



Bratko Kreft

(Ne)jubilejni pogledi na njegovo delo

Osem življenjskih (in šest delovnih) decenijev naj bi bila zgolj zunanja spodbuda za tale zapis, hkrati pa vendarle vabljliva priložnost, da na novo pregledamo pisateljevo delo. Delo, ne toliko mejnike na življenjski poti in še celo ne priznanja, odličja ali naslove, ki spremljajo tega izjemnega ustvarjalca in njegove stvaritve. Trenutek pa je, hoté ali nehoté, tudi slovesen; zato naj bo moto temu

pisanju Župančičeva misel, zapisana ob odrskem krstu Cankarjeve Lepe Vide: »Ne bom mu plél vencev — mož jih ne potrebuje; tudi kritičnega noža ne bom zasadil prijatelju v srce.«

1

Začelo se je zelo zgodaj, tako kakor vselej, kadar obeta prav posejano seme dobro rast: Utrinki, dijaški listič s prvimi črticami — *Romanje Ivana Begunca*, *Sin vlačuge* — in celo s prvimi članki, ki že kažejo smer razvoja bodočega esejista — *Cankar v družbi vaške inteligence* — ima letnico 1921—22. Komaj leto dni kasneje najdemo zavzetega mladostnika med sodelavci mariborskega dnevnika (*Tabor*, 1923) in neposredno zatem se že neprikrito kaže smer njegovega prihodnjega miselnega razvoja v črticah in povestih, ki so bile natisnjene — resda brez avtorjevega imena — na straneh glasila socialistične stranke Jugoslavije (*Socialist*, 1924: *Golgota*, *Gospod poročnik*).

Zelo zgodaj pa se je tudi pokazalo, kje bo težišče, bolje rečeno, kje bosta obe težišči dela: še pred maturo je napisal in sam uprizoril, v okviru dijaške akademije, vendar na odru Narodnega gledališča v Mariboru, »tragedijo mladosti« *Nemoč*, zajeto iz živega dijaškega življenja; avtor, Bratko Sila, je sam upodobil tudi vlogo prvega študenta, z njim pa sta nastopila še mladi Maks Furijan in poznejši doktor medicine Franjo Smerdu. Zgodba je bila drzna za svoj čas, kaj šele za avtorja in

uprizoritelje, ki še niti potrdila o zrelosti niso imeli v rokah: Lepa, poželjiva gospodinja uživa s komaj doraslimi fanti, ki živijo pod njeno streho; po prvih urah sladostrastja obtiče ti mladi ljudje v slepi ulici, rešitve iščejo v vinu in razmišljajo celo o tem, kako bi pretrgali nit svojega življenja. Ni se mogoče čuditi, če je zbudila val ogorčenja, pa tudi priznanje; najveljavnejša je bila za pisatelja gotovo glosa, ki jo je objavil njegov profesor Dolar, nič manj pa podpora, ki mu jo je dajal v vznemirjenem učiteljskem zboru pesnik Glazer.

Motiv je uporabil avtor malo zatem tudi v svojem romanu razglašene slave, kjer je popisal hkrati tudi vse podrobnosti v zvezi z nastankom in predvsem z odrsko realizacijo svojega prvenca. V mislih imamo *Človeka mrtvaških lobanj*, »knjigo moje mladosti, nekdanjih blodenj, iskanj in upov«, kakor je delo sam imenoval še po štirih desetletjih v posvetilu prijatelju. Ta »kronika raztrganih duš« je izrazito avtobiografsko delo z vsemi značilnostmi visoko stremečega in še do kraja neurejenega mladega pisatelja, izpoved človeka, ki po avtorjevem prepričanju izhaja iz izkušenj in spoznanj svojega časa. Drzna je bila za tisti čas že erotična plat pripovedi, kaj šele ostra obsodba razmer, zapisana in natisnjena prav v času, ko je postajalo v mladi kraljevini SHS vse bolj vroče in je prevzemal oblast »šestojanuarski« režim — prav temu pa je bila namenjena ost knjige in že prej objavljenih fragmentov. Avtor se je znašel pred sodiščem, obtožen, da je v osebi sultanovega namestnika Ksander Ale-paše klevetal samega kralja; roman je bil zaplenjen in pisec je še dolgo čutil posledice svojega prvega večjega pisateljskega (in političnega) dejanja.

Čeprav je objavil že pred tem romanom in ob njem vrsto povesti in črtic, trdno zakoreninjenih v domači Prlekiji in z vse močnejše poudarjano socialno noto — mnoge od teh je zbral pozneje v knjigah *Povesti iz nekdanjih dni* (1950) in *Kalvarija za vasjo* (1961) — je bilo mogoče od vsega začetka čutiti, kje vidi mladi ustvarjalec svojo prvo ljubezen in cilj. Célo desetletje pred natisom in uprizoritvijo izzivalne drame »iz življenja srednjeveških fevdalcev, katerim so tlačali naši predniki«, je napisal še dve odru namenjeni besedili. Prva je ostala neobjavljena, »tragedija ljubezni in pravice«, za katero je našel motiv pri Arcybaševu. *Sonja*, tako ji je dal sprva ime (isto dekle je upodobil pozneje tudi v romanu), v eni izmed različic tega besedila pa je hotel že z samim naslovom poudariti, da ne gre le za intimno tragedijo: 1905, leto prve ruske revolucije. V teh zapisih je temeljna revolucionarna misel komaj nakazana, številne pripombe ob robu besedila pa kažejo, da je mislil avtor svojo zasnovo res preliti v dramo, ki bi upravičeno nosila ime 1905, v dramo z močnejšim družbenopolitičnim ozadjem, s podobo revolucionarja Vanje in tudi z ostrejšimi črtami v Sonjinem značaju. Da je avtor *Celjskih grofov* in *Velike puntarije* že takrat intenzivno razmišljal o pisanju za teater, nemara celo predvsem o tem, pa priča tudi tretja zasnova iz istega leta, v Kosovelovi Mladini natisnjeni *Tiberij Grakh*. Tudi to pot mu je šlo za tragedijo revolucionarja; ohranil je prizorišče (Rim) in čas (drugo stoletje pred našo ero), seveda ne brez zavestne misli na svoj čas, ki je imel s Tiberijevim marsikaj skupnega — igro je posvetil, nekaj let po koncu svetovnega pokola in v slutnji novega, vsem tistim, ki so že in ki še bodo padli. V tej igri

iščemo danes sledove ekspresionizma, vendar je Kreft že takrat vedel, da pelje njegova pot drugam: prav v tistem zvezku Mladine, kjer je bilo natisnjeno prvo dejanje, ni govoril samo o tem, da bodo sodelavci te edine »kulturnobojne« slovenske revije pisali o vsem tistem, o čemer so sklenili »kulturni gospodje« molčati; razmišljal je tudi, »ob smrti romantike, dekadence itd.«, da je treba zdravega in krepkega, »v življenje verujočega novega realizma« — njihova pesem bo protest, upor, sproščenje in nova pot.

Po tem odločnem zaletu je nastal v Kreftovi dramatiki desetletni premor; čas zorenja in preišljene poti k zrelim stvaritvam tridesetih let. To je bil čas življenjskih razpotij, dunajskih iskanj, nihanja med medicino, jusom in umetnostjo. Zanimalo ga je vse, od teatra do marksizma (in to dvoje mu je bilo vse prej kakor nezdružljivo), od študija moderne dramaturgije do dela v uredništvu Fédération Balkanique. Potem Ljubljana, ilegala in legala, teater, kritika, predavanja. Študij na univerzi; prva misel na *Celjske grofe*, za zdaj le še priprava nanje — seminarska naloga o njih.

Drame v vsem tem deceniju ni napisal, temeljna usmeritev in približevanje odru pa je bilo vse bolj določno. Oficialno gledališče mu je bilo zaprto in komaj bi mogel uveljaviti v njem katero od svojih zamisli. Našel si je, ne brez preprek, vsaj na pogled samostojnejše delovno področje: Ob koncu dvajsetih let je ustanovil Delavski oder (prvotno ime Proletarski je bilo treba zamenjati z manj nevarnim in izzivalnim). Že prej mu je pripravljala pot s pisano (in seveda tiskano) besedo. V socialistični reviji Svoboda je razvijal misel o teatru, ki naj bi kazal življenje proletarca »brez vsake laži ali meščanskega omiljenja« in bi bil tribuna, s katere naj bi govorili »sodrug i sodrugom besede vseh proletarcev«. Med slovenskimi igrami mu niti ena sama ni bila ustrezna za tak namen, celo med Cankarjevimi komaj za oder prirejena zgodba o hlapcu Jerneju. Poznal pa je zglede iz bližnjega in širšega sveta: Krležovo Golgoto, Hauptmannove Tkalce, Tollerjeve Rušilce strojev, posebej pa si je želel sodobne ruske drame, ki pa »še zaenkrat za nas ni dostopna« (*Proletarski oder in Repertoar prolet-odra*, 1926). Pa tudi tistega, kar je bilo »dostopno«, ni bilo lahko uresničiti; *Rušilce strojev*, že naštudirane, mu je policija v maju 1929 prepovedala tik pred premiero — nevarno je bilo že samo ime »kolektivna igra«. Taka usoda je bila namenjena tudi *Krizi*, drugi, to pot domači »kolektivni« drami Rudolfa Golouha; uprizoritev, namenjena počastitvi obletnice dogodkov na Zaloški cesti, je bila onemogočena, za omiljeno besedilo pa je pridobil Delavski oder vendar prostor v sami hiši Narodnega gledališča. Ni bil vsakdanji dogodek: stoglava množica na odru, sestavljena večidel iz enakih ljudi kakor avditorij, si je z boleče aktualnim besedilom osvojila poslušalce in pridobila priznanje, ne samo v delavskem tisku; pohvaljena pa je bila tudi skrbna, vestna, z ljubeznijo prežeta režija. Sledile so za poznavalce in širše kroge vabljuje predstave: dramatizacija Tolstojevskega *Vstajenja* (s Savo Severjevo v vlogi Katjuše), Gogoljeva *Ženitev* (v režiji poznejšega slovstvenega zgodovinarja Frana Petreta), Raynalova *Balada o vojni in ljubezni*, spet z mlado in obetajočo začetnico Savo Severjevo v edini ženski vlogi, medtem ko je moško upodobil režiser Kreft sam. Šlo je torej za izrazite miselne, repertoarne in uprizoritvene

inovacije, posebna mikavnost teh predstav pa je bilo sodelovanje nekaterih že takrat in zlasti še pozneje trdno uveljavljenih kulturnih delavcev. Že v *Krizi* je nastopil v vlogi delničarja Coucharda osemnajstletni Edvard Kardelj, Gogoljevega Podkoljosina je upodabljal kipar Nikolaj Pirnat, v dramskem tečaju, ki naj bi bil vzgojil mlade igralce iz delavskih vrst, je učil poleg Krefta tudi Ciril Debevec, ko pa se je po nekaj letih Kreftu vendarle odprla pot v Narodno gledališče, je njegovo delo nadaljeval prav tako avantgardno usmerjeni režiser Ferdo Delak. Skratka, šlo je, ob koncu prvega povojnega decenija, za živ utrip in neprikrit izziv, ki ni ostal docela brez vpliva tudi na pota Narodnega gledališča v novem razvojnem obdobju.

Izzivalni pa niso bili samo nastopi Delavskega odra, ampak tudi domala vse kritične in polemične objave, za katere je poskrbel njegov nemirni režiser in umetniški usmerjevalec v tistem času. Ne samo v delavskem tisku in v Svobodni mladini, kjer je v »jubilejnem« članku ironiziral »imaginarnega« upravnika Narodnega gledališča, arhitekta in eksponenta beograjskega režima (Rada Kregarja) in razgrnil rezultate njegovega prvega (in edinega) poslovnega leta: Drama, tako je pisal, se po njegovih zaslugah izgublja v šmiro, opereta bo kmalu dominirala povsod; gospod intendant »sedla Krpanovo kobilo«. Kmalu pa si je pridobil razboriti polemik prostor za svoje obračune z oficialnim gledališčem na veliko bolj branih straneh Ljubljanskega zvona. Že v glasilu progresivne mladine je zanikal obstoj slovenske gledališke umetnosti in gledališkega sloga — kar se je razvilo od predvojnih časov, je po večini epigonstvo nemškega ali ruskega teatra; zdaj pa je v uglednem mesečniku, v sestavku s skromnim in nič hudega obetajočim naslovom *Gledališki fragmenti*, kar se da neobzirno obračunal z vodstvom in vodenjem Narodnega gledališča. Uvodna misel se je zdela na pogled spodbudna — krize ni več — vendar je bila zapisana samo zato, da bi bil miselni obrat toliko bolj učinkovit: »Samo smrt je«. Gledališče je bilo Kreftu v povojnem deceniju najkonservativnejša veja slovenske umetnosti; Krpanova kobila je v njem še zmeraj pričujoča, v takih ali drugačnih oblikah. Nenehno uprizarjanje Shakespeara mu je bilo beg pred sedanostjo, in to v času, ko se svetovni odri vračajo k Strindbergu in Wedekindu ali pa uprizarjajo mlade avtorje, ki imajo kaj povedati (Tollerja, Raynala, Hasencleverja, Franka); bojimo se resnega obravnavanja erotičnih problemov (Cerkvenikovih dram na primer), brez pomisleka pa uprizarjamo osladne kvantarske igre pariškega bulvara ali domače enodnevnice (Golar). Nekatero dramsko režiserje je kar naravnost imenoval inspiciente ali pa artiste, ki se zgledujejo na tujem in nam predstavljajo posnetke s svojih gledaliških popotovanj.

Kreftu so že takrat očitali, da si želi s takim pisanjem pridobiti legitimacijo za vstop v Narodno gledališče pri stranskih vratih. Nemara. Uspeh pa je bil ravno nasproten. Že res, da so njegove misli zbujale pozornost in marsikomu tudi simpatije, vendar ti niso bili odločilni; vsaj dramskemu ravnatelju Golii pa so bili zadosten razlog in opravičilo, da mu je lahko še nekaj let zastavljal pot, pa tudi bolj tolerantnemu pesniku Župančiču ni moglo biti po volji na primer Kreftovo zanosno pritrjevanje novemu Skrbinškovega Pohujšanju, ki je bilo zanj in še za marsikoga skrunitev Cankarjevega dela. Prej kakor v Drami je mogel ures-

ničiti nekatere svoje zamisli na opernem odru, ko je na prelomu dvajsetih in tridesetih let aktualiziral libreto komične opere *La Mascotte* in postavil delo na oder kot satiro na diktaturo — bila je res prava senzacija, zlasti še ob poletni ponovitvi pod tivolskim gozdom; še bolj drzna pa je bila za spoštovalce operne tradicije »modernizirana« Bizetova *Carmen*. Lahko verjamemo, da so se mnogi v ložah in parterju (in nemara tudi za odrom) oddahnili, ko je moral skrunilec njihovih visokih vzorov zaradi odločitve policijskega ministra — *Človek mrtvaških lobanj* še ni bil pozabljen — zapustiti operno svetišče.

Razsežnost in raznolikost Kreftovega dela je bila v tem času že izpričana. Tudi pogum. Niso bili maloštevilni tisti, ki so videli v njegovem delu obet za jutrišnje gledališče. Dramska hiša, njegov najvišji cilj, pa je ostajala zaprta.

V tem času je, deset let po odrskih prvencih, znova segel po peresu in zasnoval dela, ki naj bi, z njegovim sodelovanjem ali brez njega, zaživela na deskah Narodnega gledališča.

2

S tem smo se približali središču Kreftovega dela, njegovi zrelosti in najvišjemu vzponu. Od začetka do konca tridesetih let je v skorajda enakomernih časovnih razmikih zasnoval in pripravil za uprizoritev — slednje mu je uspelo tisti čas le v dveh primerih — štiri motivno in slogovno zelo raznolika dela, ki pa jih vendarle veže ista temeljna misel in enako umetniško hotenje; tetralogija, ki ji je v povojnem času dodal še variacije na témo Prešernove poti in slovesa, od filmskega scenarija (1951) do »neblage igre« iz pesnikovih zadnjih dni (1979). Tako je danes pred nami pentalogija, za katero je izbral pisatelj skromno, vendar značilno ime: *Slovenska kronika*.

Najprej so bili natisnjeni in uprizorjeni (1932) dolgo snovani in do zadnje podrobnosti premišljeni *Celjski grofje*. Na odru Narodnega gledališča v Ljubljani jih je predstavil 17. septembra 1932 režiser Osip Šest, ki je botroval osem let pred tem tudi Župančičevi Veroniki Deseniški, štiri leta pozneje (in štiri leta prej kakor Kreftovi drami) pa Novačanovemu Hermanu Celjskemu.

Velikemu delu obiskovalcev sta bili obe drami še v živem spominu, mnogi pa so tudi vedeli, da ta vabljava snov že takrat ni bila prvič uporabljena v naši književnosti. Lepota, poetični zven Župančičevih verzov in nemila usoda nesrečne kastelanke z Desenic, vse to še ni bilo pozabljeno in kljub vsem razgretim polemikam, ki so svojčas burile duhove po Ljubljani, je bilo težko pričakovati ob najavljeni predstavi globlje in dragocenejše umetniško doživetje.

Zakaj po vsem tem spet Celjani na odru?

Avtor je imel pripravljen trden odgovor, ne samo v temeljiti uvodni študiji, ki je brzkone ni prebralo veliko gledaliških ljubiteljev. Prva misel se mu je spočela prav ob rojstvu Župančičeve umetnine, skicirati pa je začel svoje delo, ko se je seznanil z Novačanovo dramo; bolj natančno, novo delo je nastalo iz odpora do miselnega jedra slednje, pa tudi idealizirane, če še tako žlahtne dramske pesnitve Otona Župančiča. Tuji fevdalci na naših tleh, katerim so »tlačanili naši pred-

niki», zanj niso bili in niso mogli biti nosilci slovenskega ali jugoslovanskega nacionalizma, velikaši, ki so si prizadevali ustanoviti »jugoslovansko državo« — prav to pa je želel dokazati Novačan in z Župančičevo tragedijo so počastili v ljubljanskem gledališču celo državni praznik zedinjenja jugoslovanskih narodov. Kreft je ugovarjal, tako v zgodovinskih razmišljanjih in polemikah kakor predvsem v dialogih svoje drame takim pogledom, in želel dokazati nasprotno, iskaje neponarejeno in neolepitično resnico. Zato so tudi poglobitve osebe *Celjskih grofov* docela drugače zasnovane kakor v prejšnjih variacijah na to témo, tako Veronika sama, ki je še najbližja prvotni Jurčičevi (že Borštnikova predelava jo je heroizirala). Kreft je napravil še odločilen korak naprej; njegova Veronika je zdrava, krepka zagorska deklina, ki je ne veže na Friderika sanjava ljubezen, ampak prvinska ženska sla, hkrati in predvsem pa zavest, da je njena pravica biti grofica celjska. Druga najbolj poudarjena in s tem v temelju spremenjena oseba pa je Pravdač, v prejšnjih celjskih igrah docela obrobni lik, ki naj bi tudi pri Kreftu zgolj »besedoval«, saj obtoženke po Hermanovi logiki braniti ni mogoče, vendar je pisatelj odločil drugače. Naš Pravdač je rezoner, zagovornik avtorjeve misli in resnice, dialektik, ki naravnost pove, da je vse celjsko zgrajeno na krvi in zločinu in tudi ne prikriva spoznanja, da je meščan že prestopil grofovski prag in terja svojo pravico. Njegov nastop pred sodiščem, pa tudi njegovi disputi s (poznejšim papežem) Piccolominijem in s samim Hermanom so tako prepričljivo sodobni, da smo avtorju svojčas očitali pretirano približevanje dialogu našega časa, vendar nas je vselej zavrnil: Pravdač ne spregovori niti ene misli ali ideje, ki bi ne bila živa ali pogojena že v njegovi dobi; Pravdač je humanist renesančne dobe (ne pa »marksist« po avtorjevi želji) — ko bi ga hoteli s kom primerjati, bi bila to Giordano Bruno ali Savanarola.

Tako kakor v *Celjskih grofih*, tudi nekaj let pozneje v *Veliki puntarji* Kreft ni prvi oblikoval te vabljive snovi; tako kakor v prejšnji drami mu je šlo tudi v novi »kroniki« predvsem za resnico. Spet je pospremil besedilo z razsežnim uvodom, ki velja za prvo dialektično študijo o tem problemu pri nas; predvsem pa se je želel v igri sami ogniti slehernemu črnobelemu slikanju in pristranskim simpatijam za eno ali drugo plat te izrazito »dvodomne« drame. Odvrigel je vso sentimentalno in zlagano patetiko, pred nami pa razgrnil sicer junaško, vendar tudi s kritičnim peresom začrtano in zato trezno podobo tistih dni in dogodkov. Njegovi puntarji (že v ekspozičiji) niso fanatični zanesenjaki, ki bi šli enotni, z zimzelenom za klobukom, v odločilni boj; preudarni možje so, vsak od njih misli s svojo glavo; tudi obotavljivi so med njimi, osebne stiske in pomisleki mnoge od njih bolj zavirajo kot jih vabi svetloba cilja. Taki pa so tudi liki oblastnikov na drugi strani prizorišča, v banski palači: skupna nevarnost naj bi zabrisala nekdanje spore in nesporazume, vendar mnogih ni mogoče prekriti s plaščem pozabe. Dva značilna stavka je dal spregovoriti predstavnikom puntarskega in nasprotnega, banskega tabora: obsojeni kmet vzklika pod vislicami »Grofje naj me maščujejo!«; grof Tači zapušča Draškovičev dvor, s katerim se tudi v usodni uri ni poravnal, s sovražno željo, naj bi bil puntar Gregorič »vaš sodnik in moj maščevalec!«.

Že davno, ob podobni (ne)jubilejni priložnosti, smo poskušali odgovoriti na vprašanje, kateri od teh dveh dram gre prednost. Jalovo početje. Širšemu avditoriju bo bržkone prevesila tehtnico simpatija do herojske dobe domače preteklosti; razumnik bo nemara bolj zbrano prisluhnil z ostro dialektiko prepletenim dialogom celjske drame. Ob njeni prvi uprizoritvi so očitali avtorju tudi to, da se še bori z intelektualizmom; če ob *Puntariji* ne naletimo več na take pomisleke, ni to ne avtorjeva zasluga in ne krivda. Narava obeh besedil je terjala, da je razgovor med Gubcem in Pasancem, na primer, v temelju drugačen kakor oni med Pravdačem in Piccolominijem; po teh naravnih zakonitostih je ekspozicija *Puntarije* naturen, skorajda malo okoren in hrupen, razgret posvet, ki teče na robu ostrine, ekspozicija *Grofov* pa se bliža že filozofskemu disputu in najavlja zaplet, ki naj bi ga drama razrešila.

Že takrat smo tudi omenjali, koliko je v tej dramski kroniki iz leta 1573, napisani več let pred zadnjo vojno, gesel in skorajda pre-roških misli, vezanih na naš prihodnji osvobodilni boj. Po treh desetletjih lahko ponovimo: ne samo na njegovo herojstvo, tovarištvo, zanos in preudarnost, temveč tudi na stranpoti.

O usodi *Velike puntarije* so odločali v času, ko Evropa še ni gorela, bližino vélikega spopada pa je bilo že mogoče čutiti. Ob sleherni bolj tvegani predstavi Narodnega gledališča se je usodno zapletalo, pa naj je šlo za obnovitev Cankarjevih Hlapcev ali za grozljivo vizijo bližnje prihodnosti v Čapkovi Beli boleznii. Knjiga je bila sicer natisnjena pri Slovenski matici z letnico 1937, odločujoči pa so se prav dobro zavedali razlike med tiskano in z javne tribune govorjeno besedo. Kraljevska banska uprava je prav presodila, da so vloge, dodeljene »po pisateljevi intenciji« banu in škofu Draškoviću, kanoniku Filipoviću in župniku Babiću, tako napisane, da bi navzlic časovni razliki besedilo moglo vznevoljiti del poslušalcev in izzvati neugodno kritiko. Tudi pritrjevanje; strah pred tem je bil bolj upravičen, četudi obrazložitev prepovedi ne govori o tem. Zato so uprizoritev odlagali, dokler ni prišlo iz Beograda jasno navodilo — ministrstvo je odločilo, da igra ne sme na oder.

Prišla je, čeprav na manj očitno prizorišče; pripravili so jo kmečki fantje in dekleta v štajerskem Št. Pavlu 26. novembra 1938, daleč od kulturnega središča slovenstva. Tam pa je zaživela šele v oktobru 1946, ko je Slovensko narodno gledališče v Ljubljani z njo začejalo svojo drugo sezono po osvobojenju.

Med celjsko dramo in puntarsko kroniko je bila zasnovana (in celo uprizorjena) tretja najznačilnejša igra iz naše tetralogije tridesetih let, »vesela slovenska legenda« *Kreature*. Vesela? Kaj malo; prej bridka, z nadihom trpke satire. Slovenska? Tudi, čeprav ne samo. Legenda? Vse prej kakor to in prav zaradi tega je zapisal avtor tako ironično oznako. Bolj gre v tej »neblagi komediji«, kakor jo je pozneje imenoval (blaga res ni, pa tudi komedija v običajnem pomenu besede ne) za poskus razgrete konverzacije in psihološke analize značajev, za igro z izrazitim etičnim vprašanjem: kdo je izdajalec? Zato je, brž ko je bila napisana, začela boj za uprizoritev s svojimi lastnimi osebami, se pravi s prav tistimi ali prav takimi stebri vladajoče meščanske družbe, katere ali

kakršne je hotel postaviti avtor na oder. Brez kompromisov ni šlo; tudi ime drame je bilo treba zamenjati z manj nevarnimi *Malomeščani*. Čas dogajanja je ostalo leto 1914, prva polovica oktobra, ko je bila Evropa že v plamenih svetovne vojne. Pisatelj je izrecno poudarjal, da je tisti čas vladalo Njegovo Apostolsko Veličanstvo cesar in kralj Franc Jožef I. Smemo verjeti njegovemu poznejšemu pojasnilu, da je imel bolj kakor to v mislih Aleksandrovo diktaturo? Kako ne, saj so to zapazili kritiki že ob krstu, v aprilu 1935. V katoliškem dnevniku ni bilo zapisano samo to, da je taka podoba slovenske skupnosti v letih trpljenja nedopustna potvara; prebrati je bilo mogoče tudi zelo neposredno izraženo, za avtorja kaj nevarno resnico: »Kdor udarja s tako mogočnimi zamahi, tako na splošno, mora imeti močnejše vzroke, s katerimi skuša premakniti kaj več kakor soditi leto 1914.«

Malomeščani so bili uprizorjeni še v Mariboru in v Ptujju, v Osijeku in v Sarajevu, odmeven uspeh pa so doživljali na Češkem. Praga je že poznala tudi *Celjske grofe*, uprizorjene na Sceni dobrih avtorjev, *Kreature* — spet s spremenjenim imenom *Velezdajalec* — pa je uprizoril, tako kakor v Ljubljani, avtor sam v uglednem in priljubljenem Mestnem gledališču na Vinohradih. Praga je bila zmeraj svobodnejše mesto kakor slovenska prestolnica, zato je tudi »resnico skozi smeh« Kreftove igre sprejemala veliko bolj širokosrčno in brez zadržkov. Prevajalec Gabriel Hart, ki je bil spočetka določen tudi za režiserja, je ob tej priložnosti — menda prvi — javno opozoril na vzporednosti z Gogoljevim Revizorjem, ki jih je ob koncu komedije komaj mogoče prezreti. Avtorjev ugovor: njegovo delo je, v nasprotju z Gogoljevim, vendarle — optimistično.

Veliko bolj optimistična in — v nasprotju s *Kreaturami* — igriva, lahko bi rekli žlahtna slovenska komedija pa je njegova »resnica in pesnitev«, na večer pred drugo veliko vojno spočeti in skorajda do kraja natisnjeni *Krajnski komedijanti*, ki so jim aprilski dogodki 1941. leta odrekli odrski krst.

Nič zato, če je prvi pomislil na tako »predigro« in »poigro« k Županovi Micki že ob koncu prejšnjega veka nestor takratnih slovenskih dramatikov, pisatelj in politik Josip Vošnjak. Vse tisto res ni bilo kaj več kakor dobra misel, četudi zelo srečno izbrana. Kreft, gledališki vernik in poznavalec razvoja domačega teatra, je na novo preučil zgodovinsko resnico, podobe ljudi, ki so pred stopetdesetimi (zdaj že skoraj pred dvesto!) leti »krajnski theater gori postavili«, jezik, ki so ga govorili in želeli ohraniti za odrsko rabo; vse to pa bi bil komaj okvir brez tistega poetičnega žara, ki preveva njegovo komedijo, resnobne pomenke med slovenskimi razsvetljenci in igrive pripetljaje na Linhartovem odru in v njegovem zakulisju.

Nemili dogodki so Kreftovi »jegri« spet stopili na pot, tako kakor svoj čas *Puntariji*. Kakor je štiri leta prej beograjski policijski dekret ustavil za srečanje z občinstvom že dozorelo predstavo, tako so zdaj v tiskarni na hitro roko poskrili že skoraj dotiskane pole, odtisnjeni letak iz aprila 1941 pa je ostal zgolj arhivski primerek in pričevanje o tem, kdaj naj bi bila premiera in kdo so bili njeni ustvarjalci. Komedija o tem, kako je nastajala prva slovenska predstava v modernem pomenu te besede, je bila rojena tako rekoč na večer pred tistim dnem, ko so segle osvajačeve roke tudi po naših krajih. Vaje so bile preki-

njene, tisk odložen. Slovenska matica je mogla uvrstiti knjigo med svoj knjižni dar šele z letnico 1946, ljubljanska Drama pa je poskrbela za srečanje s poslednjim delom Kreftove tetralogije iz tridesetih let šele na začetku četrte sezone po osvobojenju.

Še zmeraj ni bilo prepozno; naša gledališka zgodovina pa je o vsem tem že zapisala sodbo: podoba izvirnega slovenskega sporeda v drugem deceniju obdobja od vojne do vojne je bila zaradi neprijazne sreče *Puntarije* in *Komedijantov* okrnjena in osiromašena.

3

Trideseta leta pa niso dala samo štirih delov *Slovenske kronike*; v tistem času se je dramatik najtrdnjeje uveljavil tudi kot gledališki praktik.

Jeseni 1932 so se mu odprla vrata Drame, pisatelju in režiserju: prav takrat, ko je opravljal Osip Šest zadnje vaje za *Celjske grofe*, je nastajala na istem odru prva predstava sedemindvajsetletnega umetnika, včerajšnjega viharnika.

To leto je prelomnica v njegovem življenju: začetek bolj urejenega, pa tudi bolj umirjenega dela, čeprav se svojim mladostnim vzorom ni želel odreči. Ni mu bilo lahko priti skozi vrata, ki mu jih je ravnatelj Golia nekajkrat zapahnil, četudi jih je skušal bolj naklonjeni upravnik Župančič vsaj pripreti. Pa tudi temu, če še tako strpnemu in razumeva-jočemu šefu, čuvarju reda in zakonitosti, ni bilo vseeno, kako bo razvpiti avtor *Človeka mrtvaških lobanj* vodil dramske predstave v tej častitljivi hiši in kako se bo vedel v njej. V vodstvu so prav dobro vedeli, da pogosto ni toliko odločilno, kaj pride na spored, kakor to, kakšne poudarke dobi izbrano delo pri uprizoritvi. Zato je bilo treba skrbno paziti, da bi ne imel novi režiser preveč vabljevih priložnosti za svoje, nemara komu dvomljive ali celo družbenemu redu nevarne interpretacije. Zato ni mogel vselej toliko svobodno izbirati repertoarja kakor nekateri njegovi režiserski kolegi in marsikatero enodnevnicu je moral uprizoriti »po službeni dolžnosti«.

To pa seveda ne pomeni, da med dvanajstimi predstavami prvih treh sezon (1932—35) ni bilo tudi takih, ki jih je sprejemal in posredoval občinstvu ne le z uspehom, ampak tudi z dobro voljo. Ob dramati-zaciji *Zločina in kazni* je bilo še zastavljeno vprašanje, ali ni Dostojevski le pretežka naloga za mladega režiserja; O'Neillova *Strast pod bresti* se je zdela nekaterim celo »neugnana odurnost«, njen govor vulgaren, režija pa je naturalistično patetičnost še bolj poudarila; sovjetska ko-medija Valentina Katajeva *Milijon težav* je bila osumljena celo »očividne službe« in s tem brez prikrivanja prevratniških namenov. Gotovo pa so bila med temi in še nekaterimi deli taka, ki jih je režiser rad sprejemal, če ne morda tudi predlagal: Galsworthyjeva *Družba*, Zweigovo *Siromakovo jagnje*, predvsem pa *Sveta Ivana* G. B. Shawa. Ta dramska legenda je bila avtorju drame o Veroniki in Celjanih zelo blizu in vezale so jo z njegovo mnoge sorodne črte; bila je zasnovana z enako dialektično neizprosnostjo (pogled na čas je bil v obeh dramah obrazložen že v uvodni študiji), hkrati pa pretkana z zlatimi zrni ironije in že tudi žgočega sarkazma, tako značilnega za tega duhovitega irskega misleca;

marsikatero vzporednost pa bi bilo mogoče zapaziti tudi v likih obeh junakinj drame. Prav zaradi dialoga, v katerem je povedal avtor več kot bi bilo potrebno za razumevanje zgodbe, si je nakopal pri nekaterih ljubljanskih ocenjevalcih očitek, da je bolj žurnalist kakor umetnik (podobne počastitve pa je bil deležen kdajpakdaj tudi Krleža in nič manj Kreft). Uprizoritev pa je bila priznana, še več, mladi režiser je dobil prvikrat oceno »odlično« in nekateri so pisali celo o »triumfu«.

Med petnajstimi režijami druge triletke v ljubljanski Drami (1935 do 1938) je bilo še več public, dodeljenih na ukaz uprave in blagajne; mnoge že v naslovih povedo vse o sebi (*Korajža velja*, *Tisočak v telovniku*, *Zadrega nad zadrego*); pa tudi nekaj vabljevih srečanj. Najprej z Ostrovskim, že v prejšnjem stoletju najavljanim in nikoli uprizorjenim, z njegovo živopisno podobo ruskih družabnih razmer svojega časa (*Gozd*). Potem Langerjeva *Konjeniška patrola*, himna junaštvu, tovarištvu in patriotizmu čeških legionarjev med svetovno vojno. Najbolj pa je med vsemi Kreftovimi predstavami teh let razgibala javno mnenje Mihajla Bulgakova igra o komediografu in komedijantu — *Molière*. Ali ni drama že zgodovinsko sporna in spogledovanje z intimnostmi pesnikovega življenja, nedokazanimi in nedokazljivimi, nepietetno? Bolj kot to pa je burila duhove neprikrita proticerkvena ost, čeprav so hkrati priznavali bleščečo teatraliko, ki jo je režiser učinkovito, pa vendar umirjeno porabil; še več, predstava je predvsem po njegovi zaslugi prerasla v pomemben umetniški dogodek.

Najviše pa se je vzpela tretja Kreftova triletka (1938—41). Stupica je prav takrat odšel v Beograd, Debevec v Opero; Gavella ni več prihajal v goste. Kreft je imel v tem obdobju štirinajst premier; veliko manj je bilo enodnevnih, veliko več novega, tudi domačega (med temi dve igri Ferda Kozaka); predvsem pa bi lahko odbrali tri predstave, ki še trdno žive v naši zgodovinski zavesti, tri zelo različna dela, uprizorjena z enako umetniško zavzetostjo: Gogolj, ki ga je vselej vabil; Shakespeare, ki se mu je pred desetletjem tako vehementno upiral in so ga zdaj kritiki, ne brez ironije, spominjali na to; sodobna (prva) finska drama.

Ob že dolgo neuprizorjenem *Revizorju* je bilo mogoče zapaziti režiserjevo željo, da bi ne posredoval ljubljanskemu avditoriju le satire na ruske razmere preteklega veka, ampak vselej živo in povesod veljavno (tudi pri nas in takrat) nadčasovno umetnino. Spretno je krmaril med svojo realistično zasnovo in gogoljevsko grotesknostjo; večno veljavne človeške postave naj bi se ne sprevergle zgolj v tipizirane karikature. Posebno skrb je namenil izvirnim poudarkom v znameniti sklepni sceni, čeprav se je zdela mnogim prehrupna (nemara se je pri tem kdo spomnil tudi na finale *Kreatur?*): grom in plat zvona, ostri prameni žarometov od obraza do obraza, ki so razkrivali njihovo človeško klavnost in poudarjali misel pisatelja in režiserja: komedija se začinja znova in lahko se zgodi, da bo zbujala manj smeha kakor ta.

Režiser *Romea in Julije* je malo prej branil svojo doktorsko disertacijo o Shakespearovem vplivu na razvoj Puškinovega dramatskega nazora in je segal po tem delu trdno pripravljen. Njegova temeljna želja je bila, da bi postavil na naš oder prvotnega poeta elizabetinske dobe in ne takega, kakršnega smo desetletja sprejemali prek nemških interpre-

tacij; nič novega, to je sam poudarjal, njegova zasnova je stara prav toliko kakor igra sama. S scenografom Franzem sta se zato odrekla veristični ponazoritvi posameznih prizorišč, pa tudi ekstravagantnih iskanj in zasnovala eno najbolj domiselnih in hkrati najbolj preprostih rešitev odrskega prostora s simbolnim Julijinim balkonom v središču; na njem in pod njim teko najvažnejši prizori. Rešitev je bila estetska in funkcionalna hkrati, menjave so tekle brez hrupa in zamud, zunanjih pomagal (celo glasbe) je bilo kar najmanj, igralčevo delo je bilo usmerjeno v preprostost in resničnost brez patosa in koturna, zunanje in notranje sestavine uprizoritve so bile kar najbolj približane sodobnemu (ali pa prvotnemu) gledalcu in poslušalcu.

Večji del vseh drugih Kreftovih predstav tega obdobja je bil namenjen drami svojega časa: G. B. Shaw s *Hudičevim učencem*, prvo srečanje z J. B. Priestleyem (*Brezov gaj*), Gehrijev prerez vsakdanjega življenja v uspešnici *Šesto nadstropje*. Zanimivost svoje vrste, ki smo jo svojčas najbolj skrbno spremljali in popisovali, pa je bila drama Hele Wuolijoki *Žene na Niskavuoriju*, ki je razkrila ljubljanskemu avditoriju docela nov svet, drugačen, kakor ga je bil vajen v številnih igrah iz evropskega meščanskega sporeda. Elementarna drama, razpeta med nepremakljivo tradicijo in slo po svobodnejših odnosih med ljudmi, ki ji je bil po dramaturgovih besedah smisel »revolucija v človeških srcih«. Ta drama pa je dala režiserju in uglašnemu zboru igralk izjemno priložnost za razkrivanje pogosto pritajenih izraznih možnosti pri oblikovanju nevsakdanjih odrskih postav, ne samo pri znameniti tragedinji Mariji Veri, ki je razkrila docela nov obraz. Bila je predstava s svojevrstnim, prvinskim odrskim utripom, ki je približala rampi prej komaj zapažene članice ansambla ali pa jim odstrla nove poteze. Malo je bilo predstav v tistih letih, ki bi jih bilo sprejemalo z enako naklonjenostjo tako občinstvo kakor peresa kritikov s pogosto neuskklajenimi željami in pogledi. Tudi statistika nam gre ob tem primeru na roko: gledališče je bilo (v letu 1938, pri resnobni predstavi!) sedemindvajsetkrat napolnjeno.

4

V novi čas je stopal Bratko Kreft, kljub vsem prestanim tegobam, z novim poletom in ustvarjalnimi načrti; uresničil naj bi, pisatelj in režiser, številne zamisli, ki mu že dolgo niso dale miru; vse več pa je bilo tudi tistih nalog in opravil, ki jih nemalokdaj, včasih tudi po krivici, vpisujemo v stransko rubriko: delovanja.

Najprej je bil, v prvem povojnem deceniju (1946—55), dramaturg ljubljanske Drame. V tistem času, ki je bil takemu poslu kaj malo naklonjen: vzhod se nam je zapiral, zahod je bil še zaprt; težko je bilo priti že do informacij o dogajanju na svetovnih odrih, kaj šele do novih besedil ali živih srečanj s prvim virom; v gledaliških svetih in drugih odločujočih organih so bili po neizprosni logiki med razumnimi razsojevalci enakomerno porazdeljeni mračnjaki, ki so zavrlji prenekatero le malo bolj tvegano spodbudo.

Potem intermezzo na Filozofski fakulteti; predavanja iz ruske književnosti; predavanja vsepovsod, tudi na tujih univerzah; sveti, komisije,

uredniški odbori; mednarodni slavistični komite; študijska potovanja, delegacije, srečanja pisateljev, gledaliških umetnikov in znanstvenikov; romanja po Evropi in Aziji, od Londona do Pekinga.

Po letu 1961: Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Delo, ne samo delovanje, v njenem razredu za umetnost, v inštitutu za slovenski jezik, v predsedstvu; tudi še v letu 1985.

Vse to je zaviralo, tega ni mogoče prezreti, ustvarjalno delo; ni pa ga zavrlo. Še zmeraj je tudi režiral, predvsem Shakespearove kraljevske kronike, ki jih je predvojno obdobje prezrlo (*Henrik Četrti* in *Henrik Peti*); na novo tudi svoje drame in ne samo svoje; tudi na drugih jugoslovanskih odrih, na Češkem, v Avstriji in Poljski.

Živo, nemirno in v nekaterih letih presenetljivo plodno je ostajalo njegovo pero, esejistično, polemično in tudi pisateljsko v ožjem pomenu te besede. Vsaj razmišljanja o Krleži in Kosovelu še čakajo prečiščene in dopolnjene knjižne izdaje.

Pa tudi tiste knjige, ki so v povojnih letih znova ali na novo pripravljene izšle, bi napolnile celo polico. Naj omenimo samo *Portrete* (1956) z izvirnimi pogledi na naše in še posebej na ruske pisatelje; zbirko esejev, kritik, zapiskov in reportaž, političnih in svetovnonazorskih marginalij, napisanih v letih 1926—40 in ponatisnjenih z značilnim naslovom: *Protiv petru za vihar* (1965); *Poslanstvo slovenskega gledališča* (1960) z razmišljanji o Linhartu, z novimi pogledi na Hamleta in s polemičnimi zapisi o domačih gledaliških mejnikih; *Gledališče in revolucija* (1963), knjiga, ki jo je izzval predvsem vpliv francoskega prevrata 1789 in odsev ruskega Oktobra; *Dramaturški fragmenti*, režiserjevi zapiski »pro domo«, porojeni večidel ob lastnih predstavah, pa tudi še v času pred vstopom v oficialno gledališče.

Na novo so bile natisnjene vse pisateljeve drame, tudi po večkrat in ne samo v izvirniku; nazadnje pentalogija *Slovenska kronika* v tem jubilejnem letu. Pa tudi mladostna proza, ki jo avtor rad veže s skupnim naslovom *Kalvarija za vasjo* in ji dodaja še kaj iz poznejših let (*Slovenske ciklame v Peredelkino*; *Srečanje s smrtjo*).

Več dramskih besedil je na novo zasnoval v tem času; nekatera so bila snovno že znana, predvsem *Tugomer*. Takega besedila si je gledališče očitno želelo, saj ga je uprizorilo celo pred *Komedijanti*, v oktobru 1947. Avtor po lastnem pričevanju ni težil za tem, da bi ustvaril kaj izrazito novega ali svojega, hotel je le z umnimi okrajšavami in spremembami »pomagati do oživetja čudovitim mestom iz Levstikovega dela, ki imajo po svoji dramatični in pesniški sili trajno vrednost«. France Koblar, ki je pospremil to besedilo ob prvem natisu, pa je zapazil veliko pomembnejši Kreftov delež: ohranil je sicer Levstikovo osrednjo dramatično zasnovo, vendar je iz njegove drame kot bistveno nespremenljivega organizma izgrebel nove dogodke, premaknil red posameznih prizorov, skrajšal nepomembno raztegnjena mesta in tako našel nove poudarke in ostrejša dramatična srečanja, spremenil ali zaostрил je nekatere značaje, napisal nekaj izvirnih prizorov in dostavkov (blizu tisoč verzov je Kreftovih) in Levstikovo delo, oslonjeno na Schillerja, približal Shakespearu.

Samostojno, vendar, žal, neizpeto delo pa je širokopotezno zasnovano *Jugoslovansko vprašanje* ali *Apokaliptični jezdec*, politični dialog,

ki ga govore sredi našega stoletja na Dunaju štirje zavezniški polkovniki, tajni svetnik v zunanjem ministrstvu okupirane avstrijske republike, bivša partizanka, heroj Sovjetske zveze, hišnica v razrušeni hiši na križišču štirih velesil, bivši kovinar, rdečegardist iz oktobrske revolucije, ameriški književnik in žurnalist, bivši domobranski poročnik, generala jugoslovanske kraljevske vojske in nekdanje španske republikanske armade in še vrsta ljudi, ki so jih dogodki tistih dni in pisateljeva domišljija obudili k življenju. Prvo dejanje te aktualne, očitno preaktualne drame smo spoznali v letu 1954, potem le še nekaj fragmentov. Dogodki so prehitro zoreli in spreminjali smer; avtor je nekajkrat poskušal sinhronizirati svoje delo z novimi spoznanji in s časom, ki ga je dobesedno prehitel, nazadnje pa ga je odložil v spodnji predal. Toliko obetajoče delo je ostalo — torzo.

Potem je zaživela *Balada o poročniku in Marjutki* (1960), napisana po povesti Lavrenjova, vendar »svobodno vzeto, samostojno prijeto in po svoje zapeto«. Reportažna povest sovjetskega pisatelja Enainštirideseti je spregovorila v novi podobi na slovenskem in še na katerem odru, zrasla iz avtorjevega prepričanja, da je zgodba sama za dramatiko malo; vse je dramatično oblikovan značaj v dialogu in situaciji, boj in usoda. Samo dva govorita v tej nenavadni dramski baladi, po naravnih zakonih sprta, vsak iz drugega tabora, vendar speta po globljih zakonitostih človečnosti: beli poročnik in partizanka, ki ju odloži usoda na samotnem otoku; tretja oseba so le glasovi vetra in morja.

Z vsemi temi zasnovami našega časa pa se prepletajo že omenjene variacije na *Prešerna*: nikoli realizirani filmski scenarij, eden prvih pri nas; televizijski dramolet *Umrli je pesnik*; gledališkemu odru namenjeni prizori iz pesnikovega življenja, uprizorjeni ob otvoritvi novega Kulturnega doma v Trstu 12. decembra 1964: *Po brezkončni poti*; in, nazadnje, tudi že omenjena »neblaga komedija« iz Prešernovih zadnjih dni, objavljena z imenom *V ječi življenja* (1979). Pisatelj je želel napisati anti-mitsko dramo, v kateri naj bi pesnik ne bil melodramski junak in njegovi zoprniki ne groteskne figure ali celo karikature, dramo brez zunanjih poudarkov, brez patetike in nabrekle teatraličnosti. Ostajal je zvest samemu sebi, »materialistično-psihološki dramski dialektiki«, ki jo je uveljavljal že od *Celjskih grofov* dalje, vendar se je zavedal, da tako pisanje za mnoge pri nas ni popularno.

Marsikaj pa je ostalo neizpeto, ne samo *Jugoslovansko vprašanje*. Že pred tremi desetletji je pisatelj sam govoril o vabljivih zasnovah, mnogim pa se je, žal, odrekel. Vsaj eno od teh v njegovi *Slovenski kroniki* boleče pogrešamo: veselo zgodbo o študentovskih vragolijah, ki naj bi spletla na odru dogodke okrog prve slovenske gledališke improvizacije v sedemnajstem stoletju; komedijo, ki bi utegnila po svojem vedrem okolju in iskrecih domislekih ujeti korak z nemara najlepšo našo »jegro«, s *Krajnskimi komedijanti*.

Kateri življenjski opus ne ostaja torzo? Samo tisti ga lahko sklene, kdor se je odločil preživeti spokojno jesen; v Kreftu pa še zmeraj živi nekaj nekdanjega »viharnika«.

In ko bi tudi ne bil napisal ničesar drugega kakor tetralogijo iz tridesetih let, bi bilo pisateljsko poslanstvo izpolnjeno.

Dušan Moravec