

Emil Frelih

Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta

(Zapis iz gledaliških spominov)

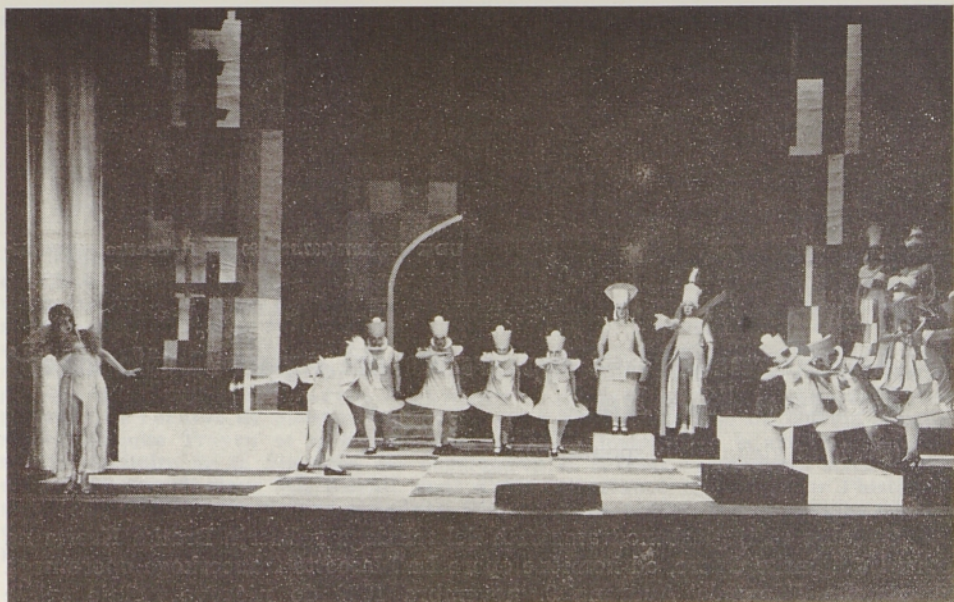
Obdobje režij glasbenodramatskih del mladega režiserja Bratka Krefta na odru ljubljanske Opere, od komične opere *La Mascotte* francoskega operetnega skladatelja Edmonda Audrana 9. novembra 1930 do njegove zadnje režije glasbene komedije *Mam'zelle Nitouche*, prav tako francoskega operetnega skladatelja R. de Hervéja 6. oktobra 1935, v katerem je zajet skupek šestnajstih opernih in operetnih režij, je bilo za ljubljansko, tedaj edino slovensko Opero in še za marsikatero operno gledališče v Evropi smelo rušenje ustaljenega tradicionalnega uprizarjanja oper in operet.

Za slovensko operno poustvarjalnost je bila pravzaprav sreča v nesreči, da je bil Kreft zaradi levičarske miselnosti v literaturi in delavskem gledališču kulturno in politično preganjan. Tudi njegov prvi stik z vodstvom Drame Narodnega gledališča v Ljubljani se je razblinil zaradi njegovih kritičnih, javno objavljenih pomislekov na uvrščena dramska dela in njihove izvedbe.

Po sili razmer se je torej Bratko Kreft lotil prvega ponujenega odrskega dela, stare komične opere *La Mascotte* E. Audrana. Ponudil mu jo je bil kot manj nevarno delo za ideološke prekucije tedanji v vseh pogledih napredni ravnatelj Opere dirigent Mirko Polič.

Mladega Bratka Krefta takrat še nisem osebno poznal, poznal pa sem njegova napredna gledališka prizadevanja na Delavskem odru, ki so me kot mladega amaterskega igralca v bolj ali manj tradicionalnih ljudskih igrah burila in navduševala in to tem bolj od 23. decembra 1928 dalje, ko sem kot šestnajstletni učenec prvega letnika dramske šole prof. Osipa Šesta pričel v Drami statirati. Do prve Kreftove režije *Mascotte* v Operi je bilo torej za menoj že nekaj statiranj v dramskem gledališču. Ta dejavnost, za katero sem prvi dve leti prejemal brezplačne vstopnice za predstave v Drami in Operi, pozneje pa tudi že mesečni honorar v gotovini po predstavi, mi je omogočala raznovrsten ogled predstav v obeh gledališčih, ob katerih sem se oplajal in si bogatil svoje ljubiteljsko znanje.

Ogledal sem si skoraj vse Kreftove režije v Operi. Še več! V njegovi prvi režiji komične opere *La Mascotte* sem v drugem letu po premieri na uprizo-



Prizor iz predstave Damski lovec, Opera v Ljubljani, 1931/32

ritvah na prostem v Tivoliju, 8. in 10. septembra 1932, nastopal v baletu kot akrobat, v njegovi zadnji režiji, v muzikalni komediji Mam'zelle Nitouche R. de Hervéja, katere premiera je bila 26. novembra 1935, pa v dveh epizodnih vlogah.

Tistikrat sva si bila z režiserjem Kreftom že dobra gledališka znanca, saj je v jeseni 1932 vzporedno režiral tudi v Drami. V njegovi prvi dramski režiji dela Zločin in kazen Dostojevskega v dramatizaciji Petra F. Krasnopskega, katerega premiera je bila 22. septembra 1932, sem statiral, v njegovi naslednji režiji, v drami Strast pod brestu Eugena O'Neill, ki je bila že 13. oktobra 1932, pa sem nastopil v epizodni vlogi Reuba in nato še v več njegovih dramskih režijah vse do svojega dokončnega odhoda v Opero.

Zanimanje za uprizoritev La Mascotte v Operi, upoštevajoč poprejšnje poznavanje Kreftovega burnega gledališkega delovanja, je bilo v javnosti izredno. Kreftov članek v Slovenskem narodu o njegovih smernicah v opereti tri dni pred premiero je še bolj spodbudil zanimanje.

Predstava modernizirane Mascotte v Kreftovi avantgardistični režiji je po-metla z operetnega odra navlako tradicionalnega načina uprizarjanja po vzorih dunajske operete, kar je bilo najbližje tedanji splošni meščanski mentaliteti. Miselni preobrat v režijskem prijemu je bilo čutiti tako v uvodnem pred-stavljanju nastopajočih oseb med uverturo kot v situacijski komiki mizanscen-skega dogajanja, v katerem sta izdatno sodelovala zbor in še posebej balet v akrobacijah na vrveh in viseči lestvi ali kot girls. Senzacionalen je bil njihov nastop v plinskih maskah ali pa na koncu baby-girls. Vse to se je

odvijalo v dinamičnem zaporedju, pri čemer ni manjkalo niti najpopularnejših likov tedanjega nemega filma Charlieja Chaplina ali Pata in Patachona, ki so jih s spretnim grotesknim imitiranjem predstavljale balerine (Pata je predstavljal baletni mojster Golovin). Operetni solisti, ki so jim pridružili tudi nekaj opernih pevcev, so bili igralsko tako plastični, kot dotlej v ljubljanskih operetah ni bilo v navadi. Nad vsem pa je kraljevala prikrita satirična aktualizacija tistikrat vse bolj razpredajoče se fašistične diktature doma in v Evropi.

Tudi umetniška sredstva so bila modernejša. Za mene, zelenca, ki sem si na amaterskih odrih utiral pot v solzavih ljudskih igrah, kar senzacionalna. Bore malo sem tedaj vedel o Reinhardt, Stanislavskem, Vahtangovu ali Tairovu, Mejerholdu in drugih reformatorjih gledališča, na katere so se opirali Bratko Kreft in še kateri zrelejši gledališki umetniki v svojih teoretičnih premišljanjih in razpravah. Komaj sem slišal o njih, kaj šele, da bi vedel kaj več za njihov pravi pomen v evropskem gledališkem razvoju.

Predstava Mascotte me je prevzela. Mladi smo se navduševali nad novostmi Kreftove režije, ki je utirala nova pota. Večkrat sem si ogledal predstavo, kadar sem le mogel, o njej sem začel tudi vse bolj premišljati.

V drugem polletju po premieri, ko sem si med počitnicami privoščil več telovadnega treninga na orodju in planinarjenja, sem se ob pomanjkanju moških plesalcev v prostem času vključil, bolj za svoj konjiček kot zares, tudi v operni balet. V njem sem bil kot dober telovadec dobrodošel, zlasti za akrobata v cirkuški sceni Prodane neveste v predstavah na prostem v Tivoliju in nato na gostovanju v Mariboru, prav tako na prostem. Tako so me uvrstili še v akrobatski prizor Mascotte, ki jo je režiser Kreft z novimi domislicami prilagodil prostoru v parku Tivoli. Kot igralca me je hotel vključiti tudi v dinamično zrežirano bitko, ki naj bi ji poveljeval kot oficir na konju. Bilo mi je žal, da nisem znal jahati. Nerač sem se odpovedal tej šaržni vlogi. Zato pa je Kreft, znan kot izvrsten jahač, namesto mene med streljanjem in pokanjem petard z elegantno pozo vojskovodje na konju opravil to nalogo.

Tudi Massenetovemu Wertherju Kreftov neugnani umetniški duh ni prižanesel. V modernem stremeljenju je stiliziral prizorišče, kar je bila takrat novost na opernem odru, ki se je še vedno trdovratno oklepal starinskih kulis. Z dekorativnimi elementi nakazana scena, ki jo je v nekaterih dramskih delih s pridom uporabljal že režiser Osip Šest, je zaradi obilice zaves, ki so povzročale neakustičnost v prostoru, le s težavo prodirala v operni svet. Tistikrat sem se z Wertherjem prvič seznanil. Glasba in vsebina sta me čustveno prevzeli, čeprav sta se dirigent Mirko Polič in režiser Bratko Kreft trudila, da bi postavila romantično opero tipičnih čutnih in naturalističnih primesi, kakor sem bral v natisnjeni glasbenodramaturški obrazložitvi, bolj življenjsko in miselno-nazorsko globlje. Sicer nisem poznal tradicionalnega uprizarjanja te opere. Spominjam pa se, da mi je bila predstava po glasbeni in uprizoritveni izvedbi všeč; bila je sveža in zanimiva, po režijski in scenografski strani daleč naprednejša od običajnih opernih predstav, ki sem jih tedaj videl. Gledano z današnjih vidikov, je Kreft že takrat z iskanjem novih poti plemenite intimnosti modernega realizma na opernem odru vznemirjal duhove privržencev konvencionalnih opernih oblik.

Pravljicne opere Laterna češkega skladatelja Vítězslava Nováka se le medlo spominjam. Menda sem jo gledal nekega jesenskega popoldneva pod dirigentskim vodstvom Nika Štritofa. Gledališki list takratne premierne upri-

zoritve 8. oktobra 1931, razen imen dirigenta in scenografa, ne omenja, kdo je opero režiral.* Prav tako režiserja ne omenjajo takratne oficialne kritike ljubljanskih dnevnikov, čeprav ena izmed njih uprizoritvi očita »scensko pomanjkanje poezije in romantike«. Da je Laterno režiral Bratko Kreft, sem zasledil v knjigi Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967 Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani, nato v Kreftovem eseu O uprizoritvi komične opere *La Mascotte* in v 33. zvezku Dokumentov SGFM, letnik XV, leta 1979.

Verjetno je bila režija glasbene pravljice *Laterna* ena tistih Kreftovih režij, ki jim režiserji pravijo zgolj »po službeni dolžnosti«, opernemu vodstvu pa ni bilo dovoljeno objaviti imena režiserja zaradi njegove politične osumljenosti.

Presenetljiva, vsaj za sedanje pojme, je ugotovitev, da je bila komaj sedem dni po premieri *Laterna* že 15. oktobra premiera komične opere enodejanke *Car* se da fotografirati Kurta Weilla, prav tako v Kreftovi režiji. V prvi polovici večera je bila izvedena enodejanka pesem gest, kot je bil imenovan *Damski lovec* francoskega skladatelja Marcela Delannoyja. Že poimenovanje dela v pesem gest govori dovolj nazorno, da je šlo za moderno obliko režijsko-koreografskega izvora, kjer so prednjačili plesni premiki in gibi baleta, ki so predstavljali šahovske figure na šahovnici, medtem ko so vokalni solisti v prav tako stiliziranih kostumih s primernimi okostenelimi gestami peli ob strani. Režijsko vodstvo je imel Kreft, kar je pomotoma izostalo na lepaku. Delo in izvedba sta se mi zdela ritmično pestra in zanimiva, a glasbeno-dramatsko nenavadna za operno predstavo, kakršne so takrat v pretežni večini prevladovale v konservativnem opernem svetu. Koreografska postavitve Petra Golovina se mi je zdela domišljena in kolikor sem mogel v mladostni nezrelosti presoditi, moderna v pantomimično plesnem izrazu.

Toliko bolj sem bil neučakan pri Weillovi komični operi *Car* se da fotografirati v Kreftovi režiji, čigar režijski prijemi so bili za nas, mlajše gledališnike, največkrat vzor izziavalne gledališke vznemirljivosti.

Precej nenavadna vsebina, ki prikazuje zaroto, v kateri hočejo pri fotografiranju carja ubiti, še bolj pa glasba, ki se je otresla sentimentalnih primesi (te ponavadi prevladujejo v romantično-liričnih operah), sta me vznemirili, zlasti ker je bila opera režijsko izredno močno podana. Vse prikazano se je skladalo z vsebino dela, zlasti napet boj med carjem in atentatorico, lažno Angèle, ki sta ju pevsko in igralsko v duhovitem tragikomičnem mizanscenskem okviru situacijske komike predstavljala odlična Zlata Gjungenac in Vekoslav Janko. Režijska domišljija Bratka Krefta je do potankosti izdelala napeto dogajanje na odru, iz katerega je ves čas odseval moderni reformatorski duh, ki me je prevzemal s tisto močjo, kot me je v mladostnem zorenju po svoje prevzemala burlesknost Chaplinovih filmov.

Poglavje zase je bila drzno modernizirana Bizetova *Carmen*, v kateri je Kreft najradikalneje posegel v odrsko strukturo. Opero sem poznal in sem jo pred tem dvakrat videl z galerijskega stojišča. Všeč mi je bila temperamentna glasba in pisan živzav na odru. Nadalje pesem zapeljive *Carmen* med tihotapskimi faloti, živahni plesi španskih deklet, arija o roži zaljubljenega

* Kreft je bil prej obsojen, čeprav pogojno, zaradi romana *Človek mrtvaških lobanj*. Zaradi tega je bil sredi režiranja *Laterna* odpuščen in njegovo ime ni smelo priti na lepak. Opero je tajno in brez honorarja zrežiral do konca, kakor mi je povedal.



Prizor iz opere Car se da fotografirati, Opera v Ljubljani, 1931/32

narednika Joséja, prekipevajoči spev bikoborca Escamilla, da ne govorim o pretepu delavk, ki so si skočile v lase, in o skrivnostnih nočnih pohodih skrivavcev med skalovjem in o bučnih koračnicah orkestra pred areno. Vse to in še marsikaj mi je burilo mladostno domišljijo, ki si je zamišljala napeto bikoborsko eksotiko.

Ko sem si vnovič ogledal Carmen, sem v notranjosti začutil spremembo: zagrabila me je drugačnost predstave, zato sem si jo še večkrat ogledal. Bila je nekaj posebnega, velikega, vse nekaj drugega od prejšnje pred leti. Že to, da sem začel premišljevali o njej, je bil prelom v mojem posplošenem odnosu do opernih predstav. Obiskoval sem jih, ker so mi bile všeč in je bilo imenitno vse, kar se je dogajalo v gledališču: bleščava velikega lestenca v dvorani in lučk ob ložah, skrivnostni lesk barvnih reflektorjev in navsezadnje tudi lepo oblečeni obiskovalci sami. Vse to je povzročalo v moji notranjosti nekakšen svečan nemir.

Na predstavah nove Carmen se je v gledališču trlo ljudi. Na dijaškem stojišču in po hodnikih se je v odmorih živahno polemiziralo in razpravljalo o novi obliki predstave, o dirigentu, pevcih in baletu, o scenografiji in režiji, zlasti o režiji.

Tudi jezik, ki so ga peli junaki na odru, je bil bolj poetičen. Novi, posodobljeni prevod Otona Župančiča in Nika Štritofa je prispeval svoje k blagovžročnosti petja in glasbe. Vročekrvna Bizetova glasba pod temperamentnim vodstvom dirigenta Mirka Poliča, ki je za pultom z orkestrom spajal glasbeno-odrsko dogajanje, je razvnela poslušalce. Skratka, oder je bil nabit z notranjo in zunanjo napetostjo. Prvikrat sem instinktivno dojel podobo glasbenega gledališča, ki ga je iz nič kaj lahkih zakoreninjenih konservativnih poti skušal

izvleči režiser Kreft. Po posodobljeni Carmen sem skušal povleči režijsko vzporednico z reformatorsko zasnovano Mascotto, katere režijska preosnova je še vedno tlela v meni. Seveda je bila Carmen bolj kočljiva naloga od Mascotte, ki je po svoji dramaturški zasnovi dopuščala širše možnosti svobodnega gledališkega oblikovanja. Toda Kreftova pronicljivost je tudi predstavo Carmen približala sodobnosti in jo z neverjetno bogato domišljijo predstavila v predrevolucijsko Španijo. Vem, da je bilo mnogo nasprotovanj pri konvencionalnem občinstvu in kritiki, ki se je upirala novi moderni odrski obliki standardno zasnovane Bizetove glasbe, čeprav so v njej mnoga mesta sodobno poudarjena. Zato pa je bilo več navdušenja med mladino in progresivnimi kritiki, ki so cenili Kreftova iskanja novih poti in podprli njegov drzni prelom s tradicionalnim prikazovanjem operne umetnosti.

V moderno zasnovani Carmen je Kreft poudaril sodobno Španijo z njeno sodobno socialno strukturo, pravzaprav takšno Španijo, kakršno si je bil ob nastanku zamišljal skladatelj sam. Seveda jo je Kreft izoblikoval s kar najbolj izrazitimi dramskimi poudarki, ostrimi in jedkimi, kot je bil na primer konec prvega dejanja. Tako dinamičnega demonstrativnega izbruha ljudske množice na našem odru še ni bilo; prikazana je bila pravcata revolucija s pretepi in streljanjem, kjer so se v boju z vojaki neusmiljeno veristično izkazale španske delavke bližnje tobačne tovarne. Slišali so se celo strelji, čeprav v sami glasbi niso nakazani. Menda so bili med glasbenimi strokovnjaki prav ti, zlasti pa še Joséjev strel na koncu opere, s katerim usmrti Carmen, namesto, da bi jo zabodel z nožem, kot je predpisano v partituri, najhujša tarča nasprotovanj zaradi neupoštevanja skladateljeve glasbe.

Med navdušujočimi prizori se je vtisnila v spomin temperamentna španska množica, ki ognjevito pozdravlja spreved toreadorjev, ki jih na odru sicer ni bilo videti. Prerivajočo se množico je policija z debelo vrvjo zadrževala, da ne bi v prekipevajočem pozdravljanju vdrla naprej. Prizor, ko je bila množica obrnjena proti občinstvu, kot da bi se v dvoran, ki je bila mišljena kot cesta, vil spreved toreadorjev, je bil tako živo podan, da je bilo zares čutiti njihovo prisotnost, kar je še podkrepil šopek rož, ki ga je iz množice vrgla Carmen, prav tako proti občinstvu oziroma nevidnemu Escamillu.

Živahni in očarljivi, čeprav nekam kabaretni (zakaj ne!?), so bili nastopi ciganskih deklet in plesalk Frasquite in Mercedes, da ne govorim o dramsko napetem ozračju po odhodu slavljenega bikoborca Escamilla, ki je bil malo prej sprejet s tako razkošno zrežirano množično slovesnostjo. V II. dejanju sta Golovin in Smerkoljeva v predmestni krčmi plesala »apaški ples«.

V bučnost množičnih prizorov na odru pa so bile vpletene osebe različnih stanov, pestra paleta ljudskih značajev, tako da v pisanem toku dogajanja nikoli ni bilo čutiti praznine. Tudi tu je bila režijska domiselnost, ki je znala mojstrsko razgibati prizorišče celo v najintimnejših trenutkih miru in tišine, očitna.

Mislim, da je bil Kreftov režijski poseg v glasbeno dramaturško obliko Carmen eden najdrznejših poskusov posodobitve tradicionalne operne strukture pri nas, ki je doživel doma in v svetu velik odmev.

Po veliki razburljivi premieri Carmen 20. decembra 1931 je komaj čez dober mesec dni, 28. januarja 1932, kot za oddih sledila premiera politično priostrene in s satirično osjo poudarjene »igre iz romantičnih časov od včeraj in danes« Trije mušketirji (po Dumasu), za katero je glasbo napisal popularni

skladatelj lahke glasbe Ralph Benatzky. Sestavil je tudi aranžma, in sicer iz raznih opernih in operetnih melodij. Spretna persiflaža, vesela in zabavna parodija, ki z operetnimi sredstvi zasmehuje opero, je našla v režiserju Kreftu spet pravega mojstra. Zabavno romantična glasbena komedija s tremi donkihotskimi mušketirji, izoblikovanimi kot parodirani odrski junaki, ki jih obkroža pestra plejada ljudi s ceste, branjevci, mornarji, berači, kočijaži, cigani, vohuni in še drugi z dna, vse do kraljevega plemstva in dvornih dam, med katerimi igrajo vplivno vlogo kardinal, njegova zala špijonka in še drugi cerkveni in posvetni dostojanstveniki.

Režiser Kreft je tudi tokrat presenečal z domiselnimi novostmi odrskega aranžmaja. Z elegantnim briosom so bili značajske predstavljene dostojanstveniki, med katerimi se je kot markantni kardinal lepote dostojanstveno ponašal mladi Samo Magolič, v vlogi kardinalove špijonke pa očarljiva Zlata Gjunge-nac, ki sta mi poleg zabavno parodiranih mušketirjev še najbolj ostala v spominu.

Nad izredno zabavno, na videz improvizirano predstavo se je zrcalila duhovita režiserjeva invencija, nabita s presenečenji, nad katerimi so se v naglici kot na filmskem traku vrstile spremembe projiciranih dekoracij in napisov. Dinamičen splet dogajanja na odru v skoraj revialnem vrstnem redu, je hudomušno ponazarjal parodistični splet z vseh vetrov sestavljenih znanih opernih in operetnih melodij in arij. Bil je prijeten, sodobno obarvan gledališki spektakel, ki se je s svežo operetnostjo posmihal starim opernim šablonam.

Mesec dni pozneje, 27. februarja 1932, so sledile tri operne enodejanke slovenskega modernista Slavka Osterca, privrženca strogih glasbenih oblik neoklasicizma, sovražnika romantike, ki jo je občutil kot osladnost. Tako nekako se je skladatelj Slavko Osterc predstavil v tedanjem gledališkem listu ob premieri. V večglasnem atonalnem slogu je bil brezobziren v izrazu in izogibal se je vsake čustvenosti, podobno kot Brecht, ki je čustveno uživanje opere drastično ožigosal za kulinariko.

Ljubljanska Opera se je lotila Osterčevih enodejank, seriozne opere Medea po Euripidovi tragediji, baletne pantomime po zgodbi Maska rdeče smrti Edgarja Allana Poeja in groteskne opere o Molièrovem Dandinu.

Operne enodejanke so bile po nenavadnem glasbenem in dramaturškem ustroju nov preizkusni kamen ne le za režiserja Krefta, ampak tudi za koreografa Golovina in vse sodelujoče. Na žalost se večera Osterčevih enodejank, ki so doživele pet uprizoritev, medlo spominjam. Za nenavadno vsebino in zamotano glasbo, ki se težko vtisne v poslušalčevo uho, je enkratno poslušanje le premalo. Le to vem, da sem bil nad uprizoritveno novostjo navdušen, kar je bila predvsem zasluga slikovite režije Bratka Krefta, ki mu nikoli ni zmanjkalo svežih idej. Vsakemu delu je znal vtisniti svojevrsten modernistično zasnovan uprizoritveni slog: teatralni Medei statičen, notranje napet lok, oslonjen na klasične grške prisposobe, baletni pantomimi Maska rdeče smrti iznajdljive, v sodobnem duhu zrežirane parodistične plesne prešerno grozljivih mask in grotesknemu Dandinu v vicah srednjeveško pogojeno burlesknost.

Menda sodi pravljica Dvořakova Rusalka z melanholičnimi spevi vodne vile, otožnim petjem povodnega moža, ljubezenskimi vzdihmi zaljubljenega princa, strastnimi izlivi vročerkvne kneginje, demonično zajedljivostjo čarovnice in bosonogim rajanjem gozdnih vil med najmanj primerna dela za temperamentnega režiserja, kakršen je Bratko Kreft, ki je s prevratniško drznostjo

z uspehi predelaval marsikatera dramaturško šibka operna in operetna dela. Pri Rusalki se je zadovoljil z lirično glasbo velike simfonije hrepenenja. Vsak poskus predelave dramske šibkega libreta Rusalke bi naletel na jalova tla. Tega se je zavedal tudi Kreft in bil pietetno spoštljiv do velikega glasbenega mojstra. Dogajanje Rusalke je v zadostni meri odel s prefinjenim okusom poetične slikovitosti pravičnejše lepote brez kakršnih koli novotarij, ki bi verjetno kazile stilno pogojeno romantično naravnost. Kljub temu, morda tudi zato, ni bila do dna izčrpana lepota mojstrske, tudi v Rusalki globoko simfonične Dvořákovske glasbene palete.

Po romantični Rusalki je bil frivolni stari Auberov Fra Diavolo najbolj primerna protiutež za režiserja Bratka Krefta, prepreženega z bujno odrsko domišljijo. Uprizoritev je, začinjena z učinkovitimi mizanscenskimi preobraty in z žgečljivo pikanterijo, izzvenela groteskno komedijantsko. Kreft se je spet razživel, kot se je znal malokateri režiser. Vse je potekalo tako burno, da so mi v spominu ostale bolj prijetne lahkotne melodije, ki sem jih poznal že iz izvedb salonskih orkestrrov v kavarnah, kot pa zamotano in naivno, čeprav režijsko še tako pestro dogajanje na odru.

Bil sem pri reprizni predstavi, pri kateri je igralec bandita Peppa zaradi nediscipliniranega glumaštva na robu rampe in nepazljivosti padel v orkester na čelista. V splošno zadovoljstvo gledalcev se igralcu, čelistu in instrumentu ni nič zgodilo. Predstava se je takoj, ko se je igralec Peppa spet pojavil na odru ob razigranem ploskanju občinstva, nadaljevala. Če ne bi bilo tega, bi na predstavo verjetno že pozabil.

Slovenske operete Blejski zvon Saše Šantla, uprizorjene 24. februarja 1933, nisem videl zaradi polne zasedenosti v dramskem gledališču. Slišal in bral sem o delu in o pripravah. Na žalost je bila izvedena samo trikrat. Tako sem zamudil ogled. Poročila o opereti, ki se je nagibala bolj k spevoigrji z malo humorja, kot so jo prizanesljivo označili kritiki, z romantično in sentimentalno glasbo pri gledalcih, vajenih temperamentnih šlagerskih melodij, seveda ni mogla vzgati, četudi je režiser Kreft, ki se je že nekajkrat izkazal v operetnem žanru, v uprizoritev vložil vse svoje znanje.

Prav tako nisem videl Abrahamove operete Havajska roža, katere premiera je bila 21. oktobra 1933, ker sem bil tistikrat že šest mesecev pri vojaki. Zvedel sem le, da je kritika opereto odklonila kot dolgovezno sentimentalnost brez prave vedrine. Niti iznajdljiva režija Bratka Krefta ni mogla rešiti njene banalnosti in praznine, pri operetnem občinstvu pa je kljub temu uspela.

Dramaturško prenovljeno in v sodobnost predstavljeno Verdijevo Traviato v novem poetičnem prevodu Nika Štritofa in moderni režiji Bratka Krefta, katere premiera je bila 11. novembra 1933 in ki je v kulturnih krogih vzbudila novo senzacijo, sem videl šele nekaj mesecev po premieri, ko sem se vrnil od vojakov.

Režiser Bratko Kreft je bil izredno revolucionaren gledališki delavec. Z drznimi režijskimi domislicami je v tedanjo operno okostenelost vselej vnašal svežino. Kot mlad in neizkušen gledališčnik sicer še nisem znal v zadostni meri presoditi umetniške tehtnosti Kreftovih opernih režij, vendar so me njegove predstave razvemale bolj kot vse druge, utečene po starem kopitu. Z leti sem postajal zrelejši in vse bolj sem ugotavljal, da so v operni umetnosti mogoče tudi druge, bolj progresivne interpretacijske poti, ki so mi pri nadaljnjem gledališkem delu še kako koristile.



Prizor iz Carmen v ljubljanski Operi, 1931/32

Ustaljeno interpretiranje Traviate na slovenskem odru je bilo tradicionalno zakoreninjeno. Kreft pa je z moderno zasnovano režijo, sodobno sceno in kostumi zastarele pregrade prebil tako ubrano, da je opera stilno še bolj poglobila intimno naravnost nesrečno zaljubljene Violete in Alfreda. S predelavo in glasbenimi krajšavami, ki sta jih režiser in dirigent Štritof spozumno opravila v korist delu in v pomoč priljubljenim umetnikom — sopranistki Zlati Gjurgjenčevi, tenoristu Jožetu Gostiču in basistu Vekoslavu Janku, ki so ustvarili nepozabne like Violete, Alfreda in očeta Germonta, se posodobljena Traviata uvršča med pomembne uprizoritve glasbenodramatskih del na slovenskem odru.

Satirične prijazne revije v trinajstih slikah Stoji, stoji Ljubljanca... skladatelja Matije Bravničarja, za katero je besedilo napisal Bratko Kreft, songe pa kipar in humorist Niko Pirnat, prav tako zaradi služenja vojaščine nisem videl. Pozneje pa ni bila več na repertoarju, ukinili so jo po drugi predstavi, ker se je zdela prehud napad na purgarsko Ljubljano. Kot sem potem razbral iz časopisov in pripovedovanja v gledališču, objestna vsebina ni bila všeč kulturnim krogom. Za glasbenim motivom ponarodele pesmi Stoji, stoji Ljubljanca..., je bila zastrta satirična ost, s katero so smešili navade in razvade znanih slovenskih narodnjakov in njihovih žena. Menim, da je bilo mnogo smelih zabavnih prizorov, ki jih je Kreft s svojo polnokrvno teatrsko domišljijo verjetno še zabelil. V enem od prizorov, ki je bil tudi predmet pogovorov,

je celo Prešeren, ki na Frančiškanskem trgu, kjer kuhajo hrenovke za nočne krokarje, stopi lačen s spomenika in pri prodajalcu naroči hrenovko, da bi si potešil glad, medtem ko njegova ljubezniva muza graciozno zapleše skupaj z balerinami, ki predstavljajo ljubljansko meglo. Medtem Prešeren (Dermota) poje svoje stihe: »Ko brez miru okrog divjam...« Na koncu se prodajalec hrenovk in Prešeren, ki nima denarja sporečeta. Šele zdaj ga spoznajo, vendar Prešeren noče več nazaj na spomenik. Zato ga z gasilsko lestvijo in škripcem spravijo nazaj. Kreft sam mi je povedal, da je bilo zaradi tega prizora največ zgražanja. Trivialno, duhovito? Kakor za koga!

Po dveh letih intenzivnih režij v dramskem gledališču, se je Kreft znova vrnil v Opero, tokrat žal samo za eno režijo. Prav tisto sezono sem iz Drame, kjer sem zadnja tri leta nastopal v manjših vlogah tudi v nekaterih Kreftovih režijah, prešel v Opero. Tam sem do podrobnosti spoznaval Kreftovo pronicljivo režijsko delo, ki mi je bilo v veliko pomoč pri moji nadaljnji gledališki karieri. Toliko bolj sem se razveselil sodelovanja z njim tudi v glasbeni komediji. In tako je naključje hotelo, da sem v svoji prvi operetni vlogi nastopil prav v njegovi zadnji režiji v Operi. Režiral je popularno opereto Mam'zelle Nitouche francoskega skladatelja R. de Hervéja, ki jo je po svoji režijski zamisli tudi dramaturško predelal, kot je to vselej storil s starimi glasbeno-dramatskimi deli. Bil sem v najtesnejšem stiku z njegovim režijskim delom od prvih aranžirk prek tehničnih vaj do generalke, ker mi je bila razen igralskega sodelovanja v dveh epizodnih vlogah vojaka in sluge, zaupana tudi naloga inspicienta, torej vodje predstave, kot temu danes pravijo. Sicer so bili k delu pritegnjeni tudi moji dobri znanci iz Drame, nepozabni igralci Polonca Juvanova za vlogo dobrodušne samostanske predstojnice, Jože Plut za komičnega brigadirja Loriota in Valo Bratina, ki je igral gledališkega ravnatelja.

Na vajah, ki so potekale v zelo neugodnih razmerah, bili smo na mrzlem odru in pihalo je z vseh strani, ker so tedaj prezidavali zaodrišče, je režiser Kreft z neverjetno iznajdljivimi domislicami gradil in dopolnjeval naivno zgodbo o živahni in nagajivi samostanski gojenki Denizi, ki s svojo navihanostjo pripomore organistu, da njegova opereta uspe.

Režiser Kreft bi ne bil Kreft, če se ne bi lotil nove naloge z novostjo — s krožnim odrom. Dobrega pol leta pred tem so ga zgradili na pobudo dirigenta Štritofa za Suppéjevo opereto Boccaccio. Tistikrat je služil zgolj za hitre spremembe za zaprto zaveso, medtem ko ga je Kreft uporabil za živo dogajanje na vrteči se plošči pred očmi gledalcev. Uprizoritev v dvajsetih slikah se je med vrtenjem dinamično vezala iz slike v sliko tudi s prehodi izvajalcev iz enega prostora v drugega, kar je omogočalo neprekinjeno živahno igranje. Režiser je s pomočjo prav tako iznajdlivega scenografa ing. Ernesta Franza v hitrem zaporedju povezoval prizore iz samostana v vojašnico ali v gledališke prostore in obratno. Presenečenje za presenečenjem se je vrstilo v iluziji prave gledališke čarovnije. Dinamiki primerno je bila retuširana in izpopolnjena tudi partitura, ki jo je s posluhom za Kreftovo dramaturško predelavo prilagodil dirigent Josip Raha in ji pridal ustrezen utrip.

Živahna in prikupna predstava na vrtilnem odru je bila ponovna zmaga režiserjevih neizčrpnih domislic. Pravi triumf Kreftove umetniške potence, triumf naprednega glasbenega gledališča!

V tem spominskem pregledu Kreftovih šestnajstih opernih in operetnih režij na odru ljubljanske Opere od prve režije 4. januarja 1930 do zadnje 26. oktobra 1935, ki sem jim neposredno in posredno sledil, ali sodeloval v njih, sem hotel opozoriti na njegova avantgardna prizadevanja, in to že v tridesetih letih našega stoletja, ki so prispevala k razvoju slovenskega glasbenega gledališča.

Le caractère d'avant-garde des mises en scène de l'opéra et des opérettes de Bratko Kreft

L'article embrasse une des époques les plus inventives de la création d'opéra et d'opérette dans le Théâtre national de Ljubljana. Elle comprend 16 mises en scène du metteur en scène de gauche, Bratko Kreft, qui a rompu avec la représentation traditionnelle à l'exemple des opérettes viennoises pour se déterminer après l'an 1935 comme metteur en scène des oeuvres dramatiques modernes et classiques. La représentation la plus modernisée fut Carmen, Traviata fut élaborée du point de vue dramaturgique, munie d'une scène et des costumes modernes mais il faut citer aussi l'opéra comique de Weill, Le Tsar se fait photographe et trois pièces en un acte du compositeur moderniste slovène, Slavko Osterc.