

## Post scriptum: o Severju, Lipahu in še marsičem

Ko sem kmalu po smrti Staneta Severja napisal nekaj spominskih vrstic, sem bolj iz pietetnih razlogov do prav tako znamenitega slovenskega igralca, mojstra epizodnih vlog, Franceta Lipaha kakor tudi zaradi Staneta Severja, zabrisal nekatere okoliščine, ko je s prodornim uspehom ustvaril igralsko izviren lik nesrečnega ruskega emigranta v komediji Branislava Nušiča »Pokojniki«, ki jo je v sezoni 1935/36 zrežiral danes tudi že pokojni režiser in igralec Ciril Debevec. Krivo sem zapisal, da je Sever nastopil šele na reprizi in to pravzaprav le z eno vajo, ker je tako rekoč vskočil, čeprav je imel vlogo dodeljeno v študij. To pa je pomenilo, da dobi igralec le eno orientacijsko vajo, nastop sam pa sledi na eni izmed repriz. Tak je bil takrat sistem, če se je kdo potegoval za vlogo, v kateri je bil zaseden že kdo drugi kot prva zasedba. Režiser Debevec je že od vsega začetka določil skupaj z ravnateljstvom emigrantovo vlogo Francetu Lipahu, s katerim si je želel mladi Stane Sever vsaj alternirati. Sever je imel dotlej že nekaj igralskih nastopov za seboj, toda v nobenem ni izstopal. Zdaj je šlo za izrazito karakterno vlogo starejšega človeka. Njegova želja, da alternira z uglednim igralcem, kakor je bil Lipah, čeprav je šlo le za epizodo, dasi je bila po igralski in režiserski oceni lepa in v komediji pomembna, se je zdela tako ravnateljstvu kakor režiserju nekoliko predrzna. Tudi Lipah ni bil v začetku preveč navdušen, da bi alterniral z mlajšim igralcem-začetnikom, ki je tako rekoč komaj prestopil prag poklicnega gledališča, vendar se je sčasoma omeščal. Kljub temu je dobil Sever vlogo le v študij. To ga je sicer bolelo, a zato se je tem bolj posvečal vlogi. Pravzaprav si je ogledal le aranžirko, da si je zapisal situacije, nato je le tu in tam prišel za hip, a zmeraj bolj zaradi tega, da bi si zapomnil situacije, kakor da bi gledal Lipaha. Tega niti ni hotel, ker si je želel ustvariti vlogo čisto samostojno, brez vsakršnega Lipahovega vpliva.

Lipah je bil zelo studiozen in sugestiven igralec in kakor vsak igralec, si tudi ni želel, da bi ga »alternist« prevečkrat gledal in mu mogoče kaj celo prevzel (ali kakor se je reklo v igralskem zakulisnem »pogovornem« jeziku — kaj »ukradel«).

Sever ni bil že takrat nič manj ponosen človek in igralec kakor pozneje, ko se je že razvil med prve igralce Drame, čeprav je ta ponos takrat še skrival in celo tajil, ker so bile pač takšne razmere v gledališču in med igralci, ki se niti danes še niso kdovekaj spremenile, ker pač vso to zapleteno zakulisno »moralo« nosi ta poklic seboj, saj je trajno in večno sprotno medsebojno umetniško tekmovanje, po smrti pa le ostane bolj ali manj bežen spomin na like, ki jih je igral, in še ta spomin traja le eno, kvečjemu dve generaciji.

Dva dni pred premiero »Pokojnika« je nenadoma Lipah »zbolel«, kakor se je službeno reklo. Takrat je bila samo ena glavna in le ena generalka. H glavni ga ni več bilo. Zato so morali takoj poklicati Severja v gledališče, ker premiere že zaradi »blagajne« in zgolj zaradi »epizodne« vloge ravnateljstvo ni smelo odpovedati. Lipahova »bolezen«, v kateri je preganjal svojo od časa do časa se ponavljajočo depresijo z vinom, je trajala po navadi dva do tri dni. Tako dolgo pa ravnateljstvo ni moglo čakati. K sreči je šlo za epizodno vlogo, saj ruski emigrant Aljoša nastopi le v prvem dejanju. V igralskem »žargonu« je bila to »direktorska vloga«, ker so si jo ponavadi



igralci-ravnatelji potujočih družin določili zase. Tako so bili takoj po prvem dejanju rešeni. Sever je prišel na vajo z vlogo v roki in samo »markiral« in še to bolj mimogrede. Ker je bila zvečer že generalka, ni mogel dobiti nobene vaje več. Ravnateljstvo pa tudi režiser so ga pozivali naj reši premiero in mu obljubili honorar, hkrati pa, da bo potem igral Aljošo v redni alternaciji, to se pravi, da bo igral, menjajoč se z Lipahom, vsako drugo predstavo. S tem so mu že dali priznanje, ki ga sprva ni pričakoval, saj je bil za vodstvo pa tudi za večino članov Drame za poklicno gledališče vendarle še mlad igralec, čeprav je imel tudi kot nekdanji amaterski igralec pri viškem Sokolu in šentjakobčanih že nekaj zavidljivih priznanj.

Med največjimi pred njegovo »profesionalizacijo« je bilo tisto, ki ga je dobil v uprizoritvi Levstikovega »Tugomera« na viškem sokolskem odru. Na poziv našega takratnega opernega reviziterja, člana Sokola-Vič, Kosca, sem si predstavo tudi ogledal. Zato tudi z mirno vestjo pišem o njej. Res je, da je Sever med vsemi izstopal, zlasti še tudi zaradi tega, ker je igral staro Vrzo — torej žensko vlogo. Pred predstavo nisem imel kdove kakšnega zaupanja v ta dokaj nenavaden domislek, od prizora do prizora pa mi ga je Sever zbudil in ni premagal s svojo kreacijo le mene, marveč vse občinstvo. Po njem sem spoznal, da so pred stoletji vendarle morale biti zanimive in dobre predstave tudi tiste, kjer so ženske vloge igrali igralci, ker še ženske niso smele nastopati. Celó pri Shakespearu je bilo še tako, kakor poročajo.

Po vojni sem se spet spomnil Severjeve Vrze, ko sem gledal predstavo tako imenovane Pekinške opere, kjer so ženske vloge tudi igrali le moški igralci, kar je še danes tako. Še danes pa ne razumem, zakaj nosi to izvorno dramsko gledališče s prozo, stih, petjem in plesom ime »opera«, ker je v resnici le nekoliko stilizirano in simbolizirano dramsko gledališče, ne oziraje se še na to, da imajo stare kitajske drame zmeraj tudi nekaj pevsko recitacijskih mest, ki pa vsaj po našem zahodnjaško gledališkem pojmovanju niso »operne arije«, marveč le nekakšni privzdignjeni ritmično-rectativni monologi ali tudi krajši dialogi. Takšna je pač dramaturška struktura najstarejše kitajske dramatike, kar je dokazala tudi naša uprizoritev igre »Gospa Biserna reka«, ki jo je na podlagi starih besedil napisal pisatelj Hsiung, nekdanji predsednik ITT, s katerim sem se spoznal na zadnjem predvojnem mednarodnem penklubskem kongresu v Pragi leta 1938.

V Severjevo izredno igralsko nadarjenost sem tako zveroval že po njegovi Vrzi, v kateri je bilo komaj nekaj primesi amaterskega značaja in stila. Malo se mu je tu in tam poznalo, da je hodil nekaj borih ur v uk k režiserju in igralcu Milanu Skrbinšku, vendar to ni motilo, skoraj nasprotno: Sever ni ravno posnemal svojega takratnega vzornika, marveč je pokazal v Vrzi predvsem dobre strani uka pri Skrbinšku. In kar je najbolj presenetljivo: ni bil igrano in narejeno grozljivo v zadnjem prizoru, marveč pretresljivo, pristno in zato tudi prepričljivo grozljivo, ko Vrza prekoline ves rod osvajalcev do daljnih večstoletnih potomcev, in se na koncu mrtva zruši.

Zato sem bil tem bolj radoveden za njegovega ruskega emigranta, ki je predvsem ganljivo, nesrečno človeče in nekam nepomočen izgubljenec, ena izmed različic intelektualnega ruskega bosjaka, kakor jih precej najdeš pri Maksimu Gorkem. Nušič mu je skopo a mojstrsko odmeril le en sam prizor, vendar z besedilom, ki je sicer dobro napisano, vendar silno zahtevno za igralca, ki mora v tistem edinem prizoru prikazati ves emigrantov značaj in vso njegovo pretresljivo osebno dramo. Videl sem nekaj deset vaj z Lipahom, ki pa je skoraj do konca zmeraj rad improviziral. Skoraj na vsaki vaji je igral drugače. Iskal je in preizkušal avtorja in sebe. Zaradi prvotne Severjeve želje, da bi z Lipahom alterniral, je bilo za kulisami izrečenih tudi nekaj pikrih pripomb, češ kaj si drzne, da bi alterniral s tako imenitnim starejšim in inteligentnim igralcem Lipahom, ki je npr. v Sestovi uprizoritvi »Hamleta« naravnost briljiral kot Polonij. Njegova dikcija, njegov humor in tudi hudomušnost — vse to je bila takrat dovršena igralska kreacija, ki jo je tudi mladi rod ne samo cenil in spoštoval, marveč občudoval, kakor je skupaj s kritiko in občinstvom občudoval njegovega neprekosljivega učitelja Hvastjo v Cankarjevih »Hlapcih«, ki je ena izmed velikih igralskih ustvaritev Lipahovega igralskega rodu sploh.

Obisk je takrat v gledališču precej pešal in malo je bilo premier, ki so bile polne. Tudi premiera »Pokojnika« ni bila razprodana. Zato se je pozneje rodil tako imenovani premierski abonma, ki je vsaj nekaj nad polovico sam napolnjeval prvo predstavo kakšnega dela, poleg tega pa se je prodalo povrh še nekaj vstopnic. Ne smemo pozabiti, da smo morali v tistih »suhih letih« v eni sezoni včasih odigrati najmanj osemnajst premier. Zato je bil čas za študij zelo omejen, kar je terjalo od



režiserja in igralcev, da so ga študijsko čim bolj izkoristili pa tudi čimprej in čim hitreje ustvarili svojo »kreacijo«. Današnjim rodovom se niti ne sanja, koliko ustvarjalnega in psihičnofizičnega npora je to stalo. Zato so včasih nekateri igralci kar tarnali, da so preveč zasedeni in da si žele malo premora.

Ker je bila druga loža na desni strani v prvem nadstropju čisto prazna, sem se spravl vanjo in od stavka do stavka z zadoščenjem, veseljem in odobravanjem spremljal Severjevo igro.

Čeprav je od Severjevega nastopa minilo več kot štiri desetletja, mi je celotna podoba njegove ustvaritve ostala tako živo v spominu, da ga slišim in vidim, kako stoji neke sredi odra in po Nušičevem besedilu govori kot emigrant v izvirni igralski upodobitvi o sebi in svoji usodi. O takšnih vrhunskih stvaritvah, kakor je bil Severjev izglubljeni Nušičev ruski emigrant, bi bilo treba stenografski že takrat napisati vsak zvèn, melodijo, izraznost, doživljanje in vidno in glasno sprotno ustvarjanje nekega igralčevega nastopa, ki ni umetniško in človeško nič manj vreden in dragocen, kakor kakšna zares dobro napisana novela ali pripoved pa tudi pesem, čeprav je Sever govoril v prozi.

Ruski emigrant Aljoša je bil ves Sever in Sever je bil ves Aljoša. Pred davnimi leti sem v nekem dunajskem antikvariatu med brskanjem knjig po naključju odkril knjigo o znanem avstrijsko-nemškem igralcu Kainzu, v kateri je od stavka do stavka od zvena govora do vzgiba kretenj — skratka opisano vse, kako je Kainz govoril in igral Hamleta: pravi stenografsko opisni portret njegove kreacije, njegove igre in govora. Kaj takega bi zaslužila vsaka pomembnejša igralčeva ustvaritev, saj bi bila dragocen pismeni posmrtni dokaz njegove umetnosti tudi vsem naslednjim rodovom, kajti velike igralske ustvaritve so umetniško enakovredna dejanja z drugimi umetnostmi, čeprav so tako rekoč enkratna v nekaj ali več ponovitvah. Vse premalo je, kar v naglici napišejo dnevni kritiki o igralskih ustvaritvah. To se občuti danes še bolj, ko nimamo več tudi revialne gledališke kritike, kaj šele, da bi v naših literarnih časopisih kdo izmed dejavnih gledaliških kritikov napisal na koncu vsake sezone vsaj strnjen pregled o njej, o njenih višjih in padcih v vseh vejah gledališke umetnosti od igralstva do režije in scenografije in sporeda. Če bi bil v njem tisti etični in ne zgolj estetski kompas, bi morda lahko dopolnil ali celo popravil, kar je v naglici časniškega pisanja nemara spregledal ali celo zagrašil, če je bil toliko vreden, da bi predstave ni ogleдал le enkrat. Kajti le vsaj dvakratno, če ne večkratno gledanje ene in iste umetniško vrhunske predstave ni nič drugega, kakor je za vestnega ocenjevalca-esejista ali literarnega zgodovinarja nujno potrebno, da prebere dramo, povest, roman ali pesniško zbirko večkrat, preden napiše o njih prenikavo študijo ali kritiko. Tudi igralske ustvaritve so vredne takih študij, le da bi morale biti vsaj opisane in označene v isti sezoni, ko še pred teboj vse živi: igralec-osebnost in lik, ki ga je ustvaril v neki predstavi.

Vloga ruskega emigranta v »Pokojniku« je zapeljiva še za posebno igralčevo »ekshibicijo« zaradi prizvoka ruskega jezika, ki ga je v govoru Nušič le nakazal in ga prepustil igralčevemu navdihu in posluhu — razen čisto ruskega navedka iz pisma Aljoševe žene. V takšnih dvojezično nakazanih vlogah radi nekateri igralci zaidejo v pretiravanje z drugim jezikom, saj to rado zbuja smeh pri občinstvu in zagotavlja pri njem večji, čeprav bolj vnanji uspeh. Na veliko presenečenje tega Sever ni izkoristil v pretirani meri, čeprav bi mu kot začetniku tudi to morali oprostiti. Čutili je bilo da mu ne gre za noben vnanji in ceneni učiek, kajti svoje besedilo je sicer »barval« z ruskim podtonom, nikoli pa ga ni pretiraval, kajti v osnovi njegove kreacije je bila predvsem tragika in brezupje izgubljenega človeka. Čeprav je hotel poslušalcu čim bolj pritegniti, pa se je skrbno držal še druge meje, da ni zašel v konfeksijski melodram. Tudi v tem je kljub svoji mladosti pokazal prvo stopnjo zrelosti pred svojim nadaljnim umetniškim razvojem.

Bil je tako prikupno igralsko mladostno sugestiven, čeprav je moral igrati človeka v zrelih letih. Njegova upodobitev ruskega emigranta je bila hkrati igra in doživetje, hkrati pa igralčeva ustvarjalna zavest v samem sebi in nad vsem. Pri tem pa nikakor ni bila »vzvvišena« marveč je lastno ustvarjanje in ustvaritev zmagala in ga zavestno vodila v tistem smislu, kakor ga terja Brechtova mnogokrat napak razumljena teorija o odtujitvi, čeprav o tej lastnosti igralčevega ustvarjanja govori že v svojem klasičnem eseju o igralcu tudi Diderot. Pribiti pa je treba, da tako imenovanega igralčevega doživetja in življanja v vlogo niti Stanislavski ni pojmoval predvsem čustveno, kakor mnogi njegovi epigoni, ki so zaradi tega iz dramskega prehajali v melodram.



Zato je v njihovih uprizoritvah učinkoval Čehov melodramatsko in ne dramsko tra-  
gično, ne iz bistva svojega rahlo ironičnega humorja, kar je sploh skrivnost in bit  
njegove glavne dramatike. Zato bi lahko tudi rekel, da je ustvaril Sever svojega  
emigranta po čehovski tragično, a nikakor ne sentimentalno melodramsko.

Ni me sram priznati, da sem bil tako prevzet od Severjeve igre, da sem v tistem  
hipu, ko je odhajal iz scene, začel ploskati. Občinstva, ki se mi je takoj priključilo,  
nisem izzval sam, čeprav sem prvi zaploskal, marveč ga je izzvala v spontano plos-  
kanje Severjeva za njegova mlada leta nenavadno zrela igralska kreacija.

Stekel sem za oder, da mu čestitam in stisnem roko. Za levim portalom pa sem  
že našel Severja in — Lipaha, ki mu je ravno čestital. Pozneje mi je inšpicient  
povedal, da je prišel Lipah tik pred Severjevim nastopom in ga poslušal in opazoval  
skozi »okno« med portalno kuliso in koncem sobne kulise. Še preden sem utegnil  
reči besedo, mi je že rekel Lipah: »Kar čestitaj mu! Dobro se je odrezal! Samo fant,  
da se ne boš prevzel!« Pri tem ga je rahlo pobožal po licu! Šele zdaj sem mu utegnil  
čestitati. Sever se je obema s preprostim in odrezavim »Hvala!« zahvalil in odšel  
mladostno samozavesten v drugo nadstropje, kjer je imel skupno garderobo še z dvema  
igralcema, Lipah pa jo je spet mahnil iz gledališča. Že takoj v začetku sem videl,  
da je v »ročkah«.

Drugi dan dopoldne so se razvezali številni jeziki, kakor je to že pač navada  
v gledališkem zakulisju, zlasti po premierah ali po debijih. Cesar, ki je igral Spasoja  
Blagojevića, eno izmed glavnih vlog, ga je hvalil, med pogovorom pa se je kmalu  
razširilo značilno zakulisno govorčenje pa tudi obrekovanje. To sodi pač med zakulisno  
folkloro v vsako gledališče. Živel bo, dokler bo živelo gledališče. Tu in tam pade tudi  
kakšna zlobna, pikra in prikrito zavistna, samo po sebi pa je v vsem celo nekaj  
otročjega. Da vlada v zakulisnem ozračju ljubosumje na uspeh tovariša ali tovarišice,  
ni nič nenavadnega, če pomislimo, da so igralski uspehi živo pričujoči le do smrti, ali  
pa celo le od ene vloge do druge. Za njimi ostane le nekaj bežnih vrstic ali celo samo  
besed v kritiki in samo spomin, vse drugo s časom zatone. Tako je bilo do najnovej-  
šega časa, dokler se ni začelo snemati ali cele posamične predstave ali vsaj odlomke  
iz nje. Takšni filmski ali televizijski zapisi so silna dragocenost, čeprav še kljub  
razviti tehniki ne morejo čisto nadomestiti izvirne, žive predstave. Kljub temu ni več  
nisičen nekoč zelo znani Schillerjev rek, da zanamstvo igralcem in igralkam ne  
spleta več vencev, čeprav še področje teatrologije, ki se teoretično in zgodovinsko  
ukvarja s preteklo gledališko umetnostjo, pri nas ni tako razvito kakor pri drugih  
kulturnih narodih, kjer se teatrologija že kosa z ravnijo literarne zgodovine in estetike.  
Zato pa je tem bolj dragocena knjiga »Slovensko gledališče od vojne do vojne«  
Dušana Moravca in igralski portreti, ki jih je objavil Filip Kalan.

Med pripombami, ki so se ukvarjali drugi dan po Severjem uspešnem nastopu,  
je bilo nekaj takšnih, ki jih je vredno navesti iz spomina. Nekateri so trdili, da je  
Sever »ruski ton« svoje vloge naštudiral s pomočjo naše znamenite igralko Marije  
Nablocke, katere dragocenih kreacij si tudi brez ruskega »podtona« sploh ni bilo  
mogoče predstavljati, ker se zvěna slovenskega odrskega jezika nikoli ni čisto priučila,  
čeprav je kot velika igralska umetnica imela izreden posluh za vse druge potankosti  
igralčevega govora. Tega ruskega zvěna v njenem slovenskem govoru pa smo se  
v veliki večini skupaj z občinstvom navadili, saj je bila druga plat njene igralske  
stvaritve tako močna in prevladujoča, da ji je velika večina podlegla in tako presliš-  
ala njeno jezikovno pomanjkljivost. Edini, ki ji v gledališču tega ni mogel nikoli  
odpustiti, je bil režiser in igralec Ciril Debevec, ki je zaradi svojih sicer še danes  
pravih in osnovnih načel nacionalne igralske umetnosti vztrajal pri čim čistejšem  
slovenstvu v igralčevem govoru. Zato načelno tudi Nablocke v svojih režijah ni zase-  
dal. Ko je nekdo pripomnil, da je morala Nabocka Severju pomagati, ker je tako  
prizrčno zadel slovensko-ruski zven v emigrantovem govoru, je drugi spet pripomnil,  
da sploh to ni bilo potrebno, saj si je lahko ogledal to ali drugo predstavo, v kateri  
je Nablocka nastopala, in ker ima očitno tudi dober posluh, si je pod zvočnim vtisom  
njene govora lahko sam našel svojo različico melodije slovensko-ruskega jezika  
svojega emigranta. Res pa je, da je imela s Severjem nekaj jezikovnih vaj že zaradi  
navedkov iz pisma Aljoševe žene, ki so v vlogi napisani v ruščini.

Hujše so bile pripombe na Lipahovo nepričakovano obolenost tik pred premiero.  
Nekdo je znal povedati, da ga je Sever dva dni pred premiero načrtno zvilbil na kroka-  
rijo in nagovoril, da se drugi dan javi bolnega in tako prepusti premiero njemu. Nič  
slabega nočem zapisati, če povem, da je Lipah podobno kot Janez Cesar od časa do



časa trpel na depresijah, ki sta jih skušala potolažiti z vinom. Po navadi je trajalo dva dni in eno ali dve noči. Kaj vse se je takrat dogajalo v njuni notranjosti, kdo ve? Spominjam se, da je tudi Lipah imel v začetku Severjevo željo, da bi enakopravno alternirala že pri vajah, za predrzno in skoraj zase žaljivo, toda v Lipahu je živila neka topla človeška sila, ki je sčasoma zmeraj premagala kakšno jezo in pikrost ter prešla v neko toplo, tovariško človeškost. Nekdo je celo trdil, da mu je neki znanec povedal, kako je videl Lipaha in Severja dva ali celo že tri dni prej v gostilni na trgu, ki nosi ime po slavnem slovenskem igralcu Ignaciju Borštniku. Ali je bilo to res ali ne, ni nihče raziskoval, čeprav ni izključeno, da sta se res znašla Sever in Lipah po dogovoru ali tudi naključno v gostilni in da sta se prav gotovo pogovarjala tudi o ruskem emigrantu, ki ga morata zaigrati. Tudi ni izključeno, da se je Lipah zadnje dni sem v sebi odločil, da se umakne in dá tako priložnost mlademu igralcu, da se uspešno predstavi tudi v tej vlogi ne samo občinstvu, marveč tudi kritiki in gledališki upravi, kar je bilo in je za kariero vsakega mladega igralca zelo važno.

Eno izmed tihih trpljenj Franceta Lipaha je bila neizpolnjena želja, da ni nekoč v mlajših letih igral Hamleta. Malo je znano, da se je že mladi Lipah skušal uveljaviti tudi v književnosti. Napisal je dramo o Matiji Gubcu in njegovih puntarjih, ki je cenzurirana le deloma izšla leta 1916 v »Slovanu«. V isti reviji je objavil enodejanko »Dopust« (1917). Zanimiva je poetična enodejanka »Cvetje bajam« (LZ 1922). Svoje mladostno igralsko hrepenenje po vlogi Hamleta je skrnil v duhovito enodejanko »Odmor«, ko igralca Hamleta in Polonija stopita v odmoru med predstavo v bližnjo krčmo in razmišljata v pogovoru o tem in onem. Izšla je v Ljubljanskem zvonu leta 1940. Zelo popularna je bila svojčas Lipahova veseloigra »Glavni dobitek« (1930). Lipahova literarna dejavnost, kateri se je priključilo še nekajletno urednikovanje Gledališkega lista, ki ga je rad dopolnjeval z raznimi drobnimi zapiski, zasluži ob priliki večjo pozornost in celo razpravo. Če omenjam v teh bežnih zapiskih ob desetletnici Severjeve smrti večkrat tudi Frana Lipaha, enega najinteligentnejših igralcev svojega rodu, ne delam tega naključno, marveč iz spoznanja, da je med njima kljub siceršnjim razločkom vendarle tudi neka plemenita človeška in igralska sorodnost, ki se ji pravi ljudskost, s katero se še posebej odlikuje njuna odrska umetnost.

Lipah je nosil v sebi veliko bol: hrepenenje po velikih, nosilnih vlogah in to bolj po dramskih kakor po komedijskih, kar je navadno želja vseh komikov, čeprav Lipah niti ni bil tipičen komik. Občutil je kot krivico, ker je po veliki večini igral manjše in srednje vloge bodisi v drami ali komediji, in jih tudi mojstrsko izvajal, če je njegova človeška in igralska natura našla z besedilom sozvočje. O njej ni le stvariteljsko premišljeval v samem sebi. Iskal je zanje pobud neposredno v življenju samem. Ne spominjam se več, po kateri njegovi izredno posrečeni epizodni ali vsaj srednji vlogi nas je izredno presenetil tudi z nekaj izvirnimi vnanjimi prijemi. Mislim, da je šlo za ustvaritev nekega ljudskega značaja, lahko bi že rekel originala, ki so mu posebno ležali. Sedela sva v gostilni in se pogovarjala ne samo o njem, marveč o kreacijah ljudskih tipov sploh. Razodel mi je, kako išče vzore v vsakdanjem življenju in jih »študira«. Zelo rad je hodil zjutraj na Vodnikov trg, kjer so se v tistih časih še bolj kakor danes srečevali različni ljudje in ne samo kupci ali gospodinje. Tam se je pomešal med nje, kakor je rad hodil tudi v manjše in preprostejše krčme, v katerih je pogosto našel kakšne posebne tipe, včasih tudi kakšnega takega, ki je ustrezal vsaj približno vlogi, ki jo je imel pravkar v študiju. Pri tem pa se ni vedno naslonil le na en vzorec, marveč je značilne lastnosti več primerov stvariteljsko v sebi »premel« in tako ustvaril novo, svojo različico. Tako mi je takrat razodel metodo svojega ustvarjanja epizodne vloge, ki ji je dal na koncu izvirno obliko in presenečal. Lahko bi rekel, da je bil v tem oziru neke vrste coprnik. Spominjam se, da je po isti metodi ustvaril epizodno vlogo šolskega sluga v »Profesorju Klepcu«, katere krstno predstavo sem na avtorjevo željo pripravil in zarisal tudi »načelni« osnutek za sceno ki ga je potem preustvaril in realiziral scenograf inž. arhitekt E. Franz. Za Lipaha je bilo silno važno opazovanje ljudi in iskanje resnične, tudi vsakdanje osnove za ustvaritev zaupane mu vloge. V tem je bil realistični psiholog in njegova metoda se je skladala z načeli in metodami literarnega realizma, ki ne ustvarja zgolj iz pisateljeve domišljije, marveč zbira podatke in velikokrat tudi snov samo za svoje delo v stvarnem življenju, ki ga obogati in oplodi še s svojo ustvarjalno fantazijo.

Lipah je bil izreden in tudi bistroumen opazovalec življenja in ljudi. V tem mu je bil tudi Sever soroden. Bistveni razloček med njima pa je bil, da je bil Severjev »diapozon« različnih vlog širši ko Lipahov, saj je bil Sever hkrati tudi uspešen nosilec



velikih in nosilnih vlog. To Lipahu ni bilo dano v enaki meri, kljub temu, da si je želel igrati večje vloge in ne samo epizodnih. Pri tem se pa ne sme misliti, da so bile njegove epizodne vloge zgolj kratke in majhne.

Ko je dr. Branko Gavella prevzel režijo Molièrovega »Tartuffa«, ga je Lipah pregovoril, da mu naj dá Orgona, kar je tudi dr. Gavella storil. Med njima je bila posebna človeška vez: v prvi svetovni vojni sta se srečala kot mlada rezervna topniška častnika avstro-ogrski armade na bojišču v Galiciji. Lipah mi je pripovedoval, da ga je dr. Gavella takoj pri prvem srečanju vprašal: »Francel, kad idemo preko?« To se pravi, kdaj bosta prebežala na rusko stran. Oba sta bila slovensko napredna, Lipah pa je bil celo prepovedovec. Po značaju sta si bila precej nasprotna, saj je bil dr. Branko Gavella zelo »eksploziven in nervozen« značaj, Lipah pa včasih kar nekako zadržan vendar humoren pri vsem tem pa tudi nekatere včasih na poseben način preplašen od življenja, ker se mu marsikaj tega, po čemer je v mladosti sanjari, hrepenel in načrtoval, ni v tisti meri uresničilo, kakor si je želel in tudi pričakoval. Ko se je dr. Branko Gavella vrnil leta 1928 iz Sovjetske zveze, kjer je bil kot gost Moskvskega umetniškega gledališča (hudožestvenikov) na tridesetletnici tega gledališča, je prišel zaradi svojih nenavadnih gledaliških vtisov in zaradi izrednega podpiranja gledališč in gledališke umetnosti, ki je izkazovala gledališčem sovjetska vlada po zaslugi komisarja za kulturo in prosveto književnika Lunačarskega, tako navdušen nazaj v Beograd, da tega tudi politično ni prikrival ter postal urednik revije »Nova literatura«, glasila leve jugoslovanske umetniške fronte. Vse to ga je kmalu stalo službo, da je bil kot komunist odpuščen in da mu je bilo nekaj let prepovedano režirati v osrednjih gledališčih. V Ljubljano je prišel, ko je že nekaj let prebil brez angažmaja, ker ga za stalno ni smelo nastaviti tudi nobeno provincialno gledališče. Na intervencijo in prošnjo, s katero so se na takratno oblast obrnili ravnatelj Opere Mirko Polič, upravnik Oton Župančič in ravnatelj Drame Pavel Golia, je smel kot gost večkrat režirati v Ljubljani. Ker sem bil pri več vajah za »Tartuffa« na željo ravnateljstva navzoč kot lektor in tudi na Gavellovo željo kot mlad režiser, sem kaj hitro opazil, da se režiser in Lipah kot Orgon nista mogla čisto ujeti, kar se velikokrat zgodi v gledališču, čeprav Lipah vloge ni ravno vrgel, kakor se reče v gledališkem žargonu. Dokler je igral pohlevnega in preveč zaupljivega in tudi slepega Orgona, je bil čudovit, ko pa je moral preiti v akcijo zoper Tartuffa, ki ga je igral tudi odrsko samozavestni Ivan Levar, pa mu je ponekod zmanjkovalo sape. Dr. Gavella mi ga je po premieri označil kot tipičnega vélikega igralca epizod, brez katerega ne more shajati nobeno gledališče, ki pa v tekstovno véliki vlogi ne vzdrži do konca. Lipah je bil tipičen igralski ustvarjalec malega človeka in malih ljudi. Iz raznih razgovorov sem njegovo »bol in hrepenenje« dodobra spoznal in ko sem pisal bridke »Kreature« (naslov je treba razumeti v tragičnem pojmu te besede: nesrečni stvoril), sem pri pisanju sodnega oficiala Poldeta Tomšiča že mislil nanj ter mu tako rekoč pisal vlogo »na kožo«, kakor pravimo v gledališkem jeziku. Lipah jo je tudi sijajno odigral in dosegel svoj igralsko-človeški in pretresljiv višek v »monologu« v III. dejanju, ki se začne z besedami »Pri nas nam vse narobe pride... Ne gre pa nam ne gre. Vse se nam skazi...«

Lipah je bil izvrsten, tragičen in komičen hkrati in človeško pretresljiv. Mojrstrsko je izpolnil vlogo, ki jo ima Polde tudi v dramaturški in idejni kompoziciji te »neblage« komedije. Tega nikakor nisem zapisal iz neke spominske sentimentalnosti, marveč iz globoko premišljenega prepričanja in če se ne motim ta hip, je bil Polde sploh tekstovno največja vloga, kar jih je Lipah odigral. Polde je kljub važni vlogi, ki jo ima v komediji, vendarle nesrečni mali človek in če me je policijska cenzura takrat prisilila, da sem moral naslov »Kreature« spremeniti v »Malomeščane«, mi je bil v mislih predvsem poudarek na »malo-meščane«, to se pravi na male, nesrečne ljudi, kakor je predvsem Polde, čeprav v nekem drugem smislu velja ta označba za vse figure v komediji, kajti vsi so pravzaprav »mali človečki«, čeprav se nekateri med njimi, zlasti odvetnik delajo »véliki«.

Vélikim igralcem epizod delamo precejšnjo krivico, ker jih merimo in tehtamo bolj po obsegu vlog in ne po njihovi umetniški teži, ki je lahko zelo velika. Zato je npr. izvrsten igralec Polonija v »Hamletu« lahko po svoje umetniško enakovreden z igralcem kralja ali celo Hamleta, kar je Lipah tudi dokazal z brbljavim Polonijem, ki je hkrati prebrisan karierist in vohljač, hkrati pa dober, strog in skrben oče, ki daje sinu pred odhodom na študij v tujino značilne nauke. Še danes ga slišim v Lipahovi igralski in govorni interpretaciji, kako svari sina Learta pred zapeljivostmi vélikega mesta. Kljub temu, da je bil Cesarjev Polonij leta 1941 tudi ustvaritev zase,



toda do tiste tragikomičnosti majhnega, hlapčevskega kraljevega kanclerja ga ni spravil ker je v njem bolj poudaril (in to po svoje mojstrsko) Polonijevo prebrisanost in politično pokornost kralju. Največja umetniška Lipahova ustvaritev je bil vsekakor učitelj Hvastja v »Hlapcih«, ki bi zaslužil posebno esejistično študijo V njem je prišla do velikega izraza igralsko umetniško vrhunsko upodobljena ljudska tragičnost »magenta človeka«.

Vse to je bilo tudi v igralcu Severju, le da je repertoarno prednjačil pred Lipahom tudi kot nosilec velikih vlog (učitelj Jerman, Hamlet, Jago, Pravda, Matiček, baron Naletel itd.), med osrednjimi vlogami pa je npr. ustvaril kot veliko svojo kreacijo Learta v »Hamletu« (1941). Čeprav sem videl in slišal v svojem življenju različne Learte doma in v tujini, nobeden ni dosegel tistega mojstrstva, kakor ga je v svojem Leartu izpričal Sever, čigar igralski repertoar je bil sploh izredno velik in raznovrsten, če pogledamo spis njegovih vlog. Z Lipahom pa je imel vendar še neko drugo sorodnost: v meščanskem salonu (v katerem je npr. prednjačil Ivan Levar) se ni čutil čisto domačega, kar se je poznalo npr. tudi njegovemu baronu Lenbachu v Krleževi »Agoniji«, čeprav je bila sicer upodobitev vredna pozornosti, vendar bolj virtuozna kakor notranje neposredna in »salonsko buržuazna«.

In da končam ta svoj zapis, naj zapišem še nekaj. Ko so otroško zlobni zakulisni obrekovalci govorili o naklepu in celo zaroti Lipaha in Severja, da je ta prišel do svojega izrednega nastopa kot Aljoša v Nušičevem »Pokojniku« v Drami SNG, kar ni bilo nikoli »službeno« dokazano, sem se poleg sumov in dvomov, kako je pravzaprav bilo, vprašal, če ni Lipah celo »načrtno« zbolel, ker je vedel, kako strašno si želi Sever igrati ruskega emigranta ravno na premieri, ker je pri nas žal za občinstvo in kritiko le »glavni« igralec tisti, ki igra premiero in ne tisti, ki igra alternacijo, čeprav sta si lahko umetniško enakovredna. Zgodi pa se tudi v gledališču, da je »alternant« celo boljši kot premierist. Ravnateljstvo Drame je Lipaha »kaznovalo«, da po moji današnji vednosti sploh ni nastopil kot ruski emigrant Aljoša v »Pokojniku«. Sam se zaradi tega ni čutil nič prizadetega, saj je imel takšnih in podobnih epizod v svoji igralski biografiji že veliko za seboj. Naj si ga je morda Sever, kakor so govorili, pri kozarcu vina pregovoril, da naj mu odstopi premiero, je zame resnica še nekje drugje: Lipah mu je vlogo odstopil, ker je želel pomagati mlademu igralcu začetniku. Lahko k temu še zapišem, da je imel Lipah izjemnen smisel in čut za mlade igralce-začetnike. Nisem sicer imel igralskih ambicij, vendar sem se bil tudi v Drami v začetku za svoj režiserski položaj. In pri tem sem našel med drugimi prijatelja in spodbudnika zlasti v Lipahu, kar je bilo v poklicnem gledališču zelo važno za gledališčnika-začetnika, še posebej pa za režiserja, ki težko dela, če igralci nimajo zaupanja vanj. Zato je tudi meni prišla takrat zelo prav njegova naklonjenost. Tudi zaradi tega sem vlogo Poldeta napisal zanj iz hvalečnosti in mu tudi prvemu iz gledališča prebral vso komedijo pred sprejemom v repertoar, s posebnim ozirom na Poldetovo vlogo, v stanovanju na Mestnem trgu št. 6, II. nadstropje, kjer sem takrat stanoval in izdajal »Književnost«. Kaj vse sta takrat »premlela«, seveda ne vem več, živo pa se spominjam, kako je z vnmemo in veseljem prevzel Poldetovo vlogo in je tudi mojstrsko odigral. Razumljivo je, da se dramatik spominja igralcev, ki so nastopali v njegovih delih, režiser pa v svojih režijah. Zato ne morem končati tega zapisa ob desetletnici smrti igralca-umetnika Staneta Severja, ne da bi omenil njegove vrhunske kreacije, ki jo je z Matičkom ustvaril v »Krajskih komedijantih«, kot režiserju pa sta mi v trajnem spominu ostala še posebej Leart v »Hamletu« in vrtnar v starokitajski igri »Gospa Biserna reka«.

Ob tej priliki pa moram omeniti še nekaj, kar je prav tako bilo skupno Lipahu in Severju in kar je zlasti žal v zadnjih letih marsikdaj zelo površno v naših gledališčih ali celo zanemarjeno: skrb za lepoto in nevsljivo pravorečnost slovenskega jezika. Osrednja narodna gledališča imajo pri vsakem kulturnem narodu veliko nalogo in odgovornost pri govorni manifestaciji in interpretaciji besede in jezika svojega naroda. Tudi zato se imenujejo narodna. Kjer pa tega pridevnika nimajo, pa skrbi kot prvo in odločilno za pravilni in lepi jezik tisto gledališče, ki velja za osrednje, kakor npr. pri Francozih gledališče Comédie-Française, ki pa ga zaradi tega imenujejo upravičeno tudi Théâtre-Française.

Slovensko narodno gledališče bi moralo biti s svojo Dramo visoka šola lepega in pravilnega slovenskega govora, ki ni nič manj važen umetniško in narodno, kakor jezik v književnosti in znanosti, publicistiki in novinarstvu. Konverzijski govor v dramskem gledališču (v stihu ali prozi) bi morali biti osnova in zgled tudi za naš javni



govor, v katerega zadnje čase preveč sili tako imenovani pogovorni jezik, ki pa je včasih že kar izgovor za slab razgovorni jezik. Tu zelo grešimo zadnja leta vsi in delamo sramoto materinemu jeziku, slovenski kulturi, narodu in sebi. Ko so nekateri gledališčniki in tridesetih letih hoteli tudi v Cankarjevih dramatskih delih govoriti kratek infinitiv, je upravnik pesnik Oton Župančič skoraj zarohnel, češ da hočejo siromašiti samoglasniško zvočnost slovesnega jezika, ki je njegova posebna muzikalnost in melodija, ki je nedeljiva od dolgega nedoločnika. Cankar je svoj jezik in stil ustvarjal po svojem tenkem jezikovnem muzikalnem posluhu. Zato ni le vulgariziranje njegovega jezika, če tega ne spoštujemo in ne uvažujemo, marveč že barbarizacija. Zadnja leta smo svoj jezik marsikje vulgarizirali in barbarizirali. Tega igralski rodovi, h katerim sta pripadala Lipah in Sever, niso poznali. V skrbi za lep govorni jezik je predsedstvo Boršnikovega srečanja pred dvema letoma uvedlo tudi nagrado za najlepši odrski jezik. Lipah in Sever sta bila zmeraj med tistimi slovenskimi igralci, ki so se odgovornosti, ki jo ima igralec do slovenskega jezika, zavedali v najvišji meri.

Njun potrebno je, da bo novi pravopisni slovar imel tudi natančna pravorečna določila.

Če sem v ta zapis združil tudi spomin na Lipaha hkrati s spominom na Severja, sem to storil tudi zaradi omenjene izvirne ljudskosti njunih najboljših kreacij, čeprav sta jih vsak umetniško po svoje izvirno izpovedala v svojih najboljših igralskih ustvaritvah, toda po svoji človeško umetniški biti sta si bila sorodna in tako zelo blizu: umetniško Lipah s svojimi najboljšimi kreacijami epizod ni bil nič manjši gledališki umetnik kakor Sever, ki je bil velik igralec srednjih in velikih vlog. Razloček je le v njunem sporedu in v besedilni razsežnosti njunih vlog, kajti oba sta bila vsak v svojem času naša vélika gledališka umetnika. Zato jima naj bo obema ta skromni in bežni zapis v spomin. Njun delež ni le velik pri tako imenovani evropeizaciji slovenskega gledališča, marveč sodi med tiste kar dovolj številne slovenske igralce, ki so že takrat s svojo umetnostjo tudi kakovostno umetniško poglobljali in zrasli z gledališčem vred v evropsko gledališko umetniško višino in ne zgolj v slovensko in jugoslovansko.

Dr. Bratko Kreft

#### Un postscriptum sur Sever, sur Lipah et sur d'autres choses

Dans ses souvenirs consacrés au dixième anniversaire de la mort du grand acteur de théâtre et de cinéma slovène Stane Sever (1914—1970), l'académicien Kreft qui fut metteur en scène au Théâtre national slovène avant la deuxième guerre mondiale et observateur directe et sensible, décrit les premiers succès du jeune Sever (le rôle de l'émigré russe Aljoša dans la comédie de Nušič »Le défunt«) ainsi que le rapport pédagogique et amical de Fran Lipah (1892—1952), fameux acteur de notre »génération d'or«, envers Sever. L'auteur de l'article nous décrit en passant quelques traits intéressants de Branko Gavella (1885—1962), metteur en scène de gloire européenne et donne un avertissement important à la décadence et au barbarisme de la diction sur la scène slovène aux derniers temps.