



Katarina Bogunović Hočevar

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Ljubljanska Opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti

Ljubljana Opera House Between Both World Wars: Modern Directing and its Protagonists

Prejeto: 15. marec 2020
Sprejeto: 5. maj 2020

Received: 15th March 2020
Accepted: 5th May 2020

Ključne besede: Opera SNG Ljubljana, 20. stoletje, operna režija, Mirko Polič, Osip Šest, Matija Bravničar, Ciril Debevec, Bratko Kreft, Ferdo Delak

Keywords: Opera SNG Ljubljana, 20th century, opera directing, Mirko Polič, Osip Šest, Matija Bravničar, Ciril Debevec, Bratko Kreft, Ferdo Delak

IZVLEČEK

Raziskovanje ljubljanske Opere odpira opazovanje različnih področij delovanja te ustanove – umetniškega, organizacijskega in nenazadnje družbenega –, ki se v soodvisnosti vzajemno prepletajo in vplivajo na temeljno poslanstvo umetniškega zavoda – uprizarjanje glasbenogledališkega dela ter v širši perspektivi posredovanje in etabliranje umetnostnih teženj operne hiše. Pričujoči prispevek osvetljuje čas ljubljanske Opere med obema vojnoma, v ospredje pa postavlja vprašanje operne režije ozi. umetniško emancipacijo opernega režiserja skozi prizmo najpomembnejših akterjev te ustanove.

ABSTRACT

The examination of the Ljubljana Opera House offers observations on different areas of activity of this institution – artistic, organizational and social – that are all interdependent and influence the fundamental mission of this artistic institution – the staging of musical theatre works and, in a broader sense, transmitting and affirming the artistic tendencies of the Opera House. This article illuminates the time of the Ljubljana Opera House between both world wars; it highlights the issues of opera directing and the artistic emancipation of the opera director through the prism of the most significant actors of this institution.

I.

Pomembne iztočnice za razumevanje umetniškega uveljavljanja opernih režiserjev temeljijo na poznavanju hišnih dejavnikov in okoliščin, ki so generirale ugodno situacijo ob zaključku dvajsetih let 20. stoletja. Odločilno vlogo na tej poti je odigral operni ravnatelj in dirigent Mirko Polič. Ko je leta 1925 vstopil v slovensko operno življenje, je bila ljubljanska Opera ujeta med težnjo po lastni profesionalni afirmaciji in tekmovanjem z gledališči v Zagrebu in Beogradu. Oboje ji je onemogočala naraščajoča družbena in posledično gledališka kriza. Kljub neugodnim okoliščinam je Poliču uspelo popeljati operni ansambel na turnejo po nekaterih jugoslovanskih središčih in na ta način vzpostaviti nove temelje za nadaljnje delo. Turneja, ki je imela gledališko-umetniški in nacionalno-propagandni namen, je okrepila poustvarjalni vidik ljubljanske Opere, brez katerega bi Polič težko zasledoval nadaljnjo umetniško vizijo inštitucije. Dvig poustvarjalne ravni je po eni plati omogočil vključevanje zahtevnejših opernih del (Mozart, Wagner) v dotedanjo francosko-italijansko naravnost repertoarja, po drugi pa odpiranje k sodobni umetnosti (Prokofjev, Stravinski).

Enako pomembno je bilo tudi Poličevo prizadevanje, da bi repertoar posodobil z novimi naprednimi domačimi deli. Z afirmacijo profesionalnosti ansambla v okvirih možnega mu je uspelo postopno vzpostaviti dialog s sodobnostjo in modernostjo. To se je manifestiralo v znameniti sezoni 1928/29, ki je bila po repertoarni podobi premier brez primere dotlej (med osmimi premierami so bila kar tri dela slovenskih avtorjev, polovica vseh premier pa so bila moderna dela). Ravnateljeva svobodomiselnost, naklonjena modernim tokovom v umetnosti in literaturi, je na glasbenem polju odpirala vrata napredni inteligenci ter posledično novim, včasih celo tveganim glasbenogledališkim načrtom.

Pričujoča razprava se posveča prav temu »prelomnemu« obdobju, času, ki je začel artikulari (sploh kakršnakoli) vprašanja glasbene režije in udejanjati nove režijske prijeme v ljubljanski Operi ob koncu dvajsetih in v tridesetih letih 20. stoletja.

II.

V prvi polovici dvajsetih let 20. stoletja je vodenje režije v ljubljanski Operi pomenilo tehnično in organizacijsko usklajevanje dela umetnikov in skrb za zunanje sestavine predstave. K afirmaciji in emancipaciji gledališke režije ljubljanskega Narodnega gledališča sta največ prispevala Osip Šest in Milan Skrbinšek. Režijsko vodstvo oper pa je bilo običajno prepuščeno dirigentu, pevcem in igralcem, torej umetniškemu osebju, stalnemu ali pa gostujočemu (Trbuhović, Sevastijanov), ki je na vsebinski ravni bolj ali manj uspešno usklajevalo posamezne deležnike v celoto. Med dramskimi režiserji se je na polju operne režije vzporedno uveljavljal le Osip Šest, in v dvajsetih letih 20. stoletja režiral večji del slovenskih opernih del (*Gorenjski slavček*, *Gospodsvetski sen*, *Tajda*, *Iz komične opere*), ob teh pa tudi – odvisno od sezone – še druga dela iz svetovne literature.

Režiserjevo vlogo v ljubljanski Operi (v kolikor to ni bil dirigent ali pevec) v dvajsetih letih značilno razkrivajo tudi sprotne kritične refleksije, ki bodisi v stavku ali dveh

povzamejo bolj ali manj ustrezno opravljeno režisersko delo bodisi odziv na režijo celo izpustijo. V zavesti strokovne glasbene javnosti je bila vloga opernega režiserja, vsaj po odzivih sodeč, stranskega pomena.

Dejstvo, da je bil Šest na tekočem z evropsko produkcijo, da je poznal praška, dunajska in berlinska gledališka stremljenja, v Moskvi srečal Stanislavskega in v Berlinu spremljal Reinhardtovo delo, je bolj zaznamovalo njegovo delo v ljubljanski Drami kot pa sočasna operna prizadevanja. Njegove dramske režije so veljale za spretne in domiselne, bolj mikavne v inscenaciji kot pa v poglobljenem tolmačenju dramskega dela.¹ Ko je v dvajsetih letih režiral v Drami, je veljal za režisersko avtoriteto; takrat se še ni problematiziralo njegovega pretiranega ukvarjanja z inscenacijo in premajhnega upoštevanja samega dogajanja z vidika notranje režije (zlasti pri filozofskih in bolj poetičnih delih), kot je to osvetlil prihod mlajše generacije režiserjev (Ciril Debevec, Bratko Kreft) v začetku tridesetih let. Prav njegovi inscenacijski vidiki teatrskega so morali biti še kako dobrodošli na polju domače operne reprodukcije, nedvomno pa predstavlja višek v tem pogledu režija opere *Zaljubljen v tri Oranže* skladatelja Sergeja Prokofjeva:

*Naše »Oranže« so po mojih izkušnjah prva opera, kjer smo vsi s svetim trepetom pričakovali premijere – razpoloženje naše je bilo v povišani temperaturi, kot je v dramu, kadar zagodemo Shakespearea. Prvič sem srečal pevce, ki so pozabili, da so pevci, prvič sem jih videl, kako so rili svoji ulogi [sic] – ne partiji – na dno, vedno globlje [...]*²

Šestov smisel za dekorativno plat je izpostavil tudi ravnatelj opere Mirko Polič in poudaril, da je prav scenska pestrost zagotovila uspehe nekaterih oper, kot denimo *Turandot*, odlično pa se je obnesla tudi pri predstavah na prostem: »Je absolutno močan režiser, ki smo ga lahko veselili.«³

Iz druge perspektive je Polič ocenjeval Šestovo delo ob koncu tridesetih let 20. stoletja, po tem, ko je Šest med letoma 1936 in 1938 intenzivno režiral le v Operi: »Sedaj drugo leto imamo prof. Šesta, a on je premalo muzikalen in režira iz libreta, ne pa iz partiture in tako muzikalnega duha, ki je izredno važen, ne more postaviti.«⁴

Bolj kritičen pogled na režiserjevo delo je nedvomno izražal iz Poličeve izkušnje, ki jo je imel v tridesetih letih 20. stoletja z mlajšo generacijo dramskih režiserjev. Čeprav je bila opera Šestova vzporedna ali pa celo stranska dejavnost, je z avtonomijo svojega poklica⁵ dajal slutiti, da tudi Opera potrebuje lastnega režiserja. Ta tendenca je dobila zelo jasne obrise v tridesetih letih, nakazuje pa jo že angažma v Zagrebu delujočega režiserja Borisa Kriveckega v sezoni uprizoritve *Črnih mask*.

1 Prim. Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996), 24.

2 Ost [Osip Šest], »Jaz in Oranže,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, 1927/28, št. 3, 39.

3 »Kakšne načrte ima naša opera? Operni ravnatelj M. Polič o sezoni 1932/33 in o naših gledaliških problemih,« *Jutro*, 27. 8. 1932, 6.

4 Slovenski gledališki muzej. Arhivsko gradivo. Zapisnik seje Sosveta pri Narodnem gledališču v Ljubljani, 26. 4. 1938, 7.

5 »Šest je bil prvi slovenski režiser, ki mu je bila režija poklic.« Blaž Lukan, »Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije,« v *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Sorli (Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2010), 102.

III.

Na poti iskanja novih režijskih pristopov v operi je imelo odločilen pomen Bravničarjevo glasbenogledališko delo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Da je skladatelja navduševala Cankarjeva farsa, je povedal pred premiero dela v razgovoru z novinarjem in navedel več razlogov za to: delo je bilo zanj »najmočnejši slovenski dramski umotvor«, iskal je povsem svojevrstno formo, obenem pa imel »pred štirimi leti v sebi veliko porcijo drznosti in korajže«, tako da je začel »brez premisleka delati na stvari«. ⁶ Ne vemo, v kolikšni meri je prijateljevanje z Bratkom Kreftom in nasploh gibanje v krogih naprednih izobražencev podkrepilo delo na operi. Velja spomniti, da je bil Kreftu vzor Skrbinšek, ta pa je z radikalno režisersko preinterpretacijo Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* jeseni 1928 izzval ob odklonilnih ocenah in ugovorih osuplost in razočaranje gledaliških krogov. ⁷ V nasprotju z vso uradno kritiko je bil Kreft edini, ki je v osrednji kulturni reviji (*Ljubljanski zvon*) odločno povelical, utemeljeval in zagovarjal Skrbinškovo umetnost. ⁸

Ob analizi Bravničarjeve operne farse je Vurnik uvrstil skladatelja skupaj s Kogojem in Ostercem v sodobno smer. Se je pa ob zaključku vseeno spraševal, zakaj je tako usmerjeni skladatelj vzel za snov tako izrazito miselno dramo in kaj je drama z glasbo »golih barvnih okvirjev« pridobila? V tem je prepoznal umetniško nedoslednost in estetsko nasprotje. ⁹

Po drugi strani pa Osterčeva glasbena kritika (po premieri dela) ni problematizirala nezdržljivosti značaja glasbe in pomena dramskega besedila, temveč je pisec predvsem preizpraševal vlogo orkestrske glasbe, za katero je menil, da ni dovolj, če povsod zgolj ilustrira. ¹⁰ Dotaknil se je problema oblike (»dolga improvizacija«, v kateri »vsaka situacija prinaša majhno, reliefno občutje«) in neučinkovitosti drugega dejanja ter problematiziral nekatere od dvanajstih točk (neobstoja domače tradicije, zanikanje libreta in glasbene oblike), s katerimi se je Bravničar predstavil v gledališkem listu. ¹¹ Med drugim je Bravničar v omenjenih točkah opredelil delo kot kolektivno umetnost in se s tem neposredno navezal na Kreftova avantgardistična pojmovanja gledališča kot kolektivnega umetniškega dejanja.

Več kot očitno je, da so v ozadju glasbenega načrta odzvanjale Kreftove ideje, ki jih je skladatelj aforistično navrgel v okvirih lastnih glasbenoestetskih prepričanj.

Režijo *Pohujšanja* je na skladateljevo željo prevzel hišni režiser Ciril Debevec in svoje režiserske opazke prav tako podal v točkah istega gledališkega lista.

Posebna naloga je bila seveda iskanje primerne kompromisne oblike za Cankarjev tekst in komponistovo godbo. Godba in opera imata svoje zakone in na te se je treba brezpogojno ozirati. Svojo dramsko koncepcijo »Pohujšanja« sem moral zato

6 [Avtor neznan], »Z Matijo Bravničarjem«, *Slovenec*, 19. 4. 1930, 12.

7 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 214.

8 Bratko Kreft, »Ivan Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, *Ljubljanski zvon* 48, št. 12 (1928): 747–754.

9 Stanko Vurnik, »Nova slovenska opera«, *Dom in svet* 42, št. 9 (1929): 282.

10 Slavko Osterc, »Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, *Ljubljanski zvon* 50, št. 6 (1930): 377–378.

11 Matija Bravničar, »Ob priliki vpriizoritve 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski'«, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 9, št. 15 (1929/30): 79–80.

*v splošnem zelo podrediti partituri, kar pa seveda nikakor ni vedno enostavno in zadovoljivo početje. Položajno bistvenih diferenc sicer ni, obstajale pa so manjše ali večje miselne, psihološke, dinamične in agogične razlike, ki jih je bilo treba – po možnosti in dogovorno s komponistom in kapelnikom seveda – premostiti na način, ki ne kviri preveč niti Cankarjevega smisla niti Bravničarjeve kompozicije.*¹²

Debevec ni skrival negotovosti ob svoji prvi režiji opere, zlasti novega dela, v katerem ni našel glasbeno-oblikovne strukture: »Bravničarjevo 'Pohujšanje' pa je neke vrste 'Sprechgesang-opera' (sploh ne vem, če ta panoga že eksistira) in bi zahtevalo pravzaprav tudi novo, svojevrstno režijo»¹³. Zadrega je bila toliko večja, če vemo, da je režiserja pojmoval kot »tolmača in zastopnika pisatelja«, v primeru opere tudi zastopnika skladatelja. Da je šlo za nov, snovni pristop h glasbenogledališkemu delu, izviren v takratnem glasbenem miljeju, daje slutiti odziv Antona Ocvirka v sicer vzvišeni in omalovažujoči refleksiji o ljubljanski Operi: »O režijski in scenični izvedbi del v operi sploh ne morem govoriti. (Izvzamem Debevečvo režijo 'Pohujšanja!')«¹⁴

Debevec je zlasti med letoma 1932 in 1937, ko je intenzivneje sodeloval z Opero (leta 1939 je postal kvalificiran operni režiser), začel ob glasbenem uveljavljati tudi igralski vidik opernih predstav, presegel je golo urejanje scene, kostumov, določanje prihodov in odhodov, od pevca pa je – po mnenju Smiljana Samca – zahteval »psihološko in glasbeno utemeljeno igro«.¹⁵ Ni bil zgolj priučen operni režiser; operna režija je bila del njegovega študija v Pragi, kjer je poleg dramske igre in režije absolvirал operno dramaturgijo pri profesorju Steinhardt, hospitaliral pri predavanjih Fidelia Finkeja in Aleksandra Zemlinskega, študiral nekaj časa tudi solopetje pri profesorju Wallersteinu (bratu znanega režiserja Dunajske državne opere dr. Wallersteina), predaval o njej dve leti na ljubljanskem Konservatoriju in obiskoval poletne operne tečaje v Salzburgu med letoma 1924 in 1926.¹⁶ Ob vstopu v ljubljansko Dramo (1928) je bil že uveljavljen kritik in publicist, kot se je izkazalo, tudi gledališki teoretik (*Gledališki zapiski*, 1933), njegove režije pa so zaznamovala navznoter obrnjena iskanja in poglobljenost. Veljale so za antipod prizadevanj »vizualista« in »okretnega teatralika« Osipa Šesta.¹⁷ Do sredine tridesetih let je bil priznan kot »najzanesljivejši usmerjevalec umetnostnih tokov« na odru ljubljanske Drame.¹⁸ Kot razgledan in virtuozen publicist (pisanje je nenehno spremljalo njegovo režisersko in igralsko delo) je svoja analitično izpeljana režiserska razmišljanja (»režijske opazke« ali »režijske opombe«) objavljal tudi na straneh gledališkega lista; z vidika operne režije pa so bili še posebej neprecenljivi njegovi zapisi iz časa, ko je v začetku štiridesetih let deloval izključno kot operni režiser. Z delom v Operi je razvijal in razkrival svoje idejne in estetske nazore (»Operni zapiski«, »Operno ustvarjanje«, »Jezik in izreka v operi«, »O opernem jeziku in opernih prevodih«, »Kramljanje

12 Ciril Debevec, »Pet opazk k režiji opere 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski',« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 9, št. 15 (1929/30): 83–84.

13 Ibid., 84.

14 Anton Ocvirk, »Ob koncu gledališke sezone,« *Ljubljanski zvon* 50, št. 7–8 (1930): 487.

15 Prim. Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 137–138.

16 Prim. Slovenski gledališki muzej. Personalna mapa. Ciril Debevec, sign. 16, mapa 206/8.

17 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 115.

18 Ibid., 108.

SEZONA 1929/30

OPERA

ŠTEVILKA 15

GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Izhaja za vsako premijero

Premijera 11. maja 1930



M. Bravničar

Matija Bravničar:

Ob priliki vprizoritve operne farse „Pohujšanje v dolini šentflorjanski“

I.

Operna oblika je v pravem pomenu besede — teater; za glasbenika je neke vrste kompromis, v katerem ne sme čista umetnost utrpeti kvalitete.

II.

Operno obliko so zagrešili naši predniki — od takrat pa do danes jo osvežujejo poizkusi, da bi vzdržala svojo upravičenost in pridobila na logiki.

III.

Opera je sicer salonskega porekla, vendar je prešla v lastninsko pravico vseh slojev — zato menda jo snubijo skoraj vsi skladatelji z večjim ali manjšim uspehom.

IV.

Laška opera je opera zvezdnikov. Prima donna in primo uomo imata okrog sebe okvir rekvizitov (skladatelja, dirigenta, režiserja, orkester, zbor in ostalo), da prideta osebno čim bolj do veljave — to je najmočnejša negacija kolektivne umetnosti.

V.

Glasilke, zvok orkestra, osebe protagonistov etc. ne smejo biti cilj samim sebi, temveč sredstvo za dosego cilja — ne avtorja, temveč njegove intuicije.

VI.

»Pohujšanje« je miselna farsa. Spada med kolektivno umetnost. Vse vloge v tej stvari so glavne.

VII.

Da muzicirajo pri pogrebih, da muzicirajo v cerkvi, se mi zdi manj logično nego muziciranje pri miselni farsii.

VIII.

Misli imajo tudi svoje čutne in čustvene odtenke in če se kdorkoli loti teh odtenkov, ni zagrešil ničesar zoper naturo stvari.

IX.

Ne uvidevam potrebe, da bi morala imeti opera svoj libreto. Vse na tem svetu ima v sebi svojo muziko. Mislim, da bi lahko skomponirali tudi Pitagorejev izrek.

X.

Cankarjeva farsa, prenešena v glasbeni okvir, zame ni eksperiment, temveč posledica mojega naziranja o teatru.

XI.

Slovenci smo srečen narod — nimamo tradicije, največje coklje v svobodnem mišljenju in ustvarjanju novih vrednot.

XII.

Močan element v človeku je komodnost — to je mehanični zakon vztrajnosti, prenešen v življenje posameznika. Če kdo prehudo občuti, da se nisem oziral na to lastnost, naj mi oprsti.

o opereti»), poglobljena razmišljanja o dramaturški in glasbeni analizi posameznih del pa je pogosto prepletal z osebnimi pogledi. Tako je denimo režijske opazke k obnovljenemu *Jevgeniju Onjeginu* razčlenil na podpoglavja z naslovi: »Lepota glasbe«, »Čudovita snov«, »Neroden libreto«, »Značaji oseb«, »Izvajanje«, »Inscenacijski in režijski problemi«, ter na osnovi temeljitih izvajanj predložil bralcu režijsko interpretacijo.¹⁹

Če se v tridesetih letih še ni govorilo o razlikah med dramsko in operno režijo in ta še ni bila ozaveščena z vidika gledališčnikov (zahtevnejši kritiki so operno režijo presojali s kriteriji dramske), glasbeniki pa, razen da so nenehno opozarjali na nujno po opernem režiserju (s tem namenom sta študijsko pristopila k operni režiji Robert Primožič in Drago Zupan), niso znali publicistično utemeljevati njenih kriterijev, je omenjeno napetost začel razreševati prav Debevec:

*V Drami predstavlja izbira dobrega repertoarja že a priori pol uspeha. Izbrati dober in vreden repertoar pa je v Drami mnogo lažje, ker je izbira v dramski produkciji mnogo večja kakor v operni. Operni repertoar je ožji in manj gibljiv, zato pa stavi v pogledu izvajanja zahteve čisto drugega značaja kot dramski. V drami leži glavna moč že v besedi sami, v vsebinskem jedru komada, kajti drama črpa svojo snov iz etičnih, moralnih, socialnih in religioznih življenjskih prvin, medtem ko je zasidrana opera predvsem v estetsko tehničnem podajanju glasbenih vrednot. Dramski režiser vzgaja vrednost igralskih osebnosti vzporedno z vsebino repertoarja, operni režiser pa mora imeti v pevcih od vsega začetka dober prirodni material, ki mora biti po svoji strukturi zmožen in mora odgovarjati zahtevam predvsem fizično. Pet do šest v tem pogledu odgovarjajočih pevcev tvori osnovo vsake opere, ki ima ambicijo razvoja.*²⁰

Debevec je v svojih naziranjih razčlenil nalogo opernega ansambla, kjer bi bilo treba »razlikovati podajanje različnih opernih slogov [...] ne samo v zunanjih sredstvih: inscenaciji, kostumih itd., temveč v *pevske izraznih sredstvih*.«²¹ O dotedanji recepciji režije pa je menil, da »operni ansambel pri vsej svoji veliki volji in sposobnosti ni varen *sistematične operne režije*, načrtnega, smiselnega, vsebinsko zahtevnega režijskega dela.«²² Slednje niti ne preseneča, saj je bila v tridesetih letih operna režija še vedno na poti lastne afirmacije, razpršena med glasbenike (Polič, Primožič, Zupan, Štritof, Neffat, Povhe) in gledališčnike (Debevec, Kreft, Šest, Delak, Gavella), torej umetnike različnih izhodišč, izkušenj in pojmovanj režiserskega dela, kakor tudi estetskih prepričanj o pomenu režije v kontekstu glasbenogledališkega dela.

19 Prim. Ciril Debevec, »Režijske opazke k obnovljenemu 'Onjeginu',« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 22, št. 12 (1942/43): 103–110.

20 Maša Slavčeva, »O delu v operi in pogojih za njen nadaljnji razvoj,« pogovor s Cirilom Debevcem, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 19, št. 11 (1939/40): 89–90.

21 Ibid., 89.

22 Ibid., 88.

IV.

V zgodnjih tridesetih letih se je na opernih odrih uveljavil temperamentni Bratko Kreft. Njegov vstop na glasbeno sceno je pospešil prav Bravničar, saj naj bi se režiser na skladateljevo pobudo obrnil s prošnjo za delo na opernega ravnatelja.²³ Svobodomiselni Polič, ki je ob zaključku sezone 1929/30 spoznal Debevčev pristop k operni režiji, je v novo sezono vstopil brez dotedanjega režiserja Kriveckega, kakor tudi brez (k služenju vojaškega roka namenjenega) Debevca. Da Bravničarjeva vloga (poleg tega, da je bil violinist v orkestru) v Operi ni bila nepomembna, pove tudi to, da mu je operni ravnatelj v sezoni 1931/32 prepustil urejanje gledališkega lista.

Kot neusmiljeni kritik dela domačega (dramskega) teatra je Kreft ob koncu dvajsetih let obračal ost svojega pisanja tudi na gledališko vodstvo in njegovo repertoarno usmeritev,²⁴ hkrati pa na Delavskem odru uprizarjal avantgardno usmerjene predstave.²⁵ Zlasti s prvim si je zaprl vrata dramskega odra, in ob sintezi Poličeve naklonjenosti in iskanja opernega režiserja pristal na opernem odru.

Preden je Opera premierno izvedla prvi Kreftov projekt, Audranovo komično opero *La Mascotte*, jo je režiser predstavil v *Slovenskem narodu*.²⁶ V svojem zapisu je problematiziral položaj operete v domačem okolju in jo predstavil kot enakovredno umetniško zvrst drami in operi, zagovarjal je idejo gledališča oz. opere kot kolektivne umetnosti ter skiciral nekatere režijske rešitve.

Spoznanja v tujini, zlasti srečanja z gledališči Tairova, Reinhardta in Stanislavskega so Kreftu prinesla nov pogled na režijo operete. Tu so dunajske ali pariške skomercializirane pristope uprizarjanja nadomestili novi prijemi, izhajajoči iz aktualnih teorij o gledališki umetnosti, preizkušenih predvsem na področju drame. Da opereta ni manjvredna zvrst, je utemeljeval z mislijo, da se v tem žanru srečujejo vsi tokovi gledališke umetnosti, torej igralsvo, petje in balet, kar pomeni, da mora resnični umetnik hkrati sintetizirati vse troje. Omenil je, da Tairov zahteva še artista-akrobata in sploh postavlja igralca nad literaturo, kar pomeni, »da je sodobno igralsko umetnost zrevolucioniral režiser, ki je postal krmar ne samo igralske temveč gledališke umetnosti nasploh.«²⁷ Sklicujoč se na Tairova in Reinhardta je zagovarjal kolektivno režijo kot nasprotje »star-sistema« ali zvezdnštva, ki ga je odpravil z enakovrednostjo vseh protagonistov (solistov, zbora, baleta). Kreft je besedilo (libreto) zmoderniziral na način *commedie dell'arte*, v igranje uvedel s stiliziranimi gibi grotesknost, besedno komiko dunajske operete pa nadomestil s situacijsko.

Težko nalogo je naprtila režija igralcem, ki so morali zapustiti tradicionalno igranje in preiti v poglobitev in grotesknost. 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.

23 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 192.

24 Bratko Kreft, »Naša drama na pragu novega leta,« *Slovenski narod*, 31. 12. 1929, 7.

25 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 186–191.

26 Prim. Bratko Kreft, »O režiji komične opere 'Mascotte',« *Slovenski narod*, 6. 11. 1930, 3.

27 Ibid.

Zbor prihaja na oder z vseh strani, se giblje na uzvišenih točkah odra – govori mestoma tudi prozno unisono – se postavi včasih na stran vodilne igre, včasih na stran protiigre. 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 babygirls. 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, sučejo kolesa itd. Poleg tega še boks, kjer nastopi Charlie Chaplin (baletk) kot internacionalni sodnik. Medtem ko iz stropa priplezata dva akrobata, se izpod odra dvigneta – Pat in Patachon ter takoj uskočita s svojo groteskno plesno točko.²⁸

Glasba in aktualizirano besedilo manj reprezentativnega dela sta bila spremljevalna dejavnika takrat vsesplošno izzivalne odrske senzacije, kakršne ljubljansko operno občinstvo dotlej ni poznalo. Kreftov prvi eksperiment oz. odrski avantgardizem²⁹ z nadihom revolucionarnih teženj tako predstavlja svojevrstno prelomno točko ne le na poti afirmacije operne režije, pač pa emancipacije operne režije glede na glasbenogledališko delo. Če je Debevec s *Pohujšanjem* najavil nov čas režijske interpretacije opere, je Kreft z *La Mascotte* neposredno uresničil revolucionarni skok v sodobno gledališko umetnost, ki je hkrati satirično aktualizirala takrat razvijajoče se diktature po Evropi. Medtem ko poseg v manj znano opereto in senzacionalno odrsko dogajanje nista ogrožala takrat splošne meščanske mentalitete, vajene sicer tradicionalnega načina uprizarjanja, je Kreftova postavitev Massenetovega *Wertherja* (4. 1. 1931) izzvala odpor publike, zaradi česar je bila predstava izredno slabo obiskana.³⁰ V modernem stremljenju je Kreft stiliziral prizorišče, kar je veljalo takrat za novost na opernem odru, tradicionalno zavezanem starinskim kulisam.

Najodličnejša plat Wertherja pa je njena režija in inscenacija [...] Scena je irealna: barvaste zavese geometrijskih oblik, od hiše so tu samo vrata, od vrta le klopica pa dve zlati (!) roži, trg simbolizira samo svetiljka itd.³¹

28 Bratko Kreft, »O režiji komične opere 'Mascotte'«, *Slovenski narod*, 6. 11. 1930, 3.

29 Pojem avantgardizem se v pričujočem prispevku nanaša na Kreftove režijske pristope, ki so do tedaj v tradicijo zazrtlo slovensko gledališko umetnost prevetrili s pristopi evropskih reformatorjev gledališča. Prispevek se omejuje na rabo pridevnika avantgardno, pri čemer le-tega pojmuje kot zanikanje umetnostnih dosežkov neposredne preteklosti, kot vdor novih in drugačnih praks naprednih evropskih gledališč v domače okolje. Avantgardno je torej sinonim za »novo umetnost« in je na ta način relacijska kategorija do tradicionalne umetnosti, posledično tudi recepcijska kategorija Kreftovih sodobnikov in publike. Čeprav Krefta ne povezujejo neposredno s slovensko zgodovinsko avantgardo dvajsetih let 20. stoletja – ta se je uresničila sprva okoli društva, lista in avantgardnega teatra *Novi oder* leta 1925 in dve leti za tem v razširjenem krogu naprednih umetnikov revije *Tank* –, je jasno, da je Kreft (tako kot Delak v okviru obeh omenjenih revij) v slovenski prostor vnašal duha naprednih teženj sočasnih umetnostnih dosežkov in gibanj, povsem uglašeni s težnjami predstavnikov slovenske zgodovinske avantgarde. Tako se zdi tudi ločevanje med slovensko zgodovinsko avantgardo in slovensko gledališko avantgardo vprašljivo, če pomislimo, da je bilo prav gledališče eden od stebrov zgodovinske avantgarde.

30 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 195.

31 Stanko Vurnik, »Werther«, *Slovenec*, 11. 1. 1932, 6.

Medtem ko je recepcijski odziv na Kreftovi režiji Novakove *Laterne* (8. 1. 1931) in Weilove enodejanke *Car se da fotografirati* (15. 10. 1931) zaznamoval molk,³² je vznemirjala in burila duhove uprizoritev Bizetove *Carmen*.

Kreft, ki je ponovno posegel po občinstvu znanem in priljubljenem opernem delu, je dan pred premiero v *Jutru* predstavil »značaj in smisel novega stila v naši operni režiji«. ³³ Pisanje je udarno začel s primerjavo režije v drami in v operi (medtem ko je drama po prvi svetovni vojni sledila v režiji, igri in inscenaciji zahtevam modernega odra, je opera pretežno ostala v tradicionalni, »okosteneli« obliki), nadaljeval s citati Stanislavskega, po katerem je opera teater in ne zgolj petje na rampi, ter posledično zahteval, da mora operni pevec doživljati in se vživljati v vlogo na način dramskega igralca. Poudaril je pomen libreta oz. oper z dobro glasbo in slabim libretom ni priznaval.

Predstavitve svoje režije *Carmen* je pričel z recepcijo opere ob njeni krstni izvedbi v Parizu – *Carmen* je opredelil kot realistično dramo iz seviljske proletarske četrti –, in poudaril, da v izvirni obliki ni poznala recitativov (»to je za interpretacijo preklete važnosti«), ki jih je mimogrede opredelil za slabe. S tem ko je tematiko označil za občečloveško (ljubezenska tragedija) in ne zgodovinsko ali nacionalno, je režijo osvobodil dotodanjih klišejev.³⁴ Ob tem se je skliceval na številne znane uprizoritve po Evropi, med drugim tudi darmstadsko, ki je drugo dejanje postavila v bar. Za razliko od Stanislavskega, ki je *Carmen* režiral stilizirano in dramaturško predelano, se je Kreft odločil za realistično režijo, za izhodišče dramaturške predelave pa je vzel Mériméejevo novelo in izvirnik opere s prozo. Tradicionalnim postavitvam *Carmen* je očital potvarjanje miljeja in kostumografije: »Lahko bi napisal brošuro o nemogočih stvareh, ki jih je vnesel v 'Carmen' konservativni, danes že okosteneli stari teater.«³⁵

*Zadnje dejanje se godi pred enim izmed delov arene, kjer so blagajne in bufetji. Toreadorska povorka za občinstvo ni vidna. Šteje namreč do štirideset ljudi na konjih in peš. To je iz materialnih razlogov (statistika) in zaradi majhnega odra pri nas nemogoče napraviti. Zato navzoči tvorijo špalir tik pred rampo in igrajo, kakor da gre povorka skozi občinstvo. Ker je nastop Escamillea brez povorke nesmiseln in nemogoč, zato je iz doslednosti njegov prizor, ki vsebuje za dramo povsem nevažnih par besed, izpuščen. Španec bo podpisal to še zaradi tega, ker se torero pred bikoborbo ne sme sestati z žensko, ker prevladuje pri njih skoraj uzakonjena prazna vera, da mu ženska prinese nesrečo, kar francoski libretisti ali niso znali ali pa niso hoteli upoštevati.*³⁶

Uresničitev sklepnega dejanja, kakor ga je opisal Kreft, je še posebej vznemirilo Govekarja (»Bizet je pogršil in Kreft ga je poučil!«), ki je v svoji kritiki prijazno

32 Emil Frelj je v obujanju spominov na Kreftove glasbenogledališke režije ob Weilovi komični operi napisal, da so bili režijski prijemi za mlade gledališnike »največkrat vzor izizvalne gledališke vznemirljivosti«. Prim: Emil Frelj, »Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta,« *Dokumenti SFGM* 19, št. 40–41 (1985): 50.

33 Bratko Kreft, »Nova uprizoritev Carmen – značaj in smisel novega stila v naši operni režiji,« *Jutro*, 19. 12. 1931, 6.

34 Ibid.

35 Ibid.

36 Ibid.

obračunal z modernizirano režijo.³⁷ Obregn timer se je ob to, da so dogodki potekali drug za drugim »kakor v kinu« in je bila (po njegovem mnenju) glasba, še posebej v prizoru »revolucije s streljanjem, ruvanjem, pretepanjem in dvema žrtvama«, ³⁸ povsem odrinjena v ozadje, ter da je dogajanje z dekoracijami vred ustvarjalo na odru nepregledno gnečo. Uprizoritev je primerjal z umetnijami cirkusa, kabareta in Jonnyja, ³⁹ kjer je bil teater v teatru pretiran do skrajnosti oz. da je Kreft kot dramski režiser pretiraval z »akcijami« v operi.⁴⁰

Če Govekar ni skrival razžalitve takratnega meščanskega okusa in ustaljenega pojmovanja opernih predstav, pa je Adamič označil Kreftovo režijo za »radikalno junaško delo«:

Pomeni prelom s starim šlendrijanom, pomeni oživiljanje, strm dvig v sodobnost, topel ogenj zopetnega zanimanja za propadajočo umetnost. Ako ni ta prenovitev nastala tudi iz duha muzike, ki je v umetniški operni formi glavno, – v drami, igrokazu igre ta prenovitev seveda lažje – pa je vendar Kreft storil smel, silen skok v sodobnost; podal je nekaj, kar mora roditi le najboljše sadove.⁴¹

Drzna modernizacija *Carmen* na način radikalnega posega v dotedanjo (togo) režijsko 'tradicijo' je razprla povsem novo pojmovanje glasbenega gledališča.

Na predstavah nove Carmen se je v gledališču trlo ljudi. Na dijaškem stojišču in po hodnikih se je v odmorih živahno polemiziralo in razpravljalo o novi obliki predstave, o dirigentu, pevcih in baletu, o scenografiji in režiji, zlasti o režiji.⁴²

Če se spomnimo, da je Kreft ob Skrbinskihovi režiji *Pohujšanja* nasprotoval tako imenovanemu literarnemu gledališču in povečeval avtonomnost režije z ozirom na literarno delo,⁴³ se zdi, da je ob postavitvi *Carmen* zasledoval isto težnjo – avtonomizacijo režije glasbenogledališkega dela. Razkol med režiserjevo idejo in dotedanjim tradicionalnim prikazovanjem operne umetnosti je bil tako izrazit, da je glasbena publicistika prvič postavila v ospredje tematiko (problematiko) operne režije, ki je bila venomer dotlej pojmovana kot samoumevna spremljevalna dejavnost oz. pripomoček pri pripravi opernega dela. Jasno je, da je bila *Carmen* bolj kočljiva naloga od *Mascotte*, ki je v svoji dramaturški zasnovi dopuščala širše možnosti svobodnega gledališkega oblikovanja. Vendar se tudi tu Kreft ni odpovedal iskanju stika s sodobnostjo, poudarjanju socialne strukture predrevolucijske Španije in njene sinhronizacije z idejo proletariata ter raziskovanju psihološke resničnosti.

Kreftov režijski poseg v glasbeno dramaturško obliko *Carmen* se je izkazal za dotlej najdrznejši poskus posodobitve tradicionalne operne strukture, zato ne preseneča, da

37 Fran Govekar, »Senzacije v našem gledališču,« *Slovenski narod*, 24. 12. 1931, 7.

38 Ibid.

39 Jonny se nanaša na opero *Jonny svira* Ernsta Křeneka, ki jo je ljubljanska Opera krstno izvedla v sezoni 1928/29.

40 Govekar, »Senzacije v našem gledališču,« 7.

41 Emil Adamič, »Carmen v novi režiji,« *Jutro*, 23. 12. 1931, 3.

42 Frelj, »Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta,« 51.

43 Prim. Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 182.

je delo publiko razdvojilo na razžaljeno konservativno občinstvo in na napredno mladino s krogom progresivnih intelektualcev.

V isti sezoni (1931/32) je Kreft režiral tudi tri Osterčeve enodejanke, premierno izvedene na isti večer (27. 2. 1932): operi *Medea* (po Evripidovi tragediji) in *Dandin v vicah* (po Molièrovem *Dandinu*) ter baletno pantomimo *Maska rdeče smrti* (po zgodbi Edgarja Allana Poeja). Obe operi je Osterc navezal na sočasno tradicijo Milhaudovih in Hindemithovih minutnih oper, pri katerih ni bila več v ospredju karakterizacija oseb ali situacije, temveč čim hitrejši potek dogodkov, ki »se vrste s tako naglico, kakor če bi igralci govorili prozo«. ⁴⁴ Osterčeva sodobna opera je že sama po sebi ponujala svobodno gledališko zasnovo (libreta je po svetovni literaturi priredil skladatelj sam) ter se v osnovi približevala Kreftovemu pojmovanju glasbenogledališkega dela. Napredna estetika glasbene in gledališke forme ni zbujala pretiranega interesa v javnosti; glasbena stroka je v stavku ali dveh z odobravanjem povzela Kreftovo delo, več prikritega nelagodja ji je povzročala glasbena plat Osterčevih enodejank. Medtem ko se je Adamič spretno izognil osebnemu opredeljevanju Osterčeve glasbe, je vseeno priznal: »avtorju, režiserju in inscenatorju so se vse tri enodejanke, ki bi brez pavz trajale morda komaj uro vzgledno, neverjetno gloriozno posrečile,« ⁴⁵ Govekarjev afirmativni kritičski ton pa je opredelil že prvi stavek: »Slavka Osterca spoštujem: izredno je marljiv, bujno produktiven, neomajno zvest sprejetim načelom.« ⁴⁶ Nepodpisani zapis v *Slovenecu*, ki je napovedal kritiko, ki pa ni nikoli izšla (nemara zaradi smrti takratnega poročevalca Stanka Vurnika), je nakazal zavračajoč odziv: »Kaj je z našo opero?« ⁴⁷

V času med Osterčevimi enodejankami in Bravničarjevo satirično revijo *Stoji, stoji Ljubljanca ...* je Kreft režiral pietetno spoštljivo *Rusalko* in groteskno komedijantsko *Fra Diavolo* (uprizoritev je bila začinjena z učinkovitimi mizanscenskimi preobrat in »žgečljivo pikanterijo«). Obeh glasbeno sentimentalnih operet (*Havajska roža* in *Blejski zvon*) ni mogla rešiti niti njegova iznajdljiva režija, s *Traviato* pa je, podobno kot s *Carmen*, ponovno prebil tradicionalno zakoreninjene pregrade. S predelavami in glasbenimi okrajšavami, ki sta jih opravila skupaj z Nikom Štritofo, z moderno zasnovano režijo in sceno ter izjemno pevsko zasedbo – Zlato Gjungenac, Josipom Gostičem in Vekoslavom Jankom – pa se je uprizoritev uvrstila med med vrhunce ljubljanske Opere. ⁴⁸

V.

V Kreftovi senci je v sezoni 1932/33 deloval kot operni režiser tudi Ferdo Delak. Njegov vstop na oder ljubljanske Opere leta 1932 ni bil naključen; sovpadal je z Delakovim prihodom iz tujine v Ljubljano februarja istega leta. Da je marca že režiral Offenbachovo *Robinzonjado*, gre nemara zaslugi prav Poliču, ki je z nekdanjim

⁴⁴ Slavko Osterc, »Minutne opere,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 11, št. 9 (1931/32): 3.

⁴⁵ Emil Adamič, »Slavko Osterc: Tri operne enodejanke,« *Jutro*, 2. 3. 1932, 3.

⁴⁶ Fran Govekar, »Osterčeve tri enodejanke,« *Slovenski narod*, 29. 2. 1932, 2.

⁴⁷ [Avtor neznan], »Slavko Osterc: Medea, Maska rdeče smrti, Dandin v vicah,« *Slovenec*, 1. 3. 1932, 10.

⁴⁸ Prim. Ciril Cvetko, *Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjungenac v ljubljanski Operi* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1999), 70–74.

urednikom mednarodne revije avantgardistične umetnosti *Tank* (1927) želel okrepiti operno režijo.

Delak se je dotlej izobraževal v evropskih gledaliških središčih ter bil teoretično in – s svojim neposrednim delovanjem v nemških gledaliških skupinah pri Erwinu Piscatorju – praktično razgledan v avantgardnem gledališču. Na Dunaju in Berlinu je v svojih predstavah že uporabljal film, radio, viseče ravnine, skioptikon, mehanično premakljive kulise in celo lutke v človeški velikosti, s katerimi je ustvarjal podobo neresničnosti.⁴⁹

Ob vrnitvi v Ljubljano je obnovil nekdanji Kreftov Delavski oder ter eno sezono deloval kot pogodbeni režiser Opere. Ko je Polič napovedoval sezono 1932/33, je jasno opredelil vloge režiserjev:

*Kreft in Delak sta kot novostrujarja posebno uporabna pri moderni literaturi in pa tam, kjer je treba najti starejšim delom sodobnejši izraz. Posebna pridobitev za opero je Ciril Debevec, ki je zelo muzikalen in trden v notranji režiji; le-ta se baš v operi zelo zanemarja.*⁵⁰

Delak je na oder ljubljanske Opere vstopil po tem, ko je Kreft že inkorporiral novosti nekaterih evropskih reformatorjev gledališča. Deloval je ob Kreftu in uprizarjal dela sodobnosti, a takšna brez modernističnih vzgibov, kot so bila *Adel in Mara* Josipa Hatzeja, *Hlapec Jernej* Alfreda Mahovskega, *Erika* Janka Gregorca in *Morana* Jakova Gotovaca. V nevhvaležnem položaju med avantgardno izkušnjo in deli brez sodobne tendenčnosti je iskal ravnovesje, a ne vedno uspešno. Čeprav je kritika zaznavala Delakov režiserski potencial, ni nikoli mogel zablesteti tako kakor Kreft. Svojo režisersko interpretacijo je v razlagalnem tonu (brez potrebe po eksplikaciji revolucionarnih idej) posredoval publiki le ob uprizoritvi *Hlapca Jerneja* Alfreda Mahovskega.⁵¹

Polnokrvna teaterska domišljija Bratka Krefta je radikalno zaznamovala ljubljansko Opero, s katero je sodeloval še tri sezone po tem, ko je novembra 1932 (končno) postal dramski režiser Narodnega gledališča v Ljubljani. Istega leta je začel ponovno intenzivneje sodelovati z Opero Ciril Debevec, mojster poglobljene miselne razčlembe notranjih glasbenogledaliških povezav, ki ni nujno iskal odgovorov pri zagovornikih modernističnih tokov in za katerega režija, še posebej operna, ni bila izključno avtonomna kreativna dejavnost.

Predzadnja Kreftova režija je bila (po izjemni *Traviati*) uprizoritev Bravničarjeve satirične revije oz. operete *Stoji, stoji Ljubljanca* ..., o kateri je skladatelj napisal:

*Veselilo bi me napisati satiro, falotsko in barabsko. Glavna oseba bi bil slovenski idealist (ki se v svojih idealih rad zaletava), ki spozna, da je naša največja tragedija to, ker smo majhni in se ta lastnost prenaša v vse naše življenje.*⁵²

49 Ana Kocjančič, *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991* (Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2018), 97.

50 [Avtor neznan], »Kakšne načrte ima naša opera? Operni ravnatelj M. Polič o sezoni 1932/33 in o naših gledaliških problemih,« *Jutro*, 27. 8. 1932, 6.

51 [Avtor neznan], »Režiser Delak o operi Hlapec Jernej,« *Jutro*, 29. 9. 1932, 3.

52 Matija Bravničar – N. Pirnat: *Stoji stoji Ljubljanca ...» Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 13, št. 7 (1933/34): 1.

Že sama predstavitev dela v gledališkem listu in *Jutru* (avtor besedilne predloge Niko Pirnat je v dnevniku opisal, da se je libreta lotil iz dolgočasje, saj naj bi imel zaradi prevelikih dohodkov v kiparstvu preveč prostega časa) je nakazovala na norčevanje in prepotencirano samoironijo, banalizacijo v obliki »poredne« groteskne komedije tako na ravni vsebine kot odnosa ustvarjalcev do le-te. Bravničar je šel celo tako daleč, da je v gledališkem listu predstavil nekatere Pirnatove opazke iz režijske knjige:

*Vinska klet. Po stenah razni pivski napisi (naj jih po mili volji razobesi režiser Bratko Kreft!). Na odru naj se toči pravo slovensko vino, to pa zato, da bodo igralci res v elementu in ne bo tistega klavrnega špilanja, ki je pri nas v navadi v pivskih scenah, ko gledalec kar vidi, kako se poštenim igralcem – Slovincem gnusi in zaletava odrska limonada!*⁵³

Da je šlo za kritično satiro, ki je za glasbenim motivom ponarodele pesmi *Stoji, stoji Ljubljanca* ... smešila navade in razvade znanih slovenskih narodnjakov in njihovih žena, je zabeležil Emil Frelih in še posebej izpostavil enega najbolj problematičnih prizorov prav s Prešernom:

[...] na Frančiškanskem trgu, kjer kuhajo hrenovke za nočne krokarje, stopi lačen s spomenika in pri prodajalcu naroči hrenovko, da bi si potešil glad, medtem ko njegova ljubezniva muza graciozno zapleše skupaj z balerinami, ki predstavljajo ljubljansko meglo. Medtem Prešeren (*Dermota*) poje svoje stihe: »Ko brez miru okrog divjam ...« Na koncu se prodajalec hrenovk in Prešeren, ki nima denarja, sporečeta. Šele zdaj ga spoznajo, vendar Prešeren noče več nazaj na spomenik. Zato ga z gasilsko lestvijo in škripcem spravijo nazaj.⁵⁴

Komična groteska ni dosegla svojega namena, vsaj po številu predstav sodeč ne – uprizoritvi sta bili samo dve –, razen če je bila zamišljena kot neusmiljena provokacija slovenske kulturne javnosti s strani treh avtorjev.

Medtem ko je Govekar v svoji kritiki še skušal ugovarjati vsebinski ideji satire – poudarek je bil na literarnem delu,⁵⁵ je Ukmarjev nadvse kratek zapis opereto označil za »grobi nesmisel«, glasbo pa za »šibko in naivno«, medtem ko je literarni del povsem ignoriral.⁵⁶ Glasbeno plat operete je podrobno v *Ljubljanskem zvonu* razčlenil Srečko Koporc, ki je poudaril, da umetniško pomankljivo delo ocenjuje le iz glasbeno-kulturnih razlogov.⁵⁷

Nihanje med eksperimentalno groteskno komiko in trivialnostjo se je v percepciji razpenjalo med zabavo in jezo. Dejstvo, da je Bravničar posegel po opereti, namiguje na nesporni Kreftov vpliv oz. na režiserjeve zagovore umetniškosti žanra, propagirane ob izvedbi *La Mascotte*. Ali je ideja satire prav tako izhajala iz Kreftove senzacionalne

53 Ibid., 3.

54 Frelih, »Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta,« 55–56.

55 Fran Govekar, »Stoji, stoji Ljubljanca ... oživljena?« *Slovenski narod*, 7. 12. 1933, 2.

56 Vilko Ukmar, »Opera: Stoji stoji Ljubljanca ...,« *Slovenec*, 5. 12. 1933, 7.

57 Srečko Koporc, »Ljubljanska opera: 'Stoji stoji Ljubljanca ...',« *Ljubljanski zvon* 54, št. 3 (1934): 184.

upodobitve omenjenega dela, se prav tako vsiljuje kot domneva. Morda bi bolj sofisticiran prikaz zgodbe v prepričljivejšem glasbenem kontekstu dopuščal večjo možnost približevanja zgodovinski uprizoritvi *La Mascotte*.

Pričujoča razprava je razkrila pot, po kateri se je vloga opernega režiserja v ljubljanski Operi med obema vojnama transformirala iz obstranske umetniške dejavnosti v avtonomen in posledično priznan umetniški akt. Na tej poti umetniške emancipacije operne režije je imel odločilno vlogo prav operni ravnatelj Mirko Polič, naklonjen modernim tokovom v umetnosti in literaturi. Polič je na glasbenem polju odpiral vrata naprednim ustvarjalcem ter posledično novim režijskim pristopom v operi.

Tako je v Opero povabil mladega prodornega dramskega režiserja Bratka Krefta, katerega režije so radikalno zaznamovale ljubljansko Opero. V njih je Kreft zasledoval težnjo po avtonomizaciji režije glasbenogledališkega dela in s svojim pristopom ter interpretacijo operne ali operetne vsebine praviloma šokiral tedanji – v preteklost zazrt – okus ljubljanskega meščanstva. Poleg Krefta je Polič povabil v Opero še v evropskih gledaliških središčih izobraženega Ferda Delaka, ki pa mu za razliko od Krefta na polju glasbenogledaliških del ni uspelo napraviti takšnega preboja. Izjemno sistematično in neprecenljivo je bilo delo Cirila Debeveca, gledališkega režiserja in teoretika, publicista in kritika. Medtem ko sta se Kreft in Delak napajala v idejah takrat naprednih evropskih gledališč in režijo pojmovala kot kolektivno umetniško dejanje, pa je Ciril Debevec k operni režiji pristopal osebno – neobremenjen z gledališko estetiko napredka in nove umetnosti je publicistično artikuliral svoje pojmovanje operne režije, kot glasbeni poznavalec poglobljeno raziskoval plasti specifičnega glasbenogledališkega dela, skladateljeve ustvarjalnosti, glasbenega sloga in nenazadnje glasbenozgodovinskega konteksta dela, ter v presečišču vseh vidikov artikuliral svoj osebni režijski pristop.

Vsi omenjeni akterji so (skupaj z Osipom Šestom) postavili temelje umetniški operni režiji ter s svojim delom omogočili ljubljanski Operi neprekosljiv ugled v tedanji Kraljevini Jugoslaviji.

Bibliografija

- [Avtor neznan.] »Kakšne načrte ima naša opera? Operni ravnatelj M. Polič o sezoni 1932/33 in o naših gledaliških problemih.« *Jutro*, 27. 8. 1932.
- [Avtor neznan.] »Režiser Delak o operi Hlapec Jernej.« *Jutro*, 29. 9. 1932.
- [Avtor neznan.] »Slavko Osterc: Medea, Maska rdeče smrti, Dandin v vicah.« *Slovenec*, 1. 3. 1932.
- [Avtor neznan.] »Z Matijo Bravničarjem.« *Slovenec*, 19. 4. 1930.
- Adamič, Emil. »Carmen v novi režiji.« *Jutro*, 23. 12. 1931.
- Adamič, Emil. »Slavko Osterc: Tri operne enodejanke.« *Jutro*, 2. 3. 1932.
- Bravničar, Matija. »M. Bravničar – N. Pirnat: Stoji stoji Ljubljanca...« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 7 (1933/34): 1–4.
- Bravničar, Matija. »Ob priliki vprizoritve 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski'«. *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 9, št. 15 (1929/30): 79–80.

- Cvetko, Ciril. »Režijske opazke k obnovljenemu 'Onjeginu'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 12 (1942/43): 103–110.
- Cvetko, Ciril. *Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjungenac v ljubljanski Operi*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1999.
- Debevec, Ciril. »Pet opazk k režiji opere 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 9, št. 15 (1929/30): 83–84.
- Frelih, Emil. »Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta.« *Dokumenti SFGM* 19, št. 40–41 (1985): 47–57.
- Govekar, Fran. »Senzacije v našem gledališču.« *Slovenski narod*, 24. 12. 1931.
- Govekar, Fran. »Osterčeve tri enodejanke.« *Slovenski narod*, 29. 2. 1932.
- Govekar, Fran. »Stoji, stoji Ljubljanca ... oživljena?« *Slovenski narod*, 7. 12. 1933.
- Kocjančič, Ana. *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Koporc, Srečko. »Ljubljanska opera: 'Stoji stoji Ljubljanca ...'.« *Ljubljanski zvon* 54, št. 3 (1934): 184–186.
- Kreft, Bratko. »Ivan Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Ljubljanski zvon* 48, št. 12 (1928): 747–754.
- Kreft, Bratko. »Naša drama na pragu novega leta.« *Slovenski narod*, 31. 12. 1929.
- Kreft, Bratko. »Nova uprizoritev Carmen – značaj in smisel novega stila v naši operni režiji.« *Jutro*, 19. 12. 1931.
- Kreft, Bratko. »O režiji komične opere 'Mascotte'.« *Slovenski narod*, 6. 11. 1930.
- Lukan, Blaž. »Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije.« V *Dinamična sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, 89–125. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2010.
- Moravec, Dušan. *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.
- Ocvirk, Anton. »Ob koncu gledališke sezone.« *Ljubljanski zvon* 50, št. 7/8 (1930): 473–487.
- Ost [Osip Šest]. »Jaz in Oranže.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 3 (1927/28): 38–39.
- Osterc, Slavko. »Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Ljubljanski zvon*, št. 6 (1930): 377–378.
- Osterc, Slavko. »Minutne opere.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 9 (1931/32): 2–3.
- Slavčeva, Maša. »O delu v operi in pogojih za njen nadaljnji razvoj.« Pogovor s Cirilom Debevcem. *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 11 (1939/40): 87–91.
- Slovenski gledališki muzej. Arhivsko gradivo. Zapisnik seje Sosveta pri Narodnem gledališču v Ljubljani, 26. 4. 1938.
- Slovenski gledališki muzej. Personalna mapa. Ciril Debevec, sign. 16, mapa 206/8.
- Ukmar, Vilko. »Opera: Stoji stoji Ljubljanca ...« *Slovenec*, 5. 12. 1933.
- Vurnik, Stanko. »Nova slovenska opera.« *Dom in svet*, št. 9 (1929): 279–282.
- Vurnik, Stanko. »Werther.« *Slovenec*, 11. 1. 1932.

POVZETEK

This article illuminates the time of the Ljubljana Opera House between both world wars; it highlights the issues of opera directing and the artistic emancipation of the opera director through the prism of the most significant actors of this institution. In the first half of the 1920s, directing at the Ljubljana Opera House meant organizational coordination of the artists' work and the responsibility for external components of the productions. Osip Šest and Milan Skrbinšek significantly strengthened the affirmation and emancipation of theatre direction of the Ljubljana National Theatre. The directing management of operas was usually left to the discretion of conductors, singers and actors, i.e. either permanent or guest artistic personnel, who at the level of content more or less successfully coordinated individual collaborators into a coherent whole. With the commencement of Mirko Polič as opera director (1925), a new period of the Ljubljana Opera House evolved, characterized by the artistic growth of the ensemble, fresh perspectives and expansion of the repertoire, the inclusion of modern works and consequently contemporary tendencies in the field of opera production. The director's broad-mindedness and fondness for modern currents in art and literature opened new

doors to sophisticated intellect in the field of music, and thus to new artistic approaches in opera.

Polič invited to the Opera the young, temperamental and perceptive director Bratko Kreft, whose opera direction radically marked the work of this institution. In his productions, Kreft followed the tendency towards autonomy in the direction of musical theatre works. In addition to Kreft, Polič also invited Ferdo Delak to the Opera, a director educated in European theatre centres. Also remarkably systematic and significant was the work of opera director Ciril Debevec, who was an established publicist, critic and theatre theorist. While Kreft and Delak drew inspiration from the ideas of at that time advanced European theatres, and perceived the theatre as a collective artistic creation, Debevec's opera directing was more personal and self-reliant. Unencumbered with the modernness of contemporary theatres, he articulated his perception of opera directing through publicity texts; he thoughtfully explored the layers of individual musical theatre works, of the composer's creativity, musical style and the musical historical context of each work. All the mentioned actors (together with Osip Šest) laid the foundations for opera direction and with their work enabled the Ljubljana Opera House to gain an unsurpassable reputation in the former Kingdom of Yugoslavia.