zaman. Kraljica je ostala neizprosna. Medtem je bilo že 8 in publikli se je javilo, da Hamleta ne morejo igrati, ker je kraljica danska demisijonirala. Publikli, ki je prigazila po snegu, blatu, lužah in brljuzgi tako daleč, je zaprosila: »Zaigrajte nam vsaj kaj drugega!« Toda tudi to je bilo nemogoče in gledališče se je med vsesplošno hudo nevoljo izpraznilo. Čuli so se vzkliki: »Nekaj je gnilega v državi danski!« Najbolj žalostna pa je bila gledališka blagajničarka. Oh, Ofelija, čemu si razdražila Gertrudo! (Sl. N. 21. II. 1922.)

Strankarski lonček pri ognju.

Ob tej priliki (ko je bil Hamlet odpovedan, op. pis.) je treba poudariti, da se igralski krogi zelo pritožujejo na upravo drame. Nekateri gospodje sploh ne morejo živeti brez protežiranja njim simpatičnih oseb ne glede na umetniško kvaliteto. Zaradi teh razmer so odpovedali med drugimi: gospa Borštnikova, gg. Rogoz, Sest i. dr. Prepričani smo, da bo g. Hubad, ko mu bo dopustilo zdravje, napravil red tudi v drami in odstranil, kar je gnilega in nesposobnega. (Slov. 22. II. 1922.)

Cena Gledališkega lista 25 din

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