

Josip Lešić

Rade Pregarc – moderni reformator sarajevskega odra (1930–1936)

Umetnosti, predvsem gledališke, ne moremo zapovedovati, niti ukazovati, biti mora svobodna. Kolikor bolj je svobodna, toliko bolj je napredna.

Ko je prišel leta 1930 v Sarajevo kot režiser in igravec, je imel za seboj dve desetletji mrzličnega in strastnega gledališkega delovanja in izjemno vznemirljivo življenjsko in umetniško biografijo. Bil je predan gledališču, večni popotnik in večno nezadovoljen z vsem okrog sebe in s seboj. Prav tako dobro je poznal svetovno dramsko literaturo (poleg slovenščine in srbohrvaščine je znal tudi italijansko, nemško, češko, francosko in rusko) kakor vse tokove modernega evropskega gledališča tistega časa (Italija, Nemčija, Češkoslovaška, Francija, Rusija). To zadnje — gledališče ne samo iz knjig in časopisov, ampak tudi iz lastnih izkušenj in neposrednega stika. Bil je radovednega duha, inteligenten, poln domišljije, v neprestanem gibanju in ustvarjalni mrzlici. Živel je v navdušenju, v trenutku, kot človek, ki čuti, da mu usoda ni namenila za ustvarjanje celega življenja, ampak samo del. Težka bolezen ga je kot temna senca spremljala vse življenje (izguba sluha in vida, bolezen hrbtenice). V zadnjem desetletju aktivnega gledališkega delovanja je begal kot zaklet med gledališčem in bolnico, med igralci in zdravniki. Vendar se je zdravil (vedno med poletnimi počitnicami, ko gledališče ne dela) samo zaradi gledališča, kajti živeti — je pomenilo zanj *biti v gledališču*.

Rodil se je 5. januarja 1894 v Rojanu v Trstu v delavski družini (oče je bil zidar).¹ Po končani osnovni šoli se je vpisal v gimnazijo in maturiral leta 1912 v Gorici. V tistem času je bil Trst eden najpomembnejših trgovskih centrov avstro-ogrske monarhije, živo tranzitno пристanišče, skozenj je šel največji del srednjeevropskega blagovnega prometa. Mesto je »plavalo v blagostanju«, tako ekonomskem kot kulturnem. V Trstu so gostovali tedanji najboljši evropski igralci. Mladi gimnazijec je, kot je kasneje sam napisal, videl Eleonoro Duse, Emmo Gramatico, Tino de Lorenzo, Ermete Novellija, Ermete Zacconija, Sandra Moissija, Josefa Kainza — in v času, ko so njegovi sošolci pisali pesmi, je že začel režirati, igrati in plesati. Po maturi jeseni 1912 — gledališče ga je že popolnoma prevzelo — je postal osemnajstletni Pregarc član Slovenskega gledališča v Trstu. Vendar je ostal le kratek čas,

niti celo sezono. Predsednik tedanjega gledališkega odbora narodni poslanec dr. Ribač ga je poslal na študij v Florenco,² kjer je na *Akademiji lepih umetnosti* poslušal predavanja profesorja Luigija Rasijsa (1852—1918). Rasi je bil igralec, dramatik, mojster gledališkega govora in izgovarjave, učitelj Eleonore Duse. V spominih na tiste dni Pregarc pove, da ni bil zadovoljen niti z Rasijem, v njegovi šoli je »vel latinski duh«, niti z italijanskim gledališčem, ki je bilo »sračunato na vanjski sjaj, na gest i spoljni efekat«.³ Navduševala ga je ideja slovanstva, ki je kot kuga zajela tržaško mladino, strastno je bral ruske pisatelje in sanjal o ruskem gledališču. Ker je hotel spoznati »struje novega duha s severa Evrope«, je odšel v Nemčijo, v Berlin k Maxu Reinhardt. Navdušil se je za nordijsko komorno dramo Ibsena in Strindberga. Nemiren duh in nenasitna lakota po znanju sta ga vodila po gledaliških srednje Evrope (Dunaj), krajši čas pa se je zadržal tudi v Parizu.

Najpomembnejši dogodek, ki ga je strastno vznemiril in prevzel za vse življenje, je bilo — tik pred prvo svetovno vojno — *srečanje z Rusijo*. Celih pet let je ostal v vojnem in revolucionarnem metežu in v teh letih obogatil svojo življenjsko in umetniško biografijo. Mobilizirali so ga, nato ujeli, v Odesi celo obsodili na smrt in pomilostili. Bil je udeleženec Oktobrske revolucije. Vendar je bil kljub vojni vihri še vedno v stalnem in neposrednem stiku z gledališčem. Predstave *Moskovskega hudožestvenega gledališča* so ga navduševale, na odru je odkril nov slovanski Weltanschauung. Doživel je svoj »pozorišni preporod«. V intervjuju, ki ga je imel z novinarjem *Jugoslovenske pošte*, pravi: »Ušao sam u intimnu vezu sa Hudožestvenim Teatrom Stanislavskog i radio sam sa oduševljenjem. Ne kao glumac, jer ruski ipak nisam znao toliko da bi mogao izraziti sve fine i značajne nijanse. Ali sam zato obratio naročitu pažnju na studij rada u teatru, na postavljanje scene i onog duha, koji je u teatru vladao i koji ga je doveo do vrhunca u minucioznoj izradi psihologije i realizma na sceni. To savršenstvo dovelo je do reakcije i do pobune Majerholda i Tairova, koji su scenu hudožestvenika, naturalističku gotovo do apsurda, pojednostavili do krajnosti. Tu je počela stilizacija. Docinije je došlo i do tendencioznog, političkog teatra.«⁴

Pod globokim vtisom vsega, kar je videl in doživel v Rusiji, se je spomladi 1919 vrnil v domovino. Bil je ves prežet z mislijo, da bi ustanovil naš »hudožestveni teater«, ki bi se boril za »čisto umetnost«. Jeseni so ga angažirali v Ljubljani kot igralca. V režijah Šesta, Osipoviča-Šuvalova, Danila, Rogoza je v dveh sezonah (1919—1921) odigral sedemindvajset raznih vlog.⁵ Vendar pa ga delo in ustvarjalno ozračje v gledališču nista zadovoljila. Preveč je bilo obrtnikov, premalo resničnih ustvarjalcev. Sanjal je o reformi gledališča. Preporodu. Obnovi. V Ljubljani je hotel organizirati gledališko skupino v stilu Stanislavskega. To je bil njegov življenjski cilj. Njegova ogromna delovna energija in ustvarjalni nemir v gledališču nista našla duška, zato ju je neusmiljeno razsipal in angažiral zunaj gledališča (vendar vedno za gledališče). S tovariši je začel izdajati gledališko revijo *Maska* (1920—21), bil je aktiven in nenavadno borben član pododbora Udruženja gledaliških igrancev, nameraval je ustanoviti igralsko šolo (njegova največja želja), prevajal je, pisal članke, slikal (bil je nadarjen za slikarstvo). Opazil je, da se mu vid slabša. Trenutno ga je zgrabil paničen strah, da bo oslepel, hip za tem pa je, ves prevzet od velike strasti — gledališča, odvrigel strah kot grde sanje.

Želel je samostojno ustvarjati, režirati (v Ljubljani je bil samo igralec). Zato je z navdušenjem sprejel povabilo upravnika splitskega gledališča Nike Bartulovića in odšel v novo ustanovljeno gledališče kot igralec in glavni režiser. V Splitu je ostal šest sezon (1921—1927). Odigral je številne vloge in uspešno postavil vrsto najpomembnejših del iz svetovne in jugoslovanske književnosti (Shakespeare, Molière, Ibsen, Dostojevski, Vojnović, Cankar itd.). Končno se mu je posrečilo ustanoviti tudi igralsko šolo, ki je prav kmalu obnovila in pomladila umetniški ansambel gledališča. Po besedah Nike Bartulovića je bil Pregarc kot režiser »duša i glavni pokretni motor« splitskega gledališča. Pri vsem tem pa je »pored profinjenog ukusa, umetničkog instinkta i svestrane kulture« pokazal tudi veliko skrb in ljubezen za delo uprave in uspeh kolegov.⁶ V Splitu se je v vsakodnevnem gledališkem delu oblikovala Pregarčeva režijska poetika, ki jo je takrat formuliral takole: »Ne teatar poze, ne teatar efekta — teatar psihologije.«⁷ Za uresničenje tega koncepta je iskal igralce, ki ne bi bili sužnji kariere in slave, ampak bi delali iz *ljubezni in strasti*, z nezlomljivo voljo do umetnosti in odrske resnice.

Po šestih sezonah v Splitu je želel kot dozorel umetnik svojo potrditev tudi v Sloveniji. Na povabilo dr. Radovana Brenčiča je odšel v Maribor kot »režiser in dramski vodja«. V manj kot letu dni je prerodil in razvil »našo teatrsko umetnost do najvišje stopnje«. Igral je, režiral (Gogolj, Dostojevski, Wedekind, Predić, Leskovec), ponovno ustanovil dramsko šolo. Vendar ga je zahrbtna bolezen še naprej napadala in tako je živel razpet med gledališčem in kliniko, med Mariborom in Klenovikom v hrvaškem Zagorju, kjer se je zdravil. V drugi sezoni je, komaj je »ozdravel« in zmogel toliko moči, da je vstal, režiral Ibse-novo *Divjo raco*, Shakespeareovega *Romea in Julijo* in Krležovo *V agoniji* (prvi Krleža pri Slovencih). Potem je nenadoma omagal. Njegove ambicije so bile večje, kot so dovoljevali delovni pogoji. Spoznal je, da je kljub razumevanju upravnika Brenčiča in vsestranski podpori ansambla, nadaljnji »razmah« na žalost nemogoč. Občinstva je bilo občutno premalo, finančnih težav pa občutno preveč.⁸

Po dveh sezonah (1927—1929) se je, popotnik, ki je bil še vedno lačen novih gledaliških spoznanj in odkritij, ponovno odpravil na pot. Tokrat je bil njegov cilj — Berlin. »Tamo sam studirao Rajnhartovu scenu, a počeo sam i da postavljam film. Imao sam prilike da ostanem; napustio sam ipak film zbog zdravlja koje je u ateljeima bilo ozbiljno ugroženo i zbog toga što nisam mogao da podnesem strašni huk velegrada. Došao sam na poziv uprave sarajevskog pozorišta. Ne znam ovu sredinu, niti imam kontakta s publikom, ali to će se već urediti poslije nekoliko režija.«⁹

Preden je prišel v Sarajevo, je bilo tamkajšnje gledališče podobno bolniku na »smrtničkoj postelji«. Kriza, ki se je razgrnila na gledališče še v času, ko je bil upravnik Branislav Nušić, je pod pesnikom Mirkom Korolijem dobila katastrofalen obseg. Gledališče se je podiralo znotraj, v okviru ansambla, režiserjev in uprave, hkrati pa sta ga od zunaj ognjevitno napadala javnost in tisk. Pregarc je doživljal že prvo leto, torej na samem začetku, eno najneprijetnejših in najtežjih sezon v zgodovini tega gledališča. Zaradi pritiska javnosti je moral Korolija gledališče zapustiti. Krajši čas ga je nadomeščal dramaturg Borivoje Jevtić, nato je prišel novi upravnik Milutin Janjušević. Mlademu profesorju zgodovine je bilo gledališče precej postranska in neznana kulturno-umetniška ustanova. V ansamblu je nastala zmeda, občutek negotovosti in apa-

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ  ЗА ЗАПАДНЕ ОБЛСТИ
У САРАЈЕВУ.

Представа 33.

Редовна 29.

У недељу, 26 октобра 1930.

Пети пут

ВЕСЕЛЕ ЖЕНЕ ВИНДЗОРСКЕ

Весела игра у 5 чинова (15 слика). Написао Вилјем Шекспир. Нова обрада текста по аутентичним немачким преводима. Музика од О. Николаја и Ј. Плечитија.

Диргент, Ј. Плечити.

Редитељ, Раде Прегари.

ЛИЦА:

Prva Pregarčeva režija v Sarajevu: Shakespeare

tije. Najbolji igranci in režiserji so zapustili gledališče. Položaj je bil več kot kritičen. Delo v gledališču je teklo v ozračju obupa in nemoči, denarja ni bilo, plače so bile zmeraj manjše, usoda gledališča negotova, upanja na skorajšnje izboljšanje pa ni bilo. Sarajevsko gledališče je bilo podobno ladji, ki jo je zajelo strašno neurje in panika: z vseh strani je prodirala vanjo pobesnela voda, posadka in potniki pa so poskušali z nadčloveškimi močmi rešiti ogrožena življenja.

Ko je poln ustvarjalnih načrtov in ambicij prišel v Sarajevo, niti slutil ni, kaj ga čaka. V ansamblu in javnosti je moral vzdržati močno konkurenco Aleksandra Vereščagina in Emila Dvornika, ki sta bila hkrati z njim angažirana kot režiserja. Bila sta bolj izkušena in so ju veliko bolj poznali. To nista bili več niti splitska niti mariborska situacija, ko je bil umetniško vzvišen, glavni režiser in umetniški vodja. Zato je že takoj osredotočil svojo ustvarjalnost in delovno energijo samo na *predstavo*. Ni se spuščal v klanovske in kuloarske intrige. Bil je tujec in ta vloga mu je bila več kot dobrodošla, igral jo je do konca. Vse kar se je zgodilo v gledališču, se je zgodilo *pred* njim, tako kot se je potem dogajalo *mimo* njega. Medtem ko se je utrujeni in izrabljeni Vereščagin brez novih idej z nemočjo vrtel v krogu »starih« režij, medtem ko je Dvornik razsipal svojo energijo po državnih uradih in raznih kuloarjih, da bi dobil kakšno svojih tožb, je Pregarc potrpežljivo in vdano oblikoval svojo režisersko in igralsko osebnost ter uresničeval svoj gledališki sen. Bil je še poln vtisov in spoznanj iz Berlina. Njegova edina potreba je bila potreba po ustvarjanju, delovanju, po tem, da je svoje režijske vizije spreminjal v konkretne gleda-

liške predstave. Že s prvo režijo, Shakespearovo komedijo *Vesele žene Windsorske*, se »markantno obeleži kao reditelj od mašte i umetničkog zamaha«¹⁰ s svojo prvo vlogo Heroda v Wildovi *Salomi*, pa pokaže, da je »potpuni gospodar scene, ležeran, sugestivan i snažan«, pravi »hudožestvenik«.¹¹

V Sarajevu je bil šest sezon (1930—1936). Kot režiser in igralec je bil vedno v središču pozornosti. Njegove režije so nestrpno pričakovali. Za *modernizacijo* sarajevskega gledališča je naredil kot malokdo pred njim in za njim. Vanj je prinesel sveže režijske ideje in nove, sodobne poglede na dramatiko. Pregarčeve vloge v zgodovini sarajevskega gledališča ni mogoče prezreti. Njegovo mesto je vidno, prav v vrhu, prav tako kot je obdobje tega gledališča v njegovi umetniški biografiji najpopolnejše in umetniško najbogatejše. Njegova delovna energija in elan sta bila neizčrpna, poslednja leta življenja je hotel čimbolj izkoristiti. Bogatil jih je z novimi režijami in vlogami, delal kot vročičen, kot da bi čutil, da bo kmalu vsega konec, da bo kmalu tema, česar se je tako strašansko bal. V šestih sezonah je režiral 75 dramskih tekstov (povprečno 12 v sezoni) in odigral 33 raznovrstnih in kompleksnih vlog. Rezultati njegovega dela so bili največkrat visoko ocenjeni in ovrednoteni. Zbegani in osupli smo lahko nad vsem, kar je dosegel na sarajevskem odru, čeprav je bil bolan. In kar je najvažnejše, nikdar ni delal rutinsko, kot obrtnik (obrtnike je preziral). Vedno ga je vodila sla po raziskovanju, odkrivanju, pa čeprav je tvegal.

Na sarajevskem odru je postavil naslednja dela:

1. William Shakespeare: VESELE ŽENE WINDSORSKE, komedija v petih dejanjih — premiera 16. 10. 1930.
2. Franz Arnold in Ernest Bach: ODPOVEDANA NOČ, komedija v petih dejanjih — 20. 11. 1930.
3. Lojz Kraigher: NA FRONTI SESTRE ŽIVE, drama v treh dejanjih — 4. 12. 1930.
4. Jovan Palavestra: VELIKI ŠKANDAL, groteska v treh vrstah prizorov, s predigro — 20. 12. 1930.
5. Somerset Maugham: PISMO, igra v treh dejanjih, petih slikah — 1. 1. 1931.
6. Dušan Nikolajević: PREKO MRTVIH, drama v treh dejanjih z eno spremembo — 24. 1. 1931.
7. Oscar Wilde: SALOMA, drama v enem dejanju — 19. 2. 1931.
8. Fedor Mihajlovič Dostojevski: IDIOT, drama v devetih slikah, po istomenskem romanu predelal za oder Boris Putjata — 5. 3. 1931.
9. Borivoje Jevtić: POLIP, enodejanka nočne domišljije — 2. 5. 1931.
10. Miroslav Krleža: GOSPODA GLEMBAJEVI, drama v treh dejanjih iz življenja zagrebške patricijske družine — 12. 11. 1931.
11. Josip Kulundžić: SKRIVNOSTNI KAMENČEK, dramatisacija novinarske reportaže v enajstih slikah — 3. 10. 1931.
12. Isak Samokovlija: HANKA, drama iz ciganskega življenja v treh dejanjih, štirih slikah — 10. 10. 1931.
13. Milutin Bojić: KRALJEVA JESEN, dramatisacija v enem dejanju — 24. 10. 1931.
14. Théodore Banville: GRINGOIRE, drama v enem dejanju — 24. 10. 1931.

15. V. Podolska: IGMAN, pravljica v štirih dejanjih, adaptacija teksta Rade Pregarc — 18. 10. 1931.
16. Momčilo Milošević: JUBILEJ, igra v treh dejanjih — 5. 12. 1931.
17. Pierre Beaumarchais FIGARO SE ŽENI, komedija v petih dejanjih — 6. 12. 1931.
18. August Šenoa: ČUVAJ SE SENJSKE ROKE, drama v devetih slikah, po istoimenskem romanu dramatiziral Milan Čurčić — 13. 12. 1931.
19. Charles Hennequin: SLADKOSTI RODBINSKEGA ŽIVLJENJA, komedija v treh dejanjih — 8. 3. 1932.
20. Miroslav Krleža: V AGONIJI, drama v dveh dejanjih — 1. 3. 1932.
21. Karel Čapek: NIČVREDNEŽ, simbolična igra v treh dejanjih — 20. 3. 1932.
22. Milan Čurčić: OLIVERA, dramska pesnitev v treh dejanjih — 2. 4. 1932.
23. Félix Gandéra: NIČ BREZ MOŠKE GLAVE, komedija v treh dejanjih — 7. 5. 1932.
24. Anton Novačan: HERMAN CELJSKI, drama v štirih dejanjih — 17. 9. 1932.
25. René Blum in Georges Delaquys: PESNIKOVE LJUBEZNI, glasbena komedija v petih dejanjih — 24. 9. 1932.
26. Jaroslav Vrchlický: NOČ NA KARLŠTAJNU, komedija v treh dejanjih — 27. 10. 1932.
27. Robert Flers in Gaston Caillavet: ZELENI FRAK, komedija v treh dejanjih — 20. 11. 1932.
28. Isak Samokovlija: SVETLOLASA ŽIDINJA, drama v štirih dejanjih s predigro — 26. 11. 1932.
29. Beluš Jungić: ČE BI NA STRUGI TRGOVINO IMEL, veseloigra v enem dejanju — 15. 12. 1932.
30. Beluš Jungić: ALMASA, enodejanka — 15. 12. 1932.
31. Leonid Andrejev: DNEVI NAŠEGA ŽIVLJENJA, drama v štirih dejanjih — 24. 12. 1932.
32. Jakša Kušan: DVA MORIČA, DVA PAŠIČA, drama v enem dejanju — 18. 1. 1933.
33. Edhem Mulabdić: TEŽKI ČASI, enodejanka iz ljudskega življenja — 18. 1. 1933.
34. Branislav Nušić: MISTER DOLAR, komedija v štirih dejanjih — 21. 1. 1933.
35. Milivoje Knežević: AMOR NA VASI, igra iz šumadijskega življenja v šestih slikah — 25. 2. 1935.
36. Borivoje Jevtić: FRA JUKIČEVO ZNAMENJE, dramska kronika v petih dejanjih, osmih slikah — 18. 3. 1933.
37. John Galsworthy: BORBA, drama v treh dejanjih, štirih slikah — 1. 4. 1933.
38. Borislav Stanković: NEČISTA KRI, igra v petih dejanjih, po istoimenskem romanu dramatiziral Arifton Mihajlović — 22. 4. 1933.
39. Ivo Vojnović: GOSPA S SONČNIKOM, triptihon — 27. 4. 1933.
40. Milan Čurčić: VAMPIR, drama v enem dejanju, so režiser Lidija Mansvjetova — 5. 5. 1933.
41. Jovan Palavestra: TITANI PRI DELU, drama v enem dejanju, so režiser Lidija Mansvjetova — 5. 5. 1933.

42. Vladislav Veselinović-Tmuša: KOMEDIJANTI POD MASKAMI, komedija v enem dejanju, so režiser Lidija Mansvjetova — 5. 5. 1933.
43. Borivoje Jevtić: AMERIKA — TAKA KOT JE, drama v enem dejanju, so režiser Lidija Mansvjetova — 5. 5. 1933.
44. William Shakespeare: BENEŠKI TRGOVEC, komedija v petih dejanjih — 9. 9. 1933.
45. Lászlo Fodor: POLJUB PRED OGLEDALOM, igra v treh dejanjih — 23. 9. 1933.
46. Molière: TARTUFFE, komedija v petih dejanjih — 14. 10. 1933.
47. Henri Lavedan: DVOBOJ, komedija v treh dejanjih — 18. 11. 1933.
48. Charles Dickens: DAVID COPPERFIELD, igra v petih dejanjih, po istoimenskem romanu dramatiziral Max Maurey — 2. 12. 1933.
49. Hans Jaraj: ALI JE ŽERALDINA ANGEL, veseloigra v treh dejanjih — 23. 12. 1933.
50. Olga Scheinplflugová: MED POLNOČJO IN ZORO, komedija v štirih dejanjih — 17. 2. 1934.
51. Ivan Cankar: ZA NARODOV BLAGOR, komedija v štirih dejanjih — 24. 2. 1934.
52. Hugo Hofmannsthal: SLEHERNIK, starinska igra v treh dejanjih — 28. 3. 1934.
53. Georges Ohnet: FUŽINAR, igra v štirih dejanjih — 12. 4. 1934.
54. François Porché: BLODEČA RASA, drama v treh dejanjih — 21. 4. 1934.
55. Franz Schönthan: UGRABLJENE SABINKE, veseloigra v štirih dejanjih — 12. 5. 1934.
56. Lev N. Tolstoj: MOČ TEME, drama v šestih dejanjih, 8. 9. 1934.
57. Cvetko Golar: VDOVA ROŠLINKA, komedija s petjem v treh dejanjih — 29. 9. 1934.
58. William Shakespeare: HAMLET, tragedija v petih dejanjih — 3. 11. 1934.
59. Josip Kosor: POŽAR STRASTI, drama v štirih dejanjih — 17. 11. 1934.
60. František Xaver Svoboda: PARNI KOTEL, veseloigra v treh dejanjih — 12. 1. 1935.
61. William Shakespeare: OTHELLO, tragedija v petih dejanjih — 26. 1. 1935.
62. Michel Durant: ZAČASNA SVOBODA, komedija v štirih dejanjih — 2. 2. 1935.
63. Rade Pregarc: KOZAŠKA KRI, igra v treh dejanjih, petih slikah — 9. 2. 1935.
64. Karl Ludwig Hoffmann: ZAKLETA PRINCESA, igra v petih slikah z glasbo, petjem in baletom — 26. 2. 1935.
65. Jovan Palavestra: STAVBENIKI ZMAGE, komedija v treh dejanjih — 9. 3. 1935.
66. Milan Begović: BOŽJI ČLOVEK, drama v treh dejanjih z zornico in večernico — 28. 4. 1935.
67. William Shakespeare: KRALJ LEAR, tragedija v petih dejanjih — 26. 10. 1935.
68. Mihajlo Miron: LOVCI, igra v treh dejanjih — 12. 12. 1935.

NARODNO POZORIŠTE  ZA ZAPADNE OBLASTI
U SARAJEVU.

Preštava 60.

Redovna 60.

U četvrtak, 4 decembra 1930,

Prvi put

NA FRONTU SESTRE ŽIVE

Drama u 3 čina. Napisao, d-r. Lojz Krajger.

Reditelj, Rade Pregarc.

L I C A:

<i>Dr. Rajnik</i> , rezervni lekar, načelnik odeljenja u rezervnoj bolnici, nazvan i d-rom Konjem	S. Ilić
<i>Pavla</i> , njegova žena	Nada Vorni
<i>Maša</i>	Matulinova
<i>Milan</i> } njihova deca	
<i>Marko</i> }	Mali Ilić *
<i>Haritonovička</i> , inspektorica u bolnici	Jelena Kešeljević
<i>Sestra Živa</i>	Jelka Matić

Prva Pregarcjeva režija slovenskega dramskega dela v Sarajevu

69. Rosso di San Secondo: STOPNIŠČE, drama v treh dejanjih — 30. 11. 1935.

70. Friedrich Schiller: MARIA STUART, tragedija v petih dejanjih — 18. 1. 1936.

71. Luigi Pirandello: KAKŠNO ME ŽELIŠ (NEPOZNANA), komedija v treh dejanjih — 1. 2. 1936.

72. Milan Begović: TUDI LELA BO NOSILA KLOBUK, drama iz življenja dalmatinske provincialke v dveh dejanjih in šestih slikah — 29. 2. 1936.

73. Rade Pregarc: MARIJA IN MARTA, drama v treh dejanjih — 12. 3. 1936.

74. Ernst Toller: HINKEMANN, tragedija v petih dejanjih — 4. 4. 1936.

75. Tadeusz Rittner: MIMOGREDE (DON JUAN), drama v treh dejanjih — 2. 5. 1936.

Iz popisa režij ni mogoče dobiti slike o literarnih nagnjenjih in afinitetah Rada Pregarca. Njegov interes je nenavadno širok in raznovrsten tako glede sloga kot dramatikov. Na eni strani najdemo folklorna dela s petjem, vese-loigre, burke, komedije, groteske, glasbena dela, drame, tragedije, na drugi pa dela čeških, francoskih, ruskih, nemških, poljskih, madžarskih, angleških in

seveda jugoslovanskih dramatikov od klasikov do sodobnikov. Režiser, ki je bil med obema vojnama angažiran v gledališču, ni mogel dosti izbirati, pa čeprav je imel ugled in sloves. Mnogokrat je moral režirati dela, za katera ni imel osebne nobene ustvarjalne afinitete. Tako je bilo tudi v Sarajevu s Pregarcem. Kljub temu lahko ugotovimo, da so ga privlačile: klasična, moderna evropska, jugoslovanska, predvsem (in s posebnim poudarkom) slovenska in bosansko-hercegovaška dramatika. K temu pa moramo prišteti tekoči repertoar številnih komedij in burk, ki jih je najširša publika potrebovala za svojo zabavo. Potrebovale pa so jih tudi prazne blagajne (teh »tekućih« proizvodov je bilo seveda najveć). V primeri z večino sarajevskih režiserjev pred njim, je s tem, ko je poskušal oblikovati lastno režijsko poetiko, edini pokazal naklonjenost za *modernizacijo in evropeizacijo* sarajevskega gledališća. Čeprav se je včasih spuščal v tvegane raziskovalne avanture, le ni bil ortodoksen eksperimentator tako kot Vereščagin. Vzgojila sta ga Reinhardt in Stanislavski in do konca je ostal dosleden in vdan mladostnim nagnjenjem. Najveć časa je porabil za to, da bi ta nagnjenja *uredil* in *strnil*. Verjel je, da bo rezultat te *sinteze* nova odrska oblika, ki bi mogla najpopolneje »izraziti osjećajni i misaoni svijet savremenog ćovjeka«. Vse poskuse modernizacije evropskega in ameriškega gledališća svojega časa je poznal do podrobnosti in sicer iz teoretićnih del ali iz neposrednega stika. V eseju *Reformatori modernog pozorišća*, ki ga je objavil v Jugoslovenski pošti,¹² analizira tendence posodobljenja odrskega izražanja, ki so se pojavile med prvo svetovno vojno. Najprej primerja *evropske* in *ruske* poskuse. Mnenja je, da v prvem primeru pojmujejo oder kot *ploskev*, nekakšno veliko slikarsko platno, v drugem pa kot *prostor*. V prvem primeru je oder *slikan*, torej dvodimenzionalen, v drugem je *arhitektonski*, torej trodimenzionalen. Pregarc našteje vse takrat poznane gledališće reformatorje in jih okarakterizira (Marinetti, Schlemmer, Foreger, Eisenstein, Kandinsky, Mejerhold, Tairov, Piscator). Podrobneje se zadrži na manj znanih in najnovejših poskusih in strokovnih delih, ki so dokonćno opravili s *statićnim* gledališćem romantike in vpeljali moderno gledališće *gibanja*. Njihovo skupno vodilno idejo takole formulira: »Na pozornici nas više ne iznenadjuje ćovjek, već njegovi pokreti i sve ono što nam njegov duh kroz pokret ućini da se mođe viditi i ćuti: *duh mašine*. Ali ti reformatori dodiruju se još u jednoj taćci. To se najlakše mođe protumaćiti ovom Kieslerovom rećenicom: Masa voli Chaplina zato, jer su njegovi filmovi usled neprestanih slućajeva, iz kojih se razvijaju uvijek nove i nove situacije, prepuni kretanja. I ovo kretanje nailazi na odzivanje sale. Iz ovog primera mođe se i razabrati poćetni cilj reformatora da *pokretom* na pozornici *probude* instinktivni *protupokret* kod gledalaca.« Gibljiv in krožen ni le oder, ampak tudi samo gledališće. Režiser vodi oder in gledališće in s tem pri gledalcih »pojaćava primljene utiske« (Kiesler, Huszar, Hirschl). Gledališća umetnost je v nasprotju z drugimi umetnostmi »simultana u prostoru i vremenu«. Zato so novi reformatorji za tezo o gledališću, ki ne bo »posredovanje literarnih djela i njihovih zastupnika« temveć »umjetnićko udruženje *optićkih* i *akustićkih gibanja*«, gledališće, v katerem bo odpadla literatura in igra »kao podražavanje izraza života« (Kossak, Walden, Angermeyer). Prav tako ni gledališće »ilustrativna slućkinja« drugih umetnosti (literature in glasbe), ampak je najćistejša abstrakcija, sestavljena iz »tvrdih, tekućih i prozraćnih tijela« (Schwitters). Novo gledališće je *odrski stroj*, oder pa skelet, ki ima svoboden pristop z vseh strani in omogoća vsaki igralski

enoti (naj bo to igralec, rekvizit ali lutka), ki nastopa kot vloga, najrazličnejše gibalne možnosti. Skelet sam je sestavljen iz delov, ki se lahko gibajo, premikajo in celo obračajo. Vsaka igralska enota mora biti prav tako fleksibilna in svobodna, mora se vrteti, drseti, plavati okrog njega in nad njim. »Sve dije-love kostura i sve glumačke jedinice pokreće elektromehanička sila, kojom upravlja reditelj. *Reditelj je gospodar svih energija*. Reditelj diriguje pokre-tima, zvucima i svjetlom. On je i jedini glumac koji govori, jer ispriča sve uloge u telefonsku školjku, koja je u vezi sa pomoćnim aparatima, koji mijenjaju glas govornika prema značaju pojedine glumačke jedinice. Električne žarulje pišu po kosturima najvažnija tumačenja, svetlosne trake, koje lome specijalne prizme, prate pokretne jedinice« (El Lissitzky). Na koncu — ko razloži razne teorije in eksperimente gledališke avantgarde tridesetih let — ugotavlja, da so ti manifesti, kljub temu da so zanimivi, preveč ekskluzivni in hermetični, povsem zunaj interesa gledališke publike. Seveda pa zaradi tega neskladja gledališče ne bo propadlo. »Naprotiv, ponovo će procvasti ono pravo pozorište, obogaćeno tekovinama novog vremena, procvasti će pozorišna umjet-nost, koja će u vremenu i prostoru izražavati osjećajni i misaoni svijet savre-menog čovjeka, a to će pozorište ići samo jednim putem: današnjim putem ruskog pozorišta.«¹³ Seveda v kombinaciji z Reinhardtom. Osnovno značilnost Pregarčeve gledališke poetike bo najboljše potrdila analiza njegovega režij-skega opusa.

Že prva, izpitna režija — Shakespearova komedija *Vesele žene Windsor-ske* — je pokazala ustvarjalno osebnost, afiniteto in kreativno moč novega režiserja. Bil je še vedno pod vplivom svežih in neposrednih berlinskih vtisov, zato je bila tudi režija popolnoma v reinhardtovskem tonu in slogu: stilizirana dekoracija z zavesami in hitrimi spremembami, uporaba »raznorodnih binskih elemenata, od patosa do groteske, od muzičkih ilustracija do varijetskog ples-nog divertismana, od operetskog kupleta do finih melodija Nikolajeve muzike u istoimenoj operi; pored toga, sve u živom menjanju slika, sa dekorskim detaljima koji ubedljivo karakterišu celinu i situacije«.¹⁴ Predstava je bila kljub »šarene laže« in »raznorodnih elemenata« notranje povezana in je imela zanesljivo kontinuiteto. Pokazala je, da novi režiser ni samo kulturnen in inte-ligenten, temveč tudi »erudit i rutiner, znalac od fantazije, istančanog osećanja za živahnost scene i impresivnost dekora«. Poleg inventivnosti in »drastične imaginacije« je pokazal tudi smisel za analitično delo z igralci in niti v naj-manjši podrobnosti »nije dopustio da njegov autoritet bude pokoleban kakvom neumornom proizvoljnošću ovog ili onog interpreta«. Bila je igralsko homogena in stilno čista predstava, boljša kot mnoge iz prejšnjih sezon.

Tudi pri režiji Shakespearovega *Beneškega trgovca* je uporabljal izkušnje in rešitve Maxa Reinhardta. Prav tako kot Reinhardt je postavil dejanje v čas razsipnega in hrupnega karnevala. Pri tem je uporabil neke vrste pan-tomimski balet, ki ga je spremljala glasba in, ki je ilustriral razvoj dejanja med posameznimi slikami in tako obdržal kontinuiteto celote (princip, ki ga je Reinhardt uporabil v *Zimski pravljici*). Z bogatim kostumom, z zavesami v ozadju, poslikanimi »u duhu portreta, ponegde dekameronski nadahnutih«,¹⁵ z »efektnim osvjetljenjem« je ponovno ustvaril slikovito, razigrano, spekta-kularno in nadvse domiselno predstavo.

Režijo *Kralja Leara* so sprejeli z dvomom, kritiki so takoj izrazili negativno sodbo. Pregarc je močno skrajšal besedilo, dejanje zgostil in mu dal »reali-

stički okvir... srednjovekovne krvave hronike«, v stilu »Hagemanovih inscenacija Šekspirovih djela«. ¹⁶ Na odru so dominirali štirje veliki granitni bloki z učinkovitimi kombinacijami zaves »čije su boje (mada ne i svi kostimi) simbolično izražavale duh radnje«. ¹⁷ Pregarc se je kljub režijskim izkušnjam in domselnosti znašel »u procepu izmedju manjkavih tehničkih sredstava i ansambla nedoraslog Šekspiru (sem u retkim izuzecima), izgubio je ravnotežu i ,apelovao' na samostalnost prikazivanja, rizikujući stilizaciju i koncepciju. Spoljni, binski efekti — grmljavina i oluja, u najpotresnijoj slici — bili su toliko svedeni na šablon, da je ,filozofsko' ludilo tragičnog starog Kralja otišlo u ,tutanj', iščezlo negde u bespomoćnom vapaju, patetičnom i bućnom«. ¹⁸ Tudi gledalci so sprejeli predstavo hladno in brez navdušenja.

V sezoni 1934/35 je režiral dve veliki Shakespearovi tragediji: *HAMLETA* in *OTHELLA*. Čeprav sta imeli v vseh sestavinah — od režije, razdelitve vlog in dekoracije — značaj premierske izvedbe, so ju imeli za obnovitvi. Pregarcu se je posrečilo, da je deset let za *Hamletom* Viktorja Beka to »čudesnu i zago-netnu« tragedijo močnejše in bolj prepričljivo povezal »u celini igre«, strožje komponiral »odnose izmedju lica«, tako da so igralci podali vloge, ki so bile »iznad linija prosječnosti«. Medtem ko je »unutrašnja režija« obnovila ravnotežje likov in odnosov, je bilo v »spoljnjoj režiji« prizorišče poenostavljeno in stilizirano: »lučne siluete na potpuno tamnoj pozadini«. Izjema v uspeli in stilno popolnoma čisti dekoraciji je bila scena na pokopališču »koja je morala imati više prostranstva i nebesnog beskraj«. ¹⁹ Vsi igralci so v okviru »rediteljskih intencija« podali »maksimum dobre igre«. V centru pozornosti je bil seveda Hamletov lik, ki ga je igral mladi in nadarjeni igralec Jovan Tanić. Po mnenju Jovana Palavestre je Pregarčeva zamisel danskega kraljeviča izhajala iz Hamletove zavesti, da je blazen in iz tega izhodišča se je cepila v tri smeri: »momenti uzbudjenja i naglih klimaksa intelektualnog revolta kod g. Tanića nisu bili bez izvjesne teatralnosti i bez patetičnog naglaska; momente i scene sarkazma i ironije, aluzije i dvosmislenih riječi g. Tanić je dao toliko inteligentne dikcije, sa toliko punoće i sadržaja u riječi ili stiku — da su ovi momenti dominirali pozornicom i pažnju publike prurušavali u napregnutost; monolozi, najzad, bili su govoreni općečovječanskom neposrednošću, bez patosa, kao da, jasno i uvjerljivo, misao proističe iz misli, te je ceo utisak bio jači nego što se očekivalo«. Kritik očita Pregarcu in Taniću ponavljajoče se direktno postavljanje »licem u lice publici« in meni, da se je s tem po nepotrebnem stopnjevala teatralnost. Ne strinja se tudi s pojmovanjem Hamletovega razmerja do »nesrećne liljanski čiste« Ofelije: namesto da bi bilo bolno, nežno, lirsko-iskreno, je potekalo v razdraženem, ostrem, »nervoznom izrugivanju« in »zajedljivom peckanju«. V celoti je bila predstava »napregnuto posmatrana i slušana od cijelog gledališta, naročito od omladinskog partera i galerije«, Tanićev Hamlet pa je »iz slike u sliku, bilježio neskrivene simpatije, izražene u spontanom oduševljenom tapšanju, u stalnom izazivanju pred zavjesom«. ²⁰

Uspeh *Hamleta* je spodbudil gledališko upravo in režiserja Pregarca, da so obnovili tudi *Othella*, ki ga niso igrali že cele štiri sezone, to je vse od sijajnega gostovanja Dobrice Milutinovića. Naslovno vlogo je igral Sima Ilić, Desdemono Mira Jevtić, Emilijo Jelena Kašeljević, vlogo Jaga — »beskrajnog cinika« pa so zaupali Jovanu Taniću. Nanj je Pregarc opiral svojo režijsko zamisel. Tanić je dosledno izpolnil Strindbergovo pojmovanje Jaga, češ da je »nešto više od čovjeka koji uživa u zlu, koji je zlom prožet kao otrovom:

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ  КРАЉА ПЕТРА II
У САРАЈЕВУ

Претстава 146

Банредна 9

СВЕЧАНА ПРЕТСТАВА У ЧАСТ 25-ГОДИШЊИЦЕ УМЕТНИЧКОГ РАДА

Г: РАДЕ ПРЕГАРЦА

У четвртак, 12 марта 1936,

- 1) Поздравни говори и предаја поклона слављенику.

— *Prvi put* —

2) **MARIJA i MARTA**

Drama u tri čina. Napisao Rade Pregarc. — Reditelj Rade Pregarc.

L I C A :

to je motivisani ubica, sličan onome u *Magbet*, ordinarni nitkov genijalnog poteza«. S tem, da je predstavil poudarek od *Othella* na *Jaga*, da je v ospredje postavil *zlo*, ki v trenutkih izgublja realne poteze, je dobila predstava »dimenziju jedne užasne apstrakcije«. ²¹

Klasični komediji Molièrov *Tartuffe* in Beaumarchaisov *Figaro se ženi* sta močno razočarali in popolnoma propadli. Niti Pregarc niti igralci (popolnoma napačna zasedba vlog) niso mogli oživeti značilnih francoskih komedij. Igrali so ju »traljavo« brez sloga (»zbir svih mogućih stilova i krpa«), brez ritma, liki so bili bleđi in neživljenjski, govor slab, brez satiričnega nadiha, tako kot v moderni salonski komediji.

Medtem ko je pri realizaciji Shakespeara uporabljal Reinhardtova načela, se je pri uprizoritvah *Idiota* Dostojevskega in Tolstojeve *Moči teme* gibal »u glavnom u koncepciji Hudožestvenog teatra«. Pri Tolstoju kljub izredni igri Nikole Hajduškovića ni bilo čutiti »ruskog ambijenta i ruskog sela«. Predstava *Idiota* je bila glede na prejšnjo, ki jo je režiral dve sezoni prej Aleksander Vereščagin, »impresivnija i ubjedljivija, umjereno stilizovana i življa, kako u dekoru, tako i u mizanscenu, naročito u scenama sa ansamblom«. ²² Medtem ko je Vereščagin mislil »uglavnom samo na protagoniste«, se je Pregarc s posebno pozornostjo posvetil tudi epizodnim vlogam.

Schillerjevi tragediji *Marija Stuart* je v scenografiji dal edinstven gotsko stiliziran okvir, ni mu pa uspelo da »postigne pravo harmoniju u unutrašnjoj, glumačkoj strani režije«. ²³ Kot pri *Kralju Learu* se je tudi tokrat pokazalo, da v sarajevskem ansamblu ni primernih igralcev za popoln prikaz tragedije, posebno če je napisana v verzih. Pregarčev največji režijski uspeh klasičnega teksta, je bila poleg *Veselih žen Windsorskih Wildova Saloma*. Naslovno vlogo je igrala Jolanda Djajić, ki je ustvarila takšno »cjelinu, kakve odavno nismo vidjeli na našoj pozornici«. ²⁴ Predstava je bila v celoti, od primerne in likovno impresivne inscenacije (Jan Križek) do edinstvenega igralskega tona, prikazana in izpeljana »na način«, ki Pregarcu kot umetniku in »preko njega i našem pozorištu čini svaku čast«. ²⁵

Režije sodobnih evropskih dram so v Pregarčevem ustvarjalnem opusu na sarajevskem odru na posebnem mestu. V Maughamovem *Pismu* je ustvaril napeto ozračje in učinkovit ritem, s čimer je poudaril notranjo moč sicer slabega dela. Tudi Galsworthyjeva *Borba* je polna slikovitih in mojstrsko izvedenih prizorov. Hofmannsthalova »starinska gluma« *Slehernik* nas zopet spomni na Reinhardta; Rittnerjev *Don Juan* in Porchéjeva *Blodeča Rasa* sta ostali v okviru bistroumne, vendar »rutinske« režije. Režijo Čapkovih lirsko-simboličnih dram *Ničvrednež* je kritika posebej omenila kot »jednu od najboljih«. Z njo je z množico mehkih in milih tonov pokazal smisel za poetično gledališče razpoloženja. »Samo pjesnik mogao je da u režiji dade toliko poezije i da podvuče svu simboliku komada. I u vanjskoj režiji je g. Pregarc dao savršeni okvir. Scenarij potpuno nov, dočarao nam je šumski pejisaž i osamljenost doma. Ovo je bez sumnje scenski najdotjeranija slika na našoj pozornici, u čemu je pored reditelja zasluga i gg. Boržika i Križeka«. ²⁶ Italijanska drama *Rossa di San Seconda Stopnišče* prikazuje tragedijo propadlega zakona »u finom psihološkom tkanju« in s strindbergovskimi močnimi poudarki. Režiserju ponuja možnost, da na odru pokaže vsakdanjo realnost. Pregarc je brez kakršnih koli zunanjih efektov in stilizacije podal sliko »dnevnog života u jednom stubištu«. Z natančnim spreminjanjem ritma je predstavo »brezprijekorno razvijao do kraja, osvjetljavajući i zamačajući je u duhu autorovih intencija«. ²⁷ Izjemno vrednost »uspjele večeri« so predstavljali igralci, predvsem impresivna Lidija Mansvjetova. Táko zatekanje k igralcem in izražanje preko njih kot tudi opušćanje zunanje režije je dosegel tudi v Pirandellovi komediji *Kakšno me želiš*. V njej je ponovno izstopila »neizbrisiva kreacija« Lidije Mansvjetove, ki se je »uzdigla do visina najvećeg umjetničkog ostvarenja«. Pirandellove intelektualistične dialoge je odsko oživel in napravil verodostojne. Poglobil se je v »ponor duša« junakov. Bistvo dela je dojel z »instinktom pravog umjetnika«. Posrećilo se mu je doseći, da tudi publika obenem z igralci »osjeti onu vatru od koje sagorijevaju« osebe na odru. »On je našao pravo i duboko, najdublje značenje Pirandellove fraze i scenu nadahnuo divnim kontrastima intonacija stvorivši u nama ono uzbuđenje koje može da izazove samo veliko djelo pravilno realizovano. Neosporno g. Pregarc je ovom režijom potvrdio da je naš najbolji reditelj.« ²⁸

Predvsem ga je zanimala sodobna jugoslovanska drama (Vojnović, Kosor, Krleža, Begović, Nušić, Kulundžić, Nikolajević, Milošević). To so bila v glavnem urbano ambientirana dela, čeprav je rad odsko uresničeval tudi taka, ki jih je manj poznal, svojevrstne »lokalne« sredine in podnebja ter zgodovinska dela (Stanković, Kosor, Bojić, Knežević). Obenem je populariziral slo-

vensko dramatiko (Cankar, Kraigher, Novačan, Golar). Kot režiser ji je vedno posvetil posebno pozornost in ljubezen. Bil je prvi, ki je na sarajevskem odru režiral drami Miroslava Krleže *Gospoda Glembajevi* in takoj nato *V agoniji*. To sta bili najboljši predstavi v sezoni 1931/32. Dramo *Gospoda Glembajevi* so ocenili zaradi njene kompleksnosti kot enega najpomembnejših umetniških uspehov v zgodovini sarajevskega gledališča.

V začetku delovanja ga je obsedel Reinhardt tako močno, da ga je povsem posnemal, predvsem pri Shakespearovih komedijah in Hofmannsthalovi »stariški glumi« *Slehernik*. S teksti sodobnih jugoslovanskih dramatikov pa je pričel graditi in opredeljevati svoj režijski slog. Ta je posrečena kombinacija reinhardtovske stilizacije in naklonjenosti slikarstvu in metode hudožestvenikov, ki temelji na igralcu in natančnem poglobljanju v »dušu uloge«. Kot režiser je »u neku ruku, mešavina ublaženog slovenskog pozorišnog realizma i germanske pozorišne solidnosti koja i u scenskom eksperimentu traži preciznost i izvesnu meru.«²⁹ Pregarčev režijski opus na sarajevskem odru se v glavnem giblje med psihološkim in stiliziranim realizmom, vedno pa poskuša izraziti bistvo dela in pisateljevo idejo preko igralca in atmosfere. Tako je v *Gospodi Glembajevi* »shvatio tendenciju pisca i podvukao pojedine misli«,³⁰ *V agoniji* je »precizno izradio detalje«, realistično natančno upošteval »literarne kvalitete drame«,³¹ v drami Milana Begovića *Tudi Lela bo nosila klobuk* je z uspehom dosegel »pravi milje« in postavil v ospredje malomeščansko mentaliteto, v *Božjem človeku* istega avtorja je bil »potpuno u intencijama pisca«, z dobro označenim ambientom, markantno očrtanimi značaji in z »nenametljivo istaknutom glavnomo idejom«,³² v novinarski reportaži Josipa Kulundžića *Skrivnostni kamenček* je z režijo »spasio komad«, režija Nikolićeve drame *Preko mrtvih* se je gibala v »intencijama pisca vrlo dobro« in z odličnim tempom, z Nušičevim *Mistrom dolarjem* je slikovito orisal »bolje društvo, ... odlično iznio tipove, dao dobar tempo, a što je glavno nije pustio da se podje k grotesci«,³³ k uspehu Miloševićevega *Jubileja* pa je pripomogla njegova »besprijeekorna spolnja i unutrašnja režija«, ki je temeljila na igralčevi igri. Vse te kritične pripombe prikazujejo Pregarčev osnovni režijski postopek: odkrivanje in odrsko transponiranje idejnega bistva dramskega dela (pri njem je ideja uprizoritve vedno skladna s pisateljevo), nato prelivanje te ideje skozi lik oziroma igralca s pomočjo natančnega psihološkega poglobljanja v natančno ugotovljenem ritmu in ustreznem okolju, a tudi v ozračju odgovarjajočega razpoloženja brez naturalistične navlake, vendar z željo po določeni stilizaciji stvarnosti in omejitvi detajla, nemalo kdaj tudi s prvimi groteskne teatralnosti.

Jovan Kržić, kritik *Pregleda*, je ugotovil, da predstavlja Pregarc po uspelih režijah domačih dram (Krleže, Kulundžića, Samokovlija) glavno umetniško silo, *spiritus movens* sarajevskega gledališča in zato zasluži, da je »posebno apostrofiran«. »G. Pregarc ima i znanja i instinkta. Njegove režije pokazuju iskreno nastojanje da izgled naše pozornice dobije savremeni evropski karakter. U svakom njegovom potezu ima savesti i duha, on razume suštinu odnosa između tempa i sadržaja radnje, on ima oko za pokret masa, ali ipak veću pažnju posvećuje spoljnoj nego unutrašnjoj režiji. Pregarčeva scenska rešenja beže od iluzionizma ka stilizovanim formama; mesto konstruktivizma on se zadovoljava nekim njegovim prividnim surogatom, koji nije ništa drugo nego geometrijski komponovan impresionizam. Ali iza svega toga stoji jedna umetnička kultura

koju treba poštovati«. ³⁴ Oceno Pregarčeve režijske poetike je napisal Kržić, leta 1932. Kasneje je poskušal Pregarc postopoma uravnotežiti notranjo in zunanjo režijo. Vendar je še vedno čutil potrebo po stilizaciji in dekorativni pikturalnosti in po tem, da bi vizualno razpoloženje in odrsko okolje ustvarjal z barvami. Tako je na primer postavil Palavestrino grotesko *Veliki škandal* v ekspresionistično hladen »šareni, treperavi okvir«; medtem ko je z razporeditvijo barv (siva, bela, črna) v drami Lojza Kraigherja *Na fronti sestre Žive* dosegel »potpunu ravnotežu izmedju scenskog okvira i teškog tona teksta koji je sav u doslućivanju kobnog. Mi mislimo da je Pregarc u ovom slovenačkom delu dao svoju najpuniju meru kao reditelj i mutni, teški tekst jedne psihološke drame, čisto knjiški konstruisane, oživeo u nekoliko dekorativnih linija koje su se zapažale i pokraj njihove modernističke, dakle, namjerne jednostavnosti«. ³⁵

Včasih, kot na primer pri Novačanovi zgodovinski kroniki *Herman Celjski*, je poskušal skriti tekstovne pomanjkljivosti in njihovo majhno literarno vrednost in se je zato spet zatekel k učinkom zunanje režije: konstruktivistična inscenacija je s tehničnimi rešitvami, svetlobnimi in drugimi drobnimi efekti obdržala pozornost gledalcev in napravila vtis shakespearških razsežnosti. Njegova fantazija je zbegala gledalce in kritike. »Možemo bez pretjerivanja da kažemo« je napisal Ivan Stražičić, kritik *Jugoslavenskega lista*, »da je vanjsku režiju dao iznad svakog očekivanja. Scenarij, osobito ono spuštanje mosta sa teškim lancima u parket pozorišta, veoma je sugestivan. Ovakove inscenacije mi u Sarajevu nismo još imali«. ³⁶ Tudi Jovan Palavestra je mnenja, da se mu je posrečilo pokazati delo »u širem spoljno-režijskom zamahu, da ga na mahove osnaži krupnijim dekorskim iznenadjenjima, da ga evropeizuje i približi smjeloj Reinhardtovoj koncepciji«. ³⁷ Včasih se je spustil tudi v tvegana eksperimentiranja. Tako je bilo z grotesko Jovana Palavestre *Veliki škandal*, ko je vsako dejanje režiral v drugačnem stilu (simbolističnem, kubističnem, ekspresionističnem). Vendar je to počel samo, kadar se je kot režiser moral postaviti nad avtorja in ga tako z raznimi zunanjimi efekti in triki reševal. Sicer pa se je strogo ravnal po idejnih in miselnih intencijah igre.

Vsi, ki so pisali o Pregarcu in njegovih režijah, so poudarili njegov resni in studiozni odnos do predstave, ne glede na nalogo, ki jo je dobil. Celó pri besedilih tako imenovanega *tekočega* repertoarja je poskušal ukresati ustvarjalno iskro in najti *vzrok* za uprizoritev. Tu gre za številne burke in veseloigre Arnolda in Bacha, Fodorja, Hennequina, Flersa in Caillaveta, Schönthana in vseh drugih »kasa-štik« avtorjev, ki jih je moral režirati. Nikdar ni nižal kriterija in ni hotel biti zadovoljen z »otaljavanjem« skušenj in rutinskim delom. Čeprav se je zavedal, da mu ti teksti ne morejo nuditi kreativne možnosti, se je potrudil, da je tudi ta površna in lahka, potrebna in neogibna gledališka zabava dobila spodoben umetniški okvir in obliko. Največkrat je šlo za salonske komedije z verbalnimi dovtipi in pikantnimi zapletmi na temo zakonskega trikota. Tudi takim igram je hotel zagotoviti živahen in nonšalanten tempo, ustrezno salonsko ozračje v dekoraciji, kostumih in vedenju ter orisati like, pa čeprav površno; na odru ni dopuščal igralske improvizacije in svojevoljnosti. Te uprizoritve so kritiki komentirali z nekaj besedami, lahko bi rekli telegrafsko, vsaj glede na režijo: »režija g. Pregarca vrlo dobra« (*Ali je Žeraldina angel*); »g. Pregarc je nastojao da predstavi dade života i kolorita« (*Poljub pred ogledalom*); »režija odlična, uspjelo je dočarala doba, raskoš i manire«

(*Pesnikove ljubezni*); »režija g. Pregarca u okvirima odviše čednih sredstava kojima je raspolagao prilično dobra« (*Nič brez moške glave*); »režija je osvježila komad« (*Zeleni frak*) itd. Nekaterе režije so uspеле nad pričakovanjem. Tako je bilo s češko komedijo Olge Scheinpflugove *Med polnočjo in zoro*. »U režiji g. Pregarca ovo veće se može ubrojiti medju najuspelije izvedene komedije na našoj pozornici, tim prije što se ni djelo ni prikaz nisu izjasnili u stilu bufonade. Rijetko kad da je cjelina prikaza bila tako kompaktna i neusiljena. To ima da se, pored sigurno vodjene režije, zahvali i pogodnoj podjeli uloga. Svi bez razlike bili so dobri, čak vrlo dobri.«³⁸

Prizadeval si je oživiti in ustvariti domačo, bosansko-hercegovsko dramatično, kar zbuja posebno spoštovanje. Delal je z velikim ustvarjalnim zanosom in sprejel slehernega sarajevskega pisatelja. Čeprav so bila dela literarno in dramaturško pomanjkljiva, jim je poskušal s svojimi bogatimi režiserskimi izkušnjami in bogato ustvarjalno domišljijo zagotoviti odsko žvljenje in uspeh. Njemu se moramo zahvaliti, da so v teh letih igrali največ domačih dramskih tekstov (32). Režiral jih je več kot polovico (19): Jovan Palavestra (*Veliki škandal, Stavbeniki »Zmage«, Titani pri delu*), Borivoje Jevtić (*Polip, Fra Jukićevo znamenje, Amerika — taka kot je*), Milan Čurčić (*Čuvaj se senjske roke, Olivera, Vampir*), Isak Samokovlija (*Hanka, Svetlolasa židinja*), Mihajlo Miron (Lovci), Vladislav Veselinović-Tmuša (*Komedijanti pod maskami*), Beluš Jungić (*Ce bi na Strugi trgovino imel, Almasa*), Jakša Kušan (*Dva Morića, dva Pašića*), Edhem Mulabdić (*Teški časi*). Dodati pa moramo še Pregarčevi drami *Kozaška kri in Marija in Marta*.

Delom folklornega značaja (Mulabdić, Kušan, Jungić, Samokovlija) je dal »dosta šarenila i života«, »potreban kolorit«, »neusiljenu igru«, »živ tempo«. Poskušal je odkriti nove režijske in scenografske rešitve. Tako se je rešil šablon, ki so jih za te priljubljene in popularne ljudske igre uporabljali že desetletja. Če pa je imel opraviti s solidnejšim in kompaktnejšim dramskim besedilom (Jevtić, Samokovlija, Palavestra, Čurčić), so nastale tudi predstave, ki so bile pomembnejše in dragocenejše od iger. Tako je na primer z režijo Palavestrove groteske *Veliki škandal* dal in pokazal »mnogo više od autora«. Režija je bila »plod studioznog rada« in bi morali o njej »pisati posebno i opširnije«. ³⁹ Tudi režija Samokovlijeve *Hanke* je bila »stilizovana i vanredna«. Pregarc je prav gotovo veliko naredil za to, da je »komad ispao onakav kakav je, to jest dobar i povezan«. ⁴⁰ Samokovlija je imel v režiserju in igralcih »tumače koji su bili toliko predani poslu i s ljubavlju odani djelu, kako je malo kada bio slučaj s domaćom premierom«. ⁴¹ V dramski pesnitvi Milana Čurčića *Olivera* je z zadušljivim ambientom cerkve, oltarja s starimi freskami v bizantinskom slogu, učinkovito prikazal srbski srednji vek. Naš »inventivni rutiner i reditelj evropskih kvalifikacija« je homogeno povezal igralski ansambl, igra »bez šaptača« pa je pričala o »savesnosti i uigranosti, kao o ljubavi kojom su glumci, skupa s rediteljem«, hoteli pokazati, da spoštujemo svojega dramatika. »Dekoratívni (gg. Boržik i Križek) i svetlosni efekti znatno su doprinijeli da se invencija i dovtljivost reditelja izraze što snažnije. Time je reditelju pošlo za rukom da izmiri osnovni, sumorni ton hrišćanskog otajstva sa stilom rituala, i da naglasi depresivnost mistike i neumoljivost pravoslavlja srednjeg veka. Negde je inscenator išao i do simbola u ekspresiji (ona dva stabla u drugoj slici), da bi time obeležio (plavo-belo lišće) proljetni krik jedne tragične ljubavi, u susretu i sukobu sa neumitnim mračnjaštvom državotvorne

vere«.42 Tudi dramska kronika o »bosanskom Ilircu« *Fra Jukićevo znamenje*, ki jo je napisal Borivoje Jevtić, je šla čez sarajevski oder »linijom potpunog glumačkog uspjeha«, s plastično prikazanimi značaji, »u živom koloritu«, s spretnim »ukusnim i efektnim« spreminjanjem prizorišč.43

Dvakrat se je predstavil sarajevskim gledalcem kot dramatik. Prva drama *Kozaška kri*, ki so jo pričakovali nestrpno in radovedno, pa kljub pestrosti, učinkovitim scenam in romantiki, ni zadovoljila gledaliških kritikov. Zanimivo je, da je Pregarc, ki je režiser moderne senzibilitete, napisal romantično dramo s pesmimi, glasbo, plesom, polno erotike, ljubezni, dvobojev, vroče strasti, v okolju ruske folklore s kozaki in vojaki. Zdi se, kot da je dal duška mladostnim spominom in napisal delo izključno za najširšo javnost. »Sve skupa dobro za jedan film, koji bi, uz raskošnu režiju, kratkoćom dijaloga i površnoću iznošenja problema, šarenilom i svojom pjesmom bio možda šlager.« Kar mu ni uspelo kot dramatiku, je dopolnil z režijo, ki je »odlična«, polna gibanja, pitoreskosti, temperamenta. »Praznine teksta« je izpolnil »jačim tempom i divnim ruskim pjesmama«, scenografijo pa je »riješio ‚ruskim binom‘ poput Šekspira«.44

Z drugo dramo *Marija in Marta* je praznoval »trostruki jubilej« — kot pisatelj, režiser in igralec. Tako je obhajal 25-letnico umetniškega dela (12. 3. 1936). Nova drama je v nasprotju z romantično *Kozaško krvjo* psihološko-realistična, iz sodobnega življenja. V njej uporabi znano biblijsko snov, obravnava problem »materijalističke i idealističke ljubavi«, »borbu jedinke za sopstvenu duhovnu slobodu i slobodu akcije izvan okvira bračnih dužnosti koje, dugom navikom, postaju šablonske i stereotipne«.45 Gledalci in kritiki so dramo dobro sprejeli. To je bil eden »najboljih naših komada« v sezoni in zanesljiv namig, da bo kmalu obogatel »našu dramsku književnost sa jednim snažnim djelom«.46 Kot igralec (učinkovito je tolmačil lik večnega študenta z vzdevkom »Robinzon«) in režiser (nekateri prizori so postavljeni »hudožestvenički.«) hkrati je tu znova pokazal »široki registar« izjemnih ustvarjalnih možnosti. »G. Pregarc je nastojao da svoju jubilarnu predstavu dade režijski što savršenije i glumački što preciznije, ali je imao ambiciju i da se pokaže kao dobar pisac. I nama je drago što možemo da kažemo da je i ovom prilikom veoma ubedljivo manifestovao svoje visoke kvalitete inteligentnog reditelja i rođenog glumca, ali se nije osramotio ni kao pisac.«47 »Trostruki« jubilej Rada Pregarca je bil za Sarajevo velik kulturni in umetniški dogodek.

Pregarc-igralec je po krivici ostal v senci Pregarca-režiserja. Igral je manj kot režiral, verjetno zaradi bolezni, in njegov igralski repertoar je ožji in bolj specifičen. Vendar pa je v vlogah, ki jih je igral, izžareval nenavadno igralsko senzibiliteto, sestavljeno iz bistroumnega razumevanja vsebine lika in ekspresivnega igralskega izraza, ki je bil enako razumski in čustven, povrh še s posebnim občutkom za zunanje, vizualno oblikovanje značaja (maska, kretnja, gibanje, mimika).

V šestih sezonah je na sarajevskem odru igral naslednje vloge:

1. Herod (Wilde, *Saloma*), režiser R. Pregarc — premiera 19. 2. 1931.
2. Rogožin (Dostojevski, *Idiot*), r. R. Pregarc — 5. 3. 1931.
3. Režiser (Jevtić, *Polip*), r. R. Pregarc — 2. 5. 1931.

4. Ignacij Glembaj (Krlježa, *Gospoda Glembajevi*), r. Rade Pregarc — 12. 9. 1931.
5. Sosed (Milošević, *Jubilej*), r. R. Pregarc — 5. 12. 1931.
6. Šerif (Osborne, *Na koncu poti*), r. J. Jeremić — 3. 1. 1932.
7. Lenbach (Krlježa, *V agoniji*), r. R. Pregarc — 12. 3. 1932.
8. General Skovjev (Gandéra, *Nič brez moške glave*), r. R. Pregarc — 7. 5. 1932.
9. Charly (Deval, *Dogovorjeni ljubimec*), r. L. Mansvjetova — 14. 5. 1932.
10. Herman II. Celjski (Novačan, *Herman Celjski*), r. R. Pregarc — 17. 9. 1932.
11. Predsednik kluba (Nušić, *Mister dolar*), r. R. Pregarc — 21. 3. 1932.
12. Papa (Busch — Fekete, *Trafika*), r. L. Mansvjetova — 10. 3. 1933.
13. Omer paša Latas (Jevtić, *Fra Jukićevo znamenje*), r. R. Pregarc — 18. 3. 1933.
14. John Anthony (Galsworthy, *Borba*), r. R. Pregarc — 1. 4. 1933.
15. Profesor (Toller, *Slepa boginja*), r. J. Jeremić — 28. 10. 1933.
16. Murat (Čurčić, *Napoleon*), r. L. Mansvjetova — 11. 11. 1933.
17. Pavel (Vesnić, *Po poti izkušnjave*), r. J. Jeremić — 25. 11. 1933.
18. Kara Mahmud paša (Šahinović-Ekrem, *Bosanski zmaj*), r. J. Jeremić — 19. 12. 1933.
19. Gospodar Nikola Subotić (Andrić-Jevtić, *Ankin upor*), r. B. Jevtić — 18. 1. 1934.
20. Charles (Deval, *Tovarišč*), r. J. Jeremić — 1. 2. 1934.
21. Gospod Bog (Hofmannsthal, *Slehernik*), r. R. Pregarc — 28. 3. 1934.
22. Prefekt (Ohnet, *Fužinar*), r. R. Pregarc — 28. 3. 1934.
23. Inšpektor (Porché, *Blodeča Rasa*), r. R. Pregarc — 21. 4. 1934.
24. Nozdrjov (Gogolj-Bulgakov, *Mrtve duše*), r. L. Mansvjetova — 5. 5. 1934.
25. Forestier (Verneuil, *Banka Némo*), r. J. Jeremić — 15. 9. 1934.
26. Novinar (Bernard, *Kavarnica*), r. L. Mansvjetova — 2. 3. 1935.
27. David Golder (Nozière-Hamih, *David Golder*), r. J. Jeremić — 21. 4. 1935.
28. Arslam paša (Jakšić, *Elizabeta*), r. J. Jeremić — 7. 9. 1935.
29. Državni tožilec (Petrović, *Osvoboditev Koste Šljuke*), r. M. Orlović — 28. 9. 1935.
30. Petrov (Kostov, *Golemanov*), r. J. Jeremić — 19. 10. 1935.
31. Josef Catberston (Shaw, *Ljubimec*), r. L. Mansvjetova — 19. 10. 1935.
32. Martin Kisić — »Robinzon« (Pregarc, *Marija in Marta*), r. R. Pregarc — 12. 3. 1936.
33. Dragić Raspopović (Čosić-Dimić, *Sile*), r. J. Jeremić — 23. 5. 1936.

Največkrat je igral v svojih režijah (15), nato v uprizoritvah, ki so jih režirali: Jovan Jeremić (10), Lidija Mansvjetova (6), Borivoje Jevtić (1) in Milan Orlović (1). Poredko je igral *glavne vloge*. V večini so bile to stranske vloge, ki pa so vse — in to je poglavitno — sodile v področje *negativnih* osebnosti. Na eni strani so bili to ljudje brez moralnih načel, po naravi pokvarjeni, s spreminjajočimi značaji, tisti temni panoptikum vsakovrstnih strasti in odklonov, ki jih je razgrizla nemoč in udarci usode, na drugi strani pa je bila cela galerija oblastnikov in nasilnežev, tistih, ki vladajo, gospodarjev in mogočnikov, vendar prav tako razrahljanih živcev, trhljih in slabotnih, ki so

dostikrat samo sence zunanjega sijaja in moči. K tem lahko včasih prištejemo prav take intelektualce, skeptične cinike, ki pod strupeno posmehljivostjo skrivajo svojo nemoč. Pregarčevo igralsko izražanje je bilo nekoliko omejeno. Njegov glas ni bil dovolj močan in obsežen, predvsem v višinah, zato je večkrat govoril kot bi praskalo in z nečistimi glasovi. Vendar je poznal svoje igralske pomanjkljivosti kot malokateri igralec. V okviru omejenih glasovnih možnosti se je gibal zavestno in jih poskušal izdatno nadomestiti z izjemno mimiko, natančno preiščeno kretnjo in gibom, predvsem pa z razumevanjem vsebine lika in njegovih notranjih psiholoških konstant. Pri oblikovanju lika je prevladoval razum. Najmočnejši ni bil v govornem izražanju, pač pa v pasivnem, nemem pričakovanju. Potrdil je Maeterlinckovo misel, da je »čutanje najuzvišeni trenutek budjenja i tajanstvene aktivnosti duše«. Njegov molk je bil poln notranje napetosti in pričakovanja. Na fotografijah, ki prikazujejo njegove vloge, to lahko opazimo, prav tako kot bistroumno zasnovano masko, ki mu je omogočila, da je učinkovito in poglobljeno spreminjal zunanji izraz. Vse to so natančno zabeležili tudi gledališki kritiki.

Že vloga Heroda v Wildovi *Salomi* je pokazala, da je dobilo sarajevsko gledališče »odličnog glumca, koji ističe nadasve prirodnom igrom. Pojedini momenti, kad u časovima kad zažali ples Salome i kad kasnije ovu zaklinje da se odreče zahtjeva Johanaanove glave, bili su savršeni, hudožestveni. Uvijek odmeren zna da dađe pravu mjeru dramske jakosti. Svaki pokret je proučen, svaka minuta, pa i ona u kojoj nema reči, puna je njegove nijeme igre. Timbar glasa zvonak, dikcija čista. U jednu riječ: umjetnik«. ⁴⁸ Kot Ignacij Glembaj je v drami *Gospoda Glembajevi* »komponovao geste, kojima je govorio više nego riječima, on je sa njima ilustrirao svoje unutarnje raspoloženje i ispunjavao pauze bez dijaloga, koje su nabijale atmosferu nekim strahom pred onim što ima još da dodje. Riječ i gesta su kod njega bili u jednakoj vezi. U onoj njegovoj nepomičnosti bilo je jake radnje, u onom njegovom postepenom razvijanju nervoze do katastrofalnih izljeva srdžbe, u onoj njegovoj očajnoj borbi, koja je pred nevjernom ženom dostigla kulminaciju u samrtnim trzajima, imali smo pred sobom umjetnika jake kvalitete.« ⁴⁹ V Krleževi drami *V agoniji*, kjer je igral Lenbacha, je ponovno pokazal »realističnu igru izradjenu do najmanjih detalja«, s takšno virtuoznostjo in življenjsko prizadevnostjo, »da je svaka riječ i svaki pokret« zvenel v dramatični popolnosti. Njegov baron je bil v maski zabuhlega alkoholika in s prizvokom togotnega konjeniškega častnika »lice duboke unutarnje bijede i propasti«. ⁵⁰ Tudi v Galsworthyjevi *Borbi* je bil kot John Anthony v svoji »nijemoj igri vanredan«. Duševno borbo in temperament je izražal »igrom očiju in nervoznim trzanjem usnica. Na oko hladan i miran, ipak se osjećala sva bura u njegovoj duši, nesalomljiva energija i vjera u konačnu pobjedu. Naročito jak i do najmanje detalje izradjen je bio u poslednjoj sceni, kad pobjedjen hoće da pruži ruku svom pobjedjenom protivniku«. ⁵¹ Lik oblastnika Omer paša Latasa v Jevtićevi dramski kroniki *Fra Jukićevo znamenje* je »tumačio kao neurastenika, manje kao jakog, odlučnog i prepredenog generala i guvernera«. Tako lahko oblikuje vlogo le »umjetnik kalibra g. Pregarca«. ⁵² Kritiki so brez izjeme vedno na Pregarčevi strani. So za njegovo preprosto realistično igro, ki je bolj plod preučevanja in potrpežljivega dela kot navdiha in naravnega daru. Eli Finci je zapisal: »G. Pregarc kao rijetko ko, zna kako treba da glumi, ali nema za to dovoljno kreatorske snage.« ⁵³ Kot smo videli iz odlomkov kritik, je marsikatera njegova vloga



Rade Pregarc (na levo od deklince s šopkom) na dan 25-letnice umetniškega dela, Sarajevo, 12. marca 1936

ostala zapisana v letopisih sarajevskega gledališča kot resničen umetniški dogodek. Verjetno prav zaradi njegovega analitičnega načina dela.

Potem pa je nenadoma, lahko rečemo čez noč, po šestih uspešnih sezonah, ko so ga cenili in spoštovali in je bil vodilna gledališka umetniška osebnost, tik po tem, ko je slavil 25-letnico umetniškega dela, zapustil sarajevsko gledališče. Vzroki za to so bili čisto osebni, danes lahko rečemo tudi malo banalni. V pogovoru z novinarjem *Jugoslavenskega lista* je poudaril, da nove pogodbe ni podpisal *samo* zaradi tega, ker gledališka uprava ni povišala njegovi ženi-igralki (Dragica Stiplošek-Pregarc) mesečne gaže za »malenkost od 100—200« dinarjev, pa čeprav je večkrat obljubljala. Pregarc je vztrajal pri tem vzroku in pripomnil, da vse, kar se je o njegovem odhodu »pričalo i pisalo ne odgovara istini«. Dan pred odhodom iz Sarajeva pa v istem intervjuju odgovarja tudi na vprašanje, kaj misli o *gledališki krizi*. V odgovoru pove, da je stanje v naših gledaliških precej slabo. Pri tem misli seveda tudi na sarajevsko gledališče. Sklepamo lahko, da ni bil več zadovoljen z razmerami v gledališču in da je bilo nerešeno vprašanje ženine plače le dober izgovor, da je lahko odšel. Njegova opažanja so zanimiva, ker obravnavajo nekatera pomembna vprašanja gledališkega dela in organizacije med obema vojnoma. Ker so še danes pomembna, jih bomo navedli v celoti. »Kad god u jednom pozorištu«, — pravi Pregarc — »ima više ljudi koji žive od teatra, nego onih koji žive za teatar, tu onda pozorište zapada u krizu. Vi me razumijete? Kada se govori o pozorišnoj krizi treba odmah govoriti i o sposobnosti ili nesposobnosti onih koji pozorište vode. Jer je to u tijesnoj vezi jedno s drugim. Oskar Wilde je rekao da je jedan teatar izraz umjetničke potencije njegovog vodje, njegovog umjetničkog

oka, njegove — kako bismo mi rekli — teatarske pečenosti. A naša kriza se sastoji u tome što imamo vrlo malo teatarski dobro pečeni direktora. Možda nemamo ni jednog. Kod nas se na ova mjesta, koja iziskuju veliku kulturu, istančan ukus, umjetničku profinjnost i onaj specijalni teatarski talenat, obično postavljaju prosječni prosvjetni radnici bez svake stručne spreme i bez naročite ljubavi za pozorišnu umjetnost. A bez zanosa, bez dubljeg razumijevanja i osjećanja, bez onog silnog žara, koji treba da grije sve ostale članove pozorišta jedan se pravi pozorišni vodja ne da ni zamisliti. On mora biti, kako kaže Hagemann, najveći umjetnik među svojim umjetnicima. Medjutim, varao bi se onaj koji bi mislio da jedan dobar književnik može da bude: dobar pozorišni direktor. Daleko od toga. Eto n. pr. Ibsen je bio veliki dramatičar, odličan književnik, ali vrlo rdjav teatarski direktor. Isto, n. pr. kod nas Ivo Vojnović. Jedan teatarski direktor mora imati još nešto više, mora imati teatarskog nerva. A taj se razvija samo na terenu, na bini, t. j. ili se razvija ako je prirodjen i ako ga ima, ili se nikad ne stekne ako ga nema. Istinitost mojih navoda potvrđuje Vam istorija pozorišta. Svi veliki direktori proistekli su iz glumačkih redova: Shakespeare, Molière itd. A u novije vrijeme: Reinhardt, Stanislavski i bezbroj drugih. Ko se, recimo, danas sjeća svih mogućih plemića intendantata bogato subvencionisanih njemačkih ili ruskih pozorišta? Kakav su oni trag ostavili iza sebe? Nikakav. Zašto? Jer u njima nije bilo ništa. Jer su sjedili na svojim mjestima samo radi visokog položaja, jer su živjeli od teatra a ne za teatar. Ali, jedan Reinhardt, jedan Stanislavski, jedan Gordon Creig — da ne spomenemo toliko drugih — koji su došli sa terena, sa pozornice i upoznali teatar u tančine, pokrenuli su pozorišnu umjetnost za 100 godina unaprijed. U njihovim teatrima nikada nije bilo krize, jer su teatar učinili nasušnom potrebom duše kao što je hljeb nasušna potreba tijela. Ja se sjećam za vrijeme ruske revolucije kad je vladala užasna oskudica u živežnim namirnicama, dok su takozvani 'repovi' nalazili se ne samo pred prodavnicama hljeba, nego i pred kasom hudožestvenog teatra. Nije li to čudo? Kud ćete veće krize nego što je bila u Rusiji prvih dana iza revolucije? Pa ipak je umjetničko pozorište bilo uvijek puno. Dajte dakle dobar teatar, a dobar teatar mogu dati samo dobri glumci, i neće biti krize. A *dobre* glumce može se dobiti samo ako ih kultiviramo, ako im se povećava ljubav za pozorište — jer su oni svi *samo* iz *ljubavi* došli u nju — a to se postizava opet samo ljubavlju do njih i do njihove umjetnosti. Inače se mjesto umjetnika stvaraju zanatlije, koji neće nikad trajno ogrijati duše slušalaca, makoliko oni na oko izgledali vješti. Ova nevidljiva stijena između pozornice i publike veoma je delikatna, kroz nju prodire do srca gledaocu samo ono što je iskreno i odistinski poosjećano. Sve što je izvještačeno i lažno, lomi se i pada u prazan prostor između publike i pretstavljaja. Vidite, dakle, dragi prijatelju, gdje se, prema mome mišljenju, nalazi pozorišna kriza. *Umjetnost, a pozorišna najmanje, ne da se ni diktirati ni dekretirati, ona mora biti slobodna. Ukoliko je više slobodna u toliko više napreduje.*« (Podčrtal J. L.) »Ako pogledate zemlje sa diktatorskim režimima, Njemačku ili Italiju na pr., vidjećete da je pozorišna umjetnost u tim zemljama u stagnaciji i da se tamo na tom polju ama baš ništa ne stvara, nego se životari od onog što je prije stvoreno.«

Namigi na upravnika Milutina Janjuševića so zelo jasni. Nekdanji profesor zgodovine je imel kljub temu, da je pripomogel k razvoju in utrditvi sarajevskega gledališča, precej uradniški in birokratski odnos: iz gledališča je naredil

državno ustanovo, ne umetniške institucije. Pregarčevo zanesenjaštvo in idealizem čistega umetnika sta morala trčiti ob Janjuševičevo realno in trezno gledanje. Pregarcu je pomenilo gledališče »najmočniju umjetnost — ako je prava umjetnost«, Janjušević pa je živel v gledališki vsakdanjosti in se trpinčil s skrbjo, kako bi gledališče izvlekel iz dolgov, ki so jih naredili njegovi predniki. Bil je ves v resničnostih vsakdanjega obstanka, ko je želja, da bi preživel, močnejša od vprašanja *kako* in *zakaj* živiš. To je bil tipičen spopad idealista in racionalista, v katerem je prvi moral popustiti. Tako je Pregarc odšel. S tem je seveda največ izgubilo sarajevsko gledališče.

Odšel je v Banjaluko, kjer se je njegovo umetniško delo končalo. Konec je bilo z igralcem in režiserjem. Bolezen, ki ga je kot senca vztrajno spremljala vse življenje, je premagala organizem in ga ohromila. Že po prvi sezoni (1936/37) je moral dokončno zapustiti gledališče in gledališke deske, ki so mu pomenile življenje. Imel je trinštirideset let, bil je poln ustvarjalne moči, pripravljen za največje umetniške dosežke. Še vedno se je boril, se poskušal upirati, vendar pa ni mogel več režirati ne igrati. Ni bil več v gledališču, kar je zanj pomenilo: ne biti več živ. Moral je spremeniti življenje. Kljub temu je še vedno delal za gledališče, čeprav zunaj in od strani. Prizadeval si je v Udruženju igralcev, urejal gledališke liste in revije (*Mi i Vi*, *Glumačka reč*, *Gluma*), prevajal, pisal članke in eseje, kasneje tudi novele, potopise in spomine. V tržaškem narečju je napisal dramo *Šagra*, lokaliziral pa je tudi Držičevega *Dunda Maroja* (*Japa Mija*). Na Sarajevo ni pozabil. Med vojno je redno sodeloval, čeprav osamljen in vdan v usodo, pri gledališkem listu. V njem je objavil vrsto zanimivih člankov o igranju in gledališču.⁵⁵ Po vojni je živel na Reki, kjer je 26. julija 1952 v osemindesetem letu pozabljen in razočaran umrl.

¹ Mirko Mahnič, *Rade Pregarc v Trstu in Ljubljani* (1912—1921), Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, Ljubljana, 1973, 22, 93—124. (Skoraj vsi Pregarčevi biografski podatki so iz te izčrpne in dragocene študije.)

² *Razgovor s g. Pregarcem*, Jugoslavenski list, XVIII/1935, 33, 7.

³ Isto.

⁴ *Rade Pregarc*, Jugoslavenska pošta, II/1930, 18. 10. 1930.

⁵ Mirko Mahnič, op. cit., str. 102—104.

⁶ Mirko Mahnič, *Rade Pregarc v Mariboru* (1927—1929), Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, Ljubljana, 1974, 23—24, 46.

⁷ Isto, 53.

⁸ Isto, 76.

⁹ *Rade Pregarc*, Jugoslavenska pošta, op. cit.

¹⁰ Borivoje Jevtić, *Deset godina sarajevskog Pozorišta*, Sarajevo, 1931, 86.

¹¹ Viktor Rubčić, *Veliki uspjeh Uajldove »Salome«*, Jugoslavenska pošta, III/1931, 525, 3.

¹² *Rade Pregarc*, Jugoslavenska pošta, op. cit.

¹³ Isto.

¹⁴ Jovan Palavestra, *Vesele žene Vindzorske*, Pregled, IV/1930, 83, 735.

¹⁵ Jovan Palavestra, *Početak sezone 1933—34*, Pregled, VII/1933, 117, 544.

¹⁶ A. J. Janković, *Kralj Lir*, Jugoslavenska pošta, VII/1935, 1955, 7.

¹⁷ Isto.

¹⁸ Jovan Palavestra *Početak sezone... op. cit.*, 559.

¹⁹ Jovan Palavestra, *Obnovljen »Hamlet«*, Jugoslavenski list, XVII/1934, 260, 4.

²⁰ Isto.

²¹ Jugoslavenski list, XVIII/1935, 22, 9.

²² Jovan Palavestra, *Veče Dostojevskog*, Večernja pošta, XI/1931, 2921, 5.

²³ Jovan Kršić, *Beleške o repertoaru*, Pregled, X/1936, 145, 49.

²⁴ Ivan Stražičić, *Oskar Vajld: »Saloma«*, Jugoslavenski list, XV/1931, 43, 6.

- ²⁵ Viktor Rubčić, *Veliki uspjeh*... op. cit.
- ²⁶ Ivan Stražičić, »Lopuža«, *Jugoslavenski list*, XVI/1932, 82, 6.
- ²⁷ A. J. Janković, *Stepenište*, *Jugoslavenska pošta*, VII/1935, 1980, 5.
- ²⁸ A. J. Janković, *Kakvu me hoćeš*, *Jugoslavenska pošta*, VIII/1936, 2033, 5.
- ²⁹ Borivoje Jevtić, *Nesvakodnevní umetnički jubilej*, *Politika*, 26. 2. 1936.
- ³⁰ Ivan Stražičić, *Otvaranje pozorišne sezone*, *Jugoslavenski list*, XV/1931, 234, 3.
- ³¹ Eli Finci, *M. Krleža: U agoniji*, *Večernja pošta*, XII/1932, 3230, 7.
- ³² Ivan Stražičić, *Božji čovjek*, *Jugoslavenski list*, XVIII/1935, 101, 7.
- ³³ Ivan Stražičić, *Mister Dolar*, *Jugoslavenski list*, XVII/1933, 23, 4.
- ³⁴ Jovan Kršić, *Tri lica naše savremene drame*, *Pregled*, V/1932, 94—95, 289.
- ³⁵ K. Č., *Poslednje premijere u Pozorištu*, *Pregled*, V/1931, 86, 47.
- ³⁶ Ivan Stražičić, *Prve premijere u ovoj sezoni*, *Jugoslavenski list*, XV/1932, 258, 4.
- ³⁷ Jovan Palavestra, *Umjetnički nerv R. Pregarca*, *Jugoslavenski list*, XIX/1936, 58, 7.
- ³⁸ Jovan Palavestra, *Uspela češka komedija*, *Jugoslavenska pošta*, XVII/1934, 1435, 5.
- ³⁹ Ivan Stražičić, *Veliki skandal*, *Jugoslavenski list*, XII/1930, 295, 3.
- ⁴⁰ H. D., »Hanka« je imala uspjeha, *Jugoslavenska pošta*, III/1931, 719, 4.
- ⁴¹ Jovan Palavestra, *Hanka*, *Večernja pošta*, XI/1931, 3103, 3.
- ⁴² Jovan Palavestra, *Srpski srednji vek na sceni*, *Pregled*, VI/1932, 101, 265.
- ⁴³ Ivan Stražičić, *Premijera »Fra Jukićevog znamenja«*, *Jugoslavenski list*, XVI/1933, 79, 3.
- ⁴⁴ Ivan Stražičić, *Kozačka krv*, *Jugoslavenski list*, XVIII/1935, 36, 7.
- ⁴⁵ Borivoje Jevtić, *Nesvakodnevní... op. cit.*
- ⁴⁶ Jovan Kršić, *Trostruki jubilej g. Pregarca*, *Jugoslavenski list*, XIX/1936, 63, 7.
- ⁴⁷ Jovan Kršić, *Uspesi i »uspesi«*, *Pregled*, X/1936, 147, 173.
- ⁴⁸ Ivan Stražičić, *Oskar Vajld »Saloma«*, *Jugoslavenski list*, XIV/1931, 43, 6.
- ⁴⁹ Ivan Stražičić, *Otvaranje pozorišne sezone*, *Jugoslavenski list*, XIV/1931, 234, 3.
- ⁵⁰ Jovan Kršić, *M. Krleža: »U agoniji«*, *Pregled*, VI/1932, 99—100, 203.
- ⁵¹ Ivan Stražičić, *Borba*, *Jugoslavenski list*, XVI/1933, 91, 7.
- ⁵² Ivan Stražičić, *Premijera »Fra Jukićevog znamenja«*, *Jugoslavenski list*, XVI/1933, 79, 3.
- ⁵³ Eli Finci, *U agoniji*, *Večernja pošta*, XII/1932, 3230, 7.
- ⁵⁴ *Pozorište zapada u krizu kad u njemu ima više ljudi koji žive od teatra nego onih koji žive za teatar* — intervju z Radom Pregarcem. *Jugoslavenski list*, XX/1936, 165, 6.
- ⁵⁵ Pregarcjevi članki so izhajali v reviji *Sarajevska Hrvatska pozornica*, skoraj v vsaki številki od 14 (1942/43) do vključno 8 (1944/45).

Rade Pregarc — un réformateur moderne de la scène de Sarajevo (1930—1936)

On a déjà de la vie et de l'oeuvre de Rade Pregarc (1894—1952), acteur, metteur en scène, théoricien et pédagogue dramatique. D'abord, on a parlé de son activité théâtrale à Trieste et à Ljubljana de 1912 à 1921 (Dokumenti IX, n° 22, pp. 93—124), de ses efforts faits dans le théâtre de Maribor de 1927 à 1929 (Dokumenti X, n° 23—34, pp. 45—76). Ce traité-ci présente la partie certainement la plus importante de l'activité théâtrale de M. Pregarc à Sarajevo non seulement du point de vue de sa quantité (à Sarajevo, il a mis dans six années en scène 75 pièces et il a interprété 33 rôles) mais aussi du point de vue de sa qualité qui apparaît évidente à travers l'analyse de ses mises en scène et de ses rôles faite par les critiques de théâtre de Sarajevo. Comme metteur en scène, M. Pregarc est resté fidèle à ses orientations de jeunesse formées par Reinhardt et Stanislavski mais il compléta sa poétique de la mise en scène par la formule: pas de théâtre de pose, pas de théâtre des effets mais du théâtre psychologique. Pour obtenir ce but, il avait besoin des acteurs qui ne soient point esclaves de leurs carrières et de la gloire mais qui aiment à travailler au théâtre par leur amour et par la passion de théâtre et avec une volonté inébranlable jusqu' à obtenir la vérité scénique. Au sommet de son chemin, il fut trahi par la santé à l'âge de quarante ans à peine, il dut abandonner son activité théâtrale.