

Gledališki nomadi: o delu treh slovenskih režiserjev na jugoslovanskih odrih v prvi polovici 20. stoletja

Aldo Milohnič

V antologiji slovenskih gledaliških umetnikov so si Rade Pregarc, Ferdo Delak in Bojan Stupica prislužili laskavo oznako »slavne triperesne deteljice slovenskih avantgardnih režiserjev« (Hećimović 125), ki je delovala na nekdanjem jugoslovanskem prostoru v prvi polovici 20. stoletja in delno tudi v prvih desetletjih po drugi svetovni vojni. Zaradi nemirnega duha in prepričanja, da je – kot je trdil Stupica – prava le tista umetnost, zaradi katere izgorevaš, so pogosto prihajali navzkriž z gledališkimi upravami, se selili iz mesta v mesto in tako pustili pomembno sled v številnih jugoslovanskih gledališčih.

Zakaj so slovenski režiserji odhajali v gledališča drugod po Jugoslaviji? Razlogov je bilo več, od njihovih osebnih nagnjenj in ambicij do spleta raznih okoliščin in naključij (kot npr. pri Stupici), vsekakor tudi odklonilnega odnosa domačega okolja do njihove radikalnosti, kar se je jasno izrazilo zlasti v primeru Delakovega avantgardizma in politično angažiranega gledališča. K temu je nemara prispeval tudi sindikalistični aktivizem, zaradi katerega je Pregarc prišel v konflikt z gledališko upravo v Ljubljani. Poleg tega sta Pregarc in Delak urejala revije in tudi sama rada pisala, s čimer sta se prav tako izpostavljala. Vsekakor so slovenske režiserje – poleg njihovih umetniških ambicij – k odhodu v druge dele takratne skupne države in v tujino silile tudi skromne materialne razmere in slabi pogoji dela v slovenskih gledališčih. Poglejmo na hitro, kakšne so bile te razmere.

Leta 1919 je ministrstvo za izobraževanje pripravilo reformo mreže gledališč v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev (Kraljevina SHS). Vodja oddelka za umetnost pri tem ministrstvu je bil Branislav Nušić, ki je aktivno sodeloval tudi v komisiji za reformo Zakona o narodnem gledališču. Na tej zakonski podlagi so bila gledališča v Kraljevini SHS kategorizirana v tri skupine: narodna gledališča (Beograd, Zagreb, Ljubljana), regionalna gledališča (Skopje, Novi Sad, Sarajevo, Split, Osijek) ter mestna in potujoča gledališča (Maribor, Niš, Kragujevac, Varaždin).

Obe slovenski gledališki hiši (v Ljubljani in Mariboru) sta bili med najslabše subvencionirani v državi (Kalan 31). Po besedah Radovana Brenčiča, ki je bil ravnatelj mariborskega gledališča med prvo in drugo svetovno vojno, se je finančna kalvarija tega gledališča začela v sezoni 1924/25 in je trajala naslednjih deset let. Vzrok je bil prav v prenizkih državnih subvencijah:

»Zlasti v letih 1921/24 se je draginja v Jugoslaviji zelo povišala. V novem državnem budžetu 1924/25 [...] se je to upoštevalo tudi pri subvencijah, ki

so jih prejemale državna gledališča. Oblastnih gledališč je bilo 6 v državi. Vsa druga so dobila zdaj po 300 000 din *več* subvencije kakor so jih imela dotlej, edinole mariborsko je dobilo zdaj za 300 000 din *manj*, kakor je prejemale do takrat. [...] Tako je bil Maribor v primeri z drugimi prikrajšan kar za 600 000 letno.« (Brenčič, »Spomini 1969« 189)

O težkem gmotnem položaju slovenskih gledališč priča tudi korespondenca med upravnikom Brenčičem in Radom Pregarcem, ko sta se dogovarjala za njegov prestop iz splitskega v mariborsko gledališče (prim. Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru«). Finančne težave gledališča je Pregarc omenil tudi v pogovoru z novinarjem Jutra ob koncu svoje prve sezone v Mariboru: »Država je našemu gledališču znižala subvencijo od 720.000 Din na 320.000 Din.« (L. A. 11) Država je sicer radikalno znižala subvencije vsem gledališčem, a mariborsko je bilo prikrajšano za še nekoliko več sredstev kot druga gledališča. »Trebalo bi bilo resno razmišljati, kje tiči povod temu očitnemu zapostavljanju Maribora,« je še povedal Pregarc novinarju Jutra (prav tam).

Tudi v Ljubljani niso bili nič kaj na boljšem, le da so imeli več občinstva in so bile cene vstopnic nekoliko višje kot v Mariboru, zato je ljubljansko gledališče v tem času ustvarilo več prihodka iz »inkasa«, kot so ga lahko v Mariboru. Možni delokrog slovenskih režiserjev (seveda tudi igralcev in drugega gledališkega osebja) se je še dodatno zožil po izgubi tretjega pomembnega slovenskega gledališča – Narodnega doma v Trstu, ki so ga fašisti zažgali leta 1920. Poleg tega zelo hudega udarca slovenskemu gledališču onkraj rapalske meje, so bili (z Mussolinijevo zakonodajo) od leta 1927 do konca 2. svetovne vojne prepovedani vsi javni nastopi v slovenskem jeziku.

V nadaljevanju bom na kratko orisal potepanje vsakega izmed treh režiserskih »nomadov« (Pregarc, Delak, Stupica) po jugoslovanskih odrih, na koncu pa bom iz obdelanega dokumentarnega in arhivskega gradiva izluščil nekatere ključne ugotovitve o skupnih značilnostih njihovega dela, ki je pomembno vplivalo na gledališko življenje v številnih jugoslovanskih mestih v prvi polovici 20. stoletja.

Rade Pregarc: »Ne teater poze, ne teater efekta – teater psihologije«

Rada Pregarca so sodobniki uvrščali »med tiste kulturne delavce, katerim je posredovanje med slovenskim in srbohrvaškim kulturnim življenjem radostna naloga in življenjsko poslanstvo« (Borko 9). Bil je izraziti gledališki nomad, pogosto je spreminjal okolja, v katerih je ustvarjal, »večno nezadovoljen z vsem okrog sebe in s seboj« (Lešić 8), hkrati pa se je moral boriti z boleznijo, ki ga je spremljala ves čas njegovega aktivnega delovanja v slovenskih in jugoslovanskih gledališčih. Vselej je trmasto vztrajal pri visokih umetniških in organizacijskih standardih; ta značilna poteza njegove osebnosti ga je pogosto

gnala v prerekanje z upravniki. Mahničev lakonični komentar korespondence, ki je potekala med Pregarcem in Brenčičem v času, ko ga je upravnik skušal ogreti za prihod v mariborsko gledališče: »Težko bo to – Pregarc najprej visoka umetnost, Brenčič najprej denar!« (Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru« 54), lepo ponazori razmerje, v katerem je bil Pregarc z domala vsemi upravniki gledališč, v katerih je bil angažiran kot igralec in režiser, čeprav je o njih pogosto – javno in zasebno – izrekal tudi zelo pohvalne besede. Podobno lahko ugotovimo tudi za njegovo videnje igralskih ansamblov, s katerimi je sodeloval kot režiser; njegove ocene umetniških (z)možnosti posameznih članov in članic ansamblov so tako variirale od hvalospevov do ostre kritike, zlasti pa ga je motilo, če igralci niso bili docela predani svojemu poklicu.

Za Pregarca je bilo, ne le igralsko ali režisersko, temveč katerokoli delo v gledališču hkrati poklic in poslanstvo. Bil je prepričan, da je predpogoj za vrhunske umetniške dosežke popolna predanost delu ter brezmejna in brezpogojna ljubezen do gledališča. To je bil njegov umetniški *credo*, ki ga je nenehno ponavljal, tako v zasebni korespondenci kot v javnih objavah. Npr. v pismu Brenčiču pravi, da gledališki umetniki »ne smejo hrepeneti po slavi, naslovih in karieri, ampak morajo delati iz *ljubezni, strasti* in nepremagljive *volje* za umetnost, za idejo« (prav tam 54), v vabilu k vpisu v »dramatično šolo«, ki jo je vodil v času angažmaja v mariborskem gledališču, pa poudari, da se naslavlja na tiste, ki »stremijo po pravi in resnični umetnosti« (Pregarc, »Otvoritev« 1). Zato vabi v šolo »vse tiste, ki imajo čas, voljo, veselje in potrpljenje, predvsem pa neomejeno ljubezen in strast za teater; vse tiste, ki se ne strašijo nobenih naporov, dela, učenja; vse tiste, katerim ni do osebnih uspehov ali zabave, temveč do resnega, smotrnega dela, do popolne ubranosti na odru, do umetniškega razmaha našega teatra« (prav tam). V tem duhu je oblikoval tudi preprosto, a zgovorno formulo, ki lahko pojasni občasne krize v gledališču: gledališče namreč neogibno zaide v krizo »kadarkoli je v nekem gledališču več ljudi, ki živijo *od* gledališča, kot tistih, ki živijo *za* gledališče« (Lešić 27). Od gledališča ga je lahko oddaljila zgolj bolezen, ki je bila žal njegova zvesta spremljevalka, a tudi ona le začasno, kajti kot Josip Lešić lepo parafrazira omenjeno Pregarčevo »formulo«, zdravil se je »samo *zaradi* gledališča, kajti živeti – je pomenilo zanj *biti v gledališču*« (8). Najbolj pa je sovražil zunanji blišč in pozerstvo v gledališču, ki ga takrat ni manjkalo (in ga ni prav nič manj tudi danes). Ko mu je Mestni odbor Udruženja gledaliških igralcev ponudil angažma v Celju, Pregarc povabila sicer ni izrecno odklonil, a je v odgovoru poudaril, da je »hud nasprotnik šarlatanstva, cirkušta, komedijanstva in sploh gledališke kabaretne zabave in kratkočasje« in pristavil: »Gledališče ne bodi obiskovalcem kraj, da izlagajo na ogled svoje svilene obleke, gole roke, napudrane obraze in parfimirana telesa, ne bodi promenade napihnenosti, bahatosti, tudi ne brezsmiselne zabave, ampak duševna potreba jim bodi.« (Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru« 47)

Pregarc se je navdušil za gledališče v rojstnem Trstu, ki je takrat, kot se je spominjal ob 25-letnici svojega umetniškega dela, »plaval v blagostanju in si je lahko privoščil

najboljša gostovanja».¹ Leta 1912, ko je bil star le 18 let, se je z vstopom v slovensko gledališče v Trstu začela njegova gledališka odisejada. V Trstu je ostal le dve sezoni, potem pa se je odpravil na Akademijo lepih umetnosti v Firence, kjer si je veliko obetal od predavanj prof. Luigija Rasija (igralca in dramatika, pri katerem se je učila tudi znamenita Eleonora Duse), ki so ga močno razočarala, zato se je po enem letu odpravil naprej – na izpopolnjevanje pri Maxu Reinhardt v Berlinu, obiskal je tudi Dunaj, Prago, München in Pariz.

Njegovo prihodnje delo v gledališču je gotovo najbolj zaznamovalo bivanje v Rusiji, o katerem še vedno nimamo povsem zanesljivih informacij. Po nekaterih pričevanjih naj bi se leta 1914 »kar v civilu vtihotapil v Rusijo, še predno je ona vstopila v vojno« (V. S. 2); poročevalec Slovenca trdi, da je »kot politični begunec zašel med vojno v Rusijo« (K. D. 8); iz nekaterih ohranjenih dokumentov izhaja, da je bil vojni ujetnik; sam pravi, da naj bi bil dezertar in hkrati udeleženec oktobrske revolucije, da naj bi ga obsodili na smrt, a naj bi se eksekuciji čudežno izognil;² po nekaterih virih naj bi preživel v Rusiji tri leta, po drugih pa kar pet let itn. Kakorkoli že, v teh nekaj letih, ki jih je preživel v Rusiji, se je seznanil z delom Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka v MHAT, kar je imelo odločilen vpliv na njegovo poznejše delo v gledališču (od tod izhaja npr. njegovo nenehno poudarjanje pomena realistično-psihološke igre kot temeljnega igralskega prijema v modernem gledališču).

Po vrnitvi iz Rusije je bil Pregarc dve sezoni (1919–1921) angažiran v ljubljanskem gledališču, v tem obdobju je bil tudi predsednik igralskega združenja in glavni urednik gledališke revije Maska. Ko je prišlo do konflikta z gledališko upravo, se je pogumno izpostavil in se srčno boril za ureditev delovnih in gmotnih razmer v gledališču. Ker je gledališka uprava zavračala zahteve združenja in zavlačevala z izvrševanjem kompromisnega dogovora iz septembra 1920, je Pregarc v začetku novembra razglasil stavko igralcev, ki je trajala dva tedna; končala se je po obisku inšpektorja ministrstva za prosveto iz Beograda, ki je dosegel, da so se igralci spet vrnili na delo, kar je bil pogoj uprave za nadaljevanje pogajanj. A ko je inšpektor zapustil Ljubljano, je gledališka uprava nadaljevala z ignorantsko politiko do zahtev združenja ter na koncu dosegla, da so prišli na čelo združenja njej lojalni člani, saj je Pregarc na koncu obupal in – tako kot je to pogosto počel prej in tudi po tem – spakiral kovčke.

1 Omenil je tudi nekatera znana imena gostujočih umetnikov: »Gledali smo Eleonoro Duse, Emmo Gramatico, Tino de Lorenzo, Ermete Novellija, Ermete Zacconija in druge. Poleg italijanskih so prihajala tudi nemška gostovanja, npr. Aleksander Moissi, Kainz itd. Medtem ko so moji sošolci pisali pesmice, sem jaz režiral, igral in plesal. Ko sem na neki dijaški prireditvi odigral z velikim uspehom glavno vlogo, me je tako prevzelo, da sem sklenil postati igralec« (Borko 9).

2 V njegovem članku »Naša drama, igralci in kritika« tako najdemo tale odstavek: »Da, spominjam se, da sem bil takrat, ko je avstrijska vojska zasedla Odeso, kjer sem živel in sem bil kot avstrijski državljan-dezertar, veleizdajalec, avstrijski državi nevaren človek, za kar so me imeli, sojen in obsojen na smrt. Pozneje je prišla čudovita rešitev – no, to so pač moje osebne zadeve in ne sodijo sem« (Pregarc, »Naša drama« – 3. del, 2).

Preselil se je v Split, kjer je bil igralec in režiser v tamkajšnjem gledališču od leta 1921 do leta 1927. Pozneje, ob 25-letnici Pregarčevega umetniškega ustvarjanja, je Niko Bartulović, upravnik splitskega gledališča, o njem povedal: »Kot režiser je bil duša in glavni zagonski motor pri nastajanju sarajevskega in splitskega gledališča« (»Jubilej«). Ob tej upravnikovi oceni bi se lahko vprašali, ali je bila Pregarčeva »zagonska« vloga v splitskem gledališču omejena zgolj na režijsko delo? Čeprav je v tem času, ko se je v jugoslovanskih gledališčih še vedno uporabljala Uredba o Narodnem gledališču v Beogradu, repertoar lahko sestavljal le upravnik (ravnatelj oz. intendant), historiograf splitskega gledališča Šimon Jurišić meni, da lahko to Bartulovićevo trditev interpretiramo tudi v širšem pomenu, saj »glede na ugled, ki ga je užival pri ravnatelju [Bartuloviću], lahko domnevamo, da je Pregarc imel svoj delež pri izboru del, ki so jih uprizarjali« (»Rade Pregarc u Splitu« 461; Jurišić, *Splitsko kazalište* 123). Navsezadnje je bil po Jurišićevem mnenju prav Pregarc najbolj vsestranska umetniška osebnost, ki je delovala v splitskem gledališču; bil je namreč režiser, scenograf, igralec, vodja igralske šole, publicist in morda še kaj. Jurišić meni, da je prav on v srbohrvaščino prevedel *Kralja na Betajnovi*, ki so ga v splitskem gledališču uprizorili decembra 1923, sicer za osiješkim gledališčem, a vendar pred beograjskim in zagrebškim.³ Pregarc je v splitskem gledališču režiral 66 predstav, od operet (med njimi npr. zelo popularno Tijardovićevo *Malo Floramye*) do svetovne dramske klasike (npr. od šestih Shakespearovih besedil, ki so jih uprizorili v času, ko je bil angažiran v splitskem gledališču, je režiral kar štiri). O njegovih režijah iz splitskega obdobja žal ne vemo kaj dosti, ker ni ohranjenih ne zvočnih posnetkov ne režijskih ali inšpicientskih knjig, gledališke kritike iz tega obdobja so dokaj nezanesljive, vrh vsega pa le redko sploh kaj poročajo o režijski zasnovi uprizoritve.⁴ Prav natančne gotovo niso mogle biti, saj so takratne uprizoritve v splitskem gledališču morale pred občinstvo že po desetih (nekatero celo manj) skušnjah, medtem ko so jih imeli v zagrebškem gledališču najmanj dvajset. Kaj naj bi bila za Pregarca ključna značilnost kakovostnega gledališča, izvemo iz pisma, ki ga je v tem času poslal upravniku mariborskega gledališča Radovanu Brenčiču: »ne teater poze, ne teater efekta – teater psihologije« (Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru« 53).

Ohranjena korespondenca med Pregarcem in Brenčičem priča o postopnem zblizovanju njunih stališč in »pripravi terena« za Pregarčevo preselitev iz Splita v Maribor, ki se je zgodila konec avgusta 1927. V mariborskem gledališču je bil angažiran kot

3 Jurišićevo mnenje je sicer zgolj njegova domneva, saj rokopis prevoda žal ni ohranjen (prim. njegova članka »Rade Pregarc u Splitu« 462 in »Slovenski gledališki umetniki« 18).

4 Kot pravi Jurišić, »osrednji dnevnik Novo doba, ki je redno spremljal gledališke dogodke v Splitu, o njih izčrпно poročal, imel najboljše kritike ipd., pogosto ni navajal niti imena režiserja, kar je bilo značilno tudi za nekatere druge časnike« (»Rade Pregarc u Splitu« 466; Jurišić, »Slovenski gledališki umetniki« 15). V tem času sta bili funkciji igralca in režiserja še tesno povezani; kot pravi hrvaški zgodovinar gledališča Slavko Batušić, na prehodu iz 19. v 20. stoletje »je bila navada, da režiserjevega imena ni bilo na plakatu, ker je bil redno nosilec glavne vloge« (14).

»igralec, režiser in učitelj igralskega naraščaja« v dveh sezonah (1927–1929). Če lahko zaupamo izjavam v takratnem tisku, je bilo navdušenje obojestransko; Pregarc je govoril o prebujanju in napredovanju mariborskega gledališča, igralci pa so izpostavljali njegov poglobljeni pristop k režiji in so bili prepričani, da bodo z njim postali slovenski »Burgtheater«. Sodelovanje med Pregarcem in upravnikom Brenčičem bi lahko na kratko opisali kot ambivalentno – spoštljivo in hkrati težavno. V nasprotju s splitskim upravnikom Bartulovićem ima Brenčič deljene občutke glede Pregarca; po njegovem mnenju naj bi bil odličen kot režiser pri delu z igralci, toda nevešč v komunikaciji s tehničnim osebjem in sploh slab organizator, naj bi celo »rafinirano in zahrbtno rovaril« proti glavnemu hišnemu režiserju Jožetu Koviču (Brenčič, »Spomini« 1967, 386). Kakorkoli že, v dveh mariborskih sezonah je Pregarc nanizal nekaj uspešnih predstav, a kot se je pozneje spominjal, čeprav so v mariborskem gledališču podpirali njegova stremljenja, »razmah na žalost ni bil mogoč« (Mahnič, »Rade Pregarc v Mariboru« 76). Spet je napočil čas, da se odpravi naprej in v novem okolju preizkusi ideje »hudožestvenega« gledališča.

Ta priložnost je bil angažma v Narodnem gledališču v Sarajevu, v katerem je ostal šest sezon (1930–1936). Po besedah Josipa Lešića, odličnega poznavalca zgodovine sarajevskega gledališča, niti slutil ni, kaj ga čaka, ko je prišel v Sarajevo z velikimi ambicijami in ustvarjalnimi načrti. »Sarajevsko gledališče je bilo podobno ladji, ki sta jo zajela strašno neurje in panika.« (11) V tamkajšnjem ansamblu so namreč kraljevali občutki negotovosti in apatije, vladala je precejšnja zmeda: »Najboljši igralci in režiserji so zapustili gledališče. Položaj je bil več kot kritičen. Delo v gledališču je potekalo v ozračju obupa in nemoči, denarja ni bilo, plače so bile zmeraj manjše, usoda gledališča negotova, upanja na skorajšnje izboljšanje pa ni bilo.« (11) V teh dokaj neurejenih razmerah je Pregarc ubral edino smiselno taktiko: izogibal se je klanskim delitvam in kuloarskim intrigam ter se docela posvetil le delu – ustvarjanju predstav, ki jih je režiral (75 predstav; v povprečju 12 na sezono) in/ali v njih nastopal kot igralec (skupaj je odigral 33 vlog). Lešić pravi, da je bil kot režiser in igralec vedno v središču pozornosti. Po njegovi (gotovo povsem meritorni) presoji ima Pregarc pomembno mesto v zgodovini sarajevskega gledališča: »Za modernizacijo sarajevskega gledališča je naredil kot malokdo pred njim in za njim. Vanj je prinesel sveže režijske ideje in nove, sodobne poglede na dramatik.« (12) Prav tako je bilo sarajevsko obdobje obenem višek njegovega ustvarjalnega dela v gledališču.

Kljub vsem uspehom je nenadoma, tako rekoč čez noč, zapustil sarajevsko gledališče (uradno zato, ker uprava gledališča ni hotela povišati plače njegovi ženi, igralki Dragici Stiplovšek Pregarc, bolj verjetno pa zato, ker ni bil zadovoljen z razmerami v gledališču) in se odpravil v Banjaluko, kjer je ostal samo eno sezono (1936–1937), saj zaradi bolezni ni več zmožgal opravljati praktičnega dela v gledališču. Iz Banjaluke se je preselil najprej v Beograd, kjer je sodeloval pri delu sindikalnih gledaliških organizacij in urejal revije igralskega združenja (Mi i vi, Glumačka reč, Gluma), potem v Zagreb in po koncu druge svetovne vojne na Reko, ki je bila zadnja postaja tega večnega gledališkega

nomada. Leta 1950 je bil še zadnjič na obisku v Sloveniji – nekaj dni je preživel na Bledu in v Ljubljani. Srečanje z njim v Mestnem gledališču ljubljanskem je orisal Dušan Moravec v članku »Pregarčeve zadnje vezi z Ljubljano«, iz katerega izvemo, kako zelo je bil Pregarc vesel tega obiska in tudi, kako težka so bila zadnja leta njegovega življenja, ko se mu je zdravje vztrajno slabšalo. Čeprav je še komaj držal svinčnik v rokah, je za MGL prevedel komedijo *Draga Ruth* in jo (skupaj s spremnim pismom, v katerem pravi, da ga je občasno prijela taka slabost, da ni mogel znova prebrati, kar je zapisal, zato kolege iz MGL prosi, da mu ne zamerijo morebitnih napak) poslal v Ljubljano v začetku junija 1952. To je bilo zadnje, kar mu je uspelo narediti, preden ga je zgodnja smrt (26. julija, ko je bil v osemindesetem letu) odrešila zdravstvenih tegob in trpljenja.⁵

Ferdo Delak: »Režija ni reproduktivna, temveč produktivna umetnost«

Za spoznavanje z gledališkim opusom Ferda Delaka je še vedno ključna knjiga Dušana Moravca *Iskanje in delo Ferda Delaka*, v kateri je ta neutrudni zgodovinar slovenskega gledališča orisal njegovo življenjsko pot in delo. Skoraj pol stoletja po izidu te temeljne študije je korpus zgodovinskih in teoretskih prispevkov o Delaku bogatejši za nekaj člankov, univerzitetnih diplom in disertacij, a tudi v teh primerih so avtorji veliko črpali prav iz te Moravčeve knjige. Pomembna objava v tem vmesnem času je bil ponatis Delakove avantgardistične revije Tank (s spremnimi študijami) leta 1987, eden vidnejših raziskovalnih dosežkov pa objava Delakovega dramskega besedila *Kača na nebesnem svodu*, ki ga je odkrila Tea Štoka konec devetdesetih (Štoka, »Ferdo Delak« 86 in *Avantgardistična dejavnost* 109–121). Pregled objav po izidu Moravčeve knjige pokaže, da je zanimanje raziskovalcev pritegnilo predvsem zgodnje (avantgardistično) obdobje Delakovega umetniškega in publicističnega delovanja. Obstajata namreč dva povsem različna Delaka: od sredine dvajsetih do konca tridesetih let, ko je bil radikalni avantgardist in gotovo eden najpomembnejših eksperimentatorjev v tedanjem slovenskem gledališču, ter po odhodu v Zagreb ob koncu tridesetih let, ko je povsem opustil nekdanji avantgardizem in sprejel maniro režiranja predstav v realističnem, pozneje pa tudi socrealističnem slogu.

Nomadstvo je bilo Delaku usojeno že v otroštvu, kot – v rahlo poetičnem slogu – naznani njegov biograf Moravec: »Ko je dopolnil deseto leto, je bilo treba, sredi prve

⁵ Bolezen ga je pošteno zdelala, a kot pričajo njegova pisma, ki jih je v zadnjih letih življenja pisal prijateljem v Ljubljano, ga dobra volja tudi takrat ni zapustila: »Tisti čas so mu vzeli štirinajst litrov vode, preizkusili so na njem 22 vrst zdravil in mu vbrizgali več kot šeststo injekcij. Bolnik pa je šegavo očital srcu, da 'slabo pumpa' in se čudil, 'kje se je hudiča toliko vode v meni nabralo, ko sem pa vse življenje samo vino pil'. Po novem letu se je pridružil še vnetje jeter in žolča, živčevje se je oslabilo. 'In tako me je eno z drugim tako zdelalo, da sem slabši kakor krpa,' je sporočal prijateljem v Ljubljano« (Moravec, »Pregarčeve zadnje vezi« 202–203).

velike vojne, zapustiti rodno goriško mesto. Skorajda vsa večja slovenska središča so mu odpirala vrata k šolski modrosti – za Gorico Celje, Ljubljano, Maribor in še Novo mesto, ki mu je dalo potrdilo o zrelosti z letnico 1924.« (*Iskanje* 13) Istega leta pride na študij v Ljubljano, se brž pridruži klubu marksistov in se vpiše v dramatično šolo pri takratnem Udruženju gledaliških igralcev SHS, kjer ga v teorijo in prakso gledališča uvajajo Oton Župančič, Adolf Robida, France Koblar, Marija Vera, Osip Šest in drugi. V dveh letih je Delak opravil vse izpite (pri osmih od enajstih predmetov je dobil najvišjo oceno) in opravil končni izpit z odličnim uspehom. V tem času (do leta 1927) je nastopal v manjših vlogah tudi v ljubljanski Drami. Njegov prvi samostojni poskus je bil *Literarno-umetniški večer* (1925) v produkciji Novega odra, ki se mu sicer ni ravno posrečil, a njegov pomen – vsaj z današnje perspektive – zato ni nič manjši, saj je ob tem dogodku Delak izdal prvo (in edino) številko revije *Novi oder*,⁶ ki je bila prvi micelij bodoče avantgardistične revije *Tank*. O tej reviji, ki je izšla le dvakrat v letu 1927 (z nenavadnim oštevilčenjem: 1½ in 1½–3), je bilo že veliko napisanega, kakor tudi o Delakovem sodelovanju z Avgustom Černigojem, povezavami s futurizmom in zenitizmom, njegovem znamenitem nastopu v Berlinu pri Herwarthu Waldnu (v gledališču Am Schiffbauerdamm, ki ga danes poznamo kot Brechtov Berliner Ensemble) in posebni številki Waldnove revije *Der Sturm*, ki je bila – po zaslugi Delakovih prizadevanj – posvečena »mladi slovenski umetnosti«. V teh nemirnih, mladih letih Delak poleg Berlina obiše tudi druge evropske prestolnice (Dunaj, Prago, Pariz) in se seznanil z delom Piscatorja, Jessnerja, Engla, Pitočffa, tudi Mejerholda in Tairova, režira v levo usmerjenih gledališčih na Dunaju, se seznanja s filmom, vseskozi pa tudi nadaljuje z intenzivnim publicističnim delom. V začetku tridesetih let prevzame vodenje Delavskega odra v Ljubljani, kjer se izkaže z dramatisacijo in režijo Cankarjevega *Hlapca Jerneja*, posname pa tudi drugi slovenski celovečerni film *Triglavске strmine*. Poleg tega je leta 1935, kot prvi Slovenec in Jugoslovčan, pridobil diplomu ugledne salzburške umetniške akademije Mozarteum iz radijske, filmske in gledališke režije.

A kljub tem vidnim uspehom za Delaka nekako ni bilo prostora za trajnejši angažma v slovenskih poklicnih gledališčih. Tako se je tudi on odpravil na večletno potepanje po jugoslovanskih gledališčih, v Slovenijo pa se je vrnil šele ob koncu petdesetih let, ko je bil nekaj let (do upokojitve leta 1962) režiser in umetniški vodja Mestnega gledališča ljubljanskega. Na tej poti, ki je trajala kar dvajset let, je delal (sprva samo kot režiser, pozneje pa tudi kot intendant in umetniški vodja) v narodnih gledališčih v Beogradu, Novem Sadu, Skopju, Zagrebu, Banjaluki, Osijeku, Trstu in na Reki.

Delakova »leta mladostnih iskanj«, ki so mu ostala – po Moravčevem pričevanju (*Iskanje* 10) – »najljubša med vsemi prav do konca življenja«, so se zaključila s sezonama

6 Reprint celotne številke Novega odra je objavljen v katalogu razstave *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, ki je bila na ogled v Moderni galeriji v Ljubljani od 23. decembra 1988 do 14. marca 1999 (Štoka, »Ferdo Delak« 66–82).

v Novem Sadu (1937/1938) in Skopju (1938/1939). V Novem Sadu je že takoj na začetku sezone dobil priložnost, da uprizori svojo dramatzacijo *Hlapca Jerneja* (premiera je bila sicer v Somboru), a njegova ključna – in za angažma v Novem Sadu usodna – predstava je bila Čapkova *Bela bolezen*. »Ta premiera je razgibala Novi Sad kot le malokateri kulturni dogodek tistega časa, glas o zmagovitem, malo zatem pa že tudi o preganjanem režiserju pa je zajel domala vso Jugoslavijo,« zapiše Moravec (*Iskanja* 113) in povzame nekaj režijskih presežkov te predstave, kakor jih je takrat orisal kritik v nekem kragujevškem listu. Pomembna Delakova inovacija je bila uporaba filma⁷ in radia: poleg enega radijskega napovedovalca (ki ga ima že Čapek) je režiser vpeljal še napovedovalca z dveh drugih radijskih postaj. Po vsaki sliki so se oglašali glasovi z vseh treh postaj in komentirali dogajanje, vsak iz svojega zornega kota. Tako je npr. z ene postaje prihajal mirni, »nevtralni« glas in razlagal potek »bele bolezni«, z druge je bilo slišati obupan ženski glas, ki moli in kliče na pomoč Kristusa, iz ilegalne (revolucionarne) postaje pa je napovedovalec vabil v boj proti »beli bolezni«. Zelo domiselna naj bi bila tudi uporaba filma; s filmskega platna naj bi drveli proti občinstvu tanki in bombniki, ni manjkalo niti grozljivih prizorov z ranjenimi in pohabljenimi vojaki. Najučinkovitejša pa naj bi bil zadnji prizor, smrt rešitelja človeštva, doktorja Galena:

»Začenja se spet s filmom, projiciranjem v gro planu na veliko zaveso – ko pa se zavesa po sredi razdeli in odpira pogled na oder, film še vedno teče, vanj pa se vpletajo živi ljudje na sceni in nadaljujejo dogajanje s filmskega traku –, dejanje na platnu in na odru se povezuje in 'človek ne ve več, kaj je resnica, kaj je teater in kaj film'. In preden se avditorij znajde, provokatorji že ubijejo doktorja Galena.« (Moravec, *Iskanja* 116)

To je bila ena najuspešnejših Delakovih predstav iz predvojnega obdobja, a cena, ki jo je moral plačati za to – slogovno in vsebinsko – revolucionarno uprizoritev *Bele bolezni*, je bila temu primerna: sledila je odpoved in prisilni odhod iz Novega Sada na ukaz policijskih oblasti.

Iz Novega Sada se je umaknil na jug, v Skopje, kjer so ga lepo sprejeli in mu dali proste roke, da je lahko nadaljeval z režijskimi prijemi v slogu Piscatorjevih odrskih »reportaž«, s katerimi si je do takrat že ustvaril sloves enega najprodornejših modernizatorjev jugoslovanskih odrov. V skopskem obdobju izstopata zlasti uprizoritvi *Magde* Alojzija Remca in *Dečka na snu* Bore Jevtića. Reportažna metoda je bila opazna zlasti v *Magdi*, v kateri je »javno mnenje« ponazoril s projekcijami diapozitivov tisti čas najvplivnejših jugoslovanskih dnevniških listov, v *Dečku* pa je vzporedno z dogajanjem na odru potekala projekcija posebej za ta namen posnetega filma: »Osnovo za to je dal sicer res

7 Zanimivo je, da je Delak načrtoval uporabo filmskih vložkov v gledališču že leta 1928 – v dramskem besedilu *Kača na nebesnem svodu* (Štoka, »Ferdo Delak« 86).

že avtor sam, vendar pri tem ni mislil na film: mati in nevesta spremljata v svojih mislih in sanjah fanta na fronti in vsaka ga vidi po svoje – mati v strelskih jarkih, nevesta v objemu barskih deklet« (prav tam 119), pri čemer mamine sanje spremlja Beethovnov *Posmrtni marš*, nevestine blodnje pa značilno lahkotna barska glasba.

Ko so ga v sezoni 1939/1940 angažirali v Hrvaškem narodnem gledališču (HNK) v Zagrebu in je novinarje zanimalo, ali bo v tem gledališču nadaljeval po poti eksperimenta, je Delak presenetil z odgovorom, da bo njegovo delo poslej tako, da bo »povsem ustrezalo potrebam, težnjam in veliki kulturni tradiciji hrvaškega gledališča«, in že prva njegova predstava v krstni sezoni (Pirandellov *Henrik IV*) naj bi sledila tej novi usmeritvi, kajti ta uprizoritev naj bi bila »povsem normalna [realistična] gledališka režija« (prav tam 127). Tako se je začelo novo obdobje njegovega dela v gledališču – vstopil je v realistično fazo ustvarjanja, poleg tega pa ga je kulturna politika, zlasti po vojni, potegnila v ravnateljske vode. Vojna leta je preživel v gledališčih v Banjaluki in Osijeku, kjer naj bi se »bolj ukvarjal z ilegalnim delom kot gledališko umetnostjo« (Hećimović 125), takoj po vojni je dobil nalogo, da vzpostavi slovensko gledališče v Trstu, po tem pionirskem delu pa se je spet vrnil v Zagreb (1946), kjer je režiral do leta 1951, ko so ga imenovali za upravnika narodnega gledališča na Reki. Leta 1954 je v Banjaluki, potem spet na Reki in leta 1956 končno v Sloveniji – v januarju 1957 je postal ravnatelj Mestnega gledališča ljubljanskega, kjer je dočkal upokojitev.

Od vseh treh režiserjev, ki se jim posvečam v tem prispevku, je morda prav Delak najbolj nenavadna gledališka osebnost, saj je sredi svoje poklicne poti povsem spremenil način dela; brez pretiravanja bi lahko rekli, da je naredil pravi salto mortale v svoji režijski poetiki. Poleg tega je prav njega najbolj dajalo domotožje in si je proti koncu kariere zelo prizadeval za vrnitev v Slovenijo, kar vemo iz ohranjene korespondence in pričevanj njegovih kolegov in prijateljev. Na tej odisejadi po mnogih jugoslovanskih mestih so bila dobra in slaba obdobja; morda najbolj nezadovoljen je bil v času, ko je bil intendant reškega gledališča. V nekem pismu iz leta 1953 tako poroča prijatelju v Ljubljano, da bi se na vsak način rad znebil upravne funkcije, in šaljivo pripomni, da je obljubil »Materi božji trsatski debelo svečo«, če mu pomaga, da se odkriža intendantskih poslov. Prihodnje leto, ko se je to res zgodilo, pa piše prijatelju: »Danes sem končno zopet stari Delak – dobre volje, brez finančnih in personalnih skrbi in sam sem že začel verjeti, da končno tudi bog pomaga komunistom. Vsaj meni« (»Iz pisem« 102).

Tako kot so ga, zlasti v mlajših letih, vehementno odklanjala slovenska gledališča, mu tudi v drugih gledališčih ni bilo vedno postlano z rožicami, a kljub temu je dosegel veliko, kar mu je priznal tudi njegov biograf Dušan Moravec, ko je v zaključku svoje knjige *Iskanje in delo Ferda Delaka* zapisal tole misel: »V dolgih letih, ki jih je preživel zunaj Slovenije, se je uvrstil med najvidnejše jugoslovanske režiserje, hkrati pa je postal v tem času najzvestejši posredovalec slovenske dramske književnosti drugim jugoslovanskim narodom. [...] Za jugoslovanske odre je prevedel okrog sto

petdeset dramskih besedil in četrtnina vse te bere je bila zajeta iz slovenske književnosti.« (166–167)

Bojan Stupica: »Umetnost, zaradi katere izgorevaš«

Od prve režije v letu 1931 do zadnje v letu 1970 je Bojan Stupica postavil 116 uprizoritev na slovenskih (vključno z eno v SSG Trst), makedonskih, hrvaških in srbskih odrih, poleg tega pa še 14 uprizoritev v Pragi, Budimpešti, Lodžu, Moskvi, Baslu in na Dunaju. V tridesetih letih je bil angažiran v narodnih gledališčih v Mariboru, Skopju, Splitu, Ljubljani, Beogradu in Zagrebu, vedno za krajši čas, navadno samo za eno sezono, izjema za dve ali tri, po drugi svetovni vojni pa največ v Beogradu. Stupica je začel svojo bogato gledališko pot, ki jo je prekinila prezgodnja smrt leta 1970, v rodni Ljubljani. Takrat, leta 1931, je bil še rosno mlad in igriv. Čeprav je bil zaradi te igrivosti in velikega poguma deležen zaničljivih kritik, posmeha in celo nizkih udarcev starejših kolegov, ko si je upal tako mlad in neizkušen na odru ljubljanske opere uprizoriti *Vojno in mir*, se tej igrivosti nikoli ni odpovedal.⁸ Že v tej prvi uprizoritvi, ki jo je izvedla, kot je pisalo na gledališkem plakatu, »teaterska komorna družina Obrazniki«, je nakazal, da ga zanima tako rekoč vse v gledališču; podpisal je namreč prevod, dramaturško predelavo, režijo in scenografijo ter – poleg Milana Skrbinška in svoje večletne življenjske sopotnice Save Severjeve – nastopil tudi kot igralec. Javnomnenjske klofute mu niso mogle do živega, nasprotno, takoj se je odpravil v Maribor po še eno porcijo, ki je sledila po uprizoritvi Begovićeve igre *Brez tretjega*. Kljub negativnim kritikam in začudenju avtorja – ki je bil prisoten na premieri in si je, kot je duhovito poročal Filip Kumbatovič Kalan v *Sodobnosti*, »z rahlim nasmeškom ogledoval skozi črno obrobljena očala dramo, za katero je bil nekoč prepričan, da ji je napisal besedilo« (nav. po Moravec, »Igrivi improvizator« 240) – je dobil Stupica povabilo za angažma v Narodnem gledališču Kralj Aleksander I. v Skopju. Stupica je že takrat postavil pogoj (ki je poslej veljal vse do takrat, ko sta se ločila), da skupaj z njim, tako rekoč »v paketu«, angažma v gledališču mora dobiti tudi Sava Severjeva.

Stupica in Severjeva sta prišla v Skopje v začetku avgusta 1932, in sicer prav na priporočilo dramatika Milana Begovića, ki Stupici očitno ni prav nič zameril radikalnega posega v besedilo drame *Brez tretjega* in je, kljub negativnim kritikam mariborske uprizoritve, ali morda prav zato, še vedno verjel v ustvarjalni potencial mladega gledališkega entuziasta. Stupica in Severjeva tako in tako nikoli niti nista dvomila v svoje kvalitete – glede tega ljubljanske in mariborske javnomnenjske klofute niso imele niti najmanjšega

8 Kot zapiše Miroslav Belović v zborniku, ki ga je objavil beograjski Gledališki muzej ob 15-letnici Stupičeve smrti: »Igralce je spreminjal v razigrane otroke, v svojih najboljših trenutkih pa je bil tudi sam velik gledališki otrok, ki je ustvarjal odrske čarovnije z mozartovsko lahkotnostjo« (164).

»vzgojnega učinka« – kar sta takoj dala vedeti tudi upravi skopskega gledališča. Kot se spominja Živojin Petrović, lektor, prevajalec in takrat namestnik upravnika skopskega gledališča, je bila Sava Severjeva »druga igralska novinka v tej sezoni, z negotovo usodo, saj je takoj, skupaj s soprogom Bojanom Stupico, začela zastavljati zahteve kot primadona, kar upravniku Vojinoviću nikakor ni moglo biti všeč« (»Skopski dani« 51). Po drugi strani pa je bil Stupica neprijetno presenečen, ko ga je Petrović soočil z dejstvom, da je upravnik, preden se je odpravil na poletni oddih, že sam naredil zasedbo njegove prve uprizoritve na odru skopskega gledališča, češ da mu bo tako pomagal, saj še ne pozna igralskega ansambla. Stupica in njegova spremljevalka nikakor nista bila zadovoljna niti s plačo, ki je bila začetniška in sta s prihodki komaj shajala, brez možnosti kakršnega koli dodatnega zaslужka. Začelo se je slabo, tako se je tudi končalo; razmerje med upravnikom in mladima slovenskima umetnikoma se je med sezono samo še slabšalo, tako da je bil njun predčasni odhod iz skopskega gledališča (že 31. decembra istega leta) logična posledica tega spodletelega srečanja.

Priredba Tolstojeve *Ane Karenine* je bila njuna prva predstava v Skopju. Stupici je uspelo prepričati upravnika, da v naslovni vlogi nastopi Severjeva, kar je presenetilo druge člane ansambla, ki so v njej videli popolno začetnico. V skopskem gledališču so takrat nove uprizoritve morale v javnost že po enem tednu, Stupici pa je nekako uspelo pregovoriti upravnika, da je izjemoma dovolil dva tedna vaj. Kot slikovito razlaga Petrović, si je Stupica pri naslednji predstavi, Büchnerjevi *Dantonovi smrti*, celo drznil od upravnika zahtevati »bajeslovno veliko časa« za vaje, kar trideset dni, a je na koncu, tako kot pri prejšnji predstavi, dobil le dva tedna (Petrović, »Skopski dani« 57). Predstavi sta naleteli na mešane odzive kritike, od izrazito negativnih (Južni pregled) do zelo pohvalnih (Vardar), občinstvo pa ni kazalo kakega posebnega navdušenja. Kot opozori Petrović (63), je pretirana trditev Dušana Moravca (»Delo Bojana Stupice« 13–14), da je *Dantonova smrt* »dala mlademu režiserju bogate možnosti za uresničevanje drznih zamisli, za oblikovanje vablјivih odrskih postav, pa tudi za rušenje pregraj med odrom in avditorijem«, ter kategorično zanika, da bi se ob koncu skopske uprizoritve občinstvo odzvalo z vzklikanjem »Kruha! Kruha!«, kar je trdil Vladimir Pavšič (Matej Bor),⁹ za njim pa povzel tudi Moravec v omenjenem prispevku. Iz Petrovićevega pričevanja izhajajo, da so bile Stupičeve »možnosti za uresničevanje drznih zamisli« vse prej kot »bogate«; nasprotno, večina ansambla se mu je upirala, nekateri so ga celo odkrito ali prikrito sabotirali, upravnik

9 Trditev je iz njegove kritike Stupičeve uprizoritve Cankarjeve igre *Za narodov blagor* leta 1936 v Narodnem gledališču v Ljubljani: »Ko človek odhaja od Stupičeve uprizoritve te Cankarjeve komedije, mu v ušesih še vedno zveni kričanje peščice statistov – demonstrantov, ki jih je režiser postavil med parter in oder, očitno z namenom, da bi se publika pridružila demonstrantom in žurnalistu Ščuki, ki z gromkim glasom napoveduje boj zlaganim narodovim idealom in namišljenemu 'narodovemu blagru'. Stupica je hotel najbrže doseči podobno gledališko doživetje kakor svoje dni v Skopju pri uprizoritvi Büchnerjevega 'Dantona', ko je na koncu drame začela publika z igralci vzklikati: 'Kruha! Kruha!'. To pot je bilo drugače. Ščuka govori, statisti demonstrirajo, razbite šipe zvene, publika pa v zadregi molči« (Pavšič 597).

je zavračal njegove scenografske in kostumografske osnutke ter od njega zahteval, da »reciklira« scenografske elemente in kostume iz fundusa gledališča (svoj kostum naj bi si zato Sava Severjeva sešila kar sama, na lastne stroške) ipd. V teh obstrukcijah – ki sicer niso izhajale samo iz psihološko zapletenih razmerij med Stupico in njegovih prijemov nevajenim kolektivom skopskega gledališča, temveč so bile pogojene tudi z drugimi, zlasti umetniškimi, organizacijskimi in finančnimi razlogi – je torej treba videti poglobljeni motiv, da sta se Stupica in Severjeva nazadnje odločila za predčasni odhod iz Skopja, in ne morda v tem, da sta bila iz njega pregnana iz političnih razlogov.¹⁰ Kakorkoli že, ta kratka epizoda v skopskem gledališču je bila prva prava izkušnja bodočega velikega slovenskega in jugoslovanskega režiserja z neizprosnim institucionalnim mehanizmom medvojnega jugoslovanskega gledališča, v katerem so predstave morale biti končane v enem ali dveh tednih, upravniki pa so se poskušali izogniti rdečim številkam v finančnem proračunu z določanjem nizkih plač, zlasti mlajšim umetnikom, ter z zniževanjem stroškov za vizualno opremljanje premiernih predstav s pomočjo nenehnih in večkratnih predelav scenografije in kostumov iz fundusa.

Po predčasnem odhodu iz Skopja sta Stupica in Severjeva to sezono zaključila s krajšim postankom v Splitu. Tamkajšnje gledališko življenje je sicer doživelo hud udarec, ko ga je ministrstvo za prosveto (kmalu po Pregarčevem odhodu v Maribor) združilo s sarajevskim gledališčem, kar je bila le pretveza za ukinitve stalnega gledališča v Splitu, saj t. i. Narodno pozorišče za zapadne oblasti, kot se je uradno imenovala ta združena gledališka tvorba, nikoli ni nastopalo v tem dalmatinskem mestu. Do ponovne ustanovitve poklicnega gledališča so manko gledališkega dogajanja v Splitu delno zapolnjevala gostovanja drugih gledališč. Leta 1928, ko je ministrstvo združilo splitsko in sarajevsko gledališče, je enako naredilo tudi z gledališči v Novemu Sadu in Osijeku, iz katerih je nastalo t. i. Sjeverno oblasno kazališče. Leto prej je stavbo novosadskega gledališča uničil požar, stavba osiješkega gledališča pa je bila v zelo slabem stanju, zato je to združeno gledališče nekaj let (do leta 1934, ko se je po končani prenovi življenje spet vrnilo v stavbo gledališča v Osijeku) delovalo v Varaždinu in Splitu. V času tretje splitske sezone tega osiješko-novosadskega gledališča, ki je v Splitu nastopalo pod spremenjenim imenom Narodno kazališče za Primorsku banovinu, je Stupica režiral dve prestavi: *Živi mrtvec* Leva Tolstoja in *Poljub pred ogledalom* Lászla Fodorja. Predstavi sta nastali v februarju in marcu 1933, prva je bila igrana dvakrat, druga osemkrat. Odziv gledališke kritike je bil relativno pozitiven, brez posebne graje, a tudi brez pretirane hvale (prim. obsežne povzetke kritik v Buljan 74–81).

10 Tudi ta mit demantira Petrovićevo pričevanje, v katerem izrecno pravi, da ne drži trditve Save Severjeve, ki jo je povzel Moravec (»Delo Bojana Stupice« 13), da naj bi bila ona in Stupica prisiljena k odhodu iz Skopja, ker »za odrom nista hotela peti državne himne«. V času, ko sta bila angažirana v Skopju, trdi Petrović (69–70), »se tega ni zahtevalo, ne na predstavah, ne na prireditvah«. Isti avtor odločno zavrača tudi trditev Borivoja S. Stojkovića (iz njegove knjige *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba*, 1980), da naj bi Stupica in Severjeva dobila odpoved, ker naj bi ju »sumili, da izvajata komunistično propagando« (nav. po Petrović, »Skopski dani« 70).

Po Splitu je bila naslednja Stupičeva (kakor pred njim tudi Pregarčeva) gledališka postaja Maribor, a pred tem se je najprej odpravil v Ljubljano, da je lahko dokončal študij arhitekture. Tokrat je Stupica ubral nekoliko bolj umirjen pristop kot takrat, ko se je (pred odhodom v Skopje) prvič predstavil mariborskemu občinstvu z Begovićevo igro *Brez tretjega*. Tedanjemu »samovoljnemu prirejevalcu« Begovićevega besedila so poročevalci zdaj morali priznati skrbno in temeljito režijo treh predstav (eno v sodelovanju z Vladimirjem Skrbinskiom, ki se je sicer zavzel pri upravniku Brenčiču za Stupičev prihod v mariborsko gledališče), nekateri pa so mu celo očitali (npr. v primeru Shawovega *Zdravnika na razpotju*), da preveč spoštuje izvirnik (Moravec, »Igrivi improvizator« 243). Zganila se je tudi Ljubljana in tako je po samo eni uspešni sezoni v Mariboru (1934/35) Stupica že podpisal pogodbo z ljubljanskim gledališčem, kjer je bil kar tri sezone režiser in igravec. Njegove režije iz tega obdobja bi si nemara zaslužile podrobnejši pregled, a to bi me odpeljalo preveč stran od teme tega prispevka, zato bom omenil le Brechtovo različico Gayeve *Beraške opere*, saj je bila to prva uprizoritev kakega Brechtovega dela v slovenskih gledališčih. Predstava je bila premierno uprizorjena 30. septembra 1937 in potem doživela še 13 ponovitev, kar je bilo za tisti čas prav lepo število. Odzivi kritike niso bili enotni (kot se je to tudi sicer dogajalo pri njegovih režijah), a ljubljanska gledališka publika se je zelo ogrela za to predstavo, saj je bilo zanjo, kot pravi Moravec (prav tam 254), »vse novo, nenavadno domiselno, véliki teater, kakršnega si je bilo le mogoče želeti«. ¹¹

A tudi takrat je Stupica ostal zvest samemu sebi – ob koncu tretje ljubljanske sezone je spet pripravil kovčke in 1. avgusta 1938 je bil že angažiran kot stalni režiser Narodnega gledališča v Beogradu. Začetek je bil na moč napet: njegova uprizoritev *Molièra* Mihaila Bulgakova je bila takoj po premieri (20. 10. 1938) umaknjena z repertoarja na zahtevo Antona Korošca, ki je bil takrat minister v vladi Kraljevine Jugoslavije. ¹² Poleg tega je predstava naletela na negativne odzive kritike, tako glede režije kot igre. Tudi Stupičeva scenografija, ki so jo kritiki označili za »konstruktivistično«, ni bila deležna pohval, saj naj bi bila povsem neprimerna za igralce beograjskega Narodnega gledališča, ki naj ne bi bili dovolj »gibčni«, da bi se lahko brez težav premikali po vseh teh »prehodih, stopnicah in nametanih površinah«, kot je npr. potožil kritik beograjske Pravde (nav. po Petrović, »Sedam beogradskih« 107). ¹³ A kritične opazke

11 Moravec še nekoliko podrobneje oriše, kaj je bilo to »novo« in »nenavadno domiselno«, kar je tako »pritegnilo in osvojilo občinstvo«, da bi lahko govorili o tej predstavi kot o uspešnici: »Scena z zastorom in hoté primitivnim vrtilnim odrom (na ročni pogon), razgiban odrski prostor in nič manj živahno prelivanje življenja v njem, srečni domisleki, imenitne igralske stvaritve (Stupica sam ni le režiral in insceniral, temveč tudi igral in pel), drzno duhoviti songi, ki so vezali prizor s prizorom, medtem ko se je menjalo prizorišče vpricho začudenih gledalcev« (prav tam 254–255).

12 V naslednji sezoni je podobno usodo doživela tudi njegova uprizoritev *Strašnih staršev* Jeana Cocteauja, ki je bila na zahtevo ministrstva za prosveto umaknjena z repertoarja takoj po premieri.

13 Po desetih letih, ko je Stupica režiral *Za narodov blagor* v beograjskem Narodnem gledališču, je ansambel tega gledališča očitno že veliko bolje sledil njegovim napotkom, saj je prav gibčnost igralcev, po mnenju takratnih

takratnih gledaliških ocenjevalcev o Stupičevi scenografiji je vendarle treba vzeti *cum grano salis*, kajti nekateri so s podobno ostrino pisali tudi o njegovi scenografiji za igro Alfreda Gehrija *Šesto nadstropje*, češ da je po nepotrebnem zožil oder in so se zato igralci preveč gnetli v dveh sobicah, čeprav je bil to del dosledno izpeljanega režijskega koncepta.¹⁴ Stupica je sicer v dveh sezonah, kolikor je ostal v beograjskem Narodnem gledališču, režiral sedem predstav, za katere je, kot navadno, ustvaril tudi scenografijo. Med njimi je bila največja uspešnica igra Paula Schureka *Pesem s ceste*, ki je imela veliko število ponovitev (kar 75).¹⁵ Bilanca njegovih prvih dveh beograjskih sezon, ne glede na občasne spodrsnjaje, nikakor ni bila slaba, a se je kljub temu odločil za odhod iz Narodnega gledališča.

Kakšni razlogi so gnali Bojana Stupico, da je tako pogosto menjaval delovno okolje? Dušan Moravec meni, da jih je bilo bržkone več, a po njegovem sta bila v ospredju dva razloga: »umetniškova nemirna narava, ki ga je vodila vse življenje od gledališča do gledališča, tako kot na primer Gavello, Pregarca in Delaka, iskaje novih okolij, drugačnih delovnih pogojev, bolj naklonjenih sodelavcev, svobodnejših obzorij in možnosti za uveljavljanje inovativnih zamisli. Drugi razlog je bila prav gotovo njegova malokdaj zadovoljna in zadovoljena umetniška in življenjska sopotnica Sava Severjeva.« (»Igrivi improvizator« 256) Tako je npr. v dveh sezonah, ki sta jih skupaj preživela v beograjskem Narodnem gledališču, Severjeva zasedla samo tri vloge, za nameček pa so bile vse tri v predstavah, ki jih je režiral njen mož Stupica. To je gotovo ni moglo zadovoljiti, zato verjetno drži trditev Živojina Petrovića, ki je Stupico in Severjevo poznal še iz časa, ko sta delal v skopskem gledališču: »Globoko razočarana, nezadovoljna in užaljena je Sava Severjeva prepričala Bojana Stupico, da zapustita Beograd, in on je izpolnil to njeno željo« (»Sedam beogradskih« 101).

Sledil je krajši angažma v zagrebškem gledališču leta 1941, kjer ga je dohitel začetek vojne. Pred ustaško oblastjo se je umaknil v Ljubljano, a so ga fašistične okupacijske oblasti kmalu aretirale in ga internirale v koncentracijskem taborišču v Gonarsu. Tam je

ocenjevalcev, pomembno prispevala k uspehu predstave, zlasti v množičnih prizorih, pri katerih je »vse potekalo zelo živo in v zelo pospešenem tempu«, »skozi nepretrgano tekanje in vrvež«, »kakor na vrtiljaku« ... Postavitev je bila zahtevna in igralci so se morali »na vso moč potruditi in pokazati vse odrsko znanje, da so lahko obvladali razne nastope v ospredju in v ozadju, na podijih, stopnicah, ograjah in podobno« (Orešković 353).

14 V beograjski Pravdi je Stupica pojasnil, da je izhajal iz predpostavke, ki je bila izhodiščna točka tudi dramatiku – da se namreč pri ljudeh, ki se »nahajajo izven glavnega toka življenja«, dogajajo enake stvari. »Zato sem,« pravi Stupica, »prikazal na odru nek, kateri koli, klišejski pogled na mesto, v njem pa neko, katero koli, hišo. Njeno sprednjo steno avtor in režiser odpirata pogledu občinstva, da lahko pokuka v šesto nadstropje in se spozna z njim. Zato sem opustil zaveso in jo zamenjal za sprednjo steno, ki se odpira in zapira.« Ta oris režijsko-scenografskega koncepta je dopolnil še z izjavo v Vremenu, v kateri je pojasnil, da je v odsko dogajanje vključil tudi odprtino za orkester, iz katere pelje stopnišče v šesto nadstropje: »Publika v parterju tako dobi vtis, da se ne igra le pred njenimi očmi, temveč tudi pod njenimi nogami« (nav. po Petrović, prav tam 113–114).

15 Uprizoritev te igre mu je prinesla velik uspeh že pred tem, leta 1936, ko jo je režiral v Ljubljani (odigrali so jo šestindvajsetkrat).

hudo zbolel, a je vendarle preživel in se malo pred kapitulacijo Italije vrnil v Ljubljano. Po osvoboditvi je bil dve sezoni ravnatelj in režiser ljubljanske Drame, potem pa je leta 1947 prevzel umetniško vodstvo novoustanovljenega Jugoslovanskega dramskega gledališča v Beogradu, kjer je režiral otvoritveno predstavo leta 1948 – Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*.¹⁶ V tem gledališču, v katerem je zbral vrhunske igralce iz cele Jugoslavije in se dokončno afirmiral kot eden vodilnih jugoslovanskih režiserjev in scenografov, je ostal do sredine petdesetih let, ko je za dve sezoni odšel v Hrvaško narodno gledališče v Zagreb,¹⁷ potem pa se je vrnil v Beograd, kjer je bil do začetka šestdesetih let angažiran v Jugoslovanskem dramskem gledališču, Narodnem gledališču in v Ateljeju 212. Sredi šestdesetih let, ko ni imel stalnega angažmaja v jugoslovanskih gledališčih, je režiral v tujini: v treh gledališčih v Budimpešti, gledališču Vahtangova v Moskvi, Burgtheatru na Dunaju, največ pa v Stadttheatru v Baslu. Zadnji dve sezoni, od leta 1968 do smrti leta 1970, je bil upravnik Jugoslovanskega dramskega gledališča.

Drugi oder Jugoslovanskega dramskega gledališča so kmalu po njegovi smrti poimenovali z njegovim imenom: Teater Bojan Stupica. Iste leta (1970) je gledališče v Zagrebu dobilo ime Dramsko kazalište Gavella; oba najvplivnejša jugoslovanska gledališka režiserja prve polovice 20. stoletja so torej sočasno počastili v Zagrebu in v Beogradu.¹⁸ Pa vendar: tako kot Gavello so tudi Stupico častili in slavili kot nobenega drugega režiserja v nekdanji Jugoslaviji, a so mu prav tako kljubovali in ga zelo ostro napadali, tako da je nekaj sezon sredi šestdesetih let protestno ignoriral gledališča v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani ter pretežno režiral v tujini (Hećimović 133). Milenko Misailović, Stupičev sodelavec in avtor obsežne študije o njegovem delu s študenti igre in režije (občasno je namreč predaval na akademijah v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu), je spomnil na neko njegovo izjavo, ki bi jo bila lahko izrekla tako Pregarc kot Delak, in še razni drugi slovenski in jugoslovanski gledališki nomadi, le krajevna imena bi bila od primera do primera nekoliko drugačna: »V Ljubljani mi pravijo, da sem odpadnik, ki ima stalno bivališče v občini Vračar v Beogradu in tranzitni vizum v Zagrebu; v Beogradu – v katerem sem pustil najlepša leta svojega življenja – pa mi pravijo, da sem priseljenc in naj grem nazaj v svoj rojstni kraj« (nav. po Misailović 37).

16 Simbolika je več kot očitna: *Kralj na Betajnovi* je bila prav tako otvoritvena predstava Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju v Beli krajini leta 1944.

17 »Prihod B. Stupice v Zagreb in HNK ni bil navaden prehod iz enega v drugo gledališče. To ni bila navadna preselitev iz mesta v mesto. To je bil – v pravem pomenu besede – družbeni dogodek,« se spominja njegov takratni zagrebški sodelavec Davor Šošić (»Bojanov teatarski dijalog« 196).

18 Obstaja tudi Nagrada Bojan Stupica za najboljšo gledališko režijo, ki jo podeljuje Savez dramskih umetnika Srbije.

Nekaj sklepnih ugotovitev o »slavni triperesni deteljici«

Dokumentarno gradivo o Radu Pregarcu, Ferdu Delaku in Bojanu Stupici ponuja obilo izhodišč za sklepno ugotovitev, da to slavno režisersko trojico, poleg njihovega prislovičnega gledališkega nomadstva, družijo še veliko drugega. Za vse je značilno, da so bili odlično seznanjeni z najpomembnejšimi umetnostnimi gibanji in gledališkimi ustvarjalci svojega časa, pogosto tudi iz prve roke: Pregarc s Stanislavskim, Nemirovičem-Dančenkom, Maxom Reinhardtom, posredno tudi z drugimi (npr. italijanskimi futuristi, ruskimi konstruktivisti, nemškimi ekspresionisti in umetniki Bauhauasa), o katerih je pisal v eseju »Reformatorji modernega gledališča« (1932); Delak je poznal delo Marinettija, Waldna, Piscatorja, Jessnerja, Engla, Pitoëffa, Mejerholda, Tairova in drugih; Stupica se je zanimal za režijske metode Stanislavskega, Eisensteina, Mejerholda, Tairova, Buriana, Piscatorja, Brechta in drugih vodilnih avantgardnih umetnikov svojega časa. Bili so vsestranski: poleg režije so se ukvarjali tudi z igro, pedagoškim delom, upravljanjem in umetniškim vodenjem gledališč, Stupica tudi s scenografijo in gledališko arhitekturo, Pregarc in Delak pa sta veliko pisala in prevajala, bila sta tudi urednika več gledaliških in kulturnih revij. Bili so v nenehnem gibanju, nikjer niso mogli ostati dlje časa, delno zaradi zunanjih okoliščin, delno tudi zaradi notranjega nemira in visoko zastavljenih umetniških kriterijev, ki so pogosto pripeljali do konflikta z vodstvi gledališč, v katerih so bili angažirani. Bili so predani svojemu delu in želeli so uresničiti svoje vizije. Vsi so delali v gledaliških institucijah, ki so jim sicer nudile bolj ali manj ustrezne pogoje za delo in zagotavljale materialno eksistenco, niso pa mogle v celoti zadovoljiti njihovih ambicij. Za vse tri je značilna tudi leva politična usmeritev: Pregarc je bil sindikalni aktivist že na začetku svoje poklicne poti, ki jo je tako tudi končal; Delak je začel kot avantgardni režiser Delavskega odra in končal kot socialistični realist; Stupica je bil med drugo svetovno vojno aretiran in interniran v fašistično taborišče in je bil tudi sicer izrazito levo usmerjen. Vsi trije so pomembno vplivali na produkcijo jugoslovanskih gledališč v prvi polovici 20. stoletja: najbolj Stupica, ki je bil angažiran v osrednjih gledaliških institucijah v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani, a tudi Pregarc, zlasti v Splitu in Sarajevu, kjer je preživel največ let svojega aktivnega dela v gledališču. Delak je še največ časa prebil v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu, nekaj sezon pa tudi v gledališčih v Skopju, Banjaluki, Osijeku in na Reki. Ne glede na to, ali so jih do tega pripeljale zunanje, od njih neodvisne družbene, ekonomske in politične okoliščine, lastne ambicije ali nerazumevanje domačega okolja, je neizpodbitno dejstvo, da so vsi trije, vsak na svoj način, neutrudno gradili medkulturne vezi na celotnem območju nekdanje Jugoslavije.

V nekem intervjuju iz davnega leta 1927 je režiser Valo Bratina takole razmišljal o povezovanju jugoslovanskih gledališč in ovirah pri tem sodelovanju, s katerimi so se takrat soočali gledališki umetniki:

»Tragika jugoslovanskih umetnikov je, da so priklenjeni na ta ali drugi kraj. Vsi državni teatri so se zabarikadirali in silijo resnično svobodno ustvarjajoče ljudi, da postanejo uradniki. Z gostovanjem s slovenskimi deli pri Hrvatih in Srbih hočemo ta kitajski zid podreti. Hrvatje in Srbi naj pa gostujejo pri nas, da se na ta način spoznamo in tako širimo resnično jugoslovenstvo. Državne teatske barikade samo ovirajo naš naravni razvoj.« (3)

Devetdeset let pozneje je beseda »jugoslovanstvo« sicer preobložena z raznimi pomenskimi odtenki, ki so jih naplavile mnoge politične spremembe, ki so se zgodile na teh prostorih v preteklem stoletju, a svarilo Vala Bratine, da meddržavne meje ne smejo biti »kitajski zid« in ovirati sodelovanja med jugoslovanskimi gledališkimi umetniki, je postalo še kako aktualno leta 2015, ko so – po zgledu Orbanove Madžarske in po ukazu slovenske vlade – slovensko-hrvaško mejo prepredli z rezilno žico. Če bi Pregarc, Delak in Stupica, za katere je bila mobilnost neločljivi del njihovega načina življenja in ustvarjanja, še danes hodili po naših krajih, bi bili bržkone zaprepani nad tem simbolom brezobzirnega izolacionizma in novodobnega čudaštva.

Literatura

- Bartulović, Niko. »Jubilej g. R. Pregarca.« *Pravda* (Beograd) 11. 3. 1936.
- Batušić, Slavko. »Tri slovenske uprizoritve v Zagrebu.« *Dokumenti SGM* 23–24 (1974): 14–19.
- Belović, Miroslav. »Mag režije.« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 164–168.
- Berger, Aleš (ur.). *Tank – reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.
- Borko, Božidar. »Rade Pregarc.« *Jutro* (12. 3. 1936): 9.
- Bratina, Valo. »Problem naše gledališke umetnosti«, (nepodpisani) intervju. *Slovenski narod* 163 (22. 7. 1927): 3.
- Brenčič, Radovan. »Spomini na mariborsko gledališče (1922–1941).« *Dokumenti SGM* 10 (1967): 371–402.
- _____. »Spomini na mariborsko gledališče.« *Dokumenti SGM* 13–14 (1969): 177–192.
- Buljan, Bogdan. »Bojan Stupica i Split (1933, 1966).« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 72–94.
- »Dr. Radovan Brenčič«, nepodpisani intervju z Radovanom Brenčičem iz leta 1965. *Dokumenti SGM* 29 (1977): 122–125.
- Hećimović, Branko, Marija Barbieri in Henrik Neubauer. *Slovenski umjetnici na hrvatskim pozornicama/Slovenski umetniki na hrvaških odrih*. Zagreb: Slovenski dom, 2011.
- »Iz pisma Ferda Delaka.« *Dokumenti SGM* 11 (1968): 99–105.
- Jurišić, Šimun. »Slovenski gledališki umetniki v splitskem Narodnem gledališču za Dalmacijo (1921–1928).« *Dokumenti SGM* 29 (1977): 10–45.

- _____. »Rade Pregarc u Splitu (1921–1927).« *Pozorište* (Tuzla) 28.5–6 (1986): 461–466.
- _____. *Splitsko kazalište od godine 1893. do 1941*. Logos: Split, 2008.
- Kalan, Filip. *Živo gledališko izročilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- K. D. [Karel Dobida?]. »Jubilej slovenskega igralca. 25 letnica umetniškega delovanja R. Pregarca.« *Slovenec* (15. 3. 1936): 8.
- L. A. »Mariborska drama v sezoni 1928–29. Razgovor z glavnim režiserjem g. R. Pregarcem.« *Jutro* (29. 7. 1928): 11.
- Lešič, Josip. »Rade Pregarc – moderni reformator sarajevskega odra (1930–1936).« *Dokumenti SGM* 27–28 (1976): 8–30.
- Mahnič, Mirko. »Rade Pregarc v Trstu in Ljubljani (1912–1921).« *Dokumenti SGM* 22 (1973): 93–124.
- _____. »Rade Pregarc v Mariboru 1927 do 1929.« *Dokumenti SGM* 23–24 (1974): 45–76.
- Misailović, Milenko. *Velikan teatra Bojan Stupica*. Beograd, Novi Sad: Narodno pozorište u Beogradu, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Pozorišni muzej Vojvodine, KIZ Altera, 2008.
- Moravec, Dušan. »Pregarčeve zadnje vezi z Ljubljano.« *Pričevanja o včerajšnjem gledališču*. Maribor: Obzorja, 1967. 201–203.
- _____. »Delo Bojana Stupice v slovenskih gledališčih.« *Dokumenti SGM* 17 (1971): 4–39.
- _____. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: MGL, 1971.
- _____. »Igrivi improvizator in zlahtni komedijant.« *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996. 235–268.
- Oreškovič, Ksenija. »Drame Ivana Cankarja na odru beograjskega Narodnega gledališča.« *Dokumenti SGM* 10 (1967): 343–362.
- Pavšič, Vladimir. »Ivan Cankar: Za narodov blagor.« *Ljubljanski zvon* 66.11–12 (1936): 597–599.
- Petrović, Živojin. »Skopski dani Bojana Stupice.« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 50–71.
- _____. »Sedam beogradskih režija Bojana Stupice (1938–1940).« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 95–138.
- Pregarc, Rade. »Naša drama, igralci in kritika« [v treh nadaljevanjih]. *Slovenec* (13., 16. in 17. 3. 1920): 1–2.
- _____. »Otvoritev dramatične šole v Mariboru.« *Večernik* (31. 1. 1928): 1.
- _____. »Reformatori modernog pozorišta.« *Jugoslovenska pošta* (7. 5. 1932): 11.
- Rade Pregarc*, spominska brošura. Lovran: Slovensko kulturno-prosvetno društvo Snežnik, 2006.
- Šošić, Davor. »Bojanov teatarski dijalog sa Zagrebom.« *Bojan Stupica 1910–1970*. Ur. Ksenija Šukuljević. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1985. 191–210.
- Štoka, Tea. »Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča.« *Tank! Slovenska gledališka avantgarda*, katalog razstave. Ljubljana: Moderna galerija, 1998. 66–86.
- _____. *Avantgardistična dejavnost Ferda Delaka in njen evropski kontekst*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1999.
- V. S. »Sarajevo slavi umetnika–Slovenca. Ob 25-letnici umetniškega delovanja gledališkega igralca, prvaka sarajevske drame, režiserja in dramskega pisca g. Rade Pregarca.« *Večernik* (17. 3. 1936): 2.



Rade Pregarc v času, ko je bil angažiran v splitskem gledališču (na hrbt-
ni strani fotografije je posvetilo prijatelju Dobidi in datum junij 1923).
Vir: Arhiv SLOGI.



Ferdo Delak v prvi ljubljanski dobi, okrog leta 1925.
Foto: Atelje Josip Pogačnik. Vir: Arhiv SLOGI.



Bojan Stupica kot Macheath v Brechtovi in Weillovi *Operi za tri groše* (takrat uprizorjena kot *Beraška opera*), Narodno gledališče v Ljubljani, premiera 30. 9. 1937, režiser Bojan Stupica. Vir: Arhiv SLOGI.