

## »VIŠE NEGO REŽISER«

(BOJAN STUPICA U ZAGREBU)

*Davor Šošić*

Što je ostalo o boravku i radu Bojana Stupice u Zagrebu? Iz dana u dan sve je manje onih koji se sjećaju ili su bili svjedoci tih uzbudljivih kazališnih dana. Listam fascikl na kojem piše »B. Stupica«. Vjerovao sam da će mi jednog dana poslužiti kao zametak za knjigu. U njemu su razne bilješke, nekoliko već požutjelih kazališnih plakata, poneka skica, nekoliko pisama, nešto improviziranih i površnih razgovora na novinskim stranicama, brdo panegiričkih i nešto »đonaških« kritika tada uglednih zagrebačkih recenzentskih pera.

Dugo sam oklijevao da pišem o Bojanu Stupici u Zagrebu, pronalazio razne razloge da izbjegnem upornom i, priznati moram, argumentirano uvjerljivom nagovaranju brojnih prijatelja i povjesničara koji tvrde da sam dužan napisati nešto na tu temu budući da sam nekoliko godina višestrukim vezama bio najčvršće povezan s Bojanom u vrijeme njegova boravka i rada u Zagrebu.

Zaista, bio je to slojevit odnos u kojem se prožimalo toliko stvaralačkog, poslovnog, intimnog, a možda i roditeljskog, da me svaki put kad počnem o tome razmišljati spopadne tuga, te se osjetim nemoćnim pred onakvim bogatstvom življenja, pred onim tipičnim »bojanovskim« intenzitetom; jer Bojan je Stupica onih nekoliko zagrebačkih kazališnih sezo-

na živio doista silovito, darivao je nesebično svoj raskošni temperament sceni, glumcima i gledaocima.

Dakle, pisati o Stupici u Zagrebu nije lako jer treba pisati o toj autentičnoj stvaralačkoj nadahnutoj silovitosti, o tome moćnom i magičnom zamahu u kompleksnoj društvenoj stvarnosti, pa se stalno bojim da ću ostaviti mnogo toga nedorečenim, nespomenutim, propuštenim.

Pisati o Stupici u Zagrebu značilo bi pisati o društveno-političkim i kazališnim prilikama i odnosima tog vremena, to bi značilo da treba pisati o Gavelli, o Miri, o Titu Stroziju, o Jozi Petričiću, o Emilu Kutijaru, o Akademiji za kazališnu umjetnost, o Kostiću Spaiću, Mladenu Škiljanu i Dinu Radojeviću, o prof. Mirku Perkoviću, o tateku Ciliću, o pokojnom dru Nikšiću Stefaniniju, o neumornoj i pametnoj Ingi Kostinčević, o povremenim razgovorima i sjedeljicama s Miroslavom Krležom, o druženju s Rankom Marinkovićem, o prijevodima u stihu Gustava Krkleca, to bi značilo da treba nešto napisati o Ademu Čejvanu, Vanji Drachu, Relji Bašiću, Kruni Valentiću, Franji Štefulju, o slikarima Ipavcu i Antolčiću, o zajedničkim putovanjima u Ljubljanu, Veneciju, Budimpeštu, o Ivanu Kroli, najboljem uredniku kulturne rubrike dnevnog lista u povijesti poslijeratnoga zagrebačkog žurnalizma (»Narodni list«), o maestru Ivi Tijardoviću i lakozabavnom Bojanu Adamiću, o akademski dostojanstvenoj figuri pokojnog »kralja-inspicijenata i suflera« Milčeka Rukavine, o umjetničkoj snazi i specifično razgranatom društvenom i umjetničkom utjecaju tadašnje velike zagrebačke teatarske ženske trojke (Bela Krleža, Božena Kraljeva i Ervina Dragman), o kazališnoj kavani i konobaru Luji, o Stojanki Aralici iz Gradskog komiteta i Veci Holjevcu iz Gradske skupštine, o likovnom J. Depolu i dubrovačko-ljetnom J. Depolu...

Pisati o Stupici u Zagrebu i reći sve ono što bi trebalo reći zapravo je nemoguće. Isto kao i o teatru. Pri svakom pokušaju, uvjeren sam, mora se platiti danak površnosti.

Razgovarati o Stupici mogu danima i satima, jer ti su razgovori zapravo neobavezne privatne »moment-fotografije« koje traju kao dio intime u podebelom albumu moga današnjeg sjećanja. A te stare slike bivaju obično mnogo jasnije i izrazitije kad imaš takvog sugovornika kao što je npr. Ljubomir Draškić-Muci, koji je iskreno volio i poštovao Bojana, a s kojim, za ljetnih večeri u Omišlju na Krku, iz godine u godinu uvijek se uporno prisjećam tih »moment-fotografija« nastalih u danima provedenim na radu i u drugovanju s Bojanom Stupicom u Zagrebu.

Ipak ću pokušati nanizati nekoliko sličica po kojima tako često prebirem, sâm ili u društvu, za ljetnih omišaljskih večeri.

Evo što je o Bojanu rekao Ranko Marinković: »Bojan je bio sjajan prijatelj i izvrstan čovjek, a druženje s njim je bilo veliko uživanje ne samo na konvencionalnom planu, nego i na planu umjetničkog rada. Brzo je uspostavljao prisan odnos, a to je stvaralo ugodan osjećaj i u privatnim susretima i u radu. Rekao bih da je Bojan Stupica bio više nego režiser. On je bio sugovornik, suradnik, voditelj, savjetnik, ali i diskretan učitelj koji je neosjetno uplitao svoje ideje i intencije, svoju režijsku viziju, tako da glumac nikada nije osjetio da mu je nešto nametnuto, da mu je diktirano; glumac se osjećao apsolutno slobodnim...«

Prisustvovao sam mnogim »privatnim susretima« Bojana s Krležom, Marinkovićem, Krklecom i još mnogim zagrebačkim stvaraocima. Sjećam se kad su jedne večeri u Klubu književnika Marinković i Stupica razgovarali o »Gloriji«. Ranko je imao neke primjedbe na Stupičinu inscenaciju završne slike u cirkusu, pa je tom prilikom rekao Stupici da je u jednom trenutku dok je zamišljao taj svoj mirakul namjeravao protagonistkinji dati ime Celesta, no kasnije se opredijelio za ime Glorija.

\* \* \*

Dolazak Bojana Stupice u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu potkraj 1954. godine nije nimalo slučajan. Stjecajem čitavog niza događaja bez neke međusobne uzročne veze, Stupica je postao ne samo stalni režiser HNK-a nego i stanovnik Zagreba, doselivši se zajedno sa suprugom Mirom iz Beograda i osnovavši dom u Zagrebu, u Ulici proleterskih brigada 35, u novoj za tadašnje godine neuobičajeno smjeljoj i luksuznoj zgradi arhitekta Galića.

Dva su događaja presudno utjecala na Stupičin dolazak u Zagreb.

Prvi je bio tadašnja teška umjetnička kriza do koje je došlo u HNK-u poslije osnivanja Zagrebačkog dramskog kazališta 1953. godine i odlaska pod umjetničkim rukovodstvom dra Gavelle u to novoosnovano kazalište čitavog niza izvrsnih glumaca i dvojice tada još perspektivnih redatelja-početnika (Spaić-Škiljan). Predstave što su u to vrijeme igrane na sceni HNK-a bile su stereotipne, nezanimljive, preostali ansambl drame bio je neobično heterogen, istodobno sastavljen od provjerenih

veličina, ali i od jedne bezlične srednje glumačke tipične činovničke strukture i od nekoliko rudimentarno darovitih početnika pridošlih iz malih provincijskih teataru koji se tada još nisu mogli snaći u srednjoevropskim dimenzijama velike barokne scene HNK-a, a kojima je, vidjelo se to u njihovim glumačkim nastupima, trebalo još smišljenog napora u stjecanju teatarskog iskustva i opće naobrazbe. U takvoj situaciji pronicljivi i vješti direktor drame prof. Mirko Perković i tadašnji intendant Nando Roje dogovaraju, pregovaraju i naposljetku ostvaruju prvu Stupičinu režiju djela »Večera u osam«. Premijera je bila 8. veljače 1955.

Drugi događaj koji je utjecao na Bojanov prelazak u Zagreb bili su odnosi i neka suprotstavljanja u beogradskom Jugoslovenskom dramskom pozorištu. O tim događajima ne mogu vjerno svjedočiti. Tek nešto o svemu tome naslutio sam u kasnijim razgovorima s Bojanom, osjetivši da je i to utjecalo na njegov dolazak u Zagreb. Mislim da su to bile tipične kazališne priče karakteristične za sve teatre staroga tipa, pa tako i za Jugoslovensko dramsko, koje je, nakon šest-sedam stvaralačkih sezona, također počeo nagrizati onaj poznati teatarski crvić koji se povremeno javlja u svakom teatru, a koji je, u stvari, u odnosu na umjetničko stvaralaštvo neka vrsta pogubnog karcinoma.

Dolazak B. Stupice u Zagreb i HNK nije bio običan prelazak iz jednog teatra u drugi teatar. To nije bilo obično preseljenje iz grada u grad. Bio je to u punom smislu riječi *društveni događaj*. O njemu je opširno izvještavala sva jugoslavenska štampa, o njemu se pričalo po bifeima svih kazališta od nacionalnih do u to vrijeme još mnogobrojnih provincijskih kazališta, mladi su ljudi o tome raspravljali u sveučilišnim aulama, o tome se ozbiljno razgovaralo i sudjelovalo i u partijskim i državnim zagrebačkim forumima, za Bojana su se po »sindikaloj liniji« organizirali posjeti radnim kolektivima, predsjednik je grada, slično kao i za Antonija Janigra, znao prirediti intimnu večeru u službeno-protokolarnim gornjogradskim Dvercima za »našeg istaknutog umjetnika«; od hotela »Dubrovnik«, u kojem je Stupica u početku svoga zagrebačkog boravka stanovao, pa do HNK-a Stupičin odlazak na pokus i povratak bio je svojevrstan promenadni spektakl — građani koji su ga u prolazu susretali, znali su da to prolazi čuveni režiser. Kada se zaustavljao pred izlozima izlazili su prodavači i prodavačice, s poštovanjem ga pozdravljali, jer svi su oni znali, svi su oni osjećali da se njegovim doseljenjem u Zagreb dogodilo za grad i društvenu

nadgradnju njihove sredine nešto značajno, da će HNK sigurno živnuti, itd.

Prva Stupičina režija teksta »Večera u osam« najslikovitije je odrazila jedan od osnovnih razloga zašto je tadašnje rukovodstvo HNK-a raširenih ruku dočekalo Stupicu. U toj predstavi gotovo čitav »svemoćni« ženski dio ansambla dobio je dobre uloge (E. Dragman, B. Krleža, G. Kraus-Aranicki, M. Šekulin, E. Gerner, D. Gall, M. Župan, itd.), a u toj predstavi bilo je obilje reprezentativnih uloga za toliko raznorodne i suprotne umjetničke individualnosti kao što su E. Kutijaro, J. Petričić, M. Grković, T. Strozzi, A. Cilić, J. Dijaković, Lj. Galic, F. Štefulj itd. Na tom scenski vješto sročenom ali literarno tanahnom tekstu, Stupica je izradio fascinantnu scensku igru, probudio je u svim glumcima fantaziju u stvaralačkoj funkciji karakterizacije likova, a serijom duhovitih režijskih zamisli i rješenja uzbudio je gledalište. Iz orkestra su se dizali klaviri, putovale su kulise, igrale su sjene, defilirale prave revije toaleta, sitnim detaljima precizno je uspio karakterizirati situacije i ličnosti, zakovitlao je taj građansko staloženi ansambl u paklenski brio događaja, osvojio je gledalište koje je u toku predstave aplaudiralo do iznemoglosti da bi na kraju priredilo režiseru i ansamblu zanosne ovacije. Nakon predstave pred glumačkim izlazom okupilo se više od stotine gledalaca koji su izlazak Stupice i glumaca pratili aplauzom i povikima zahvalnosti.

I tako je zahvaljujući Stupici, drama HNK-a uspijevala donekle parirati onome briljantnom početku Gavellina Zagrebačkog dramskog kazališta. Akcijom jedne jedine ličnosti uspostavljena je kakva-takva ravnoteža barem u vanjskom aspektu, tj. na površini, zagrebačkih kazališnih odnosa. Stupica je bio jedina ličnost koja je to mogla tada učiniti: aktivirati u cjelinu predstave heterogene i stvaralački nejednako moćne snage jednog u sebi zapuštenog ansambla sastavljenog logikom prvih poslijeratnih birokratskih akata prilično sivog ministarstva prosvjete i kulture, a ne zajedničkim stvaralačkim žarom i idejnim i umjetničkim opredjeljenjem. Samo nekoliko godina ranije slična akcija, istina na drugačijoj osnovi, bila je uspjela povratniku dru Branku Gavelli za intendanture Marijana Matkovića s velikim predstavama »Vučjaka«, »Dubrovačke trilogije« i »Divlje patke«.

Stupica je tu stvaralačku obnovu drame HNK-a mogao ostvariti i zahvaljujući velikom ugledu što ga je stekao kod teatarskih ljudi i kod publike s predstavama što ih je režirao u Jugoslovenskom dramskom

pozorištu («Dundo Maroje», «Ljuba Jarova», «Kralj Betajнове» i «Talenti i obožavaoci»), a koje je zagrebačka, kao i publika u ostalim gradovima Hrvatske, vidjela i primila s velikim oduševljenjem. Slobodno mogu tvrditi da je prva trijumfalna turneja Jugoslovenskog dramskog pozorišta («Kralj Betajнове», «Ljuba Jarova», «Dundo Maroje» i «Rodoljupci») imala značajnog utjecaja na razvitak kazališnog života u Hrvatskoj u prvome poslijeratnom desetljeću. Precizno svjedočanstvo o tom utjecaju sačuvano je u kritikama Marijana Matkovića objavljenim u »Dramaturškim esejima« 1949. godine. («... Mnogim našim nacionalnim teatrima bila je teška žrtva kada su za ostvarenje JDP morali svoje kolektive osiromašiti najboljim glumačkim silama, žrtva koju već današnja ostvarenja ovog ansambla stotruko naplaćuju svim jugoslavenskim narodima svojom predvodničkom ulogom u stvaranju našeg novog scen-skog izraza...») »Dramaturški eseji«, str. 452.)

\* \* \*

O prvim dvjema režijama Bojana Stupice u Zagrebu («Večera u osam» i »Sveta Ivana») pisao sam kao mladi kritičar u »Narodnom listu« i »Studentskom listu«. Pokušao sam pisati za tadašnje prilike nekonvencionalno, posvećujući manje pažnje literarnim značajkama djela, a upozoravajući čitaoca više na scenske detalje u režijskom postupku i u glumačkim kreacijama.

Jednom prilikom u jesen 1955. Ranko Marinković mi je rekao da je sa Stupicom razgovarao o mojim kritikama i da me Bojan želi upoznati. Bio sam tada student prve godine režije na Akademiji za kazališnu umjetnost gdje su mi profesori bili Gavella, Marinković, Ravlić, Klaić, S. Batušić, Supek, Bratanić, no uz studiranje bio sam glavni i odgovorni urednik »Studentskog lista«, pa sam zahvaljujući toj činjenici dosta putovao svijetom i Jugoslavijom.

Vrativši se s jednog takvog putovanja (Pariz, Erlangen, Berlin), donio sam tekst Brechtova »Kavkaskog kruga kredom«. Gledao sam i izvedbu Brechtova »Berliner Ensambla« o kojoj sam s oduševljenjem pričao tadašnjem direktoru drame HNK-a Mirku Perkoviću i profesorima Gavelli i Marinkoviću. Mirku Perkoviću sam sugerirao da bi »Kavkaski krug kredom« mogao biti dobar repertoarski potez za dramu HNK-a,

dakako u režiji B. Stupice. No, Perković me odmah zapitao koliko u tom komadu ima velikih ženskih uloga. Kad sam mu odgovorio da je samo jedna velika ženska uloga, odmahnuo je rukom i rekao da »Kavkaski krug kredom« ne dolazi u obzir za repertoar.

Na dramaturškom seminaru na Akademiji referirao sam o »Kavkaskom krugu kredom«, pa me nakon nekoliko dana potražio direktor Perković obavijestivši me da je Ranko Marinković u Klubu književnika pričao Bojanu Stupici o tome mom referatu, te da me Stupica želi upoznati.

Otišao sam na razgovor u Kazališnu kavanu ponijevši sa sobom Brechtovo djelo, nekoliko propekata i kritika predstave »Berliner Ensemble«. Stupica se odmah zagrijao za tekst, vidjevši izvrsne uloge za Miru Stupicu, Emila Kutijara i Josipa Petričića.

Odluke je donosio brzo. Odmah je nazvao Gustava Krkleca zamolivši ga da prevede djelo, meni je rekao neka nabavim iz »Berliner Ensemble« muziku i ponudio mi je da mu budem asistent u predstavi »Ribarske svađe«, a zatim i u »Kavkaskom krugu kredom«.

\* \* \*

Cjelokupno Stupičino redateljsko djelovanje u Zagrebu s ansamblom HNK-a možemo podijeliti u tri faze.

Prvu fazu predstavlja sam dolazak, prva predstava »Večera u osam« kao i predstave »Sveta Ivana« (29. X 1955), »Glorija« (29. XII 1955), »Pobuna na brodu Caine« (27. I 1956) i »Colombe« (5. IV 1956). To su sve bile velike tzv. »spektakl-predstave« u kojima je sudjelovao gotovo cjelokupni tadašnji ansambl, s Mirom Stupicom u ulogama svete Ivane, Glorije i Colombe u kojima je zasipala gledalište svojim raskošnim talentom, publika se oduševljavala, kritika također, ali u samom dramskom ansamblu ostaje uglavnom sve po starom.

Jer, kad se između tih velikih spektakl-predstava interpoliraju tadašnje izvedbe »Hamleta«, »Egmonta«, »Na dnu«, »Candide« i neke druge onda se jasno vidi kakva je situacija u cjelini i da te Stupičine režije ostaju izvrsne predstave same za sebe, predstave koje su osamljeni vrhunci redateljskog umijeća, te da sav onaj studiozan rad i seriozan pristup vrijedi kod tih glumaca dok rade sa Stupicom, a već u slijedećoj predstavi s nekim od prosječnih redatelja sve se vraća u uhodane



navike, tako da je krajnji utjecaj Stupičina rada na globalnu razinu zagrebačkog kazališnog života samo djelomičan. Očito je bilo da Stupica u toj fazi zagrebačkim režijama pored svojih stvaralačkih režiserskih zadataka rješava i kadrovske probleme uprave, probleme jubileja, potrebe da se zaposli brojčano velik dio ženskog ansambla itd.

Karakteristično je da baš u tom razdoblju Bojan intenzivno mašta o jednom novom samosvojnom jugoslavenskom putujućem teatru. Stvorio je i plan, već ima i izbor glumaca. Sjećam se da mi je, poslije kada sam ga jednom pitao o toj ideji, rekao kako bi iz Zagreba u taj putujući teatar uzeo Kutijara, Petričića, Čejvana, Štefulja, Dracha, Bašića, Valentića, Madunića i svakako iz Dubrovnika Izeta Hajdarhodžića. U jednom intervjuu, čini mi se u »Vjesniku«, zabilježene su ideje o tom putujućem kazalištu. Zanimljivo je da u potencijalni ansambl toga zamišljenog teatra Stupica bira u većini tada mlade glumce od kojih su neki još studenti Akademije. U toj prvoj fazi, kada je vidio da uvjeta za putujući teatar nema, on mašta, razgovara, obilazi teren i stvara prve perspektivne crteže za jedan novi teatar u Novom Zagrebu, negdje između Remetinca i Savskog gaja. Sjećam se da je taj teatar trebao nalikovati na nekakav golemi hangar, da je trebao biti nekakva kombinacija dramskog teatra i koncertne dvorane.

U toj prvoj fazi izuzetak, donekle, predstavljaju izvedbe »Svete Ivane« i »Glorije«, koje već nagovještavaju drugu fazu njegova zagrebačkog rada.

Prva predstava u drugoj fazi jesu Goldonijeve »Ribarske svade«, u kojima se još plaća danak raznim potrebama zapošljavanja nervoznog i brojno velikoga ženskog dijela ansambla, ali odmah zatim dolaze i predstave kao što su »Kavkaski krug kredom« i »Optimistička tragedija« koje znače neobično mnogo ne samo za Stupicu nego i za cjelokupni naš kazališni život. U toj drugoj fazi stasa pod Stupičinom pedagoškom rukom plejada glumaca početnika s Akademije za kazališnu umjetnost kojima HNK, za razliku od ZDK-a, polako i teško otvara svoja vrata, a koji će poslije postati istaknuti glumci (Relja Bašić, Vanja Drach, Zlatko Medunić, Ante Dulčić, Špiro Guberina, Zlatko Crnković, Krunoslav Valentić, Semka Sokolović, Ksenija Dedić, Jelena Grujić, Pavle Bogdanović, Boris Festini, Fahro Konjodžić i dr.). U tu drugu fazu (od kraja 1966. do proljeća 1969) ubrajam još i predstave »Jesenji vrt« i »Posjet stare dame«. Tih je pet predstava Stupica režirao zaista nadahnuto spajajući sretno svoju bujnu maštu s rijetkom znanstvenom



akribijom. Npr. prilikom pokusa za »Optimističku tragediju« održavani su posebni dodatni pokusi s vojnim stručnjacima koji su obučavali glumce u marširanju, rukovanju oružjem i sl. Stupica je čitao i prenosio glumcima teorijska djela ruskih anarhista o kojima je inače tek poneki nešto znao ili samo čuo. Za »Kavkaski krug kredom« nabavljena je posredstvom Nacionalne sveučilišne knjižnice i direktno od »Berliner Ensembla« posebna literatura, prevodilac Gustav Krklec prisustvovao je pokusima i s glumcima radio na dijelovima prijevoda u stihu. Stegu baroknih okvira pozornice-kutije u tim je predstavama Stupica uspio potpuno razbiti posebno konstruiranim rotirajućim pozornicama čije je okretanje bilo u dramaturškoj funkciji predstave. U »Kavkaskom krugu kredom« bila je to mala rotirajuća bina — gledalac je vidio sva pomagala koja su njom upravljala, glumci i scenski radnici pred gledaocima su mijenjali dekor, donosili zapravo i odnosili naznake dekora — a u »Optimističkoj tragediji« bio je to visoki kosi izrezak valjka koji je povremenim okretanjem bio u funkciji palube ratnog broda, groblja, stepe itd. Riječi *bio u funkciji* posebno podvlačim da bih istakao kako se nije radilo o stvaranju iluzije, jer, čini mi se, da su baš ove predstave najo- vijestile tada, 1957. godine, ono što se tek pet do deset godina kasnije počelo smatrati teatarski novim, avangardnim u nas i u svijetu.

Bojana je tada obuzimala ideja o »totalnom teatru«. Vjerujem da se toj ideji najviše približio u zagrebačkoj predstavi »Kavkaskog kruga kredom« i u predstavi »Optimističke tragedije«. Što je njemu značila ta ideja, možda ću najbolje ilustrirati citatom iz početka pisma što mi ga je pisao tri godine kasnije: »Bgd. 14. 3. 60. Dragi Davore, trebao sam ti odgovoriti i na tvoja ranija pisma — ali možeš si misliti koliko sam pretrpan poslovima. 'Atelje' će se početi graditi kroz mjesec dana i to po mojim nacrtima koji predstavljaju zapravo 'totalni teatar' i to će biti prva zgrada te vrste — koliko ja znam — na svijetu...«

Ono što se događalo na sceni u ovim najboljim zagrebačkim predstavama Bojana Stupice bila je igra, razigrana riječ u neprekidnom pokretu. U »Kavkaskom krugu kredom«, u »Optimističkoj tragediji« i u dijelu izvedbe »Ribarskih svađa« scenske su situacije izvirale iz kretanja, sve je to bio svojevrsni brio u kojem su riječi i rečenice dobijale posebnu dimenziju koju je karakteriziralo kretanje. Stupica kao da je neprekidno istraživao sve prostorne mogućnosti riječi. I ličnosti je znao karakterizirati specifičnošću kretanja. Podsjećao je na skulptora riječi koji i kroz pokret traži plastiku rečenice. Najbolji primjer za tu tvrdnju

su oklopnici u »Kavkaskom krugu kredom«. Ta skupina od nekoliko statista i glumaca je načinom svoga kretanja, grupiranjem u toku marširanja, ritmičkim poskakivanjem poprimala razne oblike, prerastala je u teško oklopno oruđe, u pretpotopnog debelokožnog gmaza, u smrvljenu skupinu ratom uništenih individualnosti itd. Kad se zaustavljala dobijala je skulpturalne dimenzije Rodinove snage.

Stupica je upravo strasno poticao glumca na improvizaciju. Naravno, ne improvizaciju radi improvizacije, već na improvizaciju u funkciji poetske ideje teksta, u funkciji stvaralačkog bogaćenja. Radovao se poput djeteta kada su se u tim improvizacijama stvaralački nadmetali Jozo Petričić i Emil Kutijaro.

Golemu je pomoćnu aparaturu znao Stupica upotrijebiti da pomogne glumcu u stvaralačkom zadatku. Ponekad je to bila neka neočekivana atraktivna anegdota, ponekad detalj iz njemu omiljenih literarnih djela (Krlježa, Marinković, Cankar, L. N. Tolstoj, A. P. Čehov, Dostojevski, Hemingway, Dos Passos, Faulkner itd.). I slikarstvo je često puta bila uputa za kreativni zadatak. Naročito u razgovorima s kostimografom. Tu je pokazivao veliko i produbljeno poznavanje naših i francuskih impresionista.

Pred glumca je Stupica postavljao precizne zadatke, ali uvijek vodeći računa da ti zadaci budu u stvaralačkoj funkciji, da pridonesu što cjelovitijem rascvjetavanju glumčeve individualnosti. Gradeći detalje u glumca on je uvažavao i poštivao njegovu individualnost i kao takvu je uključivao u svoje videnje predstave. O samom načinu režiranja Bojana Stupice trebalo bi posebno govoriti.

Glumcima je Stupica rado davao nadimke. Naravno najčešće je to radio s mladim glumcima i statistima. Tako smo radeći »Ribarske svađe« 1956. tražili jednog dečka koji je trebao kao mladi ribar nositi preko pozornice »kašete« s ulovom ribe. Poslali su nam jednog zaista mladog početnika, kojeg je Stupica odmah prozvao »Bumbar«. Bio je to Marijan Radmilović koji će 1982. postati intendantom HNK-a.

Treću fazu Stupičina redateljskog djelovanja u Zagrebu čine režije »Šume« Ostrovskog i Krlježine »Lede«. Bilo je to 1962. godine. Usputno režiranje. Rastrgan mnogobrojnim obavezama po svijetu (od SSSR-a do Švicarske), izložen nerazumijevanjima određenih teatarskih struktura i čaršije u Beogradu u koji se vratio zajedno s Mirom, Bojan je ove dvije posljednje zagrebačke predstave režirao usputno, između nekih drugih važnijih zadataka i za njega samoga važnijih namjera. U tom radu nije

bilo radosti, nije bilo upornosti, odlučnosti i istrajnosti — glavnih poluga za dobru i uspješnu režiju. Pišući ovaj tekst prelistavam mnogobrojne zapise, skice, slike, pisma, bilješke s pokusa — evo što piše na dopisnici što mi je 10. svibnja 1959. uputiše Mira i Bojan iz Varšave. Upravo sam tada režirao »Lucy Crown«, svoju prvu režiju na velikoj pozornici HNK-a: »Varšava 10. V. 1959. Dragi Davore, nadam se da kuražno radiš Lucy Crown — za dekor ne brini, izvrsno će izgledati — samo odlučan i istrajan budi kod režije. Pozdravljaju te Bojan i Mira.« Čini mi se da u toj trećoj fazi više ni u samom teatru nije bilo ni uvjeta za odlučnost i istrajnost što je Bojan odmah poslije prvih pokusa i osjetio. Glumci koji su nekada živjeli za predstavu zajedno s režiserom sada su letjeli za zahtjevima novih medija, a posao u matičnoj kući bio im je tek nužnost, ona potreba da teče staž za mirovinu, a stvaralačko se traži na RTV, na filmu itd. Naravno tamo se tražila i zarada, glumci su jurili za potrošačkim dobrima kao i mnoge naše srednje strukture tog vremena.

Za svog boravka u Zagrebu Stupica je kraće vrijeme radio i na Akademiji za kazališnu umjetnost, ako me pamćenje ne vara — jedan ili dva semestra. Napravio je kao ispitnu predstavu »Đavolova učenika« G. B. Shawa. Bila je to jedna od najuzbudljivijih ispitnih predstava tog vremena koja još živi u sjećanju tadašnjih studenata, a danas najistaknutijih zagrebačkih glumaca. Još se i danas prepričava anegdota kako je Bojan iza pozornice na toj ispitnoj predstavi bio istodobno i nastavnik i inspicijent, kako je svirao vojni signal — jer nitko od studenata nije znao svirati trubu. Jedno je vrijeme Stupica predavao i klasi režisera. Na žalost njegova predavanja nisam pratio, radio sam u seminaru sa drom Gavellom, što je također bilo uzbudljivo i nezaboravno iskustvo.

\* \* \*

Na Akademiji smo s Gavellom radili »U agoniji«. »Doktor« je tražio da nakon nekoliko sati razgovora napravimo tlocrt prvog čina. Htio sam biti pod svaku cijenu originalan pa sam napravio tlocrt radnog dijela salona Laure Lembachove koji sam smjestio u polukat iznad dućana u koji su dolazile mušterije. Napravio sam i neki polukružni prozor kroz koji se odgurнувši zavjesu mogla vidjeti ulica. Gavella me pitao koja je ulica, a ja sam samouvjereno odgovorio da bi to mogla biti Frankopan-

ska. Odmah me potjerao sa sata poslavši me da se prošetam Frankopanskom i da se vratim i da mu » priznam da sam bedast«.

Pokazivao sam tada moj režijski plan prvog čina »U agoniji« i Stupici. Još uvijek imam zabilježene neke njegove opservacije. Govorio mi je: »Lauru treba zaposliti jer ona kaže da je stalno zaposlena, a muž joj smeta... To treba zorno prikazati i zato treba organizirati njene radnje... U ovom djelu nije važno što je Krleža želio prikazati nehumano društvo u raspadanju, za nas je najvažnija tragedija ljudskog u neljudskom... Sve su radnje u tekstu spomenute i ne treba mnogo izmišljati... Početak »U agoniji«, kao i u »Glembajevima«, i nije početak, već nastavak, a to je za glumce vrlo teško te im treba pomoći... Prvi dijalog ne smije biti previše intenzivan, jer je to njihov svakodnevni sukob, njihova navika... Gledaoci moraju osjetiti da Križovec tjera Lauru u smrt...«

Stupica je sa svojih dvanaest režija u vremenskom razdoblju od sedam sezona ostavio snažne i neizbrisive tragove u zagrebačkome kazališnom životu. Bio je osebujna ličnost, drugačiji od svih poslijeratnih zagrebačkih režisera. U tom smislu sličan Gavelli, premda je Gavella s obzirom na desetljeća kritičarskog, redateljskog, dramaturškog i pedagoškog djelovanja u Zagrebu, presudnija i značajnija pojava za kontinuitet zagrebačkog i hrvatskog kazališnog života. O odnosu njih dvojice mogla bi se napisati zanimljiva priča, naravno to bi mogao učiniti samo pisac s talentom što ga ima Ranko Marinković u svojim prozama, ali bi uz to trebalo imati i onakvog talenta za opserviranje, imitiranje i hipertrofiranje što ga je tada imao Boško Viočić. Znam da će takva priča ostati nenapisana, pa ću baš zato pribilježiti činjenicu da su se obojica intenzivno s primjesom neke suzdržane superiornosti i znatiželje interesirala jedan za drugoga. Stupica me uvijek pitao što radi Gavella, s kim se sukobljava, što prevodi »taj literat« itd., a Gavella me ne jedanput zapitao »kaj dela onaj Kranjac«. Sjećam se kad sam kao direktor drame HNK-a 1960/61, sate i sate razgovarao s Gavelom da ga je uvijek sve zanimalo o Stupici, koji je tada režirao Shakespearea u beogradskom Narodnom pozorištu. Posebno je taj dijalog bio zanimljiv u Dubrovniku 1961, kada je Gavella napustivši posljednje pokušaje svečane predstave »Dubravke« onako tužno sâm, doslovno izbačen i uvrijeđen, tražio razgovor o teatru, o svojim suvremenicima, o svojim učenicima, pa i o Stupici. Bilo je to na unutrašnjem dijelu dubrovačke Gradske kavane, sjedeći na bijelim pletenim naslonjačima, a ondje na Gracu odvijale su se bez njege posljednje probe »Dubravke«. Te tužne situacije prisjetio sam se

poslije u Zagrebu susrevši Bojana na svečanom otvorenju obnovljene zgrade HNK-a. I Bojan je u tom trenutku bio sâm, od svih onih učenika nigdje nikoga, svaki za svojim poslom, za svojim ambicijama. Krleža je to osjetio, pa je u svojem dnevniku zabilježio: »9. I. 1968, u 6,30 poslije podne ... Stigao Bojan Stupica, pokunjen, pointer bez angažmana, skiće se besposlen kojekuda, bez plana, sve je dim. Poslije peštanske 'Agonije' ništa, to mu je bio jedan od najsretnijih uzleta. Luta u punoj rezignaciji ...«

Zaista koliko sličnosti u završetku umjetničkog djelovanja dvojice naših najvećih režisera. Obojica danas »tamo gdje nema ni smijeha ni suza, ni pljeska ni lovora« (S. Batušić u »Videnjima Lj. Babića«) imaju teatre koji nose njihova imena — jedan u Zagrebu, drugi u Beogradu. Ima u tome i dosta simbolike. Stupica je svojim stvaralačkim žarom razgorio vatru u Zagrebu, a Gavella je to isto činio u Beogradu.

Ono što je Stupica radio u teatru bilo je gledaocima lijepo, on je vjerovao da je to zaista lijepo i bio je duboko uvjeren da tim svojim radom mijenja svijet. Bio je blizak svim aspektima života. I zato su ga cijenili i oni koji nisu imali s njim bliže veze. Sjećam se kako su tada u vrijeme njegova zagrebačkog rada moje kolege na Akademiji Božidar Violić i Georgij Paro, tada zaneseni »čisti gavelijanci«, poštovali i priznavali i Stupicu kao veliku redateljsku ličnost.

Možda je ponekad u nekoj situaciji i glumio, kao što to uostalom rade i svi društveno priznati umjetnici, a teatarski posebno i naglašeno, ali i tada je imponirao. Međutim, nikada — barem dok je radio u Zagrebu — nije mu se dogodilo da izigrava provincijalnog intelektualca onako kako su to u našem zagrebačkom kulturnom životu radili mnogi stvaraoci i prije, a rade još i danas, da bi prikriili dio svoje sterilnosti; nikada nije — da upotrijebim jednu omiljelu Gavellinu metaforičku sintagmu namijenjenu nizu zagrebačkih umjetničkih ličnosti — »hodao na prstima«. Znale su ga fascinirati obične, sitne stvari: neka olovka, neki čavao, neki šal, nekakvo povrće, neke igle, politički ili obični vic, neki nožić, neka lampa. — Imao je svoje male restorane u Zagrebu, Veneciji, Parizu, Pragu, Beogradu ... Svaki je osjećaj, svaki je doživljaj brzo pretvarao u autentičnu teatarsku analizu koju je htio odmah primijeniti na sceni. Za stolom za čitaćim pokusima, na sceni, u gledalištu, u razgovoru uvijek je djelovao kao neko neobično stvorenje koje je, eto, tu pred nama isprženo na vatri godina, na žaru najraznovrsnijega i najbogatijega životnog iskustva. Bio je samosvojna umjetnička ličnost.

Da bi ga se u potpunosti moglo shvatiti trebalo je imati i smisla za organsku međusobnu povezanost svega onoga što je bilo stvaralačko i samosvojno u umjetničkoj mašti prvih šest desetljeća ovog našeg vijeka, za one koji su se borili protiv mehaničkog duha i nasilnih principa industrijske civilizacije, za ono što je uvijek letjelo na krilima mašte pa zvalo se to Picasso, Stravinski, Chaplin, Hemingway, Majerhold, René Claire, Babelj, Le Corbusier, Elia Kazan... Danas kada Bojana Stupice više nema, danas kada su sve njegove režije samo sjećanja, uvjeren sam, da su danas i oni koji su ga znali osporavati došli do spoznaje da pred djelom takve ličnosti i pred toliko stvaralački sadržajnim režiserskim životom pitanja osobnih ukusa uopće nisu spomena vrijedna.