

Dušan Moravec

Delo Bojana Stupice v slovenskih gledališčih

Največji del svojega časa in ustvarjalnih sil je namenil režiser Bojan Stupica beograjskim in še nekaterim jugoslovanskim gledališčem, pa tudi odrom velikih evropskih središč, v katerih je posebno zadnja leta nemalokdaj gostoval. S Slovenijo in z Ljubljano ga vežejo po prvih eksperimentalnih nastopih in po prvem, nekajmesečnem angažmaju v Mariboru, le tri kratka obdobja rednega dela v ljubljanski Drami: mladostna gledališka leta prvih zrelih uspehov (1935—1938), prva sezona v času okupacije (1941—42) in prvi dve po osvobojenju (1945—1947), ko je bil leto dni tudi ravnatelj osrednjega slovenskega gledališča. Sredi leta 1938 je prvokrat zapustil svoje rojstno mesto in sprejel angažma v Narodnem gledališču v Beogradu; spomladi 1947 je spet odšel v državno prestolnico, to pot z namenom, da pomaga zgraditi temelje novega Jugoslovanskega dramskega gledališča. Poslej se je vračal le še kot gost.

Pričujoči sestavek naj pregleda in razišče tisto delo, ki ga je opravil Bojan Stupica na slovenskih odrih od prvih začetkov do poslednjih obiskov.

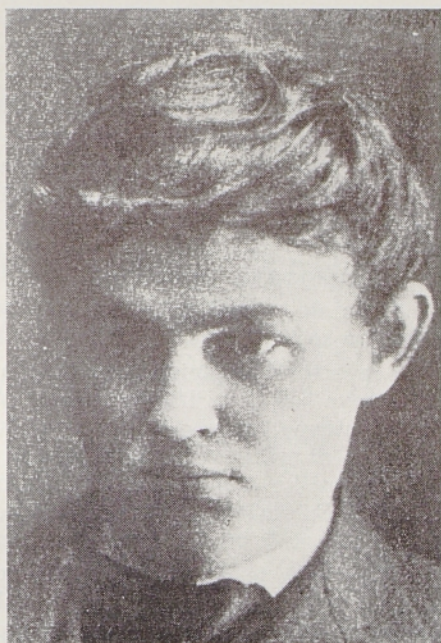
1

Prva misel na delo za gledališče se je porodila dvajsetletnemu študentu arhitekture v zvezi s študijem samim: takrat bržkone še ni mislil ne na igralsko ne na režisersko delo, pripravil pa je nekaj scenskih osnutkov. Prvi je bil namenjen amaterski predstavi in sled za njim se je izgubila; drugi, o katerem se je ohranilo pričevanje, naj bi bil osnova za odrsko podobo Charpentierove opere »Luiza«, ki jo je takrat pripravljaval v ljubljanskem gledališču dr. Branko Gavella. Ta pozabljeni osnutek ni bil uporabljen, saj najdemo na letaku z datumom 5. marca 1931 ime scenografa Uljanišičeva; bila pa je ta menda zelo zanimiva in moderno zasnovana scena, ki pa ni bila skladna z Gavellovo režijsko zamislijo, celo na ogled na interni razstavi Hagemannove gledališke šole v Berlinu. Še tisto leto pa se je mladi scenograf odločil za eksperimentalni nastop, ob katerem naj bi se uveljavil hkrati kot dramaturg, režiser, igralec glavne vloge in oblikovalec odrskega prostora.

Konec leta, 21. decembra 1931, je bila premiera. Režiser si je izbral ljubljanskem mestu ne več novo vojno dramo Paula Raynala: Ciril Debevec ji je



Študent arhitekture



Na začetku gledališke poti

dal ob uprizoritvi v ljubljanski Drami ime »Grob neznanega vojaka« (1929), Bratko Kreft na Delavskem odru (1930) »Balada o vojni in ljubezni«. Tako kakor Kreft se je odločil tudi Stupica za svobodne posege v delo francoskega pisatelja in za novo ime — »Vojna in mir«; dogovoril se je za sodelovanje z mlado, obetajočo igralko Savo Severjevo in z izkušenim, vsestranskim gledališkim ustvarjalcem Milanom Skrbinškom; v Narodni galeriji so jim dali na voljo prostor za vaje, za javni nastop pa so si izbrali — oder ljubljanskega opernega gledališča.

Sava Severjeva se spominja nekaterih podrobnosti o pripravah in o predstavi sami, podrobnosti, ki so bile — z nekaterimi drugačnimi odtenki — že tudi popisane. V Narodni galeriji je bilo blizu sto vaj, opravljenih z vso zavzetostjo in trdno vero v poslanstvo nove gledališke skupine »Obraznikov«, kakor so si dali ime, v prepričanju, da gre za izjemen podvig, ki ga bo sprejela Ljubljana z odprtimi rokami. Vsa soba je bila porisana s kvadrati, vsaka situacija do kraja preračunana, za sleherni stavek so vedeli, kje ga je treba povedati, kakšna naj bo njegova melodija. V razsežnem opernem prostoru pa je bila mogoča ena sama vaja, nevajeni glasovi so se izgubljali v njem, prvo dejanje je trajalo poltretjo uro...

Vendar, preden opišemo ta gledališki večer, si je potrebno ogledati še nekatere misli, ki so ga spremljale in najjavljale. Prireditelji so dali natisniti droben programski zvezek in v njem beremo vznesene besede mladega režiserja:

»Teatrsko oblikovanje mora biti odmaknjeno od življenja. Ne potrebujemo življenjsko resnične igre. Naj nastaja na odru nov svet svoje lepote! Ne kulti-

viranih besednih gest stilistov, ne fotografij naturalistov, ne življenjske resničnosti realistov in ne ilustracij! Scena mora dati izraz ideje in okolja drame. Mora dati obraz. Le če je scena in so vse podrobnosti (tudi mobilijar, rekviziti, kostumi) proč od naših življenjskih nalog, bo sprejel idejo vsakdo.«

Nič manj vzneseno pa ni govoril pred premiero Milan Skrbinšek, ko ga je povabilo uredništvo »Jutra« na razgovor. Zagovarjal je gledališče, »odmaknjeno od vsakdanjosti v višjo umetniško stilnost«, slog, ki »ni naturalizem, a tudi ne ekspresionizem (v ožjem pomenu besede), sploh nikakšen izem, ki bi si ga bili vzeli za vzor, temveč je oni enkratni slog, ki mu je izvor ta nenaturalistična drama.« O Bojanu Stupici je povedal v vodilnem ljubljanskem dnevniku sodbo, ki je zbujala po tisti predstavi presenečenje in tudi posmeh, nekaj kratkih let zatem pa so ji pritrdili kritiki in obiskovalci:

»Je izredno nadarjen in vrhu tega še vsestranski. Ni samo izobražen, temveč je njegovo sožitje z drugimi umetnostnimi panogami tako živo, da nosi v sebi poleg bistvene igralske nadarjenosti tudi še izrazito in čisto svojo režisersko (saj vemo, da ni nujno, da je vsak igralec tudi režiser in narobe) in hrani v sebi vse one umetniške komponente, ki jih mora že igralec, posebno pa še režiser v začetni točki načrtati v onem križišču, kjer se srečujejo v umetnosti. Zato mi je kot režiser tudi on že danes avtoriteta.«

Skrbinšek je bil prepričan, da bo ta predstava omogočila dvema mladima umetnikoma delo v slovenskem gledališču, »ki ne sme živeti samo za sedanjost, temveč mora gledati obenem naprej, pripravljajoč njegovo bodočnost«. Ko ga je spomnil novinar na to, da je bil »s svojimi mnogoterimi izkušnjami režiserju gotovo v veliko pomoč«, ga je Milan Skrbinšek odločno zavrnil: »V prav nobeno! — Uredil sem se popolnoma v njegovo čisto individualno režijo, kakor pri vsakem polnovrednem režiserju« — in sklenil je razgovor s simboličnim stavkom iz uprizorjene drame: »Ti mi pomagaj, sin očetu!«

Vendar, toliko obetajoča predstava se ni srečno iztekla. Utrujenim igralcem, ki so imeli na opernem odru eno samo vajo in se niso znašli v njegovih prostorskih in še posebej ne v zvočnih razsežnostih, je tik pred predstavo neprijazna sreča nekajkrat prekrižala pot: »tovariši« v gledališču so mladim prišlekom, ki so se drznili stopiti v posvečeno hišo, razrezali kulise in jim pripravili celo pogrebni venec namesto lovorovega; občinstvo je postajalo od scene do scene bolj nemirno, glasno govorjenje, smeh, žvižgi in medklici so dušili že tako tihi dialog, ljudje so se dvigali in izzivalno zapuščali avditorij. Gotovo, dober del krivde je bil pri izvajalcih samih, izviral je iz komaj slišnih dialogov in iz mučnih premorov med temi dialogi. Sava Severjeva se spominja, kako so na odru spričo naraščajočega nerazpoloženja v avditoriju vse bolj obupovali in ko ji je Buča zašepetal Župančičev verz »Ne sanjaj zvezd« in zatem še prošnjo, naj pred koncem reši to izgubljeno igro; se je odločila za — omedlevalo, o kateri je drugo jutro govorila vsa Ljubljana.

Razumljivo je, da odmevi temu večeru niso mogli biti najbolj naklonjeni, četudi so hoteli razumeti prizadevanja režiserja, ki je »poskušal združiti arhitektonsko abstrakcijo z linijo grške sakralne umetnosti« in hkrati sprejem občinstva, ki »ni moglo idealističnih teženj doumeti in tudi ne prikriti razočaranja« (Jože Kranjc v »Jutru«). Uredništvo istega lista je prejelo tudi pismo iz vrst mladih književnikov, ki ga je podpisal Alfonz Gspan in v njem zastavil nekaj vprašanj

TEATERSKA KOMORNA DRUŽINA OBRAZNIKOV

PRIKAZUJE

PAUL RAYNAL

LE TOMBEAU SOUS L'ARC DE TRIOMPHE

VOJNA in Mir

V PREVODU

IN DRAMATURŠKI PREDELAVI

V REŽIJI IN INSCENACIJAH

BOJANA STUPICE

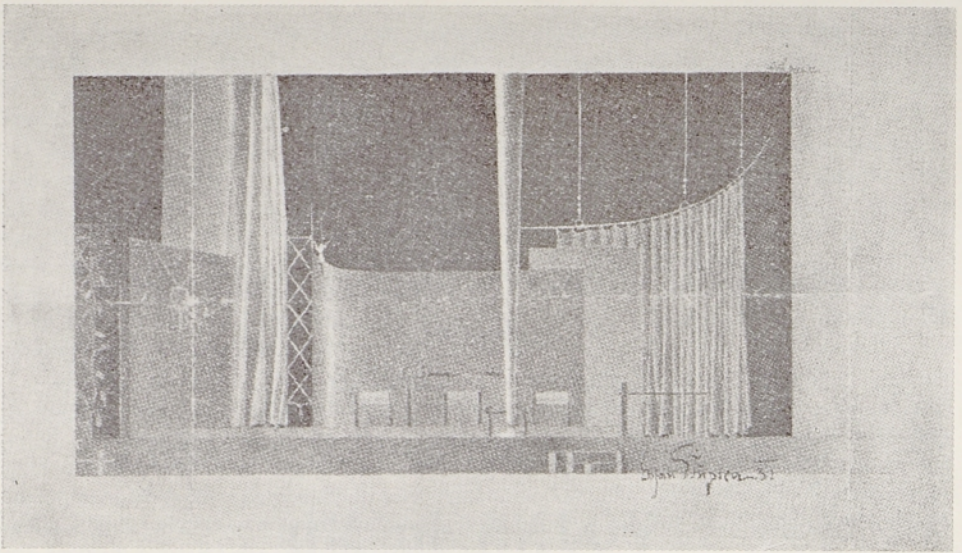
IGRAJO

SAVA SEVERJEVA

MILAN SKRBINŠEK

BOJAN STUPICA

Program prvega javnega nastopa, 1931



Scenski osnutek za Raynalovo dramo, 1931

v zvezi s tem »nezrelim, dasi morda še tako idealno zamišljenim« eksperimentom: kakšno stališče zavzema zastopstvo avtorske centrale do takega »samolastnega potvarjanja« Raynalovega dela, ki da je že drugič na Slovenskem »žrtev nepietetnega početja«; kako opravičuje uprava Narodnega gledališča dejstvo, da daje svoj oder na razpolago tako nekritičnim ljudem, kako da ima Dramatično društvo še na razpolago štipendije za naraščaj takega kova, ne pa za tiste, ki so že izpričali svoje znanje?

Najbolj razsodno pa je poročal o tem večeru naš takrat najzanesljivejši presojevalec gledališkega dogajanja, France Koblar v »Slovincu«. Diskretno je omenil »nesrečo«, opisal razpoloženje v dvorani, hkrati pa je želel »rešiti pozitivno stran te predstave«, čeprav je doživela »popoln zunanji poraz«. Vedel je, da je imela prireditev precej usodnih napak, hkrati pa je terjal, da jo je treba razumeti in soditi tudi po kvalitetah. O mladem študentu arhitekture je zapisal, da je »nedvomno gledališko nadarjen človek. To je pokazal s svojim konceptom, ko je združil vsa odrska izrazna sredstva: besedo, glasbo, luč, gibanje telesa in prostor v eno sozvočje, v ritmičnomuzikalno prostornost, kjer je vsak izmed sestavnih delov enakovreden in neločljiv od drugih. Ni to novo, a v toliki doslednosti in tudi s tolikim čutom tega pri nas ni nakazal nihče.« Koblar je verjel, da bi ta »plastično-simfonična zamisel igre s tremi osebami v manjšem prostoru gotovo prišla bolj do veljave« in da ima mladi režiser močan »estetsko stvarilen čut«, ritmični prizori so mu bili v resnici lepi, Stupičeva napitnica padlim tovarišem je bila »močno doživetje«. Tako je pisal v obrambo in priznanje, čeprav hkrati ni hotel zamolčati, da je imela uprizoritev tudi tragične zmote.

Tako se je končala ta »senzacija v našem gledališču«, kakor so pisali nekateri listi že v naslovu in kakor so govorili pri kavarniških omizjih še tudi

potem, ko je bil Bojan Stupica že ugleden in priznan režiser ljubljanskega gledališča. Tak odmev je ohranil Filip Kalan v eseju »Podoba mladega komedijanta« (1936, 1958): »Režiser je v takratnem duhu retoričnega igranja odstranil sleherni ostanek realizma, dvignil igro v nekakšne astralne višave, si zamislil strogo dekorativne prostorske in mimične situacije in v svoji doslednosti prisilil igralce, da so celo barvo in moč glasovnih odtentkov podredili temu gledališkemu obredu. — Po odru so se gibale sence — te sence so govorile z enoličnim, utrujajočim glasom, njihovi čustveni izbruhi so bili bolj histerični kakor strastni, odrsko dogajanje je zastajalo, dramskega dogajanja ni bilo.«

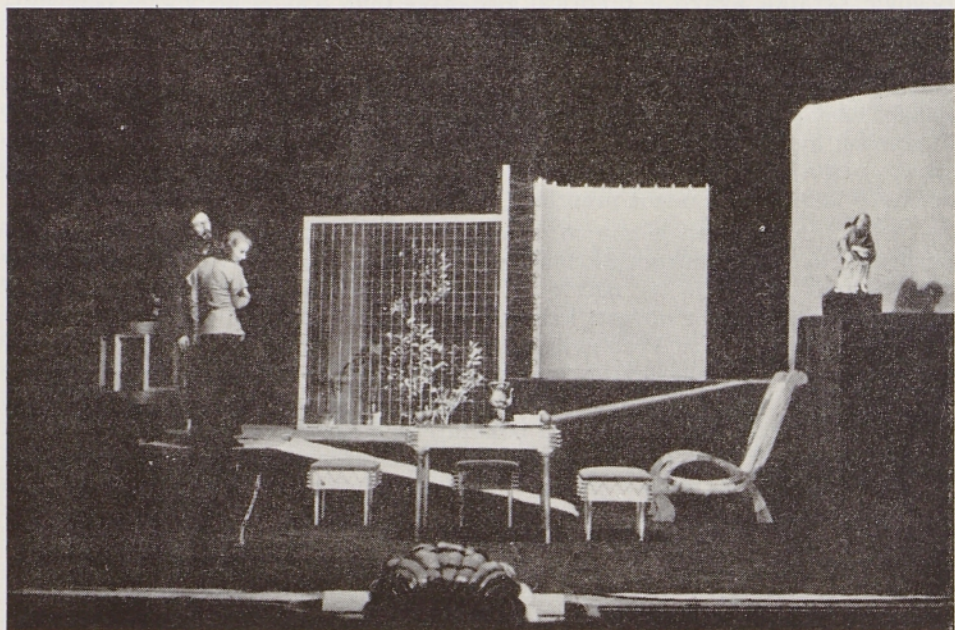
Bojan Stupica pa je bil že zapisan teatru, vedel je, kaj hoče in ko bi bilo priznanja še manj in ko bi spremljal njegov prvi korak sam posmeh, bi najbrž ne stopil več s svoje poti.

2

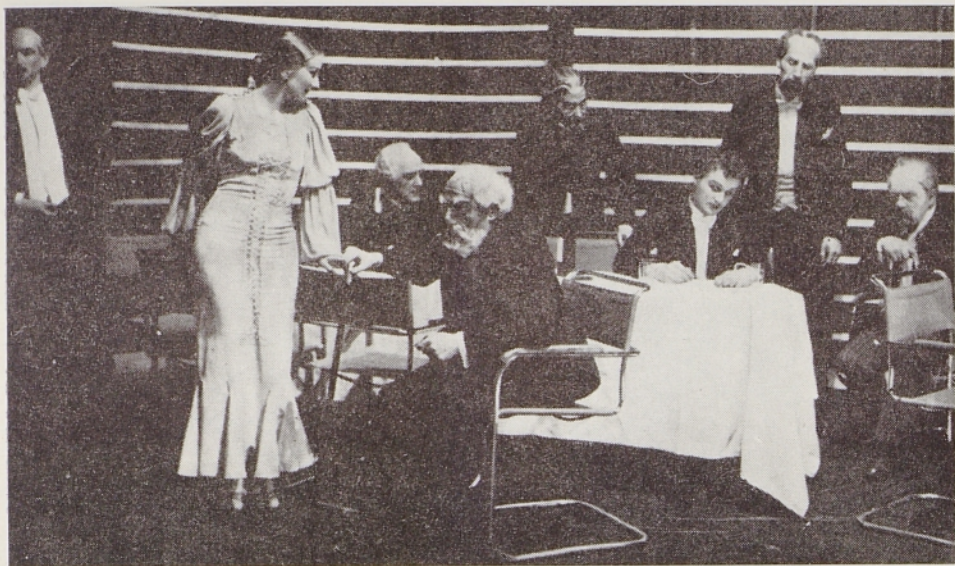
Dobro leto dni po tem prvem in edinem nastopu »Teatsrke komorne družine Obraznikov«, 23. aprila 1932, je bilo natisnjeno ime režiserja Bojana Stupice na letaku Narodnega gledališča v Mariboru, ko so tam uprizorili Begovičevo dramo »Brez tretjega« v počastitev pisateljevega jubileja.

Filip Kalan pravi v svojem že omenjenem eseju, naj odločajo psihologi o tem, kako je prišel Bojan Stupica v mariborsko gledališče in kako je pregovoril treznega upravnika, da mora natanko njemu, mlademu prišleku, prepustiti jubilejno uprizoritev tako imenitnega avtorja, za kakršnega je veljal tisti čas Milan Begović, skratka, »kako je prepričal gledališke ljudi o svoji nedvomni pomembnosti, ali s svojo fantastično govorico ali s kakšno drugo mladostno sleparijo —«. Pojasnilo Save Severjeve je veliko manj zamotano: režiserja je predlagal gledališkemu upravniku avtor sam, pisatelj Milan Begović, ki da je poznal ljubljanski nastop Obraznikov. Naj bo kakorkoli že, Stupica je režiral v Mariboru in sivolasi avtor si je iz upravnikove lože, tako pripoveduje Filip Kalan, »gospo neginjen in z rahlim nasmeškom ogledoval skozi črno obrobljena očala dramo, o kateri je bil nekoč prepričan, da ji je napisal besedilo.«

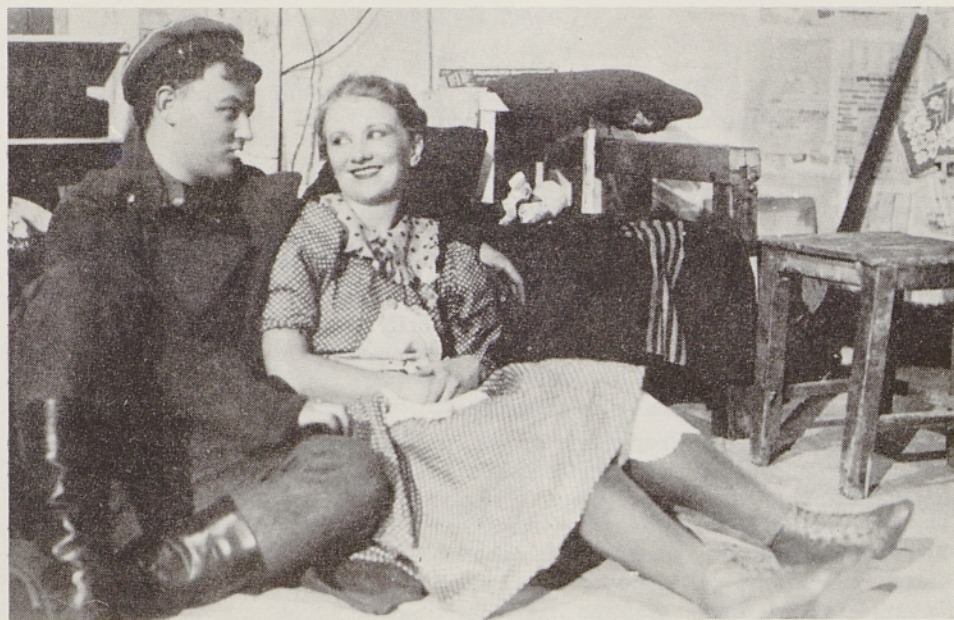
V tej ironični glosi je gotovo dober del resnice. Stupica je pripravil s Savo Severjevo in z Vladimirom Skrbniškom svojevrstno predstavo, za katero si je zamislil tudi iscenacijo ter načrte za obleke in pohištvo, predstavo, ki ji niso zamerili toliko iskanih novosti kakor neskladnosti med temi novostmi in enostavnostjo drame same. Poročevalci so, podobno kakor ob prvem ljubljanskem nastopu, ironično popisovali že sam začetek: »Čim se je zastor dvignil, nisem opazil na odru ne igralca ne avtorjevega dela, ves prostor je polnila neizprosna volja režiserja-ideologa, ki je hotel pokazati in dokazati, kaj zna in kako zna.« In vendar: četudi se je režiser »samodrško vzpenjal nad interpreta, nad avtorja in njegovo besedo«, čeprav je vse — scena in govor, kretanja in mimika — »izpovedovalo borbo iluzionizmu kjerkoli in kadarkoli«, so vendarle kritiki ploskali mlademu režiserju »pri obglavljanju starih malikov« in priznavali so mu »okus, resnost in na svoj način dosledno rezoniranje v gledališki umetnosti«, hkrati pa so primerjali »tako dosledno izvedeno in nadzirano« režijo z — dresuro (»Jutro«). Mariborski tisk je zameril režiserju predvsem tako početje ob drami, ki je napisana »strogo realistično«. Bolj kakor to pa je utegnila režiserja zadeti hladna ugotovitev, da ta način sam ni za Maribor nobena novost, saj je v taki



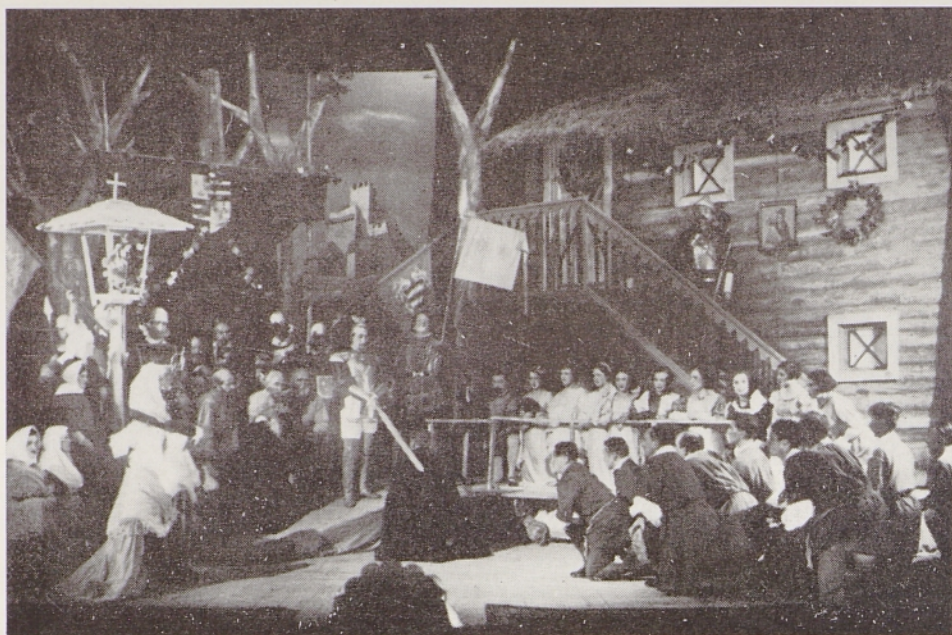
*M. Begović, »Brez tretjega« (Drama NG v Mariboru, 1931—32). Na sliki sta
Vl. Skrbinšek in Sava Severjeva*



G. B. Shaw, »Zdravnik na razpotju« (Drama NG v Mariboru, 1934—35). Tretji od desne je B. Stupica



V. Katajev, »Kvadratura kroga« (Drama NG v Mariboru, 1934—35). Na sliki sta Bojan Stupica in Sava Severjeva



V. Parma, »Urh grof celjski« (Opera NG v Mariboru, 1934—35). Scenograf je bil Bojan Stupica

»ekspresivni stilizaciji« zrežiral že Hinko Tomašič nekaj del, vendar takih, ki so bila v istem stilu tudi napisana (»Večernik«).

Po tej predstavi, ki je budila navzkrižna mnenja in opozarjala na talentiranega iskalca vse, tiste, ki so ji pritrjevali in nič manj tiste, ki so ji ugovarjali, je prišlo povabilo iz Zagreba: mariborska premiera je zbudila zanimanje ravnatelja Drame Josipa Bacha in kmalu se je naša skupina odpravila na pot. Še prej pa je bilo treba zbrati denar in ta posel je opravila Sava Severjeva, ki je spravila v denar za osem tisočakov knjig založbe »Hram«; procenti so vrgli toliko, da je bilo mogoče oskrbeti prevoz do Zagreba in kriti druge stroške v zvezi z gostovanjem. Predstava je bila v takratnem Malem gledališču v Frankopanski ulici; ogledalo si jo je triinsedemdeset ljudi — toliko so jih našteli igralci skozi odprtino v zavesi, preden se je ta razgrnila.

Tudi kritiki so bili med njimi in ti so pisali prihodnje dni ironične sestavke o tem, kako je bil oder zastavljen s čudnimi predmeti in scenskimi elementi, ki bi si jih bilo mogoče tudi kako drugače razložiti, pisali so o kolorističnih efektih, o sceni, ki se preliva v vseh barvah, skratka, da je Stupica napravil iz Begovičeve drame ne nekaj tretjega, pač pa nekaj desetega (Ivo Hergešič v »Obzoru«), pa tudi to, da je poskus Bojana Stupice »prava zabloda« (prim. Filip Kalan, »Nemirni čas«).

Vsi pa vendarle niso sodili tako; marsikdo je videl v tej drzni in svojevrstni predstavi poskus, nemara še ne prav urejen in tudi ne najbolj upravičen



Don Juan (Puškin, »Kameniti gost«; Drama NG v Ljubljani, 1935—36)

ob Begovičevem besedilu, zato pa toliko bolj izviren, pogumen in obetajoč poskus, ki ni mogel prikriti domiselnega, razgibanega in vseskoz talentiranega iskalca. Mariborski upravnik dr. Brenčič se še danes spominja te »originalne« predstave in tudi avtorjeve izjave, da »tako samonikle uprizoritve« svoje drame še nikjer ni doživel. Takega mnenja je bil prav gotovo tudi šef Narodnega gledališča v Skopju: mlada umetnika, ki v Sloveniji nista mogla upati na redno delo, sta malo po tem zagrebškem gostovanju sprejela njegovo povabilo in se odpravila v »južno Srbijo«. Že 2. junija 1932 sta podpisala pogodbo kot začasna člana tega gledališča, Stupica z mesečnimi prejemki 1700 dinarjev. Savi Severjevi so se odprle široke možnosti za odrske nastope, četudi ne v materinščini; sleherni teden je bila nova premiera, ansambel ni bil mnogoštevilen in tako dela ni zmanjkalo, ne zanje ne za Bojana Stupico. Tudi ta je igral, če je bilo potrebno, celo pri Nušiču v komaj dobro priučeni srbščini, risal je scenske osnutke, predvsem pa si je želel kajpada režije. V štirih mesecih, do incidenta, ko za odrom nista hotela peti državne himne in sta morala zaradi tega mesto zapustiti, kakor pripoveduje Sava Severjeva — je postavil na skopski oder dve predstavi, ki sta mu bili prav gotovo blizu: dramatizacijo Tolstojeve »Ane Karenine« s svojo soigralko v naslovni vlogi, zatem za Büchnerjevo »Dantonovo smrt«, pri kateri je sodelovala vrsta takratnih odličnih igralcev, članov skopskega gledališča, med njimi tudi Milivoje Živanović. »Dantonova smrt« je dajala mlademu režiserju bogate možnosti za uresničevanje drznih zamisli, za obliko-



General v Werflovi drami »Juarez in Maksimilijan« (Drama NG v Ljubljani, 1935—36)



Letalec Guy v Galsworthyjevi drami »Družinski oče« (Drama NG v Ljubljani, 1935—36)

vanje vabljevih odrskih postav, pa tudi za rušenje pregraj med odrom in avditorijem. Slednje mu je še posebno uspelo ob koncu drame, ko je začela publika skupaj z igralci vznosno vzklikati: »Kruha! Kruha!« Spomin na ta dogodek je obudil nekaj let pozneje kritik Vladimir Pavšič-Bor ob ljubljanski uprizoritvi Cankarjeve komedije »Za narodov blagor«, ko je poskušal režiser z aranžiranjem demonstracij v tesnem prostoru med odrom in parterjem doseči podoben učinek, pa je publika presenečeno in v zadregi onemela.

Po slovesu od Skopja se je začelo iskanje novega angažmaja: s svakovo prosto železniško karto se je vozil Bojan Stupica od mesta do mesta in nazadnje ga je sprejelo, s 1. januarjem 1933, takratno Novosadsko-osiješko gledališče, ki je tiste mesece gostovalo v Splitu. Sava Severjeva je prevzela po odhodu Ide Pregarčeve njene vloge, igrala je v Krleževi drami »V agoniji«, v »Glembajevih«, spet v Begovičevi igri »Brez tretjega« — seveda v stari, »preizkušeni« režiji brez eksperimentov; Bojan Stupica je postavil na oder Maughamovo »Penelopo« in še, najbrže z večjim veseljem, Tolstojevoga »Živega mrtveca«. Delo je teklo, četudi ne v zavidljivo ugodnih razmerah, pa tudi priznanja je bilo nemara manj, kakor bi si ga bil želel ambiciozni ustvarjalec — ugodneje so sprejemali nastope Save Severjeve kakor njegovo delo. Ob tem ga je prav gotovo mučilo vprašanje študija, ki mu je obtičalo na dobri polovici. Odločil se je — sredi marca 1933 — za vrnitev v Ljubljano, se z vso energijo poprijel zadnjih izpitov in si v kar se da kratkem času — v novembru 1934 — pridobil naslov inženirja arhitekta, hkrati



Andrej v Brnčičevi drami »Med štirimi stenami« (Drama NG v Ljubljani, 1936—37)



Komsomolec Abram v »Kvadraturi kroga« V. Katajeva (Drama NG v Ljubljani, 1936—37)

pa se je ob obiskih Berlina, Pariza, Prage in drugih središč dodobra seznanil s sodobnimi gledališkimi gibanji v svetu.

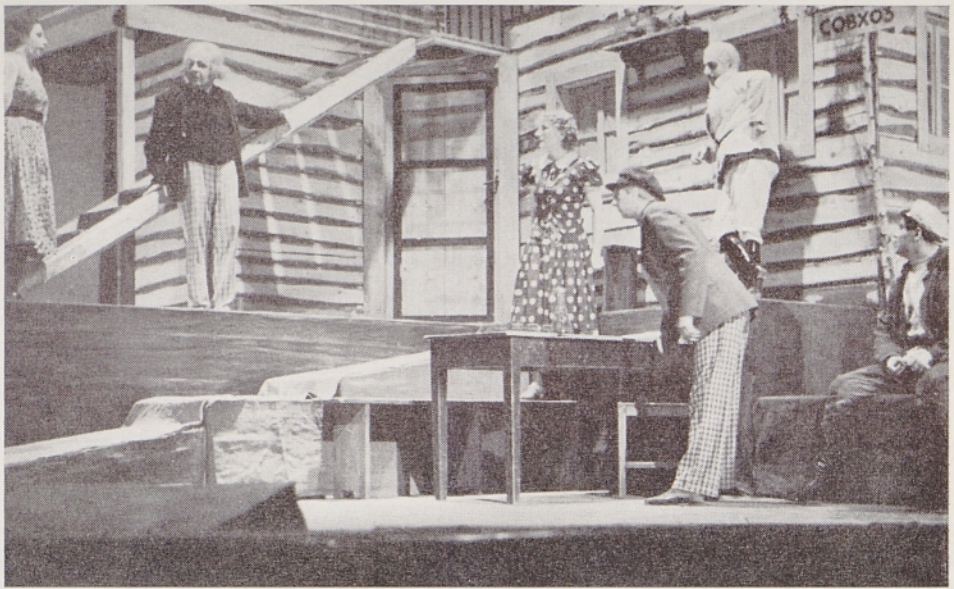
Bilo pa je že prepozno, da bi se po srečno opravljenem študiju poprijel dela, za kakršno so ga usposabljala spričevala. Že res, vse življenje je ostal tudi arhitekturi zvest — pri domala sleherni svoji odrski stvaritvi je bil tudi oblikovalec odrskega prostora — njegova prva želja pa je ostala režija. In tako je nastopil Bojan Stupica jeseni 1934, zdaj že z akademskim naslovom pred imenom, skupaj s Savo Severjevo, svoj prvi redni angažma v slovenskem gledališču, prav tam, kjer je dobri dve leti prej zbudil toliko pozornosti, pa tudi toliko negotovanja — v Drami Narodnega gledališča v Mariboru. Ohranjena pogodba določa, da »se angažuje kot igralec in pevec, za vestno izpolnjevanje te pogodbe pa dobiva angaževanec 700 din osnovne plače, 200 din toaletne doklade ter 25 din od vsakega nastopa«. Igralec Danilo Gorinšek, njegov starejši tovariš, je še ob lanskem jubileju tega gledališča obudil spomin na to, kako se je »prikazal v mariborski gledališki pisarni mlad mož, postaven, čeden, prikupen in ves naraven, oblečen v svojevrsten, po lastnem načrtu ukrojen črn suknjič.« K upravniku dr. Brenčiču ga je pripeljal Vladimir Skrbinšek in upravnik je ne več neznanega režiserja sprejel v svoj ansambel, četudi so bili v njem že trije režiserji — ob Skrbinšku še Jože Kovič in Milan Košič. Stupica je prišel predvsem

kot režiser, opravil pa je, če je bila taka potreba, tudi druga dela: ne samo, da je oskrbel svojim lastnim predstavam scenski okvir; bil je scenograf tudi drugim režiserjem, pa tudi igral je, v svojih uprizoritvah in pod vodstvom drugih režiserjev in celo pel.

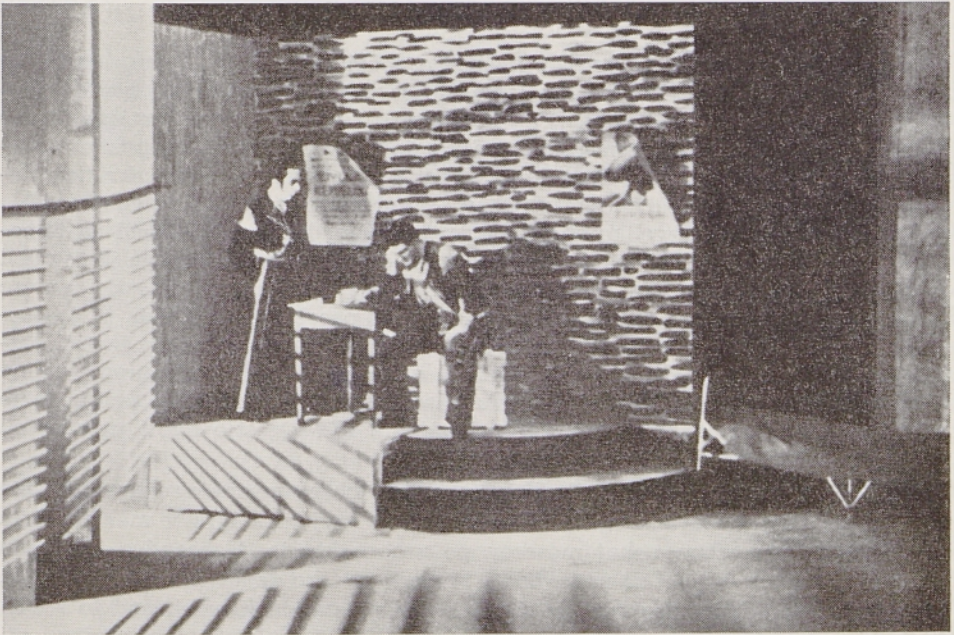
Tak primer je bila njegova vloga barona Jakoba Rotšilda v »Vijolici z Montmartra« (februarja 1935), že prej pa je pripravil scenske osnutke za Parmovo opero »Urh, grof Celjski« (premiera 1. decembra 1934) in skupaj z Vladimirom Skrbinškom postavil na operetni oder Stolzov »Izgubljeni valček« (premiera 25. decembra 1934). Tudi ta večer je »po službeni dolžnosti« igral in pel, ob ponovitvah operete »Adieu Mimi« pa celo plesal, spet skupaj z Vladimirom Skrbinškom. Resnično delo, kakršno ga je prav gotovo zvalilo v to slovensko gledališče, ga je čakalo tako šele v drugi polovici sezone: Shawov »Zdravnik na razpotju« v februarju in »Kvadratura kroga« Valentina Katajeva v aprilu. Kolikor je mogoče uprizoritev Shawove drame rekonstruirati po ohranjenih poročilih, se je Stupica skorajda odrekal skrajnostim in iskanjem, kakršna so bila tako značilna za njegove interpretacije Raynala, prvega Begovića, pa vsaj še tudi Büchnerja v Skopju. Po poročilih v ljubljanskih in mariborskih listih je bila predstava sad skrbne in temeljite priprave režiserja, ki v suhem realističnem okolju ni imel možnosti za eksperimente (svoj čas, vemo, jih je našel v nič manj realistični drami!), kljub temu pa je nakazal nekaj novih potez v scenski opremi prvega in drugega dejanja, ki ni bila realistična, četudi je režija včasih uhajala



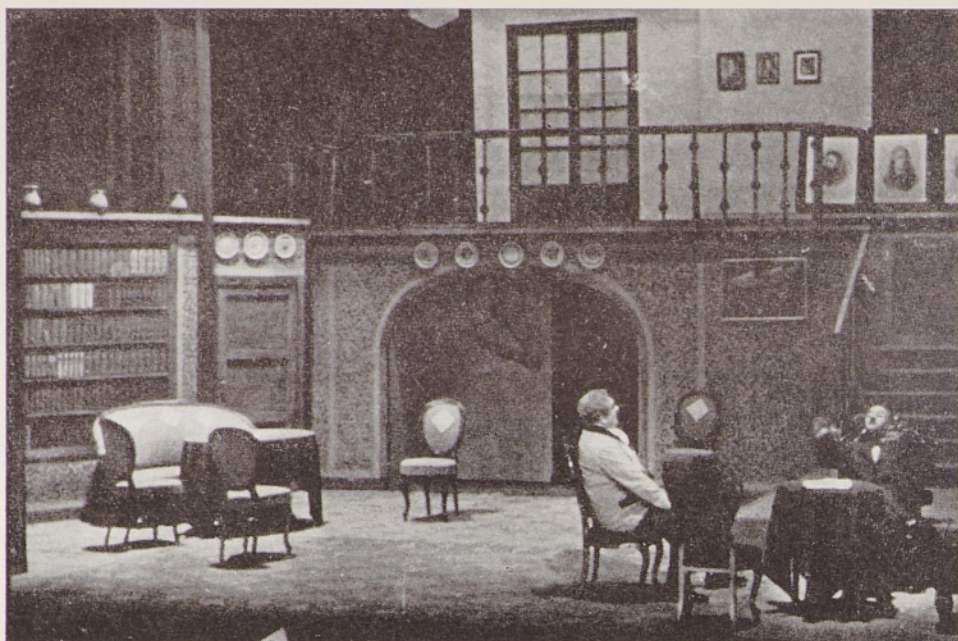
Vojvoda albanski v Shakespearovem »Kralju Learu« (Drama NG v Ljubljani, 1936—37, fotografirano pred nastopom)



V. Škvarkin, »Tuje dete« (Drama NG v Ljubljani, 1935—36). Prvi na desni je Bojan Stupica, ki je delo tudi režiral in insceniral



F. Werfel, »Juarez in Maksimilijan« (Drama NG v Ljubljani, 1935—36)



Ivan Cankar, »Za narodov blagor« (Drama NG v Ljubljani, 1936—37)

v to smer. Zanimivo je, da beremo povsod o dobri režiji in o novem dokazu za talent Bojana Stupice, ki se »lahko razvije še v režiserja velikih kvalitet« — edini resnejši očitek pa je bila pri tem opomba o razvlečenosti tretjega in četrtega dejanja, o prepočasnem tempu, za kar je bil najbolj značilen primer »prepočasno umiranje« slikarja Dubedata, ki ga je igral Stupica sam; skratka, našemu nedavnemu »eksperimentatorju« in »samovoljnemu prirejevalcu« besedila so očitali to pot — preveliko spoštovanje originala, ker se ni odločil za temeljitejše krajšave. Gorinšek pa se spominja v že omenjenem članku, da je ustvaril Stupica že s to svojo prvo režijo umetnino, ki je »osvajala s prvobitnostjo, nadvse homogeno soigro vseh nastopajočih igralcev in s posebnim ozračjem, ki je prevevalo ves avditorij. Ustvarjanje ob Stupici«, pravi njegov soigralec izpred petintridesetih let, »je bilo tedaj za vsakega studioznega odrskega umetnika ne samo užitek, temveč tudi prava igralska visoka šola. Le redkokdaj sem pozneje zasledil tako s fanatizmom, z življenjskostjo in radoživostjo nabit ustvarjalni proces kakor v Stupičevih režijah.«

Še zanimivejša pa je utegnila biti druga, dva meseca pozneje rojena dramska predstava, »Kvadratura kroga«. Bila je to prva sovjetska igra v mariborskem gledališču, uprizorjena nekaj mesecev po umoru kralja Aleksandra in Bojan Stupica se je odločil spet za nenavadno, tvegano odrsko dejanje, za eksperiment, ki ni bil zgolj odrski. Zasnoval je scenski okvir s srpi in kladivi, nad to sceno, ki je bila vsa oblepljena s časopisi, pa je obesil zemljevid Evrope z rdečimi pikami vsepovsod, kjer je bilo mogoče slutiti središča »rdečega« — in največja

taka pika je bila zarisana tam, kjer je lahko sleherni pozornejši gledalec prepoznal geografsko lego Beograda. Mariborsko kulturno pismo v ljubljanskem »Jutru« je vse to zamolčalo in previdno omenilo le »improvizirano prizorišče in realistično izgradnjo«. Pogumneje, četudi ne čisto naravnost, je soglašal s tako rešitvijo poročevalec mariborskega »Večernika«, češ da je Stupica »dobro dojel milje igre in mu ustvaril zlasti z inscenacijo pravičen okvir«, vendar »drugo je seveda vprašanje, v kakšnem odnosu je do nas«. To pa je bila po mnenju kritika »individualna zadeva: enemu je domač, drugemu silno tuj«. Priznal je, da je bilo v tej inscenaciji čutiti sovjetsko Rusijo, medtem ko bi bila v kaki drugi igra lahko bolj meščanska, evropska, univerzalna.

Stupica je uspel, o tem ni mogoče dvomiti. Uspel je s to drzno scensko zamisljivo, z razgibano mizansceno in s poglobljeno notranjo režijo, uspel je ob delu z igralci in s svojo vlogo komsomolca Abrama. To sta potrdila tudi ravnatelj in dramaturg ljubljanske Drame, Pavel Golia in Josip Vidmar, ko sta se pripeljala v Maribor in preživela večer ob novi predstavi.

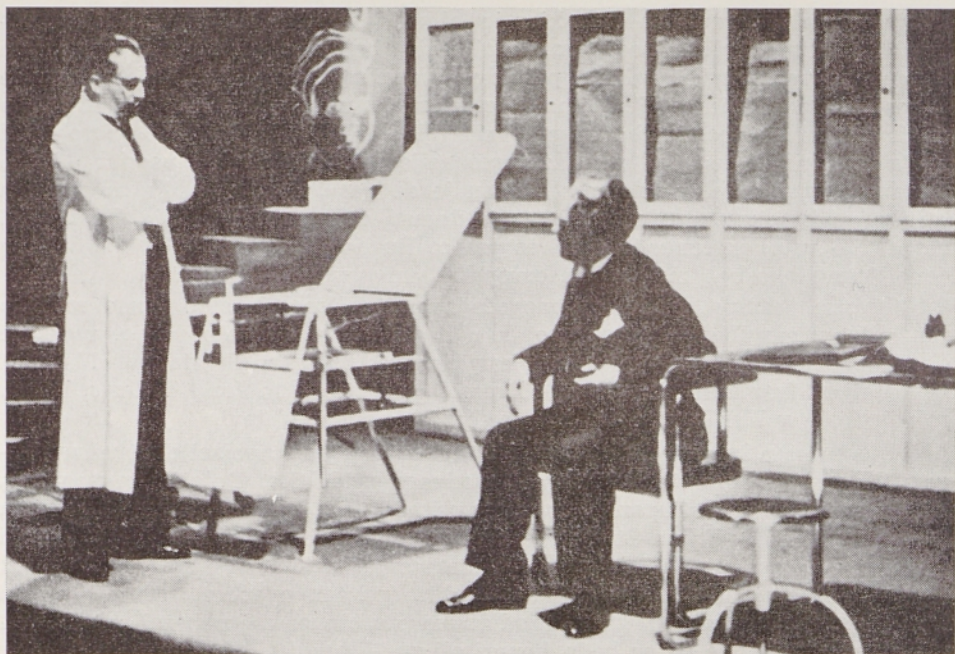
Dva meseca kasneje, 24. junija 1935, je sklenil petindvajsetletni režiser pogodbo z upravnikom ljubljanskega Narodnega gledališča. Določila te pogodbe, ki jo je podpisal Oton Župančič, so bila v primerjavi z drugimi režiserji skromna, vendar ugodnejša: Bojan Stupica je bil angažiran kot »kontraktualni režiser in igralec«, po tedanjem običaju za enajst mesecev, z veljavnostjo od 1. septembra; določena mu je bila osnovna plača 1200 din, dodatek za toaleta 300 din, razen tega pa mu je pogodba priznavala od vsake predstave, ki jo bo režiral, 50 din, načrti za inscenacije pa se bodo honorirali po dogovoru.

3

Ljubljanska Drama je imela tisti čas tri stalne režiserje z izrazitimi in dokaj različnimi profili, ki so nosili težo skorajda vsega dela, opravljenega v zadnjih dveh sezonah: Osipa Šesta, Cirila Debevca in Bratka Krefta. Režiral, vendar mnogo manj kot igral, je tudi Milan Skrbinšek, priložnostno pa še nekateri vidnejši igralci, tako Marija Vera ali Fran Lipah. Svoji zadnji dve režiji predvojnega obdobja je opravil tisti čas v ljubljanski Drami dr. Branko Gavella in se z »Matičkom« poslovil.

Kljub temu, da »osrednje slovensko gledališče« ni bilo v zadregi glede režiserjev in kljub temu, da je bila njihova ustvarjalna raven visoka, je pomenil Bojan Stupica vendarle prijetno osvežitev in sprostitev s svojim »gledališčem z izrazito proletarskimi občutji in družbeno kritičnimi nameni«, kakor je to pozneje ocenil France Koblar, s svojo v novi realizem usmerjeno teatraliko, ki je združevala »mimično elementarnost s sodobnejšo tehnično iluzijo, domiselnost v teatraličnih spopolnitvah je poživljala pisateljevo besedo in jo celo dopolnjevala, ali pa je uprizoritelj po svoji zamisli posegal celo v sestavo same pisateljeve zgodbe.«

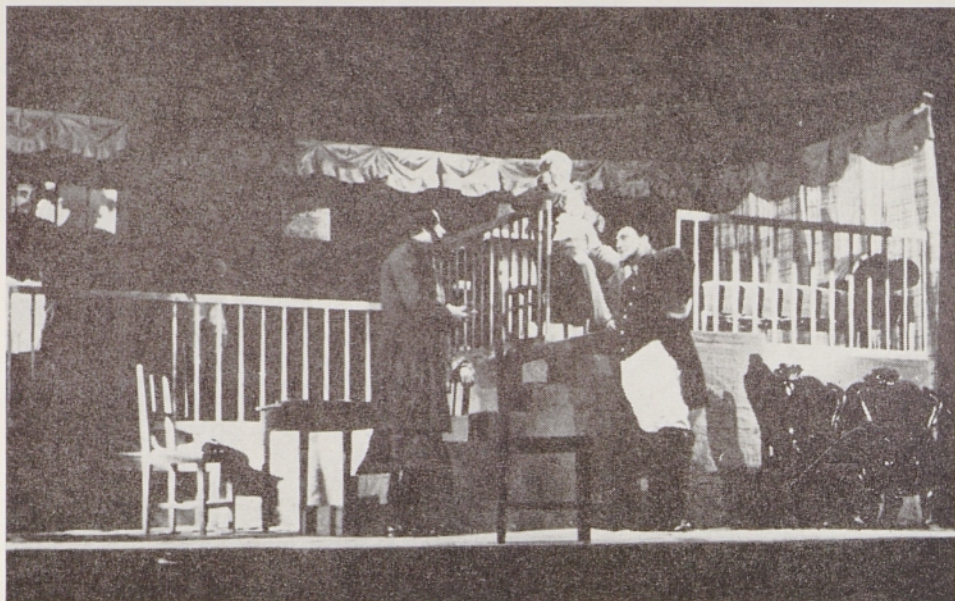
Uspeh mariborske »Kvadrature kroga« je bil bržkone povod, da je začel Stupica tudi svojo ljubljansko kariero z novo sovjetsko igro, da je pozneje na novo uprizoril tudi v Ljubljani »Kvadraturu kroga« in da je — po naključju — svoje triletno delo v slovenski prestolnici sklenil tik pred odhodom v Beograd spet s sovjetsko komedijo, s Škvarkinovim »Izpitom za življenje«. Tako lahko



G. Kaufmann — E. Ferber, »Simfonija 1937« (Drama NG v Ljubljani, 1936—37).
Zgoraj sta Jan in Daneš, spodaj pa Daneš in Nablocka



B. Brecht, »Beraška opera« (Drama NG v Ljubljani, 1937—38)



A. Suhovo-Kobylin, »Tarelkinova smrt« (Drama NG v Ljubljani, 1937—38)

štejemo to repertoarno sestavino za eno izmed poglavitnih v snovanju mladega režiserja in jo velja nekoliko podrobneje opisati. Še prej pa je treba omeniti, da Stupica ni prišel v ljubljansko Dramo le kot režiser in scenograf, temveč tudi kot — igralec.

In začelo se je tako, da ga je ljubljanska gledališka publika spoznala najprej kot igralca, v dveh zaporednih večerih, šele zatem kot režiserja (in hkrati spet kot igralca — že v tretji vlogi), vse to pa se je zgodilo spričo takratnega naglega tempa dela — v enem samem tednu, v petih dneh.

Najprej je nastopil, prvega oktobra 1935, kot Don Juan v Šestovi uprizoritvi Puškinovega »Kamnitega gosta«, večer zatem pri krstni predstavi Kranjčevega »Direktorja Čampe« v režiji Milana Skrbinška kot suplent Križaj in 5. oktobra v vlogi kavkaškega študenta Jakova v Skvarkinovem »Tujem detetu«. To pa je bila že hkrati prva Stupičeva ljubljanska režija.

Še preden se je tretji večer dvignila zavesa in je bilo mogoče oceniti to prvo režijo novega člana naše Drame, so ljubljanski kritiki z dobro mero priznanja pozdravili igralca Bojana Stupico. Ludvik Mrzel je v njem spoznal »simpatičnega samoniklega igralca, ki nosi v svojem glasu in govoru, v svoji prirodni darovitosti in inteligenci še mnogo možnosti za rast in razvoj.« Strogi France Koblar je ob Don Juanu še omenjal začetniške hibe, že ob drugem nastopu pa je priznal igralca, ki ima »dovolj duhovnega materiala« in je zaželel njegovemu igranju krepkega razvoja. Najbolj zgovoren pa je bil Fran Govekar. Že prvi večer je pozdravil Stupico »kot najlepše nade vzbujajočega inteligenta«, ob Križaju, ki je bil »učinkovit predvsem po svoji mladostni iskrenosti in globokem doživ-

ljanju«, pa je skušal že podrobneje označiti novega umetnika: »Stupica, naš mladi junak in ljubimec, ima bogate modulacije sposoben glas, ki je zmožen vseh izrazov, od šepeta do zvočne viharosti. Inteligentni je in topel, le odrske rutine si mora pridobiti še več. V kretnjah z glavo in rokami se bo pač sčasoma omejil in na zunanost bo s prakso polagal več pozornosti. V splošnem je bil prijetno naraven in zanimiv borec.«

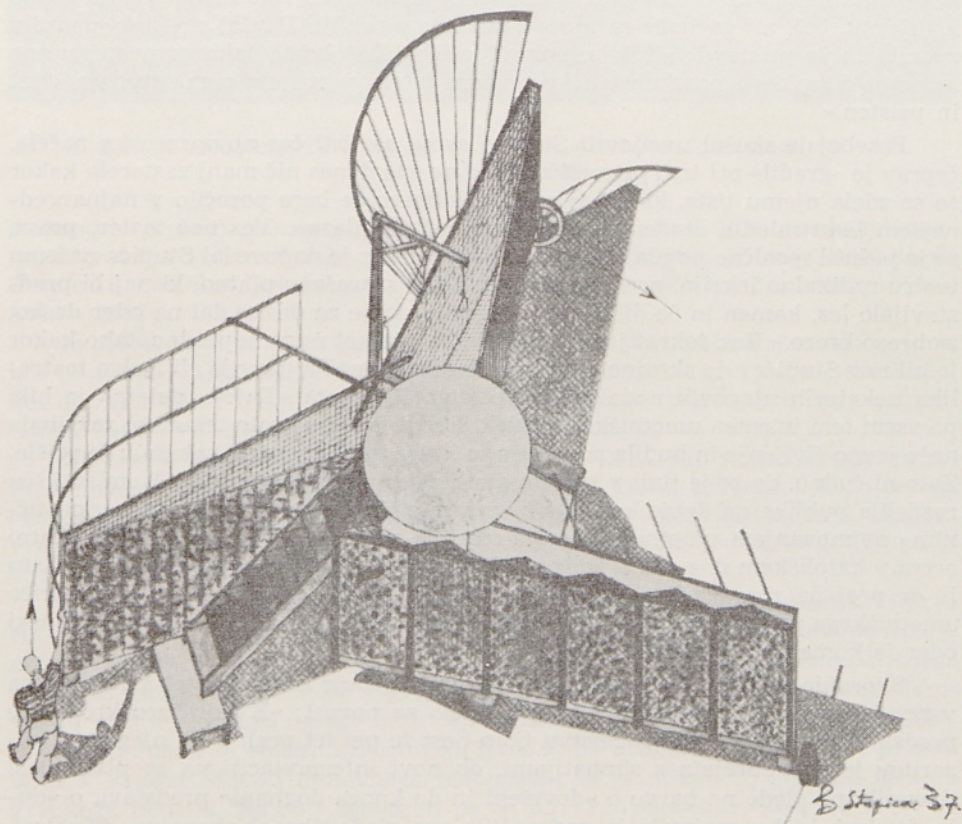
Že sama premiera sovjetske komedije je bila za takratno Ljubljano nadvse zanimiv dogodek, sprostitev in dobra pobuda. Celo katoliški dnevnik je priznal, da že dolgo nismo imeli komedije, ki bi »iz tako neposredne snovi, neznatne v svojem zunanjem poudarku, razvila toliko iznajdljivega bogastva in bi vse motive združila v tako toplo in skladno celoto«; s Stupico, ki je skladno združil obe na videz nasprotni sestavini te komedije, »resnico in igro, pristnost življenja in teatraliko«, pa smo pridobili »zmožnega režiserja, zrelega scenografa, pa tudi sposobnega igralca« (Fr. Koblar v »Slovincu«). Enako pohvalno, pa bolj vzneseno so pisali tudi drugi, zlasti Govekar v »Slovenskem narodu«, revialna kritika pa se je še pozneje, ob novi Stupičevi premieri, spominjala podrobnosti iz te predstave: »Kot igralec mi je Stupica najbolj v spominu iz Tujega deteta, iz prizora, ko govori o Kavkazu, pa se sredi najgorečnejšega zamaknjenja obrne k dekletu, češ, ali ga hoče za moža«, tako je pisal Vl. Pavšič v »Ljubljanskem zvonu« in še pristavil: »Taki preprosti psihološki obrati, take prav nič učene scene so Stupičeva posebnost in samo tam je res v svojem elementu, ves svež in pristen.«

Posebej je skušal uveljaviti Stupica svoja za tisti čas nova scenska načela, čeprav je »gradil« pri tem prizorišča, ki se ne zde danes nič manj zastarela kakor so se zdela njemu tista, ki jih je rušil. Zanimivo se bere poročilo v najnaprednejšem listu mladih študentov, v »Akadenskem glasu«. Ves naš teater, pravi, se je počutil resnično pomlajenega. »Kot inscenator je napovedal Stupica našemu teatru radikalno lekcijo, pometal je z odra vse zaprašeno platno, ki naj bi predstavljalo les, kamen in še dišeče rože po vrhu in je za desko dal na oder desko, za brezo brezo.« Res, takrat je bilo vse to novo in kot novo napredno, tako kakor je bil nov Stupičev do skrajne mere poenostavljen način igranja ali igriva teatralika nekaterih njegovih nadaljnjih predstav. Premiera »Tujega deteta« je bila po vsem tem izjemen umetniški dogodek, hkrati pa je s svojo tematiko razgibala naše javno življenje in budila simpatije za kraje in razmere, iz kakršnih je prišla. Zato ni čudno, da se je tudi v samem avditoriju, posebej še na dijaškem stojišču razdelila publika na dvoje, na tiste z »marksističnim« in one s »protimarksističnim« pojmovanjem umetnosti, kar je sprožilo pozneje, kljub izredno tolerantni oceni v katoliškem dnevniku, žolčne izpade ekstremistov v istem političnem listu in že prej na zborovanjih. Vse to pa je bilo docela obrobnega pomena spričo umetniškega poslanstva in življenjskega optimizma, ki ga je prinesla na slovenski oder ta komedija v jeseni 1935.

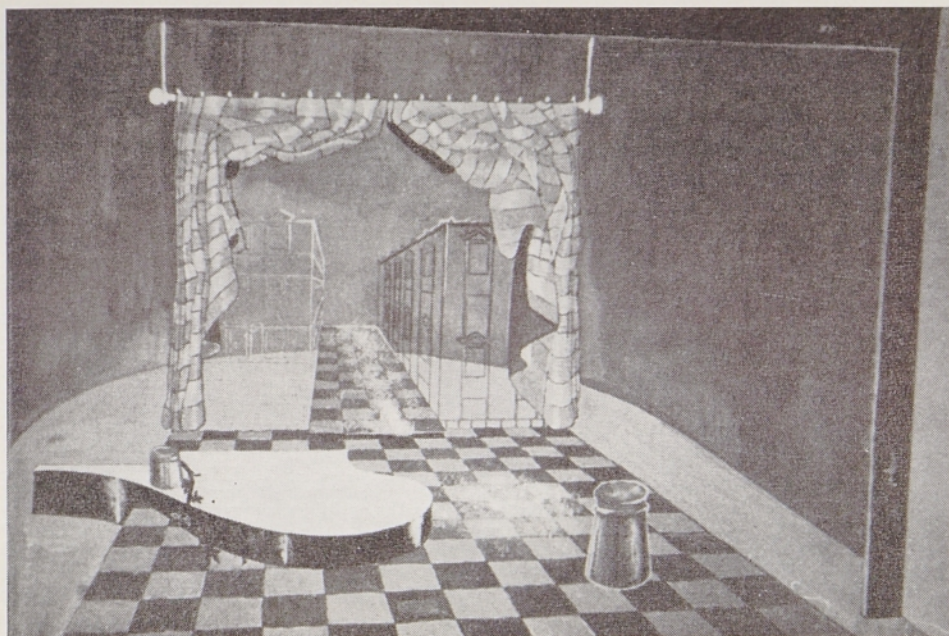
Skorajda enak uspeh je doživela leto dni pozneje druga sovjetska komedija v režiji Bojana Stupice, četudi to pot ni šlo za novost: »Kvadratura kroga« je predstavil ljubljanskemu občinstvu Osip Šest že pet let prej. Tudi njegova uprizoritev je bila sprejeta s simpatijami, ob novi interpretaciji pa so pisali naši dnevniki ne glede na barvo o »dovršeni in do konca dognani« predstavi, o »duhoviti igri, ki bo zanimala in zadovoljila vse gledališke obiskovalce« (Koblar), o enem »najpomembnejših dogodkov našega gledališkega razvoja«, o tem, kako

je Stupica »do kraja poudaril in izoblikoval vse situacijske in karakterno komične elemente dela« (Mrzel). Posebno priznanje si je pridobil režiser s tem, da je izpričal svojo moč v pantomimi, ki da se enakovredno pridružuje literarni komediji in se z njo organsko spaja.

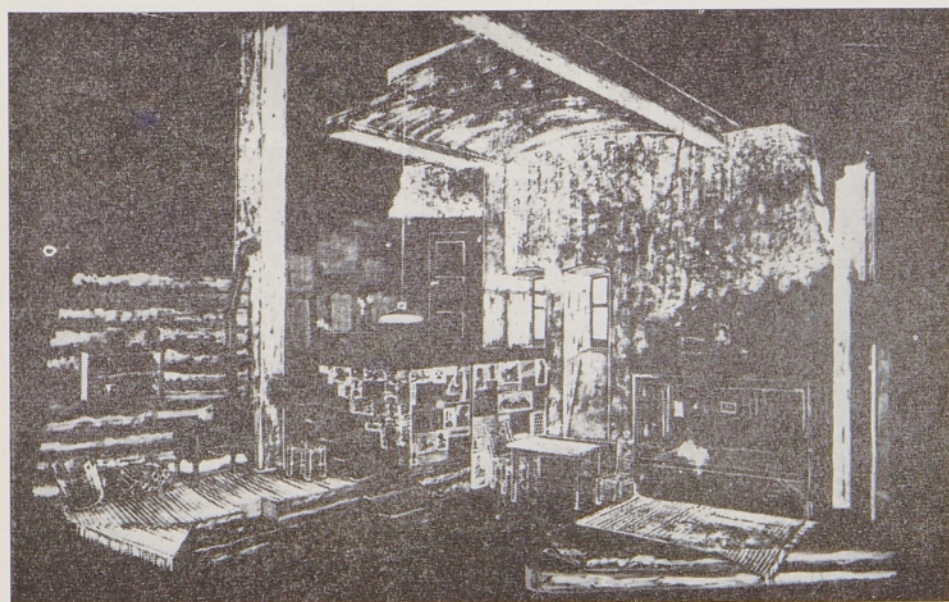
Tudi tretja Stupičeva sezona v prvem ljubljanskem obdobju ni minila brez sovjetske komedije, po naključju pa je nanese tako, da je režiser z njo hkrati sklenil to obdobje. Avtor je bil spet Škvarkin, tako kakor pri »Tujem detetu«, naslovu igre pa je dal režiser simboličen zven («Izpit za življenje» namesto izvirnega »Nočni pregled«). V novi sovjetski komediji ni videla Ljubljana samo vprašanja odnosa med dvema generacijama v porevolucijski Rusiji, temveč tudi obet, da se vrača nova ruska drama k dobrim starim vzorom, saj njen namen ni več agitacija in tudi noče podpirati umetnosti zaradi umetnosti same, temveč je njeno jedro lepota v prvotnem pomenu. Veliko se je govorilo tudi o srečnem oblikovanju odrskega prostora, posebej pa še o režiserjevi iskreni, neposredni in topli igralski stvaritvi, o njegovem profesorju Strahovu.



Scenski osnutek za »Beraško opero«, 1937



Scenski osnutek za Molièrovo »Solo za žene«, 1942



Scenski osnutek za Schurek - Sassmannovo komedijo »Pesem s ceste«, 1936

Ob teh vedrih primerih nove sovjetske književnosti, s katerimi je Bojan Stupica začel in sklenil svoje triletno mladostno delo v Ljubljani in imajo že zaradi tega posebno mesto med šestnajstimi ali sedemnajstimi njegovimi režijami tega obdobja, nas posebej zanima še drug element njegovega repertoarja tistega časa: domača drama. Če pregledamo bibliografske podatke, brž zapazimo, da ta ni bila zastopana z mnogimi deli, izbrane drame in komedije pa so bile prav gotovo značilne: na novo je postavil na ljubljanski oder Cankarjevo satiro »Za narodov blagor« (tretji v povojnem obdobju, za Osipom Šestom in Milanom Skrbinškom); botroval je krstni predstavi drame »Med štirimi stenami«, ki jo je napisal mladi esejist Ivo Brnčič; vodil je vse vaje, prav do generalke, za Kreftovo dramsko kroniko »Velika puntarija«, ki pa zaradi posega cenzure takrat ni čakala premiere in je bila prvič uprizorjena, prav tako v Stupičevi režiji, šele v drugem gledališkem letu po osvobojenju.

Komedija o narodovem blagru, s katero je začel Stupica svojo drugo ljubljansko sezono (premierra 24. septembra 1936) je močno utrdila ugled, ki si ga je pridobil režiser v prejšnjem letu. S to predstavo je dobila Cankarjeva igra mnogo več »umerjenosti in zrelosti«, zapisano je bilo mnenje, da je napravil režiser iz karikiranih in grotesknih Cankarjevih oseb in prizorov žive, resnične osebe in situacije, nekateri pa so celo verjeli, da gre za dokončno odrsko podobo tega dela. Posebej je bil pohvaljen delikatni prizor z zavezovanjem čevlja, ki da je postal zdaj sugestivnejši in razumljivejši kakor v tekstu. Le v eni stvari se sodbe niso ujemale. Režiserjeva zamisel, da prenese ulično demonstracijo, ki uvaja in zaključuje igro, izza kulis med oder in parter, je po mnenju enega dela spremljevalcev te predstave efektno premostila prepad od igre do občinstva (Mrzel); drugi so bili prav nasprotnega mnenja, da je namreč ta začetni, zlasti pa končni prizor ušel nad zrelost predstave in budil nagone, ki umetnosti niso v prid in zadoščenje (Koblar). Posebej pa je bil spet pohvaljen scenograf, ki »pogumno poskuša pomesti z odra ves zasmrajeni slikarski, bolj ali manj romantični rekvizit«, kajti »odrski prostor ni slikan, marveč grajen, izoblikovan in razčlenjen s pomočjo raznih praktikablov, mostovžev, stopnišč, ograj...« (Vl. Pavšič); scenograf, ki je odpiral na takratnem odru nove perspektive.

Tudi Brnčičeva drama je bila sprejeta kot resno literarno delo in Stupičeva uprizoritev kot veselo znamenje; režiser jo je pripravil s prav takim zanosom, s kakršnim je avtor napisal svojega odrskega prvenca. Pisatelj in režiser sta zrasla iz iste generacije, ki je »s Kreftom in Stupico prekinila z idealističnim artizmom in patetično obrednostjo v gledališču« (Vl. Pavšič), zato je bila tudi odrska interpretacija tega dela zanimiva, sveža, naravna, neprisiljena.

Gotovo, polovica gledaliških večerov, ki jih je pripravil Bojan Stupica tista tri leta na odru ljubljanske Drame, ne sodi med tako izrazite dogodke kakor že opisani primeri, katerim bomo ob koncu dodali še nekaj izjemnih vzponov njegove radožive teatralike. Nekajkrat je posredoval našemu občinstvu dela znanih svetovnih avtorjev, ki so doživljali v njegovi interpretaciji dober, vendar ne izjemen sprejem. Taki primeri bi bili Shawova igra »Kako zabogatiš«, Werflova »Juarez in Maksimilijan«, Strindbergova »Gospodična Julija« in »Snubač« A. P. Čehova, oboje na isti večer uprizorjeno. Na drugi strani pa so se vrstila literarno manj pomembna besedila, pri katerih so vabile našega režiserja izrazitejša teatske prvine, kolikor ni šlo kdaj pa kdaj tudi za delo, ki ga je bilo treba opraviti »po službeni potrebi«. Sem bi mogli prišteti Labichevo



M. Držić, »Boter Andrash« (Drama NG 1941—42). Na sliki sta Bojan Stupica in Vida Juvanova



L. Pirandello, »Nocoj bomo improvizirali« (Drama NG 1941—42). Na sliki sta Cesar in Severjeva



V. Eftimiu: »Človek, ki je videl smrt« (Drama NG 1941—42). Na sliki so V. Skrbinšek, Cesar, Levarjeva, Gabrijelčičeva, Jan

veseloigro »Florentinski slamnik«, »Rivala« ameriških piscev Andersona in Stallingsa, »Tarelkinovo smrt« Suhovo-Kobyлина, Kadelburgovo burko »Šimkovi« ali Bourdetove »Svedrovce«. Vselej, skorajda brez izjeme, pa je doživeljal priznanje kot scenograf; na široko se je govorilo o njegovi posebni skrbi za odrski prostor in o zrelem pojmovanju problema odrskega prostora, o tem, kako je rasla njegova inscenacija, v dobrem smislu seveda, tudi mimo avtorjeve zamisli (npr. ob »Gospodični Juliji«), še prav posebej pa o skladnem medsebojnem dopolnjevanju dveh ustvarjalcev v eni osebi, režiserja in scenografa.

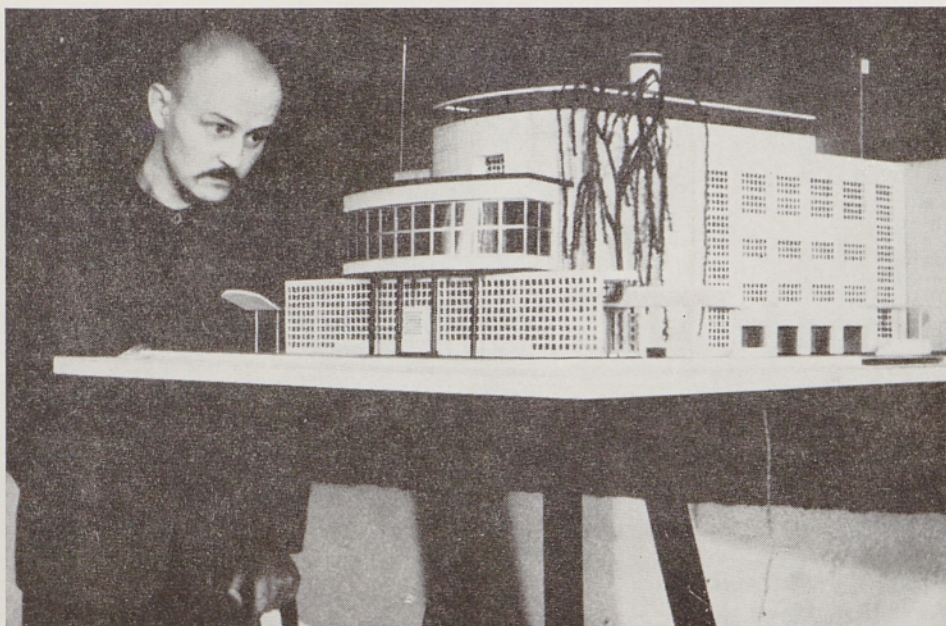
Vsaka od teh treh ljubljanskih sezon pa je še vsaj z eno predstavo posebej opozorila na mladega režiserja, na njegov redki dar za razgibano odrsko dogajanje, pa tudi za skrbno oblikovanje drobnih, intimnih razpoloženskih prizorov.

V prvem letu Stupičevega dela je bil tak primer, poleg »Tujega deteta«, uprizoritev literarno ne kdove kako pomembne igre s petjem: s Savo Severjevo sta sama prevedla besedilo P. Schureka in H. Sassmanna in mu dala domače ime »Pesem s ceste«. Stupica je našel v tem nepretencioznem odrskem delu vabljuje priložnosti za teatrsko improvizacijo in za scensko oblikovanje te nove variacije življenja »na dnu«, ki je budilo nekaterim opazovalcem podobne vtise kakor Hegedušičeve, Sedejeve ali Miheličeve predmestne podobe. Stupica se je odločil tudi to pot za tiste vrste odrski realizem, ko predstava ni »kopija neke realnosti, marveč le intenzivno občutje te realnosti« (VI. Pavšič). Zato je še dolgo živel v zavesti ljubljanske gledališke publike, pa tudi režiser sam se ni

mogel posloviti od nje: po odhodu iz Ljubljane jo je prav kmalu pripravil še z beograjskim in takoj zatem tudi z zagrebškim ansamblom (1939, 1940).

Leto dni pozneje, sredi sezone 1936/37, je Stupica spet pripeljal na ljubljanski oder delo dveh takrat malo znanih avtorjev, S. Kaufmanna in E. Ferberjeve in ga uprizoril z naslovom »Simfonija 1937« (pozneje, v Zagrebu, z naslovom »Večerja ob osmih«). Ta »tragedija sodobne Amerike« je bila sprejeta kot dragocena novost v idejnem, literarnem in dramskem pogledu in pridobila si je sloves najboljše predstave tistega gledališkega leta. Četudi je šlo za delo dokaj širokih odrskih razsežnosti, ki je hranilo v sebi tudi teatralične elemente (igra ima enajst slik, dolgo vrsto nastopajočih, spremljala jo je muzika in celo ples in »chansonier«, ki je bil kajpada Bojan Stupica sam) je režiser poudaril tople, intimne prvine v tem besedilu; France Koblar je celo zapisal, da je »odkril neko novo stran svojega dela: hladno stvarnost, ki se le malokdaj nagne v teatraličnost«. Bojan Stupica je imel na voljo vse, kar je bilo najboljšega v ansamblu, poprijel se je tega dela z vso zavzetostjo in s svojim izjemnim darom, pa je nastala iz vsega tega gledališka predstava, ki ni veljala samo takrat za najsrečnejšo v sezoni; danes je zapisana v razvoju slovenskega gledališča kot eden njegovih pomembnih vzponov in hkrati kot »uvod v zrelo razdobje Stupičeve umetniške stvarilnosti« (Filip Kalan).

Glasen uspeh je imela v zadnjem letu pred odhodom v Beograd tudi njegova interpretacija Brechtove prenavredbe stare Gayeve angleške igre iz začetka osemnajstega stoletja, »Beraške opere«. Ljubljansko gledališko vodstvo je že vrsto



Bojan Stupica s svojo maketo nove ljubljanske Drame (1944)



Po premieri Cankarjeve komedije »Za narodov blagor« (Drama SNG v Ljubljani, 1945)



Po premieri Molièrove komedije »Šola za žene« (Drama SNG v Ljubljani, 1945)



M. Krleža, »Gospoda Glembajevi« (Drama SNG v Ljubljani, 1946—47). Na sliki zgoraj sta Ivan Levar in Sava Severjeva

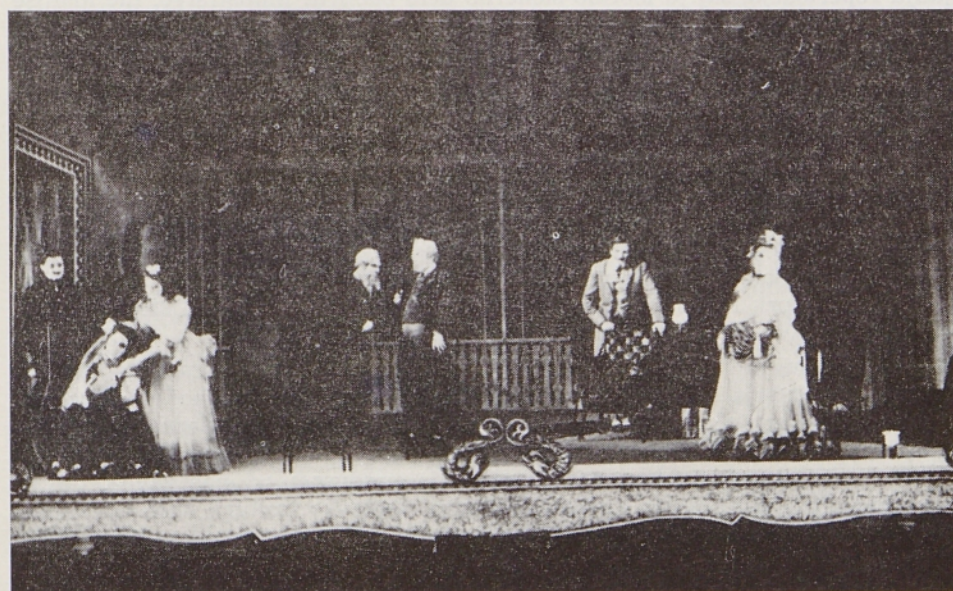
let sprejemalo in odlagalo to delo, izbiralo režiserje in oklevalo, ali naj ga uvrsti v dramski ali operni spored. Končno sta zmagala dramski oder in Bojan Stupica. Uspeha pri publiku ni bilo mogoče zatajiti, saj je bilo zanjo vse novo, nenavadno domiselno, veliki teater, kakršnega si je bilo le mogoče želeli. Scena z zastorom in namenoma primitivnim vrtilnim odrom (na ročni pogon), razgiban odrski prostor in nič manj živahno prelivanje življenja v njem, srečni domisleki, sijajne igralske stvaritve (Stupica sam ni le režiral in insceniral, temveč tudi igral in pel), drzni in duhoviti songi, ki so vezali prizor s prizorom, medtem ko se je menjalo prizorišče vpricho začudenih gledalcev — vse to je osvojilo publiko, ki je dajala predstavi vse priznanje in se še in še vračala v gledališko hišo. Malo drugače je presojala vso reč strokovna kritika; sodbe niso šle čisto vzporedno, bile pa so razdeljene tako, da so kazale resne pomisleke o delu na eni strani, pa tudi o umetniški vrednosti odrske realizacije na drugi strani. Razumljivo je, da je bila Koblarju »Beraška opera« kočljiva »s čisto lepočutnega vidika«, vendar je zapisal tako bolj v skrbi za publiko, saj bi »poprečna sodba« utegnila reči, da je vse to »odurno in prostaško«; priznal pa je, da je stvar dokaj drugačna, če skušamo dojeti delo v njegovem bistvu in prišel je zato našo predstavo med prav posebne dramske dogodke. Nasprotno pa je Vl. Pavšič v reviji »Ljubljanski zvon« brez pomislov sprejel to »staro, vedro, pristrčno angleško igro«, njen veder optimističen pogled na svet, dobrohotno opravičevanje človeka, humor in celo »svetlojasno obzorje«. Tudi uprizoritvi je sicer priznal zanimivost, živahnost, prožnost in tako naprej, vendar ga je pustila nekoliko praznega, gibala se je »med šlagerjem in resnično umetnostjo«, v njej je bilo celo »več mode kot umetnosti, več teatra kakor življenja«.

»Beraška opera« je bila uvod v tretjo in poslednjo sezono mladostnega dela Bojana Stupice v Ljubljani, Škvarkinov »Izpit za življenje« je sklenil to sezono. Tako se je končalo obdobje, ko je pripravil mladi režiser ljubljanskemu občinstvu šestnajst gledaliških večerov ali, če štejemo na isti večer uprizorjeno »Gospodično Julijo« in »Snubača«, pa še nerojeno Kreftovo »Veliko puntarijo«, je postavil na ta oder osemnajst dramskih del. Prav vsem je oskrbel tudi scenski okvir, v mnogih svojih predstavah se je uveljavil tudi kot igralec, nastopal pa je hkrati pod vodstvom drugih režiserjev — Milana Skrbinška, Osipa Šesta, Cirila Debevca in Bratka Krefta.

Dane so mu bile dokaj široke, vabljuje repertoarne možnosti, kakor je mogoče razbrati iz tega našega pregleda. Zapisane so bile ob tem njegovem delu, s kaj redkimi izjemami, same ugodne, pogosto pa celo vznesene besede priznanja.

Vendar, ob koncu gledališkega leta 1937/38 je Bojan Stupica zapustil Ljubljano in postal režiser Narodnega gledališča v Beogradu.

V poldrugi sezoni je postavil na beograjski oder sedem dramskih del. Med njimi so bila nekatera iz njegovega ljubljanskega repertoarja, najprej slovenska noviteta, »Direktor Čampa« Jožeta Kranjca in popularna komedija »Pesem s ceste«, ki mu je prinesla po ljubljanskem in beograjskem še nov uspeh, ko jo je tretjič uprizoril v Zagrebu (1940). V Beogradu je režiral še Vojnovića, Bulgakova, Zweiga, Gehrija in po premieri s Cocteaujevimi »Strašnimi roditelji«,



A. N. Ostrovski, »Še tak lisjak se nazadnje ujame« (Drama SNG v Ljubljani, 1947—48).
Na zgornji sliki sta Sava Severjeva in Stane Sever

januarja 1940, izgubil angažma. Tik pred začetkom vojne se mu je ponudila priložnost za redno delo v Zagrebu. Z novim zanosom se je lotil priprav za Kaufmann-Ferberjeve igro »Večerja ob osmih«, ki jo je že prej z velikim uspehom uprizoril v Ljubljani z naslovom »Simfonija 1937«, vendar, preden je delo dozorelo do premiere, je država razpadla in premiere nikoli ni bilo.

V prvem vojnem letu najdemo Stupico spet v Ljubljani. Tisto sezono, od jeseni 1941 do aretacije, je pripravil na odru ljubljanske Drame pet premier, med njimi nekaj takih, ki jih štejejo med njegove večje uspehe in h katerim se je tudi še pozneje rad vračal: Pirandellovo igro »Nocoj bomo improvizirali«, adaptacijo Držičeve komedije, presajeno v Slovensko primorje z naslovom »Boter Andrash« in Moliérovo »Šolo za žene«. Po tej premieri pa je usoda, tako kakor že nekajkrat prej, njegovo uspešno zastavljeno delo nasilno prekinila — to pot za cela tri leta. Tako je bilo sklenjeno drugo, najkrajše in v nenormalne razmere utesnjeno obdobje Stupičevega rednega dela v Ljubljani.

Tretji in poslednji angažma Bojana Stupice se začneja v Drami Slovenskega narodnega gledališča 1945. leta. Nova oblast je zaupala našemu režiserju takoj po osvoboditvi vodstvo osrednjega dramskega gledališča na Slovenskem, v katerem je natančno deset let prej začel s svojim rednim delom in v katerem je dosegel tista leta svoje prve velike uspehe, s katerimi je opozoril nase vso Jugoslavijo. Stupica je vodil ljubljansko Dramo v prehodnem obdobju, ko se je bilo treba boriti s težavami, kakršne se nam zde danes komaj še razumljive. Na eni strani je moral premagovati nepremostljive tehnične zapreke — ohranjeno je pismo, v katerem je prosil za pomoč pri nabavi projekcijskih žarnic samega predsednika vlade — na drugi strani je imel vezane roke pri sestavljanju repertoarja, saj je moralo sleherno delo odobriti ministrstvo, nič manjše težave niso bile z angažmaji itd. Novi ravnatelj pa je čutil, da je predvsem režiser in novo, odgovorno dolžnost je prevzel le zato, ker je to terjal od njega čas. Že zelo zgodaj, konec oktobra 1945, je v pismih enake vsebine prosil za razrešnico upravnika Slovenskega narodnega gledališča in ministra za prosveto. »Slovenskemu gledališču sem potreben predvsem kot režiser,« je pisal, »z delom, ki ga opravljam zdaj, pa sem kot režiser do skrajnosti oviran.« Zagotavljal je, da so začetne težave tekoče sezone pod njegovim vodstvom že prebrodili in pripravljen je bil ostati v vodstvu kot pomočnik novega dramskega ravnatelja. Vendar, njegovi prošnji takrat še ni bilo mogoče ustreči. Želja se mu je izpolnila šele 1. julija 1946, ko je prevzel njegovo mesto dotedanji načelnik oddelka za gledališče pri Ministrstvu prosvete, dramatik Matej Bor. Tistega dne je obvestil članstvo in se mu hkrati zahvalil z besedami:

»Z današnjim dnem sem razrešen dolžnosti, ki sem jih imel kot vršilec dolžnosti direktorja Drame. Vsem, ki so iskreno sodelovali z menoj za slovensko Dramo, se zahvaljujem. Mislim, da nisem nikogar hote ali zlonamerno žalil. Z vso svojo nadarjenostjo in z iskrenim odnosom do dela pomagajmo v bodoče slovenskemu gledališču s polno zavestjo, da predvsem od nas zavisi, da bo slovenska dramska kultura najbolj pozitivna postavka kulture naše domovine. Srečno, dragi tovariši!«

To še ni bilo slovo. Bil je le prehod od »delovanja« k delu, za katero se je čutil poklicanega — k ustvarjalnemu režijskemu delu. Vendar, tudi v tistem najtežjem letu, ko je Bojan Stupica v še neurejenih in marsikdaj hudo zapletenih razmerah vodil ljubljansko Dramo, je našel voljo in moč, da je opravil



A. Adamov, »Pomlad 71« (Drama SNG v Ljubljani, 1964—65)

poleg vodstvenih poslov še — po današnjih normah — delo dveh režiserjev in dveh scenografov: zrežiral in insceniral je tisto leto šest dramskih del. Prvi dve premieri sta bili sicer res iz njegovega »starega« repertoarja, vendar pripravljene na novo, v veliki meri tudi z novim ansamblom: Cankarjeva komedija »Za narodov blagor« in Molièrova »Sola za žene« — vse drugo pa je bilo novo: krstna predstava Zupanove drame iz časa okupacije, »Rojstvo v nevihti«, Goldonijeve »Primorske zdrahe«, Krleževa drama »V agoniji« in igra sovjetskega pisatelja Gorbatova »Mladost očetov«.

V novi sezoni, 1946/47, so bile njegove ustvarjalne sile sproščene, saj se je mogel ves posvetiti umetniškemu delu. Vendar, v tem letu je že prišlo vabilo iz Beograda in pričele so se priprave za ustanovitev novega Jugoslovanskega dramskega gledališča, še prej pa je v prestolnici dvakrat gostoval — z novo uprizoritvijo Cankarjeve komedije »Za narodov blagor« in Krležovo dramo »V agoniji«, ki ju je pripravil z beograjskim ansamblom. Stupica je že čutil, da se znova poslavlja od ožje domovine, kljub temu pa je ustvaril prav v tej sezoni, poslednji na ljubljanskem odru, nekatere svoje najdragocenejše predstave. Nemara to ne velja v celoti za uvod v sezono, za režijo Kreftove »Velike puntarije«, ki jo je pripravljala Stupica že pred vojno, pripeljal do generalke, premiero pa je oblast zabranila; velja pa to za novo uprizoritev Krleže drame »Gospoda Glembajevi«, četudi je v spominu ljubljanske publike še živela mojstrska Gavellova interpretacija, predvsem pa za izjemno postavitev komedije A. N. Ostrovskega, ki je bila uprizorjena v Ljubljani z imenom »Še tak lisjak

se nazadnje ujame«. To je bila predstava, ki je združevala vse vrline: bila je nadvse domiselna in igriva, zvesta literarni predlogi in hkrati odrsko sproščena, grajena s širokimi zamahi suverenega odrskega oblikovalca in z občutljivim poslušom za najbolj drobne detajle. Prav zaradi uspeha te predstave je bilo slovo od režiserja, ki je pustil kljub kratkotrajnosti svojih ljubljanskih angažmajev tako trdne zareze v profilu ljubljanske Drame — toliko težje in bolj boleče.

S Stupico je Ljubljano zapustil mož, ki je v najbolj kritičnem letu usmerjal delo Drame Slovenskega narodnega gledališča; domiseln režiser in oblikovalec odrskega prostora; svojevrsten igravec, četudi so bili njegovi nastopi spričo tolikih opravkov zadnja leta vse bolj redki; pedagog, ki je sodeloval pri oblikovanju nove Akademije za igralsko umetnost in na njej predaval osnove dramske igre in režije.

Spčetka se ni zdelo, da bo slovo trajno in dokončno. Stupica je imel dober namen, da se še vrne, če to ne, pa se bo vračal v to gledališko hišo in znova delal v njej vsaj kot gost. Tako si je želel sam in tako je želelo tudi vodstvo ljubljanske Drame. Ohranjeni dokumenti zgovorno pripovedujejo o tem, kako se je dogovarjal za vrsto režij, ki so jih potem opravili drugi ali pa tudi nihče. Zelo si je želel komedije Gribojedova »Gorje pametnemu«, tudi scenske osnutke je že pripravljaj (potem sta opravila to delo režiser Gavella in scenograf Žedrinski); ponudili so mu režijo »Kralja Leara«, ki ga je potem uprizoril prav tako Gavella, pa »Antonija in Kleopatro«, ki še do danes ni bila uprizorjena v Ljubljani — »Leara« je po premisleku odklonil z utemeljitvijo, da »se ne bi imel kdaj temeljito pripraviti, kar je za to nadvse odgovorno delo potrebno«; tekli so tudi razgovori o »Gorečem srcu« Ostrovskega, ki ga je potem režiral Žižek in o Millerjevi drami »Vsi moji sinovi«, za katero je še pripravil scenske osnutke, režijo pa je prevzel Jože Tiran; mislil je tudi na prevod Sterijine »Pokondirene tikve«, prav gotovo z željo, da bi ga tudi sam postavil na slovenski oder — in še in še. Stupica si je želel nazaj in ljubljansko vodstvo ga je vztrajno vabilo. »Buča, nujno je, da ne prekineš svojega dela z našim teatrom, ki si ga prav Ti dvignil,« tako mu je pisal novi ravnatelj Slavko Jan decembra 1948. »Ansambel potrebuje Tvoje injekcije in se Te želi.« Vendar, od vseh načrtov prvih let po slovesu je bilo realiziranih malo več kakor nič: poleg scene za »Vse moje sinove« le še ena, za ameriško igro »Globoko so korenine«, med režijami, ki jih je opravil kot gost, pa tudi ena sama in še to skoraj pet let po slovesu — ne prav uspela postavitev španske igre »Fuenteovejuna« jeseni 1951. Če prištejemo k temu še v letu 1952 posneti film »Jara gospoda«, za katerega je napisal Stupica scenarij po motivih Kersnikove povesti, vodil režijo, zamislil prizorišče in igral eno izmed glavnih vlog — je podan s tem pregled vsega njegovega dela na Slovenskem od prvih srečanj pa do leta 1952.

Po teh srečanjih so bili njegovi stiki s slovenskim gledališčem prekinjeni za celo desetletje.

Šele Bojanu Štihu je uspelo, da je pridobil — nekaj mesecev zatem, ko je prevzel ravnateljske posle — Stupico za novo delo v ljubljanski Drami. Prišel je, sredi sezone 1961/62, in študiral s pomlajenim ljubljanskim ansamblom, v katerem so bili mnogi njegovi nekdanji študentje z Akademije, vzporedno dve sodobni dramski deli: Dürrenmattovega »Romula Velikega« in Marceaujevo komedijo »Jajce«. Dobri dve leti zatem je spet prišel in naštudiral, jeseni 1964,

z ansamblom ljubljanske Drame »Pomlad 71« Arthura Adamova, hkrati pa z mladimi igralci Mestnega gledališča ljubljanskega dramtizacijo romana F. M. Dostojevskega »Ponižani in razžaljeni«. Zdelo se je, da se igralci zavedajo dobrih možnosti ob skupnem delu z režiserjem takih izkušenj, ki si je pridobil že tudi prenekatero priznanje v svetu; zdelo se je tudi, da se gledališki obiskovalci vesele srečanj z režiserjem, katerega predstave so še živele v njihovi zavesti. Javnega priznanja pa so dočakali tako avtorji, ki jih je predstavil, kakor tudi režiser sam — bore malo. Očitke starejših ocenjevalcev je sprejemal z neprikrito ironijo, bolj boleče pa so bile zanj nemara sodbe najmlajših, ki so ob teh obiskih pisali, kako jim je bil Stupica »zglede polnega, neodtujenega in avtonomnega gledališča«, z režijo Adamova npr. pa jih je prepričal, da »nujnost njegove gledališke prisotnosti v Ljubljani le ni tako neukinljiva, kakor se je dozdevalo v začetku«; ali, ob delu v Mestnem gledališču, da je bila »premiera izrazit korak nazaj v prizadevanju tega kolektiva po sodobnem in aktualnem gledališkem izrazu«, da smo bili priča gledališču, ki »ne spada na odrske deske leta 1964«.

Še enkrat je prišel v ljubljansko Dramo, v jubilejnim letu 1967. V decembru je bila premiera pri nas še neznane drame A. P. Čehova »Ivanov«; vzporedno je pripravil, spet z ansamblom Mestnega gledališča ljubljanskega, dve enodejanki madžarskega pisatelja Ferenca Korinthyja za televizijski ekran: obe, »Ob reki« in »Bösendorfer«, sta bili na sporedu v februarju in avgustu 1968.



Dramatizacija romana F. M. Dostojevskega »Ponižani in razžaljeni« (Mestno gledališče ljubljansko, 1964—65)

Takrat, po zadnjem gledališkem obisku v Ljubljani, mu je bilo podeljeno tudi najvišje slovensko priznanje, Prešernova nagrada.

Z igro Antona Pavloviča Čehova se je poslovil v jubilejnim letu od ljubljanskega gledališkega občinstva. Z drugo igro tega pisatelja, ki mu je bil vselej med najljubšimi, z njegovimi »Tremi sestrami«, je sklenil leto dni kasneje svoje delo na slovenskem odru, ko je pripravil novo uprizoritev s tržaškim ansamblom.

Sedem gledaliških sezon v Sloveniji, štirideset dramskih večerov, če prištejemo še gostovanja zadnjih let — to je prav gotovo le majhen kos dela, ki ga je opravil Bojan Stupica v štirih desetletjih na jugoslovanskih in evropskih odrih. Vendar, le malokateri režiser je zarezal tako ostre sledove v razvoju neke gledališke hiše, kakor velja to posebej za delo Bojana Stupice v ljubljanski Drami, malokateri režiser se je znal tako približati igralcu in prisluhniti publiki, ne da bi se jim pri tem uklonil. V enem izmed redkih člankov, s katerim je pospremil svojo uprizoritev — režijo »Šole za žene«, je takole povedal:

»Povprečnemu okusu ne strežem! Ne, tega ne delam! Kar delam, delam krvavo zares in zagrizen v zavest, da služim stvari, stvari gledališča! Brez ozira na to, ali ugajam ali ne. Nemara nimam zmerom najsrečnejše roke. Zato pa gotovo nešteto krat srečno.«

Gledališče mu je bilo »velika stvar«; bil je prepričan, da se v njem, ne v življenjskem, temveč v umetniškem merilu, »tarejo stvari tega sveta«; bilo pa mu ni samo velika, temveč tudi »čarobna stvar« in zato se mu je zdelo vredno živeti zanjo.

Stupica ni bil le interpret literarne umetnine (kdaj pa kdaj nemara literarno premalo zvest interpret!), temveč predvsem samostojen, ustvarjajoč umetnik, razgiban in domiselni oblikovalec odrskega prostora in človeških postav v tem prostoru, ki mu je z barvo in zvokom dajal nove razsežnosti; bil je žlahten komedijant v najlepšem pomenu te besede in prav ta lastnost je dala domala vsem njegovim uprizoritvam na slovenskih odrih izjemen čar.

V Trstu je sklenil svoje delo, namenjeno slovenskemu odru, tržaškemu gledališču pa je bil namenjen tudi njegov poslednji načrt, misel na uprizoritev Brechtovega »Dobrega človeka iz Sečuana«. Začrtal si je bil že prizorišče in posnel prve songe, ki naj bi povezovali prizore nove predstave. Nekaj dni po umetnikovi smrti nam je poslal ta posnetek generalni sekretar Zveze kompozitov Jugoslavije s spremnim pismom: »Na traci, koju vam sa zadovoljstvom poklanjam, snimljen je glas Bojana Stupice u trenutku kada mi je on, svega dva dana pre odlaska u bolnicu, recitovao pesme iz Brechtovog dela ‚Dobar čovek iz Sečuana‘, koje smo baš otpočeli da pripremamo za Slovensko gledališče u Trstu.«

Ta posnetek hranimo in poslušamo s posebnim spoštovanjem; za nas je dragoceno pričevanje o poslednjem delu, ki ga je namenil Bojan Stupica slovenskemu gledališču.

Bojan Stupica et les théâtres slovènes

Le metteur en scène slovène Bojan Stupica (1910—1970) créa la majorité de ses mises en scène dans les théâtres de Belgrade et autres théâtres yougoslaves, en dehors de sa patrie proprement dite. Il ne fut engagé en permanence en Slovénie que pendant 7 saisons et cela à des périodes différentes. Notre article examine ces périodes: les premières expériences de débutant, le premier engagement au Théâtre national de Maribor (1934—35), le premier engagement au Théâtre national de Ljubljana (1935—38), une saison pendant la guerre dans ce même théâtre (1941—1942) et 2 saisons après la libération (1945—1947), lorsqu'il fut en même temps directeur du Théâtre Drama de Ljubljana. L'article donne un aperçu de tout le travail fait par Stupica dans les théâtres slovènes et s'arrête plus particulièrement auprès de quelques représentations (Raynal: *Le tombeau sous l'arc de triomphe*, 1931, Begović: *Sans le troisième*, 1932, Shaw: *Le Dilemme du Docteur*, 1935, Škvarkin: *L'étrange enfant*, 1935, Cankar: *Pour le bien du peuple*, 1936, Gay-Brecht: *L'Opéra de quatre sous*, 1937, Molière: *L'Ecole des femmes*, 1945, Krleža: *Les Seigneurs Glembaj*, 1946, Ostrovski: *Le plus malin s'y laisse prendre*, 1947). A la fin de l'article l'auteur note les dernières visites de Stupica à Ljubljana et Trieste et évalue la signification du travail de ce metteur en scène pour les théâtres slovènes.