



UDK 792.02(497.4Ljubljana) „193“:82.09-293.2

82.09-293.2:792.02(497.4Ljubljana) „193“

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/174-194

## Povzetek

Razprava oriše dve ljubljanski uprizoritvi Audranove operete *La Mascotte*, obe v režiji Bratka Krefta (1905–1996) in scenografiji Vasilija Uljanišičeva (1887–1934). Zgodbo o kmečkem dekletu, ki naj bi kot maskota prinašala srečo vsem okrog sebe, če se ne poroči, so z glasbo Edmonda Audrana ter libretom Alfreda Duruja in Henrija Chivota prvič uprizorili v Parizu leta 1880. Pri nas je bila premierno uprizorjena 9. novembra 1930 na odru ljubljanske Opere, hkrati pa čez dve leti v isti režiji na novo uprizorjena na prostem v parku Tivoli v Ljubljani (premiera 8. september 1932). Opereta *La Mascotte* je bila ena prvih predstav na naših poklicnih odrih, ki so bile zasnovane po novih avangardnih merilih. Kreft jo je namreč režijsko, scenografsko in kostumsko priredil glede na aktualne politične pa tudi likovne, gledališke in filmske razmere. Nekatere like izvirnika je zamenjal z liki, ki so karikirali politika Benita Mussolinija, komika Charlieja Chaplina in še nekatere, ter dodal celo izmišljeni lik delegata Društva narodov. Ustvaril je sodobno *commedie dell'arte*, ki je takoj postala gledališka uspešnica.

---

**Ključne besede:** scenografija, opereta, gledališče na prostem, zgodovinske avantgarde, slovenska moderna likovna umetnost, karikatura, Bratko Kreft, Benito Mussolini

---

Mag. **Ana Kocjančič** (1977), umetnostna zgodovinarica, kustodinja in galeristka, je končala podiplomski študij (2006, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani) na temo *Scenografija v slovenskih dramskih gledališčih med obema vojnama (1918–1941)*. Je strokovna sodelavka za scenografijo in gledališke tehnike pri pripravi gledališkega terminološkega slovarja ter soavtorica izdane publikacije (2007, SAZU, Ljubljana). Raziskuje zgodovino slovenske scenografije, njeno povezavo z razvojem slovenske likovne umetnosti in vplive evropskih gledaliških gibanj ter evropske likovne umetnosti na njen razvoj. Je avtorica obsežne monografije *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, istoimenske razstave in člankov, televizijskih ter radijskih oddaj o razvoju slovenske scenografije.

ana.kocjancic77@gmail.com

# Opereta *La Mascotte* (Dekle sreče) v režiji Bratka Krefta

---

Ana Kocjančič

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani

---

## Uvod

V prispevku bomo skušali osvetliti trenutek gledališča na Slovenskem v času med svetovnjima vojnama, ko je opereta v obliki komedije rušila meje med klasičnim gledališčem in novimi avantgardnimi smermi. Kaj vse je prinesla popolna preobrazba operete devetnajstega stoletja z novimi avantgardnimi prijemi in aktualnimi političnosatiričnimi domislicami, si bomo pogledali na primeru Audranove *La Mascotte*, ki je v režiji Bratka Krefta (1905–1996) in scenografiji Vasilija Uljaniščeva (1887–1934) s podnaslovom *Dekle sreče* doživela premiero 9. novembra 1930 na odru ljubljanske Opere.

Zgodbo o kmečkem dekletu, ki naj bi kot maskota prinašala srečo vsem okrog sebe, a le dokler se ne poroči, so z glasbo Edmonda Audrana (1840–1901) ter po libretu Alfreda Duruja (1829–1889) in Henrija Chivota (1830–1897) prvič uprizorili v Parizu leta 1880. Pri nas je bila krstno uprizorjena v tridesetih letih 20. stoletja prav v režiji Bratka Krefta kot avantgardno zasnovan političnosatirični muzikal, ki je še dolgo ostal v zavesti ljubljanske publike kot ena najuspešnejših komedij. Sploh po tem, ko sta jo ustvarjalca dve leti po premieri prenovila in aktualizirala še z drznejšimi gagi in prizori ter jo postavila na prostem pod Tivolski grad (premiero 8. september 1932). Nastal je pravi komično-političnosatirični gledališko-operetni spektakel.

Najprej si bomo pogledali milje oziroma dogajanje na odru ljubljanske operne hiše v času, ko je Kreft na njenem odru ustvaril *La Mascotte*. Ni zanemarljivo, da je bila prav ta opereta tista, ki se je v obeh postavitvah za vedno vpisala v našo gledališko zgodovino kot prelomna predstava.<sup>1</sup> Prva odrska postavitve je v režiji, igri in scenografiji pokazala nove načine uprizoritve pod »načeli Tairova in Reinhardta« in »dosegla izredno močan uspeh ter žela aplavze, kakor nobena operna novost višje

---

<sup>1</sup> Fran Govekar je v kritiki ob tivolski uprizoritvi zapisal: »Bratko Kreft nam je priredil resnično prvovrstno teatrsko senzacijo. In že drugič s tole preprosto, ljubeznivo Mascotto. V gledališču z groteskno stilizirano režijo in kolektivnim igranjem zdaj v Tivolskem parku pa s čisto realistično režijo in igro, v kateri razni nastopi množic združujejo efekte, kakršne gledamo le v kinu in cirkusu« (Govekar, »Maskota v parku« 2).

umetniške kvalitete« (Govekar, »La Mascotte« 2). Njena izvedba v Tivolskem parku pa je bila prelomna, saj je bila poleg vseh prej omenjenih novosti tudi najboljšejejši gledališko-operni spektakel na prostem pri nas v času med obema vojnama. Obe Kreftovi različici *La Mascotte* sta bili uprizorjeni, ko je bil direktor operne hiše Mirko Polič (1890–1951), ki je spodbujal modernizacijo operne umetnosti ter vpeljavajo novih avantgardnih gledaliških in likovnih smernic na naše poklicne odre.

Priljubljenost operetnih uprizoritev pri publiku je že od nekdaj poleg lahkotnosti glasbe krepila tudi barvita in razkošna dekorativna podoba scenskega ozadja, ki je vse do druge polovice tridesetih let 20. stoletja vztrajala pri kulisni, škatlasti osnovi. Če je v slovenskem gledališču in operi v tem času pod scenografskimi prijemi slikarja Ivana Vavpotiča (1877–1943) in arhitekta Rada Kregarja (1893–1962) naturalistično, kulisno-škatlasto scensko podobo že zamenjal sodobnejši ekspresionistični tip tako imenovane razkosane kulisne scene, ki naj bi tudi akustično ustrezal ekspresionističnim besedilom in izvedbam, pa so bile operete tega časa še vedno zasnovane z dvodimenzionalno kulisno sceno. Tako operetna scenografija vse do tridesetih let ni dosegla tistega stilnega razvoja, ki sta ga naša operna in gledališka scenografija (Kocjančič, »Scenografija« 493–512). Zato je še toliko zanimivejši premik v avantgardno smer, v katero je operetno scenografijo pa tudi režijo usmeril prav Bratko Kreft.

Premislili in analizirali bomo obe uprizoritvi Kreftove *La Mascotte* in ju postavili v čas dogajanja ter razmislili o pomenu in vplivu te uprizoritve na sočasne operne predstave in preostale predstave poklicnih gledališč na Slovenskem. Delno se bomo dotaknili operetnega repertoarja, predvsem tistih uprizoritev, ki so že kazale moderno podobo vsaj z nekaj avantgardnimi elementi.

Pogledali si bomo, kakšne so bile sočasne gledališke in aktualne politične razmere ter kako so vplivale na režiserja in njegove likovne sopotnike. Zanimalo nas bo, kakšne so bile razlike med prvo in drugo uprizoritvijo, kako sta se režiser in scenograf odzvala na sočasno likovno in filmsko dogajanje ter kaj vse sta črpala od obeh medijev. Kako se je režiser lotil stare komične operete Edmonda Audrana s sredine 19. stoletja in kako jo je spremenil v moderno družbeno in političnokritično komedijo novega časa? Je politična satira preživela uprizoritev pred meščansko ljubljansko publiko v času med obema vojnama?

## Miljé

Opereta na Slovenskem je razcvet moderne režije in scenografije doživljala v tridesetih letih 20. stoletja. Med ljudstvom je bila kot glasbena zvrst vseskozi priljubljena in je

uspešno polnila vedno prazno gledališko blagajno.<sup>2</sup> Občinstvo se je poleg lahkotnejše glasbe veselilo tudi barvitih in razkošnih dekoracij, ki pa so bile praviloma narejene iz kulis in zastorov ter postavljene v škatlaste prostore (Kocjančič, »Scenografija« 495). Drugače pa so nanjo gledališki kritiki in gledališki ustvarjalci, ki so jo označili za neumetniško ter celo škodljivo za ugled in okus občinstva.<sup>3</sup> A režiserjem tako imenovane tretje generacije slovenske zgodovinske avantgarde oziroma mlademu krogu gledaliških ustvarjalcev (večinoma Tržačanov), zbranih okrog novega direktorja Mirka Poliča, je z novimi pristopi v režiji, kostumografiji in scenografiji uspelo dvigniti raven njene kakovosti. S tem pa je postala bolj cenjena tudi v gledaliških krogih.<sup>4</sup>

Leta 1925 je direktorsko mesto ljubljanske Opere prevzel dirigent Mirko Polič (1890–1951). Okrog sebe je zbral sposobne mlade ustvarjalce, s katerimi je poskušal izoblikovati novo, modernejšo podobo slovenske opere in operete. Prav v njegovem času (1928) so prvič in edinkrat razpisali scenografski natečaj za Kogojevo opero *Črne maske*,<sup>5</sup> na katerem so sodelovali predstavniki slovenskega avantgardnega gibanja: Avgust Černigoj (1898–1985), Ivan Čargo (1898–1958), Ivo Spinčič (1903–1985), Edvard Stepančič (1908–1991) in Ferdo Delak (1905–1968) ter hišni scenograf Ivan Vavpotič (1877–1943).<sup>6</sup> Zmagali so scenski osnutki Ivana Vavpotiča v ekspresionističnem stilu, po katerih je bila nato uprizorjena opera.

S stališča sodobnih gledaliških in likovnih smernic pa so bili zanimivejši preostali scenski osnutki natečaja. Nakazovali so novo, moderno scenografijo, usmerjeno v evropske avantgardne tokove. Na njih so bila zasnovana prizorišča z geometrično-abstraktno razkosanimi kulisnimi elementi, predvideno je bilo gibanje figur po odrskem prostoru v višinskih in globinskih nivojih s pomočjo konstrukcij ter učinki svetlobe in projekcije reflektorjev (Delak, »Scenični osnutki« 182). Scenski osnutki so bili torej dovolj zanimivi, da je v njih Polič prepoznal možnosti za razvoj opernega odra v smislu modernih evropskih poti, moč, energijo in želje mladih ustvarjalcev ter hkrati dobil dodatno spodbudo svojim tendencam po prenovi predstav v ljubljanski operni hiši.

2 Naše gledališče je bilo v tem času spet v finančni stiski. Državna subvencija je bila prenizka in ni pokrila niti stroškov za vzdrževanje Opere in Drame (Kreft, »O uprizoritvi« 150). Tudi odločitev ravnatelja Opere Mirka Poliča, da uvrsti *La Mascotto* v repertoar, je bila povezana z iskanjem repertoarnega dela, s katerim ne bi bilo preveč nepotrebnih stroškov. Audranovi opereti so namreč ravno potekle avtorske pravice in ni bilo treba plačevati tantiem (prav tam 151).

3 Mednje je sodil tudi režiser Milan Skrbinšek (1886–1963): »Sovražil [je] opereto kot nekaj, kar je pod ravno pravega umetniškega gledališča in škodljivo, ker kvari ugled in zastruplja občinstvo, igralce pa zapeljuje v ceno 'komedijantstvo' ali celo 'cirkusijado', ki hlepita le po vnanjem umetniškem učinku« (Kreft, »O uprizoritvi« 153).

4 »Ljubljanska opera daje sedaj operetno noviteto Audrana *La Mascotte*. Opereta sama na sebi ni kdovekaj glasbeno prida, vredno pa je, da jo greš gledat zato, ker jo je režiral g. Bratko Kreft. Njegov poizkus je iz operete napravil nekakšno grotesko in to s pomočjo režije« (»*La Mascotte*« 7).

5 Kogojevo opero *Črne maske* so premierno uprizorili 7. maja 1929 v režiji Borisa Kriveckega in scenografiji Ivana Vavpotiča.

6 Slikar Ivan Vavpotič je bil od leta 1926 hišni scenograf ljubljanskega dramskega gledališča. Tudi Ivo Spinčič je že prej kot scenograf sodeloval na ljubljanskem dramskem odru. Postavil je sodoben interjer za Kulundžičevo *Polnoč* (19. 10. 1927, režija Ciril Debevec). Drugi se z delom na poklicnih gledaliških odrih še niso srečali.

Na opernem odru so se zato začele vrstiti predstave v modernejši podobi. Do razcveta scenografije in kostumografije je prišlo po letu 1930, ko se je ekipi opernih ustvarjalcev pridružil rusko šolan scenograf (po rodu Ukrajinec) Vasilij Uljaniščev.<sup>7</sup> Na Slovenskem je preživel zadnja leta svoje umetniško bogate avantgardne kariere. Nekoč, ko je v mladosti sodeloval z znamenitim ruskim konstruktivistom Vsevolodom Meyerholdom (1874–1940), je bil med pionirji avantgardnega gledališča, ruskega konstruktivizma in razvoja moderne scenografije (Kreft, »O uprizoritvi« 168). Verjetno bi bil rezultat vseh scensko-kostumsko opremljenih predstav Uljaniščeva še boljši, če bi bilo na razpolago več finančnih sredstev. Tu se je namreč tudi v teh najplodnejših medvojnih letih prenove opernih prestav spet zapletalo.<sup>8</sup>

Tako sodi med vrhunce ustvarjanja Uljaniščeva na odru ljubljanske Opere sodobno scensko in kostumsko opremljen Delannoyev balet *Damski lovec* (15. 10. 1931, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani). Balet je le leto prej doživel krstno premiero v Opéra Comique v Parizu (»Marcel Delannoy« 1), in sicer v režiji in koreografiji baletnika Vaclava Vlčka (1895–1968), ki je dolgo nastopal pri nas, nato pa se pridružil baletni turneji *Gledališča futuristične pantomime* Enrica Prampolinija (1894–1956) (Neubauer 115). Tudi v ljubljansko uprizoritev baleta *Damski lovec*, kjer so baletniki plesali po tleh, poslikanih z mrežo, podobno šahovskim poljem, je bila vključena pantomima (»Vsebina« 3). Konstruktivistične večbarvne ploskve ozadja je različno osvetljevala reflektorska svetloba. Moderna glasba je zvenela v polifoniji zvokov in vsebovala celo deklamirajoče petje (Č, »Damski lovec« 4). Kostume in scenografijo pa je Uljaniščev osnoval z očitnim naslonom na gledališko delavnico nemške umetniške šole Bauhaus oziroma na avantgardno zamisel *Triadnega baleta* Oskarja Schlemmerja (1888–1943) (Kocjančič, *Prostor* 149).

Ob tej uspešnici se je na ljubljanskem opernem odru zvrstilo še nekaj zanimivih avantgardno zasnovanih uprizoritev. Tu bomo omenili le nekatere scenografsko najzanimivejše operetne predstave.<sup>9</sup> Moderno zasnovana je bila uprizoritev Bentazkyjeve operete *Trije mušketirji* (18. 1. 1932), pri kateri sta režiser Bratko Kreft in scenograf Uljaniščev poleg svetlobne uporabila tudi filmsko projekcijo z duhovitimi in dovtipnimi podnaslovi (Osterc, »Opera« 120). Sledila ji je slovenska noviteta, prava sodobna jazz opereta *Erika* (22. 10. 1932) Janka Gregorca (1905–1989), ki jo je režiral Ferdo Delak (Gregorc 2). Za novo opereto, o kateri so zapisali, da je imela »naravno režijo« in bila zanimiva zaradi »živahnega gibanja in slikovitih slik« (Osterc, »Gledališki« 1), je scenografijo zasnoval Uljaniščev.

<sup>7</sup> Uljaniščev je pred prihodom v Ljubljano nekaj časa deloval tudi kot scenograf moskovskega Hudožestvenega gledališča in si tam pridobil pomembne izkušnje (Smolej, »Uljaniščev«).

<sup>8</sup> »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« (Kreft, »O uprizoritvi« 176).

<sup>9</sup> Več o drugih avantgardno zasnovanih predstavah na ljubljanskem opernem odru sem pisala v: Kocjančič, »Scenografija« 493–512; in v: Kocjančič, *Prostor*.

Sočasno s Kreftovo *La Mascotte* pa je v režiji Ferda Delaka nastajala uprizoritev Offenbachove operete *Robinzonada* (12. 3. 1932), ki sta jo z Uljaniščevom osnovala kot celostno umetnino.<sup>10</sup> Scenografska zamisel je temeljila na številnih projekcijah in svetlobnih učinkih v sicer popolnoma praznem odrskem prostoru.<sup>11</sup> Na platno sta med drugim projicirala sonce, na odrska tla pa migotanje sončnih lis.

Hkrati pa je direktor ljubljanske Opere Mirko Polič ob preostalih sodobno zasnovanih operah in baletih, ki so preplavili njen oder v sezonah po letu 1930 (na primer opere *Werther*, *Car se da fotografirati*, *Fra Diavolo* itd.) (Kocjančič, »Scenografija« 493–512), dovolil, da so na opernem odru začele gostovati še druge moderno zasnovane predstave, med njimi uprizoritve ljubljanskega Delavskega odra Svoboda, ki ga je vodil Ferdo Delak. Z Delavskim odrom je na odru ljubljanske Opere med drugim premierno uprizoril Cankarjevega *Hlapca Jerneja* (21. 5. 1932) (I. V., »Delavski« 3). Uprizoritev, v novi inscenaciji Ljuba Ravnikarja (1905–1973), je temeljila na predelanem Cankarjevem besedilu, ki je bilo na odru prezentirano s projekcijo v parole prirejenih, skrajšanih citatov in politično provokativnih scenskih podob (Kocjančič, *Prostor* 48). Na istem odru se je občinstvu kot gost predstavil tudi študent arhitekture Bojan Stupica (1910–1970) s svojo gledališko skupino Obrazniki. Uprizorili so vojno dramo Paula Raynala *Le tombeau sous l'arc de triomphe*, preimenovano v *Vojna in mir* (21. 12. 1931) (»Stremljenje« 2). Predstava je zaradi številnih težav na odru povsem propadla, a je v scenografiji že kazala Stupičeve težnje po sodobni, v realizem usmerjeni scenski podobi.

Vse naštete uprizoritve so torej počasi ena za drugo v operno hišo prinašale nove avantgardne koncepte. Ljubljanski operni oder je z njimi doživljal avantgardni preporod. Moderen gledališki jezik v režiji, igri in scenografiji se je, ko so tam začeli delovati Bratko Kreft, Ferdo Delak in Bojan Stupica, selil tudi na druge poklicne odre na Slovenskem.

## Opereta 19. stoletja kot avantgardni muzikal

Uprizoritev *La Mascotte* je bila Kreftov režijski debi na slovenskih poklicnih odrih. Z njo se je lotil sicer težke, a na koncu uspešno izvedene naloge, ki jo je v dveh zapisih podrobno opisal tudi sam (»O Mascotti« 409–410 in »O uprizoritvi« 150–178). Ko je prevzel režijsko delo za to opereto, je bil Kreft v težki situaciji iskalca zaposlitve. Kot režiserja so ga zaradi njegovih preteklih političnih in avantgardnih gledaliških dejanj ter kritičnega zapisa o stanju na naših odrih zavrnilo celo v sosednji ljubljanski Drami,

10 »[Z]družiti igravsko, muzikalno, odrsko, scenično in koreografsko plat v eno celoto, ki naj ima na današnjem odru življenjsko upravičenost« (Delak, »Robinzonada« 4).

11 »[D]ekoracija je markirana – za občinstvo, igralcem pa je vedno prost ves oder« (prav tam).

kjer bi moral režirati Grumov *Dogodek v mestu Gogi* in Schillerjeve *Razbojnike*.<sup>12</sup> Brezposelnega in s strani sodišč preganjanega Krefta<sup>13</sup> je na sestanek povabil direktor ljubljanske Opere Mirko Polič. Za razliko od vodstva ljubljanske Drame je občudoval njegove avantgardne gledališke domislice in jih, kot bomo videli, celo spodbujal in podpiral. V režiserjevih spominih na snovanje predstave (Kreft, »O uprizoritvi« 150) je ostalo zapisano, da je bil pravzaprav Polič tisti, ki je mlademu režiserju predložil operetni libreto iz leta 1880 in ga prosil, naj ga predela v sodobno obliko. Kreftu se je ob pogledu na star, suhoparen libreto predlog o njegovi režiji zdel kot nekakšna kruta ironija usode, hkrati pa tudi Polič ni mislil, da je mogoče iz te naturalistične operete 19. stoletja narediti karkoli zanimivega, uspešnega, zabavnega, predvsem pa politično nespornega. Opis sestanka v Operi je Kreft nekako cinično zaključil: »Nisva naredila nobene pismene pogodbne ... Tudi za honorar se nisva domenila« (Kreft, »O uprizoritvi« 151).

Prvotni libreto *La Mascotte* temelji na romantični zgodbi, ki se vrtili okrog dekleta, maskote – pri nas preimenovane v *Dekle sreče*, ki prinaša srečo, a le dokler se človek vanjo ne zaljubi in je ne poroči. Po dolgih ljubezenskih zapletih in razpletih, kjer jo celo ugrabijo, da bi od nje dobili srečo, se potem zgodba zaključí z ljubezenskim razpletom glavne junakinje, ki se seveda poroči. Sreča zato postane splošna in še dedna hkrati.<sup>14</sup> Iz kratke vsebine lahko zaslutimo, da gotovo ni bila prav nič privlačna za mladega režiserja, ki so ga zanimale nove avantgardne poti. A sprejel je izziv z besedami: »Ni vrag, da ne bi nekaj stuhtal. Če pa bo potrebno staro besedilo modernizirati ali celo dopolniti z novim, bom pa še to naredil« (prav tam).

Bratko Kreft si je zamislil uprizoritev, ki je bila kar se da sodobna. Zato je predelal in moderniziral libreto ter ga, kolikor se je dalo, politično aktualiziral. Na odru je želel ustvariti dinamiko z igro in govorom, hkrati pa je bil pozoren tudi na pomoč kostumov in scenografije. Pri snovanju sta mu pomagala scenograf Uljanišček ter dirigent in skladatelj Niko Štritof (1890–1944). V resnici se je Kreftu nasmehnila ustvarjalna

12 »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« (Kreft, »O uprizoritvi« 150).

13 Zaradi spornega romana je mariborsko tožilstvo celo pripravljalo obravnavo proti njemu po zakonu o zaščiti države in po tiskovnem zakonu (prav tam).

14 Prvotna zgodba *La Mascotte* je postavljena v 16. stoletje. Kmetu Roccu, ki mu v življenju vse spodleti, brat pošlje dekle, maskoto, ki prinaša srečo. Pastirica gosi in puranov Bettina ima namreč magično moč: širi srečo okrog sebe, a le dokler se človek vanjo ne zaljubi in je ne poroči. Bettina ne ve, da je Roccu le maskota, hkrati pa je zaljubljena v ovčarja Pipa. Zgodba se zaplete, ko deželni knez Lorenzo izve za njeno čarobno moč. Bettino zaseže, da bi z njeno pomočjo uredil finančne težave. Vzame jo na dvor in se vanjo zaljubi. Hkrati pa se Lorenzova hčer Fiameta zaljubi v ovčarja Pipa, ki še ni prebolel Bettine in jo poskuša dobiti nazaj. Lorenzo želi poročiti Bettino, a ta tik pred poroko s pomočjo artistov pobegne s Pipom. Princ Fritellini, ki je bil zaročen z Lorenzovo hčerko, zaradi odpovedi zaroke z vojsko napade kneza. Med njegovimi vojaki sta tudi Pipa in Bettina. Bettinina čarobna moč prinese Fritelliniju zmago, njej in Pipu pa svobodo. Pipa okleva, ali bi se z Bettino poročil, saj bi izgubila svojo moč, a na koncu zmaga ljubezen. Pobeglega kneza in njegovo hčerko prepoznajo in aretirajo. Fiametta in Fritellini se spet zaljubita in s tem se vojna konča. Sreča postane splošna, ko se izkaže, da je čarobna Bettinina moč dedna, Bettina pa obljubi, da bo imela dvojčke (Kreft, »Edmond Audran« 1–2).

sreča, ko so mu dodelili scenografa Uljaniščeva, saj je bil ta takoj pripravljen na nove podvige. Tudi Štritof se je izkazal in ponudil celo možnost, da priredi, dopiše nekaj glasbe. Bil je tudi poln domislic. Tako so na sestankih skupaj razvijali in dopolnjevali osnovno avantgardno zamisel režiserja (Kreft, »O Mascotti« 409–410). Kreft je opisal enega izmed njihovih pogovorov: »Balet mora biti oblečen podobno. Frontne čelade ... in ... Zdej bi moral reči [Kreft, op. A. K.]: 'In — v plinskih maskah ...' Pa nisem. Prav takrat uskoči scenograf Uljaniščevo: 'Veš, dajmo jim plinske maske ...' (prav tam 410).<sup>15</sup>

No, bili so dnevi, ko je šlo kaj tudi narobe. Pa so popravili. Niko Štritof je namreč predlagal, da bi na kolo sreče dodali napis v bohoričici: »Žalost in smola, sreča in veselje« (prav tam 409).<sup>16</sup> A ker je bil Uljaniščevo že tako šibek v jeziku, preostali v scenografski delavnici pa očitno tudi niso razumeli, se je pred Kreftom na generalki, ko so delavci nameščali kolo sreče, pojavil napis »Žalost ino zmola — zreča ino vezele« (prav tam). Napis na kolesu so kasneje popravili in na odru se je pri uprizoritvi v ozadju vrtela bohoričica.

Kreft se je odločil, da bo ogromno kolo sreče z vrtenjem naprej in nazaj od napisa »sreča« do »žalosti« in »smole« poganjalo tudi samo dinamiko igre na odru. Vrtenju kolesa je dodal še veliko drugih situacijskih premikov, gagov, tudi s pogrezalom, in pa lestev ter vrvi za mlade akrobatke. Te niso bile prav nič navdušene nad novim scenskim rekvizitom, predvsem pa niso bile prepričane, ali bi ga sploh preizkusile. Pa jim je režiser kar sam pokazal. V reviji ilustracija je bila celo objavljena karikatura Krefta, ki visi z lestve, opremljena je bila z besedami: »No, vidite, saj to ni nič takega...« (prav tam).

In potem, ko jim je režiser pomahal z lestve, so vsi začeli sodelovati. Ob kolesu in lestvi je Uljaniščevo scensko dopolnil režiserjevo zamisel še z barvito scenografijo v realistično-abstraktnem stilu (Kreft, »O uprizoritvi« 168). Kreft pa je načrtoval posebno vlogo kostumov, ki mu jih je prav tako pomagal snovati Uljaniščevo. Nastajala je namreč oblika operete, ki je dodatne komično-satirično-karikaturne elemente in poudarke gradila s kostumi in gestami. Ključne like operete *La Mascotte* je s kostumi spremenil v odrske karikature filmskih igralcev Charlieja Chaplina (1889–1977) in danes pozabljenih priljubljenih danskih filmskih komikov Pata in Patachona,<sup>17</sup> torej filmskih komedijantov, ki se jim je v kinodvoranah smejalo občinstvo zgodnjih dvajsetih let 20. stoletja.

<sup>15</sup> Vasilij Uljaniščevo je govoril pa tudi pisal v »polomljeni slovenščini«, oplemeniteni z ruskimi izrazi, zato je citat izrekel z besedami: »Znajete, dajom mi jim gas maski ...« To lahko opazimo tudi v drugih virih, na primer v ohranjenem pismu režiserju Cirilu Debevču z dne 21. 8. 1934 (hrani ga Arhiv SLOGI – Gledališki muzej): »Mnogospoštovani gospod Režiser! Skice sam svršio 31 in 1 sam poslal na g. Direktorja Poliča, kolko on toga zahteval javil sam meni da vi čakate na skice. Planovi in grundrisi in skupaj. ...Vas ...Vas Uljaniščevo.« (»Spoštovani gospod direktor! S skicami sem končal 31. in 1. sem jim poslal g. direktorju Poliču, kakor zahteva, rekel sem, da čakate na skice. Načrti in načrti in vse skupaj. ... Vaš ... Vaš Uljaniščevo.«)

<sup>16</sup> »Shaloft ino Smola – frezha no vefele« (prav tam 409).

<sup>17</sup> Pat oziroma Carl Schenstrom (1881–1942) se je rodil v Kopenhagnu. Velikega Pata je igral kar šef baletnega zbora Peter Golovin. Patachon oziroma Harald Madsen (1890–1949) se je rodil v Silkeborgu/Ostjütlandu (Dahl Astrup, »Danish silent film«).



Charlie Chaplin pa je bil ne le ljubljenec občinstva, temveč tudi avantgardnih umetnikov.<sup>18</sup> Občudovali so ga zaradi zanj značilne hoje in dinamike v njegovih filmih. Med prvimi, ki je v Chaplinovo podobo kostumiral igralca, je bil nemški režiser in eksperimentator Erwin Piscator (1893–1966). Igralec Paul Bild je v vlogi Spiegelberga v Piscatorjevi režiji Schillerjevih *Razbojnikov* (14. 9. 1929) nosil chaplinovski kostum (Wannemacher), na obrazu pa masko Leva Trockega (Mihailović 110). Zaradi hoje, ki je spominjala na kinetično, dinamičnosti giba telesa, sinteze človeka in marionete v istem liku (združitve naravne in umetne figure) ter dinamičnih prizorov je Chaplina občudoval tudi bauhausovski kipar in gledališčnik Oskar Schlemmer (1888–1943) (Droste 158). Z gledališkimi liki, kostumiranimi po njegovi podobi, je Chaplin v tridesetih letih 20. stoletja torej vstopil v estetiko avantgardnega gledališča.

Pri nas ga je občudoval Avgust Černigoj predvsem zato, »ker je bil v tistem času edini, ki je globoko dojel dinamiko filma, to je njegovo umetniško oblikovno stran« (Krečič 66). Leta 1926 je upodobil njegov portret v tehniki kolaža. Z avtokarikaturo pa se je iz Chaplina pošalil tudi Hinko Smrekar (1883–1942) in se prek njegovega lika označil za »excentric-clown slovenskega naroda«.<sup>19</sup>

Kreft je v *La Mascotte* Chaplina upodobil v prizoru z baletkami kot mednarodnega boksarskega sodnika (boks je bil Kreftov komični dodatek). V vlogo Chaplina je bila zamaskirana ena izmed baletk (Kreft, »O uprizoritvi« 158). S takimi baletnimi vložki je predstavi dodal dinamiko, ki jo je kasneje opisal: »Medtem, ko iz stropa priplezata dva akrobata, se izpod odra dvigneta Pat in Patachon ter takoj vskočita v svojo groteskno plesno točko« (prav tam). Hkrati je vpeljal obliko sodobnega baleta in ga koreografiral v tako imenovane *girls*<sup>20</sup> (dekleta so plesala in dvigovala noge na način plesa kankan). S tem pa se je opereta spremenila v muzikal.

## Opereta kot medij za prikrito politično satiro

A Kreft še vedno ni bil čisto zadovoljen. Čeprav je režija že ustrezala zastavljenemu konceptu »Vse se giblje, vse je živo« (Kreft, »O uprizoritvi« 158), pa je predstavi za premik v popolnost manjkalo še nekaj politične satire. Kreft je natančen spremljevalec, pa tudi kritik sočasne politike in nasprotnik fašistične diktature (prav tam 164), in tokrat se je nabrlo kar nekaj stvari, ki jih je s pomočjo eksperimenta nameraval premisliti skupaj z javnostjo. Prek *La Mascotte* je želel čim bolj aktualizirati sočasno

<sup>18</sup> Chaplin je bil nad vse priljubljen filmski lik, ki so ga tudi naši avantgardni snovalci imeli za vzornika. Tako je Delak objavil fotografijo z njegovo podobo v reviji *Tank* ob Busterju Keatonu in Haroldu Lloydju s podnapisom nemškega pisatelja Gerharda Pohla (1902–1966): »Trije detektivi vsak dan razkrivajo današnjo družbo« (Delak, *Tank* 60).

<sup>19</sup> Z avtokarikaturo Chaplina (*Avtoportret kot Charlie Chaplin*, 1931, nahajališče neznano) je Smrekar opremil avtobiografijo v reviji *Naša knjiga*, ki je izhajala v Novem Sadu. V tem članku se pojavita tudi stavka »jaz, Hinko Smrekar, po božji milosti excentric-clown slovenskega naroda...« in »Odkar mi je umrl Ivan Cankar, se mi zdi, da sem samo na pol živ« (Simončič 135). Na istih straneh ob citatu navedene publikacije je objavljena tudi risba te avtokarikature.

<sup>20</sup> Kreft je opozoril, da je šlo za prvič viden koreografski pristop na naših odrih (Kreft, »O uprizoritvi« 158).

politično dogajanje, pri čemer je v spominih opozoril, da se ga je močno dotaknil tudi prvi tržaški proces proti slovenskim antifašistom leta 1930, ki se je končal z ustrelitvijo štirih obsojencev na gmajni pri Bazovici: »Takrat je bila precejšnja napetost med Jugoslavijo in Italijo. Pripravljali se je proces zoper naše tržaške revolucionarje, ki jih je na koncu obsodilo fašistično sodišče na smrt in so glavne tudi usmrtili« (prav tam).

Na te dogodke se je odzval s karikaturjo Benita Mussolinija (1883–1945) v podobi vojvode Lorenza (igral ga je Bojan Peček) in fašistično oblečenih vojakov. Seveda ni bil edini, pa tudi ne prvi naš ustvarjalec, ki je karikiral Mussolinija. To sta že nekaj let pred njim in nato sočasno počela slikarja Tone Kralj (1900–1975) na cerkvenih poslikavah in Hinko Smrekar (1883–1942) v časopisu. Tone Kralj, ki je tedaj deloval v Julijski krajini,<sup>21</sup> je na isti fašistični zločin pri Bazovici odgovoril s prikritimi negativno opredeljenimi fašističnimi simboli na poslikavah v župnijski cerkvi sv. Trojice na Katinari leta 1931 (Pelikan 116).

Poleg prej navedenih filmskih komičnih junakov je Kreft torej s kostumom in nekaj karikiranimi gestami gledalcem orisal najbolj pereč problem sodobne evropske politike, osebnost italijanskega fašističnega diktatorja. Karikiral ga je celo v glavni vlogi, v figuri vojvode Lorenza, ki ukrade *Srečo* – maskoto – in ga hkrati prikazal kot Mussolinija, ki po makiavelijevsko (mussolinijevsko) ne izbira ciljev. Duče je namreč prav v mesecih pred ljubljansko premiero s fašističnimi govori ponovno razburjal Evropo.<sup>22</sup> Tako je Mussolini tudi na tej strani Rapalske meje dobil svojo karikaturjo.

Dučejeva gledališka karikatura je imela sočasne vzporednice v slovenski likovni umetnosti. Večkrat je fašističnega diktatorja »prikrito« z negativnimi biblijskimi in zgodovinskimi osebami<sup>23</sup> upodobil prej omenjeni Tone Kralj; na primer na poslikavah v cerkvah v Avberju na Krasu leta 1927/28,<sup>24</sup> na Mengorah leta 1929/30,<sup>25</sup> na Svetih Višarjah leta 1930<sup>26</sup> in še pogosteje in nazorneje v cerkvenih poslikavah po letu 1930 (torej po operetni Kreftovi verziji). Ob Mussoliniju je Kralj na cerkvenih stenah karikiral tudi Adolfa Hitlerja (1889–1945), fašističnega politika, pisatelja, pesnika in

21 S povezavami in finančno podporo tajne krščanskosocialne organizacije. Tako Pelikan 31.

22 Med drugim so ga naslovnice omenjale tudi z »Mussolini – naslednik Viljema'. Ducejev govor razburil vso Evropo – Celodolci odrekajo fašizmu vsako simpatijo« (»Mussolini« 1). Viljem (Wilhelm II.; 1888–1918) je bil nekdanji nemški cesar, ki je želel razširiti kolonialno Nemčijo pred prvo svetovno vojno. Kot poveljnik med vojno pa je bil neuspešen. Viljema Nemškega je karikiral tudi Hinko Smrekar (*Hinko Smrekar* 146).

23 Mussolinija je Kralj prikazal v podobah Poncija Pilata, rimskega cesarja Nerona, hudiča ... (gl. Pelikan).

24 Po pričevanjih domačinov naj bi v cerkvi narisal Mussolinija, ki se v viharju oklepa utaplajočih. Taras Kermauner je o poslikavi v Avberju sedemdeset let pozneje zapisal: »Kralj si je z vednostjo avberskega župnika, v Avber pregnanega Virgilija Ščeka, upal med grešnimi dušami, ki se v viharju utaplajo, naslikati samega vsemogočnega dučaja tedanje italijanske države. Mussolinijev portret je zlahka prepoznaven, le skrit je za oltar, a vsakomur, ki se sprehodi na oltarjem, viden. Gre za izjemen pogum, tveganje obeh izjemnih ljudi in samih prebivalcev Avberja, ki so za zadevo vedeli« (Pelikan 101).

25 Kristus (slovenski narod) pred Pilatom (Mussolinijem), ki si umiva roke. To identifikacijo z biblijsko zgodbo sporoča detajl vojaka, ki stoji ob Pilatu in drži fašistične simbole (prav tam 106).

26 Pelikan prepozna karikaturjo Mussolinija celo pri Kraljevem *Križevem potu*, narejenem za kapelice ob višarski poti iz Žabnic, torej za zelo obljudeno romarsko lokacijo. Naslikano figuro Pilata opiše: »Pilata ima poteze obraza in značilno držo Mussolinija (z naprej stegneno brado). V levem kotu spodaj, med drhaljo, razločno prepoznamo tudi v fašistični pozdrav (saluto romano) iztegnjene desnice« (prav tam 113).

dramatika Gabriella D'Annunzia (1863–1938)<sup>27</sup> ter druge fašistične politike. Hkrati pa je poslikavam kot negativno obarvane elemente, povezane z Mussolinijevo figuro in/ali figurami fašističnih pristašev, dodajal tudi fašistične simbole (prav tam 42).<sup>28</sup> Ob Kralju pa ga je večkrat karikiral tudi Hinko Smrekar (Simončič 137), na primer leta 1928 v karikaturi rimskega *Imperatorja Antonija*, ki ga je sestavil iz več pomembnih zgodovinskih osebnosti in mu dodal zapis: »Masku je iznajmilo od Nerona, rukavice od Wilhelma II, čizme od Mussolinija, žezlo od Aleksandra Borgie, pamet od Velje Vukičevića, a srce će mu konačno ipak pasti u – tur«<sup>29</sup> (Hinko Smrekar 146).

Mussolinija je Smrekar karikiral večkrat, na primer v ciklu *Zrcalo sveta*, ki je nastajal od leta 1931. Zdi se, kot bi se slovenski ustvarjalci prikritih (in očitnejših) karikatur Mussolinija (ne glede na politično usmerjenost) na tiho medsebojno spodbujali in podpirali.<sup>30</sup>

Ker se je zaradi kritike fašizma, ki jo je nameraval prikriti s kostumi in gestami igralcev, Kreft zavedal političnih posledic pa tudi morebitnega upora sodelavcev, ki so imeli »pomisleke« že pri prvi, bralni vaji, je moral, kot je zapisal: »tudi še med delom večkrat zelo taktizirati, da sem kolikor mogoče dosegal tisto, kar je bila moja vizija« (Kreft, »O uprizoritvi« 156).

Očitno se mu je zdela opereta primeren medij, v katerega se lahko skrije politična satira oziroma ustvari odrska karikatura časa, še ravno prav blaga, da režiserju zanjo ne bo treba odgovarjati. Kot je kasneje zapisal: »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« (prav tam 164).

Bratko Kreft je bil torej prvi, ki je fašističnega diktatorja s pomočjo gledališke karikature prenesel na naše odrske deske in s tem tudi na odre poklicnih gledališč prav s komično opereto 19. stoletja, ki ob prvem branju ni obetala posebnega uspeha. Drzno in, kot je zapisal sam, tudi nekaznovano (prav tam). Kazni se je bolj ali manj spretno izmikal tudi Tone Kralj, saj so njegove antifašistične cerkvene poslikave, kot pojasnjuje Egon Pelikan, ostale oblasti prikrite: »Za številne ideološko zgovorne detajle posamezne cerkvene poslikave je vedel samo lokalni župnik, ki je dela naročil, za mnoge samo slikar sam« (Pelikan 52). Pelikan je tudi pojasnil, kako je do teh poslikav sploh lahko prišlo, ne da bi sledilo kaznovanje:

27 Edino uprizorjeno delo Gabriella D'Annunzia na slovenskih poklicnih odrih med obema vojnoma je bila *Jorijeva* hči, ki jo je uprizoril režiser Milan Skrbinšek na odru ljubljanske Drame v času italijanske okupacije 19. 5. 1943 (gl. *Repertoar*).

28 Obrazov ni vedno lahko prepoznati, saj včasih celo prehajajo drug v drugega, nenadoma jim zrastejo lasje ali brada, na isti poslikavi je v dveh likih upodobljena ista oseba itd. (Pelikan 42).

29 »Masko si je izposodil od Nerona, rokavice od Wilhelma II., škornje od Mussolinija, žezlo od Alexandra Borgie, pamet od Velje Vukičevića, njegovo srce pa bo končno padlo v – tur« (prav tam).

30 Povezavo med podobnim razmišljanjem Krefta in Kralja po bodrenju k slovanski/slovenski zavesti in k antifašizmu bi lahko iskali tudi v naslonu na nacionalne elemente. Kralj je na primer na cerkvenih poslikavah v cerkvi sv. Cirila in Metoda na Premu (1921), v legendi staroslovanskih svetnikov, uporabil napise v glagolici (prav tam 49). Pri *Mascotti* pa je Kreft uporabljal bohoričico kot tisto, ki je tudi Mussoliniju na vrtečem se kolesu odmerjala/prinašala srečo in žalost.

Kar se je lahko bolje izmuznilo režimskemu nadzoru, je torej bila likovna umetnost, in to sakralna, locirana v cerkvah, in kot bomo videli, pogosto v majhnih, od velikih mest in prometnih cest odmaknjenih vaseh, pa tudi znotraj teh so lokacije ideoloških detajlov poslikav zelo specifične – na koru, za orglami, v kotih, portreti z glavo navzdol, v obrnjeni perspektivi, zakodirani v biblijsko naracijo, »skriti« na najrazličnejše izvirne, domiselne in duhovite načine. (Prav tam 41–42)

In zdi se, da bi podobno pojasnilo lahko pripisali tudi lahkotni opereti, gledališkemu žanru, ki je bil sicer vsem na očeh, a ni imel posebne veljave pri tedanji stroki in morda iluziji gledališča, ki je s kostumom (ne besedo) očitno le lahko pokazalo več kot ubesedilo. Kreft je gradil politično satiro v *La Mascotti* tudi z drugimi kostumi. Kostumi vojakov so na primer spominjali na uniforme fašistov. Vse skupaj pa bi lahko pojasnili ne le kot režiserjev odgovor na sočasno politično dogajanje, antifašistični upor, temveč tudi kot strah pred sluteno bližajočo se vojno. Zbor baletk je na primer najprej nastopil v vlogi lovcev, nato pa v vlogi vojakov s plinskimi maskami. A to še ni bilo vse. Po srečnem razpletu je igra doživela še zadnji političnosatirični finale, ki je dišal po aktivizmu. V avditorij je skozi desni vhod vdrl v moderen frak oblečen človek, ki je trdil, da je delegat Društva narodov. Povzročil je burno reakcijo med publiko, zrežirano pa tudi buren odziv biljeterja, ki ga sprva ni hotel spustiti v dvorano, nato pa je nameraval poklicati stražnika. Biljeter se je umiril šele, ko je delegat pojasnil, da je predstavnik pomembne organizacije in da prinaša pomembno novico. V rokah je nosil parolo: »Ljubite in množite se med seboj!« (Kreft, »O uprizoritvi« 168). Pojavil se je s stavkom, ki še danes, če bi ga prosto sprožili med širšo javnost, šokira, tedaj pa je bil glede na zgodovinska dejstva – tedanje nihanje vrha Društva narodov med eno in drugo politično opcijo – tudi politična parola. Hkrati je nepričakovan vdor gledališkega igralca v parter šokiral publiko in avantgarden je bil seveda tudi tedaj pri nas prvič odigrani prizor v avditoriju (prav tam). Opereta se je spremila v političnosatirični muzikal.

## Opereta kot politična satira postane spektakel na prostem

Publika je bila nad uprizoritvijo navdušena in kritiki so pisali o odlično sprejeti operetni uprizoritvi: »Končno operetna predstava, o kateri je vredno pisati« (Govekar, »La Mascotte« 2). Med kritiki je predstavo najbolj strokovno pohvalil Emil Adamič:

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 Štritofa 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. (Kreft, »O uprizoritvi« 174)

Predstava je postala uspešnica in Bratko Kreft jo je leta 1932 selil na prosto v Tivoli (premiera 8. septembra 1932). Na jasi za gradom Turn (kjer je žensko društvo Atena navadno pripravljalo zabavni in lutkovni program) so v tem času namreč spet obudili predstave na prostem. Pobudo je dal režiser Osip Šest (1893–1962). Sem so selili predvsem že preverjene uspešnice iz preteklega ljubljanskega opernega in dramskega repertoarja. V primeru lepega vremena so jih tudi večkrat ponavljali. Tako so predstave pod »milim nebom«, kot so jim tedaj rekli, spremljale pomladni in jesenski ljubljanski velesejem. Šlo je predvsem za željo po povečanju dobička oziroma za pridobivanje dodatnih finančnih sredstev. Predstave so uprizarjali v popoldanskih urah (od 16. ure), redko pa tudi zvečer, saj so imeli težave z osvetlitvijo. Leta 1932 so tu uprizorili tri predstave: opero Bedřicha Smetane *Prodana nevesta* (11. 6. 1932 ob 16.30) (Govekar, »Prodana« 3), Shakespearov *Sen kresne noči* v režiji Osipa Šesta (6. 9. 1932) in Kreftovo režijsko uspešnico *La Mascotte* (8. 9. 1932). Bogate scenografije, prirejene za gledališče na prostem, so na osnovi scenskih osnutkov hišnih scenografov (Vasilija Uljanišičeva in Vaclava Skrušnyja) nastajale v gledališki slikarni. Pri uprizoritvah jim je večkrat ponagajalo vreme (»Gledališke predstave na prostem« 3). Po navdušenju občinstva nad uprizoritvami so mestne oblasti začele razmišljati o novem, grajenem letnem gledališču. Tako je Jože Plečnik (1872–1957) leta 1933 začel načrtovati kamnit avditorij, kot ga vidimo spet danes obnovljenega v Tivoliju.<sup>31</sup> Leta 1934 so Letno gledališče Tivoli odprli s premiero veseloigre *Kulturne prireditve v Črni mlaki* Pavla Golie v režiji Osipa Šesta (3. 6. 1934) (»Naše gledališče. Otvoritev« 2). V njem pa so v naslednjih letih zaradi slabega vremena uprizorili le še Sofokles-Hofmannsthalovega *Kralja Edipa* (8. 9. 1935); medtem ko so napovedano obnovitev *Prodane neveste* predstavili v operno hišo (»Naše gledališče, št. 133« 2) in *Cirkus* Karla Zuckmayerja odpovedali (»Naše gledališče, št. 210« 2). Slabo vreme in finančna stiska obeh gledališč sta prekinila to kratko tradicijo predstav na prostem.<sup>32</sup>

Tako je torej tudi Bratko Kreft selil svojo odrsko uspešnico *La Mascotte* v osrčje tivolskega parka. Premiero je napovedal za junij (26. 6. 1932 ob 16. uri), a jo je moral zaradi slabega vremena prestaviti na september. Tu na prostem, sredi tivolskih jas, se je Kreftova domišljija še razplamtela in s še več komično-satiričnimi dodatki in s povečanim številom sodelujočih statistov jo je spremenil v naš največji spektakel na prostem.

31 Mestna občina Ljubljana ga je obnovila leta 2022 in odprla jeseni 2023 na odprtju ljubljanskega grafičnega bienala.

32 So pa poleti 1936 Letno gledališče želeli obuditi s Promenadnimi koncerti radijske postaje, ki jih je kar nekajkrat priredila Radiofonska oddajna postaja (gl. »Promenadni koncerti radijske« 4; »Promenadni koncert« 4; in »Iz Ljubljane« 3). Za gledališke ustvarjalce ta prostor ni bil več zanimiv in so kasneje predstave selili na druga prizorišča (Letno telovadišče v parku Tivoli in v središče mesta; gl. »Sokolsko društvo« 3). Sokolska društva so na Letnem telovadišču v Tivoliju že nekaj poletij pripravljala uspešne predstave na prostem. Na primer 4. 8. 1934 Vombergerjevo komedijo *Veda* v režiji Emila Freliha in avgusta 1936 Kreftove *Celjske grofe* v režiji Staneta Severja. Pred Glasbeno matico je bila 1937 uprizorjena opera *Cavalleria rusticana* Petra Mascagnija in leta 1938 pred Auerspergovu palačo *Lažnivec* Carla Goldonija, oboje v režiji Osipa Šesta (»Cavalleria rusticana« 4 in »Naše gledališče. Predstava Goldonijeve« 3).

V opereto je vključil največje število nastopajočih do tedaj. Samo vojakov je bilo 150 in z njimi je uprizoril pravo bitko. Puške so pokale, strojnice so regljale, topovi so grmeli, vojaki in kolesarji so divjali in streljali kot na fronti; kritika in publika pa sta ugotavljali, da gre za prvovrsten spektakel. Ob tem so bili poudarjeni še različni vizualni, zvočni in svetlobni efekti. Fran Govekar je v kritiki predstave dogajanje izčrpno opisal:

Opereta se je izpremenila v senzačen, zvočni film. Zvokov je v obilju. Zlasti ko se vname pravcata bitka: puške pokajo, strojnice regljajo, topovi grme, vojaki kolesarji divjajo in streljajo kakor na fronti, kavalerija z golimi sabljami naskakuje med prasketanjem bomb in granat... Dve mali armadi nam med gromom in treskom igrajo čisto nazorno spopade za življenje in smrt; celo kri je videti po pesku, dima in smradu po smodniku pa je kajpak tudi dovolj. Ena armada kapitulira in pred zmagovalcem defilira zmagovita vojska natančno po reglamanu. Samo padel ni nihče in ranjenca in vzlic krvi po pesku nobenega. Zato pa tudi sanitejcev ni, hvala režiji! In »Vojna, najbolj tragična stvar na svetu, se je izpremenila v opereten cirkus.« (Govekar, »Maskota« 2)

Gledališče pod milim nebom je bilo polno gledalcev in razveselili so se ponovitev (gl. »Gledališke predstave na prostem« 3; »Gledališke predstave za časa velesejma« 3).

## Opereta se je »izpremenila« ...

Opereta se je spremenila, a ob njej se je po večkrat uspelem spektaklu na prostem spremenil tudi način podajanja komedije. Novosti in modernizme v predstavah pa sta zdaj začeli sprejemati tudi publika in kritika. Opereta je tako postala odskočna deska za novosti in medij režiserjev za uvajanje režijskih in dramaturških novosti, ki so v drugih oblikah gledaliških uprizoritev še vedno naletele vsaj na cenzuro, če ne tudi na negativen odziv publike in kritike. Prav Bratko Kreft je v okviru prizadevanj Mirka Poliča za posodobitev uprizarjanja operne umetnosti pri nas in z njegovim odobravanjem lahko vpeljal določene avantgardne novosti pa tudi politično satiro, ki je prek operetne mimikrije postala sprejemljiva širši javnosti, kritikom in celo oblasti. Skupaj z režiserjem Ferdom Delakom in preostalimi ustvarjalci na ljubljanskem opernem odru so nato orali ledino našega modernega gledališča. Tudi Ferdo Delak je namreč v operne režije vpeljal nekaj avantgardnih novosti (Kocjančič, »Scenografija« 504). Offenbachova *Robinzonada* (12. 3. 1932, scenograf V. Uljanišček), ki jo je uprizoril na odru ljubljanske Opere, je imela minimalistično scenografijo, grajeno le s številnimi projekcijami in svetlobnimi učinki (prav tam). Na platno je bilo projicirano sonce, na odrska tla pa migotanje sončnih lis (prav tam). Pri Kozinovi opereti *Majda* (24. 11. 1935, scenograf L. Ravnikar), ki jo je uprizoril na mariborskem odru, pa je Delak avtorsko priredil libreto in v uprizoritev vstavil različne scenografske vložke. Pred vsako pesmijo so na primer spustili poseben zastor s karikiranimi zapisi vsebine, med prizori pa tudi zastor s simboličnimi slikami (Kocjančič, *Prostor* 241). Avantgardne

prenove operete se je na mariborskem odru lotil tudi režiser in scenograf Bojan Stupica. Uprizoril je Stolzev *Izgubljeni valček* (25. 12. 1934) in v zadnjem prizoru dogajanje z odra preselil v parter med gledalce ((-c-), »Mariborsko« 4). Tako so bili gledalci še bolj povezani s predstavo in nastopajočimi (prav tam).

Kreftovo preoblikovanje operete iz 19. stoletja v avantgardno uspešnico je torej vplivalo tudi na druge slovenske gledališke režiserje v tridesetih letih 20. stoletja, da so začeli uporabljati nove scenografske prakse. Njegov uspeh z *La Mascotte* pa je najbolje povzel kritik Osterc:

Čeprav se ne strinjamo vsi z njegovimi novotarijami (jaz se strinjam), ne smemo nikdar pozabiti, kako uspešno je debitiral z »Maskoto« in koliko predstav je napolnil s »Carmen« in sedaj z »Mušketirji«. To se pri gledališki blagajni pozna – zlasti v sedanjih težkih časih, ko zavzemajo krize in lamentacije vedno večji obseg. (Osterc, »Opera« 120)

In pomembno bistvo za preživetje našega gledališča med obema vojnoma je bila vendarle polna gledališka blagajna.

- (-c-). »Mariborsko gledališko pismo.« *Jutro*, letn. 15, št. 298, 29. dec. 1934, str. 4.
- »Cavalleria rusticana' pod milim nebom.« *Slovenski narod*, letn. 70, št. 203, 4. sept. 1937, str. 4.
- (Č). »Damski lovec in Car. Kulturni pregled.« *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*, letn. 12, št. 241, 18. okt. 1931, str. 4.
- Dahl Astrup, Jannie. »Danish silent film. Pat and Patachon. The Danish duo that conquered Germany.« *Stumfilm*, [www.stumfilm.dk/en/themes/pat-and-patachon](http://www.stumfilm.dk/en/themes/pat-and-patachon). Dostop 20. apr. 2024.
- Delak, Ferdo. »Scenični osnutki Kogojeve opere Črne maske.« *Ilustracija*, letn. 1, št. 6, 1929, str. 182.
- . »Robinsonada.« *Gledališki list ljubljanske Opere*, letn. 11, št. 10, 1931/32, str. 3–4.
- Delak, Ferdo, ur. *Tank: revue internationale active*. Ljubljana (Lioubliana), J. Pavliček, 1927.
- Droste, Magdalene. *Bauhaus. 1919–1933*. Taschen, 2011.
- »Gledališke predstave na prostem.« *Slovenski narod*, letn. 65, št. 192, 25. avg. 1932, str. 3.
- »Gledališke predstave za časa velesejma.« *Slovenski narod*, letn. 65, št. 195, 29. avg. 1932, str. 3.
- Govekar, Fran. »La Mascotte.« *Slovenski narod*, letn. 63, št. 258, 12. nov. 1931, str. 2.
- . »Maskota v parku.« *Slovenski narod*, letn. 65, št. 204, 9. sept. 1932, str. 2.
- . »Prodana nevesta v gozdu.« *Slovenski narod*, letn. 65, št. 132, 13. jun. 1932, str. 3.
- Gregorc, Janko. »Erika.« *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 12, št. 3, 1932/33, str. 2.
- Hinko Smrekar (1883–1942)*. Zv. 2. Katalog dokumentiranih in evidentiranih del. Ur. Mateja Krapež in Alenka Simončič, Narodna galerija, 2021.
- (I. V.). »Delavski oder 'Svobode' v Ljubljani. Uprizoritev Cankarjevega 'Hlapca Jerneja in njegove pravice' v operi. - Nova inscenacija. - Govorilni zbor.« *Delavska politika*, letn. 7, št. 41, 21. maj 1932, str. 3.
- »Iz Ljubljane. Lepa in živahna nedelja.« *Slovenski narod*, letn. 69, št. 134, 15. jun. 1936, str. 3.
- Kocjančič, Ana. »Scenografija operete na Slovenskem v luči zgodovinske avantgarde.« *Opereta med obema svetovnjima vojnama*, ur. Jernej Weiss, Studia musicologica Labacensia, št. 5, Založba Univerze na Primorskem in Festival Ljubljana, 2021, str. 493–512.



- . *Prostor v prostoru, Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*. I. del, Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Krečič, Peter. *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*. Založba obzorja Maribor, 1989.
- Kreft, Bratko. »Edmond Audran: La Mascotte.« *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 10, št. 4, 1930/31, str. 1–2.
- . »O Mascotti (Zapiski režiserja. Zareze).« *Ilustracija*, letn. 2, št. 12, 1930, str. 409–410.
- . »O uprizoritvi komične opere 'La Mascotte' (Spomini, razmišljanja, dokumenti).« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja in filmskega muzeja, Slovenski gledališki in filmski muzej*, letn. XV, št. 33, 1979, str. 150–178.
- »La Mascotte. Kulturni obzornik.« *Slovenec: političen list za slovenski narod*, letn. 58, št. 264, 18. nov. 1930, str. 7.
- »Marcel Delannoy.« *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 11, št. 3, 1931/32, str. 1.
- Mihailović, Dušan. »Šest desetletij Piscatorjevega gledališča.« *Maske, revija za gledališče*, letn. 2, št. 8/9, 1987–1988, str. 109–112.
- »'Mussolini – naslednik Viljema'. Ducejev govor razburil vso Evropo – Celo desničarji odrekajo fašizmu vsako simpatijo.« *Slovenec: političen list za slovenski narod*, letn. 58, št. 248, 29. okt. 1930, str. 1.
- »Naše gledališče. Otvoritev letnega gledališča v Tivoliju.« *Slovenski narod*, letn. 67, št. 120, 29. maj 1934, str. 2.
- »Naše gledališče. Predstava Goldonijeve commedie dell'arte 'Lažnjivec'.« *Slovenski narod*, letn. 71, št. 123, 2. jun. 1938, str. 3.
- »Naše gledališče.« *Slovenski narod*, letn. 67, št. 133, 14. jun. 1934, str. 2.
- »Naše gledališče.« *Slovenski narod*, letn. 67, št. 210, 17. sept. 1934, str. 2.
- Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I. Forma 7 sedem*, Društvo baletnih umetnikov Slovenije, 1997.
- Osterc, Slavko. »Gledališki pregled. Opera. Janko Gregorc: 'Erika' - Sergej Prokofjev: 'Zaljubljen v tri oranže'.« *Domači prijatelj*, letn. 7, št. 1, 1933, str. 12.
- . »Opera (Trije mušketirji - Gostovanja Druzovičeve, Mitovičeve in Šimenca).« *Domači prijatelj*, letn. 6, št. 4, 1932, str. 120.
- Pelikan, Egon. *Tone Kralj in prostori meje*. Cankarjeva založba, 2016.
- »Promenadni koncert.« *Slovenski narod*, letn. 69, št. 115, 20. maj 1936, str. 4.
- »Promenadni koncerti radijske postaje.« *Slovenski narod*, letn. 69, št. 100, 2. maj 1936, str. 4.
- Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ur. Nevenka Gostiševa idr., Slovenski gledališki muzej, 1967.

- Simončič, Alenka. »Življenje in delo Hinka Smrekarja (1883–1942).« *Hinko Smrekar (1883–1942)*. Zv. 1. Življenje in delo, Narodna galerija, 2021, str. 13–154.
- Smolej, Viktor. »Uljanjščev, Vasilij Mitrofanič (1887–1934).« *Slovenski biografski leksikon*, [www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi744545](http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi744545). Dostop 5. januar 2024.
- »Sokolsko društvo Ljubljana.« *Slovenski narod*, letn. 68, št. 173, 2. avg. 1935, str. 3.
- »Stremljenje obraznikov v gledališču (razgovor urednika z Milanom Skrbinškom).« *Jutro: ponedeljska izdaja*, letn. 12, št. 294 a, 21. dec. 1931, str. 2.
- »Vsebina 'Damskega lovca'.« *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 11, št. 3, 1931/32, str. 3–4.
- Wannemacher, Klaus. »Erwin-Piscator.de.« *Erwin-Piscator*, [www.erwin-piscator.de/inszenierungen](http://www.erwin-piscator.de/inszenierungen). Dostop 5. jan. 2024.