



Dušan Moravec

GLEDALIŠKA MLADOST BRATKA KREFTA

Skrajšano poglavje iz monografije SLOVENSKI REŽISERSKI KVARTET (Z GOSTOM), ki izide to jesen pri SGM; pri naši objavi so opuščene tudi opombe k besedilu.

Delavski oder je bil ob koncu dvajsetih let posebna ljubezen Bratka Krefta.

Tradicija »proletarskih« igralskih skupin, ki naj bi bile programsko dopolnilo (pa tudi nasprotje) že prej uveljavljenim »katoliškim« in »naprednim«, je segala še v leta pred svetovno vojno in najbolj se je razživela na Tržaškem, pozneje pa tudi na Štajerskem in Gorenjskem. Naš režiser, ki je s triindvajsetimi leti prevzemal vodstvo »osrednjega« Delavskega odra v Ljubljani, je želel ne le obnoviti, ampak tudi preroditi njegovo dejavnost. Že dve leti prej mu je pripravil pot z razmišljanji o pomenu in namenu »proletarskega teatra«, v začetku leta 1928 pa je uprizoril tudi prve predstave, ki so bile izrazito avantgardno usmerjene. Pri tem ni šlo zgolj za »igranje zaradi igranja«, ampak za skrbno premišljeno naravnost pri izbiranju, posebej pa še pri interpretaciji dramskih besedil, za katera so se odločali, pa tudi za temeljito pripravo s predavanji in z dramskimi tečaji, pri katerih je sodeloval izbran krog poznavalcev gledališke problematike.

Kreftu Delavski oder nikakor ni bil »izhod v sili«. Zavedal se je, da ima v tem »svojem« gledališču kljub vsem preprekam svobodnejše roke, kot bi jih imel v oficialnem, in njegov tihi cilj je bila profesionalizacija. Če smemo do kraja zaupati njegovim poznejšim pričevanjem, se je celo zahvalil upravniku Otonu Župančiču, ko je ta prvokrat razmišljal o možnostih za debut mladega režiserja v Narodnem gledališču prav zaradi tega, ker je »imel takrat še velike načrte z Delavskim odrom.« Spočetka so se res kazale ugodne perspektive: dograjena je bila nova, ponosna palača Delavske zbornice v središču mesta z lepó dvorano in uporabnim, četudi pomanjkljivo opremljenim odrom, na katerem je Kreft pozneje najprej uprizoril dramatisacijo Tolstojevnega Vstajenja. Še preden je delo prav steklo, pa so se pokazale tudi komaj premagljive ovire po uveljavljanju šestojanuarske diktature. Ta sicer dejavnosti delavskih gledališč ni uradno prepovedala, pač pa je ovirala posamezne predstave, posebej še v Ljubljani. Treba se je bilo prilagoditi, tega se je vodstvo prav dobro zavedalo: že ime samo, ki je zvenelo sodelujočim »ponosno in samozavestno« (Proletarski oder) je bilo treba zamenjati z manj izzivalnim (Delavski oder), prav tako pa je bilo treba marsikdaj opustiti misel na (pre)aktualne igre ali jih prikriti z videzom (svobodno interpretirane) klasike.

Tak primer je bila že Kreftova režija, docela posodobljena variacija Molièrovih Scapinovih zvijač: nihče od tistih, ki jim je bilo znano besedilo, bi pri Kreftovi predstavi na Viču ne prepoznal francoskega komediografa. Ljubljansko izobraže-

valno društvo Svoboda je uprizarjalo komedijo tudi že več let prej, Kreft pa je obrnil vso reč docela po svoje: »Režiser je na način ruskih gledališč delo moderniziral tako, da je prelevil srednjeveškega slugo Scapina v modernega zamorca Toma Sawyerja, ki je nekak tajnik pri kapitalistu Thornu. Figure so postavljene v vrveče življenje New Yorka, srednjeveška turška potvorjena romantika je odstopila mesto apaški drznosti.«

Vendar bi mladi režiser svojih stremeljenj ne mogel v polni meri uveljaviti, ko bi ostal le na obrobni ljubljanski odri ali (ob gostovanjih) na podeželskih. Njegov cilj je bila lastna dvorana s primerno opremljenim odrom, dokler to ni bilo mogoče, pa kar Narodno gledališče. Ko se je odločil nekaj tednov po premieri Scapinovih zvijač za uprizoritev izvirne igre, ki je bila njegovemu občinstvu bližja in je ni bilo treba preurejati, za Golouhovo Krizo, se je dogovoril za uprizoritev na odru ljubljanske Drame. Šlo je za izrazito političen dogodek, saj je vodstvo Delavskega odra povezovalo krstno uprizoritev z osmo obletnico dogodkov na Zaloški cesti (premiera naj bi bila 24. aprila 1928) in predstava je bila prepovedana, pozneje pa, »pristrižena«, vendarle dovoljena. Delavski oder, četudi nepoklicen, je imel takrat že širok krog sodelavcev in na odru Drame Narodnega gledališča se je zbrala stoglava množica kakršne občinstvo dotlej še ni videlo: na odru brez kulis, opremljenem le z zavesami, je »valovila množica nemaskiranih igralcev« in drama je govorila »s političnim slovarjem o delavstvu in akcionarjih, štrajku, razcepljenosti med delavci v dobi krize, nastopu Orjune proti rudarjem, emigraciji in drugih povsem aktualnih vprašanjih«. Po pričevanjih iz tistega časa je bil odziv publike izreden, prav presenettljiv pa je bil tudi sprejem v tisku, ne samo v delavskih listih. Golouh naj bi »podal močno razgibano, konfliktov polno dramo iz sodobnosti« in dokazal je spretnost v razpletanju in zapletanju dejanja: škoda le, da zahaja včasih v »nabuhlost izražanja, v nejasno, papirnato dikcijo«. Še bolj neomejenega priznanja pa je bil deležen Kreft: »izkazal se je izvrstnega režiserja, ki je dal predstavi pravilen tempo, solistom dobre, naravne situacije«, posebno pa so impresionirali nastopi množice. Kritiki liberalnega dnevnika je zanosno vzklilnil: »Čudovito je, koliko igalskih nadarjenosti je med našimi delavci, koliko samoraslosti!« In nakazal je bližnjo perspektivo: ker dobi Delavska zbornica veliko gledališko dvorano z odrom, lahko pričakujemo, da se bo razvilo društvo Svoboda v »gledališki faktor, ki ga objektivna kritika ne bo smela omalovaževati.« Čestitke so bile namenjene tako režiserju kot avtorju moderne drame, posebej pa še Svobodi, ki »deluje resnično kulturno in civilizatorno«.

Nič manj zanosno ni ocenjeval uprizoritve France Koblar, četudi je bil delu samemu manj naklonjen, češ da je »socialistično propagandistično in napisano brez umetniških pretenzij« – predstava pa je bila »prava senzacija«. Manj prizanesljiva presoja literarne plati je še toliko bolj poudarjala režiserjev uspeh, njegova zasluga (in njegovih igralcev) je, da je to »propagandistično brošurno delo zraslo v pravi gledališki dogodek«, na odru smo prvokrat videli »pristni delavski element«. Posebej je presenetil režiser z »resnično maso na odru«, ki ne spremlja dejanja, ampak ga tudi vodi, če je treba. Vsak izmed stoglave množice je bil igralec zase in tako smo v tej sicer amaterski predstavi prvič videli »režijo mase po zgledih sodobnega ruskega teatra: intenzivno izraženi naturalistični elementi se strnejo v svojevrstno, višjo skupnost mas: gesla in plakati, s katerimi si pomagajo, so plameneči drobci organiziranega človeka, konstruktivni prostor, v katerem se kreta, je končno brezkončni njegov svet, in duša, ki se trga od služeečega stroja do gospodujočega duha, je neusmiljeno grozna in bridko lepa v svojem trpljenju. Vse to je prehod, ki se sam sprašuje: Kam?«.

Priznanje, kakršnega mladi režiser v meščanskem tisku nemara ni pričakoval, naj bi se ponovilo ob Tollerjevih Rušilcih strojev leto dni pozneje v isti hiši. Ohranjeni dokumenti pričajo o tem, da se je vodstvo Delavskega odra dogovarjalo z upravo Narodnega gledališča za nastop v Drami »pod pogoji iz lanskega leta« in da je po sporazumu med Župančičem in Kreftom uprava dovolila nastop 11. maja 1929 na še veliko prostornejšem odru ljubljanske Opere, ki bi hkrati omogočila obisk še širšemu krogu občinstva. Glavna vaja in generalka sta še stekli, premiera pa je policija – bilo je že v letu diktature – onemogočila.

Izkušnja s Tollerjevo dramo, od katere so veliko pričakovali, s svojim občinstvom pa se nikoli ni mogla srečati, je bila bridka tako za vodstvo delavskega društva kakor za režiserja. Kreftu je bilo jasno, da po poti, ki so jo nakazali s Krizo in želeli zaostri z Rušilci strojev, v spremenjenih razmerah ne bo mogoče. Zatekel se je k moderni klasiki, čeprav spet z neprikrito željo, da jo bo svobodno interpretiral, k Vstajenju Leva Nikolajeviča Tolstoja. Delo za poznavalce gledališkega dogajanja ni bilo novost, saj je uporabil režiser že na predvojnem ljubljanskem dramskem odru preizkušeno francosko dramatizacijo. Zavedal se je, da je prirejevalec »iztrgal iz romana le pet trenutkov in jih skušal vezati v dramo«, v Tolstojevem besedilu pa je videl izjemne možnosti, v nekaterih prizorih celo »podzavestni simbolizem nove Rusije«. V Katjinem spoznanju, da pri Nehljudovu zanj ni »novega življenja« in se raje odloči za Sibirijo, kamor pošiljajo »izvrške družbe«, je našel osnovno misel, ki je vodila režijo in vso uprizoritev. Odločil se je za karikiranje porotnikov in sodišča, dodal pa je tudi epilog, ki naj bi bil pravi in resnični zaključek Vstajenja in je nekatere spominjal na zamisli Piscatorja: ob zvokih marseleže gredo jetniki na pot. Našemu režiserju je bil tak finale ustrežnejši kakor pri francoskem dramaturgu, kajti Tolstoj »ni bil literat zaradi literature, temveč kritik, destruktor in s tem, da je poslal Katjo v Sibirijo, je govoril naprej.«

Predstava je že na zunaj opozarjala nase s tem, da so jo uprizorili na novem odru komaj dograjene Delavske zbornice na Miklošičevi cesti: Ljubljana je dobila s tem tretje ljudsko gledališče (poleg katoliškega Ljudskega odra in bolj liberalnega Šentjakobskega) in to ni prikrivalo »tretje« usmerjenosti, četudi je ni moglo uveljavljati v taki meri, kot je spočetka želelo. Sprejem je bil presenetljivo ugoden: Bataillovi odrski priredbi poročevalci sicer niso bili naklonjeni, vse priznanje pa so dajali režiserju in spominjali pri tem na lanski uspeh ob Krizi v ljubljanskem dramskem gledališču. Znova je bil pohvaljen Kreftov čut za »operiranje z množico«, višek igre pa je bil prizor v ženski jetnišnici – četudi je bil »prejarko iznaturaliziran«, je bil vendarle »plastičen in živ«. Posebno presenečenje je bila »ženska množica«, sestavljena iz samih preprostih delavskih deklet, nevajenih nastopanja na deskah. Ena sama izjema je bila med njimi, interpretka Katjušine vloge, vendar je šlo tudi v tem primeru za začetnico: igrala jo je mlada Sava Severjeva (z imenom Scherban), nekaj let pozneje sloveča dramska umetnica. Takrat jo je poznal edinole režiser, vendar so ocenjevalci bistro presodili, da gre za »igralski talent velikih zmožnosti«, njena »naivna igra v prvem dejanju, potem v ječi, v bolnici in v Sibiriji je bila tako preprosto naravna, da je prepričevala in osvajala publiko do konca.« Skratka – bil je zanimiv večer, tudi (režiserjev) zaključek je bil priznan ali vsaj ni motil. Nakazana je bila tudi perspektiva: če se razvoj ne prekine, bodo nove predstave gotovo še bolj dovršene in umetniško bolj strnjene, brez diletantske okornosti posameznikov; tedaj utegne postati ta oder to, kar je njegova naloga – v dobrem pomenu besede avantgardistično gledališče med ljudskimi odri v Ljubljani. Pa tudi že zdaj: kar smo videli, ni bil več diletantizem, temveč igra, pred katero bi se »lahko skrli marsikak oficilen oder«. Kreft sicer ni imel tako hvaležne naloge kakor pri Krizi, vendar jo je

rešil mojstrsko in »napravit slabo stvar tako dobro, da boljše ni mogel«. Četudi je bil oder prazen, »brez vsakršne opreme in garderobe, nas je že koj prvo dejanje zadivilo z inscenacijo, ki je bila skozi vsa dejanja originalna in nadvse skladna«. Zadnjo sceno je dodal režiser: »V žarki luči reflektorja stopajo kaznjenci – k vstajenju«.

In še zadnje sporočilo, ki so nam ga ohranili poročevalci, »s ponosom« spremiljoč razvoj Delavskega odra: dvorana je bila pri obeh prvih predstavah »nabito polna« in pripisano je bilo upanje, da bo tudi pri tretji.

Vstajenju sta sledili na pomlad 1930, leta še dve predstavi Delavskega odra. Takrat ga je vodil petčlanski upravni odbor, v katerem so bili trije delavci in dva študenta – poleg Krefta, ki si je pridržal umetniško vodstvo, še bodoči slovstveni zgodovinar Fran Petre, ki je opravljal posle upravnika, hkrati pa se je uveljavil tudi kot režiser Gogoljeve Ženitve. Med nastopajočimi so bili, posebej še v množičnih scenah, že prej sami delavci, ob njih pa so nastopali tudi nekateri, ki so si pozneje pridobili veljavna imena. Tako je dodelil Kreft vlogo delničarja v Krizi osemnajstletnemu Edvardu Kardelju, v Vstajenju je nastopil Fran Petre, ta pa je kot režiser zaupal vlogo Podkoljosina v Ženitvi Nikolaju Pinnatu. Predvsem pa Sava Severjeva: po uspehu s Tolstojevio Katjo se je odločil režiser (in igralec) Kreft za skupen nastop z njo pri uprizoritvi Raynalove drame, ki pa je bila hkrati poslednja, preden se je poslovil od svojega Delavskega odra.

Tudi v tem primeru pri izbiri dramskega besedila ni šlo za novost. Raynalov Grob neznanega vojaka je prvi uprizoril v ljubljanski Drami že Ciril Debevec in (za Kreftom) Bojan Stupica s svojo skupino Obrazniki, ko si je utiral pot na poklicni oder. Kreft je šel po svoji poti: če že izbira dela ni bila repertoarna novost, pa velja to v veliki meri za njegovo interpretacijo. Raynalova drama je že zaradi izjemnega obsega – besedila je skoraj za tristo strani – terjala občutne krajsave, režiser pa je zarezal še veliko globlje. Najprej se je odločil za drugačno ime – igro je prekrstil v Balado o vojni in ljubezni, saj se mu je kazalo vse v njej tako mračno kakor v škotskih baladah, s svojo predelavo in režijo je skušal ustvariti »nastroyenje misterija vojne – proti vojni«, tako kot je bil »srednjeveški misterij usmerjen iz tostranstva v onostranstvo«. »Vojna vojni« – to mu ni bila tendenca, ampak »ideja«. Odločil se je tudi za črtanje tretje osebe v drami – starčev erotični konflikt ga ni zanimal, zadovoljevala ga je tragedija med vojakom in dekletom – in ko se je odločil za opustitev te vloge, sta ostala na odru sama, Kreft in spet Sava Severjeva, junakinja Vstajenja. Osnovna motiva drame sta mu bila vojna in ljubezen, vse drugo mu v igri: polni »dolgoveznih liričnih dialogov«, v katerih se realizem prepleta s simbolizmom, ni bilo pomembno, še celo ne nejasna vloga starca, zato se je brez obotavljanja odločil za svoj odločilni poseg. Temeljel je na spoznanju, da mora biti na odru vsaka misel jasna in zagovarjal je utemeljenost »dramaturških predelav«, ki jo je na začetku svoje umetniške poti dosledno uveljavljal. Navajal je številne primere in dokazoval, da taki posegi niso za moderno gledališče nobena novost več, vsak močnejši režiser si ustvari svojo gledališko podobo dela, ki ga namerava uprizoriti; zgled so mu bili Tairov, Mejerhold in Piscator, pa tudi predelava Hamleta Gerharta Hauptmanna ali Zweigova Jonsonovega Volpona, pa vse do naše Micke in Matička. Ob Raynalovem primeru je bil prepričan, da je starca celo »rešil«, njegov nejasni seksualni konflikt ga ni zanimal, celo motil ga je s svojim »neestetičnim moraliziranjem«. Kljub vsem spremembam, ki jih je tvegala, pa je bil prepričan, da je ostala osnovna ideja problema vojne in ljubezni »originalna, tudi vodilna vez« njegove predelave: temno nastroyenje predelave pa mu je narekovalo tudi drugačen naslov igre.

Bil je nov, žal poslednji uspeh Bratka Krefta na osrednjem Delavskem odru v Ljubljani in ob bližnjem gostovanju v Mariboru. Neposredno zatem se je začelo njegovo poslavljanje in prehod v Narodno gledališče, zaradi zaprtih vrat Drame, ki jih je povzročila zamera pri ravnatelju, prehodno v operno hišo. Od kod nenadna odločitev, saj se je še prejšnje leto zahvaljeval za pobudo Otona Župančiča prav zaradi »velikih načrtov« z Delavskim odrom? Poznejše obrazložitve so le deloma prepričljive. Res je, da je zašel režiser prav tisti čas v težave zaradi svojega romana *Človek mrtvaških lobanj*, ki je seveda še bolj odločilno vplival na njegovo kariero v Narodnem gledališču. Pri Delavskem odru pa so mu ta čas, pravi, »začeli zavirati delo desničarski socialisti, katerim sem bil politično in kulturno preradikalen«. Verjetno je bilo nekaj na tem, četudi se je Kreft pri programski usmeritvi Delavskega odra že dotlej prilagajal in se odrekal marsikateremu prvotnemu načrtu; ne Gogoljeva *Ženitev* ne Raynalova igra nista bili niti zdaleč tako »nevarni« kakor svojčas *Kriza* ali prepovedani *Rušilci strojev*; ob slednji »komorni igri« z dvema osebamama so bili delavci, željni »množičnih« in revolucionarnih prizorov na sceni, nemara celo razočarani. In na drugi strani: kako je potem mogoče razložiti uspeh Gorkega drame *Na dnu* v režiji Frana Petreta po Kreftovem odhodu in še celo znamenite dosežke *Ferda Delaka* v naslednjem obdobju, ko je presenečal s svojo dramatisacijo *Hlapca Jerneja*, *Dobrega vojaka Švejka* in (bolj problematično) »pre-delavo« Cankarjevih *Hlapcev*, pri katerih se je odločil za »revolucionaren« zaključek brez petega dejanja, v skrbi, da bi z njim svoj avditorij razočaral in mu omajal vero v »svetlo prihodnost«. Res je sicer, da je napetost po odpravi diktature jeseni 1931 do neke mere popustila in je bilo vendarle lažje uveljaviti nekatere zamisli. Res pa je tudi, da se Kreft ni poslavljajal le zaradi nasprotovanja »desničarskih socialistov«. Kakor hitro je spoznal, da Delavskega odra ne bo mogoče profesionalizirati – zamišljal si ga je kot samostojno, odprto gledališko tribuno, na kateri bi mogel uresničevati v oficialnem teatru neuresničljive cilje – se je začel vse bolj bližati Narodnemu gledališču, četudi se je zavedal, da (zlasti v Drami) ne bo imel svobodnih rok.

Vse se je prepletalo: želja po uveljavljanju v poklicnem gledališču, ki bi mu zagotavljalo tudi eksistenco, je bila enako močna kakor sla, da bi mogel uresničevati svoje revolucionarne avantgardne zamisli, za kakršne je bilo na odru Drame kaj malo prostora. In čeprav se je z njo ves čas spogledoval, mu je bila še kako vabljava vsaj prehodna priložnost za svobodnejše delo v Operi, kjer je dobil nepričakovano podporo pri novim tokovom veliko bolj naklonjenem ravnatelju Mirku Poliču.

Delo na opernem odru Narodnega gledališča v letih 1930–32 je gotovo najznačilnejše in za petindvajsetletnega avantgardista najmikavnejše obdobje, pa četudi je prišlo do tega bolj po naključju in mu je bila Opera veliko bolj prehodno obdobje ali celo »izhod v sili« kakor improvizacije na Delavskem odru. Kreftov cilj je bilo vselej dramsko gledališče, pa naj bi že bilo »delavsko« ali »narodno«, in tudi kot operni režiser se je zmeraj spogledoval z drugo hišo Narodnega gledališča ali, kot je pozneje zapisal, »z enim očesom je stalno škilil tja«. Oton Župančič mu je bil pripravljen omogočiti delo v Drami, četudi se njuni pogledi niso docela ujemale; dogovarjala sta se že za Schillerjeve *Razbojnike* in celo za Grumovo *Gogo*. Vse kaže, da mu strpni upravnik njegove nedavne ocene Skrbniškovega *Pohujšanja* ni preveč zameril, četudi je sam presojal predstavo docela drugače. Ni pa bil tako pomirljiv, vsaj spočetka ne, dramski ravnatelj Pavel Golia, ki je dobil v Kreftovih Gledaliških fragmentih na straneh uglednega Ljubljanskega zvona nauk kot dramatik in kot gledališki šef, stvar pa se je že zaostрила, ko je prešla v polemičen spopad v

časniških stolpcih. Župančič je menda poskušal pripraviti srečanje med ravnateljem in kritikom, na katerem naj bi se dogovorili za njegov režiserski debut, vendar Golia ni prišel: ko ga je po Župančičevem nasvetu obiskal v njegovem kabinetu, pa je naletel na »ledeno steno« in na zahteve, ki se jim ni mogel in ni hotel ukloniti: najprej naj prekliče in obžaluje svoje pisanje, šele potem bi lahko prišlo do dogovora. Kreft je ostal pokončen: kar je napisal, je napisal, vse lahko stori, »glave pa si odrezati ne more«.

S temi besedami je zapustil ravnateljevo pisarno, četudi je bil brez dela in v skrajno nezavidljivem položaju – prav tisti čas je bil zaplenjen roman Človek mrtvaških lobanj in lahko je pričakoval usodne posledice, ki so res prav kmalu prišle na dan in so tudi prekinile njegov prvi nastop v državni službi. Vedel je, da z Dramo še dolgo ne bo nič in zato mu je bil dragocen nasvet skladatelja in prijatelja Matija Bravničarja, naj se obrne na opernega ravnatelja – Polič »ima smisla za mladega človeka!« Četudi se s šefom druge hiše Narodnega gledališča nista osebno poznala, je napisal prošnjo, poudaril v njej, da se želi posvetiti režijski umetnosti in navedel podatke, ki bi ga utegnili priporočati: diplomu ljubljanske filozofske fakultete, pred tem pa študij moderne dramaturgije na dunajski univerzi in mariborsko »dramatično šolo« Milana Skrbinska, svoje teoretično poznavanje modernega gledališča pa je dokazoval z daljšo razpravo o ruskem teatru, ki je izhajala v Mladini, tako kakor tudi z drugimi članki v dnevnih listih in revijah.

Uspeh je bil presenetljiv: Polič ga je povabil na razgovor in dogovorila sta se za dva debuta: za staro Audranovo muzikalno komedijo Mascotte in za Straussovega Kavalirja z rožo; do slednje predstave ni prišlo, vaje za Mascotte pa so prav kmalu stekle. Polič pa ni bil pripravljen samo omogočiti nastop ambicioznemu režiserju; bil je naklonjen njegovim željam po sodobni interpretaciji in ga je celo spodbujal, naj naredi »nekaj modernega, nekaj novega, nekaj, kar bo razburilo in razvnelo«. Za dirigenta je določil Nika Štritofa in tudi njemu, kaj šele Kreftu, ni bilo treba posebej prigovarjati: na tradicionalno usmerjenem opernem odru je začela v prihodnjih tednih nastajati predstava, za katero je režiser »zmoderniziral« stari libreto in ga »aktualiziral« kot satiro na diktaturo (Peček naj bi imel celo »lahno nakazano« Mussolinijevo masko); novi in novi domisleki so se mu porajali od skušnje do skušnje in upravičeno je pričakoval, da bo njegova prva »poklicna« predstava prava senzacija.

In res je zbujala pred premiero in po njej veliko zanimanja. Kreft ni skoparil s pojasnili, ko so ga obiskovali prvi novinarji; njegovo izhodišče je bilo, da mora gledališki umetnik kot »časovni umetnik« pograbit vsako novo sredstvo, ki mu je na voljo, sklicujoč se na Tairova in Reinhardta. Tudi ta dva (in v novejšem času celo Stanislavski) sta se odločala za sodobno opereto, »umetniško uprizoritev«, nasprotno plitvi in zgolj komercialni dunajski. V novi opereti se stekajo vsi tokovi gledališke umetnosti – igrilstvo, petje in balet, Tairov pa zahteva še artista-akrobata. Ob tej priložnosti je zapisal naš avantgardist takrat še prevratno misel, da je igralska umetnost prav tako samobitna, kakor je umetnost pisatelja, kiparja ali komponista – Tairov postavlja celo igralca nad literaturo! – sodobno igralsko umetnost pa je »zrevolucioniral« prav režiser. Tako kot njegovi vzorniki je poudarjal, da je najvažnejša in trajna pridobitev »kolektivna režija« kot nasprotje »star-sistema«, zvezdnitva, ki ga je hotel za vsako ceno odpraviti, zbor in balet sta mu enako pomembna kot solist. V igranje je uvedel grotesknost s stiliziranimi gibi in figuralnimi kompozicijami, igralec mora zbuhati smeh s situacijo in ne z neslanimi dovtipi, iz besedne komike dunajske operete je želel preiti v situacijsko. Igralcem je naprtila režija težko nalogo, saj so morali opustiti tradicionalni način in preiti v poglobitev in

grotesknost – »logiko in psihologijo sem spustil za kulisami« – zbor prihaja na oder od vseh strani, balet pa nastopa kot »girls«, kar je bila za naš takratni oder posebna novost: spočetka kot lovci, v zadnjem dejanju kot vojaki s protiplinskimi maskami. V drugem dejanju so izvajali celo cirkuške atrakcije: balerine so morale plezati po lestvi, se obešati nanjo in postavljati na glavo. Če je šlo težko, je zaigral prizor najprej režiser sam (karikaturist ga je domiselno upodobil, ujetega za noge in z glavo navzdol) in tak prizor je morala posnemati za njim sama primabalerina Gizela Bravničarjeva! Kar čez noč so se mu porajali novi izmisleki: nastopil je sam Charlie Chaplin kot baletka in mednarodni športni sodnik, pa tudi delegat Društva narodov s priporočilom »ljubite in množite se med seboj«. Novi režiser je pojmoval vse to kot moderniziran način »commedie dell'arte«; zavedal se je, da je vzel nastopajočim svobodo igralca dunajske operete, toda v zameno jim je pokazal pot k tistim ciljem, ki jih tudi v opereti zasledujeta svetovna mojstra (naš režiser ni prikrival vzorov) Tairov in Reinhardt, to je pot, ki »vodi umetnosti naproti in ne vstran«.

Vse to bi kajpada ne bilo mogoče, ko bi ne imel revolucionarno razpoloženi debutant podpore novim tokovom naklonjenega ravnatelja (ta je še nekaj let prej sodeloval pri Delakovi »mednarodni« reviji Tank). Kadar je obiskal vajo, je svojega novega režiserja celo spodbujal, tako kakor ob začetku dela – premalo je stilizirano, nič ne prizanašajte (tistim, ki so se nekaterim skrajnostim upirali). To, da režiserjevemu hotenju vsi nastopajoči niso bili enako naklonjeni, je zapazila tudi kritika: težka so se vdajali nevidnemu, a silno energičnemu in sugestivnemu hotenju, ki pa so ga ocenjevalci sprejemali večidel kot vrednoto. Pri Mascotti so zlahka pozdravljali nenavadne in izzivalne novotarije že zaradi tega, ker jim je bilo delce tako v literarnem (vsebinskem) kot v muzikalnem pogledu skorajda nepomembno (drugače je bilo pozneje, na primer ob Wertherju). Kreftov poskus ni bil le korak, ampak kar skok v moderno gledališko umetnost, popolna novost, z njo se je začela kar nova doba gledanja in vrednotenja (vsaj lažjih) gledaliških uprizoritev, ki so jo že dolgo najavljali in je morala priti; predstavo je bilo mogoče primerjati kvečjemu z nedavnim Pohujšanjem Cirila Debevca, ko je ta svobodno interpretiral Bravničarjevo variacijo Cankarjeve teme. Groteskno stiliziran slog, za kakršnega se je odločil Kreft, se je zdel za ta namen edini primeren in dosledno uveljavljanje situacijske režije najbolj smiselno. Bil je za mnoge srečen začetek gledališkega leta, deležen dolgotrajnih aplavzov; režiser je preskušnjo prestal, zato mu gre redno mesto v naši Operi. Dnevnim poročevalcem so se pridružili tudi zahtevnejši ocenjevalci v vodilnih revijah, med katerimi so bili tudi taki z veljavnimi imeni. Tako je kratko, vendar s simpatijo, pozdravil novo predstavo S. Vurnik, ki mu je bila režija »pomena vredna«, ob poznejši uprizoritvi »pod milim nebom« (za Tivolskim gradom) pa je doživljal režiser, ki si je lahko dovolil še nove atrakcije (na primer nastop konjenice) »prave triumfe«. Slavku Ostercu je ta »revolucionarna« režija udarila v živo, riskanten poskus velikopotezne, četudi deloma na vnanje efekte preračunane izvedbe se je obnesel kar »stoodstotno« – pri opereti, ki jo gojimo pri nas le zaradi blagajne, kaj drugega ni bilo potrebno, pri opereti takega »kalibra« pa tudi ne vredno. Celó Ocvirk, ki je spremljal tisti čas Dramo z ne preveč naklonjenimi glosami in analizami, se je to pot pomudil ob »zelo mrtvi« operni sezoni in ni ugovarjal težnji, da poskuša druga hiša preosnovati svojo dosedanja smer: Kreft je prinesel s svojo Mascotto nekaj scenske živahnosti s tem, da je spretno uporabil sodobne tehnične novosti po zgledu Piscatorja in Mejerholda in poskusil ustvariti tudi z igralci večjo enotnost. Že takrat pa je opomnil, da je režija Mascotte bolj uspela od druge (Massenetovega Wertherja) – tam izgubi delo vso moč, če ga postavimo namesto v naravo med stilizirane zavese.

Kot rečeno: nikogar ni žalilo, če je uveljavljal režiser samega sebe ob tako malo pomembnem delu, kakor je Audranova opereta. Drugače pa je bilo, ko so mu zaupali novo nalogo in je prišla na spored – pod taktirko samega opernega ravnatelja Poliča – intimna lirična opera Julesa Masseneta, že dolgo znana tudi našemu opernemu občinstvu, ki je imelo o njej ustaljeno podobo. Ko se je razvedelo, kdo in kako pripravlja novo premiero, mnogi stalni obiskovalci niso prišli v hišo in avditorij je bil slabo zaseden; tisti, ki so prišli – večidel mlajši obiskovalci – pa so vendarle sprejemali novost z odobravanjem. Prav tako ni bila docela uglašena kritika, ki si je večidel že dolgo želela prerodenja okostenele operne forme. Docela odklonil novega Kreftovega poskusa ni nihče. Vurniku je bila (v katoliškem dnevniku) »najodličnejša« plat nove uprizoritve prav režija in inscenacija, prav zaradi tega zasluži predstava posebno pozornost. Že res, da je Werther stvaritev čisto drugačne vrste kakor Mascotte, vendar nekaterih ni motila niti »irealna« scena (trg, na primer, je bil nakazan samo s svetilko); bil je to šele tretji resnejši poskus sodobne inscenacije v naši Operi in se je že zato zdel vreden pozornosti (po Mascotti in Pohujšanju). Tudi drugi del dnevne kritike je sprejel »posrečeno« režijo, ki je dala eno naših najlepših predstav tako po muzikalni (Polič) kakor režijski plati (Kreft) – opera je imela na našem odru »zelo intimen, plemenito diskreten značaj«, kar bi dalo slutiti, da je bil režiser vendar veliko obzirnejši kot pri opereti.

Tudi Govekar, ki je najbolj dvomil, ali gre za pravilne rešitve pri uprizarjanju te »fine lirske opere«, ni pohvalil samo Poliča, ki da je zelo intimno in ognjevitno dirigiral, ampak celo režiserja, čeprav je bila njegova »pohvala« v času osumljenega Človeka mrtvaških lobanj skorajda nevarna, hkrati pa nam je ohranil zunanji opis predstave: »Opero je uprizoril Bratko Kreft na svoj način, originalno, do skrajnosti levičarsko moderno ali modno, s samimi zastori, stopnicami, le nakazanimi stenami, z ulicami in nebom iz platna, z dvema cvetlicama iz kovine, klopmi, okornim prižigalcem luči v moderni viseči svetilki ter z električnimi lestenci in svečniki«. Čeprav mu taka vnianja podoba očitno ni bila po volji, je vendarle presodil – zvest svoji kritični metodi – da je bilo vse »imenitno, zanimivo« in se je pripisal: komur je všeč taka uprizoritev, naj ji ploska, okusi so bili in so različni. Sam pa je vendarle menil, da se mora operna uprizoritev skladati s stilom romana in duhom svoje dobe – okolje, ki ga je pričaral slovenski režiser, pač ni bilo goethejansko, vsako umetniško delo pa ima svoj slog in treba ga je respektirati. Ali ne zahteva naš režiser od publike le malo preveč? Za moderne in modne eksperimente (tako je pisal Govekar, ki je svojčas neobzirno »posodobil« Levstikovo umetnino) in še tako duhovite novotarije pa so režiserju na razpolago moderna in modna gledališka dela, tudi operete in komedije.

Kmalu zatem je nastopila nova kriza. Avtor zaplenjenega romana je bil obsojen zaradi razžaljenja kralja in odpuščen iz državne službe, čeprav si je očitno pridobil simpatije v ožjem gledališkem vodstvu. Ohranjeni so zanimivi dokumenti o tem, kako je uprava skušala posredovati. Že takoj po debutu je naslovil upravnik ministrstvu prosvete dopis, v katerem beremo tudi izrazito pohvalno priznanje odločujočih v gledališkem vodstvu: Kreft je režiral predstavo, ki mu je bila zaupana, »popolnoma v modernem smislu, vpletel v delo izborne domisleke, tako da je opereta absolutno uspela, tvori zelo privlačno točko našega repertoarja in celokupna kritika, kakor tudi publika se o režiji izražata z najlaskavejšimi besedami«; zato je upravnik prosil nadrejeno oblast, naj že sklenjeno pogodbo potrdi, kar se je tudi zgodilo. Ko pa se je po obsodbi zaradi romana Človek mrtvaških lobanj znova zapletlo in je moral osumljeni režiser Narodno gledališče zapustiti, je naslovil Karel Mahkota, ki je opravljal v Župančičevem imenu tekoče pisarniške posle, nov dopis,

to pot prijatelju, »gledališkemu konzulu« v Beogradu, s prošnjo za posredovanje. Tam je bilo znova poudarjeno, da je uprizoril Kreft staro opereto na nov način in imel »odličen« uspeh, zato »nam je silno mnogo na tem«, da bi dobili nazaj tega »izvrstnega« režiserja – naj se mu torej greh odpusti, saj je bil le pogojno obsojen in se omogoči njegova ponovna namestitvev. Po dolgih mesecih je uspelo tudi to in ob koncu leta so se začele priprave na tretjo najpomembnejšo Kreftovo operno režijo, Bizetovo *Carmen*.

Tudi to pot je hotel ustvariti Kreft nekaj novega, za vsako ceno drugačnega in to mu je tudi uspelo. Razumljivo je, da so razdelili njegovi skrajni posegi tako občinstvo kakor kritiko na dvoje. Marsikomu, predvsem mlajšim obiskovalcem, je bilo po volji režiserjevo spoznanje – oprto na operne režije Stanislavskega – naj bo tudi opera, ki da je splet raznih umetnosti, predvsem »teater«, ne pa »koncert v kostumih«; nič manj pa ni bilo bržkone tistih zvestih opernih obiskovalcev, ki jih je žalilo zavračanje ustaljenih meril pri uprizarjanju opernih del. Toda Kreft je bil dosleden in neizprosni: medtem ko je napravila naša Drama v zadnjem desetletju opazen premik, je ostala Opera z majhnimi izjemami v »tradicionalni, okosteneli« obliki. *Carmen* je bila zanj muzikalna drama (in to naj bi bile vse opere), realistična drama iz sevilske proletarske četrti, po okolju primerljiva z dramo Maksima Gorkega *Na dnu*; dejanje je prestavil v nemirno povojno Španijo in uprizoril ob koncu prvega dejanja pravečo revolucijo s streljanjem, ruvanjem, pretepanjem in celo z dvema žrtvama – vse to je bil dobro igran izbruh španskega revolucionarnega temperamenta, vendar se ni mogoče čuditi, če so manj naklonjeni očitali režiserju, da je »boljševiziral« priljubljeno in tudi ljubljanskemu občinstvu že dolgo znano operno delo. Režiserjevih domislevkov je bilo toliko, da je bila ob njih glasba v mnogih prizorih domala pozabljena – v kabaretni sceni drugega dejanja je orkester nenadoma utihnil, v ozadju pa se je oglasil klavir in spremljal »izvrstno divji, dramatski apaški ples«, kar je izzvalo pri velikem delu občinstva »zaslužen aplavz«, četudi je bil celotni vtis bolj kabaretni kakor operni. Tako je poročal spet Govekar, ki se je najbolj natančno pomudil ob drznih domislekih mladega režiserja in je že v naslov svojega poročila vpletel oznako »senzacija«, predstava pa ga je spominjala bolj »umetnijski cirkusa, kabareta in Jonnyja, ki svira«, kakor resnega opernega prizadevanja. Kritiki je pripisal tudi dvomljivo pohvalo, kakršnih je bil velikokrat deležen Osip Šest – Kreft v njemu zasleduje razvoj sodobne režije in scene, natančno se seznanja z dognanji in stremljenji sodobnih režiserjev in pozna režijo in sceno opere *Carmen* na nemških in ruskih odrih, (vendar je tudi iz svojega marsikaj dodal, celo preveč), njegov »teater« je pritiran do skrajnosti in njegove »novosti« so resnično presenečale zlasti mladino. Tako je bil deležen Kreftov poskus mnogih priznanj in nič manj zavračanj, četudi so ga spoštljivo sprejemali celo nekateri resni operni ocenjevalci kot »radikalno junaško delo« in pozdravljali režiserjev prelom, oživiljenje in strm dvig v sodobnost – podal je nekaj, kar mora roditi le najboljše sadove in je prav zaradi tega izzvalo »silen interes«.

Četudi delo na opernem odru nikoli ni bilo Kreftov končni cilj, bolj »postaja« na poti k pravemu, pa se je bilo treba ob tej njegovi prehodni epizodi pomuditi malo dlje: dajala mu je, tako kakor že prej Delavski oder, izjemne priložnosti in mu omogočila »zrevolucionirati« togo operno prizorišče, prav to pa mu je bilo pozneje v Drami malokdaj mogoče. *Mascotte*, *Werther* in *Carmen* so bili poglobitvi mejniki na takratni poti mladega režiserja, vendar ne edini. Ob koncu njegove operne kariere (h kateri se je sicer občasno vračal) pa se mu je ponudila še vabljiva priložnost: poskrbel je za krstno uprizoritev domače novosti, treh odrskih miniatur skladatelja Slavka Osterca: enodejanske opere *Medeja*, baletne pantomime *Maska rdeče smrti*

in groteske Dandin v vicah. To pot režiserju ni bilo treba sprevračati literarne in glasbene predloge, Osterčevu delo mu je bilo že samo naklonjeno in je nakazovalo pot k drugačnemu pojmovanju glasbenoscenske umetnosti. Bil je uspeh, četudi je ostal marsikateri »resno misleč človek« pri tem »hladen kot led, v kolikor se ni nad to ali ono pobalinskostjo celo ogorčil« in vprašal, kaj da je z našo Opero; in hkrati slovo od »preddramskega« obdobja v operni hiši Narodnega gledališča.

Prevesilo se je leto 1932, eno najbolj razgibanih, uspešnih in tudi prelomnih na njegovi umetniški poti. Zadnji, četudi z dvojnimi merili presojeni uspehi v Operi; začetek izhajanja Književnosti, uradno mesečnika »za umetnost in znanost« (pa tudi za bolj vznemirljiva vprašanja); zadnja redakcija prve velike drame in njena knjižna izdaja z obširno polemično uvodno študijo o Celjanih; preboj »ledene stene«, ki mu je dotlej zapirala pot k poglobitnemu cilju, odru Drame Narodnega gledališča; prvo gostovanje v mariborskem (dramskem) gledališču in dogovarjanja z intendantom Brenčičem za stalno sodelovanje. V jeseni tistega leta je doživel Bratko Kreft dvojno zmagoslavje na odru, ki mu je namenil odtlej desetletja svojega dela kot režiser in dramatik: v septembru mu je uprizoril Osip Šest »dramo iz življenja srednjeveških fevdalcev, katerim so tlačani naši predniki«, le pet dni zatem se je uveljavil s svojo prvo režijo v Drami, z odrsko priredbo romana F. M. Dostojevskega Zločin in kazen. Preden preidemo k podrobnostim o tem, pa si kaže vsaj v grobih obrisih ogledati epizodo v mariborskem gledališču.

Dogovarjanja o tem segajo še pred čas, ko se je ambiciozni režiser uveljavljal kot reformator operne scene, hkrati pa je, kot sam pravi, z enim očesom »škilil« čez, v Dramo. Ker se je zavedal, da tja še lep čas ne bo mogel, dramska režija pa mu je bila ves čas poglobitni cilj, je poskušal naprej vsaj z občasnimi gostovanji v »svojem« Mariboru.

Prva dogovarjanja z intendantom dr. Radovanom Brenčičem so stekla, še preden je dobil Kreft prvo namestitev v ljubljanski Operi. Cenil je šefa drugega slovenskega narodnega gledališča, saj se je to pod njegovim vodstvom in ob sodelovanju režiserja Jožeta Koviča naglo razvijalo, izrazito nagnjen je do uveljavljanja novih tokov pa se je izpričalo zlasti ob nedavnem, četudi kratkotrajnem delovanju Radeta Pregarca v tem mestu. Ko je bil po krizi Delavskega odra brez prave zaposlitve, zapleten v kazensko pravdo zaradi osumljenega romana in ob vsem tem tudi v nenehnih denarnih stiskah, je predlagal mariborskemu upravniku novo uprizoritev Tolstojevskega Vstajenja, svoje nedavne uspešnice na Delavskem odru. Brenčič ni ugovarjal, kazal je celo določeno mero naklonjenosti za režiserjevo pobudo, vendar je imel celo vrsto pomislekov, kako in kdaj bi jo bilo mogoče uresničiti. Predstave nikoli ni bilo, po premieri Mascotte pa sta obnovila dogovarjanje o tem, kako bi bilo mogoče režiserjevo ljubljansko zamisel prenesti tudi na mariborski oder. Brenčič se je spet obotavljal; četudi ni bil nenaklonjen novostim, je vendarle sprejemal svoje odločitve vselej z računico v rokah in po vsem, kar se je pisalo in govorilo o Kreftovih drznih novotarijah, se mu je obujal bržkone dvom, kako bi jih sprejela še bolj malomeščanska publika v njegovem gledališču; pa tudi režiser je vse bolj dvomil, koliko bi mogel uveljaviti svojo zamisel ob tehnični opremi odra in zmogljivosti ansambla mariborskega gledališča. Dogovarjanje je spet zastalo, končno pa je sprejel režiser kompromisni predlog, četudi mu ni mogel biti posebno naklonjen: Anzengruberjeva ljudska igra Slaba vest. To naj bi bila »prva režija, za drugo je še čas«. Bila pa je tudi – edina, čeprav sta se sodelavca še veliko dogovarjala in izmenjala več bolj vabljivih predlogov, tudi za Tri mušketirje. V igri so bila še lahkotnejša dramska dela »za občinstvo«, celo Trije vaški svetniki, pa tudi nekatere

zahtevnejše komedije (Katajeva Kvadratura kroga ali Svatba Krečinskega, prav tako ruska igra Suhovo-Kobyлина). Za Slabo vest se je težko odločil, vendar je skrbno pripravil zasedbo in v obsežnem pismu natančno analiziral osebe, odzval pa se je tudi povabilu ljubljanskega časnika, ki je želel intervju. Spraševalec je bil začuden – kako to, da ne režira raje kake moderne drame? Režiser, ki se je očitno tudi sam tako spraševal, je preložil krivdo na gledališko vodstvo, ki bi pač rado privabilo širše sloje in nedeljsko občinstvo, naklonjeno »ljudski igri«. Kakšna bo režija? V odgovoru se je omejil skoraj izključno na vprašanja narečja (prleškega), le tako bi lahko imela igra resničen uspeh, za tak namen pa bi potreboval dva ali tri meseca dela – to pa je bil kajpada lahko le sen. Pri sceni se je odločil (poleg lokalnih posebnosti) za »tehnično novotarijo« – »režiram trodimenzionalno«; da bi nazorno pokazal to »trodimenzionalnost«, se začne igra pred hišo, potem se pročelje hiše dvigne in ljudje stopijo v kmečko izbo. Ker gre za ljudsko igro s petjem, so nastopajoči med igranjem večkrat neprisiljeno obrnjeni od občinstva stran, prav tako, kakor stoje pri nekaterih kupletih na rampi. Gotovo, kaj posebno izvirnega pri tej igri in v utesnjenih razmerah drugega slovenskega odra ni bilo mogoče narediti, predstava je bila lahko res le solidna stvaritev za nezahtevno občinstvo in za nedeljske popoldneve. Pomembneje pa je, da je novinar ob koncu izzval gosta in navezal na vročo problematiko mariborskega Narodnega gledališča. Kaj misli o lanskih izjavah Ljubljane (ime prizadetega ravnatelja Drame ni bilo omenjeno), naj se drugo slovensko gledališče ukine? Odgovor gostujočega režiserja je bil kajpada jasen že vnaprej, saj je bil Kreft takrat in pozneje znan kot zagovornik enakopravnih odnošajev: izjava Ljubljane je nepremišljena in dokaz nerazumevanja naših obmejnih problemov, mariborsko gledališče mora opravljati važno kulturno in nacionalno nalogo, obojestranskih stikov je veliko premalo. Kulturne ustanove, kolikor jih imamo, moramo držati in razširjati, ne pa demontirati.

Obe gledališči sta bili res dolga leta odtujevani in ob tem velja spomniti, da je bil prav Kreft tik pred novo vojno poglaviti pobudnik za znamenito gostovanje mariborskega ansambla v središču – šele takrat se je razkrila njegova prava vrednost in tudi različnost.

Gostovanje s Slabo vestjo je ostalo osamljeno, čeprav se je Kreft še veliko dogovarjal z mariborskim upravnikom in si je večkrat želel novih obiskov v »rojstnem« mestu. Kmalu zatem so se mu vendarle, skorajda nepričakovano, vsaj priprla in malo zatem tudi odprla vrata ljubljanske Drame, s katero se je od vsega začetka spogledoval in mu je bila vselej končni cilj.

Do prvega koraka je prišlo skorajda po naključju: mojster Gavella, s katerim se je mladi režiser naglo zblížal in je bil gost dodobra seznanjen z njegovimi stiskami in željami, ga je že ob drugem obisku povabil za asistenta pri Glembajevih in mu tako utrl pot v dramsko zakulisje, četudi je šlo za neuradno in nevidno sodelovanje. To se je ponovilo leto dni pozneje, ko je uprizarjal Gavella dramo glembajevskega cikla, Ledo – to pot se je ponudila Kreftu vabljujejša, četudi še zmeraj »anonimna« priložnost. Začel je spet kot asistent, že na samem začetku pa je moral gost prekiniti delo v Ljubljani, ko ga je klicala dolžnost v Brno. Zdaj je bila navzočnost ambicioznega »asistenta« dobrodošla ne samo prezaposlenemu režiserju, ampak celo ljubljanski gledališki upravi, ki je v tej zadregi zamižala in tiho pristala na to, da je po Gavellovi zamisli dokončal njegovo komaj dobro začeto delo. Zadrega je bila toliko večja, ker se noben dramski režiser ni potegoval za režijo Krleževe drame; revolucionarno razpoloženemu hrvaškemu avtorju tudi velik del slovenske kritike takrat ni bil posebno naklonjen, četudi so vsi priznavali visoko raven Gavellove odrske interpretacije Glembajevih. Kreft naj bi dokončal delo po njegovem »konceptu« in

je to tudi storil, dovolil pa si je nekaj posegov, s katerimi se mojster, ko si je ogledal eno od ponovitev, ni docela strinjal, saj je bilo – po Kreftovem poznejšem pričevanju – na koncu več njegove režije kakor Gavellove (ta je posebej očitno, da je stopil Levarjev vitez Urban preveč v ospredje na škodo Železnikovega slikarja Avrela). »asistent« pa naj bi posegal tudi v dramaturško interpretacijo Krleževe umetnine.

Vendar zamera ni bila prehuda, prej nasprotno: »asistent« je tudi ob tej priložnosti izpričal svojo usposobljenost in tega ni zapazil – kljub pomislekom – samo Gavella, ampak tudi (poleg Kreftu bolj naklonjenega upravnika Župančiča) sam ravnatelj Golia. Spričo nedavnih zapletov in napetosti med njima, ki so jih sprožile Kreftove kritike v Zvonu in poznejše nemile polemike v dnevnem tisku, lahko celo zapišemo, da je pokazal Golia precejšnjo mero strpnosti. Posredoval je spet Gavella in toplo priporočal svojega mladega sodelavca in takrat že kar prijatelja, vendar bi svoje besede ne mogel uveljavljati, ko bi dramski ravnatelj vztrajal pri »anatemii«. Prav Kreftovo uspešno delo pa je – poleg Gavellovega priporočila – premagalo zadržke in osebne pregraje – in že v zgodnji jeseni istega leta (1932) je bil Bratko Kreft trdno v sedlu: dočkal je krstno predstavo Celjskih grofov in prej kot teden dni zatem režijo na odru ljubljanske Drame, prvega novembra pa je imel v rokah pogodbo, ki mu je zagotavljala mesto stalnega režiserja v osrednjem slovenskem gledališču. »Ledene stene« med njim in ravnateljem vsaj »uradno« ni bilo več.

S tem se je začelo Kreftovo devetletno strnjeno in neprekinjeno delo na odru ljubljanske Drame; v tem času je pripravil enainštirideset dramskih premier (in še nekaj opernih) in se trdno uveljavil, spočetka še ob Debevcu, Šestu in seveda gostu Gavelli s svojo »drugačnostjo«, skušajoč »združiti teatraličnost s psihološko resničnostjo« (F. Koblar). V ljubljanski Drami so sicer skrbno pazili, da bi ne dobil režiser, znan po svojih nagnjenih do svobodnih interpretacij odrskih umetnin, prevabljivih priložnosti za (pre)avantgardne ali celo (pre)revolucionarne posege. Zavedali so se, da je ob marsikaterem primeru nevarnejše režiserjevo tolmačenje kakor izbrano delo samo; pa tudi mladi režiser se je zavedal, da njegovo mesto v osrednjem gledališču ne bo trajno, če se bo odločal za skrajnostne rešitve, zato je bil (moral biti) nemalokdaj pripravljen na popustljivost in sporazumevanje.

V Kreftovem (predvojnem) delu na dramskem odru so določno razvidni trije valovi; vsak od teh zajema triletno obdobje in v vsakem od teh obdobjih je pripravil od dvanajst do petnajst premier. Pri tem je bilo veliko odvisno od tega, s kom si je v posameznih obdobjih delil delo. Po sorazmerno ugodnem začetku z dramatisacijo Dostojevskega in z O'Neillom je dosegel na začetku druge sezone najbolj viden vrh ob Shawovi Sveti Ivani, ob koncu tretje pa z režijo lastne drame, »vesele slovenske legende« z omiljenim naslovom Malomeščani (prvotno Creature). V »drugem valu« (1935–1938) je dobil nevarnega tekmeca ob prihodu Bojana Stupice, ki s svojimi duhovitimi improvizacijami ni pomaknil v senco samo njega. Na začetku tega obdobja si je še zagotovil dramo Mihaila Bulgakova o Molièru, ki je bila prav gotovo blizu njegovim ustvarjalnim ciljem, prav v tem času pa je moral opraviti največ režiserske »tlake«, o kateri je pozneje rad pripovedoval – za kaj je šlo, zgovorno kažejo že sami naslovi nekaterih del, ki so mu jih dodelili (Korajža velja, Repoštev, Tisočak v telovniku, Rdeče rože, Zadrega nad zadrego . . .); ob tem pa je moral pripraviti še dve komediji Branislava Nušiča (in pozneje še tretjo), pa tudi nekaj krstnih predstav, ki niso dajale zagotovila za odrski uspeh (Snuderlove Lopovščine ali Pahorjevi Viničarji). Tretje obdobje (1938–1941) je bilo najuspešnejše, v veliki meri prav po zaslugi zanj ugodnejših razmerij v režiserskem kolegiju: Stupica je zapustil Ljubljano, Debevec se je preselil v Opero, Gavella ni več prihajal v goste. Šestovo najpomembnejše obdobje je bilo že sklenjeno, četudi je še zmeraj

veliko režiral. To obdobje je začel Krefc z vabljivo novostjo z evropskega severa (H. Wuolijoki, *Žene na Niskavuoriju*), znova se je srečal z dramatikom, ki mu je bil zelo blizu (G. B. Shaw, *Hudičev učencec*), pripravil je kar dve krstni predstavi *Ferda Kozaka* in dve nenavadni obnovitvi (*Linhartove* in *Detelove* komedije), s posebno zavzetostjo je posredoval avditoriju novo interpretacijo Gogoljevega *Revizorja*, kar z dvema predstavama pa se je povrnil tudi k Shakespearu, kateremu je svojčas (kot kritik) odrekal mesto na slovenskem odru ali terjal vsaj njegovo prenovo, drugačno podobo od že stereotipne (četudi v svojem času inovacijske) *Šestove*; prav to je skušal doseči (in je tudi dosegel) s svojim *Romeom* in na koncu, tik pred nasilno prekinitvijo dela v prvih mesecih okupacije, s *Hamletom*.

Čeprav nekatere poznejše sezone potrjujejo resničnost režiserjevih tožb, da si velikokrat ni mogel tako svobodno izbirati dramskih besedil (kaj šele presvobodno interpretirati) kakor nekateri kolegi (Debevec, tudi Stupica), pa je gotovo značilno, da to za sam začetek rednega dela v Drami ne velja. Že priložnost, ki so mu jo ponudili tako rekoč ob »debutu«, je bila enkratna, četudi ni šlo za vzorno dramatizacijo znamenitega dela: zaupali so mu *Zločin* in kazen F. M. Dostojevskega, pisatelja, ki je bil Krefcu, pozneje uredniku slovenske izdaje njegovih del, vselej med najljubšimi. Vendar novemu režiserju niso priznavali uspeha, ki bi bil v ravnovesju z njegovim prizadevanjem, vsa kritika je bila zadržana in nedoločna. Ne samo, da nihče ni »opazil« novega imena na gledaliških letakih. Juš Kozak, ki je takrat še spremljal dramsko dogajanje v kulturni rubriki *Jutra*, se je izmikal, češ da je režiser »razodel hladno razmerje do dela« in si »pomagal na vse načine«, posamezne scene je oživljal z bolj ali manj »organskimi vpletitvami«, vendar se mu igralce razgibati in razigrati ni posrečilo. Nedoločen je tudi sklep poročila v tem liberalnem dnevniku: uprizoritev je bila »resen poskus, katerega sta dramatik in pisatelj močno obremenila«. Prav tako je Koblar sodil, da je režiser sicer že pokazal lepe zmožnosti (mislil je pač na *Delavski oder* ali na *Opero*), toda Dostojevski je bil zanj vendarle še pretežko delo; nalogo je rešil sicer »spodobno«, vendar je vse skupaj ostalo samo odrska igra in ne Dostojevski, kaj izrednega nismo doživeli – ne zaradi tega, ker je režiser mlad, ampak zato, ker je ruski mojster zanj – prevelik; kritik je bolj hvalil *Emila Kralja* v vlogi *Razkolnikova* kakor režiserja. Tudi revialna kritika je priznala »študij in vestnost«, vendar je bilo le v posameznih prizorih čutiti nekaj »hipnotične sile« Dostojevskega.

Isti ocenjevalec je sodil tudi o novi premieri, *Strasti pod brestom*, da leže Krefcu bolj »ideološke« kakor čisto »breztendenčne« snovi (taka naj bo bila O'Neillova drama); spet je bilo čutiti režiserjevo resno umetniško stremljenje in spet je predstavi manjkalo »prepričevalne dinamike«, zato so bili le posamezni prizori močni in pretresljivi; naša uprizoritev vseh možnosti ni izčrpala, nudila pa je vendarle »zadovoljiv večer«. Zanimivo je pri tem, da delo, ki je vendarle odstiralo enega prvih pogledov v dramsko snovanje nove celine, skorajda ni bilo vabljivo za naše poznavalce. Koblar je celo prečnil, da je »za nas, ki poznamo Schönherijeve alpske drame«, O'Neillova zanimiva »komaj po ameriškem koloritu«, »dramatično« pa nikakor ni boljša. In uprizoritev? Režija je preveč poudarila »naturalistično patetičnost«, tako da gledalec skoraj ne pride do oddiha. In še drug odmev, ki se je pomudil predvsem ob »težki« sceneriji, ki je bila sicer apartna, toda nejasna in neslikovita – resnemu delu bi bilo treba posvetiti globljega študija in več ljubezni; pri nas je ostala pomembna igra – nedodelana.

Tako kljub sorazmerno ugodnim priložnostim večji uspeh na začetku Kreftove dramske poti ni bil priznan – četudi ni bila napisana nobena uničujoča ocena – vse do Shawove *Svete Ivane*, ki je prestavila režiserja v njegov pravi miselni in odrski

svet. Skoraj bi se lahko čudili, da je gledališko vodstvo tvegalo in zaupalo režijo prav Kreftu. Delo so že nekaj let najavljali in za take odrske snovi vselej (pre)občutljivi kritik katoliškega dnevnika se je uprizoritve bal, saj je šlo za dramskega avtorja, za katerega je najznačilnejša njegova »brezobzirnost« in ki »s slastjo postavlja na glavo miselni in etični red«, nobene svoje stvari pa ni gledal tako na novo in po svoje kakor zgodbo o sveti Ivani Orleanski – tako »idilično pojmovanje verskih snovi je današnjemu svetu tuje«; Shaw pa se ni namenil pisati tragedije svete Ivane, hotel se je »porogati«. Vendar je kritik sam priznal, da je bil njegov strah pred to »problematično tragično komedijo« nepotreben. Kreft se je – še zmeraj na začetku negotove poti – dobro zavedal, kje so meje, četudi je drugače gledal na Shawovo umetnino kakor kritik. Ostajal je zvest avtorju in hkrati strpen do občinstva – uprizoritev se je kolikor mogoče držala pisateljevih oznak, stremela je po preprostosti in jasnosti, hkrati pa je upoštevala grotesknost dela – »ves čas smo vsi čutili, kako Shaw iz skrivnostnih kotov kriči in se krohotu, kakor zlobni satir, ki takoj preobrne vsako človekovo besedo. Tudi svojo.« Hkrati pa je za vsemi avtorjevimi paradoksi čutil, da kaže včasih zato tako spačen obraz, ker bi hotel, naj bi ljudje »končno le spoznali svojo neumnost in se spametovali«.

Koblar je priznal, da je ta »težka in nevarna igra« uspela častno in pokazala veliko voljo in uspešno prizadevanje naše Drame tudi pri najkočljivejših in najtežjih nalogah. Še veliko bolj vzneseno pa je sprejel to Kreftovo četrto in najpomembnejšo predstavo drugi del kritike, posebej še Ludvik Mrzel, ki je tisti čas prevzemal to opravilo iz rok Juša Kozaka. Zanj je bila premiera »najmogočnejši triumf«, občinstvo jo je sprejelo s pozornostjo, odprto na stežaj in z nezadržnim navdušenjem. Kreft je dobil prvikrat oceno »odlično« in priznanje, da je zlasti v idejnem svetu doma. Sveta Ivana mu je prav s svojo idejno razgibanostjo dajala dovolj priložnosti, da je ustvaril bogato, iz same sebe rastočo, harmonično celoto, kakršne samo za velike dneve doživimo v našem teatru. Vse je bilo »najpopolnejše«, od Mire Danilove v naslovni do Cirila Debeveca v vlogi inkvizitorja – ta je s svojim nastopom dokazal, da v novem režiserju ne vidi tekmece, ampak ustvarjalca, s katerim je pripravljen strpno sodelovati.

Res, šlo je za uspeh, ki se je ob koncu »prvega vala« – vseh predstav kajpada ne kaže naštevati in opisovati – vsaj še dvakrat ponovil: ob premieri Zweigove tragikomedije Siromakovo jagnje in ob krstni predstavi lastne odrske »vesele legende« Malomeščani.

Režiser je pojmoval Zweigovo odrsko variacijo »prilike o siromakovem jagnjetu« veliko širše in globlje, kot bi mogel presoditi povprečen gledalec v avditoriju: pisatelj ni hotel samo dramatizirati neprijetne epizode iz Napoleonovega osebnega življenja, ki naj meče senco na njegovo osebno veličino, temveč jo je uporabil zato, da »po njej pokaže na težke in krivične socialne prilike, v katerih je živel francoska republika«. Igro je prišel med najboljša dela moderne nemške dramatike ne samo zaradi njene izjemne literarne vrednosti, ampak tudi zaradi dramatičnosti in hvaležnih vlog, ki dajejo igralcem priložnost, da uveljavijo svojo osebnostno stvariteljsko moč. Uspelo mu je, da je dobil na voljo kar najbolj izbran ansambel (Levarja, Šaričevo, Skrbinska), spet pa je pridobil za sodelovanje tudi Cirila Debeveca, to pot za vlogo Napoleona. Uspeh je bil skorajda zagotovljen in z vsem priznanjem sta sprejela predstavo oba odločujoča dejavnika – občinstvo in kritika. Ljubljanska Drama je spet pripravila predstavo, ki zaradi svoje »miselne vsebine« ni bila samo vredna, ampak tudi potrebna uprizoritve na našem odru, in ta je bila »vsestransko premišljena« – režiser je svoje delo »zastavil v smeri rastoče ideje« (ta na pogled ne prav jasna oznaka je bila zapisana kot priznanje). Takega mnenja so bili vsi poroče-

valci, četudi iz njihovih opredelitev ni mogoče zanesljivo rekonstruirati režiserjeve odrske podobe: pisali so le o velikem, nedeljenem uspehu dela »mojstra besede in dejanja«, o močni in živi umetnini, ki se ji vrata do človeške duše sama od sebe odpro na stečaj, v Kreftovi režiji pa je dobila »skrbno izdelano, razvidno jasno odrsko podobo« in take so bile tudi stvaritve naših protagonistov (grandiozne, dragocene obogatitve, krepke, enostavne kreacije, podobe, ki so zbujale občudovanje...). Bil je, po Sveti Ivani, nov vzpon in veljava novega režiserja se je potrdila še ob zadnji predstavi tega »prvega vala« (1932–1935), ko je avtor sam uprizoril svoje Malomeščane.

Šlo je za delo pisatelja, ki je bil – tega res ni bilo mogoče prezreti – »najbolj na odru doma«. To so dokazali že njegovi Celjski grofje, ki so doživeli nedavno preizkušnjo tudi »pred strogim forumom« gledališke kritike v Pragi, zdaj pa je sprejelo naše občinstvo tudi njegovo novo delo »z burnim odobravanjem«. Nihče ni ugovarjal, da je interpretiral svoje delo avtor sam (tak očitek je zapisal še ne tako davno Krefť ob drugačnem primeru), nasprotno, režija je bila v rokah »najboljšega poznavalca teatarskega ustroja«. Zapisani so bili tudi nekateri pomisleki o delu, tudi o spogledovanju s Cankarjem in s Krležo; kakšna da je bila odrska podoba te bridke komedije, spet ne izvemo, poprek pa je bilo zapisano, da je šlo za velik, navdušen uspeh in da je dajala režija (s Franzovo sceno) vedro, razgibano podobo. To pot je bil na Kreftovi strani tudi Govekar; ta je celo »navdušeno ploskal« avtorju, ki je »govoril smelo o naši resnični podobi« (seveda o naši, »bivši, hinavski, spačeni podobi iz leta 1914«) – zato si je kritik zaželel še naše malomeščanske podobe iz današnjih dni. Pa tudi o tej »jedki satiri« in »vrlo spretni karikaturi naših kreatur« ni prav nič dvomil, da pojde spet zmagovito tudi na tuje odre. Kritič Slovenskega naroda je ostal zvest svoji lepi navadi in nam je ohranil vsaj sporočilo, da so prejele vse dame zaslužene šopke, avtor (in režiser) pa venec in je bil po vseh dejanjih »živo in iskreno aklamiran in aplavdiran«. Globlje je videl profesor Koblar. Pisal je šele po prvih ponovitvah in ugotavljal, da dobiva igra od predstave do predstave več umerjenosti in jasnosti in je v splošnem dobro pripravljena – več o odrski podobi tudi iz njegove ocene ne izvemo. Pač pa se je dlje pomudil ob delu samem in je bil skorajda prizadet ob pisateljevem prikazovanju tedanje družbe: že res, da je bilo mnogo nemožatosti in marsikatera »kreatura«, vendar avtor ne ve ali noče vedeti, da »je bilo v vsem narodu toliko velikega trpljenja in globokega trenja«, zato se mu je kazala taka podoba slovenske skupnosti kot »nedopustna potvara«. Kritič pa je šel še dlje in njegovo razmišljanje bi utegnili biti v letu 1935 za avtorja skorajda nevarno, saj je odprl vprašanje, o katerem je govoril ta šele veliko pozneje. Krefť je skušal premakniti (v našem času) dejanje v leta kraljeve diktature, Koblar pa je zapisal že v oceni krstne predstave: »Kdor udarja s tako mogočnimi zamahi, tako na splošno, mora imeti močnejše vzroke, s katerimi skuša premakniti kaj več, kakor soditi leto 1914.« Krefť je nadarjen dramatik, a v njem »žal prevladuje etično neizčiščen duh«.

S tem je bil sklenjen »prvi val« režiserjevega dela na dramskem odru Narodnega gledališča: plodna in ob mnogih primerih uspešna prva »triletka«, ki je utrdila njegov sloves v dvojni vlogi – dramskega avtorja in režiserja.