

Dr. Bratko Kreft

## O uprizoritvi komične opere »La Mascotte«

(Spomini, razmišljanja, dokumenti)

... Tako kljub nadvse ljubeznivemu prizadevanju upravnika Otona Župančiča nisem dobil že obljubljenega debuta za režijo Grumovega »Dogodka v mestu Gogi« in Schillerjevih »Razbojnikov« v sezoni 1930-31. Vodstvu Drame SNG sem se zameril predvsem zaradi kritičnega spisa »Gledališki fragmenti«, ki sem ga napisal leto prej na pobudo urednika Ljubljanskega zvona Frana Albrehta. Da so se skrivali za vsem tudi še politični pomisleki je razumljivo, saj je bil konec januarja zaplenjen moj roman »Človek mrtvaških lobanj« zaradi »komunistične propagande, nemoralnosti in žalitve verskega čuta«, kakor je zapisala policija v brzojavki za zaplenitev, ki so jo izročili kraljevi policijski agenti upravnemu tajniku Strokovne zveze novinarju in književniku Ivanu Vuku, ki je bil predstavnik fingirane založbe »Proletarska knjižnica«, pri kateri je roman izšel.

Bil sem brez službe in tako rekoč na cesti, hkrati pa je mariborsko tožilstvo s sodiščem pripravljalo obravnavo zoper mene po zakonu o zaščiti države in po tiskovnem zakonu. V mladostni zaverovanosti sem vse skupaj omalovaževal, čeprav sem bil v veliki gmotni stiski. Za silo sem si pomagal z majhno instrukcijo. Nekega dne v drugi polovici julija, ko ni bilo več nobenega upanja za debut v Drami, sem se srečal na kopališču Ilirija s skladateljem Matijem Bravničarjem, ki je bil član opernega orkestra in s katerim sva se poznala že več let. Povedal sem mu, kaj se mi je zgodilo. Svetoval mi je, naj grem k ravnatelju Opere Mirku Poliču in prosim za debut tam. Ravnateljstvo išče mladega režiserja. Čeprav je bil tudi Polič simpatizer Delakovega »Tanka« in naših za tiste čase precej viharniških avantgardističnih podvigov, s katerimi smo na različne načine razburjali purgarsko Ljubljano in njen oficialni vladajoči umetniški svet, se z njim dotlej osebno nisem poznal. Bravničar mi ga je predstavljal kot umetniško zelo naprednega in gledališko prizadevnega človeka, ki ima veliko smisla za mlade ljudi in za moderno glasbo. Na Bravničarjevo pobudo sem se mu v pismu ponudil za debut v operni režiji in ga prosil, da me sprejme, ker bi mu rad svojo željo podrobneje razložil ustno.

Dobil sem kar hitro odgovor in po daljšem pogovoru mi je ponudil za režijski debut staro komično opero v treh dejanjih »La Mascotte«, ki jo je komponiral Edmond Audran (1842—1901). V repertoar je prišla tisto sezono pred-

vsem zato, ker po takratnih mednarodnih pravnih določilih ni bilo več treba za njeno uprizoritev plačevati tantijem, ki jih je za novejša operna in operetna dela moralo plačevati gledališče v devizah. Te pa so mu prav tako primanjkovala kakor danes (če ne še bolj), saj je prišlo gledališče že v začetku tridesetih let v hudo finančno stisko, ker je bila subvencija premajhna, stroški za vzdrževanje Drame in Opere pa večji, poleg tega pa je bilo gledališče, ki se ni smelo niti imenovati Slovensko narodno gledališče, marveč le Narodno gledališče, v beograjskem državnem budžetu večkrat pastorka, tako kakor naša univerza. Polič mi je takoj rekel, da si lahko besedilo, v katerem je bilo po sistemu stare komične opere tudi precej dialogov v prozi, kakor tudi vso režijo zamislim in izvedem po svoje, za kar mi da vso svobodo. Čim bolj bo »novatorska«, tem boljše. Dirigent bi pa bil Niko Štritof, ki sem ga že poznal iz družbe skladatelja Slavka Osterca, s katerim sva bila poleg vseh njegovih takrat za marsikoga razburljivih avantgardističnih skladateljskih podvigov znana že več let kot prleška rojaka in prijatelja. Že v aprilu 1924 sem na literarno-glasbeni in gledališki akademiji v mariborskem gledališču vzel v njen spored prvi Ostrčev kvartet, ki so ga pod vodstvom svojega učitelja prof. Emila Berana izvajali štiri učiteljiščeniki iz zadnjih letnikov. Med njimi sta bila tudi poznejša profesorja glasbe brata Bajde.

Ravnatelj Polič je imel popolno šepetalsko knjigo »Mascotte« na svoji mizi. Ne da bi delo poznal, sem v stiski pristal na režijo, ker mi je dal ravnatelj Polič popolnoma svobodne roke ter me celo spodbujal k avantgardizmu. Mislim sem si: »Ni vrag, da ne bi nekaj stuhtal. Če pa bo potrebno staro besedilo modernizirati ali celo dopolniti z novim, bom pa še to naredil.« Ker pa sva se z ravnateljem Poličem takoj pogovarjala za režijo opere, mi je pokazal še neobjavljeni repertoarni načrt, hkrati pa me tudi takoj opozoril, da bi rad pripravil slovensko krstno predstavo opere »Kavalir z rožo« Richarda Straussa. Vedel sem, da mu je libreto napisal avstrijski pesnik in dramatik Hugo von Hoffmannsthal, ki ga je izdal v knjigi v neokrnjeni obliki pravzaprav kot komedijo v verzih, ki sta jo skupaj s Straussom v skrajšani obliki spremenila v libreto za komično opero. Če sem se takoj odločil za režijo Audranove stare komične opere, ki bi naj bila hkrati namesto kakšne operete, ker sem dobil popolnoma svobodne roke, sem se takoj odločil tudi za režijo opere »Kavalir z rožo«, saj je v primerjavi z Audranovim delom umetniško znatno višje delo in zato tudi zahtevnejše in seveda režijsko in igralsko pevsko težje, kar pa me ni nič bolj mikalo kakor svoboda za režijo »Mascotte«. Nisva naredila nobene pismene pogodbe, marveč sva se kar ustno dogovorila za režiserski debut obeh del. Tudi za honorar se nisva domenila. Vesel in zadovoljen sem bil, da sem dobil možnost dela. Ravnatelj Polič ni imel pojma, v kakšni gmotni stiski sem. Kakšna akontacija bi mi bila prekleto dobra. Takšne so bile pač takrat razmere. Sam pa mu tudi nisem hotel potožiti. Moral sem si še dalje pomagati s skromno instrukcijo. Do premiere nisem mogel pričakovati niti dinarja iz gledališke blagajne, ki je bila zmeraj v stiski, kakor sem bil takrat jaz.

Čez noč sem »Mascotto« prebral in bil hudo razočaran, saj je bila ta komična opera oziroma opereta silno naivna, zastarela in zaprašena po dejanju in vsebini. Ko sem tako razočaran srečal drugi dan dirigenta Štritofa, ki je že vedel, da sem prevzel režijo tega starega dela, sem pripomnil, da sem delce prebral, a trenutno še nimam nobene prave ideje, kako bi nekaj tako zastarelega in bidermajersko naivnega spravil uspešno z režijo in igralci na

oder. »Kar na glavo vse postavite pa bo že nekaj ratalo. Muzika naj vas nič ne skrbi. Toliko je bo in tista, ki jo boste želeli, če bo pa tudi tam treba kaj po svoje zaviti in zagnati, pa jo bova.« Tako sem našel v Štritofu izvrstnega in pogumnega sodelavca, ki ni bil obremenjen s tradicionalizmom, kar se je pozneje še večkrat zgodilo, morda najbolj pri najini skupni modernizaciji »Traviate«, kjer je Štritof drzno prilagodil pevski part za takratno primadono Zlato Gjungenac, ki je bila izvrstna sopranistka-igralka, ni pa bila koloraturka. Besedilo pa sva v njegovem novem, ponekod zares pesniškem prevodu toliko modernizirala, da sem lahko dejanje prenesel v naš čas. Zato niso bili samo »kostumi« moderni za vse nastopajoče od solistov do zbora, marveč je bila tudi inscenacija, ki jo je ustvaril ing. arh. E. Franz na moj predlog modernistično abstraktna, saj sem kljub posodobljenju besedila skušal tudi z vso režijo in uprizoritvijo poudariti, da je tragični ljubezenski zapletljaj v »Traviati« nadčasoven, zato mu ni potreben tradicionalni uprizoritveni »historicism« ne v oblekah ne v »historistično-realistični iluzionistični« inscenaciji.

Zaradi teh in podobnih nazorov in prizadevanj je bilo moje režiserstvo v Operi ne samo navznoter, marveč tudi navzven precej burno in včasih tudi zelo težko, ker sem kljub temu ali drugemu internemu ali javnemu, včasih kar nezavidljivemu nasprotovanju skušal kolikor mogoče vztrajati pri svojih nazorih in stremljenjih, da bi svoje režijske zamisli bodisi v operni ali operetni režiji kolikor mogoče odrsko uresničil in uveljavljal ter se z njimi zavzemal za svoje poglede na opero in opereto kakor za svoj gledališki nazor in svojo ponekod dovolj odločno protitradicionalno ali vsaj za netradicionalno in nekonvencionalno gledališče tudi v tako konservativnem gledališču, kakor so ga zastopale v tistem času povečini operne in operetne predstave. Ker se je tega položaja takrat zavedal tudi ravnatelj Mirko Polič, me je sprejel tako rekoč z odprtimi rokami, ko so mi vrata za debut v Drami zaprli, da sem dobil po uspehih v Operi tam prvo režijo šele čez dve leti in še to v nemogočih delovnih pogojih, v katerih sem moral zrežirati dramtizacijo romana F. M. Dostojevseka »Zločin in kazen«, saj nisem dobil na voljo niti dinarja za inscenacijo in nekaj drobiža za obleke. V primerjavi s tem je bil vsaj začetek v Operi boljši, ker sva imela s scenografom V. Uljaniščevo vsaj nekaj več finančne podpore, čeprav še zdaleč ne takšnih gmotnih možnosti, kakor so na voljo v gledališču po vojni in osvoboditvi.

Vsega skupaj sem izvedel v Operi šestnajst samostojnih režij, pri nekaterih sem pa le anonimno sodeloval. Zrežiral sem naslednje opere: Massenetovega »Wertherja« (prem. 4. jan. 1931), Novakovo opero »Laterna« (prem. 8. okt. 1931), komično opero Brechtovega skladateljskega sodelavca Kurta Weilla »Car se da fotografirati«, za katero je napisal besedilo znani nemški ekspresionistični dramatik Georg Kaiser (prem. 15. okt. 1931), Bizetovo »Carmen« (prem. 20. dec. 1931), tri dela modernista Slavka Osterca: opero v enem dejanju »Medea«, baletno pantomimo »Maska rdeče smrti« (v sodelovanju z baletnim mojstrom P. Golovinom) in grotesko po Molièru in H. Sachsu (po njih si je libreto priredil sam Osterc); sledila je režija Dvořakove lirične opere »Rusalka« (prem. 3. maja 1932), Auberova komična opera »Fra Diavolo« (1. okt. 1932) in Verdijeva opera »Traviata« (prem. 11. nov. 1933). Z njeno režijo in modernizacijo sem se prav tako »avantgardistično« poslovil iz Opere, kakor sem z režijo »Mascotte« začel, čeprav seveda na drug način. Muzikalnih komedij sem zrežiral le pet: Audranovo komično opero »Mascotte« (prem. 9. nov.



*Bratko Kreft režira Mascotto z akrobatske lestve*

1930), Benatzkega »Tri mušketirje« — igro iz romantičnih časov z glasbo od včeraj in danes (po Dumasu), kakor jo je imenoval avtor (prem. 28. jan. 1932), opereto »Blejski zvon«, delo slikarja in skladatelja Šaše Šantla (prem. 24. febr. 1933), »Havajsko rožo« takrat zelo popularnega operetnega skladatelja Paula Abrahama (prem. 21. okt. 1933), izzivalno satirično revijo »Stoji, stoji Ljubljanca« skladatelja Matije Bravničarja, za katero sem napisal besedilo skupaj s slikarjem in kiparjem Nikolajem Pirnatom, ki je predvsem zložil songe — iz previdnosti sem jo označil na lepaku in v Gledališkem listu kot »satirično prijazno revijo v 13 slikah« (prem. 2. dec. 1933). Zadnja moja režija muzikalne komedije pa je bila nekoč zelo popularna opereta »Mam'zelle Nitouche« (prem. 26. okt. 1935), ki je bila sploh zadnja moja režija v Operi in prav tako na svoj način »viharniška«, kakor je bila pred njo zadnja operna režija »Traviate«.

#### *Režija stare komične opere »Mascotte«*

Moja glavna gledališka šola pred tem so bili mojstri ruskega gledališča. V začetku sem se predvsem zgledoval pri Stanislavskem, saj je gostovanje Moskovskega umetniškega akademskega gledališča v Zagrebu in delno tudi v Ljubljani, močno odmevalo tako pri slovenskem občinstvu kakor pri gledališčnikih in kritiki. Tudi moj prvi gledališki učitelj režiser in igravec Milan

Skrbinšek se je štel k tej smeri realistično psihološkega gledališča, ki se je literarno in dramaturško naslanjalo predvsem na Ibsena, Strindberga, Gerharta Hauptmanna itd., pri nas pa predvsem na Cankarja, saj si je Milan Skrbinšek drznil že v Trstu (pred Ljubljano), da je uprizoril leta 1919 v manj ko šestih mesecih kar ciklus Cankarjevih dram, ki ga je zaključil s krstno predstavo »Hlapcev« 31. maja 1919. Tako je prehitel z njo ljubljansko Dramo, ki si takoj po »osvoboditvi« ni upala seči po njej. Po prihodu v Maribor je M. Skrbinšek vodil dvoletno gledališko šolo. Značilno zanj kot režiserja, igralca in gledališkega pedagoga je bilo, da je naravnost goreče nasprotoval starejši zanosni romantični šoli, ki jo je takrat še zastopal Hinko Nučič. Skrbinšek je zahteval preprost in naraven stil igralčevega govora strogo izhajajoč iz miselne logike in psiholoških zakonov. To je bil njegov »naturalizem« — čim bolj naravno in brez »teatralike« in patosa. Sovražil je opereto kot nekaj, kar je pod ravnijo pravega umetniškega gledališča in škodljivo, ker kvari in zastruplja občinstvo, igralce pa zapeljuje v ceneno »komedijanstvo« ali celo »cirkusijado«, ki hlepita le po vnanjem umetniškem učinku. Opera pa mu je bila tuja že zaradi njegove stroge realistične usmeritve. Zato je videl v njej nekaj nenaravnega.

Študij moderne dramaturgije na dunajski filozofski fakulteti pri znanem ibsenologu prof. Emilu Reichu, ki pa je v svojih predavanjih govoril tudi že o ekspresionistični dramatiki in gledališču, ki sta ju takrat zastopala v nemškem gledališču predvsem režiser Jessner, še bolj pa režiser Karl Heinz Martin. Ta je bil vrh tega precej tudi na levo usmerjen. Vse to mi je začelo majati dotlej edino odločujoče temelje realističnega gledališča, ki ga je na Dunaju uveljavljal predvsem Max Reinhardt v »Josefstädter-Theatru«, vendar je bil »Volkstheater« včasih stilno naprednejši. Relativnost smeri Stanislavskega pa sem spoznal po teoretičnem študiju prizadevanj Vahtangova, še bolj pa Mejerholda, s katerega političnim gledališčem revolucije sem se teoretično prej seznanil kakor s Piscatorjevimi prizadevanji. Teorijo in sistem tretjega velikega ruskega režiserja že iz prvih let oktobrske revolucije Aleksandra Tairova sem poleg raznih poročil in člankov spoznal leta 1925 iz knjige »Osvobojeno gledališče«, v kateri je zagovarjal smer od nadvlade literature osvobojeno gledališče, tako imenovano »gledališče zaradi gledališča«, nekoliko sorodno larpurlartizmu v književnosti. Čeprav se nikoli ne takrat ne pozneje nisem popolnoma sprijaznil s teorijo, ki omalovažuje literarno stran gledališča, to se pravi dramatiko, sem pa pritrjeval tem nazorom, kadar je šlo za slabo, tako imenovano knjižno ali sploh manjvredno, bulvarsko dramatiko, nisem pa se mogel docela sprijazniti npr. z Mejerholdovo samolastno »preteatralizacijo« klasične komedije N. Ostrovskega »Gozd«, dasi me je predelana v politično satiro vendarle privlačevala. Teorijo in smer Tairova sem mogel spoznati neposredno tudi v praksi, ko je njegovo takrat svetovno znano »Komorno gledališče« (tudi Mejerhold je užival že svetovno slavo po gostovanju v Berlinu) gostovalo z več različnimi predstavami na Dunaju. Ko sem gledal v režiji Tairova uprizoritev stare komične opere »Girolé-Girolà« Alexandra Charlesa Lecocqga, ki so jo kot »komično opereto« uprizorili prvič v Ljubljani že 12. jan. 1909, se mi še sanjalo ni, da se bom pet let kasneje znašel pred podobnimi gledališko-umetniškimi problemi pri Audranovi »Mascotti«, pred katerimi je moral biti tudi Tairov, ko se je odločil za uprizoritev Lecocqove muzikalne komedije. Uprizoritev Tairova je bila mojstrska manifestacija sintetičnega

oziroma že totalnega teatra, saj je bila beseda zmanjšana le na najnujnejše. Totalni teater je na svoj izvorni način ustvarjal tudi Mejerhold, vendar ne larpurlartistično, marveč kot totalni teater, ki je ves posvečen revoluciji in revolucionarni socialistični ideji, h kateremu pa se je Tairov približal s sorazmerno realistično uprizoritvijo »Optimistične tragedije« Vs. Višnjevskega leta 1933.

Leta 1930 je bilo za menoj že devet let režiserskega dela z amaterji (di-jaki, delavci, kmečka mladina), od tega tri leta pri Delavskem odru Svobode v Ljubljani, ki smo ga ustanovili jeseni 1927. leta na mojo iniciativo ter v njegovem okviru nadaljeval kot njegov umetniški vodja in glavni režiser tisto smer gledališča, ki sem jo skušal leta 1923 pri takrat ustanovljenem Ljudskem odru v Mariboru prvič uveljaviti z režijo in dramaturško priredbo socialne igre »Žrtve«, ki jo je spisal v nemščini delavec Alojz Petek, da sem moral igro tudi prevesti. Da niso bili smotri »Delavskega odra« zgolj gojitev običajnega amaterizma, kakor je bilo to pri podobnih takratnih amaterskih odsekih politično različno usmerjenih društev, dovolj zgovorno priča spored: »Križa«, socialno-politična drama R. Golouha, prepovedana uprizoritev zgodovinske drame o boju angleških delavcev-luditov »Rušilci strojev« Ernsta Tollerja (v prevodu M. Klopčiča), dramaturzacija Tolstojevega romana »Vstajenje« in moja dramaturška predelava takrat znane Raynalove drame »Grob neznanega vojaka«. Izločil sem docela iz nje očetov erotični kompleks do hčerke, očeta sploh izločil in preustvaril dramo treh oseb v protivojno ljubezensko dramo z dvema osebama, ki sem ji dal naslov »Balada o vojni in ljubezni«. To je bil zadnji moj »avantgardistični podvig« pri »Delavskem odru«. Kritika je vsa ta moja prizadevanja v letih 1927—1929 spremljala dokaj pozitivno. Zato me je že spomladi 1929. leta, ko sem diplomiral na filozofski fakulteti, povabil upravnik NG Oton Župančič v Dramo. Ker pa sem bil še preveč vezan na Delavski oder, sem ga prosil za daljši odlog.

Čeprav mi je že v tistih letih rojil po glavi sintetični teater, ga z amaterji nisem mogel uveljaviti, ker je igralsko-artistično preveč zahteven. Zdaj mi je padla komična opera »Mascotte« kot izžrebana srečka v naročje, saj si primernejšega dela skoraj takrat ne bi mogel zamisliti: delo s poklicnimi igralci-



*Mascotto je dirigiral  
Niko Štritof*

pevci, ki so bili do neke mere tudi izvežbani plesalci, balet in orkester, to se pravi glasba. Vse mi je bilo po zaslugi naprednega gledališkega ravnatelja Mirka Poliča dano na voljo in v popolno ustvarjalno svobodo, pri kateri me ni mogla preganjati niti avtorska agencija, kakor se je to zgodilo po uspehu »Balade o vojni in ljubezni«, ker je bila »Mascotte« že toliko stara, da je bila zunaj avtorskih zakonov. Zato sem si jo smel tudi svobodno »pomladiti«, predelati in posodobiti njeno v izvorniku zelo naivno vsebino in dejanje ter izpihati iz nje vso zaprašeno ostarelost. Dela sem se lotil z vso vnemo. Za pripravo sem imel časa dovolj. Kolikokrat sem delo prebral in premetaval, vsakokrat se mi je rodila kakšna nova ideja, dokler nisem ustvaril režijskega, inscenacijskega in igralsko stilnega načrta v celoti. Že pribralni vaji pa so se pri nekaterih igralcih-pevcih zbudili pomisleki zoper režijo, čeprav jim niti nisem izdal še vsega načrta, da jih ne preplašim pred svojim, po njihovem konservativnem mnenju preveč tveganim avantgardističnim početjem. Zato sem moral tudi še med delom večkrat zelo taktizirati, da sem kolikor mogoče dosegal tisto, kar je bila moja vizija. Ker pa sem se zavedal, da je lahko uresničenje moje vizije tvegano tudi za občinstvo in kritiko, sem za razlago in utemeljitev (pa tudi za preventivno obrambo) režije in stila uprizoritve, ki sta bila res proti dotlej operetni tradiciji, objavil tri dni pred premiero članek, s katerim sem skušal vnaprej opozoriti, zakaj tako in zakaj ne po starem. Tudi v članku nisem povedal iz taktičnih vzrokov vsega, vendar toliko, da članek vsaj v glavnem pojasnjuje moja takratna prizadevanja in nazore še danes. Zato ga moram v celoti vključiti v to razmišljanje, ki nima zgolj spominskega namena, marveč predvsem načelnega in dokumentarnega. Objavil sem ga v Slovenskem narodu 6. nov. 1930 kot programatični prolog k predstavi, ki bi ga v razmerju dotlejšnje operetne in operne prakse smel upravičeno imenovati ne samo za izpoved svojih nazorov in prakse, marveč že za manifest, čeprav sem mu dal iz taktičnih razlogov nevznemirljiv naslov. Po vsebini pa v resnici ni bil, kar je mogoče presoditi še danes. Izšel je pod naslovom »O režiji komične opere „Mascotte“«. Uredništvo je pod njim pripisalo: Kreftovi vzorniki in učitelji so Reinhardt, Stanislavski, Tairov, Piscator. Mejerholda so bržkone iz političnih razlogov izpustili, ker se je vedelo, da je komunist in navdušen privrženec oktobrske revolucije:

V vseh svojih dosedanjih razpravah in člankih sem odločno poudarjal nujno časovnost in sodobnost gledališke umetnosti. Gledališki umetnik kot časovni umetnik mora pograbit vsako novo sredstvo, ki mu je na razpolago, zakaj v vsakem novem sredstvu se skriva obraz sodobnega človeka. Če je res umetnik, bo znal izbirati in oblikovati, kajti osnovna lastnost umetnika je, da pograbi material in da ga umetniško oblikuje, da mu da tisto vsebino in tisti zadržaj, ki ga čuti v sebi. Če to dela odkritosrčno, bo verno zrcalo sebe in svoje dobe.

Najbolj kočljivo vprašanje našega gledališča je razmerje operete do umetnosti. (»Mascotte« je po sodobnem pojmovanju bližja opereti.) Prav dobro sem se zavedal mučnega njenega položaja, ko sem sprejel v režijo »Mascotte«, zakaj prezir in omalovaževanje operete je pri nas nekaj povsem razumljivega in samoobsebi umevnega.

V času svojih gledaliških študij v inozemstvu pa sem se moral prepričati o nasprotnem. Moje srečanje z moskovskim Komornim gledališčem, ki ga vodi režiser Tairov, njegova teorija o gledališki umetnosti, sta mi prinesli nov vpogled v režijo operete. *Tairov, ki je sicer režiser drame, je prinesel režijo tudi v opereto. Isto je storil pri Nemcih Maks Reinhardt, čigar najbolj znana operetna režija zadnjih let je »Ne-topir«.* Zadnja časopisna poročila pravijo, da se je tudi Stanislavski vrgel na opereto.

Ali so to samo merkantilni vzroki?



*Akrobatska scena v 2. dejanju Mascotte — na dvoru kneza Lorenza*

Nedvomno tudi, toda ne samo. Vsi trije režiserji hočejo dokazati, da je tudi opereta lahko umetniška uprizoritev, če se zato pokaže dovolj umetniške stvariteljske resnosti. Tairov in Reinhardt sta to tudi dokazala, četudi tega do danes pri nas še ne vemo.

Dunajski način uprizarjanja operete je povsem plitev in izrecno komercialen. To je izrecno koketiranje z neumetniškimi sredstvi, pogostim neslanim ekstemporiranjem, s citiranjem dvoumnih dovtipov itd. Podoben je pariški način, vendar je vsaj v gotovih sredstvih, zlasti v razkošnosti opreme, pred Dunajem, četudi ne gre v tiste globine, kamor stremi Reinhardt, še bolj pa Tairov.

V opereti se vsi tokovi gledališke umetnosti stekajo. Igralstvo, petje, balet. Operetni igralec, ki hoče biti res umetnik, mora biti sinteza igralca, pevca in plesalca. Tairov zahteva še artista-akrobata in raztegne sintetičnost na igralca sploh. Na dramskega kot na opernega. V njegovi in Reinhardtovi režiji sem našel zaupanje tudi v opereto, zakaj oba sta svoje operete potegnili s stranpoti in neumetnosti, kamor jo je vrgel komercializem in pokvarjen okus občinstva, igralcev in »režiserjev«.

Seveda — biti umetnik v opereti je danes dvakrat težko. Prvič zahteva Reinhardtova in režija Tairova od operetnega igralca še večjih stvariteljskih zmožnosti kot drugje. Zakaj? Operetni libreto je povečini pod povprečnostjo. Zato zahteva tem večje umetniške sile od igralske umetnosti, zato ji daje tudi širše polje udejstvovanja.

Mnogo modernih gledaliških teoretikov trdi, da je igralska umetnost prav tako samobitna umetnost, kakor je umetnost pisatelja, kiparja, komponista. Zato stavi npr. Tairov igralca nad literaturo. Igralec je središče gledališke umetnosti. Literatura ga je ponekod vkovala, ovirala, zato se mora igralec vseh teh okovov osvoboditi (knjiga



Tairova o novem gledališču nosi naslov: Sproščeno gledališče) in si kot igralec »comedia dell'arte« ustvariti novo gledališče, gledališče sproščene umetnosti.

Ker v dramih in operi ne more prek vseh meja, je sproščen v operi. Tu o omejevanju njegove umetnosti v literaturi (libreta) in godbi ni govora, nasprotno, tu je toliko praznega vmesnega prostora, ki naravnost kriči po samobitni igralski umetnosti.

Kako izpolnjuje dunajski režiser te vmesne prostore, sem že povedal. Ni treba poudarjati, da je vse to daleč od umetnosti.

Istočasno, ko postavimo igralca v središče gledališke umetnosti, pa ne smemo pozabiti, da je sodobno igralsko umetnost zrevolucioniral režiser, ki je postal krmar ne samo igralske, temveč gledališke umetnosti sploh. Meiningovci, hudožestveniki, Stanislavski, Reinhardt, Tairov, Mejerhold, Jessner, Piscator itd. vsi ti režiserji so v osnovah zrevolucionirali gledališko umetnost. Njih najvažnejša in trajna pridobitev je kolektivna režija — to se pravi: odprava star-sistema. Vsi nastopajoči, od igralca z dolgo vlogo do nemega (»statista«) so nujni in važni. Vse mora biti izdelano do potankosti. Vsi morajo čutiti v sebi umetniška stremljenja, zakaj za umetniško dovršeno uprizoritev je zbor ali balet prav tako važen kot solist. Moderna umetniška režija star-sistema več ne pozna. Ne v dramih (kjer je posebno cvetela v uprizoritvah Shakespeara) ne v operi in ne v opereti. Tu mislim predvsem na Reinhardta in Tairova. O režiserjih bulvarskih gledališč Dunaja, Pariza, Newyorka ne govorim, ker nimajo z gledališko umetnostjo nobene skupnosti. Pregnati vse te šušmarje in sejmarge iz gledališča — to si je vzel za svojo nalogo Tairov, to je vodilo tudi sicer precej komercialnega Reinhardta, ko je režiral »Netopirja« in isto je prav gotovo povzročilo, da se je stari, preizkušeni Stanislavski po režiji drame in opere vrgel še na opereto.

Rinhardt, Stanislavski, Tairov, Piscator itd. — so moji vzorniki in učitelji.

Audranova komična opera »Mascotte« je iz l. 1880. Komponista imenujejo pariškega Johanna Straussa. Opereta v historičnih kostumih 16. stoletja (tja sta namreč postavila dejanje libretista) ne bi imela nobenega smisla in privlačnosti, ker je za zgodbo samo slučajen okvir. Zato je bilo prvo moje delo, da sem tekst »Mascotte« moderniziral in ga postavil v čas, ki je našemu blizu. »Mascotta« se v resnici ne godi nikjer, godi se le v gledališču. V igranje sem uvedel grotesknot s stiliziranimi gibi in figuralnimi kompozicijami. Igralec mora vzbuditi smeh s situacijo in ne s kakim neslanim, dvoumnim dovtipom. Iz besedne komike dunajske operete sem skušal preiti v situacijsko komiko. Igralec mora tudi v najpreprostejših stvareh poživiti predstavo s svojo *notranjo igro*. Zato so tudi »tragična« mesta tirana v obup. Iz joka v smeh in spet nazaj. Na odru mora biti dinamika. V gledališču nikoli ne sme vladati dolgčas. Scenarija in kostumi so pripomočki igralca, da pride njegova stvariteljska sila vedno bolj do izraza.

G. Uljanišček je s svojo inscenacijo igralcu in režiji krepko v pomoč. Na odru je tisoče barv. »Mascotta« se ne godi nikjer, samo v gledališču. Zato tudi stilizirano okolje z velikim kolesom sreče, ki nosi napis v bohoričici: Žalost ino smola — Sreča no vesele.

Teško nalogo je naprtla režija igralcem, ki so morali zapustiti tradicionalno igranje in preiti v poglobitev in grotesknot. Logiko in psihologijo sem pustil za kulisami. Zato začne včasih kateri igralec mahati ali sukati z roko kroge — se hipoma obrne v drugo smer in pade kot lutka v okamenelost. Toda že gre dejanje naprej — in njegova igra se spremeni.

Zbor prihaja na oder od vseh strani, se giblje na vzvišenih točkah odra — govori mestoma tudi prozo unisono — se postavi včasih na stran vodilne igre, včasih na stran protigre. Vsak član zbora se mora čutiti igralca. Gledališče ni koncert v kostumih — gledališče je kraj živega dejanja, največje dinamike.

Balet nastopi kot girls, ki jih dosedaj pri nas še nismo imeli. V prvem dejanju kot lovci, v zadnjem pa kot vojaki v protiplinskih maskah in baby-girls. V drugem dejanju izvajajo na dvoru kneza Lorenca akrobacije in cirkuške atrakcije. Na odru visi cirkuška lestva in dve vrvi, po katerih plezajo, se postavljajo na glavo, skočijo spet na oder, sučeja kolesa itd. Poleg tega še boks, kjer nastopi Charlie Chaplin (baletka) kot internacionalni sodnik. Medtem, ko iz stropa priplezata dva akrobata, se izpod odra dvigneta — Pat in Patachon ter takoj vskočita v svojo groteskno plesno točko.

Vse se giblje, vse je živo.



*Nuša Španova kot Fiamette*

V igranje nastopajočih se vmešava veliko kolo sreče, ki mnogokrat usodno deli dejanje v žalost in veselje. Kostumi, ki jih je skiciral g. Uljanišček, stoje igralčevi igri močno v oporo. V kolikor je novih, so deloma izdelani v ateljeju Miss deloma v gledališki krojačnici. Seveda bi vsa predstava mnogo pridobila, če bi bilo vse novo — toda tega še gledališka blagajna ne prenese.

V uverturi se vsi nastopajoči v dolgi koloni predstavijo občinstvu. Ob koncu vse igre se pa zbero okrog novih maskot — otročičkov. Zakaj v vsesplošni krizi, ki je nastala zaradi poroke Betine, pride rešitev od Društva narodov. Maskota Betina je s poroko izgubila svojo moč — princ Fritellini je poslal statute o maskotah Društvu narodov v pretres. In tam so pod vodstvom oznanjevalca miru Brianda konstatirali, da je lastnost maskote Betine dedna. — Vsi njeni otroci postanejo nositelji sreče in miru. V interesu trajnega miru se delegat Društva narodov novemu paru toplo priporoča in jima citira svetopisemske besede: »Ljubite in množite se med seboj!«

Tako se na koncu vseh koncev vse lepo konča. Način igranja, ki ga zahteva režija od igralca, je moderniziran način »commedia dell'arte«. Prozo je treba močno igrati in ne samo govoriti, prav tako petje. Prepričan sem da bo v doslednem izvajanju vseh

nastopajočih prinesla predstava vsaj nekaj tistega, kar je bilo zamišljeno. Res je, da je režija vzela igralcu svobodo igralca dunajske operete, toda kot nadomestilo mu je pokazala pot k tistim ciljem, ki jih tudi v opereti zasledujeta svetovna režiserja Tairov in Reinhardt — to je: pot, ki vodi umetnosti naproti in ne vstran. Koliko je lahko pri naših razmerah to dosegla, bo pokazala predstava.

V članku omenjam večkrat tudi nemškega režiserja Maxa Reinhardta, na katerega pa sem se skliceval bolj iz taktičnih razlogov, ker je po moji vednosti režiral le Straussovo opereto »Netopir«, ki še danes velja za najboljšo opereto oziroma muzikalno komedijo. Pevsko in igralsko je zelo zahtevna. Zato zasedejo režiserji po navadi vsaj glavno žensko in moško vlogo z opernim pevcem, ki pa mora biti tudi dober igralec in govorec proznega dialoga, kar pa je med opernimi igralci zelo redka sposobnost. Med našimi opernimi pevci novejšega časa je vsekakor tak mojster pevec-igralec in govorec proznega dialoga Ladko Korošec, čigar talent pa ima še neko dragocenost: umetnost naturalnega komika s humorjem. Talent naturalnega komika je sploh redkejši kakor talent resnobnega dramskega igralca ali trageda. Komike se ne da »igrati« ali tehnično priučiti. Komika mora biti pravemu komiku v njegovi naturi sami, ki jo kot sugestivni fluid mora gledalec začutiti, še preden je igralec-komik spregovoril na odru prvo besedo. Zanj in za njegovo stroko velja isto kakor za igralce tako imenovanih dramskih gosposkih ali kraljevskih vlog. Ko je npr. stopil Ivan Levar kot stari Glembaj ali kot kralj v »Hamletu« na oder, si takoj začutil v njem »gospoda« in »kralja«, čeprav sta moralno kriminalca. Nastopiti v fraku ali v kraljevskem kostumu ni zgolj vnanje vprašanje obleke, marveč sega stvar globlje v sam karakter vloge in igre. Dokler se igralec v fraku ali kraljevskem kostumu ne počuti tako kakor v svoji vsakdanji obleki, tako dolgo mu je vsaj podzavestno nelagodno. Tega psihološko ustvarjalnega, a nujno potrebnega »elementa«, se je dobro zavedal tudi Stanislavski, ko je npr. režiral Shakespearovega »Julija Cezarja«. Zahteval je, da so vsi sodelujoči že okrog tri tedne pred premiero morali nastopati na vseh vajah v rimskih oblekah in oklepih, da so se jih navadili kot nekaj vsakdanjega, naturalnega in samo po sebi umevnega za osebo, ki so jo morali »predstavljati« in ne zgolj igrati. Iz svoje dovolj dolge prakse se spominjam več primerov, ko je igralec, ki je šele dve ali celo le eno vajo pred zadnjo generalko oblekel »kostum«, padel čisto iz vloge in dejal: »Kostum me moti!« Igrati npr. angleško kraljico Elizabeto I. ali Marijo Stuart se ne pravi le stvariteljsko umetniško dobro po Schilerjevem besedilu ustvariti njuna značaja in človeški podobi, marveč k vsemu temu znati tudi skladno nositi njune kostume, da ne bosta le v kraljevski kostum preoblečeni »malomeščanki« iz našega časa. Koliko je danes pri nas igralcev, ki znajo nositi na odru še frak, da se v njem ne počutijo kot nekaj, kar jim mora zrasti pri figuri, ki jo igrajo, s psiho in telesom v eno? Videti je, da se naravno vedejo pri nas v fraku samo še nekateri dirigenti, ki jim stara navada predpisuje, da dirigirajo javni koncert v fraku, kakor so ga nekoč morali obleči celo vsi člani orkestra. Pri tem ne gre za nobeno »buržujstvo«, marveč tudi za stil. Ko je npr. pokojna Marija Nablocka stopila v Krleževi drami »Gospoda Glembajevi« na oder, si takoj občutil tudi po nošnji obleke in gibanju, da je stopila na oder »dama«, čeprav si pozneje zvedel, da je parvenijka, ki pa se je po svojem naravnem talentu uspešno povzpela v glembajevsko buržoazno družbo, da se je mogla šteti v njej med elito, čeprav je le še vnanji družabni blišč prikrival notranjo trohnobo te gospode.

Med igralčevo šolanje sodi prav tako tudi »umetnost nošenja« različnih kostumov. O tem vprašanju bi mogel in moral napisati posebno razpravo, ki bi ne zadevala le fizično stran, marveč tudi psihološko. Tu jo omenjam le toliko, ker sem pritiskal pri režiji »Mascotte« na krojaško delavnico, da bi naredila kostume že pred glavno vajo. Tako bi se jih igralci in igralkle navadili že do premiere naravno nositi. To se je pri takratnem sistemu posrečilo le delno, ker so bili vsi kostumi gotovi šele za generalko. Zato je tu in tam nujno prišlo do kakšne motnje. Režiserji v naših gledališčih še danes vedo, kako prve vaje v kostumih vzamejo marsikaj, kar je bilo dotlej dobrega v igralski interpretaciji in da se nekateri včasih čisto spet znajdejo šele na reprizah. V sistemu, kakor je bil pred vojno, je bilo to še bolj usodno; saj je bilo vaj zelo malo v primerjavi z današnjim študijskim časom. Zato je bila kakšna stvar na premieri bolj improvizacija kakor že nekaj trdno ustvarjenega, da bi mogel biti igralec že po brechtovsko »nad« svojo vlogo. To se je bolj ali manj posrečilo šele po nekaj predstavah.

### *Nekaj o dramaturški predelavi in vsebinskem posodobljenju »Mascotte«*

O tem sem objavil v Gledališkem listu kratek zapis z novo vsebino dejanja, ki ga moram tu prav tako navesti v celoti, saj je nedeljiv od programatičnega članka, ki sem ga objavil v Slovenskem narodu pred premiero; in nedeljiv od mojih načel in nazorov:

#### *Edmond Audran: La Mascotte*

Edmond Audran (1842—1901) sodi med četverico pariških operetnih komponistov, ki jo tvori skupaj s Hervéjem, Offenbachom in Lecocqom. Izšel je iz cerkvene muzike. Leta 1861. je kot absoluten Niedermayerjevega cerkvenega instituta postal kapelnik v cerkvi sv. Jožefa v Marseillu. L. 1877. je komponiral prvo opereto »Le Grand Mogol«. Audran je bil lirik. Dobil je ime ustvaritelja francoskega valčka in je zato za Pariz istega pomena kakor Johann Strauss za Dunaj. Opereto »La Mascotte« (Dekle sreče) je dovršil l. 1880. V Parizu je dosegla do l. 1907. nad 1600 uprizoritev. Četudi imenuje sam svoje delo komično opero, je po današnjem pojmovanju bolj opereta. Od ostalih številnih del citiram samo »Olivette« (1881), »Madame Briguet« (1888), »Oncle Célestin« itd. V »Monsieur Lohengrin« je persifliral Wagnerjevo godbo. Največji uspeh je dosegel z opereto »La poupée« (1899). (Po Otto Keller: Die Operette.)

Režija je stari tekst modernizirala in postavila dejanje v nam bližji čas. V resnici se ne dogaja nikjer, zato je brez prave oznake kraja in časa, četudi so kostumi našemu času blizu.

I. dejanje: Kmet Rocco nima sreče v življenju. Vse mu spodleti. Njegov brat mu zato pošlje zdravo pastirico gosi in puranov maskoto Betino. Kaj je maskota? Dekle sreče. Kdor jo ima, ima povsod srečo. Edini zadržek je: ljubiti in poročiti je ne sme. Betina ne ve, da je maskota. Z ovčarjem Pipom se imata rada. Ko Lorenzo, knez deželice, izve zanjo, jo zapleni iz državnih interesov. Z njeno pomočjo hoče državne finance in državno politiko postaviti na trdna tla. Rocca vzame na dvor, Pipa in Betina pa se morata ločiti.

II. dejanje: Na dvoru kneza Lorenca. Betina je zdaj vojvodinja panadska.

Knez Lorenzo misli samo nanjo in se nič ne briga za svojo hčer, princezinja Fiameto, zaročenko princa Fritellinija. Fiameta se je pri prvem srečanju zaljubila v zdravega Pipa. Sanjari o njem in ga riše. Princa odklanja. Toda tudi Pipa ni pozabil Betine. Kot vodja artistične družbe se vtihotapi na dvor, da bi odpeljal Betino. Ljubosumni princ Fritellini ga nahujska zoper Betino, češ, da mu je s knezom nezvesta. Pipa se zato iz jeze in maščevanja oklene Fiamete, ki z njim organizira lju-

bavni državni udar. Lorenzo mora njeno zaroko s Fritellinijem razveljaviti, Pipa povišati v grofa de Montecucoli in ga sprejeti kot svojega bodočega zeta, Toda še preden gre novi par v cerkev, sklene Lorenzo poročiti se z Betino. Iz državnih interesov. Tik pred poroko pa Betina razkrinka vse zahrbtne intrige in s pomočjo Pipovih artistov oba pobegneta.

III. dejanje: Princ Fritellini je zaradi razveljavljene zaroke napadel z vojsko kneza Lorenca in ga potolkel. V Lorenčevi državi je zavladala anarhija. Pipo in Betina sta vojaka Fritellinijeve vojske. Maskotstvo Betine je prineslo zmago. Zdaj sta svobodna. Zato se poročita. V vojni tabor pa so se pritihovali trije popotni muzikanti: preoblečeni knez Lorenzo, Rocco in Fiameta. Rocco iztakne Pipa in mu izpove maskotstvo Betine, ki ga bo s poroko izgubila. Kaj zdaj? — Fiameta se je morala Pipu odpovedati in pade pred Fritellinija. Ljubezen sklene mir med obema državama. Toda maskote ni več... Vsa sreča, katere vir je bila neporočena Betina, je šla po vodi. Mesto veselja zavlada med mladimi pari žalost in obup. Dejanje se nagiblje že v »tragedijo« — kar prinese rešitev delegat Društva narodov iz Ženeve. Društvo narodov je namreč statute o maskotah preštudiralo in konstatiralo, da je lastnost maskote Betine dedna. Vsi njeni oroci postanejo angeli sreče in miru. Iz interesov svetovnega miru se zato delegat mlademu paru toplo priporoča s svetopisemskimi besedami: »Ljubite in množite se med seboj!«

Režija je zahtevala od igralca groteskno-stilizirano igro. Včasih so gibi posameznikov kot skupine odrezani, skoraj geometrični. Uvedla je girls, ki nastopijo kot lovci, artisti, vojaki v maskah zoper plin in na koncu kot baby-girls. Njeno stremenje je bilo ustvariti kolektivno igranje vseh sodelujočih. Vsi za enega, eden za vse.

To je osnovna zahteva moderne režije, ki sta jo tudi v opereto vpeljala režiserja Tairov in Reinhardt. Tairov je način uprizoritve operete zrevolucioniral s svojim sproščenim igralcem, ki mora z umetniško stvariteljsko resnostjo poglobiti dejanje in izpolniti umetniško revna mesta s svojo vseh neumetniških sredstev sproščeno igro. Nekaj podobnega je delal igralec »commedia del'arte«. Zato je tudi ves način moje režije izšel iz njega. Zahteva od igralca poglobljene igre, notranje kot zunanje prožnosti, ostre karakterizacije in stvariteljske resnosti. Režija je zapustila komiko besede — in prešla v situacijsko komiko. Vzela je igralcu staro svobodo dunajske operete, odkazala pa mu je novo, edino pravilno: svobodo modernega igralca »commedia del'arte«, ki mora tudi v opereto prinesiti umetnost in v skupnosti vseh sodelujočih najti sproščenost svoje igre.

Čeprav sem v tem članku ponovil nekatere misli, ki sem jih izpovedal že v SN, sem to moral storiti zaradi tistih obiskovalcev, ki so si ogledali reprize in si kupili tudi gledališki list, iz katerega so mogli zvedeti glavna načela in smer uprizoritve. V svojo oporo sem kot P. S. h gornjemu objavil še navedek iz že omenjene knjige Aleksandra Tairova »Sproščeno gledališče«, mogel pa bi ji reči tudi »Osvobojeno gledališče«. Na voljo sem imel le njen nemški prevod, ki pa ima še ostrejši naslov »Das entfesselte Theater«, ker je skušal Tairov (prav tako kakor Mejerhold) osvoboditi gledališče iz starih spon ali okov. Ne samo v informacijo občinstva in kritikov, tudi v svojo obrambo sem objavil naslednje misli iz knjige A. Tairova, ki pa so žive še danes:

»V sodobno gledališče se je vgnezdil diletantizem. Kot molj je preluknjal star podedovani gledališki plašč. In če ne bomo napeli takoj nadčloveških sil, bo uničeno sukno plašča kvečjemu še sposobno še pogrebno tančico.

Zaradi zunanjega utelešenja ideje mora umetnik svoje orodje in material obvladati. Zaradi notranje upodobitve mora obvladati svojo stvariteljsko voljo, mora znati v sebi zbuditi idejo oplajajoče emocije in jim dati izraza.

Kakor Stradivarijeve čarobne gosli se mora igralčevo telo odzvati vsakemu dotiku in v teku dejanja izraziti najtanjše tresljaje svoje poduševo volje.

Režiser je krmar gledališča: vodi ladjo predstave, umika se sipinam in čerem, premaga nenadoma pojavljajoče se ovire, se bori z vetrovi in protivetrovi, zapove jadra razpeti in spet sneti in krmari predstavo določenemu stvariteljskemu cilju nasproti.«

Libreto\* sem moral nujno predelati, ga »modernizirati« in posodobiti, če sem hotel s svojo režijo in uprizoritvijo ustvariti nekaj novega. To je bil tudi moj poglobitni namen, ki pa sta ga želela tudi ravnatelj Polič in dirigent Stritof. Brez njune moralne pomoči in razumevanja za moj avantgardizem bi svojih prizadevanj in vizije ne bil mogel uresničiti. Zato se ju moram še danes s hvaležnostjo spominjati, saj je bilo vse to v tistih konservativnih časih v oficialnem državnem gledališču vsekakor nekaj izrednega. Takratne razmere niso mlademu človeku običajno nudile tolikšne možnosti in svobode, kakor so jih imeli in še imajo mnogi danes. Trditev ne velja nič manj za Opero kakor za Dramo. Ne sme pa se tudi pozabiti, da smo po državnem udaru 6. jan. 1929 živeli pod diktaturo kralja Aleksandra in generala Živkovića.

Prvi dopolnilni zapis k članku v SN je izšel v opernem gledališkem listu za premiero »Mascotte«, drugi pa po premieri v takratni ilustrirani reviji »Ilustracija«. Med njenimi uredniki je bil Janko Traven, ki je že takrat pokazal izredno zanimanje za gledališče, saj je po njegovi zaslugi prinašal časopis redno fotografije iz dramskih, opernih in operetnih premier. Ker se je ves čas po tem posvečal zgodovini slovenskega gledališča, je bil po vojni ob ustanovitvi Slovenskega gledališkega muzeja imenovan za njegovega prvega ravnatelja. Njegova zasluga tudi je, da lahko k tej moji razpravi objavimo nekaj izvirnih fotografij o uprizoritvi »Mascotte«, ki so izšle v »Ilustraciji«, hkrati pa hrani naš muzej poleg drugih številnih in dragocenih fotografij gledaliških predstav tudi nekaj izvirnih neobjavljenih fotografij o predstavi »Mascotte«, ki po svoje prav tako potrjujejo moja izvajanja.

Naloga, ki sem jo prevzel v tiski ni bila ne lahka ne preprosta. Ko sem prebral libreto, sem bil silno razočaran, saj je bil naiven in sentimental. Na njem je ležal prah več desetletij. Po vsebini in dramatskem zapletljaju ni bil nič dosti boljši, kakor so bili libreti takrat pri nas še zmeraj popularne dunajske operete, s katero so do 1918. leta pomagali germanizaciji v Mariboru in Ljubljani. Prevladovala je v sporedu tako imenovanega ljubljanskega »Franz-Josefs-Jubileumtheater«, ki so ga za ta namen nalašč in načrtno zgradili pred prvo svetovno vojno v Ljubljani. V njem niso samo kvarili umetniškega okusa, marveč so zlasti z operetnimi predstavami tudi ponemčevali. Veliko občinstva z umetniškim okusom tudi ni bilo ne med našim meščanstvom in ne malo-meščanstvom. Večji del je bil nagnjen k zabavnemu gledališču operet in cenenih veseloiger. Zastopnik zabavne in primitivne ljudske igre je bil tudi Fran Govekar s svojimi dramtizacijami Jurčičevega »Desetega brata« in »Rokovnjačev«, prav tako pa po svoje in okusu predmestnega občinstva prilagojeni dramtizaciji Levstikove klasične povesti »Martin Krpan«. Zoper ta okus in kvarjenje občinstva je izbruhnil Cankar s svojo knjigo »Krpanova kobila« izraz, ki je še danes simbol za neumetniško, primitivno ali celo vulgarno bulvarsko gledališče, ki niti v našem času (tudi pod vplivom cenenih tujih filmov) ni redko zastopano v naših gledaliških sporedih, zlasti ker je v nekaterih primerih celo »lakirano« z »avantgardizmom«, pojav, ki pa ni doma le pri nas, marveč tudi v Evropi in Ameriki. Namesto starih operet in nekdanjih spevoiger so danes v modi revije in musicali. Ti po večini v našem času nič manj ne kvarijo okusa gledališkega in filmskega občinstva kakor njihove predhodnice operete in spevoigre iz druge polovice 19. stoletja.

\* Med vajami sva po rokopisnih popravkih v šepetalski knjigi ugotovila s Stritofom, da je libreto že pred vojno prevedel »v boju za vsakdanji kruh« — Oton Zupančič.

Novo vsebino in dejanje sem, kolikor se je dalo tudi aktualiziral politično, čeprav na to nisem smel javno opozoriti. Fašizem in nacizem sta se takrat naglo širila. Tudi v diktaturi kralja Aleksandra in generala Živkovića ter njuni unitaristični »jugoslovanski« politiki so se skrivali nacistoidni in fašistoidni elementi, na katere je predvsem opozarjala v svojih ilegalnih letakih in listih KPJ. V romanu »Človek mrtvaških lobanj« sem z legendo, ki sem jo preuredil po Korolenku, dal duška odporu tudi tej diktaturi. Knjiga je bila kmalu po izidu zaplenjena, sam pa sem takrat, ko sem že začel režirati »Mascotto«, bil v preiskavi in sem čakal na sodno obravnavo. V novo vsebino »Mascotte« sicer nisem mogel spraviti neposredne kritike fašistične diktature, pač pa le posredno, saj sem napravil kneza Lorenca za diktatorja v svoji deželi. Takrat je bila precejšnja napetost med Jugoslavijo in Italijo. Pripravljaj se je proces zoper naše tržaške revolucionarje, ki jih je na koncu obsodilo fašistično sodišče na smrt in so glavne tudi usmrtili. Da dam duška svojemu protifašizmu, sem Bojanu Pečku dal Mussolinijevo masko in mu zrežiral tudi nekaj njegovih značilnih gest in mimiko. Peček je svojo vlogo izvrstno izpolnil. Ohranjena fotografija ga kaže v tej maski in v domišljavi Mussolinijevi pozi. Občinstvo je stvar razumelo, prav tako pa je niso spregledali niti kritiki, čeprav tega niso smeli omeniti, kar pa je bilo seveda tudi meni in predstavi v prid, saj bi sicer gotovo posegli vmes policija in cenzura, kar se mi je pozneje večkrat zgodilo v Drami.

Kot dopolnilni dokument k vsem dosedanjim navedkom iz tistih časov pa moram navesti v celoti še svoj zapis, ki sem ga spisal po premieri in ki sem ga objavil, kakor sem že zapisal, v 12. številki II. letnika »Ilustracije«:

#### O Mascotti

(Zapiski režiserja Zareze.) — Bratko Kreft

... Danes sem referiral na seji svoj načrt režije za »Mascotte«. Iz 16. stoletja sem prenesel dejanje v gledališče. Mesto italijanske pantomime naj nastopijo cirkuški artisti. Treba je uvesti girls. Balet, zbor, solisti — vse to mora biti celota.

Doma sem imel idejo, ki mi je bila posebno pri srcu. V zadnjem dejanju mora nastopiti balet v maskah proti plinu. Vojaki — v moderni frontni opremi. Čelade. Mask proti plinu pri seji nisem hotel omeniti. Mislil sem, da se jim bo zdelo vendarle »premoderno«. Zato sem jih pri referatu spustil, četudi sem ves čas nervozno mislil nanje.

»Balet mora biti oblečen podobno. Frontne čelade... in... Zdaj bi moral reči: »In — v plinskih maskah...« Pa nisem. Prav takrat uskoči scenograf Uljanišček: Znajete, dajom mi jim gasmaski...« Kar s stola me je hotelo pognati. Ali je čutil moje misli? Mislim, da sem mu stisnil roko. Ostali so se smejali. Ravnatelj pa je pripomnil: »Sta že skupaj...« Tako je postal Uljanišček moj prvi sobojevnik.

»Na odru mora biti veliko kolo sreče, ki se bo sukalo iz sreče v žalost in nazaj. Kakor bo pač dejanje teklo.« In zdaj se oglasi kapelnik Niko Štritof: »In v bohoričici naj bo zapisano: shaloft ino [mola — [rezha no vefele.« Tako je vstopil v »Mascotte« Niko Štritof.

Nikoli nisva mnogo govorila. Tako čudno tih je bil včasih, ko sem režiral. Tal je navadno naslonjen na portal in gledal, poslušal... Tolikokrat sem si želel, da bi mi kaj povedal, pohvalil ali pokritiziral...

Po eni izmed vaj mi nekdo pove, da je Štritof prejšnji dan razlagal, kakšna bo »Mascotte«. Meni ni rekel nič.

Pred generalko so delavci montirali kolo sreče. Opazil sem Štritofa, da nekam mrko gleda naokoli. Kaj to pomeni? Stopim k njemu, da bi ga izzval do besede.



*Bojan Peček kot knez Lorenzo*

»Ampak hudiča, saj to niso prave črke! To ni bohoričica. To se bere: žalost ino zmola — zreča ino vezele.«

»Res. Na to niti pomislil nisem.«

»Saj sem vam dal takrat napis v bohoričici.«

»Dal sem ga v slikarno, toda slikarna je napisala po svoje. Sicer pa ni to tako strašno...«

Mislil, da sem ga užalil s svojim kompromisarstvom.

Drugi dan se spet srečava pri kolesu.

»Dajte vendar popraviti te črke. Sicer bom vedno jezen, kadar jih bom zagledal...«

Pogledal sem ga in videl, kako rad ima kolo in tiste, v bohoričici pisane besede. V tej borbi zanje sem spoznal njegovo tiho prikrito radost za »Mascotte«.

In slikarna je morala do premiere poskrbeti novi napis. Tiho, zase se je Štritof nasmehnil.

Prve aranžirke s solisti niso bile nič kaj lahke.

Dunajsko opereto sovražim. Gledališko umetnost naravnost profanira. Zato je bilo moje prvo stremljenje — pregnati jo, izogniti se vsem neumnim dvoumnostim, ki koketirajo z galerijo, v igranje uvesti doživetje, smeh zbujati s situacijsko komiko — vse speljati kolikor mogoče v grotesknost. Brez psiholoških prehodov in logike. Kar skoče iz veselja v žalost in nazaj. Zato pa včasih ostre zarez vmes, izpolnjene s figuralno kompozicijo.

»Prosim, gospoda, tu je zarez — tam tudi...«

Nekega dne slišim izza kulis: »O ta režiser zarezal!«



Da vzbudim notranje doživetje, so morali igralci igrati najprej realistično. To je trajalo precej časa. Pot v grotesknost ni bila lahka. Včasih sem že obupaval in sklepal kompromise. Nekega dne nas zaloti ravnatelj na hodniku.

»No, kako je. Zadnjič sem malo poslušal. Premalo je to stilizirano...«

»Teško je, gospod ravnatelj. Gospodi je težko...«

»O, nič ne prizanašajte. Zahtevajte 125 %, potem bo 25 % ostalo...«

To me je znova podžgalo. Že več dni nisem bil v pisarni. Nič nisem vedel, kako je z njim. In zdaj me je bilo na tihem kar sram, da je bil tistega dne on bolj vnet za stiliziranost, za prelom s starim, nego jaz.

Tako sem spoznal močno oporo v njem. In to veselje nad tem spoznanjem me je pri popoldanski vaji sprostito utrujenosti in me vrglo v besnost. Zdi se mi, da sem tistega popoldne objel ves oder, zakaj nikogar nisem izpustil. Prekinjal sem igralce, pokazal zdaj ta, oni gib, določil močnejšo zarezo, tiral jih iz enega nastrojenja v drugega.

Ko sem se v odmoru utrujen sesedel na šepetalnik, prisede k meni maskota Bettina, gospa Poličeva.

»Veste, do danes nisem mislila, da bo šlo — ampak zdaj čutim, da bo...« Lica so ji kar žarela.

Ozrl sem se po drugih. Prvega sem zagledal Janka. Okrog usten sem videl nasmeš zadovoljstva. Ne vem, ali se mi je zdelo, ali je bilo res — skoraj pri vseh sem čutil neko žarenje. Res je, da je pozneje spet padlo, da je šlo gor in dol kot živo srebro v toplomeru — ali pa kot naše kolo sreče — toda ostalo je in jih premagalo.

Golovinove girls so dobro sledile. Vse sva imela že dognano, le cirkuške atrakcije so ostale. Pripovedujem jim o dveh vrveh. Zdaj so hotele kar tri na vrh. Čez noč se spomnim lestve. In drugi dan smo obesili Gizelo na lestvo. Prvič se je tresla. Golovin se je bal zanjo. Jaz pa nisem hotel popustiti. Da dam poguma, sem splezal po vrvi, z vrvi pohitel na lestvo in se obesil za noge —

»No, vidite, saj to ni nič takega...«

Zelo radoveden sem bil na zbor. Važno mesto sem mu določil v režiji. Zakaj zbor ne sme biti mrtev, ne sme samo statirati. Vsi nastopajoči so važni. Proč s star-sistemom! Stanislavski ga je pregnal, Tairov, Reinhardt. Meierhold itd. Vso pot od doma sem mislil, kako bi jim za uvod povedal nekaj besed, da bi vzljubili »Mascotte«, da bi gledali na gledališče drugače nego sicer. Da bi ga na tihem vzljubili tako, kot ga imam rad sam. — Vem, težko je delo v gledališču. Mnogo razočaranj, mnogo prerekanja — toda človek mora prek vsega. Dajati mora svoje najboljše, najdražje, kar ima. To je usoda vsakogar, ki se hoče udejstvovati v gledališču. Rad bi jim bil pripovedoval, kako so delali igralci Stanislavskega in Tairova, s kako požrtvovalnostjo so ustvarjali to, kar danes pozna ves svet, kako so težko bolnega Vahtangova nosili v nosilnici k vajah, ker mu je bila umetnost več nego življenje...

Ko sem pričel vajo, ni bilo besede v meni za te misli. Rekli bodo, da jim prodajam tujo učenost, da sem pridigar... Zato nisem rekel ničesar — toda ves čas sem mislil tiste misli in preganjal sem jih kot prej igralce in balet — Ne vem, ali so čutili moje skrivne misli, slišali besede, ki jih nisem govoril — zakaj na koncu so bili vsi moji...

Kar tako sem vrgel te bežne trenutke izza kulis na papir. Res je, da ni bilo vedno vse tako gladko, da je bilo tudi jeze —, da, treba je še vedno mnogo dela, da se bomo vsaj približali pravi gledališki umetnosti.

Iz zakulisnih dogodivščin pa moram omeniti vsaj eno, ker je z njo v zvezi karikatura, ki jo je Traven objavil kot »ilustracijo« k mojemu zapisu skupaj s karikaturo dirigenta Štritofa, kako ves v vihuri dirigira predstavo »Mascotte« v plinski maski.

Kakor sem že povedal v vsebini svoje predelave, je kot zaveznik zarotnikov zoper diktatorstvo kneza Lorenza nastopila po moji zamisli potujoča skupina artistov, med katerimi so tudi popularne filmske figure Chaplina, Pata in Patachona. Zadnjih dveh se gotovo spominjajo še danes starejši obiskovalci

predvojnih filmskih komedij, saj sta bila Pat in Patachon takrat prav tako popularna kakor Chaplinov Charly in »človek, ki ne pozna smeha« v kreaciji Bustera Keatena. Za to točko sem uporabil članice baleta in njihovega »šefa« Petra Golovina, ki je igral in plesal »velikega« Pata. Ker pa potujoča skupina ni bila le plesna, marveč so bile med njimi tudi »artistke«, je bilo potrebno v njen nastop vključiti vsaj nekaj artističnih točk. Zato sem pri neki vaji dal spustiti iz sufite dve debeli vrvi, med njima pa iz vrvi spleteno lestvo, kakor so bile na starih jadrnicah in kakor jih vidimo pri nekaterih artističnih točkah v cirkusih še danes. Baletni zbor z Golovinom na čelu je radovedno čakal, kaj neki bom zdajle spet zahteval od njih. Medtem sem že prej izvedel, da je med balerinami članica, ki zna nekaj artističnih točk. Kako se je pisala, ne vem več, le to, da ji je bilo ime Greti. Pozval sem jo, naj pred vsemi pokaže, kaj vse zna. In res je delala za običajno članico baletnega zbora kar zanimive »akrobacije« na tleh, se zvijala kot kača, vrtela kolo čez ves oder in izvajala tako imenovani »salto mortale«. Povedal sem jim najprej, da bosta dve morali tudi splezati visoko gor na vrvi, se z nogo zavozljati in se obesiti z glavo navzdol. Zato sta se takoj dve javili. Zdaj pa so bile radovedne, kaj in kako bo z lestvo iz vrvi. Povedal sem, da se bo morala tista, ki bo najbolj pogumna, povzpeti po lestvi kolikor mogoče gor do sufit, se v podkolenih obesiti na stopalnico lestve in se prostoročno spustiti z glavo navzdol in obviseti podobno kakor tovarišici na obeh vrveh. Ko sem vprašal, katera se javi prostovoljno, je nastal za nekaj hipov molk, potlej pa se je oglasil ženski glas: »Če nam boste vse to najprej pokazali vi!« Bila je Gizela Bravničarjeva. Vse je butnilo v smeh, meni pa je šlo zares. Odvrget sem brž suknjič, splezal kar v čevljih po vrvi, ki se je seveda pod menoj spodaj zibala sem in tja, se preselil z obema nogama v kolenih na lestvino stopalnico, konce stopal pa zakavljajal za drugo stopalnico in se nato z gornjim delom telesa spustil oprezno navzdol. Ves čas je vladala tišina kakor pri kakšni akrobatski točki v cirkusu, le da tu niti godbe ni bilo. Ko sem tako nekaj hipov visel, sem zaslišal od spodaj ploskanje, se spet dvignil in pripelzal na tla. Kakor so mi pozneje povedali, so nekateri bili prepričani, da stvari ne bom zmogel ali pa bom mogoče celo tresnil na tla. Stvar pa je le bolj videti težka in nevarna. Da sem jo lahko izvedel, mi je pomagala izkušnja še iz sokolske telovadnice, saj sem bil svoj čas strasten telovadec, ki se je v podobni vesi izvežbal že kot gimnazijec na tako imenovani švedski lestvi, ki pa je bila seveda vsa lesena in pritrjena zgoraj in spodaj. Zato je bila ta vesa tam lažja. Ker pa je šlo tisti hip za moj nadaljnji režiserski ugled, sem brez premisleka stvar tvegaj. Ker se mi je posrečilo, sta se nato javili še dve balerini, iz gledališča pa se je hitro prenesel glas o tej »akrobaciji« tudi po Ljubljani. Zato je Janko Traven po premieri objavil v »Ilustraciji« karikaturu, kako visi režiser »Mascotte« na »cirkuški lestvi«.

Tudi zasedba ni bila tradicionalno operetna, saj sta nastopila tudi dva operna solista: bariton Vekoslav Janko (pastir Pippo) in mezosopranistka Nuša Španova (princesa Fiametta). Vekoslav Janko je bil eden najboljših opernih igralcev, ki je imel za seboj dobro »dramsko igralsko šolo«, preden je prišel iz Maribora v Ljubljano, saj ni nastopal v Mariboru le v opereti (prodoren uspeh je dosegel v glavni vlogi nekoč zelo popularne operete »Ptičar«, ki je bila pevsko precej zahtevna), marveč tudi včasih v drami. Kot gojenec drugega letnika igralske šole bi bil jaz moral igrati vlogo sina v tragediji »Dedni logar« (1850), ki jo je napisal v zgodovini nemške realistične dramatike znani Otto Ludwig

(1813—1856). V svojih »študijah o Shakespearu« ostro nastopa zoper Schillerjev idealizem. V zasedbi sem bil že najavljen, toda ko je takrat nekoliko let starejši Janko zvedel, da je vloga lepa, je kot stalno anagažirani igralec v Drami in opereti zahteval vlogo zase. Tako sem se ji jaz kot »naraščajnik« moral odreči, kar sem moral vzeti z razumevanjem na znanje. Pri režiji »Mascotte« je bil kot moj »star« znanec in »tekmec« tovariški posrednik pri drugih igralcih in igralkah, ki so v začetku skeptično gledali name in na mojo režijo. Po bralni vaji je neka že priznana igralka rekla pred drugimi: »Kaj, ta smrkavec nas bo režiral?«, čeprav sem bil že star petindvajset let in sem imel poleg študija gledališča na Dunaju in v Parizu tudi že diplomu filozofske fakultete.

Princ Fritellini je bil Lujo Drenovec, ki je bil nekaj let glavni operetni tenor, preden se je za stalno preselil v Dramo. Imel je za opereto lep glas, vendar so mu delale višine včasih precej preglavic, da je imel tudi večkrat hudo kritiko. En pamfletski izpad sem menda dve leti prej zakrivil tudi jaz v »Delavski politiki«, pri »Mascotti« pa sva lepo sodelovala in po uspehu premiere postala tudi prijateljca.

Inscenacijo, ki je bila v primerjavi s tradicionalno realistično abstraktna, sva zamislila skupaj s scenografom Vasilijem Uljaniščevom, ruskim emigrantom, ki je pred emigracijo delal nekaj časa pri Mejerholdu. Zato sem imel tudi v njem veliko oporo, saj se je takoj navdušil za moj podvig. Čeprav sem v gledališkem listu in v članku zapisal, da se dejanje »Mascotte« godi predvsem v gledališču, kljub temu niso manjkale nekatere »poante« (danes bi rekli »štosi«) na sodobnost. Med njimi je bil tudi nastop delegata Društva narodov, ki je nastopil iz parterja. Igral ga je epizodist in član zbora M. Simončič. Bil je oblečen v moderen črn frak in ko se je pojavil proti koncu predstave skozi desni vhod parterja, ga službujoči biljeter ni pustil v dvorano — in že hotel poklicati na pomoč službujočega stražnika (vse to je bilo seveda »zrežirano«), dokler ni pojasnil, da je delegat Društva narodov, ki prinaša važno novico. To je bil v ljubljanskem gledališču prvi takšen primer zoper »naturalistično iluzionistično gledališče«, katerega zagovorniki so trdili, da mora biti igra na odru tako realistično-naturalistična, kakor da le slučajno manjka prednja stena, v resnici pa je tisto, kar se godi na odru, življenje samo. Zato je že v Rusiji nastala krilatica, da je občinstvo pri predstavi »Strička Vanje« le slučajen in neviden gost »strička Vanje«. Kako nenavaden je bil takrat v gledališču nastop igralca iz parterja, kar je v zadnjih letih postala pogosta navada, priča še dogodivščina, ki se je zgodila na eni izmed repriz »Mascotte«. Na vsaki predstavi so bili poleg zastopnikov policije kot varuhov javnega reda in varnosti tudi gasilci, ki jih je bilo takrat več kakor danes. Včasih je poklicnega gasilca lahko po dogovoru z gasilskim poveljstvom nadomeščal tudi prostovoljen gasilec. Tako je bilo tudi pri tisti reprizi. Tisti gasilec pa je imel za seboj že svoj poklicni dnevni šiht in je bil zelo utrujen. Njegov prostor je bil na takratnem dijaškem stojišču ob hidrantu, ki je moral imeti zaščitna vrata odprta, da je mogel »dežurni« gasilec v primeru požara hitro zagrabiti za konec cevi, in jo odvit iz kolobarja in v hipu pripraviti za akcijo, to se pravi za brizgo. Gasilec je imel ob hidrantu stol, na katerem je med predstavo lahko sedel. Ker pa je bil tisti večer zelo utrujen in zaspan, je v tretjem dejanju kot »božji volek« zaspal, naslonjen na balustrado, ki je ločila dijaško stojišče od parternih sedežev. Ko pa sta se v bližini ograje začela pripravati biljeter in »delegat Društva narodov« ter vpila drug na drugega, se je gasilec nenadoma vzdramil, skočil k



*Lojze Drenovec kot Princ Fritellini*

hidrantu in že zagrabil cev, ker je mislil, da je nastal v gledališču požar. K sreči ga je biljeter brž pomiril, da ni odprl ventila in brizgnil po občinstvu. Glas o tem »incidentu« se je seveda razglasil po vsej Ljubljani in zbujal dodatni smeh k smehu, ki so ga pri vsaki predstavi v obilni meri zbujali nastopajoči v »Mascotti« in dejanje samo.

#### *Nekaj o gledališkem zgodovinopisju*

Od gledaliških predstav najsi bo v Drami ali Operi je v tistih časih ostalo zelo malo, saj zaradi pomanjkanja denarnih sredstev večine predstav med obema vojnama sploh nismo fotografirali. Če pa je že prišlo do fotografiranja, ga je moral naročiti in plačati režiser sam, kar sem tudi jaz večkrat storil tako v Drami kakor v Operi, vendar mi je še danes žal, da nisem tega storil pri vsaki svoji režiji, ker bi imel danes več vsaj fotografskih dokazil o svojih predstavah in prizadevanjih. Radio smo sicer že imeli, toda gledaliških predstav v celoti ni prenašal, o televiziji pa še ni bilo ne duha ne sluha. Zato so za gledališkega zgodovinarja in teatrologa danes televizijske oddaje gledaliških predstav, tudi če so le posredne, dragocen dokument in gradivo, kajti kaj ostane od igralca in njegove umetnosti? Ko umre, umre z njim tudi njegova umetnost. Že Schiller je zapisal v eni izmed svojih pesnitev, da zanamstvo igralcem ne spleta vencev. V tem je vsekakor tragika gledališkega poklica, čeprav ohranjajo danes nekatere kreacije dramskih igralcev vsaj po govoru plošče in magneto-

fonski trakovi, v novejšem času pa tudi ohranjeni televizijski posnetki v podobi in govoru. Vznemirljivo pa je, da zgodovinar kljub temu današnjemu pomožnemu gradivu ne more več natančno ugotavljati, kdaj je imela gledališka kritika prav in kdaj ne. Takšna kontrola je mogoča le pri dramskem besedilu kakor tudi pri operetnem in opernem libretu in njegovi uglasbitvi, ki je seveda za umetniško ocenitev skladatelja primarna. V nobeni drugi kritiki niso možne tolikšne časovne krivice kakor v gledališki, ki je zato od vseh kritik najbolj odgovorna. Če bi bila s Cankarjevo smrtjo izginila vsa njegova dramska dela, bi na podlagi mnogih kritik, ki so bile ob njih izidu ali uprizoritvi napisane, mogel zgodovinar ugotoviti, da je bil Cankar zelo povprečen dramatik. Tako pa je mogla poznejša (dodatna) analiza njegovega dramskega dela ugotoviti, da je naš največji nacionalni dramatik, kakor je Prešeren naš največji nacionalni pesnik. Malo je pisanih dokumentov npr. o veliki igralski umetnosti Ignacija Borštnika. Kje pa so drugi, saj je bilo v prejšnjih rodovih več velikih slovenskih igralcev in igralk? In koliko imamo doslej monografskih študij o njih, čeprav je umetniški in kulturni delež gledališča in njegovih umetnikov v razvoju naše kulture in tudi narodne zavesti velik. Zato delo Slovenskega gledališkega muzeja ni nič manj važno, kakor delo drugih zgodovinarskih strok in znanosti. Prav je, da slavimo različne revolucijske, politične in kulturne jubileje, ker je žal človeška natura taka, da preveč rada pozablja celó veličino preteklih dejanj, brez katerih bi nas že zdavnaj ne bilo, toda ali ni bilo krivično in omalovažujoče, da Slovenski gledališki muzej zaradi finančne stiske ni mogel v večjem obsegu opozoriti na petindvajsetletnico svojega obstoja in dela, ki ga je opravil kljub utesnjenim okoliščinam, ki še trajajo dalje in čakajo na rešitev iz njih? Delo, ki ga je opravil kolektiv muzeja pod vodstvom ravnateljev Janka Travná in prof. Dušana Moravca, dopisnega člana SAZU, ter pod sedanjim vodstvom je vsekakor zaslužno, kar poleg vsega drugega pričajo tudi zborniki »Dokumentov« SGM, ki jih je pred leti ustanovil Dušan Moravec ne samo kot gledališko znanstveno, teoretično in zgodovinopisno glasilo, marveč tudi že kot prvo teoretično osnovo za bodoči gledališki znanstveni inštitut, ki bi naj sprejel vase še dokumentarični oddelek GRF, ko bodo zanj in za muzej na voljo nujno potrebni prostori, kajti sedanji so zaradi stalno naraščajočega in velikokrat za zgodovino in pomen dela slovenskega gledališča bolj skladišče kakor ustrezni delovni prostori.

#### *Odziv gledališke kritike na predstavo »Mascotte«*

Razprava in spominski zapis bi ne bila popolna, če bi jima ne priključil vsaj glavne navedbe iz takratnih kritik, ki zdaj posredno zdaj neposredno dokazujejo in tudi po svoje ilustrirajo moja dosedanja izvajanja. Preden preidem na navedke, pa moram tudi tu ponovno poudariti, da sem velik del svojega študija že pred tem posvetil tudi številnim zgodovinopisnim in teoretično-gledališkim spisom, o čudovitih podvigih nekdanjega ljudskega gledališča, ki nosi ime »commedia dell'arte«, katere sledove je mogoče najti celo v nekaterih Molièrovih igráh. Da so se zgledovali po »commedii dell'arte« tudi Jevreinov, Mejerhold, Tairov, Vahtangov itd. mi ni treba opozarjati. Tudi jaz sem se pri režiji »Mascotte« nekoliko zgledoval po njej, čeprav sem vse po svoje oblikoval, iz lastnega doživetja in navdiha. Dramatska literatura pri »commedii dell'arte«



*Stefka Poličeva kot Bettina-maskota in  
Vekoslav Janko kot Pippo*

so bili le bolj ali manj nakazani scenariji in ne literarno dramatsko zaključena dela, kakor so npr. Molièrove ali Goldonijeve komedije, čeprav sta se oba zgledovala po »commedii dell'arte«. Pri zadnjem priča o tem najbolj njegova komedija »Sluga dveh gospodov«, v kateri ni mogoče spregledati tipičnih figur iz »commedie dell'arte«, ki pa jih je Goldoni literarno-dramatsko podrobno izdelal, ker je bil velik nasprotnik njene degeneracije v svojem času in bil ostro in zanimivo bitko s sodobnikom Gozzijem, ki jo je močno in celo prizadeto zagovarjal, saj so njegova gledališka dela predvsem le scenariji.

Pri predelavi besedila in v režiji »Mascotte« sem se izogibal starih in cenjenih dovtipov, ki so takrat prevladovali v operetnih predstavah, saj so si nekateri igralci pri predstavah včasih pomagali celo s tako imenovanim »ekstemporiranjem«. Tako je prišlo večkrat tudi do neokusnih »dovpitov«, čeprav je bilo ektemporiranje s posebnim predpisom prepovedano. Moj nazor ni bil tako imenovani »totalni teater«, ki poskuša v nekaterih primerih tudi danes živeti zgolj iz sebe in mu je dramatska književnost potrebna le kot sredstvo zase — le kot scenarij in ne kat enakovredna književnost. Temu nazoru nasprotujem še danes, ker sem od vsega začetka prepričan o važni in nepogrešljivi ustvarjalni funkciji dramatike kot literature za gledališko umetnost samo. Enakopravnost in enakovrednost med njima zastopa »sintetični teater«, čeprav za njegovo odrsko manifestacijo ni primerno vsako dramatsko delo. Ne sme se pozabiti, da ni za vsako dobro dramatsko delo enakega kalupa, da si mora

režiser, če hoče ustvariti obojestransko celovito predstavo, odkriti najprej bit in stil dramskega dela, ki ga hoče uprizoriti, in nato iz te biti in tega stila ustvariti po svojem navdihu in talentu svoj in delu ustrezni uprizoritveni stil in živo odrsko podobo. To je stvariteljska skrivnost režiserstva in igralsva, ki zato ne trpi ne kalupa ne Prokrustove postelje, kakor so npr. za Shakespea- rova genialna dela psevdavantgardistični poskusi v zadnjih letih v evropskem gledališču, kajti niti za tako velike režiserje, kakor so bili npr. Tairov, Mejer- hold in Vahtangov ali v zadnjih letih na zahodu npr. Peter Brook, ni mogoče trditi, da so v svojem genialnejši, kakor sta bila npr. genialna Shakespeare ali Molière, da navedem samo ta dva, čeprav bi jih mogel od Ajshila, Sofokla in Evripida dalje navesti še precejšnjo vrsto. V času gibanja »Sturm in Dranga«, ki za razvoj dramatike in gledališča nikakor ni bil brez pomena, kakor niso brez pomena nekateri avantgardistični poskusi od Jarryja in Artauda do Brooka danes, je dodatno nastal v nemški književnosti izraz »Originalgenie«. Podobnih »original-ženijev« je dovolj tudi v našem času — pri nas in drugod, kaj pa bo od vsega tega zapustilo v umetnosti vseh panog in smeri trajnega, se še ne ve, saj še zmeraj marsikaj le vre. Kaj pa se bo na koncu izvrela, bomo šele videli. Najnovejša znamenja kažejo, da se gledališče marsikje spet vrača k dobri literaturi, ki je že v nekaterih preteklih viharniških gledaliških ob- dobjih preživela vse vihre in se tudi ohranila. Čas je tudi za gledališče in dra- matiko najboljše sito, ki pa ima prej redko stikano mrežo kakor gosto.

#### *Kritiki, kritike in »Mascotta«*

Glavni kritiki za opero in opereto so bili takrat skladatelj Slavko Osterc, Emil Adamič in Fran Govekar.

Slavko Osterc je kot modernist veljal za najostrejšega, ki je včasih rad zapisal tudi kakšno strupeno puščico. Pisal je v dnevnik »Jugoslovan«, ki je veljal za neodvisen liberalen list, dasi se je v nekaterih političnih člankih nagibal na stran tistih, ki niso bili zadovoljni s politiko liberalne stranke dr. Žerjava in dr. Kramerja, hkrati pa je bil protiklerikalen. Včasih je bilo uredništvo naklonjeno tudi posameznikom iz leve ter objavilo kakšen njegov zapis o književnosti ali o umetnosti sploh. Čeprav je bil Slavko Osterc predvsem skladatelj in izvrsten glasbeni pedagog, ves zaverovan v svoj glasbeni svet, da mu je bila politika tuja, zlasti takšna, kakor so jo uveljavljale meščanske stranke, je bil pasivno naklonjen politično naprednemu gibanju — podobno kakor dirigent Štritof. Imel je zveze s češkim modernim glasbenim svetom, zlasti s Habo, pa tudi z nemškim, saj je bil menda nekaj časa celo zunanji član mednarodnega uredniškega odbora založništva za glasbo »Universal«, s ka- terim je povezal tudi svojega učenca D. Žebreta. Zato me je leta 1951, ko sem se v Londonu seznanil z danes po vsem svetu popularnim filmskim igralcem in književnikom Petrom Ustinovom, ta med drugim vprašal, kaj delata Osterc in Žebre. Ni vedel, da je Osterc umrl 1941. leta. Spoznal sem se z njim konec 1918, ko je bil kot poročnik med borci za severovzhodno Slovenijo, ki jih je organiziral in jim poveljeval pesnik in general Maister-Vojanov, prvi osvoboditelj Maribora.

Kar se je tudi takrat redko zgodilo, so izšle Osterčeva, Adamičeva in Govekarjeva kritika vse na isti dan (12. novembra 1930). V podporo, ilustracijo in dokumentacijo moram navesti vse kritike v celoti:

V nedeljo je bila v operi premiera Audranove operete »Maskote«, ki je bila v režijskem pogledu za Ljubljano novost. Delo samo nima kdovekakah kvalitiet in tudi ne pravega stopnjevanja do konca ter bi v šablonski režiji čisto gotovo propadlo. Zato je zasluga predvsem režiserja in dirigenta, ki sta delala res roko v roki, da je Maskota dosegla uspeh, moram reči, da senzacionalen uspeh. Maskota je srečonosna devojka, ki se pojavi zdaj tu, zdaj tam — kamor pride, je sreča in veselje, kjer je ni, je žalost in smola. Če bi se poročila, bi izgubila svojo lastnost in zato skušajo vsi, ki so »v smoli«, preprečiti njeno poroko. No, končno ugotovi komisija Društva narodov, da je ta lastnost pri njej dedna in — proti njeni možitvi ni več protestov — nasprotno: vsi žele, da bi rodila dvojčke, trojčke... in to čimprej. Vsaka država si zaželi po eno »mlado Maskoto«.

Bratko Kreft je izrežiral zadevo prav sodobno, v smislu režijskih stremljenj Tairova, Stanislavskega, Reinhardta, celo Piscatorja. Vse duhovito. Na oder ni postavil narave, ampak teater. Že med overturo smo čutili, da se je v tem pogledu v Ljubljani nekaj zgodilo, in sicer nekaj novega in dobrega. Zlasti drugo dejanje je bilo polno pestrosti. Tako doslej še ni bila izrežirana nobena opereta, v tej smeri tudi nobena opera pri nas. Nekaj podobnega je dala zagrebška opera pred leti z vzpizoritvijo Stravinskega baleta »Petruške« in deloma Balakireva »Tamare«.

Dirigent Stritof je svojo vlogo prav smiselno priredil režiji in je nekaj melodramov, ki bi motili, črtal ter pustil na njegovem mestu prozo. Orkester je bil eksaktno naštudiran in je Stritof na primernih mestih tempa sijajno pognal.

Glavne pevske vloge so nam podali ga Poličeva, gđc. Spanova in g. Janko nadpovprečno, igralske kreacije Drenovca, Pečka, baletnih solistov (Chaplin, Pat in Patachon, akrobati) in vsega ansambla so bile tudi nad pričakovanje dobre.

Viharji aplavzov so veljali zlasti režiserju Kreftu, s katerim je opera dobila veliko delovno moč. Maskota v tej izvedbi zasluži, da si jo ogleda ne le vsak ljubitelj operete, temveč vsak ljubitelj napredka.

Slavko Osterc.

Morda bi kdo po tej Osterčevi kritiki pripomnil, češ z njim sta bila rojaka in prijatelja, poleg tega pa je bil Osterc kot skladatelj takrat sam privrženec avantgardizma. Zato moram navesti še Adamičevo in Govekarjevo kritiko. Z njima se nisem poznal niti nista bila kdove kako naklonjena novim smerem, zlasti Govekar ne, s katerim sva se čez dve leti javno spopadla, ko sem v I. letniku »Književnosti« objavil »kritiko« njegove gledališke kritike pod naslovom »Govekar redivivus ali Koseski našega časa«. Njegova kritika dokazuje, da se niti on ni mogel upreti netradicionalnosti in novosti, ki jo je prinašala »Mascotta«:

Končno operetna predstava, o kateri je vredno pisati. Bratko Kreft, ki se je z neoporečnim uspehom že parkrat poizkušal kot režiser dramskih predstav z diletanti, je kot gost izrežiral Audranovo ljubko, še vedno svežih in pikantnih melodij bogato opereto »La Mascotte ali Angel sreče«.

Pravkar je petdeset let stara, a v Parizu, kjer se je narodila, je dosegala uprav izredno število repriz, šla z velikim uspehom preko vseh operetnih odrov in je pred vojno zelo ugajala tudi v Ljubljani.

Bratko Kreft je dokazal, da je mogoče tudi staro delo prav učinkovito vzpizoriti na docela nov način, ki zopet živo zanima. Po načelih Tairova in Reinhardta je dal igri groteskno stiliziran značaj, uvedel kolektivne kretnje vseh sodelujočih, da se giblje vse hkratu enako odrezano in tvori ansambl enotnost, označil prizorišče le s par stiliziranimi objekti ter uporabljal stopnice in razna počivališča za soliste v popolnem nasprotju z realnostjo življenja. Uporabil pa je tudi balet kot girls, ki nastopajo kot srčkani lovci, cirkuški artisti, groteskni vojaki z maskami zoper



pline in končno kot bodoči otročički (babygirls), kar daje veliko pestrost in mičnost. Sploh je močno povečal dejanje in gibanje na odru ter je vladalo ves čas živahno vrvenje ter pravo operetno življenje.

Temu dejstvu se je zahvaliti, da je opereta, ki ima dober tekst, učinkovala kot noviteta, dosegla izredno močan uspeh ter žela aplavze, kakor nobena operna novost najvišje umetniške kvalitete.

Režiser je dal predstavi tudi nekaj revijalnega značaja ter nastopajo prav posrečene imitacije Pata, Patachona in Chaplina, ki so seveda zbujaali mnogo zadovoljstva in smeha. Vobče je bilo igranje solistov in komparzov temperamentneje kakor kdaj koli v opereti, ves tempo nastopov je bil bister in veder, zlasti pa so se uveljavljali igralci (gg. Drenovec, Peček, Janko, Povhe i. dr.). Tairov sistem se je zlasti v prvih dveh dejanjih prav dobro obnesel. Za vzorno in dosledno izvajanje je treba pač že uvežbanega ansambla in še več izkušenj. Prvi poizkus pa se je vrlo posrečil.

Neki povsem nekritičen del naše publike se pač do vrelišča razgreva pri vsaki opereti in čim bolj neumna je situacija in čim bolj bedast je tekst, tem huje hrumi in razsaja od razkošnega uživanja. Naši najodličnejši operni umetniki se lahko raztrgajo, a ne žanjejo za najboljše kreacije niti približno tistega priznanja, kakor operetna pesmica ali pikanten dovtip. Ze dvoumna beseda izziva krohot in plosk.

Kakor Nušičeva šala v drami, bo Audranova opereta v novi vprizoritvi pač v operi eden viškov gmotnega uspeha, ki ga naše gledališče kajpada potrebuje...

»La Mascotte« je pod dirigentstvom N. Stritofa, inscenatorjem V. Uljaniščevim in v režiji Bratka Krefta v vsakem oziru prav dobro pripravljena in opremljena. Tudi modeli za girls ter toalete princeze in vojvodinje iz ateljeja Miss, kakor garderoba iz delavnice šefa garderobarja Polaka so jako ugajali.

Ker sodelujejo poleg operetnih pevk in pevecv tudi g. operni bariton V. Janko, ki je pevski in igralski izvrsten Pippo, in gdč. operna pevka N. Spanova, ki je prav temperamentna ter pevski zelo všečna Fiametta, g. B. Peček kot imeniten knez Lorenzo, ga. Poličeva pa kot simpatična gosja pastirica Bettina, ki prinaša v svoji igri nekaj novih momentov, ter zbor in balet ves čas z vso vnemo na delu, je bila predstava resnično prav dobra. Le konec je nekam razvlečen in bi potreboval krajšave.

Bilo je seveda tudi mnogo cvetja, gledališče pa nabito polno.

Fr. G.

Mislim pa, da je bila Adamičeva kritika najboljša, ne zaradi pohvale same, marveč ker mislim, da je najboljše zadel moje delo in ga tudi na nekaterih mestih s kratkimi analitičnimi pripombami najboljše označil. Še danes pa je presenetljiv zadnji odstavek, v katerem se je zavzel zame in zahteval, da me angažirajo, kar bi poleg vsega bil zame tudi kruh, saj sem bil brezposeln. Zato je pomenila njegova kritika takrat več kakor kritiko in če jo tu navajam v celoti, jo navajam tudi kot hvaležnost njemu, ki me je takrat v boju za pravico do dela in kruha javno tako podprl, kakor nihče prej ne pozneje.

### *La Mascotte*

Končno smo tudi pri nas naredili, ne korak, ampak velik skok v moderno gledališko umetnost. »La Mascotte« sama po sebi tako literarno-vsebinsko kot muzikalno za našo dobo skoroda brezpomembna stvar je v rokah Bratka Krefta in Nika Stritofa postala popolnoma nova vrednota in se je z njeno uprizoritvijo, tega se moramo predvsem zavedati, začela nova doba gledanja in vrednotenja gledaliških uprizoritev, ki je morala priti in ki se je napovedovala že delj časa. Predhodnik Krefta je bil v operi deloma n. pr. tudi gosp. Debevec z inscenacijo Bravničarjeve »Sentflorijanske doline«. »La Mascotte« v izvedbi Krefta pomeni gladek prelom s staro režijsko šaro, sveta šablona in komodni šlendrian sta pahnjena s prestola, tu ni favoritov in outsiderjev, v kakršni meri jim to snov ne predpisuje že sama, vsak sodelujoči je enako vreden, moderni princip kolektivnosti izločuje vsako uveljavljenje individualističnih

teženj v škodo mase, fiksirana sta točen stil in karakter igranega kosa, kakor si ju je zamislil režiser, posamezne moči so tesno spojene v organski ansambel, v homogeno celoto. Opereta s temi modernimi gledališkimi sredstvi je postala umetnina, enotna in zaokrožena in zato zadovoljiva. Delo opernega ali operetnega režiserja je dokaj bolj komplicirano, kot ono dramskega. »Bistvo opere, pa tudi operete leži v muziki,« pravi dr. Wallerstein, izvrsten poznavalec moderne režije. Beseda, gesta, kostum, dekorativna odrska slika, barva, luč, vse mora slišati in slušati muziko. Ta izpreminja zakone igralske umetnosti, ona zahteva gotove slike, je pogoj za gotovo svetlobno moč in barvo, skratka: pronicanje vseh teh sredstev z muziko ustvarja enotnost. Vsaka muzika pa zahteva svoj stil. Režiser se bo posluževal drugačnih sredstev v romantični, dugačnih v klasicistični, drugačnih v moderni itd. muziki. Groteskno-stilizacijski stil, ki se ga v »La Mascotte« poslužuje Kreft, se mu zdi Audronovi muziki in vsej operetni vsebini silno primeren. Z vsemi slikami je Kreft tudi dokazal, da je režija ustvarila odrsko sliko, da je primarna režiserska misel, sekundarna šele notranja snov in misel dela, ki si jo lahko režiser po svoje preustvari in prekroji, da ustreza sodobnosti. Posebno je treba naglašati dosledno uveljavljanje Kreftove situacijske režije. Ona je najvišjega pomena za ponazoritev dejanja, njej se morata podrediti beseda in ton, ona je tudi krepkejša in učinkovita kot ta dva oba. Umno je določil distanco posameznim osebam in grupam, se zavedal prostornosti odra, izrabil vse dimenzije, prikazal publikli vse dejanje iz točno določene oddaljenosti. K vsemu pa je bilo treba najožjega stilnega sodelovanja kapelnika, dekoraterja, kostumerja, baletnega in svetlobnega mojstra. Lahko rečem, da se je vse v celo veliki meri posrečilo. Nekateri sodelujoči, še v sponah dosedanje režije živeči, so se le iztežka vdajali nevidnemu, a zato silno energičnemu in sugestivnemu hotenju režiserja, morda nekateri njegovih intencij niso razumeli, morda jih premalo uvaževali, zopet drugi pa so se izkazali kot izredno dostopni in ambiciozni (ga. Spanova, Janko, Peček itd.), zbor in balet sta storila v polni meri svojo dolžnost, kostumni načrti Uljanišičeva so imenitni, modeli



*Tehnično osebje ljubljanske Opere po premieri Mascotte. Režiser Bratko Kreft v prvi vrsti, prvi od leve*

girlov istotako in le dosledno bi bilo, da bi se med uverturo pokazala cela vrsta sodelujočih, od režiserja, do kulisnega delavca, kajti vsi so pripomogli k uprizoritvi dela, obenem pa bi bil to moderen izraz kolektivnega dela, kakor ga n. pr. označuje z navedbo vseh sodelujočih ruska knjiga.

Videl sem n. pr. v moderni režiji »Trigroševo opero« v Pragi in še to in ono ter z velikim zadovoljstvom pozdravljam enako započeto delo Bratka Krefta. Dostopne tej režiji — mutatis mutandis — so vse opere in operete, ki bodo s tem doživele prerojenje in pridobile nov interes publike.

»Le Mascotte« je srečen začetek, ki ga je zlasti za vse moderno in novo zavzeta mladina, ki je zrelost bodočnosti, sprejela z najživejšim odobravanjem in navdušenjem. Tako gosp. Bratko Kreft, kot kapelnik N. Štritof in sodelujoči so bili deležni gromkih in dolgotrajnih aplavzov.

Nova doba se ne more zaustaviti. Lahko uničimo nekatere njene vrednote, a le začasno. Tem zmagonosneje se bodo dvignile, ko pride zopet njihov čas. Zahtevamo, da Bratko Kreft postane iz gosta reden član našega odra! Preizkušnjo je preстал.

## Finale

Ker sem se tako v članku, ki sem ga objavil v SN, kakor tudi v zapisu v gledališkem listu, skliceval na reformatorje gledališča, kakor so bili Stanislavski, Tairov, Mejerhold, Vahtangov, Reinhardt in Piscator, omenjata nekatere v svoji kritiki tudi Osterc in Adamič. Res je, da mi je bil pri režiji »Mascotte« za zgled predvsem Tairov, toda vso stvar sem moral zamisliti in izvesti sam. Zato o kakšnem posnemanju ni bilo govora, le načela so bila sorodna.

Svojih prizadevanj in zamisli pa v tolikšni meri nisem mogel z enako »skrajnostjo« uveljaviti v nobeni režiji muzikalne komedije več, ker mi tudi nobena ni nudila tolikšne svobode in možnosti kakor stara Audranova komična opera. Tudi nisem imel enakih finančnih možnosti za inscenacijo in kostume. Zato se mi je npr. uprizoritev Auberove takrat še zelo popularne komične opere »Fra Diavolo« ponesrečila. Niti dinarja ni bilo na voljo za inscenacijo, ki sva jo tako morala z Uljaniščevom »skrupucati« iz starih kulis in zaves. Zato je bila »inscenacija« res nemogoča. Libreto ima kar sedem slik. Nobena inspiracija v takšnih razmerah ne pomaga nič. K vsemu pa moram navesti še en vzrok: »Fra Diavolo« je imel svojo trdno tradicijo tudi pri pevcih, ki so se je krčevito držali, kajti ni je bilo takrat bolj konservativne gledališke ustanove, kakor je Opera in nikjer se operni pevci tako ne drže preizkušenega izročila in navad kakor v operi. Zato sem imel težave z režijo »Wertherja«, še bolj pa z režijo »Carmen«, ki je nisem nič manj drzno moderniziral in posodobil, kakor sem na svoj način storil z »Mascotto«. Toda o mojih nazorih o operni režiji in o operi, ki je gledališče in ne le koncert v kostumih, in o tem, kako sem svoj nazor uveljavljal pri »Wertherju« in »Carmen«, drugič, ker terja to vprašanje posebno razpravo.

Za konec le še to: Abrahamovo opereto »Havajska roža« sem moral režirati kolikor toliko tradicionalno, ker je bila takrat »noviteta« in zaščitena z avtorskim pravom, da niti režiser niti dirigent nista smela svojevoljno posegati vmes. Zato pa sem v sorodni smeri, čeprav ne kalupno po »Mascotti«, zrežiral še muzikalno komedijo »Trije mušketerji« in staro opereto »Mam'zelle Nitouche«.

O obeh bi bilo treba pisati tako podrobno kakor o »Mascotti«, ker sta imeli vsaka zase izvirno odrsko podobo in uprizoritev. »Mam'zelle Nitouche« sem uprizoril na improviziranem krožnem odru, saj je bila razdeljena v dvajset slik. S pomočjo krožne plošče sem nival posamezne slike kakor v kakšnem velesjem-

skem panoptiku.<sup>1</sup> »Mam'selle Nitouche« je bila tudi moja zadnja režija v Operi, ker sem se medtem že preselil v Dramo. Z mirno vestjo in zavestjo lahko rečem, da sem se s to režijo poslovil od opere in operete prav tako »avantgardistično« kakor sem prišel z »Mascotto« in »Wertherjem« v opero kot gledališčnik, ki išče opernemu in operetnemu gledališču nova pota in jih skuša z vso osebno prizadetostjo, znanjem in navdihom tudi uveljavljati, kolikor mu pač razmere to dovoljujejo in omogočajo.

Za konec pa še to: po uprizoritvi »Treh mušketirjev« sva imela z dirigentom N. Štrifotom v načrtu uprizoritev Brecht-Weillove »Beraške opere«, ki jo je Štrifot tudi prevedel. Zaradi njenih pevskih in igralskih zahtev sva jo hotela zasesti z nekaterimi dramskimi, operetnimi in opernimi solisti. Tu pa so nastale finančne težave: dramske igralce, ki bi v njej nastopili v operni hiši, bi bilo treba posebej honorirati, prav tako pa operne, ker nastop v »Beraški operi« ne sodi v njihovo stroko. Tem oviram sva se na koncu zatekla k predlogu, naj bi bila izmenoma ena predstava v Operi, ena pa v Drami kot skupna manifestacija obeh hiš SNG. Toda tudi s tem predlogom nisva uspela. Tako je najin načrt padel v vodo. Prav tako sva z Marijanom Kozino že začela na isti način, kakor sva s Štrifotom predelala in modernizirala »Mascotto«, pripravljati in predelovati Donizettijevo komično opero »Hči polka« (iz l. 1840). Zaradi raznih okoliščin pa ni prišlo do realizacije. Z ravnateljem M. Poličem sva imela v načrtu celo uprizoritev opere »Tihi Don«, ki jo je komponiral sovjetsko-ruski komponist Ivan I. Dzeržinski. Libreto je napisan po znanem romanu Šolohova »Tihi Don«. Na ogled sva že dobila klavirski izvleček, partituro pa bi lahko dobili le pod pogojem, da plača gledališče prej nekaj akontacije v dolarjih. To je bil glavni vzrok, da sva morala od načrta odstopiti. Če pa bi sicer sploh do uprizoritve prišlo, bi bile gotovo težkoče tudi s cenzuro. Tako je tudi ta načrt propadel.

#### Le représentation de l'opéra comique «la Mascotte»

Dans son article, l'auteur se souvient ou mieux, il expose ses réflexions théoriques sur son essai de faire valoir le soi-disant théâtre de synthèse en saison de 1930-31 à l'opéra de Ljubljana en mettant en scène l'opéra comique d'Andran, «Mascotte». Celle-ci réunit tous les éléments d'art dramatique: le langage sensé du point de vue linguistique mais point servilement psychologique que son auteur interrompait pour obtenir un effet dramatique majeur, par une «coupure» qui arrêta le mouvement de l'acteur. Cette méthode voulait rompre avec les mouvements et avec les positions traditionnels aux chants et passages récités et aux mouvements extrêmement vifs. Le metteur en scène élimina tant qu'il pouvait les passages sentimentaux des dialogues et des ariettes ou bien, si ce n'était pas possible, il les faisait chanter ou réciter par les acteurs avec ironie. De cette manière, l'ancienne version de Mascotte fut modernisée et changée à la fois en satire contre l'opérette viennoise et française traditionnelle jusqu'ici prédominant dans notre pays. Pour la première fois au théâtre musical-chanté slovène, la mise en scène introduisit le ballet semblable en partie à celui des danseuses des cabarets et à la pantomime qui surtout dans la scène où les artistes du cirque se présentent à la cour du roi Lorenzo et par l'imitation de Chaplin, Pat et Patachon changea en une grotesque dansée et de pantomime. Tout en étant réalisée dans le sens du «théâtre pour théâtre», la représentation contenait un accent politique

<sup>1</sup> Ko se je plošča vrtela, je skriti godec igral na harmoniko, ki sem jo uvedel v stiski, ker nisem mogel dobiti lajne, ki bi rahlo ironizirala. Bivši koncertni mojster prof. Jeraj, ki je igral v orkestru in bil zelo »tradicionalen«, je govoril okrog, da je ta harmonika največji škandal, ki se godi v Operi. Harmonika mu je bila preveč »vulgarno« glasbilo, ki ne bi smela nastopiti v Operi.

antifasciste très actuel à l'époque et que le metteur en scène introduisit tout seul profitant du fait qu'au libretto déjà, Lorenzo soit présenté comme tiran dans son pays. Bojan Peček, acteur excellent, l'interpréta avec le masque et les gestes connus de «duce Mussolini». Malgré les tendances de réunir tous les éléments d'art dramatique autonome, le metteur en scène ne négligea et il n'élimina point le dialogue en prose le faisait comme le soi-disant «théâtre total» qui réduisit les dialogues en strictement nécessaire, mais il exigeait des acteurs un langage, une diction et des dialogues perfectionnées aux accents grotesques et comiques en même temps. C'était nécessaire de même que la danse perfectionnée et l'accompagnement dansé des ariettes à cause des coupures des passages de libretto.

Il fut possible de réaliser les exigences d'avant-garde de la mise en scène en Mascotte aux membres de l'ensemble de l'opéra de Ljubljana, chanteurs, chanteurs de recitatifs et danseurs expérimentés depuis des années qui étaient capables de danser en finales musicales même des figures très difficiles dignes des danseurs de ballet. La partie musicale de «Mascotte» fut adaptée dans le même style de la représentation complète à l'aide du directeur d'orchestre extrêmement intuitif, Štritof. Pour la première fois, à l'Opéra de Ljubljana, il y eut une scène non réaliste: la «coulisse» centrale, c'était «la roue de bonheur» aux couleurs d'arc-en-ciel qui tournait ça et là conformément aux événements. Naturellement, le metteur en scène ne pouvait point réaliser toujours cent pour cent ses projets et ses intentions étant au début forcé à combattre plusieurs idées traditionnalistes des acteurs qui, peu à peu, prirent part à ses exploits téméraires en quelques détails pour les conditions théâtrales de l'époque. Le metteur en scène se souvient de ces acteurs encore aujourd'hui avec gratitude et avec respect. L'auteur de l'article introduit dans l'article document de ses affirmations et afin de rendre l'article plus objectif, les critiques principales qui ont été publiées à l'époque. Des expérimentations semblables en «théâtre de synthèse» du même metteur en scène furent les représentations des comédies musicales «Trois mousquetaires» et «Mamselle Nittouche» qui, pour de raisons différentes, ne trouvèrent point affirmation si importante que Mascotte. D'après plusieurs critiques, la représentation de «Mascotte» signifia le tournant en mise en scène des comédies musicales à cause des principes modernes de «théâtre de synthèse» et représenta en même temps la première tendance slovène et yougoslave de créer dans ce sens et qui dans les dernières dix années, eut plusieurs représentants dans notre pays et ailleurs. Il y a soixante ans, le réalisateur principal et avec le plus de succès du «théâtre de synthèse» fut Aleksander Tairov en ses premières saisons de son théâtre de Moscou «Komorni teater», surtout avec la représentation de la vieille comédie musicale «Giroflè Giroflà» et avec la représentation extraordinaire de «Phèdre» de Racine et de la tragédie «Romeo et Juliette» de Shakespeare. Il exposa sa théorie et sa pratique de mise en scène dans le livre peut-être le plus célèbre «Théâtre libéré» dont la première édition en russe de l'année 1921 porte le titre modeste de «Notes d'un metteur en scène». L'édition allemande porte le titre beaucoup plus convenable «Das entfesselte Theater». Ce livre représente en théâtrologie mondiale moderne l'opposition théorique et principelle la plus programmée contre le théâtre naturaliste depuis Meiningen, Antoine jusqu'à Stanislavski. Avant la première guerre mondiale, à côté de Tairov, Mejerhold et Jevreinov protestaient déjà contre ce théâtre théoriquement et pratiquement et, pendant la révolution, le jeune Vahtangov, surtout par sa représentation de «Turandot» bien qu'il n'eût atteint en style et en art les sommets des tendances d'avant-garde comme l'avait fait Tairov et au théâtre politique de révolution de gauche, Mejerhold.