

Rade Pregarc v Trstu in Ljubljani (1912–1921)

Rade Pregarc (1894–1952), ki se je naučil gledališke umetnosti v Rusiji (MHAT) in na študijskih poteh po Italiji, Nemčiji in Franciji, je bil najprej igralec v Trstu (od 1912 do 1914), nato pa — po prvi vojni, ko je bil ujetnik v Rusiji in udeleženec oktobrske revolucije — v Ljubljani (od 1919 do 1921). Od tod je odšel v Split (od 1921 do 1927), kjer je poleg igranja že opravljal dvoje pomembnih gledaliških služb, ki sta odslej poglavitni v vsem času njegovega aktivnega gledališkega delovanja: režiranje in vzgajanje igralskega naraščaja. Zatem se je znova, a zadnji-krat, vrnil na delo v ožjo domovino: v Mariboru (od 1927 do 1929) »je znal sprožiti vzpon igralskega zbora v celoti in sprostiti moči posameznikov« in tako dvigniti gledališče »na višjo umetniško raven« (Slov. gledal. leksikon, V. Smolej). V sezoni 1929/30 je delal v Beogradu, od 1930 do 1936 v Sarajevu, od 1936 do 1937 pa v Banjaluki. Tedaj je bil zaradi težke bolezni upokojen (izguba sluha, otrdelost hrbtničnih vretenc, pešanje vida). Njegovo neposredno gledališko ustvarjalnost prof. Koblar karakterizira takole: »Kot igralec je ostal zvest realistično-psihološkemu oblikovanju, najljubše so mu bile vloge krepih značajev; kot režiser je igro oblikoval v zaokroženi celoti, podrobni resničnosti in s poudarkom pisateljeve misli. To smer je uveljavljal tudi kot učitelj v dramatičnih šolah in kot vzgojitelj mnogih jugoslovanskih igralcev.« (SBL) — Prevedel je — največ v srbohrvaščino — nad petdeset iger iz ruske, nemške, italijanske, francoske in češke dramatike. Prevajal je srbohrvaške igre v slovenščino in narobe in se tudi s tem uvrstil »med tiste kulturne delavce, katerim je posredovanje med slovenskim in srbohrvatskim kulturnim življenjem radostna naloga in življenjsko poslanstvo« (Borko, Jutro, 12. marca 1936). — Bil je eden prvih in najpomembnejših voditeljev v igralski stanovski organizaciji.

Tu priobčeni sestavek obravnava Pregarčeva prizadevanja le v letih od 1912 do 1921 (Trst, ujetništvo in seznanitev s hudožestvenim teatrom, Ljubljana).

Rade Pregarc nam je spričo kratkotrajne navzočnosti v območju domače gledališke kulture (Trst, Ljubljana, Maribor — povsod le po dve leti) bolj ali manj neznan. Najdemo ga sicer v SBL 1949 (France Koblar), v Slovenskem dramskem leksikonu 1962 (Viktor Smolej) kakor tudi v Slovenskem gledališkem leksikonu 1972 (tudi Viktor Smolej), celo sam se nam predstavi v tržaških Razgledih 1950, celotne podobe o njem pa doslej, žal, še nimamo. Žal zato, ker

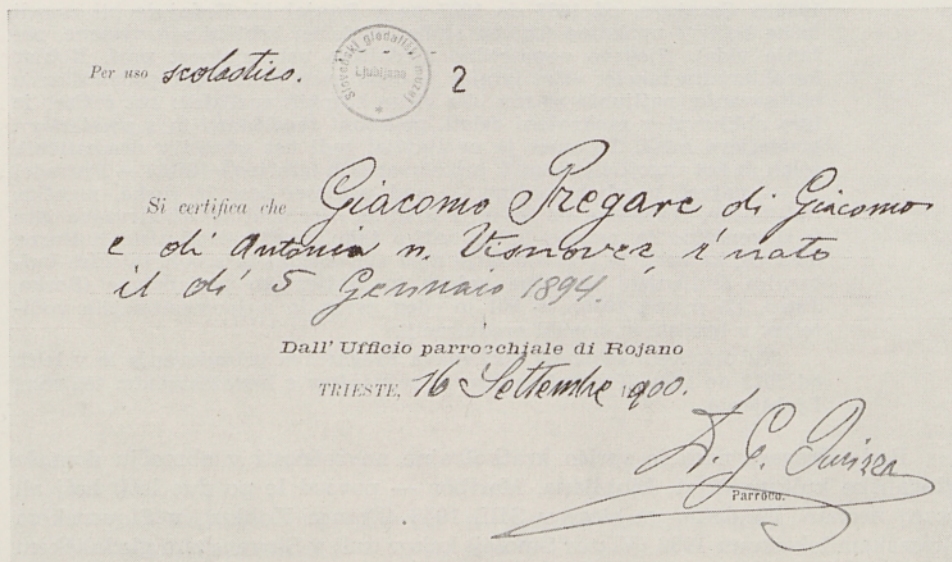
se je ob pretresu njegovega dela in usode pokazalo, da gre za nadvse pomembno gledališko osebnost, ki smo jo — pisec bo to skušal dokazati — po krivem prezrli in zanemarili.

»Veseli in nemirni fant z rojanske ruše.«
(dr. V. Vovk Pregarcu)

Rodil se je 5. januarja 1894 v Rojanu v Trstu. V krstni list so mu zapisali ime Giacomo. Tako je bilo ime tudi očetu, rojenemu 1861, ki je bil zidar. Mati Antonija roj. Višnovec je bila dve leti starejša od moža (1859). Poročila sta se 12. februarja 1887. Rado je bil njun edini otrok.

Po osnovni šoli je šel v gimnazijo, v šolskem letu 1911/12 pa je maturiral — ne v Trstu, pač pa na slovenskem moškem učiteljišču v Gorici. (Potrdilo prič Ferda Delaka in Zvonimira Barbianija leta 1946.)

V »avtobiografiji«, ki jo je Pregarc marca 1936 poslal iz Sarajeva B. Borku v Ljubljano in ki jo je slednji uporabil za članek ob 25-letnici Pregarčevega umetniškega dela (Jutro, 12. marca 1936) je za Pregarčeve gledališke začetke zanimiv naslednji odstavek: »Trst je v tistih časih plaval v blagostanju in si je lahko privoščil najboljša gostovanja. Gledali smo Eleonoro Duse, Emmo Grammatico, Tino de Lorenzo, Novellija, Zacconija in druge. Poleg italijanskih so prihajala tudi nemška gostovanja npr. Moissi, Kainz itd. Medtem ko so moji sošolci pisali pesmice, sem jaz režiral, igral in plesal. Ko sem na neki dijaški prireditvi odigral z velikim uspehom glavno vlogo, me je tako prevzelo, da sem sklenil postati igralec.«



Rojstni list •



Mladenič (Trst)

Po vsem tem se zdi povsem primerna misel N. Bartulovića (Pravda, 11. 3. 1936), da je prav gledanje prvovrstnih umetnikov v Trstu, razvilo v njem ljubezen in voljo za delo v teatru in ga že pred angažmajem privabilo med mlajšo gardo tržaškega slovenskega gledališča.

Toda razumni in gledališko nadarjeni Pregarc se ni mogel zadovoljiti bolj z nacionalno-propagandnimi kot umetniškimi nalogami tega gledališča. Zato je »po dokončani gimnaziji« (kot sam pravi v intervjuju za Jugoslavenki list, 22. marca 1936) odšel najprej v Florenco, kjer je na Akademiji lepih umetnosti »leto dni poslušal predavanja prof. Luigija Rasija«. Luigi Rasi (1852—1918) je bil igralec, pisatelj in dramatik, predvsem pa mojster govora, učitelj Eleonore Duse, ravnatelj gledališke šole v Florenci, strokovnjak in umetnik, ki pa je mladega Pregarca, ki je že čutil »struje novega duha s severa Evrope« in »ki mu je nordijsko in rusko gledališče že postalo predmet študija« ter ga je vse bolj prevzemala tudi režija, močno razočaral. (Novo doba, 12. marca 1936). Zapustil je Florenco in odšel v Nemčijo, ki je bila v znamenju komorne drame Ibsena in Strindberga — k Reinhardt. Obiskal je gledališka središča Evrope — Dunaj in Berlin, nekaj časa pa je preživel tudi v Parizu. Toda tudi tu se ni znašel. »Za svojo slovansko dušo nisem našel odmeva, ki sem ga iskal,« je dejal 25 let pozneje. Zato je poromal — če je podatek natančen — tudi v predvojno Moskvo. (Nekaj od teh potovanj je gotovo opravil že v času tržaškega angažmaja — od 1912 do 1914).

Tako je v jeseni 1912 — imel je dobrih osemnajst let — s trdno gledališko vero in za naše takratne prilike tudi s precejšnjim znanjem in razgledanostjo vstopil v poklicno slovensko gledališče v Trstu. O tem angažmaju obstaja



*Njegova mati
(fotografija iz 1930)*

potrdilo iz leta 1946, ki ga je izdalo Slovensko narodno gledališče za Trst in Slovensko Primorje s podpisom Ferda Delaka in Justa Košuta in dodatnim potrdilom Maria Sile in Anteja Požarja, ki sta v omenjeni dobi sodelovala v tem gledališču.

Slovensko gledališče v Trstu — takšno je bilo njegovo uradno ime — je v obeh sezonah, v katerih je sodeloval Pregarc, uspešno opravljalo svojo nalogo (Edinost je za sezono 1919/20 objavila repertoar s 47 dramskimi, 13 operetnimi in 2 opernima deloma). Obe leti sta gledališče vodila režiser Leon Dragutinović in dirigent Mirko Polič, igrali in peli pa so med drugimi Iličič, Rumpel, Gabršček, Wintrova, Thalerjeva, Mitrovičeva, Emil Kralj.

O takratnem Pregarcu, igralcu pa tudi pevcu, človeku in kolegu sporoča Štefanija Poličeva, takrat Lepuševa, naslednje: »Sicer sem imela pred štiri-desetimi leti v Trstu dobrega kolega in prijatelja, s katerim sva nastopila v Narodnem domu v drami in opereti, imela sva skupaj prav lepe napake na odru in v veseli družbi prekrokala marsikatero urico. Izgleda, da sva se zgrešila.« (Poličeva Pregarcu 25. februarja 1952). Podobno toplo se ga spominja

Trst 1910 — Na hrbtni strani posvetilo: Spomin dragi mamici od njenega sina Radota



dr. V. Vovk — skupne mladosti, kvarteta in tržaških časov »veselja in brezbržnosti«, ko je Pregarc »gostolel kot ptič in postavil povsod, v prozi in poeziji polnega, celega fanta«. »Koliko lepih dni, večerov in noči smo prebrodili skupaj — v lepem petju in prešernem smehu. Vesel sem, da si se razmahnil, da si prišel pod same zvezde, ti, veseli in nemirni fant z rojanske ruše, ki je trda, toda polna rož. Ne vem, če je še živa tvoja dobra in skrbna mama. Ta bi te zdaj gledala z materinskim ponosom, ona, ki je stokrat rekla, da ima samo tebe... Iz srca sem te torej vesel in ti čestitam. Še naprej in višje.« (Dr. Vovk Pregarcu 7. marca 1936.) Podobna radost ob spominih na prisrčnega, veseljaškega igralskega druga preveva tudi pismo Antona Požarja. (Požar Pregarcu 27. marca 1936.)

Bilo bi nestvarno, če bi od tako rosnega fanta pričakovali bogvekako posebnih idej in uspehov, pa čeprav je preromal že precej sveta in marsikaj vedel o gledališču. Igral je, kar igravec-učenec pač lahko igra in še tega je bilo malo — največ v času do konca decembra 1912, potem pa vse do začetka nove sezone 1913/14 čisto nič. Igral je drobne like, ki lahko prijazno razveselijo,

Prot. št. 57/46.

P O T R D I L O

Uprava Slovenskega narodnega gledališča za Trst in Primorje potrjuje, da je razvidno iz tuk. zapiskov o prejšnjem Slovenskem gledališču v Trstu, da je bil tov. Rače Pregarc roj. v Trstu zdaj bivajoč v Zagrebu, Kačičeva 24 sodelujoč član istega gledališča v dobi od leta 1912 - 1914.

Smrt fašizmu - svoboda narodu!

Uprava
Ferdo Delak

Isto potrjujeta člana bivšega Slovenskega gledališča Mario Sila in Ante Požar v Trstu, ki sta v omenjeni dobi sodelovala v tem gledališču:

Mario Sila

Ante Požar



11

Potrnilo o tržaškem angažmaju 1912—1914

a nič ne motijo. Celo za opereto in opero so ga porabili — še bolj kot za dramsko igranje.

Ocene v Edinosti niso ugodne, kaže, da mu kritik ni bil naklonjen. »Treba je seveda še vsestranske pile, vendar pa — dobra volja in menda tudi sposobnost za napredek ne manjkata.« (5. oktobra 1912 ob Birinskega *Molohu*.) »Parček Julietta (gca. Lepuševe) in Brissard (g. Pregarc) bi nam bil prav ugajal, da je bil namesto tega Brissarda drug Brissard, ki bi bil, če ne drugega, vsaj toliko pel, da bi ga bilo čuti, in toliko igral, da bi ga bilo videti igrati. Tu pa niti glasu niti igre. Če ni bilo morda to samo trenutno, enodneвно razpoloženje, upamo, da vidimo v prihodnje drugega Brissarda na odru.« (8. oktobra 1912 —

v *Grofu Luksemburškem*.) In brž zatem skoraj isto: Lepuševa odlična, partner slab. »Kajti Otokar (g. Pregarc) ni bil prav nič boljši kakor Brissard. Ni to ravno velika vloga, toda tudi to praznino je treba izpolniti. Upamo, da se to zgodi čimprej.« (21. oktobra 1912 — v *Ciganu baronu*.) Toda po reprizi kritik zapiše: »Otokar nespremenjen in neizpremenljiv.« (Prim. pismo Poličeve-Lepuševe Pregarcu.) Sicer pa samo: »Pregarc primerno izvedel svojo vlogo«, ali: »Svojo manjšo vlogo izvedel prav dobro,« ali »S svojo majhno vlogo hvalevredno popolnil celoto.« (12. in 30. novembra in 7. januarja.) Tako ostane v sezoni 1912/13 le ena zanimiva izjava — »da je g. Pregarc pokazal mnogo več talenta za dramo nego drugje.« (25. novembra 1921 — Kozinski v Schillerjevih *Razbojnikih*.) V sezoni 1913/14 je mogoče opaziti le eno zanimivejšo oceno: vloga Chenterella se je zdela »nekoliko suhoparna, dasiravno ni bila izvedena slabo«. (3. novembra 1913 — v Auberejevi *Punčki*.) Zanimiva je tudi ugotovitev, da v kateri kvalitetnejših iger (Vojnovičeva *Psyche*, Tolstojevo *Vstajenje*, Tucičeva *Golgota*, Bahrov *Koncert*, Przybyszewskega *Zlato runo* ali Shakespearov *Othello*) ni bil zaseden.

Koblarjeva misel, da »ga je vzgajal zlasti L. Dragutinović«, prav gotovo drži, saj razen marljivega Poliča ni bilo človeka, ki bi ga v igralskem in splošno gledališkem oziru lahko vzpodbujal in učil.

V glavnem pa velja, da so bila vsa dotedanja doživetja in izkušnje (v Trstu in v večjih mestih Evrope), ki o njih vemo le malo, samo najnujnejše izhodišče za globoka spoznanja, ki jih je njegova prav gotovo občutljiva in umetniško nadvse nadarjena osebnost dojela v izjemnih položajih, ki mu jih je navrgla prva svetovna vojna.

»Sedaj sem šele spoznal, da je gledališče
najmočnejša umetnost, če je prava umetnost.«
(Pregarc Borku)

Najpomembnejši dogodek njegovega življenja je bilo srečanje z Rusijo. Sam izpove, da ga je v Rusijo vrgla svetovna vojna, »oziroma natančneje: pretihotapil sem se tja kot civil, še preden je Rusija stopila v vojno.« (Jugoslavenski list, 12. marca 1936; enako v mariborskem Večerniku, 17. marca 1936.)

Sicer pa se podatki o bivanju v Rusiji hudo bijejo med seboj ali pa imajo celo povsem drugačno vsebino. Tako npr. beremo, da je preživel v Rusiji zdaj tri pa spet kar pet let. Kako se je kot civil vrnil iz Rusije in bil mobiliziran, prav tako ne izvemo. Zmoti nas tudi trditev, da »je kot politični begunec«, torej ne kot mobiliziranec »zašel med vojno v Rusijo« (K. Dobida, Jubilej slovenskega igralca, Slovenec, 15. marca 1936), da je bil jugoslovanski dobrovoljec in celo obsojen na smrt, potem pa spet, da je bil udeleženec oktobrske revolucije.*

* (V članku Naša drama, igralci in kritika — Slovenec, 13., 16. in 17. marca 1920 — Pregarc zavrača recenzenta, ki mu je, ko je igral Antonija v *Beneškem trgovcu*, očital indiferentnost v sceni pred sodiščem, češ da gre tam vendar na življenje in smrt. Toda, pravi Pregarc, v smrtnem strahu živci popuste, človek otopi, odpovedo mu udje, včasih celo razum. »Da, spominjam se, da sem bil sam takrat, ko je avstrijska vojska zasedla Odeso, kjer sem živel in sem bil kot avstrijski državljandezertar, veleizdajalec, avstrijski državi nevaren človek, za kar so me imeli, sojen in obsojen na smrt. Pozneje je prišla čudovita rešitev — no, to so pač moje osebne zadeve in ne sodijo sem. Spominjam se le precej natančno, kako mi je bilo pri duši v tistem trenutku, ko so mi povedali razsodbo. In pri študiranju Antonija sem se spomnil na to.«)

Ker vse to najdemo v različnih časnikih, nas toliko bolj zanimajo redki dokumenti, ki govore o tem:

1. V seznamu potrdil, ki jih je po drugi vojni predložil Hrvaškemu narodnemu gledališču v Zagrebu, je omenjeno tudi potrdilo, da je član Združenja borcev oktobrske revolucije, in izjava o sodelovanju v oktobrski revoluciji.

2. Prošnji za upokožitev (po drugi vojni) je priložena tudi izjava »o boravku za vrijeme prvog svetskog rata kao zarobljenik i o učestvovanju u Velikoj Oktobarskoj revoluciji od 1. oktobra 1914 do maja 1919«.

3. Vinko Anžič, strojni tehnik iz Ljubljane, in Zvonimir Barbiani, inšpektor v pokou iz Zagreba potrjuje, da je bil Pregarc »za vrijeme prvog svetskog rata zarobljenik u Rusiji te je god. 1917 u Odesi učestvovao u Velikoj Oktobarskoj revoluciji. Boravak u Rusiji trajao je od 17. avgusta 1914 do 31. maja 1919«.

4. Ruska vojaška uprava vojnih ujetnikov v Odesi dovoljuje Pregarcu odhajanje v mesto — 15. januarja 1918.

5. Vojna dopisnica, ki so jo starši 21. januarja 1917 poslali sinu v rusko ujetništvo in je Pregarc nanjo sam napisal svoj naslov: Jakov Pregarc, Kriegsgefangener, Nowomoskovsk, Guv.: Jekaterinoslav. Glasi se: »Dragi Nepozabljeni Sin! dobili 2 dopisnici u kateri pišeš dasibil bolan oh kako mi je teško priscru ker ti ne morem pomagati posebno u bolezni. Koliko krat te vidim u sanjah pa usaki krat lepega in elegantno oblečenega a ubogi reveš menda ni tako. Dragi moj Sin! Nisi prau razumel zaradi imetja jast sem hotela reči da čebi slučajno tako onemogli dabi morali umreti, da komu bi hoteli izročiti za oskrbnika dokler biti prišel domou in ne dabi pripisovala drugemu toni mogoče tudi čebiti ukazal ne. Bodi pomirjen Dragi Sin saj veš da nimam družih otrok kakor tebe in čebi mogla biti hotela še toliko in toliko pripraviti a veš da smo ubogi in tudi ti z nami, dosedaj ni še tako hudo hvala Bogu smo kakor ponavadi upajmo in Srčne pozdrave in poljube tvoji stariši zbogom.«

Rusija ga je vabila, ker je upal, da mu bo nudila nova gledališka spoznanja.

V intervjuju 1936 (Jugoslavenski list, 12. marca) izjavlja: »Usoda mi je namenila, da v zgodnji mladosti obhodim vso Evropo. Da se potepam kakor nomad. Po končani gimnaziji sem bil najprej v Florenci. Zatem je bil na vrsti Dunaj. In ugotovim tole: Italijani terjajo bolj formo kot dikcijo, Nemci hočejo red in natančnost. Vidim: manjka duša in duševnost. Tu v Rusiji, v slovanski materi, se gledališko prerodim. Hudožestveno gledališče naredi name globok vtis. Izoblikuje v meni neki drug, slovanski Weltanschauung.« V nekem drugem intervjuju (Večernik, 17. marca 1936) misel ponovi: »Tam v slovanski Rusiji pri Hudožestvenikih sem se prerodil v gledališki umetnosti. Hudožestveni teater je napravil name globok vtis in prepojen z novim, slovanskim svetovnim nazorom in s slovansko umetnostjo sem se po vojni vrnil v domovino.«

Začel je temeljito študirati umetnost hudožnikov. Borku sporoča, da je to počel v Moskvi (Jutro, 12. marca 1936). »Sedaj sem šele spoznal, da je gledališče najmočnejša umetnost, če je prava umetnost. Kolikor so mi dopuščale razmere, sem študiral teater na čisto novi podlagi, namreč na podlagi slavnega Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka. Rusija me je povsem prerodila in vrnil sem se iz nje duševno znatno bogatejši.« Tudi K. Dobida v svojem članku o Pregarcu (glej spredaj) trdi, da se je »njegova usoda dokončno odločila, zlasti ko je v

Absender: *Jakob Pregarc*
First Officer Vermellis
Antonia 7.506

Correspondance des prisonniers
 de guerre
 ВОЕНО-ПЫСНЬ

43 Carte postale

Adresse: *Jakob Pregarc*
Kriegsgefangener
Nowomoskowsk
Gouv. Jekaterinodar
Russland

Адрес: *Ековъ Прегарцъ*
Военно Пыснный
г.р. Новомосковскъ
земская управа
губ. Екатеринбургская
Россіи

Portofrei
 Безплатно

Verlag der österr. Ges. vom „Roten Kreuze“
 Издание Австр. Общ. Краснаго Креста.

Nachdruck verboten
 Перепечатка воспрещается

Preis 3 Heller per Stück

Materina dopisnica sinu v rusko ujetništvo

Moskvi mogel od blizu opazovati in občudovati ustvarjanje slovitega Hudožstvenega teatra.« »Umetnostne pobude,« nadaljuje Dobida, »ki jih je prejel v Rusiji, so ga vodile vse do današnjih dni, vselej mu je sijal pred očmi ideal resničnega umetniškega gledališča, ki naj bi — prosto vseh gmotnih težav — služilo samo pravi in čisti umetnosti.« Podobne misli razvija člankar v splitskem časniku Nova doba (12. marca 1936): Pregarc je stopil v veliko in slovansko umetniško okolico, ki je ustrezala njegovim željam. Hkrati je doživljal naj usodnejše dni Rusije, posebno še njeno revolucijo. (»Bilo je takrat brez števila sprememb,« pripoveduje v Jugoslavenskem listu, »ruski človek je takole gledal na položaj: napiti se do mrtvega in imeti svobodo, da jahaš po pločniku. Stražniki ti pravijo, da je to prepovedano, ti pa samo pristaviš: Bratec, ampak to je ravno svoboda.«) Toda gledališkega študenta Pregarca nič ni tako vabilo kot gledališki problemi. Poleg hudožestvenikov je spoznal še Meyerholda in vrsto takratnih ruskih avantgardistov, ki so vsi izšli iz hudožniških temeljev. Takšen se je vrnil v domovino, »s poletom in vero v narodni preporod«.

To je vse, kar vemo o Pregarcčevem »ruskem« umetniškem pa tudi socialnem prebujenju. Bilo je silno — za vse življenje. Drugih posebnih in neposrednih dokumentov o tem nimamo.

»Sanjaril je, da bi tu (v Ljubljani) uresničil
svoj načrt našega hudožestvenega teatra,
boril se je za čisto umetnost.«

(B. Borko)

Po spoznanjih v Rusiji si je Pregarc doma prav gotovo želel delati v kolikor toliko urejenem in umetniško vrednem gledališču. Pri nas je bilo takrat tako le gledališče v Ljubljani. Zato se je rad pogodil z ljubljanskim gledališkim konzorcijem — 1. oktobra 1919. Pogodbo sta za konzorcij podpisala Golia in Praprotnik. Določala je, da se angažma prične »s 15. septembrom 1919 in se zaključi s 15. julijem 1920«. Priznala mu je 700 kron stalne gaže in »doklade iz Beograda«. Zatem je Pregarc sklenil še drugo, zadnjo pogodbo z ljubljanskim, zdaj že državnim gledališčem, z veljavnostjo od 1. aprila 1920 do 15. avgusta 1921, ko je, kot je zapisano na plačilnem listu, »izstopil«. Tokrat (ob drugi pogodbi) so mu priznali 1800 kron stalne gaže in 600 kron doklad. Vrednost, ki mu jo je priznala uprava, nam pokaže primerjanje z istočasnimi plačami nekaterih njegovih kolegov: Putjata 4800 + 1800 + 1500 (režiserski honorar), Rogoz 1800 + 600, Šest 2000 + 1600, Wintrova 1400 + 600, Rakarjeva 1200 + 450, Rakuša 800 + 350. Šestindvajsetletni Pregarc torej ni štel tako malo, saj sta si bila, kar zadeva denar, popolnoma enaka z Rogozom, Wintrova z daljšim stažem in zanesljivim slovesom pa je bila celo za njim.

Opomniti velja, da se je pri Pregarčevem angažmaju na obeh straneh mislilo le na igralsko, ne pa tudi na režisersko delo.

In tako je tudi bilo: Pregarc, ki je svojo živo in inteligentno umetniško-režijsko radovednost nasitil pri Hudožestvenikih in Reinhardtju, je v Ljubljani samo igral.

Vloge v prvi sezoni (1919—1920):

1. Sir Ernest Craddock v *Favnu* Edvarda Knoblaucha; rež.: Osipovič-Šuvalov; premiera: 15. septembra 1919.
2. Študent Miško v *Dnevih našega življenja* Leonida Andrejeva; Šest; 23. septembra 1919.
3. Raymond Lagardes v *Tatu* Henrija Bernsteina; Osipovič-Šuvalov; 4. oktobra 1919.
4. Zdravnik dr. Levay v *Kasiji* Stanka Majcna; Šest; 25. oktobra 1919.
5. Svetislav v *Protekciji* Branislava Nušića; Osipovič-Šuvalov; 26. oktobra 1919.
6. Profesorja v *Mimogrede* Tadeja Rittnerja; Šest; 20. novembra 1919.
7. Janez Pologar v igri *Na Pologu* Iva Šorlija; Šest; 30. novembra 1919.
8. Župnik v *Hlapcih* Ivana Cankarja; Šest; 13. decembra 1919. (Jerman-Martinčević.)
9. Anučkin v *Ženitvi* Nikolaja V. Gogolja; Osipovič-Šuvalov; 14. decembra 1919. (Podkoljosin — Ločnik, Jajčnica — Osipovič-Šuvalov.)
10. Ključavničar Kleše v *Na dnu* Maksima Gorkega; Osipovič-Šuvalov; 7. januarja 1920.
11. Dr. Östermarkt v *Očetu* Avgusta Strindberga; Osipovič-Šuvalov; 17. januarja 1920. (Ritmojster — M. Skrbinšek, Lavra — Borštnikova.)



Ljubljana — okrog
1920

12. Urednik Karlo Petrovič v *Brezdnu* Ulderika Donadinija; Rogoz; 31. januarja 1920. (Rogoz, Rogozova, Šaričeva.)
13. Nikolaj Proj v *Kristalnem gradu* Antona Funtka; Osipovič-Šuvalov; 15. februarja 1920.
14. Antonij v *Beneškem trgovcu* Williama Shakespeara; Osipovič-Šuvalov; 25. februarja 1920. (Shylock — Osipovič-Šuvalov, Lorenzo — Rakuša, Porzia — Šaričeva, Jessica — M. Danilova.)
15. Günther v *Nori* Henrika Ibsena; Danilo; 13. marca 1920. (Nora — Borštnikova, Helmer — Gaberšček.)
16. Prior pater Makarij v *Golgoti* Srdjana Tucića; Rogoz; 21. marca 1920.
17. Drugi sleporojeni v *Slepcih* Maurica Maeterlincka; Šest; 17. aprila 1920.
17. a Prvi vojak v *Salomi* Oscarja Wilda; Šest; 17. aprila 1920.
18. Oče v *Vsiljenki* Maurica Maeterlincka; Šest; 6. maja 1920.

19. Župan v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* Ivana Cankarja; Šest; 20. maja 1920. (Krištof Kobar — Martinčević, Jacinta — Pregarčeva, Županja — Rogozova, Cerkovnik — Rogoz, Zlodej — Peček.)
20. Župan Koščak Jurij v *Pritožnih bukvah* Karla Ettlingerja; Danilo; 31. maja 1920.
21. Kmet Lenta v *Veleji* Antona Novačana; Šest; 12. junija 1920.

Vloge v drugi (zadnji) sezoni (1920—1921):

22. Profesor Kremžar v komediji *Za narodov blagor* Ivana Cankarja; Šest; 16. septembra 1920.
23. Dr. Fleischer v *Bobrovem kožuhu* Gerharta Hauptmanna; Danilo; 2. decembra 1920.
24. Dr. Lubin v *Školjki* Alojza Kraigherja; Šest; 19. januarja 1921.
25. Jakob Brodnik v *Mrakovih* Frana Kosca (Govekarja); Danilo; 23. marca 1921.
26. John Anthony v *Borbi* Johna Galsworthyja; Šest; 15. aprila 1921.
27. Voditelj iger v *Androklsu in levu* Bernarda Shawa; Rogoz; 27. aprila 1921.

Največ vlog je bilo drobnih, ustvarjalno nevznemirljivih, nekaj pa jih je le bilo, ki jim ni mogoče odrekati tako umetniške cene kot igralskih možnosti — tako npr. Anučkin, dr. Östermarkt, Antonij, Günther Krogstad in John Anthony, med domačimi pa (odigral je devet likov iz domače dramatike) Župan v *Pohujšanju*, Župnik v *Hlapcih* in Kremžar v *Narodovem blagru* pa morda še Dr. Lubin v *Školjki*.

Zaseden je bil resda v pomembnejših delih, čeprav vseskozi v tako imenovanih manjših vlogah, obšli so ga morda le pri Strindbergu (*Smrti ples* — oba dela), Andrejevu (*Anfisa*) in pri *Snu kresne noči*. Najbolj pa ga je utegnilo prizadeti, ko so pozabili nanj, ki je gorel za hudožestvenike in jih tudi zares poznal, v *Stričku Vanji* (premiera 27. septembra 1919), ki ga je na reprizi samo sufliral in ne brez grenkobe zapisal na hrbet plakata: »Sufliral v slovenskem in ruskem jeziku.«

Ansambel, v katerem je delal, je dobro označil France Koblar: »Ta pisani, maloštevilni in jezikovno neubrani zbor je opravljal delo, ki ni moglo biti na korist čisti umetnosti. Bilo je v prvi vrsti poslovanje, zakaj nove uprizoritve so se vrstile skoraj iz tedna v teden, v vseh so brez oddiha in zadostne priprave nastopali skoraj vedno isti igralci.« Koblar nato uporabi celo pričevanje Pregarca samega, ko zapiše: »To stanje je z vso resnobo in zaskrbljenostjo ugotovil R. Pregarc ob neuspelem Beneškem trgovcu 1920: po njegovi izjavi...« je vso težo dela nosilo pravzaprav 12 oseb«. »Ti,« pravi Pregarc, »nastopajo večer za večerom, edini prosti dan v tednu navadno porabijo za generalko; skušnje so dopoldne in popoldne, tako da opravijo rednega dela, vštevši večerno predstavo, po deset ur na dan.«

Režiserji so mu bili: največkrat Šest (13 krat), Osipovič-Šuvalov (8), Danilo (4) in Rogoz (3). Za Pregarca sta bila zanimiva leto starejši Šest in nad

Kolek pridržan.



Pogodba.

§ 1.

Gosp. *Rade Pregarc*

je od ravnateljstva Slovenskega gledališkega konzorcija angažiran kot član
Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani za

§ 2.

Angažma člana prične s *15. septembrom* 1919 in se zaključuje
s 15. avgustom 19*20*.

petdesetletni Osipovič,* saj sta oba usmerjala igranje »po ruskem načinu: od individualne teatralike v organsko skladnost igre, v iskanje posebnosti posameznega dramskega dela in izrazu njegovega osnovnega občutja«. (Koblar, Dvajset let slovenske drame I, str. 10.)

Kritika je povsem neznanega Pregarca ocenila preveč na kratko.

Oglejmo si najprej zasebno mnenje dramatika Donadinija. V pismu Pregarcu 21. junija 1921, torej ob koncu Pregarčevega delovanja v Ljubljani, ga zanima, če mu bo Pregarc kaj pisal o svojih kreacijah v pretekli sezoni in o svojih nadaljnjih načrtih. »Všech ste mi bili v vseh vlogah,« piše prevajalcu svoje drame *Brezdno*, »ki sem Vas videl v njih. Vaša kreacija v *Na dnu* pa me je

* Rade Pregarc je 1938 v 38. številki Jutra objavil intervju s sedemdesetletnim Jakobom Osipovičem, bivajočem takrat v Beogradu. Starec pove, da je zelo rad delal v Sloveniji. »Jaz sem bil tam kakor prerojen. Žal mi je, da sem jo moral zapustiti. Tam sem delal s takim veseljem kakor nikjer drugje. In že takrat sem opazil, da bodo Slovenci imeli najboljši teater v Jugoslaviji. In ga danes tudi imajo. Veste zakaj? Zato, ker so ga vzljubili — vsi: igralci, direkcija in občinstvo. Prav kakor pri nas na Ruskem nekoč. Vsa umetnost Stanislavskega je ena sama beseda: ljubezen... Moj Bog, s kakšnim veseljem smo delali takrat! Ali se spominjate?... Res je, ansambel je bil mlad, neizkušen, brez velike rutine, brez tradicije, toda navdušen za delo, da je po generalni vaji »Pohujšanja«, ki je trajala nekako do polnoči, brez premisleka privolil na Šestov predlog, da na svoj račun, iz čiste ljubezni do teatra, do ustvarjanja, odigra generalno vajo še enkrat! Glejte, to je tisto pri teatru, in če tega ni, teater šepa... Vidite, tega danes ni več, žal ni več. Zato je tudi malo umetnikov pri gledališčih in dosti rokodelcev. Skoraj bi rekel, sami rokodelci. Vem, takšni so časi — sistemi. Jaz nisem bogve kaj ustvaril v ljubljanski drami. Za menoj so prišli močnejši, urnejši in tudi mladi slovenski umetniki so se razvili. Vendar si laskam, da sem vsaj majhen kamenček priložil v temelje slovenske igralske umetnosti, v temelje slovenske drame. Vidite, to me veseli. To me močno veseli.« (Osipoviča v Slovenskem gledališkem leksikonu pa tudi v SBL ni.)

seveda spomnila na nekega igralca pri hudožestvenikih. Če se ne motim, je bil to Bersenjev, ki Vam je tudi sicer podoben. Vem, da ste mi bili vseč še kot župnik v Hlapcih in v Brezdnju.»

Koblar Pregarca v svojih ocenah (Slovenec 1919—1921) nekajkrat sploh ne omeni, tako npr. njegove vloge v *Narodovem blagru* in v *Školjki*, ga odkloni kot Antonija v *Beneškem trgovcu* in priorja v *Golgoti*, večkrat pa tudi pohvali: »Ta večer je bil gotovo najboljši R. Pregarc... Prepričevalno more to doseči samo vesten in resen igralec« (*Nora*); »Odlični so bili g. Pregarc kot župan, dasi je težko igrati pesniško govorečega župana v irhastih hlačah« (*Pohujšanje*); »Končni prizor med Anthonyjem (Pregarc) in Robertsom (Rogoz) je do groze pretresljiv« (*Borba*). Pomembna je pripomba, da se Pregarcu »večkrat primeri, da mora igrati stvar, ki je njegovim boljšim zmožnostim nasprotna«. Ugotoviti tudi velja, da v njegovih obširnejših pregledih čez obe sezoni, Pregarčevega imena ni najti.

Nič posebnega niso našli na njem tudi kritiki Slovenskega naroda in Jutra. V Narodu mu Funtek kar dvakrat očita kričavost (*Brezdno*, *Nora*), presuhotnost (tudi *Nora*, prim. očitek suhoparnosti v Trstu) in indiferentnost (Antonij v Shakespearu), medtem ko v Jutru Pregarčev delež v *Narodovem blagru*, *Bobrovem kožuhu* in *Školjki* sploh ni omenjen, pohvala pa je le v oceni Pregarčevega lika Johna Anthonyja v Galsworthyjevi *Borbi*: »Poudaril bi predvsem dva prototipa: Rogoz in Pregarc, prvi kot vodja delavcev, drugi kot predsednik upravnega odbora. Oba sta bila v maskah in igri sijajna.« (19. aprila 1921.)

K. Dobida resda jubilejno ugotavlja, da je bil Pregarc v dveh sezonah ljubljanskega angažmaja »odličen interpret raznih karakternih vlog« in da se je uvrstil med prve slovenske igralce, toda očitno je, da se je dobro poznal in da mu igralstvo od Rusije sem ni bilo več edino stremljenje. (Slovenec, 15. marca 1936.) Ne le zato, ker mu je bilo očitano posnemanje hudožnikov, tudi ne zato, ker so ga premalo in narobe zasedali in ker se ni mogel sprijazniti z zgolj artistično-rutinskim pojmovanjem igralčevega opravila, pač pa zato, ker je hotel reformirati naše gledališče v celoti. In prav v tem se loči od svojih gledaliških sodobnikov, ki so sicer marsikaj znali in vedeli, niso se pa česa podobnega domislili, če pa so se, potem niso imeli ne znanja ne volje za kakršno koli drznejše in izvirnejše tveganje. »Sanjaril je, da bi tu (v Ljubljani) uresničil svoj načrt hudožestvenega teatra, boril se za čisto umetnost.« »V Ljubljani sem hotel uveljaviti ruske ideje v gledališču, a naše razmere so bile preozke,« pravi sam. (Večernik, 17. 3. 1936.) Njegova temeljna misel je bila, ustanoviti v Ljubljani »gledališko trupo v stilu Stanislavskega«. (Komedijski, 8. marca 1936.)

Če hoče to doseči, je vedel, potem mu je zaorati v širino in globino, lotiti se reševanja *premnogih problemov*, ki pogojujejo gledališče oz. ga opredeljujejo kot umetniško dejanje.

Povsem razumljivo je, da je pri tem hotel seči tudi po najneposrednejši, najhitrejši in hkrati najučinkovitejši možnosti — po *režiji*. Vendar nikakor ne kaže misliti, da nekako »ni prišel na vrsto«, kot temu pravimo, ali da je ob obeh »Rusih« — Šestu (>Režija O. Šesta je zmeraj garancija« — F. Koblar) in Osipoviču—Šuvalovu, imel manjvrednostni občutek, ali da je ob »starem praktiku« (Koblar) Danilu še premalo znal. Nikakor. Prej velja verjeti, da se je zavedal — njegovo takratno ravnanje nam to potrjuje — kako so gledališke zmage zmeraj posledica urejenosti in ubranosti mnogih, tolikokrat neopaznih

in še večkrat zanemarjenih sestavin. Sklepati smemo, da je svoje najizrazitejše gledališko hotenje, ki ga je kmalu zatem, čeprav ne v Ljubljani, z vso silovitostjo tudi uresničeval, žrtvoval gradnji temeljev, ki ne puste, da bi stavba gledališke dejavnosti visela v zraku kot žrtev zgolj navdušencev ali nezalcev, ki se jim sanja ne o zamotani izračunljivosti statike gledališke kulture in umetnosti, posebno še na Slovenskem. (J. Palavestra v članku Umjetnički nerv R. Pregarca — Jugoslavenski list 8. marca 1936 — pravi, da ga je že prva režija postavila tja, kamor je sodil: »Med režiserje duha in invencije, žive umetniške radovednosti, fantazije in živcev, ki so trepetajoči in neprestano napeti«.)

Zavedal se je, da je treba najprej razčistiti do takrat dovolj nejasne pojme o gledališču in s tem »temeljito preobraziti domačega igralca« (Koblar) pa tudi občinstvo. Zato je začel — »eden najmočnejših eruditov med našimi (tj. jugoslovanskimi) igralci« (N. Bartulović, Pravda 11. marca 1936) pisati načelne in strokovne članke ter zasnoval in uresničil prvo slovensko in jugoslovansko gledališko revijo Maska (od oktobra 1920 do julija 1921). Te vrste delovanje (strokovno pisanje in gledališki časnik) ga je odslej obsedalo vse do smrti.

Eden njegovih prvih strokovnih člankov z naslovom Naša drama, igralci in kritika je izšel v treh nadaljevanjih pod zaglavjem »Listek« v Slovencu 13., 16. in 17. marca 1920.

Avtor v njem razloži, kako naj igralec študira svojo vlogo. V tem svojem »sistemu« vidi tri stopnje: »moment prve receptacije«, »moment reflektirajoče poglobitve« in »predstavljanje oseb«. Igralci vsak po svoje prehodijo to pot — »manj ali bolj hitro, manj ali bolj naporno, z manjšim ali večjim zadržkom na glavnih postajah«.

Prva stopnja se pojavlja pri vsakem človeku, ki je količkaj občutljiv, a je umetniško še nepopolna, »ker ni mogoče iz afekta sploh nobeno umetniško, ampak samo konvencionalno predstavljanje«. Igralec tu še ne pride do objektiviranja. Žalibog večina (naših) igralcev ne pride »čez to prvo stopnjo svoje delovne poti«. Posebno igralko pogosto ostanejo na nji, nekatere kar do konca življenja. Spričo svojega »fino organiziranega instinktivnega bogastva, boljšega okusa in finejšega občutka« že v prvem afektu zadenejo vloge, ki so jim zaupane. Iz tega sledi, da »imamo zelo malo velikih ženskih umetnikov, manj kot moških, imamo pa sorazmerno več splošno boljših igralcev ženskega spola«. Popolnoma neuporabna pa je ta stopnja (afekt) v moderni umetnosti, ki je ne zanima več tip, ampak »samozavestna osebnost«, »ravno ta človek, ne drug — kajti ta bi bil drugačen«. Prav zato »moderne pesniške postavke (tj. odrski liki) zahtevajo duševne obdukcije«. — »Če izvrši to delo igralec-umetnik, tedaj imamo postavbo polno toplote in življenja, nasprotno izvrši pa to delo rutiner, tedaj imamo shemo in ne umetniško postavbo pred seboj.« Tega dela pa ni mogoče opraviti »samo instinktivno in čustveno«, ampak »samo potom refleksije«.

Ob reflektirujoči poglobitvi (druga stopnja) si skuša igralec »pridobiti predvsem jasen pogled v to, kar je občutil«, »začne analizirati svojo nalogo kot umetnik, ki premišljuje«. »On kot subjekt mora skušati predstavljati popolnoma drugega, popolnoma določenega človeka«, zato ga mora razumeti do zadnjega, mora »razsvetliti najglobokejše kote (njegove) duševne organizacije«. Cilj druge

stopnje je natančen sklep o lastni umetniški nameri. Tu torej »deluje v prvi vrsti od bistva umetnosti prepojen razum«. »Šele misel zbere vsoto različnih in različno močnih inspiracij v umetniški, skupni organizem, šele misel uravna prekipnevajoče izbruhe čustev in jih vodi zopet k temu, kar je umetniško dopustno in dobro — odpira pa tudi istočasno nove čustvene sfere. Šele misel uredi impresije. Misel jih izjednači.« (Ob gostovanju ruske skupine Muratova je J. Vidmar zapisal: »Za naše razmere je bilo pri teh predstavah mnogo novega. Predvsem dejstvo, da je vsak igralec brez izjeme *razumel* svojo vlogo. Za človeka, ki je vajen domačih predstav, je to popolnoma novo in naravnost presenetljivo.« Maska, št. 1.)

Kar je bilo na prvi in drugi stopnji umetniško pregledano in predelano, je treba na tretji stopnji umetniško upodobiti oz. predstaviti občinstvu. Pri tem je treba uporabljati s pomočjo občutenja in razuma sestavljene prvine, saj je le tako mogoče doseči, da bodo upodobljeni značaji ljudem razumljivi. Vendar je, žal, le malo igralcev, »ki izravnavajo in priravnajo pri ustvarjalnem procesu činitelje čustva in razuma«. Intuitivno ustvarjajoči umetnik se zdi v splošnem bolj omejen (enostranski), zato pa bolj resničen in nežnejše občutljiv, medtem ko je razmišljujoči v splošnem bolj mnogostranski in zanesljivejši. »Le malo po božje nadarjenih je, ki imajo v enaki meri in vse umetniške sile in umetniške pripomočke. Samo tu se tedaj lahko govori o resnični, pravi umetnosti.«

Pregarc se je zavedal, da odpira nova, kar revolucionarna poglavja, da govori o rečeh, ki so odločno proti doslej veljavnemu rokodelskemu pojmovanju igralčevega oblikovanja in mu je zato pričukovati prej jeze in zamere kot spoznanja in spremembe. Zato je pripomnil, da je »tako delovanje igralca mogoče le na velikih odrih, ki imajo dovolj ansambla, kjer ima igralec dovolj časa za študiranje, kjer vodijo gledališče strokovnjaki«. Zatem je na široko razprl karte: »Pri provincialnih gledališčih pa (kakor je npr. naše), kjer ni strokovnjakov, kjer se gledališče bori navadno z denarnimi razmerami, kjer ni dovolj ansambla, modernih režiserjev itd., je tako delo izključeno. Na takem gledališču ni igralec več umetnik, ampak rokodelec. Pri takih provincialnih gledališčih so voditelji navadno laiki-idealisti, režiserji pa starokopitni rutinerji (ki niso drugod dosegli mnogo uspehov) s staromodnim repertoarjem, katerega postavljajo na oder iz mnogoletne prakse brez čustvenega in razumskega ustvarjanja. In če pride kako novo, moderno, dobro delo v njihove roke, ga postavijo tudi na ta način na oder.« Bojijo se vsakega napredka in sicer zato, ker ne živijo z duhom moderne gledališke umetnosti. Pripetilo se mu je celo — Pregarcu — da mu je naš režiser iztrgal neko novo strokovno gledališko knjigo iz rok in mu dejal z nekakim strahom, »ki je trenutno preletel njegov obraz«: Prepovedujem vam čitati in se zanimati za take knjige!

Tudi vaj je premalo, nadaljuje Pregarc. V večjih gledališčih je najmanj 18 do 20 »dobro režiranih vaj«, v Parizu ni nobena redkost 70 do 80 vaj — v našem gledališču pa je le 6 do 10 vaj, včasih pa celo manj, tako »da ima naš igralec zjutraj vajo za igro X, popoldne za vajo Y, zvečer pa predstavo Z, tako da se mu te razne osebe iz različnih iger popolnoma zmešajo v glavi, da poda take osebe skoraj vedno nejasno, nedovršeno«. *Umetniško igranje je torej pri nas »popolnoma izključeno«*. Kje je krivda? »Pri krmilu. Zato pri podržavljanju gledališča polagajo igralci upanje v novo imenovane voditelje, če bo seveda to

imenovanje tudi srečno rešeno in bodo imenovani na ta mesta strokovnjaki-umetniki.«

Študijo je zaključil z jasno besedo o gledališki kritiki: »Kritike naših gledaliških kritikov so preveč literarne, zato ker ne poznajo dramaturgično tehničnih problemov. Saj tudi ne morejo... Ne poznajo ustvarjanja in razumevanja vloge z umetniškega in tehničnega stališča igralčevega itd. Za kritiziranje je potrebna zmožnost umetniškega presojevanja z vso s tem zvezano izvedenostjo in znanjem. Potrebno bi bilo, da bi gledališki kritiki prisostovali vsaj eno sezono pri vseh vajah in opazovali delo gledaliških umetnikov. Na ta način bi dosegli tudi to, da bi se igralci ravnali kolikor toliko po njih strokovnih kritikah. Na sedanje kritike se igralci prav nič ne ozirajo in se ne ravna po njih, ker ne najdejo v njih nič porabnih nasvetov.«

Te in podobne kritične misli za prebujo in preobrazbo slovenskega gledališča je odslej ustno in pismeno nenehno izpovedoval in zaradi njih prestajal silo gledaliških vodij pa tudi svojih kolegov. Učinkovito torišče jim je našel v reviji *Maska*, ki ji je bil pisec, organizator in glavni oz. odgovorni urednik. (V dopisu pododbora iz Osijeka pododboru v Ljubljani 17. septembra 1920 je še pripis za Pregarca: »Veseli me, da si se odločil na lastno pest izdajati Masko. Prav.« Podpis nečitljiv. — Dopis kr. policijskega ravnateljstva v Ljubljani pododboru, 20. septembra 1920: Prijava, da bo Pregarc odgovorni urednik Maske je vzeta na znanje. »Pripominja se pa, da bo mogel ostati g. Pregarc, kateri je v Trst pristojen, po ureditvi državljanstva le tedaj nadalje odgovorni urednik, če mu bo priznано državljanstvo v naši državi.«)

Maska je bila zamišljena kot polmesečnik, izšlo je je 10 števil na skupno 168 stranih velikega formata: leta 1920 1. in 15. oktobra, 1. in 15. novembra, 1. in 15. decembra ter 1921 1. in 15. januarja, 26. junija ter »kongresna številka« v juliju. Zadnji številki verjetno nista bili več v njegovi redakciji — Pregarc je bil takrat že na poti iz ljubljanskega gledališča — čeprav je geslo zadnje številke, kakor da bi ga izbral on: Naj slavje množice te ne upijani, posmeh strupenih duš naj te ne rani.

28. avgusta jo je najavil Udruženju z naslednjim priporočilom: »Revija bo prinašala (vsakih 15 dni izide nova številka) poleg strokovnih člankov in organizacijskega vestnika, novosti iz dramatične literature, izborne kritike o drami in operi (najboljši kritiki Slovenije so obljubili sodelovanje), gledališke satire in slike. Kakšnega kulturnega pomena je revija, menda ni treba posebej naglašati. Po vsem kulturnem svetu imajo take revije. Samo v Jugoslaviji se nismo povzpeli še tako visoko.« Zatem prosi za požrtvovalnost vseh članov: naj nabirajo za tiskovni sklad, povsod propagirajo idejo o gledališkem listu ter sodelujejo z dopisi in strokovnimi ali literarnimi prispevki.

Saša Šantel je po njegovem naročilu napravil risbo za platnice (Šantel pododboru 30. avgusta 1920).

Ohranjenih je nekaj odgovorov tistih, ki jih je glavni urednik povabil k sodelovanju: (Anton Funtek članka o Borštniku »zaradi preobilih poslov« ne more spisati (prispeval ga je P. Golia), urednik Jože Stabej je pripravljen »stopiti v krog sotrudnikov« in bi poročal o predstavah v mariborskem gledališču, dr. Demeter Bleiweis je pripravljen »spisati članek o pevskem glasu« (izšel je z naslovom O higijeni pevskega glasu), prof. Koštiál pa »željeno razpravo« o izgovarjavi slovenščine na odru (tudi izšla).

Ljubljana, 21. avg. 1920.

Ster...

Članom!

Pododbor Udruženja gledaliških igralcev v Ljubljani bo izšel dne 1. oktobra prva številka gledališke revije „Maska.“ Revija bo prinašala (vsake 15 dni izide nova številka) poleg strokovnih člankov in organizacijskega vestnika, novosti iz dramatične literature, izborne kritike o drami in operi, (najboljše kritiki Sloveniji so obljubili sodelovanje) gledališke satire in slike. Kakšnega kulturnega pomena je revija, menda ni treba posebej nagledati. Po vsaki kulturni svetli imajo take revije. Samo v Jugoslaviji se nismo poopeli še tako visoko. Zanes, ko stojimo pred tem ogromnim delom potrebujemo poizkuševalnega sodelovanja vseh članov. Prosimo, da nabirate na tiskovni sklad „Maske“, da razširjate in propagirate povsodi idejo o gledališkem listu. Sodelujte tudi s članki, gledališkimi satirami itd.!

Za uredništvo „Maske“

Silvester Jekel

[Signature]

Obvestilo članom Udruženja pred izidom prve številke »Maske«



*Uprava in uredništvo prve jugoslovanske gledališke revije »Maska«
(Terčec, Pregarc, Gaberščik)*

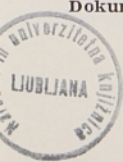
Sodelavcev ni manjkalo: Fran Albreht, France Bevk, Matija Bravničar, Pavel Golia, Stano Kosovel, Stane Melihar, Zorko Prelovec, Milan Skrbinšek, Osip Šest, Silvester Škerl, Josip Vidmar itd.

Članki in razprave so reševali vrsto problemov od ocene sezone v ljubljanski Drami in Operi, v Mariboru in Trstu, razvoja gledališke umetnosti na Slovenskem, biografij Borštnika in Verovška do problemov ekspresionistične drame in moderne inscenacije ter režije, predvsem pa vprašanja v zvezi z igralskim ustvarjanjem (Igralec in vloga — po Hagemannu, Igralec in kritika, O igralčevi individualnosti, Igralci nemih vlog) — vse to seveda sveže, živo, bojevito, tudi uporniško.

Maska je vzbudila veliko zanimanje, naročali so jo iz vse države, saj so bila v nji poročila iz vseh jugoslovanskih gledališč, tu in tam pa so se v nji pokazali članki v srbohrvaščini, tiskani tudi v cirilici.

Vendar je v ožji domovini niso vsi prijazno sprejeli. Neki —e— je v Jutru zapisal: »Maska nas je popolnoma razočarala. Kaj hoče biti pravzaprav Maska? Gledališka revija ali pa strokovni list? Masko izdaja igralska organizacija in to je dokaz, da Maske ne moremo smatrati kakor revijo, ki bo objektivno poročala o delovanju naših gledališč, o delu odgovornih gledaliških faktorjev, ki bo prinašala objektivne kritike o igralcih, ker v svoji najboljši veri v objektivnost lastnika in urednika revije si ne moremo zamišljati te objektivnosti, ki bi morala biti prvi predpogoj take revije.«

Veliko nejevoljo je vzbudila tudi v upravi ljubljanskega gledališča, češ da so se v člankih »na nedostojen način žalili člani uprave Narodnega gledališča«.



Zahtevala je celo, da mora Maska iz hiše — prav po otročje je prepovedala Udruženju prostore, ki jih je imelo v gledališki stavbi (dopisa uprave pododboru 27. januarja in 8. marca 1921). Sicer pa to že sodi v poglavje o boju za novo podobo slovenskega gledališča, ki ga je Pregarc vodil kot predsednik ljubljanskega pododbora skoraj ves čas svojega angažmaja v Ljubljani.

V tem času se je Pregarcu posrečilo svoje gledališko prepričanje izpovedovati tudi v najvišjem krogu naših kulturnih delavcev in umetnikov in vse kaže, da ni naletel na gluha ušesa. Poslušali so ga odlični penati pri Kolovratu in se strinjali z njim. Spoštovali so ga in mu, ko je že odšel v Split, vsaj dvakrat poslali pozdrave (Albreht, Gruđen, Šerko, Prepeluh, Dolenec, Glonar, Juš Kozak, Pirjevec, Dobida). Dovolj znano je že, kako zelo ga je »kot umetnika in človeka prijatelja« spoštoval Oton Župančič (Župančič Pregarcu — 4. marca 1936).

Do gledališča, ki ga je želel, je bila še dolga pot. Vse je bilo še tako narobe in neobgledeno, toliko stvari je bilo treba še prej opraviti, začeti skoraj pri temeljih. On pa je resda šel skoz ogenj vojne, ujetništva in revolucije, vendar je bil še mlad in njegove gledališke izkušnje, ki si jih je nabral v letih ruskega opazovanja, premišljevanja in učenja, so domači gledališki veljaki ocenjevali kot mladostno zanesenjaštvo in zaletavost, ki bosta na naši kranjski njivi kar brž splahnela.

Ne, je vedel, sam ne morem prebiti goščave mogočnjaštva, neznanja pa tudi sprijenosti in poniglavosti. Ruske množice so ga naučile, *da je moč in napredek v organiziranosti*, da bo samo s pomočjo organizacije mogoče voditi boj in izoblikovati materialno, moralno in duhovno osnovo umetniškega gledališča. Prevzelo ga je prepričanje, da je ob pomoči organizacije mogoče doseči celo tiste kvalitete, ki se zdi, da rastejo le v človeku samem: čut za častnost, vzajemnost, odgovornost in človeško neoporečnost.

Primerna organizacija je že bila pri roki — Udruženje igralcev Srbov, Hrvatov in Slovencev, ki je v novembru 1919 ali pa še nekoliko prej že imelo svoj pododbor v Ljubljani: predsednik mu je bil Danilo, podpredsednik Osipovič, tajnik in blagajnik pa Rado (kasneje samo Rade) Pregarc. (Glej tiskano poslanico, ki vabi ljudi, naj pristopijo kot dobrodelni ali ustanovni člani društva in s tem postanejo »zaščitniki našega igralskega poklica in naše umetnosti« — brez datuma.)

Ko sta bila brž nato — še 1919 — ustanovljena pododbora v Trstu in Mariboru, je ljubljanski pododbor postal nekakšna slovenska centrala Udruženja, s čimer so bile dane možnosti za enotno vseslovensko usmerjanje in oblikovanje nove stanovske zavesti in skladno s tem tudi novih igralskih in gledališko umetniških in organizacijskih hotenj. Pregarc, ki mu je ožja domovina ostala onstran mej nove Jugoslavije, se je tega še posebej zavedal. (4. decembra 1919 je poverjenik tržaškega pododbora igralec Kristijan Tercič pisal pododboru v Ljubljano: »Z veseljem smo pozdravili ustanovljeno društvo, ki je za igralce velikega pomena. Veselilo nas je tudi, da se je ob tej priliki spominjalo na tržaške igralce. Odzvali smo se vsi Vašemu pozivu...«)

Povojni položaj igralca je bil tako zelo neuravnan, razmere v gledališčih tako neurejene, da je bila že siceršnja igralčeva občutljivost in razburljivost



Župančičevi pozdravi Pregarcu v Split

prignana do najvišje stopnje. Medsebojna besedna in fizična obračunavanja, spletke, pijančevanje, napihnjenost, zaverovanost vaše in še drugačne nizkosti, ki jih je mnogo najti v aktih gledališke uprave in pododbora — vse to je onemogočalo napredovanje v smer umetniškega teatra, ki raste tudi iz нравstvene, razumske in duhovne odličnosti posameznika. Pregarc je vedel, da nam igralci »usihajo v malenkostih in v nekem quasi-bohemstvu in pozabijo, da jim je za kariero treba več kot da znajo tekste na pamet in da jih znajo z igro — prepleskati«. (Slovenec, 9. septembra 1927.) Oprl se je na poslanico centrale Udruženja, ki je velevala: »Na prvem mestu je dolžnost vsakega člana Udruženja, da do svojega tovariša goji iskrene tovariške, prijateljske in bratovske občutke, da mu v vsem pomaga za čim boljšo uresničitev zaupanih mu nalog in da se spodobno obnaša tako v gledališču kot na ulici, v kavarni, v zasebni hiši itd.; vsakršno drugačno delovanje in obnašanje ni vredno umetnika, ki mora spričo svojega visokega opraviila in spričo svojih plemenitih občutij za vse, kar je lepo in vzvišeno, stati v prvih vrstah kulturnih ljudi« — in z osebnim posredovanjem in pri pododboru ustanovljenim častnim razsodiščem poskrbel za brušenje škodljivih ostrin in kulturnejše odnose med člani.

Gotovo je že v Ljubljani mislil na ustanovitev *igralske šole* — v okviru Udruženja seveda — (v kasnejših angažmajih je bila prav šola, ki jo je sam vodil, neodtujljivi del njegovih pogodb), saj se je zavedal pomanjkljive strokovne in tudi splošne izobrazbe večjega dela članov. (Kasneje — 1927 — je izjavil: »Naj bi ne bilo zamere, toda res bo, da nekaj naših igralcev nima dovolj splošne inteligence« in zato poleg dramatične šole za naraščaj načrtoval tudi

»neki višji kurz za igralce same, ki bi imel značaj filozofske akademije s predavanji iz svetovne književnosti, iz jezikoslovja in fonetike, iz psihologije in filozofije sploh, medicinska predavanja, ki uvajajo v študij raznih tipov itd.«) Toda šole v Ljubljani ni odprl. Ne zato, ker bi se čutil nesposobnega, pač pa zato, ker je takšna šola že bila, čeprav menda ne dosti prida, tako da jo je Stane Melihar v Maski (št. 2) ogorčeno odklonil in z njo tudi oba učitelja: Osipoviča, ki da je »brez vsake priprave za ta posel«, in Sesta, ki je »taval brez jasnega cilja«.

Sicer pa je imelo Udruženje še mnogo drugih ciljev in namenov. Pregarc jih je nekaj nakazal v dopisu tržaškemu Dramatičnemu društvu (2. marca 1920): varovati interese članov, da se *uveljavijo zadovoljivi pogoji za razvoj gledališke umetnosti* in medsebojnega zблиževanja vseh igralcev SHS in da se doseže popoln sporazum o medsebojnem delu za napredek gledališke umetnosti; nuditi svojim članom z izdajanjem raznoterih strokovnih listov in knjig ter s predavanji in raznimi konferencami možnost, da se spopolnjujejo v svoji stroki; osnovati fond za vzdrževanje onemoglih in obolelih članov, njihovih rodbin in sirot ter slučajno nezaposlenih članov; oskrbeti svojim članom povoljne pogoje ob angažmajih ter posredovati v vseh važnih zadevah med gledališkimi upravami in posameznimi člani; prevzeti skrb, da se državne subvencije med posamezna gledališka podjetja enakomerno porazdele; varovati pred javnostjo in pri oblasteh gledališke pravice ter doseči po možnosti večje koncesije za svoje člane.

Spričo takšnih ciljev (prim. še Pregarčev napad na vodstvo gledališča v že omenjeni razpravi v Slovincu 1920) je seveda nujno prišlo do spopada z domačo upravo in do poskusa prvega štrajka sredi marca 1920, o katerem, žal, nimamo sporočil, vemo le, da je bil mariborski pododbor z njim »popolnoma solidaren« (dopis z dne 26. marca 1920).

Trenja so postajala ne samo vedno hujša, ampak tudi vedno bolj pogosta, zato je pododbor izvolil direktorij, »ki vodi do nadaljnjega vsa dela, ki se tičejo Udruženja«. Vanj sta bila izvoljena dva člana: Pregarc in Rumpel, »na katera se izvolite v slučaju potrebe obrniti« (pododbor upravi — 16. junija 1920).

Kljub temu se je pododboru posrečilo popeljati na II. kongres Udruženja v Zagrebu okoli 80 članov iz Ljubljane, Maribora in Trsta, stopiti v stik z avstrijsko organizacijo gledaliških igralcev in izvesti priprave za Borštnikov spomenik.

Upravi delovanje Udruženja ni bilo po volji, zdelo se ji je, da trpi njena avtoriteta. Skušala je zavreti njegov naraščajoči vpliv. Toda Pregarc je bil čvrst: »Odbor Udruženja je na današnji seji sklenil energično protestirati proti vsakemu vmešavanju gledališke uprave v zadeve Udruženja,« je lastnoročno pisal upravi (10. julija 1920).

V vročici bojev za predvsem gmotne koristi članstva in v negotovosti v zvezi z obljubljenim podržavljenjem gledališča, je Pregarc odšel na dopust v Trst, kjer ob katastrofalni novici o prenehanju tamkajšnjega slovenskega gledališča in v razmerah, kjer »človek v resnici ni več varen življenja« (Ižancu — 22. julija 1920), kaže nemirno zanimanje za novice iz ljubljanskega pododbora, hkrati pa tudi za stanovsko organizacijo in zavest italijanskih kolegov. (»V gledališkem delovanju — umetniškem in praktično-organizatoričnem so Italijani menda vsled teh večnih nacionalnih prepиров, demonstracij etc. zelo zaostali.



*V Splitu, kamor je odšel po bridkih izkušnjah v Ljubljani
(stoji v prvi vrsti, tretji od desne)*

Gledališča tukaj v splošnem nudijo nekaj naravnost kabaretno-operetnega, igralci niso ne organizirani ne kolegi... Organizacija se nahaja samo v Milanu in še ta je na tako slabih nogah, da bo menda kmalu prenehala.«)

Takoj na začetku sezone 1920/21 je prišlo v Ljubljani do zaostritve, ki pa se je končala z malo obetajočim septembrskim »sporazumom«, čigar besedilo je objavila tudi Maska (15. oktobra). Obsegal je deset točk, v katerih ni težko spoznati Pregarčevega deleža. Navajamo nekatere od njih:

»Da se uvede v Drami delovna doba 8 ur. Vaje se vrše samo zjutraj od 9. in ne smejo prekoračiti 14. ure. Med vajami in predstavo mora biti pavza od najmanj 4 ur. Ob nedeljah in praznikih ter v ponočnem času se vaje ne vrše. Generalne vaje se štejejo v delovni dobi kot predstave. Izvzeti so le izjemni slučaji, kjer se prekorači delovna doba zaradi eventualnih nepričakovanih dogodkov. Da se začasno uvede provizoričen disciplinarni red v smislu projekta disciplinarnega reda Udruženja. Da se oddajo denarne globe članov v upravo Udruženja za fond onemoglih članov. Da se v najkrajšem času regulirajo pogodbe in da se popravi času primerno tekst pogodbe. Da se plačajo igralni honorarji. Člani drame so dolžni nastopiti za gažo in draginske doklade 12 krat, člani opere — solisti 10 krat na mesec. Za vsak nadaljnji nastop dobijo

člani honorarje v znesku dnevnih gaž... Da se člani, ki bodo izključeni zaradi dokazanih težkih pregreškov iz Udruženja, obenem izključijo sporazumno z upravo iz gledališča. Da se čimprej povišajo draginjske doklade.«

Predzadnja točka — odstranitev iz Udruženja izključenih članov iz gledališča — je bila natisnjena razprto.

Voditelj boja je bil Pregarc. Užival je popolno zaupanje članstva. 3. oktobra je bil 2. redni občni zbor pododbora Ljubljana: predsednik spet Pregarc — z vsemi glasovi.

Uprava je zavlačevala. 15. oktobra ji pododbor piše (podpisan Pregarc), naj uresniči v obojestranskem sporazumu sprejete točke: regulira in popravi naj tekst pogodbe, izplača igralne honorarje in uvede »disciplinarni red«.

Uprava ne odgovarja. 19. oktobra ji pododbor sporoči, »da se jutri zglasi v pisarni gospoda intendanta deputacija obstoječa iz 3 članov odbora... za reševanje nujnih zadev«. To zato, »ker nismo do sedaj od strani uprave prejeli na naše dopise nobenega odgovora« (podpis Pregarc).

Deputacija je bila — tako kažejo nadaljnji dogodki — zavrnjena in pododbor je 25. oktobra poslal upravi pismo, v katerega je vključil tudi »rusko vprašanje«: uprava je namreč pravkar redno angažirala člane potujoče ruske gledališke skupine Mihaila Muratova in jim, po mnenju pododbora, nudila vso zaščito — na škodo domačega ansambla. Pododbor je v pismu terjal, naj uprava »ne zapostavlja slovenskih uprizoritev za ruskimi« ter »omogoča dostojne uprizoritve s tem, da poskrbi za primerno opremo in potrebno število vaj«, »neguje pa tudi čistost jezika, kar je z angažiranjem Rusov popolnoma onemogočeno«. Nadalje je zahteval, naj uprava »dostojno in pravično postopa« s slovenskim članstvom, ki naj ima isto plačo kot rusko. (Naš režiser ima 3400, ruski 7500 kron na mesec, naš prvi igralec 3200, ruski kar 6000 kron). V zaključku je izvajal: »Ker imamo še mnogo drugih dokazov o preziranju, zapostavljanju in razžaljenju naših članov, se čutimo upravičene, da kontroliramo in nadziramo delovanje naše uprave« in zagrozil s prenehanjem delovanja članov v Narodnem gledališču, če uprava do 30. oktobra ne ugoti vsem zahtevam.

Uprava je na dopis, ki so ga po njenem mnenju podpisali le nekateri člani dramskega gledališča, odgovorila šele 31. oktobra ob pol eni popoldne in to »dogovorno z vlado«: vsaka diskusija o nadaljnjem povišanju plač je popolnoma izključena, saj so mnogi igralci »brez splošne naobrazbe in z zelo šibkim strokovnim znanjem« bolje plačani kot uradniki 8. in celo 7. razreda; vse trditve odbora Združenja o zapostavljanju slovenskih igralcev so popolnoma neresnične; in končno: odbor Združenja je s tem, da si je arogiral pravico »kontrolirati delovanje uprave«, prekoračil svoj delokrog. Dopis je zaključila z vso ostrino in jasnim namigom na Pregarca: »Vsled tega in neprimernege tona, ki je karakterističen za odborove dopise sploh, je sklenila gledališka uprava uvesti disciplinarno preiskavo proti brezvestnim agitatorjem, ki brez vsakega povoda begajo gledališko osobje in javnost s svojim rovarjenjem, ter bo proti krivcem kar najstrožje postopala.«

Pododbor je takoj odgovoril: dopis so podpisali vsi člani, razen ruskih seveda; za pomanjkljivo izobrazbo niso krivi člani, ampak vodstvo, ki jim ne daje podpore za študij, ampak izrablja njihovo ljubezen za svoje dobičkanosne namene; slovenski igralci so zapostavljeni — lažnivec je uprava, ne Udruženje.



*Pregarc in Rakuša se peljeta na
Vis, Biševo in Hvar (1934)*



Rakuša kot knez Miškin in Pregarc kot Rogožin v »Idiotu« Dostojevskega (Split)

Pregarc se ni ustrašil. Razglasil je stavko, ki jo je še prej prijavil policiji, hkrati pa zaprosil upravo Ljudskega doma za njegovo dvorano, v kateri bi Združenje v času stavke lahko uprizarjalo predstave. »Naša stvar je pravična,« je zapisal v tem dopisu, »in v prvi vrsti *narodna* (podčrtal Pregarc), zatoorej upamo, da nam bo odsek ugodil.«

2. novembra je uprava poslala ljubljanskim dnevnikom Pojasnilo gledališke uprave. (Jutro, Slov. narod 3. novembra 1920.) Pododbor je takoj odgovoril. Spodbil je vse njene trditve in razglasil: »Uprava je kriva, ker ni delala za napredek, ampak za nazadovanje umetnosti, ker ni skrbela za nič, najmanj pa za repertoar.« Na koncu je dodal: »Dramsko osebje, ki ne stavka edino iz materijelnih vzrokov, kot nam predbaciva uprava, *ampak v prvi vrsti iz umetniških* (podčrtal M. M.), ne preseda svojih dni lenobno in brez posla, ampak bo prirejalo od prihodnjega tedna dalje na ljudskem odru redne predstave.«

Istega dne je pododbor prejel telegram iz centrale Udruženja z naslednjo vsebino: Pododbor naj pošlje overovljeni plačilni seznam. Postavitev uprave zadržana še za nekaj dni. Štrajk nepotreben. Opozorite Muratova in Putjato, da so tudi oni člani udruženja in zato dolžni ščititi vaše zahteve.

3. novembra je uprava, ki se je zbala odločnosti članov Udruženja, pohitela z dopisom ministrstvu prosvete v Beogradu in vrsti poverjeništev Narodne vlade za Slovenijo, seveda tudi poverjeništvu za notranje zadeve. Zanikala je vse očitke pododbora, »kajti uprava se je vedno živo zanimala za gmotni in umetniški prospek domačih moči ter je domačim igralcem vedno dovoljevala zadostno število vaj in dostojno opremo iger«. Ruse je najela tudi zato, ker je želela mlajšim slovenskim igralcem nuditi priliko, »da se ob lepih vzgledih na domačem odru naobrazijo«. Uprave ne zadene krivda, »ako pri slovenskem igralskem osebju ni našla onega umevanja za napredek naše umetnosti, ki ga je od njih pričakovala«, saj jim je mogoče očitati celo »zanemarjanje vaj«. Materialno stanje slovenskih igralcev se je znatno zboljšalo. »Igralske družine, deloma brez otrok, prejemajo 11 350 (Danilo), 5900 (Rogoz z ženo) in 5700 (Pregarc z ženo) kron mesečno.« Uvedel se je osemurni delavnik — toda slovenski igralci še niso zadovoljni — čutijo se upravičene »kontrolirati in nadzirati delovanje uprave«. Itd.

5. novembra sta odšla v Beograd »dva delegata igralcev, ki zahtevajo izdatno zvišanje gaž ter novo upravo« (SN 5. novembra 1920).

6. novembra je Jutro, prineslo Putjatov »Odgovor ruskega igralca« (7. novembra tudi v SN): »Našla se je med Vami (tj. med slovenskimi igralci) peščica ljudi, katerim je lažno samoljubje vsipalo pesek malenkostnih pretenzij v oči, da ne vidijo velike naloge... Smatram nastop ljubljanskega pododbora za nekulturen in nekolegialen napram ruskim tovarišem.«

7. novembra stavka še traja, saj je »Sen kresne noči« odpovedan. Toda v Operi *igrajo*.

11. novembra poročajo iz Beograda, da je odpotoval v Lj. inšpektor ministrstva za prosveto Petar Konjović, »ki ima nalogo proučiti vzroke ljubljanskih gledaliških igralcev« (SN).

In 13. novembra — konec gledališke stavke. »G. Konjović je imel včeraj konferenco z delegati Udruženja naših igralcev ter zastopniki gledališke uprave.

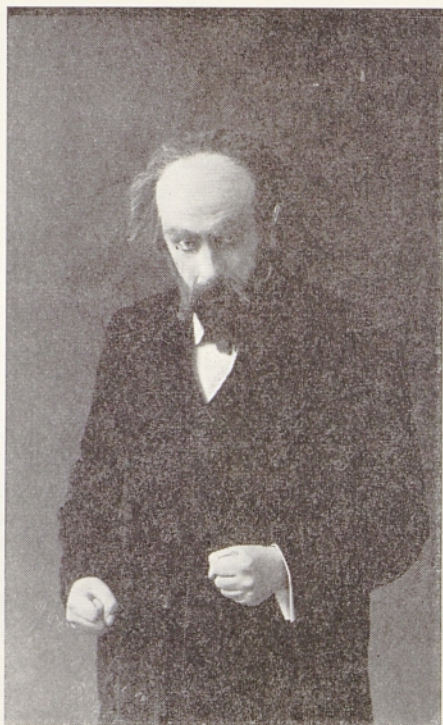


Pregarc po sedmih splitskih letih odhaja v Slovenijo (Maribor): slovo na ladji

Izjavil je, da je nadaljno pogajanje mogoče le pod pogojem, ako igralsko osebje takoj preneha s stavko ter začne zopet igrati. Udruženje je na to zahtevo odgovorilo pritrdilno, tako da se s predstavami začne že danes ali vsaj jutri. Upati je, da je s tem *nepotrebna* (podčrtal M. M.) stavka ukinjena in da zavlada v gledališču zopet potrebna disciplina« (SN 13. novembra 1920).

Stavka ni rodila nikakršnih sadov. Iz koncepta dopisa ljubljanskega pododbora centrali v Beograd v srbohrvaščini (z dne 23. 11. 1920) zvemo, da so se člani vrnili na delo na poziv Petra Konjovića, a da se stvar vseeno ni podela. »Kurziraju razne alarmantne glasine (kojeg izvora ne iztražujemo) o porazu, blamaži glumaca itd., o nekim zbacivanju nekojih počudnih (upravi) članova itd, tako da je ovaj pododbor faktično v brizi da uslied toga zbilja nedodje do gungule.« Mar ministristvo ne uvidi, da tako ni mogoče naprej, da bodo posamezni člani, ki pod takšnimi pogoji ne morejo delati, moralno prisiljeni oditi. »Mi Vas zaklinjemo poradite koliko je v Vašoj snazi, da kod ovog prvog energičnog pokreta ne doživimo nadaljna poniženja i prezir našega staleža, koji itak upravo u Sloveniji neuživa skora nikakvog ugleda. Napetost je na obje strane a i u publici, koja bi jedino uspjehom našim podala našem staležu veću pažnju.« Če pa bo zmagal sveti birokratizem tudi v tem primeru — gospoda! — »uništeno je stabalce, koje bi davalo zdrav i siguran plod«.

S tem konceptom se končuje naše »prvo energično gledališko gibanje«, ki ga je vseskozi kritično, a pogumno vodil predsednik pododbora Rado Pregarc. Za zdaj je še verjel: boj je boj in dokler traja, ni še nič izgubljeno.



Kantor v Cankarjevem »Kralju na Betajnovi« (Split)



Werle v Ibsenovi »Divji raci« (Split)

6. decembra so mu kolegi dali »prekrasen dar v priznanje njegovemu delovanju«.

24. decembra je centrala telegrafirala pododboru. Voščila je za praznike in pristavila: »Vaša će stvar uspeti.«

Zdi se, da je Pregarc v to verjel, kajti 4. januarja še piše »Manifest za III. kongres udruženih jugoslovenskih gledaliških igralcev v Ljubljani«. Piše ga z jezo, a tudi s ponosom:

Kongres ne bo le »zunanja manifestacija jugoslovanskega igraltva, ampak tudi smotrno delo na polju gledališke umetnosti in organizacije jugoslovanskih gledaliških umetnikov«. »Naloga Udruženja obstoja v delu za dvignenje igralske umetnosti in v stremljenju, da osvobodimo naše gledališče od vsakega tujega vpliva ter da ga postavimo na lastne noge.« — »Na razna podtikanja, da hoče ovirati naša organizacija napredek gledališke umetnosti, bomo odgovorili z dejanjem.« Kdor je pripravljen pomagati pri pripravah, naj to sporoči Udruženju. »Prepričani smo, da se bo prijavilo vse članstvo k delu, da postavimo mladi jugoslovanski gledališki umetnosti spomenik na II. kongresu udruženih jugoslovanskih igralcev. Rade Pregarc, tč. predsednik.«

V enem od konceptov je stavek »Na razna podtikanja...« formuliral zelo ostro, hoteč pokazati klavrnost ljudi, ki se namesto k dokazom, znanju in delu

zatekajo k ovadstvu: »Na razna podtikanja, da je naša organizacija politična, naperjena proti vladi, da hoče ovirati napredek gledališke umetnosti, katera smatramo za največjo podlost, bomo odgovorili z dejanjem.«

Kmalu zatem, še v januarju, pa se je začela žalostno umazana igra, ki sta v nji zaigrala vodilno vlogo strah in korist. Operni člani, ki so menili, da je bolje biti z upravo na roko, so 12. januarja zahtevali takojšnje sklicanje občnega zbora pododbora, »ker si laste nekateri člani Udruženja reševati in upravljati vse posle v pododboru brez vednosti članov opere«. Pregarc je odgovoril (koncept z dne 17. januarja 1921), da si laste reševati vse posle ne nekateri, ampak na rednem občnem zboru izbrani člani, občnega zbora pa ne more sklicati, ker je to v skladu s pravili mogoče storiti le enkrat na leto, izredni občni zbor pa se skliče le, če to želita dve tretjini članstva.

Spet se je oglasil Beograd (centrala Udruženja — 21. februarja 1921) in priporočal pomirljivo politiko: »Samo objestranom tolerancijom doći će se do izlaza iz ove zaoštrene situacije. Ne zaboravite, da ta nesloga nije potekla od Vas samih, već je vešto ubačena medju Vas od onih sa strane, koji još izpovedaju načelo: Divide et impera!«

Pritisk v pododboru samem se je stopnjeval in utrujeni Pregarc se je začel pogajati za delo v splitskem gledališču — 26. februarja je že podpisal pogodbo, vendar z veljavnostjo od 1. avgusta dalje.

V Maughamovi komediji »Krog« (Split)



Lord Windermere v Wildovi »Pahljači lady Windermere« (Split)



Upravi naklonjeni člani pododbora ljubljanskega Udruženja so izsilili izredni občni zbor — 14. marca 1921. Ker ni prišlo do 5. točke (volitve), so ga čez tri dni nadaljevali. Toda — izvoljen je bil Pregarc s starim odborom, ki pa izvolitve v očitno soparni situaciji niso hoteli sprejeti. Pregarc je še istega dne razglasil »da ljubljanski pododbor preneha z delovanjem, dokler ne skliče večina članstva tekom 30 dni nov ustanovni občni zbor ali ne intervenira tekom 30 dni centralni odbor v Beogradu«. Čez mesec dni je končno le prišlo do novega izrednega občnega zbora, ki je izvolil novo vodstvo ljubljanskega pododbora.

Pregarca v tem pododboru ni bilo.

Novi pododbor je takoj sporočil upravi svojo vdanost. Uprava je odgovorila z dopisom, v katerem pozdravlja novi odbor in »jemlje z veseljem na znanje njegovo izjavo, da misli voditi svojo organizacijo stvarno in koncilijsko«. Izrazila je mnenje, da bo Udruženje najbolje izpolnjevalo svojo nalogo, »ako bo skušalo z resnim delom, disciplino in korektnim nastopanjem dvigniti ugled kulturnega zavoda.« Pozdravlja izjavo novega pododbora, »da se misli pri svojem poštem in koristnem delu opirati nanjo in obljublja pri tem strem-ljenju pododboru svojo odkritosrčno in vsestransko podporo.«

Dopis so takoj obesili na udruženjsko tablo. Pododbor mu je pripisal pripombo, da opozarja članstvo na največjo disciplino in točno izvrševanje dolžnosti, »ker le na ta način mu bo omogočeno uspešno delovanje v korist članstva in zavoda, za katerega procvit deloma vsi. Proč s pomisleki in osebnostmi, popolna disciplina in solidarnost ter vsi na delo za našo stanovsko organizacijo«.

Boj je bil zaman. Vse izgubljeno. Tri mesece, ki mu jih je bilo po pogodbi še odslužiti v Ljubljani — zadnje leto so ga kot napol izobčenca sploh zelo malo zasedali (od septembra do konca aprila 6 vlog) — je prevajal in pisal, delo, ki ga je v Ljubljani začel, potem pa se mu predajal z vedno večjo strastjo vse do zadnjih moči in možnosti.

V čas ljubljanskega angažmaja sodijo trije *prevodi*: Petrovičev *Gozd* (upri-zorjen v Ljubljani 14. novembra 1919, v Mariboru 10. novembra 1921, v Celju in Ptuj), Donadinijevo *Brezdno* (v Ljubljani 31. januarja 1920) in Tucičeva *Golgota* (v Ljubljani 21. marca 1920, v Mariboru 16. decembra 1922, v Ptuj in Celju).

Rad je tudi risal. Imel je zelo spretno roko. Rad je zarisaval scenske osnutke.

Začutil je, da mu oči slabše služijo. Kdaj pa kdaj je pomislil, da ga lahko udari slepota. Ali pa se mu je to z očmi samo tako videlo? Morda pa je le svet zanj postal temnejši?

Na III. kongresu (5., 6. in 7. julija 1921) so predlagali Pregarca v sekcijo za spremembo pravil Udruženja. Pregarc se je za izvolitev zahvalil, »jer radi spora svoga sa mjesnim odborom u Ljubljani ne želi u opće učestovati u radu ovogodišnje skupštine kojoj inače želi što plodonosniji rad na korist našega staleža.«

V obširnem zapisniku kongresa res ne najdemo več Pregarčevega imena. Pač — enkrat. »Tretji dan — g. Danilo iznosi spor izmedju sedanje uprave pododbora u Ljubljani in prijašnje g. R. Pregarca. G. Pregarc odbija sve

- 1) uvjerenje o biračkom pravu
- 2) Kršni list
- 3) Domovnica
- 4) uvjerenje o vladavini
- 5) Izjava o ispitu zrelosti
- 6) Potvrda o angažmanu u Trstu (nas. sled.) 1912/19
- 7) " " " u Rijeci (1919/21)
- 8) " " " u Splitu (1921/22)
- 9) " " " u Mariboru (1927/29)
- 10) " " " u Sarajevu (1929/36)
- 11) " " " u Banjoj Luci (1936/37)
- 12) uvjerenje udruž. građana Bosne da se bio učestvovao
stanovnog sluz. liste " li i li"
- 13) Potvrda da je član udruž. Bosne Okt. revol.
- 14) Izjava Bor. Medica, profesora o stranim
Kroat. i Kariji
- 15) " sluz. rad. Kal. Dvornica, Cailler? of Sarajeva
- 16) " grupe saraj. Kuji Završica
- 17) " gr. Marka Čunderca, nas. posl. i sekretara
zaknosa. i Bor. nas. skupštine
- 18) Izjava o okt. učestvovanju u Okt. revol. u Rusiji
- 19) Izjava o imovnom stanju.
- 20) ličnom uvjerenje

napadaje g. Danila i traži zaštitu anketne komisije, u kojoj će razložiti svoje stanovište. G. podpredsednik Cvijanović prekida ovaj neugodan incident članova ljubljanskog udruženja, konstatujući, da je to njihova domaća stvar, koja ne spada pred forum glavne skuštine, ali da se dozvoljava stvar razčistiti pred anketnom komisijom.«

Takoj po 3. rednem občnem zboru ljubljanskega Udruženja 29. septembra 1921 je Danilo pisal pododboru pismo grenkega razočaranja. V njem stoji med drugim: »Toda spomnil sem se g. Pregarca in to mi je v tolažbo.«

Mnogo kasneje je Pregarc pisal Borku o svojih ljubljanskih upih. »Sanjaril je, da bi tu (v Ljubljani) uresničil svoj načrt našega hudožestvenega teatra, boril se za čisto umetnost.« K temu je pristavil še eno besedo, ki jo zdaj zapišimo: »Zaman.«

Bilo bi nespametno reči: »Kako daleč bi danes že bili, če bi se Pregarcu posrečilo uresničiti njegov načrt.« Pravično pa je, če ugotovimo, da je bil tistikrat najizrednejši mož našega gledališča in da je njegova takratna zgodba ena najbolj tragičnih v zgodovini ne le ljubljanskega, ampak vsega slovenskega gledališča.

Rade Pregarc à Trieste et à Ljubljana (1912—1921)

Pregarc Rade (1894—1952) est, avant la première guerre mondiale et à l'époque entre les deux, une personnalité exceptionnelle parmi les créateurs du théâtre slovène. Son rôle extraordinaire ne réside pas seulement dans son universalité, car il était en même temps qu'acteur et metteur en scène aussi pédagogue, dramaturge, théoricien de théâtre, publiciste et traducteur ainsi que — au moins après la première guerre mondiale — l'homme de théâtre avec des vues les plus larges et des concepts les plus claires de chez nous (pendant sa captivité en Russie, il s'est assimilé la profession de foi artistique du Théâtre d'art de Moscou), mais il était encore l'initiateur et l'organisateur de la conscience professionnelle et artistique dans le cadre de l'Union d'acteurs de théâtre, fondée en 1919. En tenant compte de tout cela, il n'est pas impossible que c'aurait été justement lui qui ait pu au plus haut degré développer et anoblir l'expression théâtrale slovène, s'il avait eu la possibilité de s'y manifester plus longtemps par son influence. Cela ne s'est malheureusement pas accompli, car il a travaillé en Slovénie (à Trieste, Ljubljana et Maribor) seulement cinq ans, tandis qu'il a consacré ses meilleures forces au travail acharné en Croatie et en Serbie.

L'article ne traite que des premiers chapitres de sa vie: sa jeunesse, sa saison à Trieste, sa rencontre en Russie avec des représentants du Théâtre d'art de Moscou et ses deux saisons (1919—1921) à Ljubljana. Ce sont justement les deux dernières qui portent déjà toutes les empreintes de ses tendances principales, en premier lieu son désir de transplanter les conceptions du Théâtre d'art de Moscou dans le théâtre slovène, ainsi que son projet de transformer le caractère de l'acteur slovène au point de vue spirituel et professionnel. Mais ces projets échouèrent, car il était trop jeune et sans renommée, tandis que la réaction contre lui, nourrie par l'intrigue et l'ignorance, s'avéra trop fort. Le jeune artiste a été obligé à se transférer à Split, ville plus riche de soleil.