

## PORTRET POZABLJENEGA IGRALCA

### Janko Rakuša (1901–1945)



Dušan  
Moravec

Zares nenavadna so bila pota, po kakršnih so prihajali – tudi še v prvih decenijah tega stoletja – dramski igralci v naš domači teater. Ne samo Čehi in drugi prišleki, ki jim je bil ta provincialni oder na jugu monarhije le vmesna postaja, pa tudi začetna, s katere so se posamezniki (Rudolf Deyl, Růžena Nosková-Nasková) povzpeli med prominente samega Narodnega divadla v Pragi. Spomnimo na en sam, preznačilen primer enega pozneje najbolj upoštevanih domačih dramskih umetnikov, Rada Železnika: Nučič ga je »odkril«, vajenca, ko si je v opoldanskem premoru izbral samoveznico v modni trgovini, in presodil je ugodno zunanost »lepega, inteligentega mladeniča«, še posebej njegov doneči glas in čisto izgovarjavo; zato ga je povabil v svojo »revno in kratko« šolo in čez dober mesec je že (uspešno) nastopil.<sup>1</sup> Takih primerov je bilo brez števila – tudi vstop Hinka Nučiča nekaj let prej v Verovškovo šolo in v slovensko gledališko arena ni bil veliko bolj »strokovno« podprt, vendar je bil prav kmalu med prvaki ugledne zagrebške Drame. Domala vsi so bili brez priložnosti za višjo izobrazbo in za bolj poglobljeno razgledovanje po svetu; bili pa so pravi gledališki verniki, čutili so v sebi dar, ki so ga mnogim prav kmalu tudi priznali, predvsem pa – nekateri med njimi so bili izraziti intelektualci, česar ni (bilo) mogoče trditi za vse tiste, ki so si pridobili fakultetna spričevala.

Ne vsi, gotovo; izrazit primer, ki podpira gornjo trditev, pa je Janko Rakuša, ki je začel po prvi vojni v obnovljenem ljubljanskem gledališču, preživel zadnje desetletje življenja v zagrebškem in bil malo pred koncem druge vojne ustreljen kot talec pri Remetincu.

#### 1

Bridko zgodbo te viničarske sirote iz prleških Mihalovcev, gojenca ljubljanskega »malega semenišča«, nam je razkril njegov poznejši režiser in prijatelj Rade Pregarc, s katerim sta skupaj preživela nekaj sončnih splitskih let in pozneje trdo mariborsko zimo.<sup>2</sup> Oče je umrl, preden se je sin rodil in preden je utegnil skleniti zvezo s svojo izvoljenko; mati, ko mu je bilo tri leta; vso mladost je preživel pri tujih ljudeh in v zavodih. V letu 1919 je končaval sedmo šolo in bi moral »položiti zaobljubo«, vendar je globoko v sebi čutil, da »ne morem in nočem postati duhovnik«. Rad je nastopal na šolskih prireditvah – odprto ostaja vprašanje, ali je dotlej sploh že kdaj videl »pravi« teater – pa je poiskal pot do gledališkega šefa Hinka Nučiča in še do predsednika igralskega združenja, režiserja Pregarca (ni mogoče zanesljivo določiti, kateremu od teh dveh se je prvemu zaupal) in jima razkril svoj sanjski življenjski cilj. Pregarc je potrpežljivo in razumevajoče poslušal

»sramežljivega in plašnega« mladeniča in se prav kmalu zbližal z njim; Nučič, ki je nekaj tednov zatem razočaran (znova) zapustil svoje rojstno mesto, mu je določil »izpit« in kandidat ga je opravil 1. maja 1919. Recitiral je Orestov monolog, ki ga je pritegnil očitno že v šolskem berilu, in preizkušnjo prestal s priporočilom, da si mora »ojačiti glas« (sam pravi, da si zaradi boječnosti ni upal na dan s polnim glasom);<sup>3</sup> vpisali so ga v »dramatično šolo«, kjer je bil med profesorji tudi režiser Šest, med gojenci pa Jerman, Jože Kovič, Lojze Potokar, Gabrijelčičeva. Iz arhivskega gradiva je mogoče razbrati, da so dodelili »revnemu Rakuši« podporo, najprej 200, pozneje še 350 kron, s 1. aprilom 1920 pa so ga po sklepu seje direktorija Konzorcija celo angažirali in mu določili 450 kron plače in še 350 doklade, v drugem gledališkem letu skupaj 1150.<sup>4</sup> Številke same seveda ne povedo ničesar, primerjava pa utegne biti vendarle ilustrativna: nikoli protežirani Pregarc je prejemal 2400 (prav toliko mladi Rogoz), medtem ko je Boris Putjata z dokladami in režiserskim honorarjem presegel osem tisočakov! Za »revnega« Prleka pa je bil uspeh že v tem, da je smel stopati v ta posvečeni hram pri stranskih vratih. Vendar je, devetnajstletnik, kritično presojal vse, kar se je dogajalo krog njega. O šoli, ki sicer res ni bila na zavirljivi višini, je skorajda prezirljivo sporočal Nučiču v Maribor, da se »ne morem izraziti pohvalno«. Pa ne samo o šoli; Nučiču, ki je bil že v Mariboru in se mu je želel pridružiti, čeprav je imel »ponudbo« za naslednje leto, je svojo odločitev utemeljeval »ne toliko iz materialnih vzrokov, kot iz stališča umetnosti«, zato si je želel priti pod »umetniško višje stoječe vodstvo in na umetniško višje stoječe gledališče«<sup>3</sup>; to pa je bilo malo laskavo (in nekoliko tudi krivično) za novo ljubljansko vodstvo.

Kje se je zataknilo? Nučičevega odgovora ne poznamo, vemo le, da je prišel Rakuša v Maribor šele veliko pozneje, v Pregarčevi eri. Ostal je v ljubljanskem ansamblu, s pogoji, določenimi že prej, še vso sezono 1920/21 in bi bil nemara še naprej, ko bi že na februarški seji ne bili sklenili, da odpovedo angažma celi vrsti igralcev, tudi Zofiji Borštnik-Zvonarjevi, Gabrščku, Potokarju, Miciću; vsem Rusom razen Putjati; in seveda Pregarcu in Rakuši. Na slovenskih odrih ni bilo več mesta zanj in prvikrat je izkoristil možnosti, ki so se kazale v novi skupni državi SHS – dobil je angažma v Sarajevu.

V pismu Hinku Nučiču, ki je bilo hkrati prošnja za sprejem v njegov novi ansambel, je naštel nekaj dotedanjih vlog in pripisal priporočilo, da so se kritike »izrazile pohvalno«. Velike vloge to seveda niso bile, vsaj pri premierskih zasedbah ne, kritika v tistih prvih povojnih mesecih pa ni bila nič manj »amaterska« kakor nastopi večine igralcev – celega stavka ni Rakuši, pa tudi drugim ne, skoraj nikoli privoščila. Spočetka je bil angažiran kot »volonter«, večidel (slabo plačan) statist, komaj zapažen pri publikii, kaj šele pri recenzentih. Tako je njegovega krčmarja pri ljubljanskem krstu Hlapcev prvikrat omenil šele po treh desetletjih Lipah, ko je razmišljal o Cankarjevih igralcih, pa še to bolj pod vtisom njegove nedavne tragične usode. Neposredno po tem (ne več anonimnem) nastopu pa se je ponudila mlademu začetniku izjemna priložnost v predstavi drame Maksima Gorkega Na dnu: obolel je igralec Luke (Osip Šest) in Rakuša je bil voljan rešiti predstavo. Vloga mu je bila posebno pri srcu, spremljal jo je kot statist in obvladal je celotno besedilo. Sprejeli so njegov predlog, predstava je bila rešena in prav ta nastop je verjetno odločil o bližnjem angažmaju – ker pa je šlo le za »vskok« in je bila ocenjena že premierska zasedba, je ostal Rakuša

pri kritiki nezapažen. Sicer pa je bila nekajkrat omenjena »prikupna toplina«, ko so pisali na primer o njegovem Lorenzu v Beneškem trgovcu, celo »blagodejna toplina«, ko je isti kritik omenjal njegovega redovnika Apolonija v Tucičevi Golgati, čeprav si je spet drugod želel bolj rutinirane igralca (Veleja). Strožji je bil že v prvih kritikah Koblar – mizarja Petra v isti drami je igralec »obdal s preveliko plahostjo«, medtem ko se Lorenzo po njegovi presoji »ni ubral v občutje mesečine« (kdo ga je igral, je razkril kritik šele v knjižnem ponatisu ocene).<sup>5</sup> Ob koncu sezone je igral še Popotnika v Pohušanju in s tem se mu je ponudila priložnost, da je ob julijskem gostovanju naše Drame prvokrat nastopil na zagrebškem odru, na začetku nove sezone pa se je spet srečal s Cankarjem (Siratka v Narodovem blagru). V Wildovi Salomi je igral mladega stotnika v alternaciji in priznali so mu prednost; vse drugo je bilo malo (ali še manj) pomembno in nezapaženo, četudi je preigral v takratnem obsežnem repertoarju dveh sezon več kakor dvajset manjših in srednjih vlog, tudi Demetrija v Snu kresne noči, poročnika Ivanova v Ljubosumju M. Arcibaševa in gimnazijca Petra v Anfisi L. Andrejeva.

Gotovo je bila zamujena za igralca in za poznejše raziskovalce njegovega dela lepa priložnost, ko ni bil ocenjen niti opisan znameniti »vskok« v vlogi romarja Luke, odločilen za njegovo nadaljnjo umetniško pot. Pač, ocenil ga je, veliko nadrobneje, kot bi bili to storili sprotni poročevalci, Rade Pregarc v svojih memoarskih zapisih, vendar je bila takrat pot Janka Rakuše že zdavnaj sklenjena. Nemara bi tudi Pregarc dan po nastopu ne pisal takó vzneseno in s tako prijateljsko zavzetostjo kot o tragičnem preminulemu umetniku, s katerim ga je pozneje še tesneje povezal skupno delo in medsebojno spoštovanje. V tem spominskem pričevanju pa je porabil same visoke, nemara tudi previsoke besede: vlogo je »izvrstno utelesil«, celo dovršeno, preštudiral je vse podrobnosti in se ji notranje približal, ustrezal je tako z masko kot s prepričljivo starčevsko držo (Pregarc sam mu je posredoval preprost nasvet Stanislavskega »dihajte počasi«), z blagim glasom in z umirjeno gesto, s hojo in s pogledom; nič izumetničenega ni bilo v vsem tem, nič naučenega in lažnega; zvesti metodi ruskega mojstra je presodil, da to »sploh ni bila igra, temveč doživljanje samega sebe«, vseh grenkob in teže njegovega dotedanjega življenja. Za Pregarca je bilo to »pravo odkritje«, Rakušev talent je zasijal kot »brušen diamant« – s tistim dnem je mladi začetnik »postal igralec«.<sup>2</sup>

Še eno »vidno« vlogo je odigral – spet po Pregarcčevih besedah – tisto jesen mladi Rakuša pod njegovim vodstvom: v gledališki stavki, ki jo je organiziralo igralsko združenje, nezadovoljno z vodstveno politiko, z zapostavljanjem domačih igralcev in z angažiranjem ruske skupine »nekega Muratova«, ki je bila ne le tujek v ansamblu domačega gledališča, ampak tudi umetniško nepomembna. Prav gotovo je tudi ta »vidna vloga« zakrivila, da Rakuši (tako kot tudi Pregarcu) v naslednjih mesecih niso dajali vabljivejših priložnosti in da je prišel (skupaj z njim) prav kmalu na seznam nezaželenih.

Tako se je konec sezone 1920/21 poslovil z upanjem, da se bo še »vrnil v domovino in ji ponudil svoje znanje in izkušnje«, ko se bo izpopolnil na drugih odrih. V Slovenijo se je res povrnil – v znameniti Pregarcčevi mariborski sezoni (1928/29)<sup>6</sup> – tudi kot Jerman in Romeo. Ljubljana pa mu je ostajala daleč, čeprav je mislil nanjo še po Mariboru, ko so dali njemu in še trem gostujočim igralcem priložnost za nastop v Šestovi uprizoritvi Shake-

spearove tragedije o veronskih ljubimcih; in tudi še v Beogradu, ko je lahko izbiral med angažmajem v Osijeku in v prestolnici in je to – ne brez grenkobe – sporočal svojemu nekdanjemu režiserju Osipu Šestu: »Vsi me hočejo, samo Ljubljana ne« (1929).<sup>7</sup>

Tako ga je zatekla nova jesen v Sarajevu.

## 2

Sarajevski dramski ansambel se je prav tisti čas dokončno profesionaliziral in preraščal v novoustanovljeno Narodno gledališče. Iz dotedanjega igralskega zbora so odpustili osem in na novo angažirali trinajst bolj ali manj znanih, pa tudi sorazmerno mladih in še ne prav uveljavljenih moči. Nastal je pravi narodnostni, stilni in še posebej jezikovni Babilon: čeprav naj bi bil »uradni« odrski jezik ekavski, se je mešala na sceni »ijekavica i ekavica« in prepletali so se vsi mogoči naglasi, saj so se zbrali igralci z vseh vetrov nove države SHS, pa tudi iz širšega slovanskega zaledja; sprejeli so celo več Rusov, ki nikoli niso mogli prikriti svojega rodu, največkrat med njimi, Aleksander Vereščagin, pa si je zagotovil celo izjemno svoboščino, da je nastopal kar v svojem jeziku.

Mlademu Rakuši so bile dodeljene v takratnem obsesnem in raznorodnem dramskem sporedu številne, tudi večje, a malokdaj pomembne vloge. Obnovil in variiral je svojega Demetrija iz ljubljanske uprizoritve Sna kresne noči, nastopal večkrat pri Molièru (Kleant, Leander), pa tudi v sodobnejših igrah (Blok in v Mladoletju L. Andrejeva) in v dramah domačih avtorjev (Damjan v Smrti majke Jugovičev Iva Vojnovića; Alfred v igri Pred izpitom zrelosti Milana Begovića). Nemirni popotnik je ostal eno samo gledališko leto, tako kakor že prej in še večkrat pozneje – to pa se je dogajalo na tej »prehodni postaji« marsikateremu poznejšemu prvaku velikih odrov od Viktorja Starčiča do Blaženke Katalinić. In vendar je vpisan v kroniko sarajevskega odra kot »glumac izuzetne darovitosti«.<sup>8</sup>

Tudi v prvem osiješkem obdobju (1922/23) se je taka usoda ponovila, čeprav se je igralec v to mesto še vračal in doživljal pozneje na njegovem odru veliko bolj zapazene uspehe, zlasti v svojem predzagrebškem obdobju. Zdaj je prišel skupaj z nekaterimi nekdanjimi ljubljanskimi člani – Bukšekovo, Povhetom, Martinčevićem in dirigentom Poličem. Prvemu intermezzu v slavonskem mestu z lepo gledališko preteklostjo je sledila jalova sezona 1923/24, ki jo je preživel v Mostarju, vendar ne na odru, ampak v vojaški suknji. In potem spet enoletni angažmaji v Skopju, Mariboru, Beogradu, nekajtedenski celo v Zagrebu in znova v Osijeku, ko se je tam že uveljavljal – prej kakor pri nas – doktor Gavella, tudi s Krleževimi dramami. Vse to se je dogajalo v prvih in poslednjih letih povojnega decenija. Svoja najpomembnejša leta tega obdobja, neposredno zatem, ko je odslužil vojaški rok, pa je preživel v Splitu, v okolju, ki ga je očaralo in v katerem se je še bolj zblížal s svojim nekdanjim sodelavcem in prijateljem, režiserjem Radetom Pregarcem. Takrat se je prvič ustalil in preživel tri gledališka leta (1924–1927), ki so bila odločilna za nadaljnji razvoj in vzpon mladega igralca.

Tri najbolj značilne vloge tega obdobja je pozneje popisal in visoko vrednotil prav Pregarc, ki je cenil mladega igralca že od prvih ljubljanskih nastopov in je kot režiser v veliki meri tudi usmerjal njegov vzpon v splitskem gledališču.<sup>2</sup> Prva je bila vloga mladega, obubožanega beneškega ple-

miča v Vojnovičevi igri Gospa s sončnikom; ne njemu ne Rakuši delo in vloga nista bili blizu, saj naj bi ga bil napisal avtor za rutiniranega Iva Raića, ki jo je menda tudi mojstrsko upodabljal, Rakuša pa je bil docela drugače usmerjen in si je želel karakternih vlog. Zato mu je bila ta tuja in daleč od njegovih vzorov, vendar se ji je podredil in je – tako kot igralec, ki mu je bila namenjena – zvest avtorjevi koncepciji, oživel ta »izumetničeni, papirnati lik«. Toliko bolj vabljiva priložnost pa se mu je ponudila v Ibse-novi Divji raci; vloga fotografa Hjalmarja Ekdala je bila – spet po Pregarčevih besedah – v interpretaciji našega karakternega igralca prava kabinetna študija, izoblikoval je živo, plastično bitje, srečno je preigral njegove značilnosti – bojazljivost, neznačajnost, razvajenost, pohlep – izrisal je neštete nadrobnosti in ustvaril lik, ki je bil samostojna odrska umetnina in hkrati usklajena z režiserjevo zamisljivo. Vrh igralčevih iskanj in uspehov tega obdobja pa je bil knez Miškin v dramatisaciji Idiota F. M. Dostojevskega. Tudi o tej vlogi govori Pregarc v memoarskih zapisih o nekdanjem sodelavcu in prijatelju z zanosnimi besedami; pomembnejše pa je, da je uporabil skorajda enake misli, ko je – neposredno po premieri – pisal mariborskemu upravniku dr. Brenčiču in prav s to vlogo podprl svoje priporočilo za morebitni prijateljev angažma v drugem slovenskem gledališču. Pregarc je videl več znamenitih umetnikov v vlogi Miškina, vendar nobenemu ni uspelo doseči, kaj šele preseči Rakuševo stvaritev. V pismu Benčiču je celo zapisal – seveda ne brez želje, da bi slovenskemu umetniku pomagal k angažmaju v slovenskem gledališču, kamor se je odpravljaj tudi sam – da je bila uprizoritev Idiota »pravi triumf«, Rakuša pa »božanstven«; še več, tvegaj je sodbo, da »bo iz njega najboljši slovenski igralec-umetnik« – zdaj pripravlja Razkolnikova in sploh v Splitu »rešuje teater«. Nič manj visoka ni bila presoja splitskega strokovnega kritika Lahmana: »On je cio i konsekventan do zadnje grimase, neposredan i iskren, dubok u svojoj boli, velik u požrtvovanju i lijep u uzvišenom poimanju transcendentalnog poslanstva svoje nevine, djetinske filozofije, koja je u stvari najdublje iskustvo života.«

Za Pregarca je bil Rakuša očitno igralec tiste vrste, ki je imel podobne poglede na gledališko umetnost kakor on sam in ki jih je skušal kot priporočilo opisati Brenčiču: »Ne teater poze, ne teater efekta – teater psihologije«.

Tisti čas so že pripravljali nenaravne simbioze ansamblov jugoslovan-skih gledališč – splitskega so kmalu res združili s sarajevskim, osiješkega z novosadskim – in tudi to je bil gotovo eden izmed razlogov, da se je režiser Pregarc kljub vsej zaverovanosti v obmorske kraje odločal in odločil za vrnitev »domov«. Golieva ljubljanska Drama mu je bila še zmeraj zaprta – njegov punt v prvih povojnih letih ni bil pozabljen – in tako se je začel dogovarjati z upravnikom Brenčičem. Prišel bi kot »artistični vodja« ali glavni režiser (vsaj prvemu predlogu mariborski gledališki šef nikoli ni bil naklonjen), s seboj pa bi pripeljal dva »dobra« člana splitskega ansambla, Slovenca Vladimira Skrbinška in Janka Rakušo (spet je imel upravnik pomisleke, še bolj glede prvega). Obotavljaj se je tako dolgo, da je bil Rakuša nazadnje za sezono 1927/28 »izgubljen« – podpisal je že pogodbo s skopsko upravo: leto dni pozneje, ko se je Pregarc že uveljavil v Mariboru, pa je vendarle dobil angažma tudi Rakuša, spet po enem od svojih enoletnih intermezzov, ki so njegov razvoj prej zavirali kakor pospeševali.

Kako sta se počutila? V umetniškem pogledu sta imela ugodne priložnosti, tudi Rakuša, vendar nemirna popotnika nista dolgo zdržala. Vzrokov je bilo seveda več – od klimatskih do sporov z zaslužnim, vendar preveč pragmatičnim Brenčičem, ki je reševal vse probleme z računico v rokah. Sprememba je bila za oba, posebej pa še za Pregarca, rojenega ob tržaškem morju in zaverovanega v čar splitskih noči, nepopisna. Mediteranski Split je bil za našega režiserja objubljeno mesto z »lepim, nepozabno vedrim nebom«, kjer »vse vrvi zunaj, svila šumi, pobliskavajo strasti«, Maribor pa na »skrajnem severu domovine«, kot ga je popisoval v enem od svojih feljtonov. Dozdevalo se mu je, da je v izumrlem mestu nekje globoko v Rusiji (ob premieri Divje race so res kazali termometri 23 stopinj pod ničlo!). Seveda pa ni šlo samo za neprijazno podnebje, ampak še bolj za temperament in za odnose med ljudmi (posebej ga je motila še zmeraj vplivna nemška populacija) – vse je bilo prav diametralno nasprotno kakor v Dioklecijanovem mestu: še v kavarni se je počutil kakor v cerkvi, sami resni ljudje, same plešaste glave, če je le malo zvišal glas, se je uprlo vanj sto oči z nemim vprašanjem – kdo je ta, ki moti naš slovesni mir?<sup>10</sup>

Podobno je občutil razliko med mediteranskim koloritom in sivino severnega mesta (Ljubljancanom se je sicer kazalo vsaj družabno bolj razgibano od njihove prestolnice) tudi Janko Rakuša – četudi je bil blizu tam doma, je pod milim splitskim nebom »užival do ekstaze«, strogo severno mesto pa ga je utesnjevalo le malo manj kakor prijatelja. Delovne razmere pa so bile tudi zanj ugodne, izbranih vlog mu je bilo veliko na voljo, upravnik, ki mu očitno ni bil najbolj blizu, je vendarle priznaval njegov dar (le del resnice je tudi v poznejši trditvi dr. Brenčiča, da ga niti občinstvo niti kritika nista sprejela »preveč simpatično«).

Prej nasprotno. Kakor o vsakem igralcu so bile zapisane tudi manj prijazne besede, vendar si je pridobil Rakuša kmalu po prihodu v Maribor izjemno naklonjenost uglednega pravnika in pisatelja dr. Makša Šnuderla, ki se je v tistem času veliko ukvarjal tudi z gledališko presojo. Že ko je igral vlogo Jermana v Cankarjevih Hlapcih, takrat še v režiji Jožeta Koviča, do katerega kritik ni bil vselej ljubezriv, mu je bil »poln obetov«, o njegovem znamenitem Romeu v Shakespearovi tragediji, ki jo je uprizoril na mariborske odru že Rade Pregarc, pa se je široko razpisal in visoko dvignil igralca – le malokdo je dočakal v tistem času toliko priznanja. Ta primer je vredno obuditi in ohraniti:

»Rakuša je v vlogi Romea pričakovanje prekosil. V ljubezenski nežnosti in žaru strasti, v obupu, v odločnosti in negotovosti in v vseh vmesnih prehodih vedno se hipu udajajoč ves, čustven, sladostrasten mladič, z igro, ki je na vse strani lepa, karakтерна in resnična. Rakuša je mlad, a on je to mladost kot nositeljico vloge tudi doživljal, da sta se ves značaj in njega razvoj gledalcu razluščila v vloge divno vsebino strasti, bleska in usodnosti.«

Šnuderl je poudaril tudi »rekorden« obisk, priznanje občinstva in sklenil z mislijo »tak Romeo bi uspel na vsakem odru«. Poročal je v lokalnem časniku, dan zatem pa je prebiral manj prijazno sodbo v ljubljanskem katoliškem dnevniku. Kritik je sicer priznaval, da je bil Rakuša »dokaj veren interpret Romejevemu renesančnemu lirizmu« in dodal je zelo primerno opombo – nadarjeni igralec se bo le stežka izmojstril, če ga bodo tako preoblagali in prezaposlovali. Pripisal pa je tudi, da je »mestoma

klecal« in povzročil s tem (in ne samo on), da je »neizlikani del« publike bušnil v smeh. Že ta drobna glosa je bila zagovorniku mladega umetnika zadosten razlog, da se je znova oglasil – zdaj tudi sam v »osrednjem« (liberalnem) dnevniku. Obnovil je svoje temeljne misli, ponovil, da je Rakuša »izborni uspel«, »zunanje izbrušeno in sigurno, notranje z občudovalnim elanom.« V drugem delu svojega poročila pa se je odločil kritik za neposredno polemiko s prejšnjo kritiko, jo označil kot »pristranost«, ki se ne da opravičiti (smeh publike pač ni argument) in spet je sklenil s pokončno mislijo: »Nikarte rušiti tega, kar je res dobro.«<sup>11</sup>

V istem gledališkem letu so igrali tragedijo o veronskih ljubimcih tudi v ljubljanski Drami in pred koncem sezone je bil sklenjen med obema upravama dogovor, ki je bil v tistem času dokaj neprijaznih odnosov skorajda presenetljiv: štirje mariborski igralci, Romeo in Julija, pa še Dojka in Mercutio, so nastopali skupaj z ljubljanskimi sredi junija v njihovi (Šestovi) uprizoritvi. Bil je »lep večer«, četudi spričo pozne sezone slabo obiskan. Naslovna junaka sta se zdela sicer preveč blizu deklamaciji in manj živi igri, vendar sta izpričala »kali igralca v velikem formatu« – posebej je bil podčrtan Romejev obup, ko so ga pregnali iz Verone, in pa Julijina (E. Kraljeve) scena, preden izpije uspavalo; visoko stopnjo zrelosti pa sta izpričala druga dva igralca, Zakrajškova in Skrbinšek.<sup>12</sup>

Po tem obisku si je Rakuša znova zaželel na oder svojih mladostnih začetkov, vendar brez uspeha. V tej zvezi pa je zanimivo še spominjanje Jara Dolarja, ki si je kot osemnajstleten »navdušenec« ogledal mariborsko premiero. Še veliko pozneje, ko je spremljal že deset in več interpretov Romea, tudi znamenitih, mu je ostal Rakušev živ v spominu, četudi je čutil neskladje med poetičnim besedilom in igralčevim moškim, prav nič sladkim, skoraj za spoznanje hripavim glasom; in še posebej njegova kretnja v balkonski sceni, ki je »kakor začudena nad lepoto ostala v zraku.«<sup>13</sup>

Takrat se je v naših gledališčih veliko igralo in tudi Rakuša je pod Pregarčevim vodstvom veliko nastopal. Tudi v nekaterih predstavah, ki sta jih obudila iz časov skupnega dela v Splitu (knez Miškin Dostojevskega; Ibsenov Hjalmar Ekdal), enkrat pa so mu dodelili celo režijo (P. Géraldy, Robert in Marijana). Posebno znamenit pa je njegov nastop v prvi slovenski uprizoritvi Krleževe drame V agoniji. Radu Pregarcu je uspelo, da je uprizoril prvega Krležo na Slovenskem, še preden so se začeli znameniti obiski Branka Gavella v Ljubljani in Rakuši je zaupal vlogo odvetnika Križovca, ki ga je upodobil po sodbi nekaterih kritikov celo srečneje kakor Vladimir Skrbinšek svojega »prezaostrenega« barona Lenbacha.

Bolj ko se je bližal konec gledališkega leta 1928/29, bolj sta bila režiser Pregarc in njegov prvi igralec Janko Rakuša odločena, da gresta znova na pot. Pregarc je že bohal; Rakuša je vedel, da bo njegova vloga v mariborskem gledališču brez prijateljeve podpore veliko manj trdna. Z Brenčičem, ki je vselej podpiral svojega režiserja Koviča, sta bila oba bolj ali manj v sporu. Pregarčevi koncepti so šli marsikdaj navzkriž s pogledi njegovega šefa, ki je sicer spretno krmaril drugo slovensko gledališko barko, a se včasih preveč prilagajal. Pregarc mu pri tem ni bil voljan pomagati v taki meri kakor Kovič, Rakuša pa je upravniku ob neki priložnosti menda celo očital, da »inspirira« kritiko proti njemu.<sup>14</sup> Skratka, zamere so bile na obeh straneh in ob koncu sezone – Pregarčeve druge in Rakuševe prve mariborske – so se razšli.

Rakuševa želja, da bi se mogel po uspelem gostovanju z Romeom vrniti v ljubljansko gledališče, je ostala neizpolnjena (po njegovi krivdi? – Župančič mu je 8. julija 1929, kot priča pripis na igralčevem brzozjavu, »nudil angažma« z 2400 dinarji na mesec).<sup>4</sup> Nastopil je svoj najkrajši angažma – poltretji mesec je bil jeseni 1929 član hrvatskega Narodnega gledališča v Zagrebu, ko je bil direktor Drame Ivo Raić. Predstavil se je v Zagorkini Grički vještici, potem v vlogi Macleana v Berstlovi komediji Dover-Calais in še kot Robert v pri nas neigrani komediji Advokat Bolbec. Že pred iztekom pogodbe pa so mu sporočili, da dogovora ni mogoče podaljšati. Utemeljitev: Ne kaže, da bi ga mogli zasedati v glavnih vlogah, igralcev za vzporedne pa je v ansamblu dovolj. Vendar je bila zagrebška uprava tolerančna: da bi ne ostal igralec brez angažmaja, je govoril direktor Raić z upravnikoma Konjovićem v Osijeku in ta bi ga bil pripravljen sprejeti v svoj ansambel. Če je sporazumen, naj se javi še istega dne, zvečer pa naj zadnjikrat odigra svojo vlogo v Grički vještici.<sup>15</sup>

Rakuša je sprejel – Ljubljana je bila zdaj zamujena – in nastopil tako svoj drugi, še zmeraj pa le prehodni angažma v Osijeku, kjer se je čez nekaj let vendarle ustalil in doživljal velike uspehe.

Vmes pa je bil še enoletni (1929/30) intermezzo v državni prestolnici, v njenem Narodnem gledališču. Tudi o tej postaji malo vemo. Ko bi se bil na njej dobro počutil, bi je najbrže ne bil zapustil že po prvem letu; ali pa je bil kriv njegov nemirni duh? Bržkone le ne samo ta, saj je že v naslednjih treh letih zaživel v Osijeku, tako kot svojčas v Splitu, potem pa za cel decenij v Zagrebu, kjer bi bil še ostal, ko bi mu ne pretrgali niti življenja. V beograjski teater je prišel skupaj z Blaženko Katalinić in s Petrom S. Petrovićem – vodil ga je takrat književnik Milan Predić – in ugledni časniki so toplo pozdravljali »tri nova lica«, naštevali dotedanje postaje mladega umetnika, verjeli, da je zdaj »kraj tim lutanjima« ter spomnili na njegovega Romea in kneza Miškina. Kot član beograjske Drame je v aprilu 1931 znova nastopil kot gost v Zagrebu, v drami Momčila Miloševića Jovan Vladislav. Pesnik A. R. Boglić, s katerim se je v Beogradu in pozneje v Zagrebu najbolj zblížal, nam je ohranil spomin na mladega, talentiranega igralca, polnega optimizma, ki pa se ni mogel znajti »u onda zatrovanom beogradskom pozorištu«.<sup>16</sup> Jeseni 1931. leta je bil spet v Osijeku.

Bolj natančno, postal je član osiješkega gledališča, ki pa je bilo tisti čas brez strehe – hiša je bila potrebna *temeljite prenove* – in je odigralo v času Rakuševega angažmaja (1931–1934) večji del svojih predstav v Splitu. Tako se je znašel naš igralec spet v prijaznem mestu, ki mu je že pred nekaj leti *omogočalo najlepše umetniške vzpone in dobro počutje*. Gledališče je živelo v absurdnem položaju – docela nenaravno združeno z novosadskim v umetno tvorbo, vezano na tuje odre, vendar so se zbirali v njem izjemni ustvarjalci. Vodstvo je bilo v rokah intendanta Petra Konjovića, skladatelja in izkušenega praktika, ki je s svojimi sodelavci skrbel tudi za uvrstitev izbranih umetniških del v sicer – ne samo na tem odru – dokaj eklektičen dramski spored. Pregarca žal ni bilo več tam; njega je prijatelj najbolj pogrešal in ga je sproti seznanjal z razmerami v mestu in v njegovem teatru. Ze prve dni pa je srečal takrat uglednega ruskega režiserja Aleksandra Vereščagina, znanca in sodelavca, ki je usmerjal njegove mladostne korake v Sarajevu in sta bila tudi zdaj kmalu povezana pri skupnem delu. V drugi



sezoni je prišel že znameniti doktor Gavela s svojim glembajevskim ciklom in dodelil Rakuši naslovno vlogo v Ibsenovi dramski pesnitvi Peer Gynt. Prav takrat je režiral v tem gledališču Bojan Stupica (in igrala Sava Severjeva), tudi Tolstojevega Živega mrtveca; med najbolj upoštevanimi je bil tisti čas Tomislav Tanhofer. Med režiserji pa je bil tudi Rakuša sam, dodelili so mu kar nekaj dramskih del, tudi Schönherrovo Otroško tragedijo in Petrico Kerempuha M. Širole; dokaz, da so cenili ne le njegov igralski dar, ampak tudi intelekt.

Rakuša se je zavedal, da mu ni slabo; bival je v lepem okolju, srečaval se je s prijetnimi ljudmi, s katerimi »lahko človek pametno razpravlja«, tudi uprava mu je bila naklonjena. Predvsem pa umetniška plat: dobival je velike in lepe naloge – vedel je, da igrati Peer Gynta ni majhna stvar – mnoga srečanja, zlasti z Gavello (in posredno s Krležo) so mu odstirala nova obzorja. O vsem tem je večkrat pisal ali pripovedoval Pregarcu, s katerim so ga vezale vse trdnjše vezi, čeprav jima ni bilo več dano živeti v istem mestu in na istem odru. Prav Pregarc nam je ohranil nevezano spominsko pričevanje o enem takih razgovorov. Prijatelj je bil osebno zadovoljen, mučila pa so ga globlja vprašanja, ki so se mu kazala komaj rešljiva: gledališče pri nas ni več zanimivo, ne samo v Osijeku; dela se po nekakšnem zakonu o inerciji, zaradi službe; tistega idealnega gledališča, o katerem sta skupaj sanjarila, ne bomo nikoli dosegli; tako dela pošta, carina, vsaka tovarna; čisto mehanično, po ustaljenem kalupu, kot na tekočem traku; brez vsakršnega umetniškega poleta, preprosto obrtniško, od danes na jutri; vse to so kajpada posledice naše splošne situacije, politične, gospodarske, miselne, moralne, ki je brezupno bedna in težka; vse gnije in razpada.<sup>2</sup>

Vendar je sam poskušal ohraniti tisti polet, ki ga je tako pogrešal, dodeljene vloge pa so mu dajale ugodne priložnosti za to. Najprej, na začetku nove poti, vagabund Franci v takrat veliko igrani Periferiji Františka Langerja. V Ljubljani je bila na sporedu že nekaj let prej v Šestovi režiji in z Rogozom v glavni vlogi, sprejemali pa so jo tudi kot neestetično in votlo odrsko senzacijo. V Osijeku/Splitu so bili bolj naklonjeni igri in igralcu posebej, prav tako pa režiserju Vereščaginu. Nekaj stavkov iz kritičnega poročila v splitskem dnevniku Novo doba je vredno rešiti pozabe:

»Glavnu ulogu stvarao je i stvorio s velikim uspjehom g. J. Rakuša. Ova uloga in ona Idiota dvije su njegove uloge, koje se kao umjetnička igra mogu mirne duše kvalifikovati prvoklasnim kreacijama. Bio je vanredno vjerna slika realnog života zločinčeva u svim njegovim fazama i životnim prilikama. Bio je prirodan i uvjerljiv i potresan u svakoj slici, pa i ondje, gdje autor nije uvijek uspio.« Z drugimi besedami: slovenski igralec je bil sprejet brez kritičnih zadržkov, češki dramatik vsaj z določeno rezervo.

Ta uspeh ni ostal osamljen; ponavljal se je domala ob slehernem novem nastopu, posebej še takrat, kadar je vodila igralčevo interpretacijo izkušena roka »najboljšega jugoslovanskega režiserja« Gavelle, njegova umetniška genialnost in vestnost. Rakuša je interpretiral ob advokatu Križovcu tudi znamenito Železnikovo vlogo dr. Pube v Glembajevih in slikarja Aurela v Ledi; vse te vloge so ga za vselej zvezale s Krležo, tudi v zagrebškem deceniju; kmalu po prihodu v novi ansambel pa so mu dodělili Peer Gynta v Gavellovi interpretaciji Ibsenove odrske poeme. Kritika je s spoštljivim priznanjem nadrobno razčlenjevala delo in uprizoritev, Ibsena in

Gavello, nič manj pa samega Rakušo. Ponovimo spet nekatere misli, verjetno še zmeraj Lahmanove:

»Peer Gynt, onaj zamišljeni, nerealni Ibsenov Peer Gynt, ušao je svim svojim duhom, svojom nastranošću, svojom razuzdanošću, lažljivošću, fantastičnošću u g. Janka Rakušu i preko njega sebe prikazivao u svom sopstvenom svijetlu, u svim bojama svoga mozgovnog spektra. Vanrednom snagom, visokom glumačkom umjetnošću, u svim teškim i napornim i vrlo diferenciranim oblicima vanredno se snalazio.« Bil je junak večera: »Sve su duševne kvalitete Peer Gynta došle do zavidnog izražaja u njegovoj glumi. Bez umora, bez kolebanja, bez padanja, svladao je sve zadatke i od početka do kraja bio on Peer Gynt, letač fantastični, logički nosilac fantazije, bogate i mnogostruke ove poeme.«<sup>17</sup>

To zadnje, poglobljeno in najdaljše obdobje v Osijeku/Splitu je bilo hkrati obdobje njegove umetniške dozorelosti, predvsem pa obdobje kar najbolj ugodnih priložnosti, ki jih je pozneje v marsikateri zagrebški sezoni pogrešal. Utrdil si je tudi gmotne razmere in nekajkrat se mu je ponudila možnost, da je pogledal v svet in preživel vsaj tedne med nemškimi, italijanskimi ali francoskimi gledališči. Pregarča je še zmeraj obveščal o teh poteh, pa tudi nekatere nekdanje znance. Osip Šest je ohranil, na primer, zanosno razglednico iz Münchna: »Ah, kakšni igralci, to se sploh ne more povedati, to se mora videti in občutiti. Jaz sem čisto neumen od veselja.«<sup>7</sup>

## 5

Vedel je, da bi v Zagrebu ne imel takih priložnosti, pa vendar si je želel iz »provinca« v osrednje hrvatsko gledališče, ko se mu je že Ljubljana vse bolj odtujevala. Končno se je želja izpolnila: 9. julija 1934 je podpisal intendant Petar Konjović, njegov nekdanji šef v osiješkem gledališču, enoletno pogodbo z možnostjo podaljšanja za naslednjo sezono; Janko Rakuša je postal član Drame, ki jo je vodil Josip Bach. Plača ni bila prebogata (osnova 1200, z vsemi »toaletnimi« dodatki je prejemal 2875 dinarjev); tudi nobenega zagotovila ni bilo v tem »ugovoru«<sup>15</sup>, kakšne vloge bodo novemu članu dodeljene.

Zagreb in njegovo gledališče triintridesetletnemu igralcu nista bila docela neznana. Omenjali smo že, da je na tem odru nastopal v davnem letu 1920, v slavnostni predstavi, ko je gostovala ljubljanska Drama ob kongresu igralskega združenja; potem nekajkrat v kratkem angažmaju 1929. leta, ko so ga še pred iztekom pogodbe dodelili v Osijek – ko bi ne sprejel, bi ostal na cesti; tudi že tik pred tem, ko je za poskušnjo nastopil v malo pomembni vlogi malo pomembne igre; in še leto ali dve pozneje, ko je znova prišel (aprila 1931) z ansamblom beograjskega Narodnega gledališča. On sam pa je bil za hrvatsko prestolnico in njeno ugledno gledališče vendarle novo, mnogim docela neznano ime, ki si ga bo v družbi prominentov tega ansambla težko pridobiti in ohraniti.

Rakuša je prav dobro vedel, da to ne bo lahko. Prvi nastop v Begovičevem Pustolovcu pred vrati, kjer je igral »drugega gospoda«, je bil kajpada nezapažen; blestela sta Dubravko Dujšin in Vika Podgorska. Zatem je igral nekdanji ljubimec Lorenzo v Beneškem trgovcu le malo bolj opazno in spet skoraj prezrto vlogo aragonskega kneza – edina izjema je bil igralcu velikokrat naklonjeni Morgenblatt, ki je v »drugi garnituri« omenil in celo pohvalil »eine künstlerische Intelligenz«. Verjetno si je Pregarčev učenec in sode-

lavec, že zmlada zaverovan v ruske dramske postave, posebej zaželel sodelovanja, ko je prihajala na spored Batyjeva dramtizacija Zločina in kazni F. M. Dostojevskega. Uspelo mu je: dobil je v študij vlogo študenta Rodiona Raskoljnikova (v Strozzijevi režiji), ki ga je na premieri igral Vjekoslav Afrić. Tako se je ponovila (kakor tudi še kdaj pozneje) usoda njegovega Luke v prvi ljubljanski sezoni, ko je reševal ob Šestovi bolezni predstavo Gorkega Na dnu: premierska zasedba je bila ocenjena, njegov »vskok« (ali zdaj alternacija) domala prezrta. Pač: izjema je bil spet Morgenblatt, ki je podčrtal »pozitiven talent« – zadnji čas je bil, da je prišel igralec iz province. Ta pohvala (kritik se je nepričakovano dolgo pomudil ob Rakuševi alternaciji) pa je imela podton, ki jo je skoraj razvrednotil: njegova igra je bila (očitno pod vplivom dolgoletne »province«) zgrešena v osnovi, igral je nekaj vmes med Hamletom in Don Kihotom, to pa da ni združljivo z značajem Raskoljnikova.

Pri premierskih zasedbah pa še dolgo ni stopil v ospredje, čeprav so večkrat omenjali njegove občasne vzpone, najbolj poudarjeno ob prvi uprizoritvi Matkovićeve drame Primer maturanta Wagnerja: njegov »štreber« Franjo Pucelski je bila najbolj srečna kreacija, odkar deluje v Zagrebu. Tudi sicer je bila večkrat zapisana dobra beseda o simpatičnih nastopih (četudi so mu radi dodeljevali »temne« vloge), o diskretni igri, o prepričljivem in uporabnem članu, o vidnem napredku in kar je še podobnih posplošenih oznak; pa tudi manj naklonjene sodbe o trdem in ne prav spretnem igralcu, ki ni in ne more biti ljubimec (in tudi komik ne), ki mu še veliko manjka in se mu bo treba še in še učiti... Tako se ni mogoče čuditi, če je igralec s strahom zrl v svojo prihodnost med znamenitimi umetniki zagrebške Drame in je zaskrbljeno pisal svojemu mentorju in prijatelju Pregarcu v marcu 1936, ko se je govorilo o redukcijah v ansamblu: razne struje se bore za premoč in vse je odvisno od tega, pod čigavim vplivom bo deloval novi upravnik; če bo prišlo do redukcij, so se mu kazale prav majhne možnosti, da bi ga ne prizadele (zgolj iz umetniških ali tudi iz političnih razlogov?), v določeni personalni konstelaciji bi prav gotovo »prvi letel«. Ne bi rad spet kam daleč, tega ni prikrival; znova je omenjal Skopje in Osijek, tudi Ljubljano, ki je ni štel za »provincino«, vedel pa je, da so tam gmotne razmere še hujše kakor v Zagrebu.<sup>4</sup>

Ostal je, kljub vsemu. Vendar velikih priložnosti vse do svojega znamenitega Smerdjakova ni imel, Bratje Karamazovi pa so prišli na spored šele dve leti zatem. Igral je spet svojo nekdanjo vlogo Kegleviča v Zagorkini Grički vještici, očeta Gregorja pri zagrebški uprizoritvi Kreftovih Celjskih grofov, Gildensterna v Hamletu, asistenta v Čapkovi Beli bolezni (ob Dujšinovem doktorju Galenu in Strozzijevem maršalu). Nekdanji knez Miškin, toliko hvaljen, je bil zdaj »nervščik« Ganja v isti dramtizaciji Idiota, nekdanji Jerman v Cankarjevem Blagru je nastopal v neznatni vlogi poeta Stebelca. Pisalo se je vse mogoče, kot se zmeraj piše o teatru: težko in nehvaležno vlogo Ganje je rešil dobro in prepričljivo; St. Just v Büchnerjevi Dantovi smrti je bil dober, če ne celo zelo dober; kot Pantalone v Goldonijevi komediji je pokazal igralske zmožnosti v novi svetlobi; večkrat so tudi zapazili, da se srečno, vse bolj srečno vživlja v zagrebški ansambel. Pa tudi: bil je »nemogoč«; zakaj ga zasedajo v komedijah, ko nima niti najmanjšega smisla za to; nalogo je rešil zelo dobro, pa tudi (o isti predstavi, le v drugem listu) – to ni zanj!<sup>18</sup>

Konec marca 1938 so prišli na spored Bratje Karamazovi v Strozzijevi

režiji. Ivana je upodabljal Afrić, Dimitrija Ljubiša Jovanović, Grušenjko Vika Podgorska, starega Fjodorja Pavloviča Nučić, starca Zosima Dujšin. Najboljša predstava sezone, ki je razkrila, koliko »sijajnih igralcev« je v ansamblu; in med temi »nepriznani« Karamazov Smerdjakov še zdaleč ni bil na zadnjem mestu; presenetil je tudi tiste, ki do takrat niso zapazili, kaj je z njim, pridobila zagrebška Drama – to je talent, ki dozoreva in veliko obeta. Še posebej dragocena in spodbudna je bila ocena pisatelja Ranka Marinkovića, ki se je v svojih kritičkih nastopih vselej zavzemal za Rakušo in nam ohranil nekaj dragocenih pričevanj. Njegova analiza igralčeve interpretacije Smerdjakova je antologijski prispevek k igralčevemu portretu, ki ga je spet vredno ohraniti v izvirniku:

»Ličnost Smerdjakova je što više u Rakušinoj interpretaciji upravo psihološki model za studij zločinca koji se osvječuje za svoj nesretan život. U Rakušinoj psihološki duboko koncipiranoj i temeljito prostudiranoj glumi ima momenta zapanjujuće ingenioznosti: onaj lukavo-naivni, prividno tupi, idiotski epileptički konfuzni način govora, ona pretvorljiva krotkost, poniznost, nesebičnost, dok u njemu sistematski mirno i promišljeno raste zločinačka namjera – tu dvostruku igru lica pod maskom, tu suptilnu psihološku niansu između dviju uloga, između dvostrukih misli, donio je g. Rakuša glumački savršeno. Njegov živi lik Smerdjakova ostaje nezaboravan, kao i Jovanovićev Dmitrij Karamazov.«<sup>19</sup>

Bilo je doživetje, tudi za razvajeni Zagreb; zares nepozabno, kot je zapisal Marinković. Ko je nekaj let zatem Janko Rakuša tragično sklenil svojo življenjsko in umetniško pot, je šel po mestu glas, tako pripovedujejo: Smerdjakova so obesili.

Ta vloga je bila mejnik na poti umetnika, zdaj že lahko porabimo to besedo, tudi v zagrebškem okolju. Za gledališko občinstvo in za kritiko, ki je vse bolj naklonjeno spremljala tudi njegove nove nastope. Med tistimi, ki so bili igralcu samemu najbližji, pa tudi najbolj zahtevni, je bil profesor Tamburlinac v Delakovi uprizoritvi Marinkovićeve drame Albatros – vloga je znova razkrila umetnikov izjemni dar za oblikovanje dramskih postav, vpetih v globoke notranje krize. Tako je bila tudi njegova interpretacija policijskega ministra Fouchéja v Zweigovem Siromakovem jagnjetu, izredno tenkočutno oblikovana kreacija. In še tretji primer, ki se zdi v dolgem nizu tisti čas odigranih vlog posebno značilen: baron Belcredi v Pirandellovem Henriku Četrtm, spet v Delakovi režiji. Tudi o tem nastopu so pisala veljavna peresa takratnega Zagreba, in vendar se je znova razkrila že tolikokrat opisovana dvojnost in nezanesljivost – ali vsaj osebna nota – gledališke kritike: Ranko Marinković je spet spomnil na vse bolj pomembno mesto, ki da ga ima ta igralec v osrednjem hrvatskem ansamblu – v tej predstavi je bila prav njegova stvaritev najbližja Pirandellu – »u pojavi, u gesti, u tonu; ona izvjesna finesa i pomalo staračka elegancija, galantna fraza s malo cinizma, sve je to Janko Rakuša dao u ovoj svojoj odličnoj karakternoj kreaciji.« In Ivo Hergešić, čigar sodbe prav tako radi sprejemamo kot zanesljive: igralec je »grdno pretjerao svojom mefistofelskom maskom i nastupom«; kritik je govoril sicer o inteligentnem igralcu in hkrati zastavil vprašanje – kdaj bo spoznal, da »je manje često više?«<sup>20</sup>

Vse od mladeniškega »vskoka«, ko je odigral še ne dvajsetletni začetnik starca Luko v drami Maksima Gorkega, je bilo oblikovanje »junakov« ruske književnosti zanj posebno vabljivo: knez Miškin (in pozneje Ganja), Raskolnikov, Smerdjakov. Malo pred vojno je dodal tej galeriji še bogatega

in bolehnega kmeta Pjotra v Tolstojevi igri Moč teme in spet so jo sprejeli kot najboljšo kreacijo večera, pretresljivo sliko ruskega bednega in zavoženega življenja, tako je presodil igralčev dolgoletni spremljevalec in tolmač njegovega dela Vladimir Kovačević. Seveda je bilo treba tudi v tem času, ko je bil igralec že uveljavljen, odigrati marsikaj ob robu – tudi dolgo vrsto »spletkarjev«, ki so mu jih posebno radi dodeljevali. Velikokrat se je zdela prav Rakuševa stvaritev najbližja avtorjevemu pojmovanju – tak primer je spet sicer nevelika vloga Jojoja (v Ljubljani jo je upodabljal mladi Stane Sever) v švicarski igri Šesto nadstropje. In še trgovec s starinami v manj pomembni igri, izvrstna karakterna stvaritev, brez slehernih poceni efektov, kot je spet presodil Ranko Marinković.

Kmalu zatem se je začela druga svetovna vojna, tako usodna za našega umetnika. Od vsega začetka je bil povezan z Zagrebom v ilegali; zgodaj aretiran in izpuščen; znova sredi dogajanja na sceni in za njo. V znameniti uprizoritvi Fausta (marca 1942) je igral naslovno vlogo Afrič, Margareto Božena Kraljeva, Mefista na premieri režiser Strozzi sam. V alternaciji Rakuša in tako kot ob svojem Luki in Raskoljnikovu je bil domala prezrt, čeprav je veljal njegov Mefisto za izjemno stvaritev. Pač pa je bila nadrobno ocenjena njegova druga velika – in spet »temna« – vloga tega obdobja: predsednikov osebni tajnik Wurm v Schillerjevem Kovarstvu in ljubezni junija 1944. Bila je zadnja velika stvaritev in zapisana je bila poslednja ocena, spet izpod peresa igralčevega dolgoletnega spremljevalca Vladimira Kovačevića:

»Janko Rakuša bio je upravo izvrstan kao predsjednikov osobni tajnik Wurm. Bila je to jedna veoma snažna i upravo briljantno ocrtana karakterizacija spletkarske i sitne duše, koja se ipak snažno i prodorno uvlači u tuđe sudbine. Kreacija Janka Rakuše bila je snažni dokaz umjetničke moći ovog našeg vrlo umjetnički izgrađenog inteligentnog karakternog glumca«. In še Milan Begović: »Izvrstan je bio tajnik Wurm g. Rakuše, koji nikad nije bio tako dobar kao ovog puta. U prvom prizoru trećeg čina može se reći, da je odigrao spletkara na savršen način – vješto, lukavo, prepređeno, svaka riječ udara, ali pri tom ne zaboravlja ni sebe ni svoje probitke. Lisac da mu nema para.«<sup>21</sup>

To je bilo sredi junija 1944. Pol leta zatem je, na odru Malega gledališča, v igri Ka Mesarića Gosposko dete, poslednjič nastopil: Valenta Korpar, 17. decembra. Potem aretacija. Nov zapor, skupaj z igralcem Dujšinom in pesnikom A. R. Bogličem. Smrt na vešalih v Remetincu pri Zagrebu, 10. februarja 1945.

Sklenjena je bila življenjska pot štirih desetletij, vpeta med bedno, samotno otroštvo in nasilno smrt tik pred osvobojenjem. Vendar so bile na njej tudi svetle postaje, celo bleščeči vzponi – začenjajo se z dobrotnim starcem Maksima Gorkega in končujejo s Schillerjevim spletkarskim mračnjakom: Jerman, Romeo in Peer Gynt v mladostnem, Miškin, Raskoljnikov in Smerdjakov v zrelem obdobju. In še desetine drugih in tudi drugačnih odrskih podob, čeprav so vse preradi pričakovali od njega mojstrskih upodobitev temnih človeških postav (in jih tudi res pričakali) – celo v svojem edinem filmu Lisinski je upodabljal malo pred smrtjo zlobnega profesorja konservatorija.

Ko so mu pretrgali nit življenja, je marsikomu zastal dih. V spominu domala vseh, ki so delali z njim – Jože Rutiča, Iva Tijardovića, Božene Begović, Dubravka Dujšina, Joze Laurenčiča in še mnogih,<sup>16</sup> pozneje

Bojana Stupice, posebej pa najzvestejšega Radeta Pregarca<sup>2</sup> – je ostala docela drugačna podoba: ne le nadarjenega igralca, ampak tudi skromnega, delavnega, plemenitega in toplega človeka, umetnika in bojvnika, ki bi mu bilo življenje brez cene, če bi ne bil na vsej svoji poti iskal lepote in resnice.

## OPOMBE

- <sup>1</sup> H. Nučič, *Igralčeva kronika* II. Lj. 1961.
- <sup>2</sup> R. Pregarc, *Janko Rakuša, človek in umetnik*. Dokumenti SGFM 1984, št. 43. – Poleg Pregarca je največ pisal o njem njegov rojak V. Ivanuša (Gled. list Drame SNG v LJ. 1945–46, št. 7; Panonski zbornik, Murska Sobota 1966; Kazalište, Osijek 1968, št. 22 ...).
- <sup>3</sup> Pismo H. Nučiču 11. apr. 1920; izvornik v SGFM.
- <sup>4</sup> Arhivsko gradivo v SGFM; prim. M. Mahnič, *Slovenski gledališki konzorcij*. Dokumenti SGM, Lj. 1966, št. 8–9.
- <sup>5</sup> Kritike v Slovenskem narodu in Slovencu; prim. F. Koblar, *Dvajset let slovenske Drame* I, Lj. 1964.
- <sup>6</sup> Prim. 3. poglavje.
- <sup>7</sup> Šestova zapuščina v SGFM.
- <sup>8</sup> J. Lešič, *Sarajevsko pozorište između dva rata*. Sarajevo 1976.
- <sup>9</sup> Brenčičeva korespondenca v SGFM. – Kritik Lahman je pisal več let v splitsko Novo dobo.
- <sup>10</sup> Pregarčevi feljtoni prav tam; prim. M. Mahnič, *Rade Pregarc v Mariboru*. Dokumenti SGM, Lj. 1974, št. 23–24.
- <sup>11</sup> Premiera *Romea in Julije* je bila 2. marca 1929; Šnuderl je pisal v mariborski Večernik in v ljubljansko Jutro.
- <sup>12</sup> V Jutru je poročal K. Kocjančič.
- <sup>13</sup> J. Dolar v Gledališkem zborniku Borštnikovega srečanja 1975.
- <sup>14</sup> R. Brenčič, *Spomini na mariborsko gledališče*. Dokumenti SGM, Lj. 1967, št. 10.
- <sup>15</sup> Arhivsko gradivo v Zavodu za književnost i teatrologiju HAZU v Zagrebu.
- <sup>16</sup> Kazalištni list HNK, Zagreb 1945–46, št. 22.
- <sup>17</sup> Premiera *Periferije* je bila 7. jan. 1932, *Peer Gynta* pa 12. jan. 1933.
- <sup>18</sup> Kritike, iz katerih navajamo posamezne sodbe, so bile pogosto anonimne ali pa le šifrirane (Novosti, Obzor, Jutarnji list, Hrvatska revija, Morgenblatt, Hrvatski dnevnik, Nova riječ ...); dokumentiramo le pomembnejše (R. Marinkovića, I. Hergešića, V. Kovačevića ...).
- <sup>19</sup> Marinković je obširneje pisal ob novem gostovanju Ljubiše Jovanovića v novembru 1940 v Novostih; ponatis v knjigi *Geste i grimase*, Zg. 1979.
- <sup>20</sup> Tudi Hergešić je ponatisnil to kritiko v knjigi (*Zapisi o teatru*, Zg. 1985).
- <sup>21</sup> Kovačević je pisal takrat v Novo Hrvatsko, Begović v Hrvatski narod.