

DOKUMENTI

SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA

18



LJUBLJANA

1971

DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA 18
 Izdaja Slovenski gledališki muzej v Ljubljani, Cankarjeva 11
 Uredila Mirko Mahnič in Dušan Moravec; izhaja dvakrat letno
 Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

VSEBINA :

Irma Polakova — Trideset let slave na odru Hrvatskega narodnega gledališča v Zagrebu (Slavko Batušić)	101
Nekaj spominov na Staneta Severja (Bratko Kreft)	119
Stane Sever v Cankarjevih dramah (Dušan Moravec)	132
Spomin na Staneta Severja — slovenskega filmskega igralca (Francè Brenk)	145
Prva in poslednja srečanja (Jože Gale)	160
O Severjevem govoru v Linhartovem »Matičku« (Mirko Mahnič)	167
Zadnje vloge Staneta Severja	181
Vloge Mileve Zakrajškove (Dušan Mevlja)	182
Vloge Mileve Ukmar-Boltarjeve (Majda Clemenz)	184
Popravki	188

TABLE DES MATIÈRES :

Irma Polak — 30 ans célébrité sur la scène du Théâtre national croate de Zagreb (Slavko Batušić)	101
Quelques souvenirs de Stane Sever (Bratko Kreft)	119
Stane Sever dans les pièces de Cankar (Dušan Moravec)	132
Stane Sever et le film slovène (Francè Brenk)	145
Première et dernière rencontre (Jože Gale)	160
La diction de Sever dans Matiček de Linhart (Mirko Mahnič)	167
Les rôles de Sever	181
Rôles de Mileva Zakrajšek (Dušan Mevlja)	182
Rôles de Mileva Ukmar-Boltarjeva (Majda Clemenz)	184
Errata	188

DOCUMENTS DU MUSÉE DU THÉÂTRE SLOVÈNE — N° 18
 Publié par le Musée du théâtre slovène, Ljubljana, Jugoslavija
 Rédigé par Mirko Mahnič et Dušan Moravec
 Imprimerie »Jože Moškrič«, Ljubljana, Jugoslavija

Slavko Batušić

Irma Polakova

Trideset let slave na odru Hrvatskega narodnega gledališča v Zagrebu

Odkar je bila pred sto leti, v sezoni 1870/71, ustanovljena stalna hrvatska Opera še v starem zagrebškem gledališču na Markovem trgu, so v njenem ansamblu od prvega dne vse do danes zavzemali vrsto najvažnejših mest slovenski operni pevci. Že na prvi predstavi, ob svečani otvoritvi 2. oktobra 1870, ob premieri Zajčeve opere Mislav, poje glavno tenorsko vlogo Fran Gerbič, ki je enako zaslužen za razvoj hrvatske kot slovenske operne umetnosti. Kmalu sta se mu pridružila basist Ferdo Trček-Tercuzzi iz Gorice in Ljubljančan, baritonist Josip Nolli, katerih imeni sta nerazdružljivo zvezani s prvim obdobjem nastajanja stalne hrvatske Opere, imenovanim Zajčeva era. Ko se je v našem stoletju Opera razvila v umetniško ustanovo visoke kvalitete, so bili nosilci repertoarja zadnjih šestdesetih let Slovenci Josip Križaj, Ivan Levar, Josip Rijavec, Robert Primožič, Rudolf Bukšek, Mario Šimenc, Marijan Rus in Josip Gostič, a v novejšem času Noni Žunec. Nekaj let je kot dirigent deloval Mirko Polič in pokazal svoje organizacijske sposobnosti kot operni tajnik.

Medtem ko so bili umetniki pevci v zagrebškem ansamblu stalno zastopani in so predstavljali dominantne osebnosti, jim stoji nasproti ena sama edina umetnica pevka, velika med največjimi, ki je bila več kot trideset let najbolj privlačna osebnost zagrebškega glasbenega odra. Bila je magnet, ki se mu nisi mogel upirati, in ljubljenska občinstva, Slovenka Irma Polak.

Kratki življenjepisni podatki kažejo, da je bila Irma Polak rojena v Ljubljani 11. junija 1876. Nekateri so priimek pisali Pollak, ona sama v uradnih spisih pa Polak-Bohinec, medtem ko so jo Zagrebčani imenovali »naša Polakica«. V Zagreb je prišla leta 1900 in ostala tu do smrti 30. novembra 1931. Smatrala se je za Slovenko in obenem za Hrvatico. V nekem pismu iz leta 1918 piše: »Bog zašiti mili moj hrvatski kraj i domovinu moju slovensku.« Na svojo domovino ni pozabila niti v času največjih uspehov. Redno je prihajala na gostovanja v Ljubljano in v druga slovenska mesta, kjer je prirejala koncerte. Sama ali z ansamblom zagrebške Opere je nastopala v Splitu, Varaždinu, Osijeku, Beogradu, Sarajevu, Banjaluki, Trstu in še v mnogih mestih in manjših krajih. Tako je bila idealen lik slovensko-hrvatske in hrvatsko-slovenske umetnice, posebljen je resnično ustvarjenega bratstva, že tradicionalnega v gleda-

lišču, ki je bilo vedno najbolj mikavna vez v umetniških stremljenjih z obeh strani Sotle.

V nekoliko razširjenih in podrobnejših biografskih podatkih, ki jih je sama dala ob petindvajsetletnici umetniškega jubileja zgodovinarju zagrebškega gledališča dr. Milanu Ogrizoviću, je povedala, da je nastopala že kot otrok in učiteljica na odru v Škofji Loki in v Ljubljani postala učenka režiserja in pedagoga Ignacija Borštnika. V Ljubljani je igrala vloge naivk. Ko so odkrili njen prikupni glas, so jo poslali v pevsko šolo k Franu Gerbiču. Še dalje je igrala v gledališču, obenem pela v opernem zboru in nastopala v manjših vlogah, kot so Esmeralda v Prodani nevesti, Siebel v Faustu in v svoji že takrat najznamenitejši vlogi, v Hervéjevi Mam'zelle Nitouche, katero je imela v repertoarju dalj kot četrto stoletja in jo pela v treh jezikih, slovenskem, hrvatskem in nemškem. V tej vlogi je Polakovo v Ljubljani videl dunajski komponist Charles Weinberger. Poklical jo je na Dunaj in ji ponudil angažma v Theater an der Wien, kjer je leta 1896 nastopila z umetniškim imenom Fabiani in štiri leta navduševala občinstvo. Nastopala je v Mam'zelle Nitouche, Madame Angot (Lecocq), Janku in Metki (Humperdinck) in drugih. Za partnerje je imela najznamenitejša imena dunajskih zabavnih odrov: Helene Odillon, Alexander Girardi, Rudolf Tyrolt. Z zelo obsežnim repertoarjem od opere do vaudevilla in iger s petjem je nastopala tudi v Josefstadtheatru in poleti v Ischlu.

Irma Polak je tudi v času svojega dunajskega delovanja prihajala na gostovanja v Ljubljano in leta 1899 sprejela stalni angažma. Ta je bil zelo kratek. V Ljubljani je spet prišla do izraza njena vsestranost. Pela je v operah Blodka (V vodnjaku) in Parme (Ksenija), v operetah (Zellerjev Ptičar in stari repertoar) in včasih nastopala kot dramska igralka. O njej so slišali tudi v Zagrebu. Zagreb jo je privlačil s slovesom znanega gledališča, katerega je intendant Stjepan Miletić dvignil na najvišjo stopnjo. Poleg tega je bilo ljubljansko slovensko gledališče zaradi nemškega pritiska še vedno sostanovalec s tujci v lastni hiši. Na obzorju se je torej kot bodočnost kazal Zagreb. Mlada umetnica je že v Ljubljani lahko študirala vloge v hrvatskem jeziku, ker sta bila tam angažirana odlična zagrebška igralca Josip Štefanac in Djuro Prejac.

O tem, kako je prišlo do prvega nastopa Irme Polak v Zagrebu, ni ohranjene nobene arhivske dokumentacije niti korespondence razen gledališkega plakata z dne 18. novembra 1900, kjer piše: »Gostovanje gdje. Irme Pollak od slovenskog zemaljskog kazališta u Ljubljani.« Gostja je nastopila v naslovni vlogi Jonesove opere *Geisha*. Uspeh je bil sijajen, publika navdušena in časopisne kritike po vrsti ugodne. Zagreb je bil osvojen. Intendant Ivo Hreljanović, tudi sam operni pevec in rutiniran gledališki človek, je videl, da se v mladi pevki skriva nevsakdanja privlačna oseba, kar je bilo v tem času življenjsko vprašanje za glasbeni del zagrebškega gledališča, kateremu je režim zloglasnega bana — tujca, Khuena - Héderváryja pretil z razpustitvijo. Nekdanja *Geisha*, operetna prvakinja Micika Freudenreich, je bila še vedno aktivna, ugledna in popularna, vendar je zaradi let izgubljala svežino mladostne subrete. Iskali in pričakovali so novo silo.

Irmo Polakovo so po prvem nastopu še trikrat poklicali k nastopu v *Geishi*. 29. decembra 1900 naj bi se preizkusila tudi v operi in sicer v deški vlogi Janka v Humperdinckovi operni zgodbi *Janko in Metka* (Hänsel und Gretel). Vlogo Metke je pela Micika Freudenreich. Srebrni sopran in nepremagljivi šarm sta Polakovi spet prinesla največji možni uspeh. Vrata zagrebškega gledališča



Beograjska fotografija iz leta 1901 s posvetilom »V spomin na Mamsell Nitouche«

so se ji na široko odprla in z začetkom novega leta 1901 je stopila v stalni angažma.

10. februarja 1901 je kot angažirana članica pela naslovno vlogo v Suppéjevi opereti *Boccaccio* in štirinajst dni zatem spet naslovno vlogo v Offenbachovi *Lepi Heleni*, s katero je navduševala več kot dve desetletji. Sledili so Heubergova opereta *Ples v operi* in Millöckerjev *Djak prosjak* ter sodelovanje v zgodovinskem prvem gostovanju zagrebške Opere v Splitu. Število nastopov je bilo vedno večje. Sedaj se je že popolnoma vključila v ansambel, kjer so ji v opereti odlični partnerji zelo popularni komiki Václav Anton, Tošo Lesić, Arnošt Grund in Djuro Prejac.

V naslednji sezoni 1901/02 je pela ves svoj dotedanji repertoar in obenem prvič nastopila v Zellerjevi opereti *Glavni nadzornik*, Offenbachovi *Lepi Lucrette*, v Zellerjevem *Ptičarju*, v Webrovi operi *Oberon* (Puck), v Straussovem *Netopirju* (tudi Rosalindo je pela še petindvajset let), v Albinijevem opernem prvencu *Maričon*, v Benèsovi opereti *Tata* — *Toto* (2 vlogi, sin in hči), v Smetanovi *Prodani nevesti* (Esmeralda), v Offenbachovih *Hoffmannovih pripovedkah* (Guilietta) in v Varneyevi opereti *La Falotte*.

V maju leta 1902 je zadel zagrebško gledališče težak udarec. Khuenov režim je uresničil svojo grožnjo in razpustil operno osebje, intendant Hreljanović pa je dal ostavko. Na njegovo mesto je prišel višji režiser in dolgoletni dramski ravnatelj Adam Mandrović. Obdržal naj bi samo dramo. Vendar mu je uspelo rešiti del glasbenega ansambla, kar je omogočalo še nadaljnje igranje operet. Angažirani so ostali: zmanjšani orkester in zbor ter najpotrebnejše število solistov, od katerih je večina nastopala v drami. Angažiranim operetnim članom je bil zadan težak udarec z znižanjem plače na polovico. Toda Irma Polak je že tako vzljubila Zagreb, da je tudi pod tem neprijetnim pogojem ostala še dalje članica hrvatskega gledališča. Znižanje plač so obrazložili s tem, da se bodo operete igrale samo enkrat na teden. Dejansko pa je prišlo tudi po deset operetnih predstav na mesec, torej vsak tretji dan. Vlada je uvidela zgrešeni korak in je na predlog gledališke uprave kasneje odobrila prvakinjama Irmi Polakovi in Miciki Freudenreichovi po 300 kron kot nadomestilo za nabavo garderobe. To je bila v tistem času ogromna vsota in vsekakor tudi priznanje za intenzivno delo.

Polnih sedem let, od 1902 do 1909, je imel Zagreb formalno samo dramsko gledališče. Vzporedno z dramo so redno igrali tudi operete in kadar je bila prilika, so organizirali operne predstave (jubilejna predstava Porina Vatroslava Lisinskega in dela Zajca, Verdijska, Bizeta, Humperdincka, Masseneta in drugih). Zato Zagreb nikoli ni bil brez resne glasbene dejavnosti. V opereti je kot absolutna primadona zavladala Irma Polak in v tem razdobju nosila ves repertoar in ogromno nastopala.

V tem obdobju formalno dramskega gledališča, ki ga je prvih pet let upravljal Adam Mandrović in zadnji dve leti Andrija Fijan, je bila Irma Polak zelo zaposlena tudi kot dramska igralka, seveda v »vedri« stroki, kar je ustrezalo njenim operetnim vlogam. Že v prvi dramski sezoni 1902/03 je igrala v Barretovem zgodovinskem delu iz dobe preganjanja kristjanov *V znamenju križa* (Ankarija, pevka), v burki Krenna in Lindaua *Brez denarja* (Margareta Grosskopf), v Raimundovi ljudski igri *Zapravljivec* (sobarica Ruža), v burki Duruta in Chivota *Rezervistova svatba* (pevka Milka), v naslednjih sezonah celo pri Shakespearu kot Helena v *Troilu in Kresidi*, v Pohlvi pravljici *Sedem gavra-*



Stiri ljubljanske vloge Irme Polakove iz sezone 1899—1900. (Vanda v Aškerčevem »Izmajlovu«, Josip v Bayard-Vanderbruchovem »Pariškem potepuhu«, Siebel v Goethejevem »Faustu« in — verjetno — Alma v Cankarjevem »Jakobu Rudi«)



nov, v Costinovi lokalizirani burki *Ali je to dekle!*, v Milanovi burki *Tašča kot štorcklja*, v burki Zagorke in Vodvaške *Petrica Kerempuh* in še v nekaterih delih takratnega lahkega repertoarja.

To je bila le njena stranska dejavnost, vendar ne stranska glede nivoja interpretacije. Irma Polak je v vsako svojo, tudi nevažno vlogo, vlagala polni kreativni potencial svoje osebnosti. Izpolnila je svoje obveze tudi v dramih, a njena glavna aktivnost je bila in ostala na glasbeni strani v opereti in paralelno z njo tudi v operi, kjer je v naglem vzponu dajala vedno zrelejše in znamenitejše kreacije.

Njen glasbeni repertoar navajamo po letih z opombo, da so kronološko navedene samo premiere oziroma nastopi v posameznih, na novo naštudiranih in insceniranih delih, ki so tudi zaradi novih zasedb imela premierski značaj. Vsako tukaj navedeno delo je gotovo doživelo v isti ali v kasnejših sezonah desetine in desetine uprizoritev. Zato smemo reči, da Irma Polak kot eden najbolj zaposlenih članov ansambla pravzaprav ni stopila z odra.

1903: Offenbach *Lepa Helena* (naslovna vloga), Audran *La mascotte* (Fiancetta), Planquette *Korneviljski zvonovi* (Germaine), Strauss *Netopir* (Rozalinda), Maillart *Puščavnikov zvonček* (Georgette). O njeni Rozalindi v Netopirju pišejo »Narodne novine« (30. novembra 1903): »Gospodja Polak broji svojo jučerašnju ulogu medju svoje najsajajnije kreacije, što je posve prirodno, kad se fina i otmjeno-diskretna igra spoji sa zvonkim, kao baršun mekim i punim glasom. Pljesak, što ga je ubrala nakon čuvstveno i umjetnički otpjevane slovenske pjesme ‚Prišla bo pomlad‘ bio je potpuno zaslužen.« Ta njena najljubša pesem jo je spremljala vse življenje prav do groba.

1904: Zeller *Ptičar* (Krista), Strauss *Princ Metuzalem* (naslovna vloga), Jones *Geisha* (naslovna vloga), Suppé *Boccaccio* (naslovna vloga), Felix *Madame Sherry* (Mistigrette), Zajc *Noč v Kairu* (Jerôme), Dellinger *Don Cezar* (Maritana), Genée *Nanon* (krčmarica), *Pri zlatem jagnjetu* (Ninon), Offenbach *Sinjebradec* (Boulotte), Millöcker *Prešmentani grad* (Coralie), Parma *Amaconke* (Helena). Premiera Amaconk je prinesla Parmi najveći uspeh. Že prej je uživao v Zagrebu veliko popularnost in novo delo jo je še povećalo. Pri premieri je prišlo do pravih manifestacij hrvatsko-slovenskega bratstva. V »Obzoru« beremo: »Kad je pao zastor, izazivalo je općinstvo burno zaslužne soliste, a onda nastade urnebesno klicanje Parma, Parma! I kad se skladatelj pokazao, nije ostala ni jedna ruka mirna, sve je pljeskalo i sva su usta oduševljeno klicala omiljelom skladatelju, koji je uz to još i brat Slovenac. Jučer navečer kod reprize opetovala su se burne, upravo zaglušne ovacije pred sasvim nakrcanim kazalištem. Općinstvo obasulo je skladatelja ponovno slavljem i lovorom. Iz provincije došlo je sila općinstva u subotu i jučer da vidi novu operetu. Kazalište bilo je oba puta rasprodano, a za treću predstavu već je nastala prava jagma za karte. Tako će Parmina opereta biti magnet ove sezone. Na velikom uspjehu skladatelju čestitamo!«

Pripoved o magnetu se je uresničila, ker je delo imelo petindvajset ponovitev. Glavni uspeh je prinesla Irma Polak. V tem so si enotne vse kritike, tako tudi v časopisu »Narodne novine« (8. marca 1904): »Ona je mladu udovicu Jelenu interpretirala s pikantno prkosnim pointama u igri, koja je u pravoj meri kontrastirala s mekoćom i toplinom kojom se odlikuje zvonki glas i virtuožno pjevanje ove umjetnice. Gospodja je uz burno odobravanja nagradjena velikim krasnim lovor-vijencem.«

1905: Ziehrer *Potepuhi* (Mima), Zajc *Mornarji na krov* (Makso), Suppé *Penzionat* (Ida), Berté *Zaročenka-milijonarka* (Olimpija), Parma *Ksenija* (naslovna vloga, repriza), Vilhar *Gospa Pokondirovička* (Ljuba), Heuberger *Ples v operi* (Henri), Millöcker *Podadmiral* (Serafina), Sullivan *Mikado* (Pitty), Suppé *Lepa Galateja* (Ganimed), Suppé *Dona Juanita* (Renée), Offenbach *Orfej v podzemlju* (Venera).

1906: Weinberger *Veseli dediči* (Margit), Zajc *Mali kiklop* (Jacques), Zajc *John Bull* (Ghita), Eysler *Pufferl* (Christina), Zajc *Nihilistinja* (Lidija), Albini *Nabob* (Sevira). Srećko Albini je začel svojo dirigentsko in skladateljsko kariero še v obdobju intendanta Miletića (balet Na Plitvička jezera, potem opera Maričon). Ob razpustitvi Opere leta 1902 je odšel na Dunaj v Carl-Theater, kjer je hitro prišel do uspeha kot dirigent in kot skladatelj. Tam so izvajali njegovo veliko opereto z orientalsko temo *Nabob* (v kasnejši verziji Bosonoga plesalka), ki je navdušila dunajsko občinstvo. Ta uspeh se je ponovil pri hrvatski predstavi v Zagrebu. Avtor je bil deležen glasnega priznanja in ob njem tudi Irma Polak, igralka glavne ženske vloge bajadere Sevire. O njej je rekel kritik »Hrvatskega prava« (9. februarja 1906): »Osobito je gdja. Polak krasno pjevala te je u I. činu na otvorenoj pozornici burno pozdravljena. Čitavu svoju partiju riješila je do kraja jednako svježim glasom i vrsnom igrom.«

1907: Offenbach *Trapezantska kneginja* (Rafael), Conradi *Ljubica na strehi* (Martina), Lehar *Vesela vdova* (Hanna). V neprekinjeni vrsti uspehov je bil ta eden največjih. Od številnih kritik navajamo samo eno (»Hrvatstvo«, 22. februarja 1907): »Gospodja Polak bila je izvrсна, pa bi bilo suvišno trošiti riječi da nabrajamo sve momente gdje je briljirala. Vrhunac svoga umijeća postigla je pjesmom o vili. Njezin crescendo pa crescendo iz pp-f-pp začara slušateljstvo. Slovenski narod mora biti ponosan što može da je nazove svojom zvijezdom.« — Albini *Madame Trubadur* (Henriette), Parma *Premeteni služabnik* (Mara), Terasse *Seviljski kongres* (Inesitta), Strauss *Valčkov čar* (Helena). Predstava se je za svoj uspeh lahko v prvi vrsti zahvalila Irmi Polakovi, o čemer piše kritika v »Novostih« (24. novembra 1907): »Uspeh je eklatantan, općinstvo se zabavlja a kuća je svaku večer rasprodana. Od gospodja u prvom redu bila je briljantna gdja. Polak kao princeasa Jelena. U svoju dražesnu ulogu unijela je mnogo iskrenih osjećaja, mnogo topline i umjetničke rutine. Vidjelo se, da se i ulogama sentimentalnoga kalibra može istaći na prvom mjestu.«

1908: Zajc *Boissyska čarovnica* (Florence), Mitrović *Zgodba neke noći* (Amor), Prejac *Joco Udmanić* (Zlata), Millöcker *Dijak prosjak* (Bronislava), Eysler *Umetniška kri* (Nelly), Zajc *Podeželski plemić* (Milka), Muhvić *Uskok* (Dragojla), Puccini *La Bohème* (Mimi). Medtem ko ni Opera niti formalno niti uradno obstajala, je gledališka uprava, najbrž konspirativno, z razpoložljivimi močmi pripravljala posamezne opere. To sezono je bila na sporedu Puccinijeva *La Bohème*, v kateri je Irma Polak prvič pela Mimi. Zagrebška kritika jo je poznala le iz operet. Zato so bili presenečeni nad njeno pevsko in igralsko fascinantno kreacijo Mimi. Časopisni stolpci so bili polni priznanj. Za primer navajamo nekaj stavkov iz »Pokreta« (22. oktobra 1908):

»Predstava je bila doista osobit užitek, koji je daleko nadmašio sva očekivanja. U prvom je redu ona bila pravo slavlje za gđu Polak, koja je svojim sjajnim uspjehom pobila sve skeptike. Partija je tako pisana, da je gđa Polak u njoj imala prilike istaći sve vrline i krasotu svoga svježega, slatkoga, gipkoga i opsežnoga glasa... te je općinstvo sasvim zaboravilo da ima pred sobom ,Ve-

selu udovicu'. Općinstvo je bilo upravo ushićeno. Gđa Polak može mirne duše i ponosno koračiti stazom, koju si je sinoć utrla. Bude li prilike, ubrat će ona još sjajnih lovorika na opernom polju.«

Tako je kmalu tudi bilo. Že čez dva tedna je prišlo do velikanskega uspeha. Albinijev *Baron Trenk* je po praizvedbi v Leipzigu in pripravah na Dunaju pomenil za Zagreb pravo senzacijo. V časopisih so bili veliki naslovi: Slavje Srečka Albinija. — Ovacije v gledališču. — Izpreženi konji. — Slavnostna zabava in zdravice. — Brzozjavni pozdravi itd. V središču uspeha sta bila tenor Stanislav Jastrzebski kot Trenk in Irma Polak kot kontesa Lidija. Kritiki niso več mogli najti novih besed o njeni izvrstni vlogi, kot je rečeno v »Hrvatskem pravu« (9. novembra 1908):

»Gđa Polak stavlja nas u nepriliku jer ne možemo naći riječi da istaknemo koliko njezino vanredno pjevanje, toliko izvrsnu igru. Mora se priznati, da je partija Lidije vrlo teška, da ima i dramatskih momenata, nu gđa Polak ju je tako prikazala, da ju može ubrojiti među svoje najlepše i najbolje. Jer bolje se ne da ni pomisliti.« — »Hrvatska sloboda« (9. novembra 1908) o isti predstavi: »Gđa Polak u najtežoj ulozi Lidije bila je savršena. Nju treba slušati, jer pero teško da može opisati njeno pjevanje i igru. Kolikogod je puta slušamo, toliko puta nađemo u njezinom pjevanju i igri nešto novoga što se približuje savršenoj umjetnosti.«

1909: Začetak obnove stalne Opere. Solistični ansambel raste s prihodom domaćih umetnikov iz inozemstva. Na sporedu je vse več opernih del. Do konca sezone, to je do junija 1909, je Polakova nastopala v Auberovi operi *Fra Diavolo* (Zerlina), v Parmovi opereti *Apolonov hram* (Nana), v Cosinovi pantomimi *Pierrot* (Louisette), Massenetovi operi *Manon* (Poussette) in Bizetovi operi *Carmen*. V tej izvedbi sta bila glavna protagonistka Anka Horvat in Ernesto Cammarota. O vlogi Irme Polakove pa je pisal »Pokret« (6. maja 1909): »Pjevala je Micaela i opet dokazala da joj se mogu bez straha povjeriti i najteže zadaće u operi. I ovaj put je najsretnije raspršila sve predrasude, kojima neki susreću njene operne nastupe. Njen ljupki glas kao da je stvoren za nježnu partiju Micaele. Opet je učinila jedan korak naprijed, i budemo li imali stalnu operu, zapremić će ona u njoj jamačno vrlo odlično mjesto.« — V istem mesecu so prvič izvajali operni oratorij *Janez Krstnik* italijanskega skladatelja Gioconda Fine. Premiero so čakali z velikim navdušenjem, ker je v glavni vlogi po tridesetih letih ponovno nastopil nekoč slavni hrvatski umetnik, »kralj baritona«, Josip Kašman. Po prvem angažmaju v Zagrebu je pel v Scali in po svetu, leta 1883 celo na otvoritvi Metropolitanske opere v New Yorku. Ob Kašmanu je pela Saloma Irma Polak, o kateri je »Pokret« (24. maja 1909) napisal: »Zadatak najsretnije riješila pjevajući skroz korektno i lijepo, a i glumeći izvrsno, osobito vrlo tešku scenu kad zahtijeva glavu Ivanovu.«

Leto 1909 je zgodovinskega pomena za zagrebško Opero. Pod vodstvom skladatelja in dirigenta Srečka Albinija je bila tretjič obnovljena. Od takrat dalje do danes neprekinjeno deluje in pomeni eno od žarišč zagrebške glasbene kulture. Intendantu Vladimiru Tresčecu je ob sodelovanju Srečka Albinija uspelo sestaviti ansambel odličnih umetnikov, v katerem so takrat in v naslednjih letih vse do konca prve svetovne vojne delovali dirigenti Milan Zuna, Milan Sachs, Krešimir Baranović in Friderik Rukavina, režiserji Ivo Raić in Djuro Prejac ter pevci in pevke Maja Strozzi, Anka Horvat, Milena Šugh, Mira Korošec, Paula Trauttner-Križaj, Vika Engl, Ernesto Cammarota, Josip Križaj, Marko



Irma Polakova v zagrebških opernih vlogah (Mařenka v Smetanovi »Prodani nevesti«, Madame Butterfly v Puccinijevi operi, Colombina v Leoncavallovih »Glumačih« in Jelena v Zajčevi operi »Nikola Šubić-Zrinjski«)



Vušković, Tošo Lesić, Ivan Levar, Rudolf Bukšek, Robert Primožič, Stanislav Jastrzebski, Josip Rijavec in Jan Ouřednik. V operetah so bili vodilni igralci Irma Polak, Zvonimir Strmac, Arnošt Grund in Aleksander Binički, obenem tudi režiser.

Prva predstava obnovljene Opere je bila 1. oktobra 1909. To je bil tradicionalni in vedno enako navdušeno sprejeti Zajčev *Nikola Šubić-Zrinjski* z M. Vuškovićem v naslovni vlogi, Mileno Šugh v vlogi Eve in T. Lesićem v vlogi Sulejmana. Glavno lirsko vlogo Jelene je pela Irma Polak zopet z največjim uspehom. Naslovi člankov v časopisju so bili: Vstajenje hrvatske opere — Triumf hrvatske opere — Slavje hrvatske opere — Svečanost hrvatske opere in o Irmi Polakovi so pisali v superlativih. »Narodne novine« (2. oktobra 1909) so pisale: »Gdja. Polak bila je slatka, srdačna i dobra, kako i nije mogla da bude drugačija ova naša vrsna sila, koja najspremnije i najspretnije pomaže svaku upravu. Ona je vječito mlada, vječito sjajna i nenadomjestiva.« Te besede so tem važnejše, ker jih je napisal prvi gledališki strokovnjak in zgodovinar hrvatskega gledališča dr. Nikola Andrić.

V tako svečano začetni novi sezoni je Polakova do konca leta 1909 pela svoj standardni operni repertoar in prvič tudi glavno operno vlogo, Marinko v Smetanovi *Prodani nevesti*. O tem je publicist Aladar Kottas napisal v »Hrvatskih novostih« (15. novembra 1909): »Kreaciji gdje. Polak ne mogu se dovoljno načuditi. Prava pravcata češka ‚holka‘! Ne mogu si zamisliti bolju Marženku. Slavenska krv. Naši narodni osjećaji. Do vrhunca umjetnosti dotjerana igra i prekrasan glas. Bravurozan uspjeh. To je Marica gdje. Polak.«

Naslednjih deset let do konca prve svetovne vojne je bila umetnica na višku uspeha in slave. Spremljali so jo aplavzi, cvetje, občudovanje in oboževalci. Eden od njih je bil najvišji avstro-ogrski oficir v Zagrebu, pehotni general in komandant 13. vojaškega zboru Rade Gerba. Govorili so, da se je hotel poročiti s Polakovo in je prosil vojaške oblasti za dovoljenje. Bilo je odbito. Neki budimpeštanski časopis je prinesel »novico« o pismu Polakove Vojnemu ministru na Dunaj, kjer je navedla, da je neka igralka lahko bila hrvatska banica in zakaj ne bi ona kot priznana umetnica mogla postati generalica. Igralka in »banica« je bila Pavla rojena Gaj (vnučinja dr. Ljudevita Gaja), žena bivšega bana dr. Nikole Tomašića. V mladih letih je nastopala v gledališču, vendar brez posebnih uspehov. Irma Polak vseeno ni postala »generalica«, a se je po Zagrebu vozila v armadni kočiji, vedno elegantna in oblečena po najnovejši modi, privlačna in ljubljena od vseh. To leto je preteklo deset let od njenega prvega nastopa v Zagrebu. Uradne proslave ni bilo, pač pa so bili ob predstavi Leharjeve operete *Vesela vdova* 20. novembra 1910 celi časopisni stolpci posvečeni njej in njenim velikim uspehom v operi in opereti in v gledališču je prišlo do nepozabnih ovacij. Uradni list uprave »Ilustrovani kazališni list« (1910, št. 12) je pisal:

»Jedva je koji član našeg kazališta u tako kratkom razdoblju stekao sebi toliko simpatija i popularnosti kao Irma Polak. Ali je i malo koji toliko radio i iznio toliko sjajnih i savršenih kreacija. Irma Polak bila je od prvoga dana, kad je stupila na našu pozornicu, stup naše operete, u kojoj je svaku ulogu iznijela tako velikim umjetničkim shvaćanjem, da joj je teško naći premca i na mnogo većim pozornicama. Od Geishe do Dolar-princese sav se operetni repertoar kreće oko nje, ona mu daje svoje obilježje, ona ga podržava i njime zanosi. U Zagrebu je postalo gotovo stereotipno, da posjetitelji kazališta ne kažu ‚idemo

u ovu ili onu operetu⁴ već: 'idemo slušati Polakicu'. Kako svaka velika umjetnica nije ni Polakica tražila na pozornici isticanje same sebe, već je svoju igru i svoje pjevanje dovađala u sklad sa svojim partnerima i čitavim ensembleom. Tako njezina umjetnost nije nikada izgledala nametljiva, pa se je jasno opažalo, da uz dobre partnere i Polakica bolje pjeva i glumi. U zadnje doba uprava je zaposlila Irmu Polak i u operi. Krasnim svojim, kao zvono jasnim i svim modulacijama prilagođenim glasom, bila je kao predestinirana za mladahnodramatične partije u operi i mora se bez ustezanja priznati, da je svojoj zadaći u punoj mjeri zadovoljila. Njezina Madame Butterfly, Nedda, Micaela i Lola tako su fine i umjetnički dotjerane kreacije, kakve nam može pružiti samo operna pjevačica po zvanju, pa je za to Polakičina zasluga i u tom pogledu dvostruka. Mi sa svoje strane izrazujemo najljepše želje time, da od srca želimo Irmi Polak još mnogo i mnogo godina uspješnog, vazda svježeg djelovanja na našoj pozornici.«

Leta 1910 je imela ponovno na sporedu *Ksenijo* in *Mam'zelle Nitouche*. Novitete so bile Mascagnijeva *Cavalleria rusticana* (Lola), Leoncavallovi *Glumači* (Nedda), Eyslerjeva opereta *Umetniška kri* (Nelly), Reinhardtovo *Sladko dekletce* (Lola), Fallova *Ločena žena* (Jana), Straussova opereta *Cervantes* in prvokrat naslovna vloga v Puccinijevi operi *Madame Butterfly*. Kritiki ne vedo več, kako bi jo hvalili: govoriyo o neverjetni virtuoznosti, o moči njenega soprana, o pretresljivem igranju v najtežjih dramskih momentih. Kratko in malo: tudi na to svojo kreacijo je lahko ponosna v največji meri.

1911: Suppé *Lepa Galateja* (naslovna vloga), Fall *Bebica* (Rosalie), Hatzejeva prva opera *Povratek* (Marta), Wolf-Ferrarijeva opera *Suzanina tajnost* (Suzana), Kalman *Jesenski manevri* (Maroši), Strauss *Hugdietrichova snubitev* (Bella), Zajc *Oče naš* (Marion).

1912: Verdi *Ples v maskah* (Oskar, koloraturna partija), Zysler *Vera Violetta* (naslovna vloga), Kalman *Zvesti tovariš* (Melanija), Gounod *Faust* (Siebel), Lehar *Eva* (naslovna vloga), Lhotka *V kraljestvu sanj* (Nimfa), Dvořak *Rusalka* (Mali kuhar), Zajc - Kranjčević *Prvi greh* (Lakota), Puccini *La Bohème* (Musette), Gilbert *Sramežljiva Suzana* (naslovna vloga), Halévy *Židinja* (Eudora), Grun-dova burka *Znorel je*, Wagner *Tannhäuser*. Burka in Wagner obenem! Uprizoritev Tannhäuserja je bila precej neizenačena in zdi se, da ni bil ustvarjen specifični Wagnerjev stil. Toda Polakova se je znašla tudi v tej zapleteni situaciji in kritik »Obzora« (26. novembra 1912) ni mogel napisati drugega kot: »Izvrсна je bila gdja. Polak kao Venera, jer je znala sve osobine svoga strašču napojenoga pjevanja dovesti do usavršenog sklada.«

1913: Prejac *Kavalir apaš* (Edita), D'Albertova opera *Hči morja* (Sadika), Goldmarckova opera *Sabska kraljica* (Sulamit), Strauss *Cigan baron* (Saffi), Wolf-Ferrari *Marijin nakit* (Maliella), Reny *Suzy* (naslovna vloga), Nedbal *Poljska kri* (Helena — eden vrhunskih uspehov), Bersa *Delftski čevljar* (Sreča), Kollo *Filmska čarovnija* (Tončka).

1914: Parma *Stara pesem* (Paž), Lehar *Naposled sami* (Dolly), Vilko Novak *Pomladni veter* (Marion), Prejac *Za kralja za dom* (Olga).

1915: Strauss *Pot okrog ljubezni* (Stella), Albini *Bosonoga plesalka* (Colette), Prejac *Gospodična kaplar* (Cveta), d'Albert *Odhod* (Louise).

1916: Gilbert *Kraljica kina* (Dalia), Kalman *Kneginja čardaša* (Silva) — spet eden izmed nepozabnih uspehov. Po »Novostih« (15. junija 1916) navajamo: »Gdja. Polak u ulozu kneginje koja pleše neprestano valcer pjevala je, glumila



i plesala nenatkriljivo. Njezin glas je na vrhuncu snage i sjaja. Prava šteta što ga češće ne čujemo i u ulogama sa više umjetničkom kvalitetom. Da je tako, dokazala je i kiša krasnih darova kojima je bila obasuta.«

1917: *Madame Trubadur* (Juliette), *Jones Geisha* (naslovna vloga), burka Zagorke *Jalnuševčani* (Višnja Oblaković), Nedbal *Viničarka* (Julija), Offenbach *Orfej v podzemlju* (Evrídika). Ob tej na novo inscenirani reprizi je »Agramer Tagblatt« (27. septembra 1917) pisal: »Frau Polak war disponiert und bei Humor wie immer und entzückte das Publikum durch ihren reizenden Charme.«

1918: V začetku tega leta so dali v repertoar reprizo opere Petra Konjovića *Vilinski pajčolan*. Polakovi je bila zaupana vloga vile Ravijojle, katero je na premieri pela dramska sopranistka Vika Engel-Mošinski. Zgodovinar in takrat tudi glasbeni kritik je pisal v listu »Narodne novine« (18. februarja 1918): »Gdja. Polak kao Vila Ravijojla dokumentirala je glumačkim i pjevačkim umijećem, da je dorasla i najtežim opernim ulogama, stojeći vazda na visini. Njezin zdravi i lijepi glas sa svojom osebnom svježinom dominirao je i za najjačih dramskih porasta. Vječna šteta, da se njen umjetnički smjer od početka nije kretao samo područjem opere, na kojem bi stvarala veće i dublje umetnine, nego što može na polju operete.« — Sledila je repriza opere *Porin* V. Lisinskega, v kateri je prvič pela Zorko in spet očarala s svežino deklinške pojave in odlično muzikalnostjo svojega petja. Še dalje je bila redno zaposlena v Operi, kjer je na primer pela *Drugo damo* v Mozartovi *Čarobni piščali*.

Tudi po prvi svetovni vojni je med najbolj zaposlenimi člani v operi in v opereti, ki ima v začetku še vedno važno mesto v repertoarju. Novi vlogi sta Irma v Charpentierovi operi *Luiza* in Juta v Smetanovi operi *Dalibor*. L. 1920 ni prineslo novih vlog. Opereta stopa polagoma v ozadje, a v operi prihaja do neizogibne postopne izmenjave generacije in do afirmacije novih talentov.

Za umetnico in gledališče je bil velik dogodek proslava 25-letnice njenega dela 2. aprila 1921. Takrat je ponovno pela priljubljeno in pri publiku še vedno popularno *Mam'zelle Nitouche*. S članki, ki so jih ob tej priliki napisali v zagrebskih časopisih dr. Milan Ogrizović, Milan Graf, dr. Kazimir Krenedić, Antonija Kasović-Cvijić in drugi, bi lahko napolnili cel zvezek. To niso bili frazasti hvalospevi, temveč resnične analize njenih visokih umetniških dosežkov in izrazi priznanja za vse igralsko bogastvo, ki ga je s svojo osebnostjo poklonila zagrebskemu gledališču, v katerem je do takrat igrala okrog štirideset različnih opernih, okoli osemdeset operetnih pa tudi desetino dramskih vlog. Skupno število nastopov samo v Zagrebu je seglo prek tisoč. V »Novostih« (7. aprila 1921) piše Milan Graf: »Upravo je nevjerovatno da je Irma Polak danas, nakon svog 25-godišnjeg napornog umjetničkog rada, sačuvala svu svježinu svoga temperamenta i glasa. Taj glas danas zvuči bolje no ikada. Čovjek bi slušajući je pomislio, bog zna kod koliko vrstnih talijanskih majstora je studirala naša diva, a kad tamo, tu se je već sama priroda pobrinula za najbolju školu, za pravu impostaciju glasa i ekonomično raspolaganje. Kao pjevačica i glumica ona je univerzalna. Njen veliki talenat čini, da može jednakim uspjehom pjevati Veselu udovicu i Madame Butterfly.« — »Dom i svijet« (8. aprila 1921) prinaša pet njenih fotografij v glavnih vlogah in v članku osvetljuje njen pomen še z novega, do tedaj nezapaženega aspekta: »Ona je nastupala u doba, kad su stanoviti faktori sumnjali da li bi se uopće mogla još uskrstiti naša opera i opereta. Ona ih je svojom temperamentnom igrom uvjeravala, da naš muzikalni život na pozornici ima svoj raison d'être. U tom i jest najveće zasluga Irme Polak,



Operetne vloge Irme Polakove (Vesela vdova, Lepa Helena, Grof Luksemburški, Dolarska princesa)



ma da je uvijek mogla otići u tuđinu i naći bolju karijeru vani. Kad se promisli, da je njeno djelovanje na našoj pozornici palo u ono doba kad se s vladine mađaronske strane nastojalo ugušiti svaki muzikalni život na našem kazalištu, onda joj zazbilja ne smije nitko poricati neprocjenjivih zasluga za napredak i razvoj naše muzičke umjetnosti, kojoj je ona vjerno i neprekidno služila sa svojim intelektualnim i osjećajnim silama.« — Iz »Riječi« (5. aprila 1921) izvedemo, da so bile vstopnice za to predstavo v eni uri razprodane in da je bilo gledališče premajhno za sprejem vseh onih, ki so hoteli s prisrčnimi manifestacijami proslaviti ljubljeno zagrebške javnosti.

Irma Polak je ostala to še naprej, čeprav je nastopilo obdobje, ko je bila opereta potisnjena v ozadje in nekaj časa celo ukinjena. V tem času, v sezonah 1921/22 in 1922/23, še naprej poje Marinko, Neddo, Lolo, Heleno, Zorko in Micaelo in prvič zelo prepričljivo Herodiado v *Salomi* Richarda Straussa ter eno izmed Valkir v istoimenski Wagnerjevi glasbeni drami.

Od 26. decembra 1923 dalje nastopi novo, pomembno razdobje za njene operetne nastope. Takrat je bilo s Sullivanovim *Mikadom* odprto začasno provizorično Gledališče v Tuškancu in namenjeno vedremu repertoarju. Polakova je bila zvezda prvega večera in je potem iz leta v leto pela svojo Mam'zelle Nitouche, Lepo Heleno, Rosalindo, Madame Pompadour, premiero Kalmanove *Bajadere*, Janette v prvi Tijardovičevi opereti *Pierrot Ilo* in v imenu svoje neizpodbitne vsestranosti tudi eno od čarovnic v Wagnerjevem *Parsifalu*.

Ko je dosegla petdeset let, so jo po tedanjih predpisih upokojili. To je bila zanjo samo grenka formalnost, saj je še naprej nastopala v gledališču kot honorarna članica s Puccinijevo Musetto do Nušičeve Juliške v *Poti okoli sveta* in Karoline v Freudenreichovih *Graničarjih*. V vedno težji denarni krizi in pomanjkanju sredstev so pokojnina in honorarji Polakove prišli do tiste meje, ko je nastopilo vprašanje eksistence nje in njenih hčera. Zato je začasno stopila v komercialni poklic in delala v letih 1927 do 1930 kot direktorica prodaje gramofonskih plošč pri podjetju Edison-Bell. Toda to ni pomenilo popolnega preloma z gledališčem, čeprav je že v tem obdobju redkeje nastopala. Bila je v neverjetni kondiciji, duševno in telesno sveža, vedra in temperamentna kot vedno. Zato nihče ni mogel pričakovati tako nagle smrti.

Dne 28. novembra 1931 so prvič v sezoni izvajali opero P. Konjovića *Koštana*. Na skladateljevo posebno željo je Polakova prevzela manjšo vlogo Magde. Bila je srečna in zadovoljna, da lahko spet nastopi na svojem dragem odru. Odpela je vlogo in nihče ni slutil, da je bil to zadnji, poslovljni koncert.

Dva dni kasneje, 30. novembra popoldne, se je sestala s svojo običajno družbo gledaliških ljudi v kavarni Corso in preživela nekaj ur v prijetnem kramljanju. Bila je dobro razpoložena, ker jo je čakalo še nekaj nastopov: naslednji dan, v nedeljo popoldan, Karolina v *Graničarjih* in potem še ena Karolina v Molnárjevi veseloigri *Dobra vila*. Poslovila se je od družbe, odšla pred sosednjo zgradbo Glasbenega zavoda, kjer je počakala vnučko Nedo in jo odpeljala domov na Prilaz. Tam ji je postalo slabo, odpovedalo je srce in v trenutku je bilo konec življenja.

Zagreb je bil zaprepačen. Še so živele generacije — priče njenih nepozabnih uspehov in mladina je še imela priliko videti jo na odru v najrazličnejših vlogah, iz katerih je brez razlike izhajala moč in vedrost osebnosti, ki je dana samo redkim resničnim umetnikom.

Vsi zagrebski in tudi pokrajinski časopisi so objavili obširne nekrologe, v katerih se je zrcalila iskrena žalost nad nenadomestljivo izgubo, obenem pa so bile poudarjene neprecenljive zasluge za hrvatsko in slovensko gledališče.

Ugledni hrvatski muzikolog in glasbeni zgodovinar dr. Pavao Markovac je pisal v »Riječi« (5. decembra 1931):

»U vremenu, kad kino i radio još nisu bili poznati, pa je kazalište moglo da radi bez konkurencije, imao je Zagreb kazalište na zamjernoj visini. A u tom kazalištu Irma Polak bila je jedna od prvih. Univerzalno nadarena, u isti čas dobra pjevačica, glumica i plesačica, lijepa i stasita, inteligentna i temperamentna, ona je u eri operete morala da osvoji svako srce. Njen prvi zagrebački nastup iza prvih bečkih uspjeha bio je prava senzacija. A te su se senzacije redale svaka novom kreacijom. Irma Polak bila je glavni nerv naše operete, stvorila je potrebnu atmosferu, izdigla operetu iznad šablone. Ona je odlučivala sudbinom premijera, kao što je odlučivala sudbinom mnogoga srca. Publika je izvanredno voli. Svako dijete je pozna, ona uživa popularnost današnjih filmskih zvijezda, ona je u centru zagrebačkog života. Uvijek vedra i nasmijana, ona je u društvu jednako voljena kao i na sceni. Ona nije bila obična operetna diva. Nema uloge, koju ne bi kreirala s velikim uspjehom. I to ne samo u opereti, nego i u operi kreirala je čitav niz uloga lirskog i polulirskog faha s vanrednim uspjehom, bilo kao Madame Butterfly, Nedda i Marženka. Njen zvonki glas i nenamještena gluma (nikad nije unašala manire operete u operu, u što bi se mogle ugledati neke naše mlađe pjevačice!), muzikalitet i inteligencija u shvaćanju omogućuje joj trajne uspjehe. Njeno ime, koje predstavlja epohu našega kazališta, ne će se izgubiti u svakodnevnoj vrevi života.«

Josip Horvath, zgodovinar in gledališki kritik, glavni urednik »Jutarnjega lista«, je napolnil celo stran časopisa s člankom o veliki umetnici (2. 12. 1931) in med drugim rekel: »U našim kazališnim historijama začudo je premalo naglašen i nedovoljno objašnjen moment privlačnosti zagrebačkog kazališta na glumački svijet slovenske krvi. Slovenske zemlje dale su posljednjih decenija zagrebačkom teatru niz prvorazrednih umjetnika, koji su unatoč jezičnih razlika uspjeli u kratko vrijeme afirmirati svoje umijeće te osvojiti zagrebačku publiku ne samo svojom umjetnošću nego i svojim čisto ljudskim osebinama, i pri tom se pretočili u zgoljne Zagrepčane. Bratska suradnja Slovenaca i Hrvata možda ni na jednom području nije dala toliko lijepih rezultata kao na kazališnom polju. Ignjat Borštnik kroz par decenija stup je moderne zagrebačke drame. Hinko Nučić kao reditelj i glumac sav je naš. Vika Podgorska nedostiživa je tragetkinja najnovijega razdoblja naše drame. Tako je i Irma Polak za predratni decenij zagrebačkom kazalištu bila glavni faktor stvaranja. Bez Irme Polak kroz nekoliko godina repertoar zagrebačkog kazališta ne bi mogao postojati. Danas, nad preranim njenim odrom, u trenu rastanka, u času tužnog bilanciranja jednoga života, nije moguće to dovoljno naglasiti... — Zagrebačka opereta u prvom deceniju našega vijeka po svojem nivou mogla se mjeriti s najboljim operetnim kazalištima srednje Evrope. A za taj uspjeh najviše je bila zaslužna Polakica. Kroz desetke godina ona svojim čarobnim grlom, svojim šarmom i temperamentnom igrom drži zagrebačku operetu, puni kuću, osvaja općinstvo. Lehar nije mogao za svoje operete naći idealnije interpretkinje od Irme Polak. Priznao je to sam na jednoj jubilarnoj predstavi jednoga svoga komada u Zagrebu, kojemu je prisostvovao. Njezina ‚Vesela udovica‘ kroz godine bijaše senzacija Zagreba, a Polakica ponos, idol Zagrepčana. Za njom i njenom umjetnošću

ludovalo je staro i mlado, bilo je štovatelja koji su po desetak puta išli slušati Polakico u jednoj njezinoj roli. Ljubitelji skupljaju fotografije njezinih uloga, kao što se danas skupljaju razglednice filmskih zvijezda. Kao operetna diva imala je Polakica čudesnu umjetničku snagu. Polakici je uspjelo u svakoj roli dati nešto zasebnoga, bila je uvijek ista fascinantna Polakica, a pri tome uvijek nova u detalju, humoru, izražaju. Sav svjetski i domaći operetni repertoar ona kreira uvijek jednako zanosno. U svim komadima dominira scenom, daje tempo, ritam cijeloj predstavi. — Smrt se pokazala prema Irmi Polak milostivom. Ta žena, koja je s pozornice svojim glasom i svojom igrom desecima tisuća kazališnih gledalaca davala samo radost, lijepe ushite, zanosila ih iz svakodneve tmuše svojim humorom, temperamentom i šarmom u par sati blažene zaboravi, rastala se sa životom u ljepoti, ostavivši za sobom samo tugu preostalima. Kristalna melodija se prekinula, ritam plesa je zastao, svjetla rampe se pogasila. Zastor života naglo, pre naglo i neočekivano pao je nad pozornicom života Irme Polak kao tragična disharmonična epizoda u igri radosti, smijeha i skladnog pjeva.«

Uradni gledališki list »Teater« (L. I, 1932, št. 1) je prinesel daljši nekrolog z naslovom »U spomen Irme Polak«, iz katerega prinašamo neka odlomkov.

»Najstarija generacija naše kazališne publike sjeća se Irme Polak još iz onog doba, kad nije za neko vrijeme u Zagrebu bilo opere. Sjeća se ljupke i lijepe ljubljanske djevojčice, koja je nastupala u glavnim partijama bezbrojnih opereta, i svojim sjajnim i blistavim sopranom, pa onda onim tako prijatnim i mekim slovenskim akcentom entuzijazmirala hiljade gledalaca, od cerclea do galerije bez razlike. Ali doskora se vidjelo, da taj glas i ta dominantni talent nisu ograničeni specijalnim uvjetima operete, već da su sposobni i za mnogo važnije i značajnije zadatke. Godine 1909. ponovno je započeo rad opere, prekinut na neko vrijeme, i za Irmu Polak se otvorio niz mnogo težih i zamašitijih zadataka. Odmah, u prvom početku djelovanja naše opere, ona je u njoj najživlje zaposlena. Najstarija generacija će se sjećati premijere Puccinijeve opere ‚Madame Butterfly‘ koju je u Zagrebu prvi put pjevala Irma Polak. Sljedila je njena prirodna i vedra Marica u ‚Prodanoj nevjesti‘, pa onda duboko poćućena Micaela u ‚Carmenu‘ — dvije partije u kojima smo ju vidjeli još prije nekoliko godina — a onda sve dalje, partija za partijom i svaki put uspjeh za uspjehom.

Srednja generacija kazališne publike ima o njoj još najljepše i najvedrije uspomene, ma da one padaju u doba velikog rata. Opereta je opet u punom jeku i u središtu interesa široke publike koja s najvećim oduševljenjem pozdravlja Irmu Polak u ‚Veseloj udovici‘, ‚Poljačkoj krvi‘, ‚Geishi‘, ‚Šišmišu‘, ‚Lijepoj Jeleni‘, ‚Čaru valcera‘, ‚Grofu Luxemburgu‘ itd. itd. To su bili dani njenih najvećih trijumfa, kad je svaki njen nastup značio dupkom punu kuću i oduševljene aplauze kakvi se rijetko čuju.

Najmlađa generacija vidjela je Irmu Polak još nedavno u njenoj odličnoj kreaciji vesele Juliške u Nušičevom ‚Put oko sveta‘ a onda u čitavom nizu dramskih uloga, u novoj njenoj struci, ali ne manje značajnoj i kreativnoj. I u svakoj toj različitoj ulozi ona je živjela sa stopostotnom svojom teatarskom individualnošću, koja prelazi preko scene tako živim intezitetom, da se ne zaboravlja i ne briše iz sjećanja nikada.

I onda je svemu tome došao odjednom nagli kraj, tako teško i neočekivano. Irma Polak nestala je iz naše sredine, ona je pošla na tihi počinak onamo, gdje više nema ni smijeha ni suza . . . Ali ipak je uspomena njena ostala među nama,

sjećanje je ostalo tako živo i tako jako, da se ne će nikada zaboraviti. Ona je čitavoj jednoj epohi našega kazališta dala sebe i sve što je u sebi imala, a to preostaje kao sveta i bogata baština još mnogim idućim generacijama.«

Na dan pogreba Irma Polakove se je zbralo na mirogojskem pokopališču okoli deset tisoč ljudi vseh starosti in poklicev, da bi izkazali zadnjo čast njej, ki jim je darovala toliko nepozabnih radosti in vedrine. Cvetje, venci, sveče, solze, žalost. Pred mrtvašnico je operni zbor zapel nagrobnico. V imenu Hrvatskega narodnega gledališča se je poslovil Tito Strozzi. Razvil se je zelo dolg sprevod. Ko so krsto spustili v grob, je v imenu njenih tovarišev spregovoril Hinko Nučič. Njegov govor je spremljal jok: »... Što si nam ti bila? Kraljica operete! Takvu te je Zagreb obožavao i poznavao. Tvoj je pjev elektrizirao, obuzimao duše i srca... A sada nam dolaziš kao tragetkinja... Zlatna naša Irma, ponesi sa sobom posljednju našu poruku: Ti si nam bila i ostaješ naša zlatna Polakica...« Potem se je zaslíšal zvok korala. Igral ga je kot poslednji pozdrav gledališki orkester. Spregovoril je še odposlanec gledališča iz Ljubljane — nikjer ni omenjeno njegovo ime. Govoril je o zlati Polakovi, ki je prve dni življenja živela v beli Ljubljani, potem pa jo je Zagreb, hrvatski Zagreb objel kot svojo. Tovariš iz Ljubljane ji je prinesel v poslednji pozdrav visokih slovenskih planin rožmarin in roženkravt ter oboje spustil v grob.

Ko so začeli grob zasipati s prstjo, se je med jokanjem slišala pesem, tista pesem, katero je Irma Polak v življenju najbolj ljubila in jo sto in stokrat prepevala. Sedaj jo je nad grobom mrtve matere pela njena ljubljena hčerka Vera Vovk:

Prišla bo pomlad,
učakal bi jo rad,
da bi zdrav, vesel
lepe pesmi pel...

Irma Polak 30 ans célébrité sur la scène du Théâtre national croate de Zagreb

Dans cet article l'auteur nous donne un aperçu de la vie et des activités d'Irma Polak (1876—1931). Originnaire de Ljubljana, cette actrice et chanteuse débuta à Ljubljana, poursuivit sa carrière à Vienne et ensuite pendant 30 ans fut engagée au Théâtre national croate de Zagreb. Son répertoire était principalement composé d'opérettes où elle connut ses plus grands succès. Mais elle chanta aussi dans des opéras et joua dans des pièces de théâtre. Le public de Zagreb l'apprécia surtout dans «La belle Hélène» d'Offenbach, «La chauve-souris» de Strauss, «Le baron Trenk» d'Albini et «Mam'zelle Nitouche» de Hervé.



*Sever kot Matiček v Kreftovih »Krajnskih komedijantih«,
Drama SNG v Ljubljani, 1948/49*

Bratko Kreft

Nekaj spominov na Staneta Severja

(SKICA)

Za igralca Staneta Severja sem zvedel že, ko je še nastopal kot amater na viškem sokolskem odru. Takrat sem tudi slišal, da jemlje privatne ure pri režiserju in igralcu Milanu Skrbinšku, ki je bil mnogim mladim amaterjem v Trstu, Celju, Mariboru in Ljubljani prizadeven učitelj. Precej njegovih učencev je našlo pozneje pot v poklicno gledališče. Tako se je zatekel k njemu tudi mladi učiteljiščnik Stane Sever, ki se nikakor ni mogel sprijazniti s tem, da bi po končanih študijah moral kam za učitelja. V njem je bila nepremagljiva volja in hrepenenje postati poklicni igralec. To je bilo v tistih časih precej težje, kakor je danes, toda Sever se ni dal ugnati. Skrbinšek je bil prvi, ki mi je povedal, da ima zdaj izredno nadarjenega mladega učenca. Bil je Stane Sever. Za svoj bodoči poklic se je pripravljval z vso vsmo in žel prve uspehe na viškem odru, kjer sem ga videl v dveh vlogah: v grofu Hermanu v »Celjskih grofih« in — nekaj nenavadnega — kot Vrzo v Levstikovem »Tugomeru«. Čeprav se mu je tu in tam močno poznala Skrbinškova šola in vpliv, je v obeh vlogah v okviru amaterskega odra ustvaril že nadpovprečno amatersko kreacijo, ki je prepričljivo zagotavljala, da se v njem skriva igralec, ki sodi v poklicno gledališče, če se bo dobro izsolal. Da se bo razvil v enega izmed najodličnejših slovenskih ljudskih gledaliških umetnikov, ni takrat še nihče slutil razen Milana Skrbinška, ki mu je prerokoval uspešen razvoj, če bo sistematično delal na sebi.

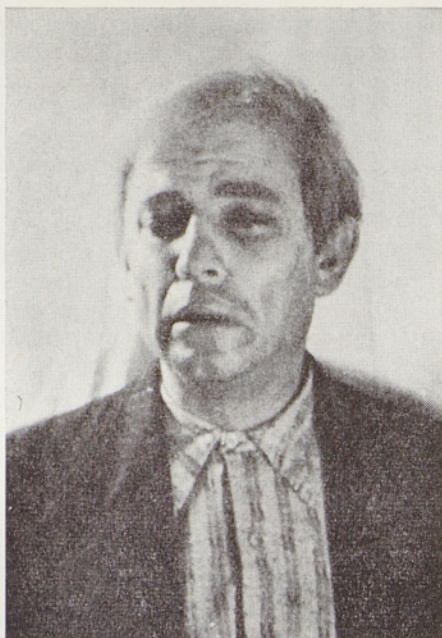
Da se skriva v Severju veliko obetajoča igralska nadarjenost, je prvič v poklicnem gledališču dokazal, ko je nastopil izven rednega študija v Nušičevem »Pokojniku«. Nastopil je v epizodni vlogi nesrečnega ruskega emigranta, ki ga je v redni zasedbi igral Fran Lipah, veliki mojster epizodnih in karakternih vlog. Tudi vloga v »Pokojniku« je bila Lipahu napisana ne samo na kožo, marveč tudi na dušo, kakor bi smel reči brez pretiravanja. Kakor je bil Lipah v svojem času neprekosljiv Hvastja v Cankarjevih »Hlapcih«, tako je tudi s to epizodno, a važno vlogo v Nušičevi komediji ustvaril zgleden lik, s katerim je bilo težko tekmovati. In vendar je mladi in drzni, vase in v svojo nadarjenost fanatično verujoči Sever to tvegalo, čeprav je marsikdo v gledališču skeptično gledal nanj, zlasti še, ker je dobil vlogo le v študij in je moral nastopiti le z eno samo orientacijsko vajo. Zato pa je bil njegov nastop tem večje presenečenje.

Vlogo je odigral nekoliko po svoje, a nič manj mojstrsko kakor Lipah. Doživel je spontano ploskanje na odprtem odru. Od te vloge in tega nastopa dalje se začelja Severjeva umetniško izvirna stvariteljska pot v slovenskem poklicnem gledališču. Vsi, kar nas je bilo takrat v gledališču, smo bili presenečeni in navdušeni z občinstvom vred. Ko sem ga poiskal za kulisami, da mu čestitam, je bil že pri njem Lipah, ki ga je vpričo mene dobrodušno popekal po licu in dejal nekaj podobnega, kakor da ga hoče ta preklicani viški poba zriniti v senco. Čestital mu je odkritosrčno, vendar ne brez hudomušnih humornih pripomb, duhovito, kakor je to Lipah znal, končal pa: »Le glej, da se ne boš prevzel!« in odšel na kozarec ljubljenega cvička.

Mladi Sever je učinkoval v vlogi nesrečnega ruskega emigranta, ki naredi pozneje samomor, že s tistimi lastnostmi svoje igre, ki so bile tudi na višku njegove ustvarjalne poti poglobljena značilnost njegove igre: preprostost v izrazu, pristnost in ljudskost. Nobene šole ni bilo več čutiti, nobene teatraličnosti. Vse je bilo neposredno: doživetje in izraz, pravi žlahtni realizem. Iz njega je žarel obvladani zanos mladega igralca. Vloga je taka, da more igralca zapeljati tudi v melodram, Severju pa se je poleg Lipaha posrečilo, da jo je speljal v kratko in drobno dramo, da ne rečem tragedijo. Pri Lipahu je bila bolj tragikomedija in je to ostala od začetka do konca, Sever pa se je iz tragikomedije z začetnim obešenjaškim humorjem prepričljivo in prvinsko preigraval v konec, ki je prešel v tragedijo.

Od prvih večjih vlog, ki sem jih kot režiser delal s Severjem, mi je še zmeraj močno v spominu Laert v Shakespearovem »Hamletu«. Po stari gledališki tradiciji je Laert predstopnja za Hamleta; kdor se z njim dobro odreže, si je že uglasil pot za Hamleta. Vendar ne gre le za to. Laert je v bistvu plemenit mlad značaj sorodnega kova, kakor je Hamlet. Ta dva mlada plemenita človeka prideta v nasprotje zaradi okoliščin, ki jih nista zakrivila niti Hamlet niti Laert, marveč kralj-morilec in despot, čigar seksualnemu in političnemu vplivu je podlegla nekoliko lahkomišelnost in močno erotično-seksualna kraljica, Hamletova mati. Laertova »igra« zoper Hamleta (da se izrazim v gledališkem stilu) je podobno tragična, kakor je tragično, da pride Ofelija pod vpliv svojega očeta, h kovarstvu in spletkam nagnjenega dvornega karierista »kanclerja« Polonija. Zapletljaj in spopad s tragičnim koncem med Hamletom in Laertom sodi med osnovne zapletljaje v drami zaradi svoje usodnosti: ta dva mlada človeka bi v resnici morala biti zaveznika v boju zoper temne in morilske sile na dvoru, kar velja tudi za Ofelijo, a se po krivdi okoliščin in spletk znajdetta v boju drug zoper drugega. Laert se sicer da nahujskati od kralja zoper Hamleta, ker je dvojno prizadet: zaradi očeta, ki ga je Hamlet ubil, čeprav pomotoma, saj je mislil, da prisluškuje za vrati njegovemu nočnemu razgovoru z materjo njegov morilski stric-kralj. Ta pa je poslal prisluškovat svojega kanclerja. Tako Hamlet ponevedoma ubije očeta ljubljene Ofelije, ki pa sta jo kralj in oče tudi speljala v svoje vohljaške mreže. To Hamleta tako zadene, da jo zavrže. V vsa ta kovarstva in spletkarstva pa zapletejo tudi Laerta zoper Hamleta in ga izkoristijo celo za naklepni umor. Šele umirajoči Laert spregleda svojo zmoto in tedaj izda Hamletu zadnje kraljevo hudodelstvo.

Nič manj važen pa se mi ni zdel prizor, ko Laert dvigne punt, čeprav ga radi izpuščajo. Da bi bila igra in protiigra med Hamletom in Laertom igralsko ustvarjalno v čim boljšem ravnovesju in čim bolj dramatična, sem namenil Laerta Severju. To je zahteval ves koncept moje režije tudi zaradi umetniškega



*Sever kot Aljoša v Nušičevem »Pokojniku«,
Drama SNG v Ljubljani, 1937/38*

sorazmerja z Levarjem, ki je igral kralja, in kraljico, ki jo je igrala Mira Dani-lova. Šlo pa je tudi za nekatere odtenke nove karakterizacije oseb in stila. Nič več romantike in njene zanosnosti, nič več Hamletove teatralične »blaznosti« ali hysterije, marveč čim bolj stvaren renesančni realizem in čim manj patetike in deklamiranja. Namen se mi ni posrečil v tisti meri, kakor sem želel, ker še ni bilo mogoče izločiti vseh konvencionalnosti preteklosti.

Med tistimi, ki so mi najbolj sledili, je bil vsekakor Sever. Ni mi ga bilo treba dolgo prepričevati. Takoj je razumel, za kaj gre, saj se je to skladalo tudi z njegovimi takratnimi nazori in smotri. Z njim je bilo lažje tudi zaradi tega, ker ni bil od preteklosti obremenjen. Takšnega Laerta, kakor ga je ustvaril, še ni bilo v slovenskem in bržkone tudi ne v nobenem jugoslovanskem gledališču, čast pa bi delal kjerkoli po svetu. Laert je bil njegova prva velika in izvirna igralska ustvaritev v Shakespearu in v klasičnem sporedu sploh. Pred tem je sicer nastopil že kot Jago, vendar ni bil tako izviren kakor Laert. Igral ga ni nadobuden začetnik, marveč dozorevaajoči igralec.

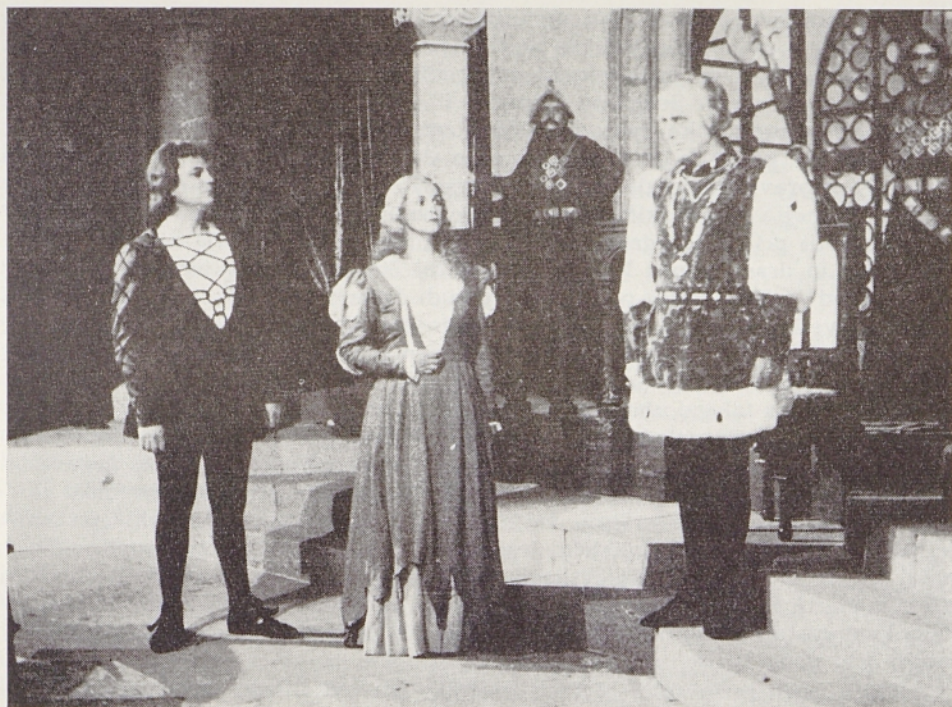
Severjeva igralska in umetniška zrelost se začenja v klasičnem repertoarju z Laertom, čeprav ga ni prevzel s popolnim notranjim zadoščenjem. Njegova želja in cilj je bil takrat Hamlet, v katerem je hotel takoj alternirati z Janom. Zaradi tega so bile težave z njim. Hotel je, da bi oba izmenoma igrala Hamleta in Laerta. Misel ni bila za režiserja brez mikavnosti, nastopila pa je za to glavna ovira tistih časov: čas študija je bil skopo odmerjen, kakor v takratnih razme-rah vedno, saj smo morali dati v sezoni vsaj osemnajst premier. Govorile pa so tudi še neke druge (igralske) okoliščine zoper takšno dvojno alternacijo, čeprav bi bila igralsko umetniško vsekakor zanimiva. Po vojni sem nekaj podobnega

videl v londonskem Old-Vicu, ko sta igralca Neville in Burton izmenoma igrala Othella in Jaga. Tako je imela predstava dve premieri. Med Janom in Severjem je bila sicer večja starostna razlika, kakor med tema dvema igralcema, a umetniško bi to ne motilo. Kdo bi naj alterniral v Laertu s Severjem, se takrat nismo mogli odločiti. Lažje bi bilo kasneje, ko bi predstava v premierski zasedbi že stekla. Nihče takrat tudi ni kazal posebne ambicije, da bi alterniral s Severjem, čigar Laert je rastel od vaje do vaje, od generalke do premiere pa je bil pravi skok.

Ni bilo lahko pregovoriti Severja, da naj zaenkrat še zaradi Hamleta potrpi, saj mu ne bo ušel. Ko sem se z njim o tem pogovarjal, je celo za hip vzkipel. Moral sem izkoristiti vse gledališke načine prepričevanja in pregovarjanja, da sem premagal tudi nestrpnost, ki se je skrivala v njem in zaradi katere je bil napet kakor struna na loku. Puščice so se kar same sprožale. Skliceval se je na to, da je nastopil že kot Jago, čeprav ne v redni alternaciji. Na koncu sem ga prosil, da se naj z vso ustvarjalno strastjo loti Laerta in če bo prinesel z njim nekaj novega in izrednega, mu bo Hamlet prišel nekega dne sam in nepričakovano naproti. Sever se je vdal in nič hudega ne zapišem, če povem, da z nekim občutkom nezadovoljnosti in jeze, ki pa sta bili, kakor sem vsaj jaz domneval po tem razgovoru, celo pospešek za ustvarjanje Laerta. Pri tem je celo uporabil nekaj starega igralskega »trika«, da je nekatere odtenke, ki so prišli do pravega izraza šele na premieri, do nje skrival. Hotel je presenetiti, hotel je v ustvarjalnem smislu celo nekoliko demonstrirati, češ poglejte si mojega



Sever kot Ivan Pasanec v Kreftovi »Veliki puntariji«, Drama SNG v Ljubljani, 1946/47



Kreft: »Celjski grofje«, Drama SNG v Ljubljani, 1950/51. Sever kot Pravdač, Levarjeva, M. Skrbinšek, Levar

Laerta! Zdaj ne boste več mogli dolgo odlašati s Hamletom! Tudi zaradi tega je bil njegov Laert na koncu zares vrhunska ustvaritev, kakršen ni bil Laert ne pred njim, a tudi ne doslej za njim. Z njim se je kot enakovreden partner vključil v predstavo z Janom kot Hamletom, Levarjem kot kraljem, M. Danilovo kot kraljico, Cesarjem kot Polonijem in V. Juvanovo, ki je v prizoru Ofelijine blaznosti ustvarila eno izmed najboljših svojih ustvaritev. Žal se je zaradi razmer v gledališču in pod okupacijo Severjeva alternacija v Hamletu odmikala, kar ga je začelo gristi znova in še z večjo silo. Tudi jaz mu nisem mogel več pomagati in izpolniti obljube, ki sem mu jo kot režiser dal, ker o takšnih stvareh nikoli ne odloča režiser sam. Poleg tega pa sta mi bili za petami že fašistična policija in geštapo, kakor me je zaupno opozoril dr. Vladimir Kante, ki je še zmeraj prihajal kot policijski cenzor na generalke. Stanetov nemir in nezadovoljstvo so kljub izrednemu uspehu, ki ga je želel z Laertom, izkoriščali nekateri iz njegove ožje okolice ter ga zapeljali tako daleč, da ni prišel nekoč na predstavo »Hamleta«. Začeli smo jo z zamudo; v stiski je v Laertu brez vsake priprave in v najhujši sili (nabite predstave nismo mogli odpovedati tudi ne zaradi budnih okupatorjevih oči) vskočil požrtvovalno in na lastno pobudo Bojan Stupica in Laerta deloma odimproviziral in »odbral«. Preblizu je še, da bi kaj več pisal o tem. Bila je vojna, bila je okupacija, teror in aretacije, spori

med OF, kraljevci in bodočimi organizatorji bele garde, vohljači in ovaduhi, malo pred tem se je začel tudi že partizanski boj po vsej Jugoslaviji.

Hamleta je Sever igral šele po osvoboditvi. Čakala sta drug na drugega: Hamlet na Severja in Sever na Hamleta in se — dočakala, kakor je z mano vred dočakal prav tako svojo klasično ustvaritev — Matička v »Krajnskih komedijantih«, ki jih je okupator kot prvo slovensko delo takoj prepovedal, ko so bili že pripravljene do glavnih vaj. Uprizoritev »Krajnskih komedijantov« po vojni je v mojih gledaliških spominih eno izmed najlepših poglavij stvariteljskega in tudi prijateljskega gledališko-umetniškega sodelovanja med igralcem, režiserjem in dramatikom. Ne samo da je bil Sever neprekosljiv moj Matiček, z njim vred je bila doslej neprekosljiva tudi Levarjeva Ančka kot Micka, saj je bila človeško in umetniško naravnost idealna partnerica za Severja, kar se je v moji režiji ponovilo še v stari kitajski igri o zvesti ženi Biserni reki. Tudi tu kakor v »Krajnskih komedijantih« sta bila idealen človeški in umetniško ustvarjalni par s takšno ubranostjo, kakor so si redkokdaj igralci v vlogah, kjer si morajo biti tudi zgledni partnerji v ustvarjalnem in igralsko-človeškem smislu. Njuna človeška in igralsko-ustvarjalna preprostost, humor, šegavost, ljudska pristnost in neposrednost je bila v obeh parih na vrhuncu slovenske gledališke umetnosti. K Severjemu Matičku in vrtnarju v »Biserni reki« pa sodi še mornar Aleksej v »Optimistični tragediji«, kjer je prav tako nastopil v moji režiji in predelavi dela Višnjevskega, iz katerega sem skušal ustvariti revolucionarni misterij. Sever je odigral spreobrnitev in bivšega anarhista v revolucionarnega komunista brez vsake patetike, doživeto in prepričljivo. Dvomim, da bi ga mogel kdo drug boljše.

Kljub vsem razločkom, ki so v značajih teh treh likov, jim je skupno to, da terjajo od igralca poleg vseh drugih silnic predvsem ljudskost in prepričljivo človeško toplino. Oboje je imel igralec Sever že v svoji naturi. Zato so bili ravno takšni ljudski liki domena njegove umetnosti. Saj je imel izredno širok register vlog v svojem reportoarju, saj je lahko igral z uspehom v komediji, drami in tragediji, če je dobil vlogo, ki je kolikor toliko ustrezala temu njegovemu notranjemu človeškemu in umetniškemu bistvu. Tudi problematične in groteskne značaje je znal ustvariti z vsemi njihovimi nasprotji, če je le bila na dnu njihovega bistva vsaj iskrica tiste ljudskosti in človečnosti, ki se je mogla združiti z iskrami iz Severjevega ustvarjalnega kresila in kremenca.

Ni bilo vloge, ki bi je ne zmožel spraviti do neke določene višine. Enkrat samkrat se je tako zagrizel v vlogo, da se je nekaj časa ni zmožel znebiti: njegov Kruticki v komediji Ostrovskega »Še tak lisjak se nazadnje ujame« je bil močno grotesken, kakor je to terjala tudi režija Bojana Stupice. Sever ga je označil tudi z nekaterimi posebnostmi v govoru in gestah, da ga je Kruticki na koncu zajel v svoj ris. Moralo je preteči nekaj časa, da se je Sever rešil urokov, ki jih je sam izzval in ustvaril sugestivno in mojstrsko komično groteskno figuro Krutickega. Kako mu je bila ta komedija trajno pri srcu, je izdal dve leti pred smrtjo, ko jo je želel v Drami SNG režirati.

Težave so mu delale le nekatere tako imenovane salonske vloge. Takšen trd oreh je bil npr. baron Lenbach v Krleževi »Agoniji«. Dolgo si ga je želel igrati, saj je bila njegova ambicija, da bi bil enakovreden gledališki umetnik z Levarjem, ki je blestel v nekaterih salonskih vlogah tja gor do svojega vrhunskega Lenbacha in starega Glembaja. Saj je bil Severjev Lenbach igralska ustvaritev vredna pozornosti, toda bil je bolj parveni kakor resnični Lenbach

s svojim baronskim rodovnikom in modrokrvnostjo. Lenbacha je Sever igral, Levar pa je bil Lenbach in Glembaj, kakor je bil tudi Levar pravi Balzacov Mercadet. Zato pa se Levarju ni posrečil noben težji lik iz ljudstva. Razloček med njunim igralskim značajem in njuno umetnostjo je bilo mogoče najbolj proučevati s primerjanjem, kako sta vsak na svoj način pojmovala in igrala kralja Leara. Vsak, tudi velik igralec hoté ali nehoté (zavestno ali podzavestno) skuša približati vlogo sebi in sebe vlogi. Le če pride do vloge, v kateri se lahko ves dá, kakor se reče, če je taka, da mu je pisana na dušo, potlej ne »igra«, več, čeprav igra. Le tedaj je tudi lahko vzvišen nad svojo vlogo, ker jo lahko suvereno obvlada po tistih psihološko ustvarjalnih načelih in spoznanjih, o katerih govori v svojem dialogu o igralcu že Diderot, v novejšem času pa je o tem največ pisal in govoril Brecht, le da je uporabljal izraz »odtujitev«. S tem je hotel Brecht le povedati, da se igralec ne sme izgubiti v vlogi in razbliniti svoj stvariteljski jaz v nič. Vzvišen ali nad vlogo pa si lahko le tam, kjer čutiš, da si čisto doma, da ne iščeš niti umetnega doživetja niti ne »igraš«, čeprav sproti veš, da si na odru, da si v gledališču, kjer moraš ustvarjati in ne le igrati — posnemati. So celo dobri igralci, ki pa niso osebnosti. Kadar je Sever dobil svojo vlogo, je izžareval in rasel v igralsko nadpovprečno osebnost. Nedvomno je bil ne le igralec, marveč tudi velika igralska osebnost.

Med vlogami, v katerih si čutil Severjevo igralsko osebnost in velikega gledališkega umetnika, je bil vsekakor tudi njegov Lear. In vendar, kako je bil različen od Levarjevega! Poglavitni karakterni razloček je bil v tem, da je Levar ostal ves čas kralj in dvorjan — tudi takrat, ko je bil Lear blazen izgubljenec in se je v cunjah potepal v zapuščenosti in samoti, je v Levarjevi kreaciji še zmeraj bilo čutiti kralja-človeka, medtem ko je bil Sever v istih prizorih le še izgubljen gol človek, oropana in bedna človeška kultura, ki ji je vzel svet družbeno in družabno dostojanstvo, čeprav ga je k temu sam izzval s svojo nepremišljenostjo in samopašnostjo, ker je vse stavil na svojo nekdanjo kraljevsko dostojanstvo, pozabljač, da kralj brez oblasti in žezla, ni več kralj. Levar je bil v prvem prizoru, ko razdeljuje svoje kraljestvo, bolj dostojanstven in še zmeraj vzvišen nad vsemi. Sever pa je v istem prizoru bil bolj samo diktator kakor kralj v mitološkem smislu, kakor je bil Levar. Severjev kralj Lear je bil v skladu z režijo bolj naturalističen (v dobrem smislu) kakor Levarjev, bolj iz časov barbarstva, Levarjev pa je bil že civiliziran, čeprav nočem s tem reči, da je bil Levarjev kralj romantičen ali romantično idealiziran. Takšen ne more biti po Shakespearovem besedilu, ki je po osebah in dejanjih vsekakor blizu temu, kar imenujejo nekateri avantgardisti dramo okrutnosti in absurda, čeprav se na koncu Shakespeare — po tragičnem koncu Kordelije — dvigne v sfere humanizma, ki pa nikakor ni sentimentalni humanizem, kakor domnevajo nekateri iz »avantgardizma« pri nas in na tujem. Lahko je označiti Shakespearov humanizem na koncu »kralja Leara« za tragičnega in disharmoničnega, nikakor pa ne za sentimentalnega, čeprav so v preteklosti, tako v dobi klasicizma v 18. st. kakor za časa romantike in pozneje realizma delali s tega konca celo melodram. To pa prav tako ni v skladu s Shakespearom, kakor ni v skladu, če proti in zoper Shakespeara tiraš vse v absurd in teatralizirano okrutnost. Oboje moreš tu in tam najti v delu mladega Shakespeara, predvsem v »Titu Androniku«, prav tako pa v »Tamburlainu Velikem« Shakespearovega tekmeča Chr. Marlowa. Zaradi režijskega koncepta ni bilo Severju dano, da bi njegov Lear po shakespeareško doživel ob mrtvi Kordeliji



Shakespeare: »Kralj Lear«, Drama SNG v Ljubljani, 1963/64. M. Potokarjeva in Sever kot Lear

tragično katarzo, ker jo je še zmeraj brez uma moral mrtvo vleči po tleh. Prizor je sicer vplival učinkovito grozljivo, a v primeri s Shakespearovim izvirnikom iskano teatralično, po svoje učinkovito absurdistično, nikakor pa ne tragično. Zato se Severjev Lear tu ni mogel dvigniti do tragične katarze, do tistega Learovega tragičnega spoznanja in krivde lastne okrutnosti, kakor jo ima Shakespearov Lear, ko doživi ob mrtvi Kordeliji, svoji žrtvi, tolikšen pretres (travmo), da se mu um povrne, da zdaj jasno vidi in spozna svojo veliko krivdo pred Kordelijo. Kako je v tem svojem jasnovidnem trenutku pretresen, priča tudi Shakespearova pripomba, da prinese na prizorišče mrtvo Kordelijo kakor otroka v svojem naročju z občutkom krivde, kakor da jo je dejansko tudi lastno-ročno ubil. Če sem takrat zapisal nekaj ostrih besed zoper režiserjev koncept v smeri totalnega absurdizma, ga nisem napisal le zaradi Shakespeara, marveč tudi zaradi Severja, ki je bil prikrajšan za polno doživetje tragične Learove krivde in za katarzo. Prepričan sem, da bi bil tisti prizor nov višek Severjevega Leara, saj je znal takšne trenutke doživljati in ustvarjalno igralsko mojstrsko izražati, kar je napovedal že v enem izmed svojih prvencev — v ruskem emigrantu v Nušičevem »Pokojniku«.

Med Severjevimi neizpolnjenimi sni je ostala goreča pa tudi že boleča želja, da bi ali v filmu ali na odru upodobil lik Prešerna, za katerega je bil določen že takrat, ko so me prof. dr. F. Kidrič, Boris Kidrič in Edvard Kardelj spodbudili, da napišem scenarij za film o Prešernu, njegovem delu in življenju. Za vlogo Prešerna je bil že vnaprej določen Sever, ki se je v hipih naravnost otroško

veselil te naloge, saj jo je imel ves čas za najvišjo, tako rekoč za svojo poglavitno življenjsko igralsko umetniško nalogo. Kolikokrat v tistih letih, ko je lebdela nad nama ta častna naloga, da bi vsak na svoj način upodobila (eden literarno-filmsko, drugi igralsko-filmsko) ne samo genija slovenstva, marveč hkrati tragičnega pesnika lastnega življenja in trpkega humanizma — kolikokrat sva se srečala, tolikokrat se je sprožila beseda o Prešernu in njegovem liku. O njem je Sever razmišljal in sanjaril tja do svoje smrti, čeprav v zadnjih letih o tej vlogi ni več govoril, ker nama jo je zakulisna filmska, gledališka in literatska kabalistika s peklensko naslado preprečila in to tako rekoč čez noč, ko je bilo že vse pripravljeno, da bi začeli. Saj je bila narejena že zasedba glavnih vlog, Jarčeva je naredila že nekaj skic za kostume, tudi prva proračunska seja je že bila v Unionu — vse je bilo le še tehnično-organizacijsko vprašanje, kateri dan ali teden začnemo. Pa je bilo nenadoma vse zadušeno kljub vsem dotlejšnjim nemajhnim pohvalam scenarija začenši od takratnega Agitropa CK. Zadovoljstvo in priznanje najvišjega foruma sta mi oficialno sporočila med neko predstavo v Operi takratni minister za kulturo in prosveto dr. Jože Potrč in pomočnik ministra Ivan Bratko. Vendar je bila stvar pokopana. Nove upe je gojil skupaj z menoj Sever, ko me je nekdanji dramaturg MGL Dušan Moravec prijateljsko pozval, naj predelam scenarij v dramsko delo, kar se je prvi hip zdelo lažje, kakor je v resnici bilo. Nastopile pa so nove ovire (tudi subjektivnega značaja), da je delo ostalo v konceptu. Avtorjeva neprevidnost in premajhna odločnost je



*Sever Prešeren v Kreftovem dramoletu »Umrli je pesnik«; na desni B. Kralj.
RTV Ljubljana 1964*



*Mija Jarčeva: Kostumske skice za Kreftov scenarij in film »Dr. F. Prešeren«
(Julija, Smole, Ana, Prešeren); glej še str. 129*



bila kriva, da ga je fragmentarno na izrecne večkratne želje dal na voljo tržiškemu gledališču, kjer pa so ga za odkritje Kulturnega doma pripravljali v tako nemogočih pogojih, da so morali iti brez generalke in brez prave tehnične vaje kar na premiero. Že pred tem so se slišali ugovori, češ da je drama huda demitizacija, ker prikazuje Prešerna bolj takšnega, kakor je bil, ne pa takšnega, kakršnega si predstavljamo. To tudi res je in če bo kdaj dobila dokončno obliko, bo prej v tem smislu še ostrejša, kajti le tako je mogoče ustvariti dramsko realistično in čim bolj resničnemu bistvu ustrežajočo podobo razmer in ljudi, predvsem pa nemitizirani, od vse bidermajerske idealizirujoče navlake osvobojen portret Prešerna in njegove (morda tudi naše) tragike z vso njegovo genialnostjo in protislovnostjo.

Stane Sever mi je takrat zameril, zakaj nisem dal besedila rajši na voljo v Ljubljani, da bi lahko on igral Prešerna. Saj bi lahko besedilo še sproti urejal in popravljaj, je menil. Tako goreče si je želel upodobiti Prešerna, če nama že ni bilo dano, da bi ga spravila v film. Med preurejanjem scenarija v dramo je prišlo povabilo iz RTV, naj napišem nekaj zaključenih prizorov iz Prešernovega življenja, ki bi jih posneli za televizijo. To sem rad storil ne le zaradi RTV in samega sebe, marveč morda še bolj zaradi dolga Severju, čeprav ga nisem

zakrivil sam. Na tihem sem videl v televizijskem dramoletu »Umrl je pesnik« kontrolno generalko zase in za Severja. Tovariško sporazumno sem sodeloval tudi pri režiji, ki jo je prevzel Hinko Košak. S Severjem se ni bilo treba veliko pogovarjati, saj sva si v tistih letih na večkratnih srečanjih že veliko povedala o Prešernu in njegovem liku ter ugotovila, da imava iste misli in isti smoter.

Eno izmed najbolj pretresljivih srečanj s Severjem pa sem doživel na Poljskem, ko je l. 1957 Drama SNG gostovala v Łódžu in Varšavi. Že v Łódžu je imel Sever velik uspeh s svojim Jermanom, ki je postal njegova življenjska vloga.. Noč po predstavi je prav po prešernovsko in cankarsko prekrokal v pestri družbi. Zjutraj sem ga srečal samotnega in zamišljenega, ko je hodil po glavni ulici. Že prej sem zvedel v hotelu od njegovih nočnih tovarišev, da so mu nekje ukradli uro kar z zapestja. Bratil se je v tisti krčmi z vsemi ljudmi, z delavci in bohemi, in jim govoril, kar mu je iz srca prišlo na jezik.

Sever je bil silno senzibilna in od časa do časa depresivna natura. To noč so depresijo izzvale neke motnje, hkrati pa veselje nad uspehom, ki ga je dosegla vsa predstava z njim na čelu. Bridkost Cankarjevega dela in Jermanova usoda je po predstavi živila v njem dalje in ga grizla tudi osebno. Ne vem več podrobno, kaj vse ga je takrat ali že prej prizadejalo, čeprav se mi je razodel. Tudi če bi se bil zdaj natanko spomnil vseh stvari, bi jih ne zapisal, ker je še vse preblizu.

Nenadoma je obmolknil in se zazrl vzdolž po ulici. Šele čez nekaj hipov se je obrnil spet k meni in me vprašal: »Kdaj bova delala Prešerna?« Nič trdnega mu nisem mogel odgovoriti. »Bo že prišlo, kadar bo!« »Kaj so vse počenjali z njim in kaj počenjajo z nami!« In spet se je pogreznil vase. »Tako rad bi ga že igral!« je vmes zamrmral, potlej pa se je spet vrnil k Cankarju in njegovim »Hlapcem« in k tistemu, kar ga je sinoči s strani vodstva prizadejalo. Saj ni bilo nič posebnega ali izrednega, kar se v gledališču ne bi večkrat zgodilo, toda bolelo ga je. »Zakaj smo tako majhni?« je zamišljeno in utrujeno vprašal, iz oči pa so mu lile debele solze. Skušal sem ga pomiriti in potolažiti. Nagovarjal sem ga, da naj gre v hotel spat. »Hudo je, ker smo tako majhni! Saj me razumeš, ali ne?« Naslonil se je name, me objel, poljubil in molče jokal. A le za hip. Nato je rekel, da gre spat in naj si ne delam skrbi zaradi njega. Pa ni šel proti hotelu. Nadaljeval je pot vzdolž široke prometne ulice, pogreznjen v svoje misli in muke.

Ni bil lahek značaj in težko nam je bilo včasih z njim. Pripovedujejo, da je bilo tudi z Borštnikom tako. Kako bi tudi ne bilo, saj živi igralec-umetnik svoje pravo življenje le na odru, ki naj pomeni svet. Tričetrť svojih dni in noči preživi na vajah in predstavah, le malo mu ostane za državljana.

Prešerna sicer nisva delala skupaj ne v filmu ne v gledališču, pač pa na televiziji — po zaslugi dramaturga Saše Vuge, ki me je nagovoril, da sem napisal o Prešernovih predsmrtnih dneh dramolet »Umrl je pesnik«. Vaje so bile zelo skopo odmerjene kakor vedno. Stane je prišel na prvo vajo z že precej naštu-dirano vlogo. Nič kaj dosti se ni bilo treba pogovarjati z njim ne režiserju Hinku Košaku ne meni. Bil je resen in zbran. Nobene vaje ni zamudil. Besedilo je že na drugi vaji obvladal. Zdelo se mi je, da jemlje svojo vlogo kakor za obred. Vedel sem, kako je vsa ta leta pogosto prebiral Prešernove poezije in marsikaj iz njih javno recitiral.

Mislil, da se mi je posrečilo dati vlogi kljub ozko odmerjenemu prostoru dramoleta razvojno pestrost od veselega do zagrenjenega in bolnega Prešerna,

ki si tu in tam pomaga z obešenjaškim humorjem. Žal mi je bilo, da nismo uprizorili dramoleta na odru. Tam bi s Severjem, ki je potegnil vse za seboj, zaživelo vse še bolj, zlasti še zaradi tega, ker smo v RTV prvič delali na »trak«. To pa je bilo zvezano s podvojeno težavo: snemali smo prek Beograda, ker še takrat ljubljanska televizija ni imela za to potrebne aparature. Motnje so bile neogibne. Kljub temu je še nekam šlo.

Stane se je izredno ubral v prizoru, ko se Prešeren s kitico iz »Zdravljice« tako rekoč že poslavlja od življenja. Iz Severjevega govora Prešernovih besed je zvenelo nekaj pobožnega, kakor da Prešernove besede »Živé naj vsi narodi...« niso zdravljica, marveč pesnikova molitev, ne samo njegov poziv, marveč goreča prošnja vsemu svetu in ljudem k miru, prijateljstvu, k pameti. Zdi se mi, da je »Zdravljica« takrat legla za vselej vanj in zrasla z njim, kakor da je njegova. Zato jo je govoril večkrat in tudi včasih z rahlimi odtenki ob raznih svečanih in nesvečanih prilikah. Zanj je bila zmeraj svečanost, kakor je bil zanj trpko svečano opravilo Jermanov govor o hlapcih. Kadar je bil iz obeh in sebe najbolj vanju ubran, najbolj samosvoj, mu je v govoru Prešernovih in Cankarjevih besed zvenel glas kot tanka, do skrajnosti napeta lirsko melanholična struna, ki bo zdaj zdaj počila. Pesnikova boleost je dobila igralčev najosebnejši in najgloblji izraz. Ni izpovedoval le Prešerna in Cankarja, izpovedoval je tudi sebe in svojo boleost. Vse je doživljal vedno bolj do dna, ves se je vedno bolj predajal službi gledališke umetnosti in doživljal njeno poslanstvo z gorečnostjo, pa tudi s trpljenjem. Zato mu je tudi tista struna počila v samotni pohorski vasi, ko je šolarjem in preprostim ljudem govoril, doživljal in igral besede Dostojevskega iz »Krotke«. Saj ni igral, dajal se je vsega prek moči svojega srca. Zato mu je počilo kakor v ljudski pesmi.

Tako je končal predčasno igralec-umetnik Stane Sever.

Zakaj si odkrivamo in spoznavamo najgloblje v človeku in umetniku šele po njegovi smrti?

Ali smo res za večno zakleti in prekleti v majhnost, kakor je klel in jokal, ko je golčal pretrgane stavke in škripal z zobmi tisto jutro na ulici v Łódžu tudi Stane Sever?

Quelques souvenirs de Stane Sever (croquis)

L'auteur de ce croquis commémoratif, l'écrivain, metteur en scène et académicien Dr Bratko Kreft nous présente ici un nombre de souvenirs, de caractéristiques et d'appréciations de Stane Sever, acteur slovène décédé récemment.

Cette entreprise lui fut inspirée par les rôles qu'il lui avait confiés en tant que metteur en scène. Il s'agit des rôles de Laert dans »Hamlet«, de Matiček dans »Les Comédiens de la Carniole« (dont l'auteur est Kreft lui-même), du Jardinier dans »Le fleuve d'argent« de Hsiung et du marin Alekseï dans »La tragédie optimiste« de Visnjevski. Parmi les qualités qui distinguent les créations de Sever l'auteur souligne surtout le caractère populaire et la chaleur humaine. Kreft nous donne aussi une comparaison très intéressante de deux créations tout à fait différentes du roi Lear — celle de Levar et celle de Sever. A la fin de son croquis il mentionne encore le projet d'un film de long métrage sur le grand génie slovène, le poète France Prešeren, dont le rôle aurait dû être créé par Stane Sever (le texte est de Kreft) mais dont il n'a été réalisé qu'un passage par la RTV de Ljubljana. L'auteur termine en citant un événement dramatique lorsque ce grand acteur lui confia sa douleur due aux circonstances slovènes limitées dans lesquelles devaient oeuvrer son talent.

Stane Sever v Cankarjevih dramah

Izjemna repertoarna širina in še toliko bolj izjemna sposobnost skorajda vzporednega oblikovanja kar najbolj različnih odrskih postav, ob tem pa vztrajna želja, da bi znova posredoval vabljive vloge domače dramske zakladnice in poiskal v njih novih, še neodkritih vrednot — to sta prav gotovo dve igralski značilnosti Staneta Severja, ki dajeta njegovemu portretu posebno dragocene črte. Lahko bi naštevali skorajda nepregledno vrsto primerov, ki zgovorno potrjujejo gornjo trditev. Mladostnim vlogam, ki jih je družila skupna črta — skorajda demonična mračnost — in ki so se, tako se nam je takrat dozdevalo, najbolj prilegale igralskemu karakterju mladega začetnika (Jago, Tybalt, Wurm, Asmodej) je kaj hitro postavil nasproti vedre značaje, s katerimi je segel k viru domače drame (Glažek, Ropotec, Matiček). Prva povojna leta so razgrnila pred ljubljanskimi gledališkimi obiskovalci nepregledno vrsto novih odrskih likov, ob katerih je bilo kdaj pa kdaj komaj mogoče prepoznati istega umetnika (spominimo se samo barona Lenbacha in generala Krutickega!), ob novem Hamletu pa je zasnoval pod vódstvom režiserja dr. Branka Gavelle kar obe najtežji vlogi v tej drami, Hamleta in kralja Klavdija obenem in ju igral menjaje večer za večerom.

Obe ti dve Severjevi lastnosti pa sta se spojili ob delu, ki je bilo našemu igralcu — od prvih korakov do zrelih in vse do poslednjih let — najljubše: ob interpretiranju Cankarjevih dramskih značajev. Sever kajpada ni bil prvi, ki se je tako usodno povezal z delom največjega domačega pisatelja. Kar je storil, je za velikega igralca povsem naravna pot — tako so ravnali domala vsi veliki mojstri svetovnega gledališča, pa tudi naši domači igralci (edina izjema med »velikimi« je nemara Ivan Levár) so si šteli v čast, če so mogli tolmačiti tako vabljive in raznolike podobe iz našega sveta. Ne samo Borštnik in Verovšek, ki sta botrovala domala vsem Cankarjevim dramam: Borštnik je igral *Jakoba Rudo* ob prvi Cankarjevi premieri, pozneje je prišel iz Zagreba v goste kot *Kantor* in še zadnje tedne pred smrtjo je študiral *Župnika*, ko so pripravljali v Ljubljani postumno premiero *Hlapcev*; Verovšek je bil prvi *Dobnik* v *Jakobu Rudi*, prvi *Župnik* v *Kralju na Betajnovi*, prvi *Župan* v *Pohuššanju*, prvi *dr. Gruđen* v *Blagru*; v Trstu se mu je izpolnila želja, da je mogel upodobiti *Kantorja*, ki ga je igral pri ljubljanski krstni predstavi tujec, poslednjo Cankarjevo igro, *Lepo Vido*, pa je sam režiral in si v njej pridržal le skromno vlogo *Zdravnika*.



*Mladostna fotografija
z igralčevo opombo na
hrbtni strani: »Jerman —
prva kreacija«*

Milan Skrbinšek je na novo uprizoril domala vse Cankarjeve drame, najprej v Trstu, potem v Ljubljani in še na skorajda vseh slovenskih odrih in v njih tudi igral. In tako bi mogli naštevati še in še — Lipahovega *Hvastjo*, Cesarjevega *Grozda*, *Jermana* Emila Kralja in *Petra* Hinka Nučiča, Pečkovega *Cerkovnika*, Pregarčevega *Kantorja* in tako naprej, če bi se omejili le na nekaj najzrelejših stvaritev tistih domačih igralcev, ki so se že poslovili.

Stane Sever je povezal svojo igralsko usodo z dramskim opusom Ivana Cankarja že več let pred prvim nastopom v Slovenskem narodnem gledališču. Ohranilo se je pričevanje iz zgodnje pomladi 1934, ko so ljubljanski učiteljišniki — Stanetu takrat še ni bilo dvajset let — pripravili uprizoritev *Lepe Vide* in nastopili 26. marca na odru Drame SNG. Po ljubljanskih ulicah je bil nalepljen letak, prav tak kakor za redne dramske predstave, na njem pa tudi ime Staneta Severja. To podatek je hkrati presenečenje: mladi učiteljišnik ni igral ne



Jerman v Cankarjevih »Hlapcih« 1948—49 (posnetek je iz dokumentarnega filma »Trideset let slovenske Drame«, 1949)



Maks v Cankarjevem »Kralju na Betajnovi« 1946—47 (z Janezom Cesarjem)

Poljanca ne *Dioniza*, temveč samega — »zapitega pisarja« *Mrvo*. In uspeh? Ohranjeni letaki niso edino pričevanje o tem zanimivem debutu: o predstavi so z vso resnobo pisali gledališki recenzenti v ljubljanskih dnevnikih, govorili so o suvereni režiji in o igralcih, ki da so se dvignili visoko nad poprečje študentovskega amaterskega diletantizma, govorili so celo o potrebi stalnega odra mladih, predvsem pa je poudaril npr. Ludvik Mrzel v »Jutru« Severjevega *Mrvo*, ki mu je bil »izmed vseh najbolj dognan in najboljši igralsko izražen lik«. V zapuščini našega igralca pa se je ohranilo še drugo pričevanje: fotografija mladeniča v značilnem kostumu in z masko, ki razodeva na prvi pogled Cankarjevo dobo, na hrbtni strani pa je igralec z mladostno pisavo zapisal: »*Jerman* — prva kreacija«. Kdorkoli je to fotografijo vzel v roke, jo je brž odložil trdno uverjen, da gre za *Jermanov* portret iz znane Janove uprizoritve v sezoni 1948—49, tako zrel je na njej Severjev izraz; vendar, če položimo zraven tega mladostnega portreta katerokoli fotografijo iz omenjene predstave, brž odkrijemo ne le zunanja znamenja (drugačno ovratnico, frizuro in tako naprej), temveč predvsem — kljub vsej zrelosti — mladostno lice, ki ima na fotografijah znane predstave bistveno drugačen izraz. Ta slika je dragoceno pričevanje o Severjevih mladostnih nastopih, predvsem pa o prvih vezeh s Cankarjevim delom: očitno je, da je igral ob *Mrvi* tudi *Jermana*, svojo poznejšo najljubšo vlogo, odprto pa ostaja vprašanje, kdaj in kje. Na odru ljubljanske Drame ne, to je gotovo; tudi na viškem odru, kjer je največ nastopal, ne — niti tam niti v Šentjakobskem gledališču tisti čas *Hlapcev* niso igrali; najverjetnejša je domneva, da gre za drugo pred-



Peter v »Pohujšanju« 1950—51 (s Cesarjem in Pečkom)



*Jerman ob gostovanju
v Parizu 1956 (v garderobi)*

stavo učiteljiščnikov, ki pa si ni — tako kakor *Lepa Vida* — utrla poti na osrednji ljubljanski oder, temveč je bila očitno namenjena ožjemu krogu obiskovalcev.

Ob istem času je nastopil Stane Sever — kot statist in zunanji sodelavec za manjše vloge — v Debevčevi uprizoritvi *Hlapcev* v sezoni 1934—35: takrat je igral prvega delavca, štiri leta pozneje, ko so *Hlapce* ob Cankarjevem jubileju obnovili in je bil Sever že član ljubljanske Drame (1938—39) pa kmeta *Naceta* in v zadnji predvojni uprizoritvi *Pohujšanja* (1940—41) *Notarja*. Vse to so bile obrobne vloge in tudi opombe, ki so bile zapisane ob njih, so bile le obrobne. Vendar, prav ob *Nacetu* je izrekel France Koblar eno samo besedo, ki pa je značilna ne le za ta mladostni nastop, temveč tudi za vse nadaljnje Severjevo delo in še posebej za vsa poznejša srečanja s Cankarjem: »Bil je izviren.«

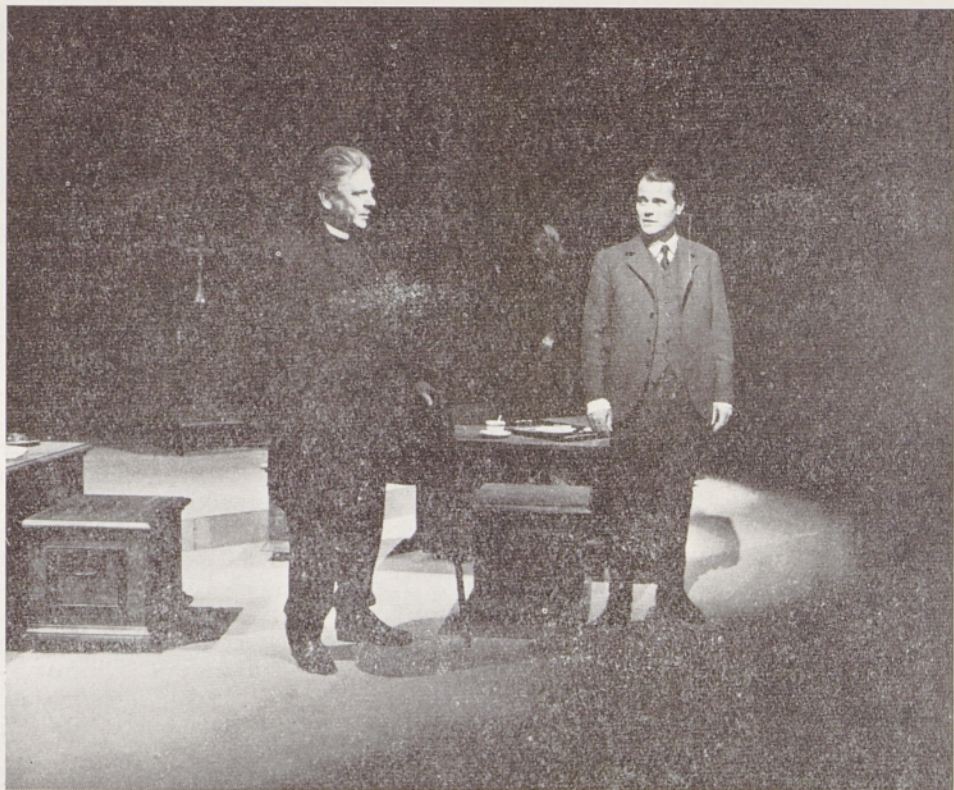
Povojna leta so dala Stanetu Severju vse možnosti, da je izpričal svoje simpatije do Cankarjevega dela in svojo izjemno sposobnost za izvorno tolmačenje njegovih dramskih značajev. V teh dvajsetih letih je dozoreval Sever iz mladostnega igralca v zrelega moža in prav ta dvojnost se zelo nazorno kaže v njegovih cankarjanskih postavah: na začetku prvega decenija stoje mladostni liki, izpovedovalci Cankarjevih pogledov na svet in pisateljevega intimnega sveta, ki je bil tako blizu igralčevemu: *Maks, Jerman, Peter* (1947—1950); proti

koncu drugega decenija so vse bolj zorele podobe mož, ki stoje prejšnjim nasproti: *Kantor*, šentflorjanski *Župan*, *Župnik iz Hlapcev* (1961—67). Med prvo in drugo trojico je desetletje, ko se je spoprijel Sever z eno samo Cankarjevo podobo in prav to najbolj izvirno oblikoval: z *Gornikom* v komediji o narodovem blagru.

Kaj so pomenile te stvaritve, posebej še mladostne, spremljevalcem in oce-nejvalcem našega gledališkega dogajanja? Značilno je, da so bile zapisane ne le o Severjevih zasnovah, temveč tudi o pojmovanju Cankarjevih likov neka-tere besede, ki niso šle docela v korak s takratnim uradnim pojmovanjem. V »Slovenskem poročevalcu« beremo: »Zdi se mi, da bi Ivan Cankar Severjevega Maksa potrdil. Kajti Cankarjev Maks bi bil popačen, če bi hotel igralec preti-rano ostro poudarjati Maksove politične ideje, če bi ga hotel samovoljno na-praviti bolj premočrtnega, kot je v resnici. Sever se je temu srečno izognil in je Maksa pravilno vrednotil zgodovinsko-razvojno in je bil tako pravičen avtor-ju in njegovi drami. Najmočnejši je v drugem dejanju dialog Kantor—Maks, predvsem pa prizor, ko se poslovijo od Nine. Njegov trpki smehljaj, barva besede in muzika stavkov v najfinejših odtenkih ritma in tona so skrivali v sebi silno notranjo bolečino.« (Igor Torkar, 26. januarja 1947.) Prav tako smo ob *Jermanu* poudarjali, da sta bila ta vloga in pa Matiček najzlahotnejši plod naše igralske kulture v tistem letu (1948—49) in da vrh Severjevega dela ni niti od daleč sicer bleščeča upodobitev starega generala Krutickega: »Severjev Jerman ni melanholičen sanjač, kot so ga pogosto upodabljali pri nas, pa tudi ne revoluc-ionar v našem smislu, kot bi morda pojmoval to vlogo pregoreč režiser; igralec je podčrtal njegovo zdravo, za svoj čas in razmere revolucionarno jedro, ohran-il pa je pristnost tudi tistim intimnim prizorom, ko je Jerman sam in slab. Tako ni bil naš novi Jerman le doslej najboljša umetniška upodobitev, ampak tudi prva pravilna idejna razlaga te vloge.« (Novi svet 1949).

Severjev *Maks* in *Jerman*, pa tudi *Peter* v *Pohujšanju*, vse to so bile stva-ritve, ki sodijo med najzrelejšje vzpone našega igraltva. Sodobna sredstva omo-gočajo nam in prihodnjim rodovom tako trditve preveriti, ji pritrditi — ali jo tudi ovreči: ohranjen je le nekaj mlajši magnetofonski zapis radijske variante te predstave (1954) s Severjevim *Jermanom*, *Župnikom* Milana Skrbinška, s *Hvastjo* Lojzeta Potokarja, s Cesarjevim *Kalandrom*, z Gregorinovim *Naduči-teljem* in z vsemi drugimi sodelavci te — že zaradi samih igralskih stvaritev — v pravem pomenu klasične slovenske gledališke predstave; na voljo je tudi še dragocenejši dokument: Jermanov dialog z nadučiteljem, ki ga je posnel Jože Gale na filmski trak ob tridesetletnici ljubljanskega dramskega gledališča. Tako nam je ohranila sodobna tehnika živo vse tisto, kar je svoj čas, na primer z Borštnikom in Verovškom, legalo v grob in pustilo za seboj le težko preverljiva in pogosto malo zanesljiva pričevanja v stolpcih dnevnega ali revialnega tiska.

Podoba, ustvarjena na meji med Cankarjevimi mladostnimi junaki, ki ne prikrivajo nekaterih pisateljevih osebnih črt in med galerijo njegovih zoper-nikov iz poznejših let, je bila deležna prav posebnih simpatij publike, ugodnih poročil ob premieri, priznanja s podelitvijo Prešernove nagrade in tudi obuditve v drugem ansamblu, ko je Sever počastil s to vlogo kot gost stoto premiero Mestnega gledališča ljubljanskega: to je bil Aleksij pl. *Gornik* v komediji *Za narodov blagor* (1958—59), ta svojevrstni cankarjanski lik, ki naj bo po pisa-teljevih besedah »nerodnoflegmatičen celo takrat, kadar je zaljubljen in kadar je srdit« — vloga, ki jo je namenil Cankar ob rojstvu komedije Antonu Ve-



Župnik v »Hlapcih« 1967—68 (z L. Rozmanom)

rovšku, igral pa jo je češki režiser Taborský. Med ocenjevalci je nemara naj-skrbneje opisal ta lik Fran Albreht, ki mu je bil Gornik osrednja figura, oblikovana z velikim znanjem in z zrelim mojstrstvom: »Ni ga oblikoval kot mladega, nerodnega in netemperamentnega človeka, marveč kot zrelega moža, umirjenega sredi te glasne družine, v kateri je izgubljen in ves nebojlen. Ob hrupnih izpadih je njegov neprosto voljni humor učinkoval blažilno, bil je fin in diskreten. Pasiven in ‚flegmatično neroden‘ je bil prava komedijska figura v avtentično Cankarjevem duhu.« (Slovenski poročevalec 21. oktobra 1958.) Nekaj mesecev pozneje, v utemeljitvi ob podelitvi Prešernove nagrade, je bilo zapisano celo to, da pomeni vloga *Gornika* »višek Severjeve umetnosti v oblikovanju človeških značajev«, kajti »ta vloga je presenetljivo svojska in prikazana na povsem nov način«. (Slovenski poročevalec 8. februarja 1959.)

Severjeva izvirnost, ki jo je omenjal France Koblar že ob enem prvih nastopov mladega igralca, v komaj opazni epizodni vlogi, je dosegla v podobi Aleksija pl. *Gornika* prav gotovo najlepši vzpon. Ta lastnost je spremljala tudi Severjeve cankarjanske podobe zrelega obdobja, tudi te je oblikoval z drugačnimi otenki, kakor smo bili vajeni v prejšnjih uprizoritvah, dajal je tem svo-

jim odrskim stvaritvam predvsem večjo mero človečnosti. Prav to se je zdelo kdaj pa kdaj, posebej še ob *Kantorju (Kralj na Betajnovi, 1961—62)*, komaj še ustrezno. Tako je presodil npr. Josip Vidmar, da je podal Sever sicer »zaokrožen lik Kantorja, toda temu kralju na Betajnovi je manjkala ena izmed bistvenih potez — strahotnost. Skušal jo je nadomestiti z odsekanostjo v govoricu in s hlastnostjo v kretnjah, vendar je s tem bolj vzbujal vtis nervoznosti kakor nevarne sile. Interpretacija Kantorja bi mogla biti tudi taka, da bi bil napol žrtev socialne situacije, toda potem bi morala biti vseskozi zavedna in hotena.« (Delo 5. januarja 1962.)

Severjev *Kantor* je bil sicer tehtna, tudi nova stvaritev, vendar bi težko zdržala primerjavo s tistimi vzponi, med katere sodita predvsem *Jerma*n in *Gornik*: Še bolj v ozadju stoji njegov *Župan* iz šentflorjanske farse. Razumljivo je, da že ta vloga sama ne daje igralcu tolikih možnosti kakor prej omenjene, v svojevrstni interpretaciji režiserja Mileta Koruna pa so bile individualne podobe igralcev še toliko bolj zabrisane. O tem so pisali že ob premieri domala vsi poročevalci, četudi ne vsi iz enakega zornega kota. Tako je sodil Vidmar, da pri taki interpretaciji farse »igralci postanejo lutke« in ni o njih kaj povedati, zato mu »pisati je bilo samo o režiserju in seveda o ravnatelju gledališča«. Skorajda enako sta pisali dve glasili mladih, le da je njuno formulacijo mogoče



Župan v »Pohujšanju« 1964—65



Kantor v »Kralju na Betajnovi« 1961—62 (s Štefko Drolčevo)

razumeti tudi kot priznanje režiserju: »O igravskih deležih je nemogoče govoriti, ker je tako ali tako vse poglavitno opravil režiser« (Tribuna 19. maja 1965); ali: »Režiser je imel predstavo tako zelo v svojih rokah, da o individualni igri skoraj ni mogoče govoriti« (Mladina 29. maja 1965) — vendar je ta list v oklepaju pripisal opombo »razen pri nekaterih posameznikih« in navedel kot primer prav Severjevega *Župana*.

Poslednji vzpon pri interpretiranju Cankarjevih postav na dramskem odru — in prav gotovo najpomembnejši med vsemi v tem obdobju — je bil Severjev *Župnik v Hlapcih*, v jubilejni uprizoritvi ob gledališki stoletnici (1967—68). Bila je spet nova, izvirna podoba, četudi ne prav taka, kakršna živi v našem spominu iz časa Milana Skrbinška. Ohranil je sicer vse poglavitne črte — gospodovlastnost, dostojanstven prezir, zavest oblasti — vendar je bilo v njegovem liku, tako kakor svoj čas v *Kantorju*, veliko več človečnosti in zato se tudi ta *Župnik* ni zdel toliko nevaren kakor na primer Skrbinškov. »Morda mu je tod in tam manjkalo neke notranje in nezavedne pokvarjenosti. Toda vloga je ustvarjena iz celega in je dramskemu dogajanju trdna hrbtnica«, tako je pisal Josip Vidmar (Delo 9. oktobra 1967), eden mlajših kritikov pa je izvirnost nove interpretacije drugače razložil: »Stane Sever ni nastopal kot totalitarni oblastnik, ampak kot fair partner v igri, ki je že vnaprej dobljena in v kateri je treba postopati s premagancem spoštljivo in častno.« (A. Inkret, Tribuna 13. novembra 1967.)

Naj bo kakorkoli že, poslednji Severjev lik iz Cankarjeve drame je stal ves večer sredi odra, ne samo takrat, ko mu je bila dana beseda. Dvajset let prej je bil Stane Sever, pa če je bil *Župnik* Milana Skrbinška še tako sugestiven in iz enega samega kosa izklesan, prvi na tem odru. Zdaj, ko so bile dolžnosti izmenjane, je ostal prvi tudi v svoji novi vlogi.

Severjev *Župnik* je poslednji mejnik na poti, na katero je stopil v oktobru 1934, v prav tej Cankarjevi igri in prav tako v Drami SNG v Ljubljani, kot prvi *delavec*. Tri desetletja, deset različnih vlog v štirih dramah. Če prištejemo še radijske interpretacije Cankarjevih likov, ki jih pisatelj ni ustvarjal z namenom, da bi kdaj zaživel na odru — hlapec *Jernej*, *Šimen Sirotnik*, *Župnik v Polikarpu* — je ta opus še veliko bogatejši.

Deset različnih vlog v štirih Cankarjevih dramah — to pomeni, da se je igralec vedno znova vračal k istim stvaritvam našega pisatelja in oblikoval vselej nove podobe v njegovih igrah. Prav to pa daje Severjevemu delu v Cankarjevih dramah ne le izjemno razsežnost, temveč tudi posebno vabljenost, za publiko možnost zanimivih primerjav, za igralca samega pa vedno novih, izvirnih iskanj. Samo v tistih dramah ni nastopil, ki vsa ta leta niso bila na sporedu Slovenskega narodnega gledališča — v *Jakobu Rudi* in v *Romantičnih dušah* — *Mrvo* v *Lepi Vidi* pa je upodobil že v študentovskih letih; edinole v komediji *Za narodov blagor* je igral eno samo vlogo, *Gornika*. Najbolj zanimivo pa je njegovo prehajanje od mladostnih rezonerjev k podobam, ki stoje tem nasproti: taka nasprotja je oblikoval predvsem v *Kralju na Betajnovi* (*Maks—Kantor*) in v *Hlapcih* (*Jerman—Župnik*), v nekoliko širšem smislu tudi v *Pohujšanju* (*Peter—Župan*). V *Pohujšanju* je upodobil še tretjo vlogo, *Notarja*, v *Hlapcih* pa kar štirje: pred *Jermanom* in *Župnikom* še *prvega delavca* in kmeta *Naceta*.

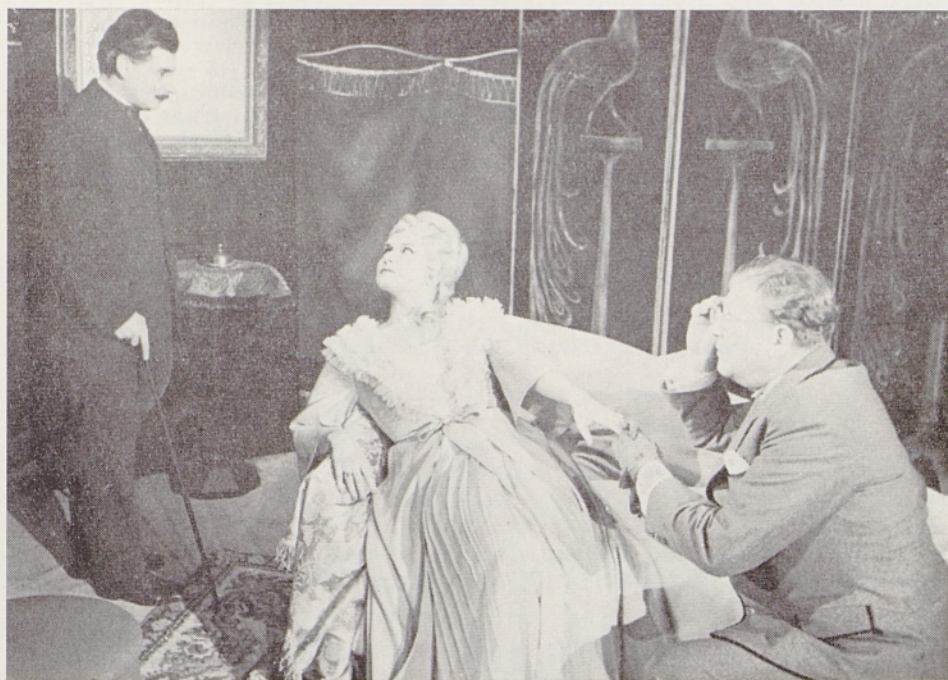
Ohranilo se je, prav po naključju, nadvse zanimivo pričevanje o Severjevem oblikovanju Cankarjevih mladostnih in zrelih dramskih postav: magne-



Gornik v komediji »Za narodov blagor« 1959—60 (z Dušo Počkajevo)

tofonski trak, na katerem je posnet dialog med *Jeranom* in *Župnikom* — besedilo obeh vlog pa govori Stane Sever. Zapisali smo — po naključju: k snemanju v radijskem studiju sta bila povabljeni oba igralca, ob uri pa je bil tam *Župnik* sam. In tako je nastal ta svojevrstni, dragoceni dokument: v enem prizoru govori Sever *Župnikovo* besedilo, odgovarja pa mu *Jeran*, prav tako Stane Sever. Del *Jeranovega* besedila so presneli in spretno vpletli z radijskega traku iz leta 1954, del dialoga pa je igralec sproti snemal tako, da je igral obe vlogi, *Jeranovo* in *Župnikovo*. Prvi del traku, ki je tako nastal in smo ga zadnjič poslušali še ob igralčevi smrti, je predvsem dokument in nam omogoča študij igralčevega razvoja, saj je med obema interpretacijama skoraj poldrugo desetletje. Drugi del pa je veliko več: to je pričevanje o Severjevi izjemni sposobnosti sprotnega oblikovanja dveh prav diametralno različnih, celo nasprotnih vlog, pričevanje o njegovem izjemnem »diapazonu«, o katerem je bilo napisanih že toliko vrstic, o izvirnosti, ki je nemara njegova najznačilnejša igralska lastnost, skratka, o njegovem žlahtnem komedijantstvu v najlepšem pomenu te besede.

Nikjer pa niso vse te dragocene igralčeve lastnosti tako zaživele kakor prav v Cankarjevih dramah; nikjer tako kakor v *Hlapcih*, pa naj so bili pripravljene ti za eno prvih velikih povojnih predstav v ljubljanski Drami, za radijsko igro, za prvo slovensko gostovanje v Parizu ali za počastitev praznika slovenskega gledališča v oktobru 1967.



Gornik ob gostovanju v jubilejni predstavi Mestnega gledališča ljubljanskega 1960—61
(z J. Lončino in N. Juvanovo)

Stane Sever dans les pièces de Cankar

L'auteur de cet article nous parle de l'envergure exceptionnelle de l'acteur Stane Sever et souligne dans quelle mesure Stane Sever était lié au rôles du répertoire slovène; ces deux traits caractéristiques apparaissent le plus nettement dans les pièces d'Ivan Cankar (1876—1918). Sever joua dans presque toutes les pièces de ce classique slovène et même deux ou plusieurs rôles. La comparaison entre les rôles des jeunes personnages et les rôles mûrs de la même pièce est très intéressante: ainsi la comparaison entre le personnage du jeune révolutionnaire Maks et du potentat capitaliste Kantor dans la pièce »Le roi de la Betajnova« ou encore la personnalité révolutionnaire mais en même temps profondément intime de l'instituteur Jerman face à celle du curé dans la pièce »Les Valets«. Certains de ces rôles ont été conservés sur bande magnétique et des fragments également sur film.

Francè Brenk

Spomin na Staneta Severja- slovenskega filmskega igralca

»XXXIV

V Dragi.

Drejc besno cepi drva. Zasadil je sekiro v ogromen, vejnat trš, ga s silnimi zamahi dviga visoko nad glavo in udriha z njim po tnalu, da odmeva daleč naokoli.

Rogovilasti domobranec stopi iz hiše, porožlja z žlico po posodi in zakriči v vežo:

»Halo! Sedimo na sonce, dokler ga je še kaj!« Nato gre k mizi, pomaha domobrancu, ki je na straži pri bunkerju, in zavpije: »Jest!«

Nemci in domobranci prihajajo iz hiše in sedajo okrog mize pod latnikom.

Domobranec, ki je bil na straži, gre po kosilo. Komaj dober meter od vežnih vrat položi brzostrelko na klop, jo prisloni k steni in stopi v hišo...

Drejc se zastrmi v brzostrelko, ki je komaj tri korake od njega prislonjena k steni. Prsti mu že krčevito grabijo, zato začne ribati roke ob hlače; s strahom in zadrego pogleda po jedočih Nemcih in domobrancih, se skuša nasmehniti in vpraša s čudnim, tujim, votlim glasom:

»Ali vam tekne?«

Drejc skoči kot ris, z bliskovito naglico zgrabi brzostrelko, se okrene proti mizi in sproži. Slišijo se kriki, toda Drejc kosi, kosi, kosi... Na njegovem bledem obrazu, ki se trese in drdranju brzostrelke, se mešajo napor, bes in strah...

»Drejc!« strahotno zavrešči Dragarica.

Drejc se okrene. V vratih stoji nemški vojak in meri vanj z revolverjem. Drejc ga pokosi z rafalom. Vojak se prevrne in vznak obleži pred pragom.

Drejc kosi, kosi, kosi...

Drejc reši Tildico. Drejc odide z njo in Sovo v partizane.«

Tak je eden izmed viškov v prvem slovenskem zvočnem igranem in dolgem filmu. Tako ga je opisal v svojem scenariju Ciril Kosmač. (Ciril Kosmač, Na svoji zemlji, scenario, 1949, Slovenski knjižni zavod, str. 84—86.) Knjižna izdaja »scenaria« je izšla tedaj leto dni po zmagoslavni premieri najbolj neposrednega, domala dokumentarno pristnega, in zategadelj najbolj partizanskega izmed vseh filmov z narodnoosvobodilno tematiko, kar jih je nastalo na Slovenskem doslej.

Pravim: po zmagoslavni premieri.

Po podatkih, s katerimi razpolagam, je gledalo premiero Na svoji zemlji samo v Ljubljani 67 000 gledalcev, v vsej Sloveniji pa 446 481 obiskovalcev. V zadnjih 23 letih bi to število najbrž lahko podvojili, saj smo doživeli ob različnih priložnostih vrsto repriz filma, posebej predstav prek slovenske televizije.

V zgodovini slovenske igralske umetnosti se je zgodilo nekaj izrednega: igralci slovenskih gledališč, dotlej utesnjeni med štiri stene slovenskih teatrov, namenjenih skopemu številu gledalcev, so zaživali široko, svobodno ustvarjalno življenje, namenjeno stotisočerim. Vse od filma Na svoji zemlji so nastajala in nastajajo dela, ki pogosto preidejo celó slovenske in jugoslovanske meje. Porok za njihov uspeh je postal tudi slovenski igralec. Slovenski gledališki igralec, ker slovenskega »filmskega« igralca ni bilo. Toda slovenski gledališki igralec, ki se je znašel, ki je bolj ali manj samouko obvladal nov umetniški, se pravi filmski izraz.

Stane Sever se je znašel. Že kot veliki junak Drejc. Neposreden je in pristen, brez zanesenih kretenj in privzdignjenega govorjenja, ves se vživlja v naivno resnični partizanski svet, pri čemer ga vodi nezmotljivo pero scenarista Cirila Kosmača.

»Drejc kosí, kosí, kosí . . .«



*Sever kot partizan Drejc
v filmu »Na svoji zemlji«,
1948*

Prve filmske romantične epizode Staneta Severja je konec. Ni pa moglo biti konec prvega filmsko kreativnega zamaha ne Staneta Severja in ne njegovih soigralcev Lojzeta Potokarja, Franceta Presetnika, Mira Kopača, Avguste Danilove, Štefke Drolčeve . . . In ni moglo biti konec njihovega nenehnega iskanja stila filmske igre. Ta stil so določali scenariji in režiserji, pa tudi igralci sami.

Stane Sever poslej domala nenehno snema nove filme, vse do Sedmine iz leta 1969 po noveli Bena Zupančiča in v režiji Matjaža Klopčiča, v kateri omahne kot trnovski postrešček v smrt pod italijanskimi streli. V vsem svojem razsežnem filmskem opusu se bojuje za svoj filmski izraz.

»Kaj igrati? — Kako igrati?«

Mislím, da je bila to srž vprašanja velikega filmskega umetnika. Nenehno je iskal, nenehno si je prizadeval, pa naj je šlo za glavne ali docela stranske — celo neobjavljene prizore — za slovenske filme ali za gostovanja pri drugih jugoslovanskih proizvodnjah, ali pa v dveh primerih — za nastop v t. i. koprodukcijah filmih.

* * *

Filmski opus Staneta Severja je po vsebinsko estetski plati mogoče razdeliti na naslednja obdobja:

I. *Obdobje filmov z narodnoosvobodilno tematiko, obdobje filma Na svoji zemlji:*

Na svoji zemlji
Trst
Trenutki odločitve
(Dolina miru)

II. *Obdobje filmske komedije, obdobje filma Vesna:*

Vesna
Ne čakaj na maj
Družinski dnevnik

III. *Obdobje filmov, posnetih po slovenski klasični literaturi, obdobje Jara gospode:*

Jara gospoda
Slovo Andreja Vitužnika
Samorastniki
Srečno, Kekec!

IV. *Obdobje Severjevih epizodnih vlog, obdobje Sedmine:*

Tri četrtine sonca
Grajski biki
Zgodba, ki je ni
Sedmina

V. Obdobje gostovanj in koprodukcij, obdobje H-8:

H-8

Plavi 9

Vratiću se

Breza

Lass die Sonne wieder scheinen

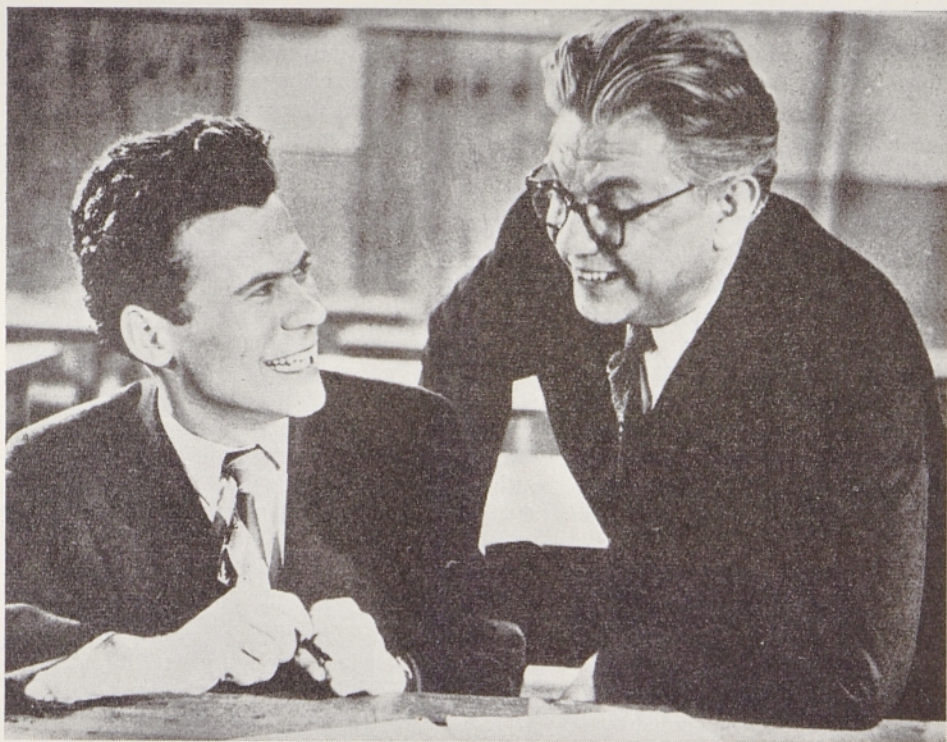
Männer und Mädchen

Zunaj te sheme, ki jo je z nekaj domišljije in zavoljo boljšega razumevanja filmske umetnosti Staneta Severja mogoče sprejeti, ostaja dokumentarni film Trideset let slovenske Drame.

Stane Sever je nastopil tedaj od leta 1948 pa do svoje smrti v 15 slovenskih filmih, v 4 hrvatskih ali bosanskih filmih in v dveh primerih v tako imenovanih koprodukcijah. Z drugimi besedami: v dvaindvajsetih letih, ko je bil na višku svojih kreativnih sil, je odigral v filmu enaindvajset vlog. Domala — poprečno — vsako leto po eno.



1953 je Sever v filmu
»Jara gospoda« igral
sodnika Pavla



V filmu »Vesna« (1955) je igral Profesorja; na levi pokojni Janez Čuk

Ta preprosti, suhoparni podatek je presenetljiv. Kajti že na tej osnovi, ki pa jo je treba dopolniti z ustreznimi podatki s področja gledališke umetnosti, pa radia in televizije, bo moč vsaj do neke mere zaslutiti razsežnosti umetniškega življenja Staneta Severja.

Za kakovost njegove umetnosti pa so žive priče. Vsi našeti filmi so namreč na srečo še ohranjeni po arhivih slovenskih filmskih podjetij. Tako filmska umetnost Staneta Severja živi in bo živila, dokler ne bo sprhnel trak, na katerega je zapisana. In najbolj neposreden, pristen vtis o Severjevi filmski umetnosti nam posreduje gledanje ohranjenih filmov. Beseda o njegovem opusu utegne biti slejkoprej skopa in skromna. Toda tvegam poskus:

I. Obdobje Severjevih vlog v filmih z narodnoosvobodilno tematiko najgloblje karakterizira v uvodu omenjeni Drejc, junak filma V srcu Evrope — kot se je najprej imenoval Na svoji zemlji, in pa zdravnik v filmu Františka Čapa Trenutki odločitve. Trst Franceta Stiglica in scenarista Franceta Bevka, s prvotnim naslovom Še bo kdaj pomlad (scenarij je izšel leta 1950 pri Slovenskem knjižnem zavodu v Ljubljani) je obrobno delo slovenske kinematografije, saj je na njegov nastanek sproti vplivala tedanja politična situacija, bolj točno: boj okoli cone A in B, pariški mirovni razgovori.

Drejc je robusten, kmečki junak. Zdravnik v Trenutkih odločitve je prefinjen, toda odločen razumnik. Obe, divergentni razsežnosti dveh po značaju docela različnih vlog, je Stane Sever odigral v stilu velikega gledališkega igralca, ki pa se skuša približati filmskemu detajlu, filmski intimnosti, filmski neposrednosti. Drejcu je tak način narekovala téma-zgodba, okolje, dialog. Zdravniku je to narekoval izkušeni filmski režiser in nedvomno tudi pouk, ki ga je bil deležen ob gledanju svoje lastne vloge sodnika Pavla v Jari gospodi. To delo je namreč nastalo dve leti pred Trenutki odločitve.

II. Obdobje Severjevih vlog v filmskih komedijah označa njegova vloga klasičnega profesorja, vdovca, skrbnega očeta hčerke edinke Vesne.

Kdor je zasledoval slovensko filmsko življenje sredi petdesetih let vé, da je ob premierah Čapovih filmov Vesna in Ne čakaj na maj (1954 in 1957) prišlo v slovenskem tisku do razburljivih polemik. Tudi sam sem se tedaj postavil po robu »vdoru kiča v slovenski film«. Toda kakor koli: nihče ni oporekal v teh dveh filmih storitvi Elvire Kraljeve, profesorjeve sestre in Vesnine tete, in ne filmskemu liku profesorja — Staneta Severja. Bila sta neposredna, pristna. Ne čakaj na maj, drugi del Vesne, je gledalo samo v Ljubljani 81 000 gledalcev. Vesna pa je bila deležna na puljskem festivalu jugoslovanskega igranega filma prve nagrade.

Ta hip naj kronološko logično zaporedje preskočim in na kratko označim Severjevo obdobje Sedmine.

IV. To je obdobje dolge vrste vlog Staneta Severja, ki pogosto ostajajo na obrobju poglavitnega toka filmskega dogajanja, ki pa jim je Stane Sever vtisnil neizbrisni pečat svoje igralske osebnosti. V Treh četrtinah sonca je bežni železničar, v Grajskih bikih Jožeta Pogačnika je oče Smrekar; v Klopčičevi Zgodbi, ki je ni, je impresivni epizodist, stari rahlo vinjeni partizan, ki z glavnim junakom (Lojze Rozman) meditira o smislu in nesmislu življenja; in ne nazadnje: v Sedmini avtorjev Bena Zupančiča in Matjaža Klopčiča je ljubljanski postrešek, ki pade pod streli italijanskih okupatorjev.

Interpretacije vseh teh vlog so si formalno estetsko neverjetno podobne, so domala identične. To je Stane Sever. Z vsó svojo umetniško osebnostjo, s širokim razponom pantomimičnega izraza.

S to ugotovitvijo ni več meje s V. obdobjem filmskega ustvarjanja Staneta Severja, z obdobjem neslovenskih filmov, s H-8.

Za to obdobje je razen omenjenega Tanhoferjevega filma posebej značilen koprodukcijski film, Františka Čapa Männer und Mädchen — Kruh in sol. V obeh filmih je Stane Sever domala enak: do smrti prestrašeni ali do kraja razvneti solinar. Kakor da bi bil docela dozorel, kakor da bi uokviril v specifični igralski kalup svojo umetnost. Z drugimi besedami: Stane Sever je postal »igrallec-karakter« in se tako povzpел v sam vrh svetovne filmske ustvarjalnosti. Ali naj ga vzporejamo z Wallaceom Berryjem?

Ta svoj ciklus »filmskih« vlog pa, mislim, Stane Sever ni zaključil s Sedmino, s svojo zadnjo filmsko vlogo, temveč z vlogo Gluhega moža na meji, s svojim televizijskim nastopom v drami Andreja Hienga, kar pa presega okvir pričujočega zapisa.

In tako naj popravimo kronološki tir in se — ne brez razlogov — vrnemo k tretjemu obdobju filmske ustvarjalnosti Staneta Severja, k obdobju filmov, posnetih po slovenski klasični literaturi, k obdobju Jare gospode.



V filmu »Trenutki odločitve« (1955) je igral glavno vlogo Zdravnika; na desni pokojna Julka Staričeva

III. Obdobje Jare gospode.

Ko vsako leto na novo spet in spet gledam v filmsko zgodovinskih seminarjih z mladimi slušatelji petindvajsetletno slovensko filmsko žetev, se vselej pobožno pomudim ob Jari gospodi, ob Slovesu Andreja Vitužnika, ob Samorastnikih.

Skrbno sem sledil filmski poti Staneta Severja. Ne šele od filma Na svoji zemlji, temveč že v letih 1945—1948. Tedaj, ob začetkih prizadevanj po izvirni slovenski filmski ustvarjalnosti, smo razmišljali predvsem o filmih, ki bi upodabljali klasično slovensko literaturo. Hkrati pa tudi o filmih z narodnoosvobodilno tematiko. Toda še preden smo slutili film v V srcu Evrope — Na svoji zemlji, smo se pogovarjali o filmski upodobitvi Prežihovih novel iz zbirke Samorastniki. Stane si je tedaj močno želel igrati vlogo Ožbeja... Domala osemnajst let kasneje je odigral v Samorastnikih, v režiji Igorja Pretnarja in po scenariju Vojka Duletiča, vlogo župnika...

Če se mu v Samorastnikih ni izpolnila zapoznena želja, mislim, da se mu je izpolnila v Treh zgodbah — v Slovesu Andreja Vitužnika, in da je dosegel v vsej svoji filmsko ustvarjalni zgodovini kreativni višek z vlogo sodnika Pavla v Jari gospodi.

Bil je to svojevrsten čas, okoli leta 1953. Čas Irene v zadregi in Dalmatinske svatbe. Čas začetka tako imenovanih koprodukcij, vdora tujih gostov in tujega denarja v slovensko filmsko proizvodnjo. V tem vzdušju sle po dolarjih, neštetokrat preplačanih, je predložil Bojan Stupica načrt in scenarij za Jaro gospodo »po motivih Kersnikove povesti«. Scenarij je bral pred mnogimi ljudmi, ki so tedaj odločali o biti in ne biti slovenskega filma. V lovski sobi restavracije Slavija (pri Slamiču). Bil sem edini, ki mu je ob koncu branja zaploskal. Bilo je mučno. Toda vedel sem: Bojan Stupica bo režiral film z igralci formata Mira Stupica, Vladimir Skrbinšek, Stane Sever, v ljubezenskem štirikotu bo nastopal sam kot eden izmed treh glavnih moških junakov, v filmu bodo nastopali domala vsi tedaj znani ljubljanski umetniki od Lili Novy in Cirila Debevca do Osipa Sesta in Ivana Mraka ...

In tako se je zgodilo, da je v intimnem, pristrčnem umetniškem vzdušju, v popolnem medsebojnem razumevanju in sodelovanju nastal prvi veliki slovenski filmski, teaterski spektakel. Jara gospoda namreč ni film »kot tak«, temveč je v najbolj plemenitem smislu besede »filmano gledališče«.

Je bilo to prav? Je bilo narobe?

Mislím, da je Jara gospoda neogibni člen v verigi prizadevanj po izvirni slovenski filmski ustvarjalnosti.

Omenil sem, da se je Stane Sever ob svojem liku sodnika Pavla mnogokaj naučil. Bolj kot za svojo naslednjo vlogo v Vesni, za Slovo Andreja Vitužnika. Kot celota je to delo po Ingoličevih Splavarjih in v režiji Janeta Kavčiča šibko. Toda osrednji lik, Andrej Vitužnik, izstopa do tolikšne mere, da je s svojim načinom interpretacije nepozaben. Njegovo botrovanje pri krstu mladega splavarja, njegov obupni starčevski boj z divjim splavom, njegova sproščena pesem »Mi smo štirje flosarji ...« spadajo med najimpresivnejše vloge v slovenskem filmu doslej.

Korekten in nepozaben je Stane Sever tudi v vlogi župnika v Samorastnikih. Ves strog je in ves vdan pravi veri in njenim skrupoloznim normam. Vendarle je v teh mejah topel, preprost, razumevajoč.

Wallace Berry?

Ta prispodoba ni naključna. Soba Bojana Stupice je bila že pred vojno ovešena s prenekatero sliko tega svetovljanskega junaka, posebej s sliko Pancha Ville iz filma Viva Villa (1934). In Bojan Stupica je hotel ustvariti po umetniški sili v slovenskem filmu Panchu Villi enakopraven lik. Seveda v drugačnem okolju, na drugačno tematiko, toda s kongenialnimi igralci. In tako se zdi, da je ne glede na Drejca in na Vitužnika odigral Stane Sever svojo najiminenitnejšo vlogo v Jari gospodi. Oglejte si prizor, ki ga scenarist Jare gospode takole opisuje:

TRPEK OBRAČUN

V sobi za male razprave sedi za mizo štiridesetletni okrožni sodnik Pavle. Zlovoljno pregleduje nekakšne akte.

Pisar mrmra:

ŠE ENA STVAR JE TU ...

Malomarno vpraša sodnik:

KAJ PA JE ...?

Pisar:

NEKAKŠNO BERAČENJE ... ALI VLAČUGANJE ... ALI VRAG VEDI KAJ ...

Podá mu akt v roke.

KER JE MOJ NAMESTNIK BOLAN, NAJ SE UKVARJAM ŠE S KRIMINALOM ...?



Sever kot splavar Andrej Vitužnik v filmu »Slovo Andreja Vitužnika« (1955)

Pisar — prava slika uradnika, vdano zmigne z rameni.

Pavle pogleda na akt. Na njem piše »Ana Vrbanoj«.

Po senci, ki zdrsne preko aktov, začutimo, da se je Pavle instinktivno umaknil iz svetlobe v senco.

V tem se odpro vrata. Drobna postava postarane in onemogle Ančke v obnošeni obleki stoji med vrati. Za njo dva žandarja. Žandarji pripeljejo Ančko pred sodni stol. Pavle jim da znak, naj odidejo. Ančka razume ta znak tako, da sede. Sodnik vpraša:

IME...?

Obtožena gleda v tla in odgovarja. Priimek skoraj požre:

ANA VRBANOJ...

Po premoru začne sodnik mehanično:

STAROST...?

Ančka:

TRIDESET LET...

Pavle:

ROJSTNI KRAJ...

Ančka:

NE VEM ...

Pisar zapisuje in debelo pogleda. Sodnikov glas:

KAKO NE VESTE...?

Ančka:

NEZAKONSKI OTROK SEM... NITI MATERE NISEM POZNALA...

Sodnik po premisleku:

ZAKONSKI STAN...?

Ana:

OMOŽENA...

Sodnik:

POKLIC...?

Ana mirno:

TOČAJKA...

Pavle nekako oprezno vpraša:

POKLIC VAŠEGA MOŽA...?

Ana okleva, dolgo okleva, nato grenko:

ADVOKAT, DRŽAVNI POSLANEC, CESARSKI SVETOVALEC IN INDUSTRI-
JEC...

Pavle ne ve, kje bi začel:

PA ZAKAJ SO VAS ŽANDARJI PRIJELI...?

Ana gleda strmo predse in molči. Pavle prigovarja:

DA SE ŽENA DRŽAVNEGA POSLANCA MORE TAKO PONIŽEVATI...

Ančka trdo:

JAZ MU NISEM ŽENA...

Pavle tipa:

ALI STA SODNO LOČENA...?

Ančka odsotno:

NE... RAZŠLA SVA SE...

Pavle koplje naprej:

KAJ STE DELALI... ODKAR STA SE RAZŠLA...?

Ančka mirno in preprosto:

TO, KAR SEM ŽNALA... TOČAJKA SEM BILA...

Sodnik z zanimanjem:

KJE...?

Ančka odsotno:

DALEČ OD TOD...

Sodnik:

ZAKAJ STE SE VRNILI...?

Ančka okleva:

ZDRAVA NISEM... OTROK MI JE UMRL...

Zamolklo vpraša Pavle:

ALI JE BIL TO OTROK VAŠEGA MOŽA...?

Ančka uporno:

TO JE BIL MOJ OTROK...

Mrmra:

MOJA STVAR... MOJA STVAR...

Skrajna napetost. Pisar ves zbežan gleda sodnika. Pavle obstane, nato da znak pisarju, naj odide.

Ko ostane z Ančko sam, tiho vpraša:

ZAKAJ SO VAS PRIJELI...?

Ančka strašno osramočena in zmedena odgovarja:

VRAČALA SEM SE DOMOV... ZMANJKALO MI JE DENARJA... ŠLA SEM
PEŠ... PROSILA SEM V NEKI GOSTILNI ZA JUHO... IN ŽANDARJI SO ME
PRIJELI...

Pavle vpraša na pol opolzko, na pol zamišljeno:

TOREJ SE NISTE VLAČUGALI...?

Ančka izbruhne v skrajnem ogorčenju:

NISEM... NE... NE...



V filmu »Dolina miru« (1956) je Sever igral starca iz požgane vasi; na levi Johny Kitzmiller

Šele sedaj se gospod sodnik Pavle nagne naprej in ko strmo pogleda Ančko v obraz, pride v svetlobo.

Ančka ga šele zdaj spozna:

TI... VI...

Vstane in sprva otrpne. Zbira se in svojim očem in ušesom ne verjame. Zdi se ji, da se je podrl svet.

Pavle začne s hripavim glasom:

V IMENU NJEGOVEGA VELIČANSTVA... PRESVETLEGA CESARJA... VAS OBSOJAM...

Ančka se kot iz omotice nagne naprej in slepo udari po sodnikovem obrazu. Pavle se odmakne in slabotno odbrani z roko. Ana počasi odide.

Sodnik se zastrmi skozi okno, nadaljuje, kot da ni priseben:

... VAS OBSOJAM... NA PRISILNI ODGON V RODNO OBČINO...

Skozi okno zagleda, kako drobno postavlo onemogle Ančke požira megla.

V megli se Ančka obrne in s peščicami slabotno zagrozi.

Kapljice dežja polze po steklu.

* * *

Takšen je bil predkonec velikega slovenskega fotografiranega teatarskega spektakla, enega izmed viškov — če ne intimno osebno samega viška — filmske

ustvarjalnosti Staneta Severja. Ančka - Mira Stupica sicer ne zna govoriti po slovensko, toda ko so v Beogradu gledali Jaro gospodo, pravijo, da so gledalci jokali ob njeni pesmi v dunajski špelunki, ob pesmi *Pojdem u Rute*... Bojan Stupica, Vladimir Skrbinšek, Stane Sever in Mira Stupica ohranjajo hkrati z vso tedanjo ljubljansko bohemo z Jaro gospodo dragoceni historični spomenik, odsev okolja in nekega obdobja v povojnem času prizadevanj po izvirnem slovenskem filmu.

* * *

Naj se ob koncu pričujočega spominskega zapisa vrnem k umetniškemu obdobju Staneta Severja, ko je gostoval v tako imenovanih koprodukcijah. To obdobje še ni docela raziskano. Žena Staneta Severja, tovarišica Majda mi je dejala, da je Stane tri tedne pred svojo smrtjo »spet požigal«. Požigal je pisma in nedvomno prenekatero dokumente. Mogoče so njihove kopije ohranjene in arhivih Triglav in Viba filma. Kljub temu pa se mi zdi, da razpolagam z dokumentom, ki razločno karakterizira odnos Staneta Severja do koprodukcij, ki jim je iz sle po denarju nekritično zapadlo toliko slovenskih umetnikov, posebej igralcev. Ta dokument se glasi:

Ljubljana, 22. 7. 1960.

Tov. dir. Gorazd Končar

Glede Vaše ponudbe za sodelovanje v filmu »Legge di guerra« sem, z ozirom na obveznosti v gledališču, že v stanju izjaviti sledeče:

V načelu sem pripravljen sodelovati, seveda, v kolikor bom smatral po prečitnem scenariju, da to ne bo v škodo mojemu umetniškemu imenu, in če bo pretežni del snemalnih dni v mesecu februarju, ko bom v gledališču popolnoma prost dnevnega dela. S tem ni rečeno, da v januarju po predhodnem dogovoru ne bi mogel snemati.

S spoštovanjem

Stane Sever, igralec

»... da to ne bo v škodo mojemu umetniškemu imenu...«

Stane Sever se je zavedal svoje umetniške osebnosti. In vedel je, kaj je stanovska čast. In vedel je, kaj je gledališče in kaj film. Najkasneje se je tega zavedel po Jari gospodi...

Kaj igrati? — Kako igrati?

Tedaj sem ob neki priložnosti zapisal, da je najbolj dragocen v slovenskem filmu slovenski gledališki igralec: ker vnaša vanj svoje visoko profesionalno znanje in svojo igralsko kulturo. Toda ta kultura, ta stil, je postala najkasneje okoli leta 1960 že preveč teaterski, premalo neposreden, sproščen, filmski. In začeli smo ugotavljati, da je »najslabše v slovenskem filmu slovenski teater«. Stane Sever je to kreativno stisko premagal že z Andrejem Vitužnikom, s postreščkom v svojem zadnjem filmu *Sedmina*, in z že omenjenim fantastično »filmskim« Gluhim možem na meji naše slovenske televizije.

Wallace Berry?

Ne. Stane Sever, ob pokojnih bratih Potokarjih doslej eden izmed največjih slovenskih filmskih igralcev.



V koprodukcijskem filmu »Kruh in sol« (1957) je Sever igral starega piranskega solinarja (v sredi s klobukom)

FILMOGRAFIJA

I. Slovenski filmi

1948

Na svoji zemlji (V srcu Evrope) — Stane Sever v vlogi kmečkega sinu in kasneje partizana Drejca.

1949

30 let slovenske Drame — filmski dokument. Stane Sever odigra gledališki vlogi *Matička iz Veselega dne* in prizor iz *Hlapcev kot Jerman*.

1950

Trst (Še bo kdaj pomlad) — Stane Sever je v vlogi ilegalca Boruta, delavca in revolucionarja, organizatorja OF.

1953

Jara gospoda — Stane Sever odigra vlogo sodnika Pavla.

1954

Vesna — Stane Sever je klasični profesor, skrbni oče hčerke edinke.

1955

Trenutki odločitve — Stane Sever je zdravnik, ki odide v partizane.

Tri zgodbe — *Slovo Andreja Vitužnika* (1. zgodba) — Stane Sever je ostareli splavar na Dravi.

1956

Dolina miru — Stane Sever odigra z Johnyjem Kitzmillerjem vlogo edinega preživelega, na pol norega starca iz požgane vasi. Prizor ni objavljen.

1957

Ne čakaj na maj — Stane Sever ponovi svojo vlogo iz *Vesne*.

1959

Tri četrtine sonca — Stane Sever odigra epizodno vlogo železničarja.

1962

Družinski dnevnik — Stane Sever odigra glavno vlogo Smrekarja.

1963

Samorastniki — Stane Sever je župnik, krstitelj otrok »pankrtške matere«.

1964

Srečno, Kekec! — Stane Sever odigra vlogo berača pod križem.

1967

Zgodba, ki je ni — Stane Sever je opiti razmišljajoči stari partizan.

Grajski biki — Stane Sever je oče Smrekar. Nekaj prizorov z njim ni objavljenih.

1969

Sedmina — Stane Sever odigra epizodno vlogo ljubljanskega, trnovskega postrežčka.

II. Hrvatski filmi

1950

Plavi 9 — Stane Sever odigra vlogo direktorja hidrocentrale.

1958

H-8 — Stane Sever odigra presunljivo vlogo šoferja avtobusa, ki doživi katastrofalno nesrečo.

Vratiću se — Stane Sever nastopi v vlogi direktorja muzeja.

1967

Breza — Stane Sever je v tem, sicer specifičnem hrvatskem filmu, gozdarski nadzornik.

III. Koprodukcijška filma

1955

Lass die Sonne wieder scheinen — Stane Sever je učitelj petja.

1957

Devojke i muškarci (Kruh in sol; Männer und Mädchen) — Stane Sever odigra vlogo starega piranskega solinarja, Vidinega očeta.

Opombe:

Podrobnejši filmografski podatki o filmih, v katerih nastopa Stane Sever, so doslej izšli:

1. Francè Brenk: *Oris zgodovine filma v Jugoslaviji*. Glej: Georges Sadoul: Zgodovina filma, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1960, in Georges Sadoul: Povijest filmske umjetnosti, Naprijed, Zagreb, 1962.

2. *Filmografija jugoslovenskog filma 1945—1965*, Beograd, Institut za film. Avtorji: Momčilo Ilić, Radica Petronić, Branislav Obradović in Aleksandar Jesić.

3. Filmografija Staneta Severja, ki jo navajam, utegne biti še pomanjkljiva. Slovenci še nimamo svojega filmskega instituta, in nadrobno filmsko raziskovalno delo zdavnaj presega zmogljivosti Akademije za gledališče, radio, film in TV v Ljubljani.

4. Kar se letnic izida filmov tiče, se filmografi med seboj razlikujemo. Zame je do leta 1953 kriterij datum premiere. Po začetku festivalov jugoslovanskega filma v Pulju pa štejem za izid filma leto puljske premiere.

F. B.

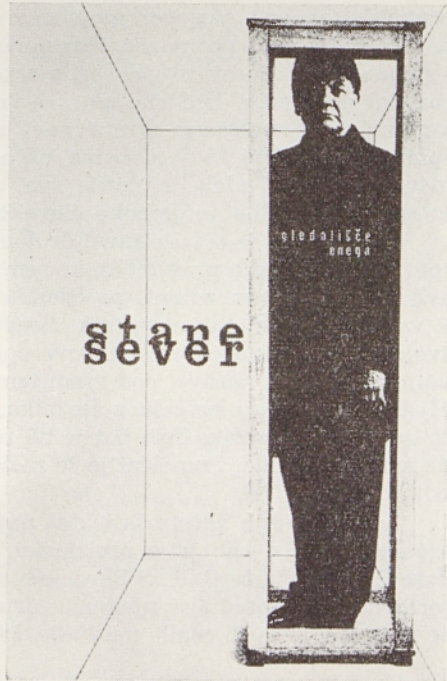
Stane Sever et le film slovène

L'auteur de cet article qui est professeur d'histoire du film traite du rôle de l'acteur Stane Sever dans le film slovène. Il décrit en particulier le rôle de Sever dans le premier film slovène »Sur notre terre« (d'après le scénario de Ciril Kosmač, 1947) et son rôle dans le film »Les parvenus« où Sever joua avec le metteur en scène de ce film Bojan Stupica (1953). L'article passe en revue tous les films où collabora Stane Sever et les classe selon les thèmes qu'ils traitent. A la fin il y a un inventaire complet des films où a joué Sever. Nous constatons que Stane Sever a joué dans presque tous les films slovènes importants qui ont été créés dans les vingt dernières années.

Prva in poslednja srečanja

Slučaj je nanesel tako, da sva s pokojnim Stanetom Severjem skupaj stopila na gledališko pot. Kot igralca začetnika sva bila tesno in prijateljsko povezana, družilo in povezovalo pa naju je tudi naelektreno ozračje in nemirni čas, ki je napovedoval drugo svetovno vojno. Kasneje sta se najini poti razdvojili, srečavala sva se le občasno, tesneje pa sva bila spet povezana zadnja leta njegovega življenja kot pedagoga na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo.

Zdi se mi, da je minilo obdobje celih petnajstih ali šestnajstih let, ko je vodstvo Drame Slovenskega narodnega gledališča, v letih 1937 in 1938, skušalo zamašiti že kar preveč očitno vrzel v svojem igralskem zboru s štirimi novimi člani: s Stanetom Severjem, Ančko Levarjevo, Francetom Presetnikom in Jožetom Galetom. Nobenega dvoma ni, da smo bili takrat vsi štirje postavljeni pred izredno težko preizkušnjo. Ansambel, v katerega šestnajst let ni stopila novinceva noga, je bil ubran, uglajen, natančno zaokrožen in uglašen. Skoraj bi lahko rekel, da je imel vsakdo izmed njih okvirno omejen in določen svoj ustvarjalni radius. In trideset parov oči in prav toliko parov ušes, je kritično zaostrilo svoje izbrušene čute, ko je novinec stopil na tako dobro s časom in razmerami izoliran oder in odprl svoja usta. Izjemna možnost, ki nam je bila dana v tem izjemnem času, je ustvarjala v nas neko določeno negotovost, morda tudi strah, včasih nemoč, pa tudi mladostno zagnanost, nepreračunljivost, zaupanje in vero v svojo še vse premalo preizkušeno ustvarjalnost. Če prelistavam Gledališki list 1938—1939, moram ugotoviti, da sva s Stanetom Severjem v tej sezoni od dvajsetih premier pri desetih uprizoritvah skupaj nastopila, Sever sam še pri štirih in jaz sam še pri treh. Poleg tega sva opravila vsak še po eno alternacijo v »Othellu«: Sever Jaga in jaz Cassia. V tem nizu manj ali bolj pomembnih vlog in vlogic, sva bila pri oblikovanju v glavnem navezana nase. Režiserji v tem času so se bore malo ukvarjali z začetniki. Vržen si bil v vodo: ti pa plavaj ali utoni. Zadovoljni smo morali biti, da nam je bila dana vsaj prilika. In ker sva s Stanetom v tistem času celo stanovala skupaj, sva vse probleme in težave, vsa iskanja, odkrivanja, poskušanja in oblikovanja tudi skupaj preverjala in skupaj iskala zadovoljivih rešitev. Pri tem delu sva se včasih do tančin tudi človeško odpirala drug drugemu. Tako sta nastala posrečena lika Drnolca in Boltežarja v Finžgarjevi »Verigi«, Jago in Cassio v Shakespearovem »Othellu« in še kaj.



Osnutek za program »Gledališča enega«

Sezona je bila v vsakem pogledu razburljiva. Začela se je s štrajkom, ki ga je vodil Ciril Debevec. Povod so bile skromne plače, ki so se pogosto izplačevale na obroke. Nemir na samem začetku sezone pa se je hitro polegel, saj je znal dolgoletni in izkušeni krmar in ravnatelj te ustanove Pavel Golia spretno krmariti med Scilo in Karibdo.

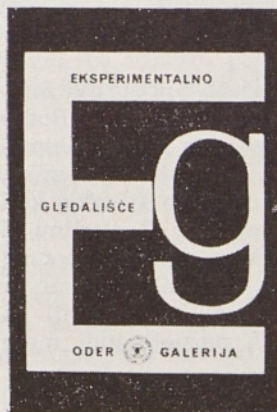
Pomembnejši, vsaj meni se je tako zdelo, je bil spopad ob uprizoritvi Shakespeareovega »Othella« v režiji Osipa Šesta. Jaga je igral Ciril Debevec, Roderiga Stane Sever. Sever, ki je bil po naravi močno samosvoj, se ni mogel sprijazniti z Debevečovo interpretacijo Jaga. Med njima se je sprožila polemika, seveda ustna in v okviru ansambla in gledališča, ker nam je bilo kakršno koli javno razpravljanje o delu v gledališču po pogodbi prepovedano. Zaostritev je dosegla svoj višek na povratku z gostovanja v Celju, kjer smo za abonma odigrali omenjeno predstavo. V spor so posegli še Levar, Skrbinšek, Cesar in Lipah. Sever je bil v svojem dokazovanju neizprosen, čeprav se postaviti po robu Debevcu ni bilo lahko. Spor je rodil Severjevo in pozneje tudi mojo alternacijo. Sever je odigral Jaga in zmagal.

Prej sem zapisal, da smo bili mladi prepuščeni sami sebi. Krivičen bi bil, če ne bi omenil mentorstva, ki sva ga bila le deležna s Stanetom Severjem. Pogovori, ki sva jih imela s Franom Lipahom in Janezom Cesarjem, so bili neprecenljivi. Če sva naletela nanju, kako sta eden ali drug, pogosto pa tudi oba skupaj, z rokami sklenjenimi na hrbtu, krožila okrog gledališke zgradbe, s pogledom obrnjenim nekam navznoter ali pa v trepetajoče listje na vitkih topolih, ki so kot svečniki stali na zelenicah, se je začela spoved. Tista dobra

očetovska spoved, pogovor mojstra z učencem in ne nazadnje, s Severjem sva si bila marsikdaj pozneje o tem popolnoma edina, pogovor dobrega prijatelja s prijateljem, čeprav so nas ločila skoraj desetletja in smo bili dve popolnoma različni generaciji. S Stanetom sva čutila, da smo si bili zelo blizu, da nekdo s prizadetostjo spremlja in uravnava najina prizadevanja. Odkod in zakaj se je spletla med nami ta vez, nama ni bilo povsem jasno, pa se tudi spraševala nisva po tem. Vedela in čutila sva, da obstaja, oklepala sva se je, jo cenila in spoštovala. Bila je globoko človeška in ustvarjalna.

Iz tistih dni je ostal v meni droban spomin. In nič ne vem, zakaj se je utrnil spet v mojih mislih prav tedaj, ko sem stal na zadnji častni straži v univerzitetni avli in s pogledom zdrsnil po Stanetovem otrplem obrazu: Stane Sever je bil v vsakem pogledu samorastnik. Sredina, čas in življenje so ga oblikovali po svoje. Bil je vase zaprt, na prvi pogled trd, samosvoj, uporen, neuklonljive volje, vzkipljive narave, pod vsem tem pa do skrajnosti tenkočuten in občutljiv. Mislim, da sva se vračala z Rožnika. Vse tiste dni je bil nekam spremenjen in nenavadno mehak. Celó pot je bil redkih besedi. Nenadoma pa me je zadržal, da sva se ustavila. Pomolčal je še malo, me pogledal in prav tiho dejal: »Postal bom oče...«

Iz predvojnih začetniških dni naj omenim še Funtkovo »Tekmo«. V vlogi kiparja Daneja smo trije preizkušali svoje moči in sposobnosti: Stane Sever, Jože Borko in Jože Gale. S Severjem sva si uspeh delila. Kritika je dala v nekaterih pogledih prednost njemu, v drugih meni. Vendar je bil to že čas, ko so se naše sile in moči cepile na dvoje. Precejšen del jih je bil že usmerjen k veliki



POKROVITELJ LESNA INDUSTRIJA »JELOVICA« ŠKOFJA LOKA

»Gledališče enega – Stane Sever«

Gostovanje v Škofji Loki

F. M. Dostojevski

Krotko dekle

(fantastična povest)

Prevedel: dr. Josip Vidmar

V fantastični prizor spreminja slovenski igralec Stane Sever

PRESTAVE:

petek 4. decembra 1970 ob 19.30 - premiera

sobota 5. decembra 1970 ob 19.30 - repriza

nedelja 6. decembra 1970 ob 16. uri - repriza

Predstave so

v GALERIJI

NA LOŠKEM GRADU

Prodaja volopne v trgovini ALPINA na Mostnem trgu 11 (tel. 88-442) in vno oro pred predstavo pri blagajni Galerije na Loškem gradu

Letak »Gledališča enega«

Stane Sever
»Predstavljal je ni nič, ki mi je pral
nekoj urami pisane zveze - somnovalka
stara, stara. Zvezen je in se ni mogel zbrati
niti na mihi. Kralj po svojih voljah in ni
predstave, da bi si pogledal, kore je zgodit.
»da bi strel svoje mihi, v polih, tu tako!
»a kaj govori samo o sebi, prapredaje, kake je
biti, in ni prijatelj».

Gledališne enega sili izvesti, ne nepotrebno
in izvoljenost sklenca takomerenih, ali izvol.
spred, tvoj gledališča. Zato se vrnica k prae-
stvarnim obicnostu: arto, igralic, obicnost.
Gledali, sili enega sili vrnica, prae-to: »Umetnost
Gledali».

Koncept za članek v gledališkem listu »Gledališča enega«

drami na svetovnem prizorišču z vsemi še neznanimi zapleti in neslutnim koncem.

Vojna vihra nas je razgnala na vse vetrove po najrazličnejših poteh, ko so se spet združile 1945 na odru Drame Slovenskega narodnega gledališča v osvobojeni Ljubljani.

Zdi se mi, da je tisto prvo povojno sezono v gledališču utripalo življenje s posebnim utripom in v enkratnem ozračju. S Stanetom Severjem sva spet stala na odru, vendar zdaj nič več kot začetnika in učenca. Nihče ni spraševal kako in kaj. Vsem se je zdelo samo po sebi razumljivo, da smo v vojnih letih dozoreli. In čeprav bi se moral že prvi mesec po vrnitvi v osvobojeno Ljubljano vključiti v sovjetsko filmsko ekipo kot asistent režiserja (junija sem bil že v Beogradu), sem eno leto le še vztrajal v gledališču. Tako sva s Severjem igrala skupaj v »Rojstvu in nevihti«, v »Primorskih zdrahah«, v »Veliki preizkušnji« in v »Mladosti očetov«. Sever je igral seveda še veliko več, saj je na svoja pleča prevzel dobršen del repertorja, jaz pa sem bil takorekoč na odhodu.

»Primorske zdrahe« so v Stupičevi režiji doživele izreden uspeh. Stane je igral starega ribiča Lipeta, jaz mladega Džovanina. Zdi se mi, da smo življenje v kontoveljskem portiču tako verno pričarali, da je na odru in v avditoriju dišalo po soli in jodu našega morja. Stari brbljavi Lipe pa je na odru tako mojstrsko tresoritil, da je na vsaki predstavi sprožil aplavz na odprti sceni. To je bila ena izmed tistih najbolj Severjevih in njegovemu igralskemu nagnjenju najbližjih in najbolj svojskih mojstrov.

Naj to obdobje zaključim s spominom na zadnjo predstavo v tej sezoni — na »Mladost očetov« Borisa Gorbatova. S to predstavo sva se s Severjem pravzaprav kot igralca razšla. Bila je ena izmed tistih vaj, ko se igralcem nenadoma, sami pravzaprav ne vedo zakaj, odpro novi registri, ko zazveni v njihovih replikah nekaj, kar so do takrat le slutili in iskali v sebi, ko se usujejo iz njih novi odtenki s pravo barvo in ko vsaka beseda zadobi svojo pravo težo. To je bil prizor med komsomolcem Rjabininom in zdravnikom Nikolajem Sergejevičem Loginovim. Dialoga se natančno ne spominjam več. Vem samo, da se je konflikt med nama stopnjeval do takih razsežnosti in do take moči, da je vse okoli naju izginilo in da je na najinih obrazih drhtel sleherni živec. To napetost pa je nenadoma prerušil nekakšen krik in lomastenje v avditoriju in naju spet osvestil, da sva na odru . . . Bojan Stupica je preskakoval vrste sedežev in dajal duška svojemu zadovoljstvu.

Poslej sva se, vse od našega prvega filma »Na svoji zemlji«, večkrat srečevala pred filmsko kamero. Njegova igra, posebno v ljudskih likih, je izžarevala nekaj, kar je značilno za našega človeka in pristno, nekaj, kar je ukoreninjeno v naši zemlji, v našem času, v naši sredini, v naši mentaliteti. Vse te značilnosti je mojstrsko vdihnil v lik Smrekarja v filmu »Družinski dnevnik«, ki sva ga posnela 1961. Obložen z dolžnostmi, obveznostmi in sestanki se večni aktivist Smrekar ves razgret in raznežen razdaja vsem in na vse strani tako, da mu zmanjka časa za lastno družino, ki zaradi tega razpada in s katero se sporazumeva v glavnem le še prek družinskega dnevnika. Enkratna, neponovljiva mojstrovina. V galerijo likov te zvrsti moram prišteti tudi Berača iz filma »Srečno, Kekec« iz leta 1963, lahko pa bi nanizal še vrsto stvaritev z vseh štirih igralskih področij (gledališče, radio, film in televizija). Zdi se, da bi njegova igralska moč vsaj še deset let lahko bogatila slovenski igralski izraz.

Naj zapišem nekaj tudi o tem, v čemer s Stanetom nisva uspela. V filmu »Vratiću se« iz leta 1958, ki sva ga posnela za Bosno film po scenariju Jare Ribnikar in Zorana Gluščevića (roman — Zašto ti je unakaženo lice, družje . . .), je Sever z Ireno Kolesar in Stevom Žigonom odigral eno glavnih vlog — Direktorja muzeja. Stane v tem odličnem igralskem tercetu ni odigral svoje vloge tako, kot smo si z njim vred vsi želeli. Vzrok je iskati v igralski zvrsti, za katero menim, da je bila Severju nekoliko tuja. Napaka je bila torej v zasedbi, se pravi moja. K temu je precej pripomogel tudi precej obširen dialog, ki je moral biti govoren v srbščini. Sever je vlogo ozvočil sam. Sodil sem, da je nedopustno igralca Severjevih kvalitiet ozvočiti s tujim glasom. Pokazalo se je, da sem bil tudi pri tej odločitvi v zmoti.

Smrt, ta neizogibna in včasih tako nerazsodna spremljevalka naših življenj, je s svojo odločitvijo posegla tudi v načrte, ki smo jih pripravili na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Tu so se namreč najine poti v zadnjih letih spet združile. Stane Sever je bil profesor za umetniško besedo. Preprosto bi lahko rekli, da je to predmet, ki se ukvarja z interpretacijo poezije in proze. Sever je svoje delo opravljal z veliko vnemo in prizadevanjem. Pri nas se je prvi začel ukvarjati s to zvrstjo že med vojno pokojni Jože Tiran. Na Akademijo je predmet uvedla Marija Vera, nasledila jo je Mihaela Šaričeva, njo pa Stane Sever. Prav zadnji mesec pred smrtjo pa sva s Stanetom snovala dokumentarni film o njem, ki naj bi ga kot študijsko delo posnel študent režije. Želel sem, naj bi bile na filmski trak zapisane nekatere sekvence iz njegove zadnje predstave »Krotko dekle«. Zdelo se mi je, da je ta predstava in sploh njegovo »Gle-



Prizor iz »Krotkega dekleta«

dališče enega«, odraz njegove stiske. Tem sekvencam bi dodali posnetke o njegovem popotovanju, njegove pogovore z gledalci, njegova razmišljanja o gledališču in še posebej o slovenskem gledališču. Med ta pogovor bi vključili še njegove najpomembnejše igralske dosežke, ki so bili že zapisani, bodisi na filmskem, bodisi na magnetoskopskem traku. Nekatere mojstrovine z gledališkega področja pa bi ponovno oživel pred filmsko kamero tako kot bi se utrinjali v njegovem spominu. Tako zgrajen film bi bil dragocen dokument o pojavih, uspehih, stremljenjih in zmotah v slovenskem kulturnem prostoru, istočasno pa dokument o igralski veličini Staneta Severja. Gradivo bi bilo izredno pomembno tudi za bodoče generacije študentov, filmologov in teatrologov. Zgodilo pa se je tisto, česar sploh nismo pričakovali. Obraz, iz katerega je leta zrlo na nas stotero različnih življenj, različnih stisk, različnih upov, različnih smehov, različnih trpkosti, je otrpnil. Film pa, ki smo ga snovali, dobiva zdaj drugačno podobo.

Ko na montažni mizi pregledujemo dokumentarno gradivo, kateremu so priključeni posnetki Severjevega zadnjega počitka na Žalah, iz avle na Univerzi in njegovega pogreba... sami nepredvideni posnetki... se skozi zvočnik nenedoma razleže Stanetov krik: »Ali je še kje kak živ človek?...« Čez nekaj hipov pa umerjeno nadaljuje: »Povedal bom vse po vrsti... in če sodite, sodite po pravici. Povedal bom, kako stvari razumem sam. To je ravno groza, da razumem vse... Vidite, so ideje... se pravi nekatere postanejo strašno neumne, če jih izraziš z besedami. Sram te postane. Zakaj? Zato, ker smo vsi same nesnage, ker ne moremo prenesti resnice — ali bog vedi zakaj? Dejal sem: najvelikodušnejši človek. To je smešno in vendar res. To je resnica, prava sveta resnica. Zavrgli ste me vi, ljudje; izgnali ste me s prezirljivim molkom. Na moje strastno hrepenenje k vam ste mi odgovorili z žalitvijo za vse življenje. Imel sem tedaj pravico postaviti medse in vas steno in končati svoje življenje ločen od vas vseh, čeprav brez sovraštva, z idealom v duši...«

Ta Severjev monolog iz Dostojevskega »Krotkega dekleta«, posnet na magnetofonski trak na prvi predstavi »Gledališča enega« na škofjeloškem gradu, se s posnetki njegovega mrtvega obraza spaja v neko novo pretresljivo celoto. Zdi se, da je v tekstu Dostojevskega našel nekaj, kar je sprejel za svoje, kar mu je blažilo njegovo stisko. In ko je v Ribnici na Pohorju, po predstavi »Krotkega dekleta«, na pragu sobe klecnil na kolena in udaril s čelom na tla in s tem poravnal vse račune za svoje stiske, se je po njegovem obrazu razlil blagodejen mir in nasmeh. Nič trpkosti, nič muk, nič trpljenja, nič nasilja, samo mir, blagodejen mir in odrešujoč nasmeh.

Film bo dobil v epilogu nov, nepredviden posnetek... posmrtno masko mojstra, velikega slovenskega igralca z njegovim poslednjim izrazom.

Première et dernière rencontre

L'auteur de cet article qui est acteur, metteur en scène et recteur de L'Académie des arts dramatiques de Ljubljana décrit sa collaboration avec l'acteur Stane Sever: ils furent engagés ensemble au Théâtre national de Ljubljana, ils travaillèrent ensemble à des films et ces derniers temps se consacrèrent à la formation de la jeune génération d'acteurs. A la fin il parle d'un film documentaire sur Stane Sever qu'avait projeté l'Académie des arts dramatiques (section du film) et qui aura maintenant, après la mort de l'acteur, un contenu différent, beaucoup plus émouvant.

Mirko Mahnič

O Severjevem govoru v Linhartovem »Matičku«

Še ko je bil Sever živ, me je vabilo k analizi njegovega gledališkega govora, a nikoli ni bilo za to potrebnega časa. Za začetek sem poskusil z analizo Verovškovega Krjavlja, se pravi z opisom njegovega pripovedovanja zgodbe o presekanem huđiču, ki je ohranjeno na gramofonski plošči (glej Gled. list Drame Lj., 1964/65, str. 426), a tisto je bilo malenkost v primeri z obilnostjo najrazličnejših posnetkov govora Staneta Severja (film, radio, televizija, plošče, posnetki iger v Drami, ki so v Slovenskem gledališkem muzeju). Poleg tega sem se tega opravila tudi bal, saj je bilo jasno, da bo treba začeti od kraja, kajti raziskovalci slovenskega gledališča so se govornega problema igralcev prej nič kot malo dotikali. Edini, ki je za naše razmere dovolj na široko in tudi zanimivo nekoliko pisal o tem, je bil Adolf Robida. Njegovo pisanje se mi zdi tako posebne vrste, da se ga spleča ogledati:

»Borštnik je pač v nekaterih nuancah šablonski, in to predvsem v efektnosti: tipično je stal razkoračen, v obupu je legel na mizo in roke so mu odpovedale, v vznemirjenosti je govoril šablonsko guturalno in jokal je hlastajoče, da, nekako bevskaajoče. Nikdar ni bil patetičen; tudi v prizorih največje vzhičenosti je ostal vsaj na zunaj miren. Stavke je govoril hitro, s sijajno dihalno tehniko. V brzem toku govora je naenkrat zategnil tempo in skozi zobe govoreče naglasil važno besedo. S trpko gesto je zamahnil in z upognjenim kolenom je napravil korak. In ko je bilo treba pointirati, je napravil pavzo, za spoznanje je poglobil glas in čuda, docela drug timbre je dobila beseda in brez podčrtavanja je napravil vtis, globlji kot kdorkoli. Bil je mojster v varčnosti sredstev, zato pa tem solidnejši v izdelavi duševnega pojmovanja. Brez reklame, brez bobna — in vendar od vseh priznan in ljubljen. Najraje je igral na drugem in tretjem manualu in le ob najbolj svečanih prilikah je zaigral pleno na prvem manualu. Zato je imela njegova umetnost nekaj višinskega na sebi, ker je stala pač trdo na zemlji, a se je vendar dotikala neba. Hrast vrhu gore! Sam, a zato nič manj veličasten.«

Ko sem se torej pred časom le lotil Severjevega govora, mi je bilo kmalu jasno, da se bom moral zelo omejiti in se odpovedati celo najbolj skromnemu načrtu: da bi natančno obdelal vsaj Barona, Jermána in morda še nekaj Prešernovih pesmi (na ploščah). Na koncu sem pristal pri *enem samem prizoru Linhartovega »Matička«* — pri 6. prizoru 1. dejanja in to na magnetofonskem



*Stane Sever
kot baron v
Linhartovi
komediji
»Ta veseli dan
ali Matiček se
ženi«*

posnetku z dne 4. marca 1966, ki so na njem tri dejanja — v že drugič obnovljeni režiji Viktorja Molke (premiera marca 1953, prva obnovitev oktobra 1957). Gre za predstavo, na kateri je Ančka Levarjeva slavila svoj 30-letni umetniški jubilej. Sever je takrat že devetinsedemdesetič igral Barona — kasneje ga je igral še devetinpetdesetkrat, skupaj torej stoosemintridesetkrat — petnajstkrat pa je igral tudi Matička (sez. 1943/44). Linhartova igra mu je torej prešla v kri in meso. V obravnavanem prizoru nastopajo Majda Potokarjeva kot Nežka, Janez Hočevar kot Tonček in Sever kot Baron. Prizor traja natanko 2 minuti 45 sekund. Poslušal sem ga neštetokrat, najprej zato, da sem dobil natančen zapis, zatem pa, ko sem poskušal Severjev govor opisati in ga kritično oceniti.

Zdaj lahko preidemo k stvari. Najprej k zapisu.

NEŽKA: Ha!

BARON: Nežka, ti nisi nič kej dobre vole; si sama med tabo govorila; tvoje serce je enu malu nepokojnu. Al ne more drugači biti, zlasti pak v tem stanu.

NEŽKA: Vaša gnada, kaj zapovedó? Ke bi jih kdu per meni najdel!

BARON: Bog obari! — Al ti vejš, de sim tvoj perjatel, de te rad vidim — kaj bom druge besede iskal — de te lubim. Žužek mi je vže toku povedal. Jest ti bom v kratkim razložil, kaj si moje serce óši; poslušej!

NEŽKA: Jest nečem nič slišat.

BARON: Eno samo besedco! Ti vejš, de sim Matičeka čez vse moje služabnike povzdignil; njemu sim čez dal toku rekoč gospodarstvu mojga gradu inu tebi — mojga serca.

Sever: ¹Nežka!

Sever: ²Ja Nežka / ja ti / ³ti nisə nəč kej dǒbre vole / ⁴ ⁵Ja sej / ⁶sə sáma med tabo govoriwa / ⁷Ja tǒ- / ⁸tǒje srcé jeen mawo napokojno / ⁹He-he / ¹⁰pa na more drgáčə bít / ¹¹he-he / ¹²zwástə pak / u tmò stáno /

Potokarjeva: Vaša gnada, kaj zapovedó? Ju, kə b'jəh kdo pr mēn najdu!

Sever: ¹³Ja no / ¹⁴Pa boh obarə boh obarə / boh obarə / ¹⁵Al ti veš ti veš də səm / de sem tój prjātu /

Potokarjeva: ¹⁶Jěz...

Sever: ¹⁷Ja / ¹⁸Də te / də te ràd vídəm /

Potokarjeva: ¹⁹Jest bə

Hočevar (nerazumljiv vzklik).

Sever: ²⁰Nə káj bom drugo besedo jəskǒu no / ²¹də te lubem /

Glas (Hočevar ali Potokarjeva): ²²Jest!

Sever: Mmmmm... ²³Ja Žužek tə j'že tokó povédu no / ²⁴Jest tə bom u krátkmo razwóžu / kàr sə mǒje srcé óše / ²⁵Posušej no! Mmmmm

Potokarjeva: Jest jest jest nočem nəč slišat.

Sever: ²⁶Nəə... a-ano besedco no / ²⁷Ti veš də səm Matička čez usə mǒje sužábneke pouzdignu / ²⁸nemò səm čez dáu tokorekoč gospodarstvo mojga gradu / ²⁹jəno tēb / eee-hee / mojga srcá /

NEŽKA: Naj ne zamerijo, vaša gnada.
To nikamer ne kaže — De bi jest
govorit smela!

BARON: Govôri, lubka; drži se te
pravice, katero si čezme zadobila.

NEŽKA: Jest nečem obene pravice
čeznje imeti. Naj me z miram pusté,
lepu jih prosim.

BARON: Govôri pred!

NEŽKA: Jest vže ne vejim, kaj sim
otla reči —

BARON: Od gospodarstva čez moje
srce je blo govorjenje.

NEŽKA: Oní meni enu blagú ponujajo,
kateru njih ni; sram jih bodi!

BARON: Koku meniš?

NEŽKA: Njih serce, njih lubezen so
gnadlivi gospe pred nebam inu
zemló čéz dáli; eni gospe, katera je
njih vredna, katere lepota pod son-
cam nima enake, prut kateri jest —
naj se gledam, koker óčem — senca
nisim.

BARON: Ha, ha, ha! Ni drugiga koker
to? — Jest ti ne zamerim, Nežka. Vi,
ludje od tvojga stanu, imate še te
stare, nápečne kvante med vami, de
en mož ne smej obene druge lubit
kakor svojo žêno inu toku naprej.
Ali mi gospôda smo te muhe vže
davnu popustili. Veselje inu užitek,
Nežka, to je naša postava. Dokler
me veseli mojo ženo lubit, jo lubim;
kader me ne veseli več, pak eno

Potokarjeva: Naj na zamerjo, to nã-
kamər na kaže.

Sever: Mmmmm

Potokarjeva: Oh, kã bã jest govôret
smela.

Sever: ³⁰I govôrã lubka govorã no /
držã se té pravice ktero sã čézme
zadobiwa /

Potokarjeva: Jest nočãm obene pravico
čézne imetã.

Sever: ³¹Ne?

Potokarjeva (takoj naprej): nej me z
miram pãsté lepo jãh prosãm.

Sever: ³²Ne ne ne le govôrã pred le
govôrã pred le-lele

Potokarjeva: Ja jest uže na vem kaj
sãm ôtwa rêč.

Sever: ³³Od gospodarstva čez môje
srcé je bwo govorene

Potokarjeva: Oni mên ano bwagó po-
nujajo kero nãh ni sram jãh bodã.

Sever: ³⁴Kokó kokó kokó to ménãš /
a /

Potokarjeva: Nãh srcé nãh læbezãn so
gnãdlãvã gospé pred nebam in zemló
čez dalã

Sever: ³⁵A?

Potokarjeva (takoj naprej): Anã gospe
kera je nãh urédna, kere lepota pod
soncam nima enake, prot kërã jes,
nej se

Sever: ³⁶Hehe

Potokarjeva: gledam kokər očãm,
senca nisãm.

Sever: ³⁷Mjaaa / ³⁸A ni drujga kokər
to hehe / ³⁹Jest tã na zamerãm Nežka
/ ⁴⁰Vi lædje od tøjga stanú / mate
še tã stare nápečne kvante med
vamã / ⁴¹mã / mã⁴² de an mož na
sme obêne druge lúbet kokər sôjo
žêno / ⁴³jã — jãno toko napre ne /
eee — mã / ⁴⁴Al mi gospôda smo te
muhe / uže davnã popústã / Mã — /
⁴⁵Vesêle jãn užitãk Nežka to j'naša
postava / Nãm / ⁴⁶Doklër me veselí

drugo. Kaj bi se silil? Kamer srce pelá, tam velá. Lubezniva moja Nežka, pridi dons na véčer doli v boršték na konc verta; jest kej postavim, de ti bom tvoje muhe iz glave stepel.

môjo žêno lúbæt / jo lúbæm / eee / kadær me pa na veselí več pak ano drugo / Næm / ⁴⁷Ja — no / ja — ja kaj bæ se silu / mæ — mæm / ⁴⁸Kamær srcé pelá, tàm velá/⁴⁹Læbezniva moja Nežka / hehe / ⁵⁰prídæ / prídæ dôns na véčer dol / dol u bórštæk / na konc vrtá / ⁵¹mæm / jest kej postávæm dæ tæ bom tôle muhe z gwáve stepu /

¹ »Nežka« — Izrečeno še za kulisami. Preprost, kratek, prisrčen, a nekoliko pridušen klic norastega zaljubljenca, ki so ga ujeli Nežkini telesni čari pa tudi njena živahnost in priljudnost. Nobene pretiranosti ni v ugotovitvi, da je že v tem klicu utrip govornega spektruma Severjevega Barona, tega gosposkega, že po kranjsko dišečega kozla, ki pa je vseskozi simpatično smešen. Sever je torej že pri prvi besedi ves in dosledno v svoji govorni partituri.

² »Ja Nežka / ja ti« — Značilna Severjeva proteza (»ja«) oz. odskočišče, katere bodisi improviziranost bodisi stalnost bi lahko ugotovili le s pomočjo vsaj še enega posnetka kake druge predstave »Matička«. — Igralec se ves posveti deklincinemu imenu in ga izreče toplo po domače in s sila prijazno, čez mero padajočo intonacijo. — Po »Nežki« je premolk, precej daljši od onega po »ja ti«. Oba premolka sta dramatična, polna, skoznja zveni igralčevo presenečenje nad Nežkino zbežanostjo. To presenečenje je tolikšno, da se toni kroničnega zapeljivca še ne morejo uveljaviti.

³ »Ti nisæ næč kej dobre vole« — Izjava je tekoča, brez pretiranih poudarkov, ki bi jih event. pričakovali npr. na »nič« ali na »volje« ali celo na »dobre«. Fraza je zgrabljena v celem, naravna je, pristna, sočna. Prav ti sproščeni, nepodčrtani, čisti, dramatični, a nič teatralni takti in fraze so vzbujali občudovanje najmlajše generacije naših igralcev, ki so jih imeli za eno največjih odlik njegovega igralstva; porajali so se — kar je razumljivo — le v likih, ki so najbolj ustrezali njegovi umetniški naravi, to pa so bile — po mojem — karakterne, v prvi vrsti komične vloge.

⁴ Potokarjeva zavzdihne, Sever takoj nadaljuje.

⁵ Igralec si spet zgradi odskočišče, ki ga ni v izvorniku: »Ja sej —«. To odskočišče ima poleg slogovne in melodične tudi interpretacijsko nalogo, ki je razvidna iz barve naslednjega takta —

⁶ »sæ sama med tabo govoriwa«: Nežkino slabo voljo dokazuje resnica, da je sama s seboj govorila. Moč govorjenja se za spoznanje poveča, komaj zaznavno je tudi njegovo opočasnjenje, vendar je pričujoči takt po vseh svojih posameznih govornih vrednostih na moč podoben prejšnjemu. Že zdaj — komaj je spregovoril — ne moremo prezreti, s kakšnim užitek se predaja procesu izrekovanja, ki mu je tokrat spricho čistega narečja še posebno pri srcu. Njegovo švapanje je oblikovano s strastjo delikatnega uživača.

Potokarjeva vsebini takta takoj pritrdi z zamrmranim vzdihom.

⁷ »Ja tō-«: po kratki pavzi spet »odskočišče«, tokrat že tretjič. Po njem zelo kratka cezura, saj je »tō« v protezi samo zlog, ki sodi k tretjemu taktu izjave —

⁸ »tôle srcé je en mawo napokojno«. Tu se prvič pokaže nekakšno jecljanje oz. ponavljanje zloga iste besede, ki je kasneje tako pogosto ne samo v »Matičku«, ampak tudi v siceršnjem Severjevem govornem načinu, ki ga kdajpakdaj že lahko ocenimo

kot maniro; vendar je treba posebej poudariti, da take oznake tu ne zasluži, saj to ponavljanje sodi k naravno učinkujočemu okrasju njegovega govorenja. Obravnava-tani takt je tretji del izjavnega kompleksa (1. o Nežkini slabi volji, 2. o njenem govorenju s samo seboj, 3. o njenem nepokojnem srcu), ki ga Sever gradi ne s stopnjevanjem najbolj preprostih govornih vrednosti (moč in višina glasu, hitrost govorenja), ampak predvsem s pestrimi odtenki barvanja posameznih taktov, ki se tu — v tretjem — razlije v tolikšno sladko preprostost, da trostopenjska raketa doseže tisto višino, ki pride na nji do eksplozije: občinstvo se tiho, prisrčno, samohotno ZASMEJE. Zasmeye se — še v živahno šumenje poslušalcev — tudi igralec:

⁹ »He-he.« — Kratek, nekoliko privoščljiv smehek v dveh delih, ki najprej potuhnjeno občepi v krajšem premolku, da se potem spočito požene v glasnejši, precej drugače kot doslej obarvani dvotaktni namig — a) in b):

¹⁰ a) »pa ne more drgač bit« — Igralec nekoliko pohiti, lepo izoblikuje polglasnik in í v »bit«. Takt je preprost, brez prisiljenih poudarkov, ki bi bili event. mogoči (»ne more«, »drugače«), na koncu pa povezan z dvodelnim smehom, ki je z zgornjim (glej pod 9) povsem paralelen oz. simetričen —

¹¹ »he-he«, in ki po bližini sodi k prvemu taktu, po vsebini pa napoveduje in že opredeljuje drugega —

¹² b) »zwastə pak / u tmo stano«, ki je namenoma razbit v dve polovici: Sever naredi kratko medtaktno cezuro zato, da s toliko večjo hudomušno hudobijico namigne na Nežkin »stan« (ona je vendar nevesta, pa se kljub temu spogleduje — no, vsaj malo — z baronom). Ta del takta (»u tmo stano«) je izpeljan zares odlično, kadenco v besedi »stano«, ki se začne s polnozvočnim prvim zlogom in konča s prhkim, ostro prisekanim diminuendom, pa bi lahko imenovali »severjevsko«. Severja so mnogi posnemali — njegove govorne kreposti in napake — in ga še, te njegove kadence pa si prav nobeden ni znal vzeti na posodo.

Zdi se mi vredno še enkrat pregledneje pokazati — kolikor je na papirju to sploh mogoče — zanimivo strukturo te izjave:

He-he / pa na more drgačə bit

he-he / zwastə pak / u tmo stano

Izrekovanje glasov je natančno, megljen je le zapornik »p« v prvem taktu.

Potokarjeva takoj vstopi s svojo repliko (dve enotaktni izjavi), ki se Sever ne vmeša vanjo. Ob možnosti, ki jo pove Nežka, da bi ju namreč lahko kdo našel skupaj, Sever reagira takoj, a ne panično. Magnetofonski trak tu ni zanesljiv, vendar je skoraj gotovo, da Sever reče najprej —

¹³ »ja no« — česar Linhart seveda nima — in to mlačno, skoraj fatalistično, kar se mi zdi popolnoma v soglasju s Severjevo inkarnacijo dovolj nevznemirjajočega se, ne preveč tvegano uživajočega Barona. Vendar pa se skoraj isti hip zave, da zadeva le ne bi bila tako preprosta, pa kar trikrat (po Linhartu le enkrat) — spet značilno ponavljanje! — prav nič vzburkano, rajši bolj mimogrede, ker mu nadvse vznemirljiva Nežka že začenja buriti kri, pokliče Boga na pomoč:

¹⁴ »pa boh obarə boh obarə / boh obarə« — (Izmišljeni »pa« je logična posledica fatalistične vdanosti, izražene z »ja no«.) Ti trije »Bog obvaruj!« so preveč spon-tani, da bi mogli biti mehanični, razlikujejo se po nevsiljivih odtenkih, odlikuje pa jih čista ljudska prvobitnost, ki povsem naravno po drugem vzkliku priključuje SMEH občinstva, ki je močnejši in dolgotrajnejši, pa tudi čistejši, finejši in samohotnejši kot prejšnji (glej zgoraj), tako da mora igralec za tretji vzklík nekoliko počakati. Mislim, da se ne motim, ko ugotavljam, da barva tega smeha govori o najčistejšem gledališkem stiku med igralcem-likom (ne zasebnikom!) in občinstvom, ki ga zmorejo ustvariti le igralci-umetniki. — Ni še povsem odjenjal smeh, ko Sever že zgrabi naslednjo trottaktno izjavo z vrinkom:

a) Al ti veš də səm toj prjatu

b) də te rad vidəm

vrinek: — kaj bom drugo besedo jəskòu —

c) də te lubəm

Obdela jo z mehкими prijemi in to vseskozi — od začetka, ko mu je nerodno (spet ponavljanje!), do konca, ko le mora z ljubezensko izpovedjo na dan. Po večkratnem poslušanju ni bilo težko ugotoviti, kako je igralec že v stanju zavestnega zgrajevanja, kako v skladu z arhitekturo prizora zavestno razporeja svoje igralske moči, kako se vanj vedno bolj ulegata sreča in blaženost igranja in kako zdaj začenjajo nezmotljivo posredovati tudi neznane silnice umetniškega navdiha.

Nadvse zanimivo je, da je vsa izjava izrečena v *novi glasovni klimi* zaljubljenega petelina. Preliv glasovno-govorne-izpovedne barve od vzklikov »Bog obvari« do prvega takta nove izjave —

¹⁵ »Al ti veš ti veš da sɐm / da sɐm toj prjatu« je zelo zaznaven, saj se zdaj pojavijo mastno senzualni odtenki zelo konkretno občutenega ljubezenskega prigovarjanja, ob njih pa še oni, ki jih oddaja nekoliko neroden občutek preprosto dekletje ljubezni prosečega plemiča. Od tod tudi dvakratna repeticijska »ti veš ti veš« in »da sɐm / da sɐm« (s premolkom na sredi). Sklop »tój prjatu« je že kakor iz loškega kruha, ves meden in pocukran.

¹⁶ Potokarjeva ga zaustavi in improvizira nekak posmehljivo vprašujoči »ja«.

¹⁷ Sever je prisiljen odgovoriti. Njegov refleks tokrat ni stoodstoten (pa naj je po sredi improvizacija ali študijski domenek), kajti njegov pritrdilni »ja« je nekam nasilen, nenaraven, teaterski. Zdi se, da je to tudi sam brž začutil, zato ga skuša »povoziti« in res hip zatem s ponovno uvodno repeticijsko »da te da te« (prim. zgornji: »ti veš ti veš« in »da sɐm da sɐm«) le reši rahlo izoblikovano gradacijo v drugem taktu —

¹⁸ »da te rad vidɐm«, ki jo Potokarjeva spet pretrga s prvo besedo svoje izjave, ki se ji jo posreči uveljaviti šele kasneje (»Jɐst nočɐm nɐč slišat«), s prosečim —

¹⁹ »jest bɐ«, ki se mu takoj pridruži Hočevarjev oddaljeni, a žal povsem nerazumljivi dvozložni, nežno zapeti klic (morda: »Nežka!«). Po kratkem premolku, ki ga občutimo nekam predolgega in neizpolnjenega — najbrž zato, ker samo poslušamo in žal tudi ne vidimo — Sever izoblikuje »vrinek« in to nekam naveličano in nekoliko ježno ter s pretezo na njegovem začetku (»nɐ«) in koncu (»no«) —

²⁰ »nɐ kaj bom drugo besedo jɐskòj no«, zatem pa se po kratkem, zaznavno intenzivnem presledku razživi v tretjem (zadnjem) taktu —

²¹ »da te lubɐm — ki je seveda najizrazitejši in tudi najglasnejši.

S tem je trotaktna izjava (z dodatnim »vrinkom«) s tremi bleščeče intoniranimi vrhovi »prjatu«, »vidɐm« in »lubɐm« zares sijajno oddana občinstvu. In ker je dopolnjena še z neko situacijsko domisljico (najbrž se je vmešal Tonček), se po živahnem vzkliku —

²² »Jest« (ni mogoče zanesljivo ugotoviti, čigav je: Hočevarjev ali Potokarjevo) in po Severjevem goltanju, ki izraža zadrego (»Mmmmm«), doslej najbolj na široko odpro zapornice SMEHA med občinstvom.

*

Igralec je s tem zaključil, čeprav sredi replike, prvi del svojih namenov: baron je oklevajoče, vendar zelo prikupno izpovedal svojo ljubezen. To je bilo potrebno, brez tega pri mladem dekletu — tako si misli možak — ne bo šlo naprej. No, lirični del je mimo, zdaj pridejo na vrsto korist, ki jo bo Nežki prineslo to nenavadno razmerje, in pa — to v prvi vrsti — specialne želje baronovega srca. Vendar — komaj začne, že ga bistra deklica opomni na zadržek — na njegovo ženo. Tedaj igralec-Baron ustvari vrh prizora — ob silnem SMEJANJU občinstva briljantno izpove svojo vero v svobodno ljubezen. — Oglejmo si znamenitosti te govorne stavbe.

*

Še v smejanje vrže Sever prvo izjavo —

²³ »Ja Žužak tɐ jžɐ toko povédoj no« — in to zelo močno, posebno »Žužka«, tako da je rahlo čutiti njegovo jezico spričo dekletovega sprenevedanja. Tega se zave, zato takoj po »Žužku« oslabi moč glasu, popravi njegovo barvo in okus, tako da je

»povédoj« žé ves kandiran, na koncu pa do kraja zmehčan z zelo milim »no«. (Spet proteza spredaj in zadaj — prim. pod 20!) Ponoviti velja, da je ta prehod izpeljan brez sile, gladko in mimogrede, brez motečega pretikanja registrov. To ni tako preprosto, to znajo samo mojstri!

Pred novo izjavo —

²⁴ »Jest tã bom u kratkmo razwóžu / kar sã môje srcé ošã«, ki s prejšnjo nima nikakršne zveze, potrebuje Sever — in to nas preseneti — zelo kratko pavzo. Vendar zna njeno siceršnjo razmejitveno moč nadomestiti z drugimi kvalitetami — predvsem z novo barvo (zaupljivost) in z zmerno opočasnitvijo govorne hitrosti, ki verjetno zaradi nje razdeli izjavo v dve polovici, čeprav to nikakor ni nujno. Ritardanlo se začne že pred premolkom, po njem pa drsi z vzgledno pojemajočim zaviranjem: »kar sã... moje... srce... ošã«. (S pikami sem skušal ponazoriti stopnje opočasnjevanja.) Pri tem Sever oblikuje vsak naslednji glas, posebno samoglasnike, z vedno večjo slastjo in temeljitostjo, tako da je beseda »ošã« izrečena že skoraj razstavljeno. In da ponovim: vse to spet brez sile, spet gladko in mimogrede, spet brez motečega pretikanja registrov. Naravno, neposredno, a tudi gledališko ustrezno in učinkovito.

Zadnjo izjavo te replike, ki ni samostojna in je v bistvu klic —

²⁵ »Posúšej no!« pritakne prejšnji po naglem zajetju zraka, nadaljuje pa jo — tja v Nežkino repliko — z gódenjem, ki izraža nestrpnost.

Po nemirni Nežkini izjavi, da noče »nãč slišat«, Sever okrepi in pospeši svoje gódenje, mu podeli večjo izrazitost, pomen, da, že skoraj izpovednost (ihtavost, zelo nestrpna) ter ga iz izrekovalne neopredeljenosti usmeri v skoraj panični, čisti »a«, ki ga zatem ponovi in že priključi prvi besedi izjave —

²⁶ »Nã-a-ano samo besedco no«, ki je tišja, proti koncu, posebno še v dodanem »no« otročje muckasta in prilizujoča se.

Vse kaže, da je igralkin odziv na to prošnjo dovolj ugoden, saj Sever brez zamude izpelje polizjavo —

²⁷ »Ti veš dã sãm Matička čez use moje sužabnike pouzdígnu« in to s precej višjim, svežim, jasnim, mladostno zagnanim, agitacijskim, zanj zanesljivega upanja polnim, v Nežki — tako misli on — upanje na veliko korist vzbujajočim glasom, s precejšnjo hitrostjo, na eno sapo in brez najmanjše cezure in tudi brez protez in mašil. Da, to je lep, čvrsto zgrabljen in izpeljan sklop z jasno dramatično obliko in nalogo.

Drugi del izjave oz. druga polizjava —

²⁸ »nemo sem čez dáu tokorekoč gosp-darstvo mojga gradú«, ki jo Sever začne koj po komaj slišnem kratkem vzdihu, je še bolj napeto radostna, strnjena, višja in hitrejša kot prva, hkrati pa intenzivno uperjena v nefinalno, odprto končnico (»gradu«).

Zdaj spet kratko vdihne ter zatem z nekoliko zaresno, nekoliko pa šarmantno narejeno zadrego »specialno« plasira z nasmehki in premolčki okrašeni poklon —

²⁹ »jãno tãb / eee — hee / môjga srcá«, pri katerem zniža glas in opočasni hitrost, oblije vso ustno votlino z nasmejanim ozračjem in priliznjenostjo, končnico »mojga srca« pa pomlaska kakor pesék mleko, da je vsa zdrizasta in zlizana, zabavno nemoško degenerirana, a vendar le nič odbijajoča.

Po poklončku baron ne utihne, ampak še kar naprej veselo godlja — skoz vso Nežkino repliko: »Nej na zamerjo, to nãkamãr na kaže.«

Zdi se, da je zatem postal nadležen — zaslišimo namreč kľofuto, ki jo je Nežka v stiski primazala pri vsem tem popolnoma nedolžnemu Tončku. Nato zaslišimo njeno tiho, ne povsem razločno klicanje: »Oh, kã bã jest govórãt smela!« in SMEJANJE občinstva (gotovo tudi zaradi kľofute).

Še v smejanje se vzpodbujevalno in ljubezensko podložno oglasi Sever — tudi dovolj močno, ker že sliši teči vodo na svoj mlin —

³⁰ »I govórã lubka govorã no / držã se te pravice ktero se čezme zadobiwa« — z utemeljenima protezama (»i«, »no«), ponovitvijo (govorã) in z enim samim premolkom.

Nežka se ga zdaj skuša iznebiti, saj so gospod postali tečni in se stvar utegne začeti razvijati v nezaželjeno smer. Baronu je prav to upiranje všeč — misli, da je

zanesljivo znamenje skorajšnje predaje. Stiri replike stečejo na dušek in v zanimivem kontrastu: Nežka se boji in je zbegana, gospod se zabava in že vnaprej uživa.

Nežka najprej pravi, da noče nobene pravice čez gospoda imeti. Sever takoj vskoči z nasmejno zafrkljivim improviziranim —

³¹ »Ne?«, ki je tako kratek, da se komaj vštuli med obe izjavi Nežkine replike. Prav zato nima posebnega učinka — vsaj zgolj za uho ne, čeprav je dobra stopnička k vedno večjemu Severjemu razpoloženju in uživanje nad Nežkino stisko.

Nežka takoj prosi, naj jo baron pusti pri miru. Že sredi njenega govorjenja zaslišimo Severjeve neartikulirane nastavke, iz katerih se že ob izteku njene prošnje oglasi baronova nasmejana replika —

³² »Ne ne ne le govôrə pred le govôrə pred lelelele...«, napolnjena s ponavljanji in dodatki in na koncu z nekakšnim neartikuliranim mendranjem, ki je v njem obilo zadržanega smejanja in dobre volje in ki se ne jenja sproščevati ves čas, ko do kraja zmedena Nežka zakliče, da sploh ne ve, kaj je hotela reči.

Tu nas magnetofonski trak pusti na cedilu — samo slutimo lahko, kako imenitno je znal tu Sever prignati Nežko v do kraja panično situacijo.

Severju se posreči, da le zaustavi izbruhe svojega smeha ter na videz resno in počasneje, vendar »a tempo« postreže s prijazno zafrkljivim pojasnilom —

³³ »Od gospodarstva čez moje srce je bwo goworêne«, čemur se občinstvo z majhno zamudo prisrčno ZASMEJE, ko je še prej Nežka že začela svojo repliko, ob kateri je spet našla samo sebe: naj bo barona sram, ker ji ponuja blago (ljubezen), ki ni njegovo. S to repliko je zaključena faza strnjenega zagona štirih replik in se začenja zadnji, najpomembnejši in po Severjevi zaslugi najučinkovitejši del tega prizora, ko baron najprej nikakor ne more razumeti, da je žena možu pri ljubezenskem izživiljanju sploh kakšna ovira, zatem pa samozavestno razglasi deklaracijo o ljubezenskih svoboščinah.

Po Nežkini repliki o že oddani baronovi ljubezni, Sever najprej ustvari kratek premolk iskrenega presenečenja, zatem pa si dovoli Linharta razširiti tako, da vprašalnice »kaku« uporabi kar trikrat —

³⁴ »Koko koko koko to menəš / a«.

Ne razume, za kaj gre oz. da je kaj takega sploh mogoče. Zato trikrat »koko« in na koncu po pavzi še »a«, ki je zaresno neveden in presenečen. Akustični dojem šestih k-jev je zanesljivo komičen. Mislim, da je replika s tem izboljšana in izpopolnjena (glej vrinjeni »to«) in da pomeni ustvarjalno dopolnilo Linhartove osnove.

Nežka mu stvar razloži: svojo ljubezen je vendar pred nebom in zemljo dal svoji gospe. Sever tu improvizira ponovno vprašanje —

³⁵ »A«, ki je povsem primerno, saj nas še bolj prepriča, kako se o kakšnih preprekah na poti k ljubezni baronu niti ne sanja. Ta »a?«, ki je že drugi po vrsti in malce mlahavo bebav, je odličen izum, ki nas sredi dovolj dolge Nežkine replike znova opozori na važen podatek o baronovi ljubezenski domišljavosti in pripravlja teren za učinkovitejšo baronovo »razsvetljevanje« in razsipnejši blišč njegove ljubezenske teorije.

Nežka zdaj dokazuje naprej: baronova ljubezen pripada gospe, ki je Nežka ni vredna in je ni lepše pod soncem. Šele ob tej gorečnosti se baronu posveti, da se na kratko, a zelo pomilovalno zareži.

³⁶ Severjev smeh — in to kar v Nežkino govorjenje, tako da se sredi dokazovanja vsa zmedena mora za hip ustaviti.

Severjev baron zdaj razume, da gre pri Nežki za zastarele »muhe« in komaj čaka, da bo nastopil proti njim in Nežki odprl oči.

Nežka še ne zapre dobro ust, ko se Sever že oglasi z nekoliko višjim in občutno nazalnim, kisló posmehljivim, vendar nežaljivim —

³⁷ »Mjaa« — nato pa spretno preskoči k vprašanju, ki je melodično ravno, nič šolsko prifrknjeno —

³⁸ »A ni drugač kokər to« in se v dopolnitev te izjave takoj na kratko, skoraj malo nervozno, a zelo pomilovalno nasmeji. Od tu dalje oblikuje dovolj zajetno repliko v treh izrazitih sunkih:

1. kmetje še zmeraj menijo, da mož ne sme druge ljubiti kakor svojo ženo;

2. gospoda méni drugače: ljubiš, dokler ljubiš, potem pa zamenjaš, le siliti se nikar;

3. povabilo Nežki, naj pride zvečer na vrt, kjer ji bo zanesljivo izbil iz glave »napačne kvante« o ljubezenski in zakonski zvestobi.

V prvi del se požene takoj po zgoraj omenjenem nasmehu in sicer z razumevajočo izjavo —

³⁹ »Jest tã na zamerã Nãžka«, ki pa še ohranja odtenek kiselkaste barve, ki se je pokazalo v »ja« na začetku te obširne replike. Ta barva je navzoča tudi v naslednji trotačni izjavi, čeprav vedno bolj usiha, dokler je v naslednji izjavi, ki že sodi v drugi del (o ljubezenskih načelih gospode) ne nadomesti popolnoma druga.

Prvi takt naslednje izjave —

⁴⁰ »Vi lãdje od tojga stanu / mate še tã stare napãčne kvante med vamã« začne oblikovati Sever takoj po kratkem vdihu, tako da je čutiti organsko zvezo z izjavo pod 39. Način govorjenja je preprosto, skoraj vzgojno razlagalen, nekako v slogu »kmetom za potrebo in pomoč«; pri njem vztraja vse do konca replike. Ob primerjavi s kasnejšimi pogovori z njegovo Rozalko je kaj lahko čutiti, kako gre za dva zelo značilna tipa oz. načina govorjenja: »kmečkega« in »gosposkega«, ki pa vendarle dosledno poganjata iz značajih istega lika in ne iz šablon za tako ali drugačno rabo. Mislim, da je to ena največjih kvalitet njegovega barona — ta prilagajajoča se zvestoba partnerju, položaju, ozračju in vsem najrazličnejšim pogojem odrskega življenja, ki je zanj treba imeti notranji čut, najobčutljivejšo odzivnost, bistrrost, poznavanje pravil in seveda tudi zanesljive izkušnje. — Premolk, ki z njim razbije takt na dva dela, ni ravno nujen; utegnil bi biti rutinski; zelo verjetno pa je, da ga je Sever, ki je zmeraj skrbno in dolgo visel nad besedilom, uvedel premišljeno in sicer zato, da bi Nežka laže razvidela razliko med »ljudmi njenega stanu« in gospodo, ki jo baron malo zatem takó bahavo postavi prédnjo. — Zelo pomembna je resnica, da Sever že tu, že v prvem taktu prve izjave začenja smotno premikati vse govorno-izpovedne silnice, ki s svojo organsko rastjo in gibanjem prispevajo k nezmotljivo jasni, pregledni, dramatični in estetsko čisti podobi celotne replike.

Kmečka »ljubezenska« zaostalost Severjevega barona tako vzburi, da ob koncu takta, da, še preden pove tisto, kar ga sili k vzburjenju, dvakrat zagodrnja —

⁴¹ »mã — mã«, drugič celo višje in bolj ihtavo, kar je narejeno zares dobro, pristno in učinkovito, tako da se spleča za to drobno umetniško večkrat zavrteti magnetofon, — nato pa hitreje, kot bi ga bilo malo sram pred nedolžno Nežko, vrže tudi drugi takt prve izjave —

⁴² »dã an mõž na sme obene druge lubãt kokãr sojo ženo«, ki ga pove zelo gladko in zelo neposredno in ne da bi očitno računal na učinek pri občinstvu, kar bi igralec manjše moči in modrosti zagotovo počel. Takt zaključí zelo odprto in kratko (zelo skrajšan dolgi e v »ženo«), ob (verjetno) zelo velikih Nežkinih očeh za hip utihne — prav gotovo je hotel še marsikaj poučnega povedati — koj zatem pa mu postane nerodno, tako da zadnji takt izjeclja ter doda še »ne« in malo pomečkanega mmlanja —

⁴³ »jã — jãno toko napre ne / ããã — mã...« — občinstvo se zadržano ZASMEJE — in začne drugi del replike (o načelih gospode) tako, da požre od prejšnjega stavka izzvano slino, vendar je to v hipu mimo in že je v zanosu prve izjave drugega dela replike —

⁴⁴ »Al mi gospoda smo te muhe / uže davnã popustlã / mã«. Da, v zanosu, dobrodušnem seveda, ki se ves čas igranja nikoli ne umakne! — ton je nekoliko privzdignjen, skoraj pridigarški, hitrost zmanjšana, večjo težo dobe »gospoda«, »muhe«, največjo pa »davno«. Tudi tu cezura ni nujna, vendar je igralec prav z njo dosegel večji učinek »muh«. Na koncu po kratki pavzi »zagode« nekakšen pritrdilni »mã«. Avditorij se spet ZASMEJE, zdaj tišje.

Naslednja izjava drugega dela replike —

⁴⁵ »Vesele jãn užítãk Nežka to j'naša postava / njãm« je vsa scela, glasovno močnejša, deklarativna; »veselje« je skoraj zavpito, »užitek« pa zelo utišán, a povsem enakovreden »veselju« zaradi sočne izreke prav vseh glasov in kar apetit vzbujajočega zadnjega zloga (»-tek«); sploh je celotno izrekovanje te izjave, ki je pravzaprav vzklik,

ne le vzgledno, ampak pohlepno. Baronova radost je tolikšna, da mu na koncu po kratki pavzi uide še mlaskajoči »njem«, ki ga odlikuje elementarna prisrčnost, zato ni mogoče, da bi tu govorili o kakršnemkoli »mašilu«.

Baron zdaj takoj — brez posebnega čakanja — utemelji pravkar izrečeno temeljno načelo:

⁴⁶ »Dokler me veseli moja ženo lubet / jo lubem / əə / kader me pa na veseli več pak ano drugo / mə.«

Izjava je izoblikovana do kraja preprosto, brez občinstvo izzivajočih in ščegetajočih igtusov in z zelo čisto razdelitvijo v enote, pri čemer nas posebej pritegne enoviti, nikjer presekan drugi del (od »kadar me pa ne veseli« dalje), čigar zabavnost pa Sever ne reši z jakostnimi, ampak melodičnimi sredstvi (»pak ano drugo«). Izpovedano dejstvo mu je tako samo po sebi umevno, da zleti iz njega brez sicer tako običajnih repetacij, dodatkov in momljanj, razen pred drugim delom izjave, ko verjetno za hip pomisli, ali bi povedal do kraja ali rajši ne, in prav na koncu, ko doda smešni vprašujoči »mə«. In prav ta prostodušnost naredi, da občinstvo buši v bogat in čist SMEH, ki traja kar sedem sekund. Res, kako človeška, kako ljudska, kako slovenska in kako umetniško razodeta in razodevajoča izjava!

Severjev baron zdaj stoji sredi tega izrednega smeha, kakršnega (mislím na nje-njegovo kvaliteto!) ni velikokrat slišati v naših gledaliških dvoranah, in se čudi Nežki-nemu čudenju. Ampak ljubi deklíč, tako je, tako gre pač ta reč z ljubeznijo, si misli. In prvi — še v žarenje smeha — pravi:

⁴⁷ »Ja no / ja — ja kaj bæ se silu ... mmmmmm« — besede, ki je v njih toliko umetniške in človeške preproste lepote in prav tako preproste odkritosrčnosti, da zmore prebuditi oboje: stisko in sprostitev. Severjeva umetniška moč je priklicala na dan bogate razsežnosti Linhartove revolucionarne misli, ki je tako ostro zaobrnjena proti sili in nasilju vseh sort. Na kratko: ta Severjev »kaj bi se silil« z vsemi dodatki je prečudovit napev iz njegove igralske pesmarice! Bil je tako vznemirljiv, da se je nov val SMEJANJA prebudil šele nekaj hipov po začetku njegovega momljanja. Toda igralec ga ne čaka, noče razbiti tistega, kar sodi skupaj, posebno ker gre za zadnji del neke celote, noče narušiti ritma občinstvu na ljubo, saj ve, da bi mu s tem storil slabo uslugo — ampak prav na repu še kohezivnega odrskega časa z zmagovito zaključnostjo pove slovesno izjavo —

⁴⁸ »Kamər srce pela tam vela« in to precej tako, kakor je povedal »Veselje in užitek ...« (glej 45), le s to razliko, da je tokrat v govorni podobi čutiti posebni ritem in intonacijo ljudskega rēkla, kar je igralcu še posebej blizu, saj že od njegove prve replike ni bilo težko kar naprej ugotavljati, kako svēto in lépo je Severju vse domače, vse slovensko. Izjava je zelo glasna, posebno glasen je vstopni del (»kamer«), menja-vanje jakostnih sunkov v posameznih zlogih pa je v prvem delu izjave tako izrazito, da nam je, kakor bi poslušali štetje k plesanju polke. Premolk, kjer se izjava prekolje v odvisni del, je komaj zaznaven, a prav to je, kot sem že rekel, značilno za Sever-jevega barona: da ne razstavlja, ampak sestavlja, da ne ločuje, ampak združuje, da ne teatralizira, ampak dramtizira. In seveda, zdaj požene tretji val SMEHA (veljalo bi napisati študijo o smejanju slovenskega gledališkega občinstva), ki se vse od izjave o tem, kako namesto svoje žene, kadar se je naveličaš, ljubiš »eno drugo«, še ni polegel in se po petnajstih sekundah polega šele zdaj, združen s kašljanjem tistih, ki jim je zmanjkalo sape.

Srednji del replike (o ljubezenskih načelih gospode) je zaključen. Razvneti Severjev baron zdaj samozavestno, vendar prav nič nesnažno začne s snubljenjem. Najprej Nežko tiše prijazno pokliče po imenu in se pri tem nerodno-ljubeznivo zasmejúka —

⁴⁹ »Ləbezniva moja Nežka / hehe« — nato pa jo po pavzi vneto, čedno in zaupno (še vedno tiše) povabi na sestanek z besedami —

⁵⁰ »pridə / pridə dons na večer dol / dol u borštək / na konc vrtə« — ki diše (res, prav tako: rožmarin ima svoj duh in tudi te Severjeve besede ga imajo) — kako bi dejal — po naši starini in to prav s Severjevimi repetacijami (zelo glasno, goreče klicanje: Pridi, pridi). Severjev baron takoj ve, da je za take reči večer, ne ve pa kar takoj, kje naj bi bilo njuno srečanje (pavza po prvem »dol«). Zaveda se deminu-

tiva (»borštek« z lepo končnico kot prej v besedi »užitek«), zaveda se čara »vrtà«, zaveda se mile poetičnosti oznake: »dol u borštek na konc vrta« — vse to nam zapoje s tolikšno sladkostjo, da kar naprej pretikamo magnetofonske gumbе. — Zdaj pride nagel, a spretno izpeljan preobrat — baron si ne more kaj, da ne bi stavil, da bo v borštku Nežki »muhe« iz glave iztepel in jo navadil gosposkih ljubezenskih manir. Do te nekoliko kočljive oblube se prikoplje prek kratkega, s povabilom v borštek tesno zvezanega, zadrego razodevajočega godljanja, iz katerega še v isti sapi plane v pospešeno, prav nič prikrito in strnjeno izrečeno garancijo —

⁵¹ »məm jest kej postavəm də tə bom toje muhe z gwave stepu«, ki jo zaključí — če smo iz magnetofona prav slišali, kajti občinstvo se SMEJE — z živahnim »hehehe«.

* * *

S tem se konča Severjev prvi nastop v Linhartovem »Matičku«, v katerem smo našli precej govornih prvin in sestavin njegovega barona. Če bi jih hoteli spoznati več (oz. vse), bi morali obdelati ves posnetek (tri dejanja). Toda prav gotovo bi bili rezultati še zmeraj nepopolni in mnogokrat le po raziskovalčevem posluhu, znanju in okusu. Toda čas in prostor za preiskavo in objavo, pa tudi spretnost in zmožnost raziskovalca so omejeni, tako da se moramo za zdaj zadovoljiti le s pričujočimi ugotovitvami, ki pomenijo samo začetni poskus in jim bodo šele nove, temeljitejše raziskave (s tehničnimi raziskovalnimi pomagali in napravami, ki so na voljo eksperimentalni fonetiki) dale določnejšo in popolnejšo podobo. Vendar si upam dvomiti, da bo kdaj dosežena zaželena popolnost; to zato, ker ne gre za neke »materiale«, ampak za umetniška tkiva, ki niso mehanično izmerljiva. Tu je treba pripisati tudi misel, da je razpravljanje te vrste le s pisano besedo več ali manj zasilno, če ne kar jalovo, in da bi dobilo svojo jasnejšo priobčljivost šele s pomočjo optično-akustičnih pripomočkov v »knjižni obliki«, to pa je seveda stvar prihodnosti.

Naj bo kakorkoli že, smotrno je, če na koncu naštejemo nekaj najočitnejših resnic, ki so se pokazale prav ob obdelanih replikah, in nekaj takih, ki so splošnega značaja in so se pokazale ob večkratnem poslušanju vsega posnetka. Pri tem je nujno pripomniti, da si avtor članka vseh pričujočih dognanj ne upa raztegniti na celotno Severjevo delo, ampak jih omejuje zgolj na njegovega Barona.

1. Izrekovanje je odlično, čutiti je, da so bili glasovi krepko prežvečeni ter premišljeno in zanesljivo postavljeni. Vse je šlo skoz delavnico, kjer se je mnogo poskušalo in izgajevalo.

2. Dihanje je zanesljivo in lepo. Ne slišimo namreč posameznih hlipov, a ne izgubimo niti enega starta ali zaključka izjav, njihova jedra pa nikoli ne zabredejō v gluhi pas.

3. Kvantiteta samoglasnikov je več kot korektna, saj mu dolžina nikoli ni slovnična konstanta, ampak od vsebine in pomena izjave odvisna premičnica. Njegova posebna odlika so res kratke, a vseeno čiste kračine. Severjev občutek za kvantiteto je absolutno zanesljiv. — Njegovo natančno in strastno oblikovanje ustnih rezonatorjev je porok za prvovrstno kvaliteto vokalov. O nepoudarjenih vokalih naj bo rečeno samo to, da jih oblikuje zavestno in kvalitetno, to pa je zelo redka igralska lastnost.

4. Izkoriščanje jakosti ter višine glasu in pavz je opravljeno z zdravo logiko, tenkim glasbenim posluhom, mero in okusom. Sever nikoli ne prenapenja, škoda le, da kasneje spričo neurejenega hrupa okrog sebe ne odmerja več natančno in

dela napake predvsem v zvezi s prvo zgoraj omenjenih govornih vrednosti (glasnost).

5. Intonacija je od začetka do konca nezmotljivo pravilna. Govorica njegovega barona je šolski, da, institutski primerek naše uradne intonacije. (Naj pripomnim, da je Severjeva intonacija popolnoma pravilna pri vseh likih, ki »leže« njegovi igralski naravi, se pravi pri vseh tistih, ki so iz krvi in mesa, ne iz tez in papirja.)

6. Njegova barvna paleta (barva izjav) je mehka in s poudarki na svetlobi in osončenosti. Vsi odtenki nastajajo s prelivanjem skoz temeljno barvo, ki ji recimo »prijazno tumpasta« (Linhartov izraz) dobrodušnost. Ne vem, če je kateri slovenski igralec s svojo vlogo razpršil toliko poskakujočega sonca, kakor se je to posrečilo Severju v baronu.

7. V obravnavanem prizoru ni izjave, ki bi bila brez napetosti. Povsem jasno je, da Sever nenehno menjuje njeno moč (večja ali manjša napetost izjavljanja), vendar je ni izjave, ni ga takta, ki bi bil brez »toka«. Nikoli ne pade na stopnjo neprizadete, nenapete oralistike. Vendar je treba spet pripomniti, da nikoli ne prenapenja, nikoli po teatrsko ne »trpi«. Tudi tu je ves v mejah sproščene naravnosti.

8. Poigravanje z ritmi zlogov (da, celo zlogov!), taktov in izjav je bogato, učinkovito, a tudi smiselno in zmeraj v mejah naravnosti. Terjalo bi posebno obravnavo. Kako bi rekli — ritem, ki mu seveda ni samo stvar golega časa, ima na vajejih, krotiti in niansirati ga zna, kot smo videli, celo v zelo kratkih taktih. Z njihovo menjavo dosega ne le plastiko, ampak tudi komične učinke. O našem prizoru lahko zanesljivo trdimo, da mu je ritem sila živ in da v vsakem taktu kaže drugačno življenje. Ritmi se mu torej nikoli ne ponavljajo. Zato nikoli ni enoličen ali deklamatorski. Njegovo določevanje ritmov je tako neposredno in zanesljivo, da ni mogoče nedvoumno razsoditi, ali so iz načrta in jasne zavesti, ali pa se mu sproti rojevajo sami od sebe.

9. Dinamika replik, kompleksov, prizorov (in dejanj), ki je v bistvu vsota ritmov izjav, je brez dvoma načrtna, vendar je prečiščeno potegnjena iz življenja, ne iz teatra.

10. Njegova govorna navzočnost je živa in stalna, sodelovanje s partnerjem čvrsto ter nikjer in nikoli pretrgano. Zato njegove replike niso solistične, rastejo iz nenehnega spremljanja in poslušanja. Ni težko ugotoviti, da je odličen ustvarjalec dialoga v napadu in obrambi, kot prožilec ali odbijalec, seveda s pripombo, da to igrivo in zapleteno podajanje ni le od njega odvisno. Vendar zna dati partnerju priložnost! Gradi normalne, strnjene in pregledne enote. Ne uporablja umetelnih parad in slepil. Izjave ostajajo zveste svojemu namenu, obsegu in vsebini. »Podtekst« prinaša po skritem kanalu, mimogrede, brez opozorilnih tabel, zato pa z zanesljivim zadetkom. Takti so kot deli izjave jasno in bistro zarezani in pametno speti in zlit. Nič ni na silo in proti naravi. Ni podčrtavanj, ni logicistike, namesto tega so barve, ritmi in muzika. Nič ni predavanja in razlaganja, je le dramatična risba in sklenjeni tok potoka in reke.

11. Trdimo lahko, da ima tekst v mezincu. Spoštuje avtorjevo besedilo tako zelo, da v obdelanem prizoru ni najti niti enega primera, ki bi bila v njem porušena Linhartova skladnja. Narobe: ujetje igralca z besedilom je popolno, izčrpa in izkoristi ga do golih kosti, njuna spojitev je kar ljubezenska, slast ob nji prav izjemna, kakor jo je začutiti npr. pri Vilaru ali Philippu ob stiku s klasicisti.

Očitati bi mu mogli le ponavljanje posameznih besed («Vidam za vrátmæ an an an an / an an / an an interfat al nekaj tacga dol vísæt»), dodajanje enozložnih protez in pod. ter vstopno, vmesno in zaključno (v izjavi) momljanje in godljanje. Toda opazili smo, da gre v večini primerov za imenitne ustvarjalne posega (npr. ko v II. dejanju hoče vedeti, kdo je v sosednji sobi, se požene skoz replike brez repetacij — ritem mu jih ne dovoljuje), le včasih tudi za mašila. (Podrobnejša obravnava tega pojava v celotnem Severjevem delu bi pokazala, da gre za posebno lastnost igralskega izražanja, ki sega globoko v značaj in proces njegovega ustvarjanja.)

12. Sever je pri govornem oblikovanju barona vseskozi dosledno zvest svojemu liku; njegov baron ni konglomerat najrazličnejših govornih načinov, ampak vseskoz iz enega kosa, vseskozi ubran in uglašen na govorno-melodično lestvico zmeraj iste tonalitete. Sever je govorec-muzik, govorec-skladatelj. — Govorni proces svojega lika opravlja z užitek. Ta užitek izhaja iz njegovega slovenstva, iz njegove zagledanosti v like iz slovenske dramske književnosti in še posebej iz njegove ljubezni do »Matička« in do Linharta. Zato je njegov baron ljudsko in nacionalno obarvan, je pravzaprav — poleg barona Zoisa — edini slovenski baron. Ta karakteristika daje Baronu tako živo eksistenco, da so Severjeve igralske prvine skoraj, njegove civilne pa popolnoma zabrisane. Naša vera vanj je popolna do pretresljivosti. Upravičeno je vprašanje: ali ni ta baron najpomembnejša ali vsaj ena redkih igralskih emanacij slovenstva, ki se postavljajo obenj le še Lipahov Hvastja, Cesarjev Krjavelj in Potokarjev Krefl.

La diction de Sever dans Matiček de Linhart

En analysant la diction de Sever dans une seule scène de la comédie de Linhart »La joyeuse journée ou le mariage de Matiček« (il s'agit d'un enregistrement sur bande magnétique de la représentation donnée au théâtre Drama de Ljubljana en 1966), l'auteur essaie de présenter la diction de Stane Sever telle qu'il l'a créée dans le rôle du Baron. L'auteur constate que c'est précisément dans ce rôle que Stane Sever a créé une diction jamais atteinte à ce degré dans tout le théâtre slovène.

Zadnje dramske vloge Staneta Severja

Torkar I.	Svetloba senč	Igralec	27. 10. 1961
Cankar I.	Kralj na Betajnovi	Kantor	27. 12. 1961
Dürrenmatt F.	Romulus Veliki	Romulus Augustus	23. 2. 1962
Kreft B.	Krajnski komedijanti	Baron Shiga Zois	16. 4. 1962
Mikeln M.	Administrativna balada	Glavni urednik	
		Diskutanta	9. 11. 1962
Krleža M.	V agoniji	Baron Lenbach	29. 1. 1963
Behan B.	Talec	Pat	16. 4. 1963
Shakespeare W.	Kralj Lear	Lear	28. 4. 1964
Adamov A.	Pomlad 71	Tonton	9. 10. 1964
Cankar I.	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Župan	15. 5. 1965
Sartre J.-P.	Hudič in ljubi bog	Goetz	1. 10. 1965
Linhart A. T.	Ta veseli dan		
	ali Matiček se ženi	Baron Naletel	4. 3. 1966
Bolt R.	Človek za vse čase	Sir Thomas More	7. 10. 1966
Remec M.	Delavnica oblakov	Sivi	14. 1. 1967
Shakespeare W.	Troilus in Kresida	Pandarus	8. 4. 1967
Cankar I.	Hlapci	Župnik	7. 10. 1967
Pinter H.	Vrnitev	Max	24. 10. 1967
Beckett S.	Čakajoč na Godota	Estragon	13. 1. 1968
Kozak P.	Kongres	Samson	24. 2. 1968
Smole D.	Krst pri Savici	Patriarh oglejski	25. 1. 1969
Kleist H.	Princ Homburški	Polkovnik Kottwitz	21. 5. 1969

* S tem nadaljujemo seznam, ki je bil objavljen ob igralčevem jubileju v Gledališkem listu Drame SNG, 1961—62, št. 1.

Les rôles de Sever

La présente liste des rôles de Stane Sever au théâtre est un supplément à la liste publiée dans le Gledališki list de Drama, Ljubljana, 1961/2, no 1.



Zadnji nastop Mileve Zakrajškove na Borštnikovem srečanju (Maribor, oktobra 1970; na sliki z M. Bačkom)

Vloge Mileve Zakrajškove

V Mariboru je umrla 5. maja 1971 dramska igralka Mileva Zakrajškova (rojena 6. avgusta 1885 v Postojni). V mariborskem gledališču je redno nastopala od leta 1926 pa do konca sezone 1958—59 in opravila v tem času izredno obsežno in bogato umetniško delo. V počastitev njenega spomina objavljamo seznam njenih vlog v povojnem obdobju (1945—1961), ki ga je pripravil D. Mevlja; pregled predvojnega dela naše igralkke bomo natisnili v prihodnjem zvezku.

1. Leonov L.	Vdor	Demidjevna	8. 12. 1945
2. Collalto - MatiuZZi A.	Beneški trojčki	Eleonora	23. 2. 1946
3. Gogolj N. V.	Ženitev	Fjokla	27. 4. 1946
4. Molière	Tartuffe	Pernellova	4. 6. 1946
5. Katajev V. P.	Milijon težav	Parasjuk, mati	4. 7. 1946
6. Cankar I.	Pohujšanje v dolini šentflorjanski	Županja	12. 10. 1946
7. Potrč I.	Kreflova kmetija	Liza Kreflova	16. 10. 1946
8. Wuolijoki H.	Žene na Niskavuoriju	Mati na Niskavuoriju	23. 11. 1946
9. Gabbe T. G.	Mesto mojstrov	Babica Tafaro	19. 4. 1947
10. Nušić B.	Dr.	Mara Cvijović	24. 5. 1947
11. Cankar I.	Za narodov blagor	Mrmoljevka	27. 10. 1948
12. Petrov E. P.	Otok miru	Missis Jacobs	22. 1. 1949
13. D'Usseau A. - Gow J.	Globoko so korenine	Bella Charles	19. 3. 1949
14. Ostrovski A. N.	Brez dote	Harita Ignjatjevna	14. 6. 1949
15. Cankar I.	Kralj na Betajnovi	Hana	1. 11. 1949
16. Božić M.	Umik	Dujka Novak	19. 1. 1950
17. Miller A.	Vsi moji sinovi	Kate Keller	30. 5. 1950
18. Držić M.	Plakir	Vukosava	10. 10. 1950
19. Ibsen H.	Strahovi	Helena Alvingova	26. 5. 1951
20. Gorinšek D.	Rdeča kapica	Babica	
21. Shakespeare W.	Romeo in Julija	Dojka	25. 11. 1951
22. Budak P.	Metež	Manda	3. 1. 1953
23. Shaw G.	Cezar in Kleopatra	Ftatateeta	18. 4. 1953
24. Klabund	Krog s kredo	Čangovka	23. 5. 1953
25. De Filippo E.	Neapeljski milijonarji	Adelaida	6. 2. 1954
26. Kreft B.	Velika puntarija	Uršula Hening	15. 4. 1954
27. Treves L.	Don Juanova pisma	Dona Constantia	12. 6. 1954
28. Sarment J.	Mamouret	Catherine Mamouret	31. 5. 1955
29. García Lorca F.	Mariana Pineda	Sestra Carmen de Borja	29. 11. 1955
30. Hofman B.	Svetloba velike samote	Starka	14. 4. 1956
31. Shaw G.	Pygmalion	Gospa Higginsova	1. 6. 1957
32. García Lorca F.	Dom Bernarde Albe	Marija Josefa	30. 10. 1957
33. Casona A.	Drevesa umirajo stoje	Babica Eugenia	15. 2. 1958
34. Remec M.	Mrtvi Kurent	Treza Vegan	27. 2. 1960
35. Prežihov V. - Mikeln M.	Samorastniki	Starka	18. 3. 1961

Rôles de Mileva Zakrajšek

L'actrice Mileva Zakrajšek (décédée en 1971) joua surtout au Théâtre Drama de Maribor. La liste de ses rôles, présentée ci-dessus est incomplète car il n'a pas encore été possible de constater avec exactitude tous ses rôles avant la deuxième guerre mondiale étant donné que les archives du théâtre de Maribor ont été complètement détruites par les Allemands.



Mileva Ukmar-Boltarjeva
v Shawovi »Candidi« (1954)

Vloge Mileve Ukmar-Boltarjeve

Dne 27. aprila 1971 je umrla na zdravljenju v Švici dramska igralka Mileva Ukmar-Boltarjeva, dolgoletna članica ljubljanske Drame, kjer je nastopala od sezone 1929—30 pa do upokojitve. V tridesetih letih rednega dela je odigrala umetnica stopetindvajset vlog, katerih seznam smo pripravili ob njenem slovesu.

1. Nestroy J.	Za ljubezen so zdravila	Ulrika Gričarjeva	25. 1. 1930
2. Špicar J.	Pogumni Tonček	Prva vila	2. 2. 1930
3. Lipah F.	Glavni dobitek	Ančka	8. 3. 1930
4. Shakespeare W.	Vihar	Miranda	13. 3. 1930
5. Gregorin E. — Tominec R.	INRI	Mati	15. 4. 1930
6. Begović M.	Pustolovec pred vrati	Plavolasa gospa	8. 5. 1930
7. Shakespeare W.	Sen kresne noči	Helena	1. 10. 1930
8. Andrejev L. N.	Mladoletje	Zinaida Vasiljevna	8. 10. 1930
9. Leskovec A.	Kraljična Haris	Helena Polajnarjeva	11. 10. 1930
10. Nušić B.	Gospa ministrica	Dara	31. 10. 1930
11. Golia P.	Princeska in pastirček	Botra Šuma	6. 1. 1931
12. Real M. — Ferner M.	Trije vaški svetniki	Marjanca	21. 1. 1931
13. Finžgar F. S.	Divji lovec	Majda	9. 2. 1931
14. Blumenthal O. — Kadelburg G.	Pri Belem konjičku	Olga	29. 3. 1931
15. Hofmannsthal H.	Slehernik	Vera	26. 4. 1931
16. Tolstoj L. N.	On je vsega kriv	Marfa	16. 5. 1931
17. Nestroy J.	Pritličje in prvo nadstropje	Ančka	24. 9. 1931
18. Rostand M.	Vest	Angelika	14. 10. 1931
19. Golar C.	Dve nevesti	Liza	4. 11. 1931
20. Raimund F.	Zapravljivec	Vila Keristana	6. 12. 1931
21. Shaw G.	Zdravnik na razpotju	Minnie Tinwell	17. 2. 1932
22. Krleža M.	Leda	Druga dama	27. 4. 1932
23. Connors B.	Roksi	Mary Baxter	18. 9. 1932
24. Krasnopolskij P. F.	Zločin in kazen	Dunja	22. 9. 1932
25. Ibsen H.	Gospa Inger na Oestrotru	Elina Guldenloewe	21. 10. 1932 5. 11. 1932
26. Zuckmayer C.	Veseli vinograd	Vehova Kati	2. 12. 1932
27. Merežkovskij D. S.	Carjevič Aleksej	Jevrosinja	obn. 12. 5. 1937
28. Yeats W.	Gospa Cathleena	Mlada ženska	4. 2. 1933
29. Shakespeare W.	Hamlet	Igralka	30. 3. 1933 obn. 20. 4. 1940 obn. 5. 10. 1941
30. Shakespeare W.	Hamlet	Kraljica (v igri)	30. 3. 1933 obn. 20. 4. 1940 obn. 5. 10. 1941
31. Frank L.	Karel in Ana	Ana	10. 5. 1933
32. Strindberg A.	Sonata strahov	Gospodična	21. 9. 1933
33. Raupach E.	Mlinar in njegova hči	Marica	28. 10. 1933
34. Ferner M. — Neal M.	Turške kumare	Sulejma	5. 11. 1933
35. Golia P.	Kulturna prireditelj v Črni mlaki	Libuška	17. 12. 1933
36. Engel A. — Horst J.	Raj potepuhov	Erna Koren	31. 12. 1933

37. Lichtenberg W.	Kariera kanclista Winziga	Anica	25. 1. 1934
38. Tavčar I. - Marija Vera	Visoška kronika	Rozala	3. 3. 1934
39. Dostojevski F. M. - Debevec C.	Bratje Karamazovi	Katja	7. 4. 1934
40. Galsworthy J.	Družba	Margareta Orme	24. 5. 1934
41. Kostov S. L.	Goljemanov	Dragijeva	7. 6. 1934
42. Rostand E.	Orlič	Terezija de Lorget	29. 9. 1934
43. Cankar I.	Hlapci	Lojzka	9. 10. 1934
		obn.	2. 2. 1939
44. Strindberg A.	Velika noč	Kristina	31. 10. 1934
45. Niccodemi D.	Postržek	Franca	1. 2. 1935
46. Shakespeare W.	Beneški trgovci	Porzia	16. 3. 1935
47. Sofokles	Kralj Edip	Druga strežnica	8. 9. 1935
48. Puškin A. S.	Kameniti gost	Laura	1. 10. 1935
49. Begović B.	Med včeraj in jutri	Mila Maronovičeva	3. 10. 1935
50. Škvarkin V. V.	Tuje dete	Agripina Semjonovna	5. 10. 1935
51. Hamik A.	Vesela božja pot	Planšarica Marička	28. 11. 1935
52. Golia P.	Uboga Ančka	Kraljica	8. 12. 1935
53. Besier R.	Tiran	Henrieta	20. 5. 1936
54. Shakespeare W.	Kralj Lear	Goneril	27. 9. 1936
		obn.	23. 11. 1949
55. Katajev V. P.	Kvadratura kroga	Pavla Junkova	11. 11. 1936
56. Žigon J.	Kadar se utrga oblak	Lenka	30. 11. 1936
57. Hamik A.	Repoštev	Trsklja	20. 12. 1936
58. Gregorin E.	Kralj z neba	Angel oznanjenja	23. 12. 1936
59. Fodor L.	Matura	Prof. dr. Ana Matè	7. 4. 1937
		obn.	1. 2. 1944
60. Rostand E.	Cyrano de Bergerac	Točajka	1. 6. 1937
61. Neal M. - Ferner M.	Tisočak v telovniku	Micika	19. 6. 1937
62. Pahor J.	Viničarji	Hana	28. 9. 1937
63. Brecht B. - Weill K.	Beraška opera	Lucy	30. 9. 1937
64. Petrović P.	Vozel	Ana	24. 10. 1937
65. Čapek K.	Bela bolezen	Maršalova hči	11. 12. 1937
66. Župančič O.	Veronika Deseniška	Brigita	22. 1. 1938
67. Streicher F.	Zadrega nad zadrego	Fani	1. 3. 1938
68. Tolstoj A. K.	Car Fjodor	Knežna Mstislavska	22. 9. 1938
69. Finžgar F. S.	Veriga	Micka	24. 9. 1938
70. Wuolijoki H.	Žene na Niskavuoriju	Gospa Martila	27. 9. 1938
71. De Benedetti A.	Trideset sekund		
	ljubezni	Eleonora Aguzzijeva	22. 10. 1938
72. Strindberg A.	Labodka	Prinčeva mati	16. 11. 1938
73. Piskoř K.	Upniki na plan!	Mila Vitkova	21. 1. 1939
74. Štandeker L.	Prevara	Gorjupova Lonka	4. 3. 1939
75. Tolstoj L. N.	Živi mrtvec	Dama	4. 4. 1939

76. Shakespeare W.	Othello	Desdemona	10. 5. 1939
77. Lenormand H.-R.	Strahopetec	Gospa Ystad	2. 3. 1940
78. Nestroy J.	Danes bomo tiči	Gospodična Cvetkova	3. 5. 1940
79. Finžgar F. S.	Naša kri	Jerica	1. 6. 1940
80. Schiller F.	Kovarstvo in ljubezen	Lady Milfordova	5. 10. 1940
81. Shakespeare W.	Komedija zmešnjav	Emilija	6. 5. 1941
82. Jalen J.	Dom	Grčarjeva Ivanka	12. 11. 1941
83. Gregorin E.	Oče naš	Helena	7. 10. 1942
84. Ibsen H.	Gradbenik Solnes	Hilda Wangel	12. 11. 1942
85. D'Annunzio G.	Jorijeva hči	Mila di Codra	19. 5. 1943
86. Tavčar I. - Sest O.	Cvetje v jeseni	Hatinka	14. 10. 1943
87. Cajnkari S.	Potopljeni svet	Klara Vigny	21. 10. 1943
88. Ibsen H.	Normanski junaki	Dagny	21. 11. 1943
89. Leskovec A.	Vera in nevera	Marida	22. 1. 1944
90. Cankar I.	Lepa Vida	Milena	23. 3. 1944
91. Pregelj I.	Azazel	Mirjam	13. 4. 1944
92. Moreto y Cabaña	Dona Diana	Dona Fenisa	27. 5. 1944
93. Rehar R.	September	Marta Soljanova	31. 10. 1944
94. Schiller F.	Marija Stuart	Marija Stuart	28. 11. 1944
95. Shaw G.	Pygmalion	Eynsford Hillova	4. 3. 1945
		obn.	3. 4. 1953
96. Begović B.	Gösta Berling	Gospa Scharlingova	14. 3. 1945
97. Grillparzer F.	Ljubezni in morja valovi	Hero	4. 4. 1945
98. Majcen S.	Matere	Julka s ceste	27. 4. 1945
99. Kreft B.	Velika puntarija	Pasančeva žena	13. 10. 1945
100. Žižek F.	Miklova Zala	Zala	14. 5. 1947
101. Kranjec M.	Pot do zločina	Roza Mayer	11. 12. 1947
102. Petrov J.	Otok miru	Missis Simpson	28. 12. 1948
103. Cankar I.	Za narodov blagor	Mrmoljevka	16. 10. 1949
104. Miller A.	Vsi moji sinovi	Sue Bayliss	9. 1. 1950
105. Kreft B.	Celjski grofje	Barbara	14. 10. 1950
106. García Lorca F.	Dom Bernarde Albe	Druga žena	21. 10. 1950
107. Cankar I.	Za narodov blagor	Hišna pri Grozdovih	9. 1. 1951
108. Ibsen H.	Stebri družbe	Gospa Rummlova	10. 6. 1951
109. Tolstoj L. N.	Moč teme	Anisjina botra	5. 11. 1951
110. Shakespeare W.	Rihard Tretji	Lady Ana	12. 4. 1952
111. Gogolj N. V.	Revizor	Korobkinova žena	2. 1. 1953
112. Shakespeare W.	Romeo in Julija	Grofica Montegova	14. 5. 1954
113. Shaw G.	Candida	Candida	25. 11. 1954
114. Cankar I.	Hlapci	Kmetica	7. 5. 1955
115. García Lorca F.	Svatba krvi	Soseda	13. 10. 1955
116. Golia P.	Jurček	Mati Meta	26. 11. 1955
117. Javoršek J.	Povečevalno steklo	Prijazna ženska	16. 3. 1956
118. Shakespeare W.	Historija o Henriku IV, II. del	Lady Northumberland	20. 10. 1956
119. Brecht B.	Kavkaški krog s kredom	Kmetica v predigri	4. 3. 1957

120. Brecht B.	Kavkaški krog s kredo	Kmetica	4. 3. 1957
121. Shakespeare W.	Ukročena trmoglavka	Krčmarica	26. 12. 1957
122. Iwazskiewicz J.	Poletje v Nohantu	Gospodična de Rosières	20. 2. 1958
123. Volkov N. D.	Ana Karenina	Dolly	25. 4. 1958
124. Mihalkov S. V.	Šestero mušketirjev	Angela Knezova	21. 12. 1958
125. García Lorca F.	Yerma	Druga starka	9. 10. 1958

Rôles de Mileva Ukmar-Boltarjeva

Toute la carrière de l'actrice Mileva Ukmar-Boltarjeva (1906—1971) se déroula au Théâtre national de Ljubljana où elle créa ses meilleurs rôles dans la période jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale.



DOSTAVKI IN POPRAVKI

V članku »Delo Bojana Stupice v slovenskih gledališčih«, Dokumenti št. 16, je na str. 181 dodati po vlogi pod 7 še dve vlogi:

7 a Nušič B.	Pot okoli sveta	Janačko Kostić	10. 3. 1936
7 b Nušič B.	Pot okoli sveta	I-li-a	10. 3. 1936

V Dokumentih št. 17, str. 64 (članek o Klemenčičevem marionetnem gledališču) mora biti pod drugo sliko letnica 1913 in ne 1918.