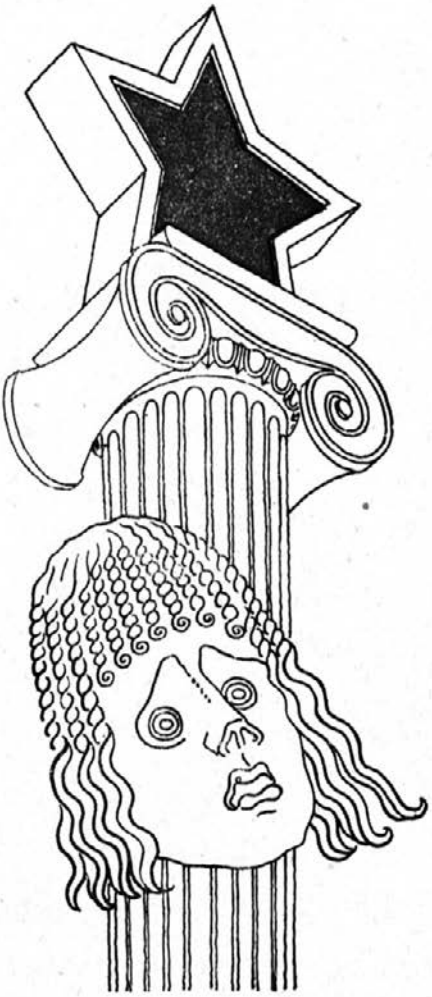
GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

DRAMA **1946-47**



35-LETNICA UMETNIŠKEGA DELOVANJA

IVANA LEVARJA

Premijera v soboto 14. XII. 1946

Gospoda Glembajevi

Drama v treh dejanjih iz življenja zagrebške patricijske rodbine

Spisal Miroslav Krleža — Režiser in scenograf: Bojan Stupica

Ignacij Jacques Glembay, bančnik, šef firme Glembay Ltd. Company, pravi tajni svetnik	**I. LEVAR**
Baronica Castelli-Glembay, njegova druga legitimna soproga	S. Severjeva
Dr. phil. Leone Glembay, sin Ignacija in njegove prve soproge, rojene Basilides-Danielli	V. Skrbinšek
Sestra Angelika Glembay, rojena baronica Zygmuntovicz	I. Mežanova
Titus Andronicus Fabriczy-Glembay, bratranec bančnika Glembaya, veliki župan v pokoju	E. Gregorin
Dr. iur. Puba Fabriczy-Glembay, advokat, pravni konzulent firme Glembay Ltd. Company	B. Miklavc
Dr. med. Pavel Altmann, zdravnik	B. Peček
Dr. theol. et phil. Alojzij Silberbrandt, baroničin spovednik	I. Jerman
Nadporočnik von Ballocsansky	S. Česnik
Franc, sluga	M. Bajc
Johan, sluga	S. Sever

Dejanje se odigra v eni noči, v poznem poletju, eno leto pred prvo svetovno vojno. I. dejanje med eno in pol tretjo. II. dejanje med pol tretjo in pol četrto. III. dejanje okrog pete ure zjutraj

Kostume po načrtih **Mije Jarčeve** izvršila gledališka krojačnica pod vodstvom **Jožeta Novaka** in **Živke Jančeve.** Dekor izvršila gledališka slikarna pod vodstvom akad. slikarja **Marjana Pliberška**

Inspicient: **N. Simončič** — Odrski mojster: **A. Podgorelec**
Šef razsvetljač: **V. Lavrenčič** — Lasuljar: **A. Cečić**

Cena Gledališkega lista din 10.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
Predstavnik Povel Golia. Uredil Emil Smasek. Tiskarna Slovenija
Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST
SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI
1946-47 DRAMA Štev. 4

Pet in trideset let naporne, smele in zmagovite igralske poti Ivana Levarja je za nami. Večina njegovega dela je bila posvečena Slovenskemu Narodnemu gledališču, Operi in Drami, ki si ju brez izredno bogate galerije njegovih odrskih stvaritev sploh ni mogoče zamisliti. Že ob njegovi petindvajseti obletnici je bilo prav na tem mestu poudarjeno, da je Levarjevo delo trden temelj slovenske odrske umetnosti, ki je v njem hkratu dosegla enega izmed svojih vrhov. Danes, po desetih letih, ki so nam prinesla novo vrsto Levarjevih odrskih stvaritev, moremo to ponoviti še z večjo gotovostjo. Toda ta leta so nasilno pretrgala Levarjevo umetniško pot. Kakor tisoči poštenih Slovencev se je tudi Levar znašel v nemških taboriščih smrti, a še tam je s svojo živo besedo vlival poguma svojim sotrpinom.

Danes je znova nosilec osrednjih repertoarnih vlog, poleg tega pa tudi pedagog, ki na Akademiji za igralsko umetnost s svojim bogatim znanjem vzgaja nov gledališki naraščaj — nove igralce, ki bodo njegove izkušnje posredovali bodočim rodovom. Velikemu pionirju slovenskega igralstva iskreno zahvalo in priznanje k njegovemu jubileju!

Uprava Narodnega gledališča
in
Ravnateljstvo Drame

Ivan Levar

Josip Vidmar:

ZA ODRSKIMI SENCAMI

Nemogoče je, da bi v kratkem članku le približno, a kamoli podrobno opisali doživljaje, ki jih je Ivan Levar s svojimi igralskimi stvaritvami nudil obiskovalcu našega gledališča. Njegovih velikih vlog je preveč in nekatere izmed njih so bile prebogate, da bi jih bilo mogoče izčrpati in verno obnoviti. Prav tako pa tudi ne nameravam navajati značilnosti Levarjeve igralske narave, ki jo je mogoče v njeni silni in težki heroičnosti določno čutiti v dolgi vrsti njegovih vlog. Hoče se mi povedati nekaj bolj intimnega, nekaj kar sem osebno doživljal z nekaterimi njegovimi kreacijami. Prav za prav bi rad bežno očrtal samo tri silhuete, tri kratke momente iz vrste njegovih odrskih likov, ki so zaradi svoje pretresljivosti za zmeraj živo shranjeni v mojem srcu — poleg tolikih drugih. Izbral sem te tri, ker so mi posebno ljubi in ker se v njih z vso močjo izraža Levarjev format. Opisal bi jih rad in po teh treh momentih nakazal, kakšna je moč in veličina Levarjeve igre ali vsaj kakšne so umetniške možnosti te izrazite igralske osebnosti.

1

Težak mrak. Zlato-obokani kremeljski hrami v tretjem dejanju »Borisa Godunova«. Nesrečni car, naslednik Fjodorja Ivanoviča, omadeževan s krvjo njegovega nedoraslega brata, se v smrtnem boju poslavlja od svojega sina:

Zdravstvuj, sin moj, umiram —
in car boš kmalu ti, sin moj.
O, ne vprašuj, kako jaz sedel sem na prestol.
Ti carjeval boš zakonito!...
Bože moj! Ozri se name
in bodi milostiv sodnik,
Ne prosim zase zdaj.

Tako govori besedilo in njegov smisel sta žalost in skrb tega grešnega carskega očeta. Še danes slišim in vidim Levarja v tem prizoru. Kako je izčrpal, kako daleč, do kakšnih globin je prodrl v psiho te osebnosti, ki jo je predstavljal? Izraz njegovega glasu in njegove kretnje so govorile bistveno mnogo globlje, kot govore besede, ki izražajo samo situacijo. Vsa osebnost in vsa usoda nesrečnega carja sta oživeli pred teboj. Čutil si dih prihajajoče smrti, pekoč predsmrtni kes velikega grešnika. Strah pred božjo jezo, ne več za lastno osebo, temveč za svoje otroke, da se ne bi zgodilo po starem zakonu usode in da bi padla nedolžna kri na deco, ki je brez krivde — in za tem strahom še rahlo upanje v božjo milost. Vsa ta čustva so se silovito gnetla v Levarjevi odrski podobi, vse pa je

preraščalo in se hranilo od njih, dokler jih ni vseh sprejelo vase osnovno čustvo, neki prvobitni nagon umirajoče bedne kreature, ki se poslavlja od sveta in se v nepopisni ljubezni s strahom ni upanjem oklepa svojega otroka, svojega plodu, v katerem bo sama živela dalje, živela, živela! To elementarno čustvo je bilo tako silovito, da je polagoma preglasilo vsa druga, da ti je zlosrečni car izginil iz zavesti in da je ostalo pred tabo samo še živo bitje, ki bije smrtni boj, ki se oklepa bitja, v katerem vidi svoje nadaljevanje, za katerega trepeta v nekem velikem, večnem strahu, in bitje, ki je neznansko ginljivo, pretresljivo in veličastno v svoji poslednji stiski.

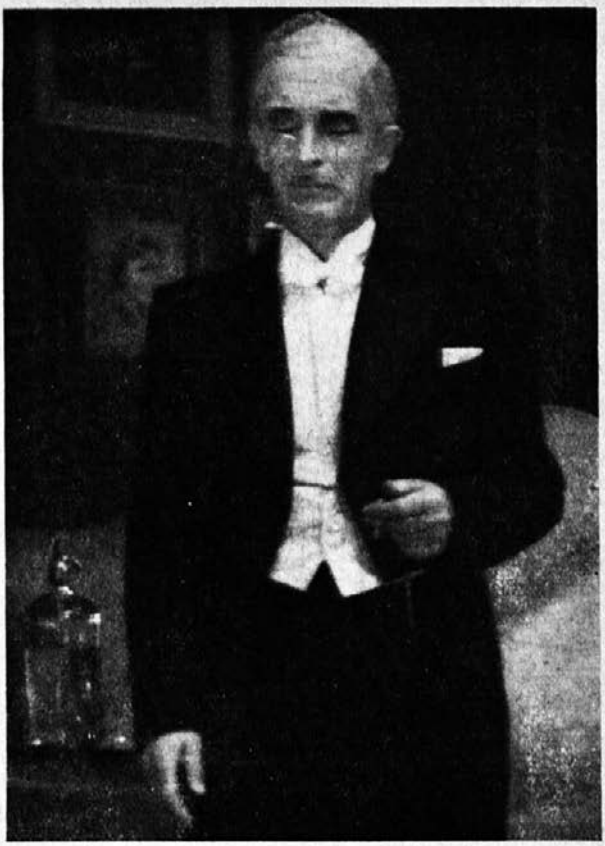
Videl in slišal sem zelo znamenite Borise Godunove, pretresljivejši, bolj človeški ni bil nobeden od Levarjevega.

2

Soareja pri Glembajevih je končana. V razkošni, svetli sobi sloni in poseda še nekaj odlično oblečenih Glembajev. Široka steklena vrata v ozadju so odprta na verando ali na estrado. Leone Glembay bega nervozno in z nekakšnimi opičjimi kretnjami po salonu in pripoveduje sorodstvu preteklost in početje očetove priležnice in žene, baronice Castellijeve. Njegove besede so težke, sovražne in kompromitirajo baronico brezobzirno in sramotno. Nenadoma se na verandi v ozadju pojavi stari Glembay s cigaro v roki. Prisluhnil je in obstal. Pojmil in za trenutek otrpnil. Leone ga ne vidi in nadaljuje vedno nervozneje, vedno fanatičneje. Tedaj se stari zgane znova. Kako čudovit je bil Levar ta trenutek!

Bila je samo kretnja, niti ne, morda samo gib s telesom, toda gib, ki je bil kot izraz več kot kos celoti in teži tega položaja. Bil je kratek, bežen in zadržan, toda težak, masiven in grozeč, kakor čustvo, iz kakršnih nastajajo velike drame. Bilo je, kakor da hoče stari elegantni gospod stopiti naprej in vendar spet, kot da se je tam zadaj stisnila k tlom velika, težka zver, ki hoče planiti. Prvobiten in divji prizor, a kajpada v skrajno obrzdani distingvirani obliki; gentlemanska kretnja in vendar vzgib, ki ni bil nič manj nevaren kakor pritajena preža tigra med džungelskim trstjem. Stari Glembay se je zganil, se hipoma obvladal, obstal; le cigaro je s spokojno odločnostjo dvignil k ustom, postal in izginil.

Samo to. — Toda v tej brzdani kretnji se je vsa vroča tajila strahovita in divja strast zadetega in ranjenega bitja, ki se hoče i maščevati i braniti, ki hoče raniti, kakor je ranjeno samo. Ta trenutek, ta pridušeni prizor je odprl jez za naval strasti in dogodkov v drugem dejanju, kjer se zver v Glembajevih razkrije do kraja in kjer se okrutno in do kraja razgali vsa resnica o človeku, ki se je skrivala za odličnimi formami. Ti kasnejši dogodki so težki in hrupni, niso pa nevarnejši od onega kratkega prizora v Levarjevi



V vlogi Ignacija Glembaya v Krleževi drami »Gospoda Glembajevi«

interpretaciji, od prizora, ki daje vsemu drugemu dejanju temelj in globoko vernost, in niso bili igralsko bolj pretresljivi, kakor kratki in v trenutku obrzdani gib starega Glembaya in kratka pot roke s cigaro do ust. Ta nema kretnja je bila umetniško popolna in je s skrivnostno lučjo bliskoma razjasnila starega gentlemana in človeka sploh z vsemi njegovimi nagoni, strastmi in notranjimi uzdami.

3

Če bi že kdo hotel pri teh dveh vlogah dvomiti o kreativnosti Levarjeve igre in če bi poglavitno zaslugo za veličino obeh prizorov pripisal Puškinu oziroma Musorgskemu in Krleži, bi njegov pomislek nikakor ne mogel obveljati pri tretji vlogi, o kateri bom govoril, ker se pri nji poglavitni del Levarjeve stvari očitno prične tam, kjer se avtorjeva konča.

V newyorškem hotelu sklepa svoje račune z življenjem Larry Renault, pozabljeni, zapiti in v življenju pogaženi filmski zvezdnik. Brez službe, brez denarja, v obupnem položaju, pijan in užaljen. Treba je seči po revolverju. Vse življenje je bil ubog, razvrateu ničè, kvečjemu odrasel, razvajen in pokvarjen otrok. Zdaj mora biti mož. Revolver je pri roki, odločitev je kratka. Toda ne, umreti je treba v skladu z življenjem. Visok in silovit, v fraku, sede v naslanjač, nastavi revolver na sencè, nato na prsi, z drugo roko si drži zrcalo — otroška, samoljubna kretnja. Gleda se v zrcalo in se melanholično, ne, sentimentalno smehlja. Melanholija je pretehtno čustvo za to siromašno srce. Nato poči strel.

Do tod je vodil Levarja avtor, samo s to razliko, da v knjigi Larry odpre plinske pipe, kar pa je pri nas režiser spremenil. Po strelu se pričenja samostojno Levarjevo delo — kratko, toda veliko. Strel poči in Larry se za trenutek iz prirodne vztrajnosti še smehlja. Zrcalo mu pade iz rok, nesrečnež vstane, obraz se mu zgane in oči široko odpro. Te oči so me prevzele in pretresle. Občutil sem dogodek takole: Larry se je smehljal, saj se je ravnokar še celo gledal v zrcalo. Ostal je še, kar je bil v življenju, ubog ničè. Smehljal se je sentimentalno in plehko in je mislil, da je to vse, kar ga še čaka. Toda nenadoma, nenadoma so njegove oči spregovorile, kakor da bi ta bedni človek od nekod v svoji notranjosti zaslišal silne korake, — tudi jaz sem slišal razločno, kakor da bi ti koraki odmevali v nekem ogromnem obokanem prostoru. Tako nazorno, tako telesno še nisem nikdar občutil človeške notranjosti. Kajti ta mogočni prostor s težkimi odmevi je bila človeška notranjost in v nji se je dogajalo tisto veliko dejstvo, ki se je tako nepopisno žalostno in lepo izražalo v Larryjevih, se pravi, Levarjevih očeh, dejstvo, ki mu pravimo smrt.

Rekel sem o tej smrti, da je treba umreti v skladu z življenjem. Levar me je poučil globlje in resničneje. Njegova igra mi je govorila, da vsako bitje umre v skladu s svojo naravo, ne samo v skladu z življenjem. Larry je bil v življenju nič, toda bil je človek, me je prepričal Levar, in ker je bil človek, četudi prazen in zavržen, pred obličjem smrti je bil tisto, kar je vsakdo, živo bitje, v katerem se gode prečudovite, velike in svete stvari, ki občutljivo človeško srce morajo ganiti in pretresti. Zato spoštuj človeka in spoštuj življenje, kajti človek — tak ali tak — je prizorišče velikih stvari in življenje je dragoceno, samo enkrat dano, lahko ga lahkomiselno vržeš s sebe, toda kaj je, boš spoznal vsaj, ko ti ne bo več poti nazaj. Tako mi je govoril Levar, ta pustolovec in umetnik, in me do dna prepričal s čudovito naravnostjo, s katero je v imenu človeka in življenja tako brez notranje protislovnosti poveličal svojega ubogega Larryja Renaulta v njegovi smrtni uri.

*

Ko sem se odločil napisati te vtise za Levarjev jubilej, sem docela brez načrta in sile izbral te tri vloge. Zdaj vidim, da je v njih neka pomembna skupnost in enotnost. V vseh treh likih se razločno vidi Levarjev osnovni zavedni ali nagonski umetniški prijem. V vsakem izmed njih doživiš z oblikovalcem neko človeško usodo, do skrajnosti poenostavljeno, toda poenostavljeno smotrno in z nezmotljivim smislom za bistvo. Vsaka njegova pomembna stvaritev postavlja predte neko človeško bitje, oziroma še velikopotezneje: neko bitje, neko zemeljsko rast ali pojav v nekem elementarnem in usodnem položaju, skratka, postavlja predte življenje v popolni preprostosti in v kristalni jasnosti in preglednosti. Kaj more umetnost nuditi večjega? In kaj drugega je sploh smisel umetnosti? In Levarjeva tvorna moč izvaja to svojo dragoceno nalogo na način, ki je po svoji prirodni težnji k središču, po preprostosti sredstev ali brzdanosti, po neki posebni skromnosti in še po pretresljivem učinku izrazito slovenski. Vsaj jaz čutim v njegovi igri nekaj izrazito našega, vsem nam svojskega, nekaj, kar govori iz mojega srca in za moje srce. In ne samo zaradi vrednot, ki jih ima Levarjeva odrska umetnost, temveč tudi zaradi te slovenske svojstvenosti vidim v nji umetniško tvornost, ki spada med velike dokumente slovenske kulture.

(Ponatis iz Gledališkega lista ljubljanske Drame 1936/37, št. 19.)

Ferdo Kozak:

JUBILEJNE GLOSE

»Pisateljevo delo živi svoje bolj ali manj trajno življenje v knjigi, slikarjevo v sliki, glasbenikovo v partituri — kje pa igralčevo? V srcu občinstva? V živcih, ki jih napne, in v krvi, ki jo razburi dobra predstava? — Ko pade zastor, gledalec odide. Kos tebe je vzel s seboj — morda se bo nekaj dni še v tihem pogovarjal s teboj, morda te pozabi že tisti večer. Ko pa pade poslednji zastor, po končani poti tvojega življenja, te pozabi vse. Novi rodovi doraščajo, tu pa tam čujejo kaj o tebi, ali tvoje žive besede, tvoje hoje in obraza niso nikdar sprejeli vase — kako moreš ostati zanje živ? Toda navzlic vsemu, če si prav in dobro delal, ali ni logično, da mora vendarle ostati kakšna sled za teboj?«

Dolga leta so že legla na tisti večer, ko sem poslušal to premišljevanje ranjkega Antona Verovška. Temna ura mu je padla na dušo, za hip ga je vznemirila usodnost njegovega poklica. Igraš, ves se razdaš, vso svojo bit oblikuješ v lik, ki je lebdel pisatelju pred očesom duha, ko mu je pisal besedilo — ko pa pogasnejo luči v gledališču in si umiješ obraz, je konec privida za občinstvo, konec izžarevanja svojih najboljših moči zate. Resničen konec?

Ne, Verovšek je občutil popolnoma prav, ker je prav in dobro delal. Igralec ni samo reproduktiven umetnik, sled, ki ostaja za njim, pomeni nekaj več. Kadar zraste v svojem poklicu preko stroke in dolžnosti v zanesenega, le od radosti oblikovanja obsedenega tvorca — ne živi le en sam večer, niti samo tisto kratko vrsto let, ki mu jih je dano preživeti na deskah. Njegovo delo postane s svojimi skoraj neopredeljivimi, mnogoobraznimi učinki soodločujoča vrednota v razvoju domače dramske literature, po drugi strani pa je kot produktiven činitelj neločljivo povezano z rastjo ustanove, ki ji pravimo gledališče.

Gledališče je družbena ustanova.

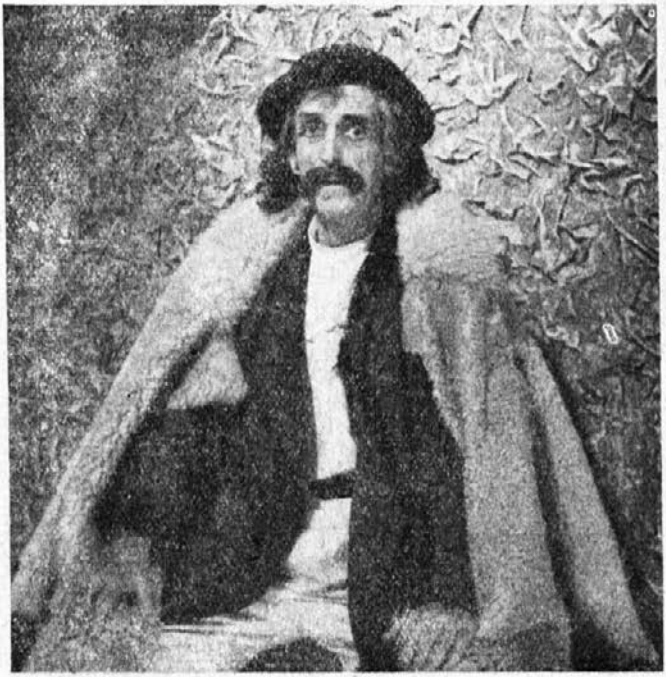
Tudi slovensko gledališče je v posameznih razdobjih svojega nastajanja organični produkt sredine, kateri je bilo potrebno. Naš igralec ni zrasel iz elementov plesa in obreda kot napol mistični, v kretnji in besedi vtelešeni lik množičnih instinktov, ni se izoblikoval na cesarskih in kraljevskih dvorih kot »zrcalo narave«, katero so želeli gledati tisti, ki so ji s svojo slavo in gospodstvom vtisnili svoj neizbrisni pečat. Naš igralec je nastopil svojo pot kot rodoljuben diletant, na željo in vzpodbudo družbe, ki se je ob narodnostnih geslih šele prebudila k življenju. Nato je sledil prehod od diletantizma v poklic. Razčlenjenost slovenske družbe je postala tedaj že vidno dejstvo, njen vodilni sloj je bilo meščanstvo. V svojem, dejal bi, mladostnem navdušenju je dalo prve poklicne igralce, ki jih je pa tik nato, čim je jelo zoreti, tudi že izdalo. Celo obrtniški stan, iz katerega so neposredno izšli, ni v svoji predmestni želji po ugledu in gosposkosti mogel videti v njih kaj več kot brezdomce brez spodobnega poklica, komedijante, ki so ga tu pa tam pač zabavali in razveseljevali, ki pa niso sodili v dostojni milje dostojnega blagostanja. Slovenskemu igralcu se je zgodilo tedaj isto kakor slovenskemu umetniku sploh; družba, ki je vrednotila človeka po moči, kakršno je mogel razviti v njej, se je z nerazumevanjem odvrnila od dela, ki je preko tvarnega uspeha stremelo za nekimi bledimi, imaginarnimi smotri. In slovenski igralec je tuj in brezpomemben za kolektiv, iz katerega je izšel, s pretresljivo vero v svoje poslanstvo žrtvoval svojo osebno srečo za svojo umetnost. Ta žrtev je ustvarila temelje za njen organični razvoj. Na njih je dobro desetletje pred vojno poklic prešel v borbo za celoto, za ensemble. V igralski družini, ki je obstajala po večini iz hrvatskih in zlasti čeških članov, se je z rastočo intenzivnostjo uveljavljal domačin. Hkrati si je igralec z dozorevajočo družbeno diferencijacijo osvajal svoj socialni položaj in z njim družbeno funkcijo. Povojna leta pa so nam slednjič dala prvo našo, slovensko igralsko družino. Z njo je bilo naše gledališče vsaj po zunanji strani končno dograjeno.

V to bežno orisano pot naše drame je dokaj osebnosti vtisnilo svojo neizbrisno sled. Toda med njimi so obrazi treh mož segli

daleč preko povprečnosti. Obsedeno razdajanje svoje človeške vsebine, radostna ljubezen do lepote, fanatičen sen o slavnih kreacijah duha, vse to, kar povzdiguje delo v umetnost, vse to jih je napravilo velike. Obrazi treh mož; dvema, ki sta že davno odšla v kraje senc, Ignaciju Borštniku in Antonu Verovšku se je s svojim delovanjem zadnjih desetletij pridružil tretji, ki letos proslavlja svoj jubilej: Ivan Levar.

*

Umetnost Ivana Levarja me je prvič vsega prevzela, ko sem gledal in poslušal, vendar zlasti gledal njegovega Jevgenija Onje-



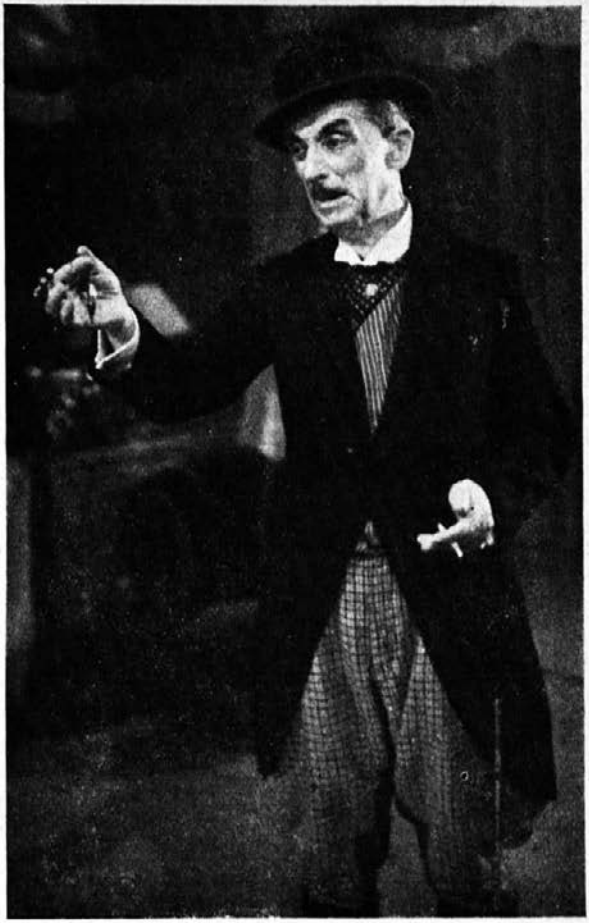
V vlogi Matija Gubca
v Kreftovi drami »Velika puntarija«

gina. Ko danes mislim na tisti večer, se zavedam, da ni bila ta vloga za Levarja slučajna zadeva, ki jo je zmogel le z blestečo igralsko rutino; bila je več, umetniško dejanje, ker se je v njej globoko izpovedal del človeka.

Mnogi, s katerimi sem govoril o Levarjevem delu v operi, so mi z iskrenim navdušenjem govorili o njegovem Borisu Godunovu. Onjegina so hvalili, vendar jih ni niti kot literarni lik tako zelo

ogrel. Zame pa je bil vse nekaj več. Boris se mi je vedno zdel nedvomno impozanten, vendar preprost človeški pojav: zgodovinsko opredeljen, po značaju enoten in tako objektiviziran, da logika odločujočih gonov in strasti te nature do kraja razsvetljuje in pojasnjuje njeno tragično pot. Onjegin pa je skrivnost, neke vrste Hamlet v ruski književnosti, če že sežem po primerjavi. To pa iz zelo preprostega vzroka: ker je po eni strani pesnikova osebna izpoved, del njega samega, po drugi strani pa vroč in sugestiven izraz družbene in človeške problematike tistega časa. Onjegin je Rus in plemič, ali v prvi vrsti romantik, sin svoje dobe, ki je v toliki meri doživel njeno nelogično, zato pa toliko bolj elementarno usodnost, da je kot tip prerasel časovnost in postal občečloveško pomemben. Onjegin je bil spočet kot živa rana v srcu Rusije in zato tudi človeštva. — V tej vlogi sem videl mnogo igralcev pri nas in drugod. Ustvarili so blaziranega plemiča, dandija, krasotca, ljubljenca in ljubitelja žensk, vendar lahko trdim, da ga tako v celoti in prav tako skrivnostno, kakršen je, ni nihče dojel kot Ivan Levar. Oživel je s svojo kreacijo to, kar v bistvu je, velika, plemenita narava, ki se v neusmiljenih viharjih svobodno v svet stremečih gonov in sanj tragično zlomi ter se šele takrat razodene, da je bil ves kot en sam krik po sveti tostranski sreči človeškega srca, žrtev prometejske krvi za odrešenje zemlje.

Ob tej Levarjevi vlogi se mi nehote vriva v spomin njegov igralec v »Simfoniji 1937«. Po pisateljevem prijemu dva skoraj nasprotna si obraza, eden, bi dejal začetek, drugi zaključek. Dve usodi, ki jih je rodilo dvoje popolnoma drugačnih ustvarjalnih razpoloženj. Igralec je ves točno opredeljen, fotografsko jasno podan, po svoji fizionomiji silovito ostra risarska študija in radi tega v funkcionelnem pogledu statičen. Drugačen tudi biti ne more, ker je v bistvu skoz in skoz družben, produkt miljeja in časa, lik determinacije, ne pa iz elementarne sinteze privrele intuicije. V teh svojih osnovah je več kot pregleden, je razgaljen, slečen kos gnijočega mesa, ki ga človeku približuje le kruta neizprosnost in samotnost njegovega pogina. Levar je tvorno izkoristil način tega konca. Ustvaril je zaključek v že a priori danem okviru. Pripuščam, da je ta zaključek mogoče igrati tudi drugače, vendar dvomim, da bi bil potem prav tako pošastno pretresljiv. V tem se je ravno izživela svojstvenost Levarjeve ustvarjajoče moči. V igranju ni ilustriral ali pripovedoval, pač pa je podčrtal žalost človeške revščine. Zato nam je tesno pri srcu, ko gledamo to, niti, ne dragoceno kreaturo, kako poginja v kalnih valovih razkrojene sodobne družbe, sam, strašno sam, zapravljeno življenje, in zato kljub vsemu tako zelo človeški. Zato se ti zdi, kot bi poslušal mračno izpoved bitja, ki ni več študija življenja ali objekt, pač pa ti sega v srce, drami v tebi usmiljenje in ljubezen, človek ga sprejema v svojo občino, ne kot



V vlogi Lenbacha v Krleževi drami »V agoniji«

zgled, marveč kot nekaj svojega, kot s smrtnimi ranami čez in čez pokritega sina te grenke zemlje.

*

Omenjenih dveh Levarjevih vlog se nisem dotaknil le slučajno, pač pa iz namena, da z njima osvetlim značaj Levarjevega dela sploh.

Vsa umetnost novega veka je ne glede na katere koli podrobnejše označbe emancipacija dveh njenih sestavnih elementov, ki določata njeno vsebino in slog: iz romantike in realizma. V vsaki veliki umetnini ju zaslediš, nikdar popolnoma ločena, v tenkoslušnem medsebojnem ravnovesju, ki ga vsakokrat narekujeta duh časa in obraz družbe. V sleherni veliki umetnini, pa naj so to platna

renesančnih slikarjev, Shakespearjeve ali Goethejeve tragedije, Balzacovi romani ali pesmi največjih evropskih lirikov. Toda teh elementov ne gre pojmovati kot naslove šol ali pomožne opredelitve razdobij, pač pa globlje in širše. V njih je dosežen ves način, kako se je novi človek vživel v svoj svet. Z drugimi besedami, romantizem je manifestacija individualističnega življenjskega občutka in razpoloženja, realizem pa socialnega.

S tem hočem izraziti samo to, da je Levar po vsej svoji naravi otrok tega novega veka, umetniško dovolj intenziven in izoblikovan, da ga vznemirja in prizadeva v prvi vrsti tega veka družbena in človeška problematika. V tem sega v okviru svojih velikih sposobnosti po najvišjem, v tem je tudi vsa čistost njegovega umetniškega izraza. Lahko se mu poverijo vloge, bolj ali manj čiste v označenem smislu, bolj ali manj tuje tema stilnima elementoma, njegova rutina mu bo pomogla preko njih. Toda zaživel, zažarel in porazil bo gledalca vedno takrat, kadar bo z igro zrasel v izpoved, kadar bo s svojo besedo in kretnjo tolmač žive, elementarne usode iz klasične kulture zraslega Evropca.

K vsemu temu pa bi rad pripisal še to, da je Levar kot resničen evropski občan v jedru slovenski človek. Ta pojem je z besedo skoraj neopredljiv, ali v občutku je vseskozi jasen in konkreten. Radi tega se mi zdi ta igralec, kakor bi z vso svojo bitjo klical po velikem našem, slovenskem dramatičnem tekstu. Mislim, da ob njegovem jubileju ne morem želeti nam in njemu nič lepšega, kakor da bi učakal dan, ko bo ustvaril na deskah našega odra lik iz naše družbe zraslega resničnega, dragocenega človeka.

(Ponatis iz Gledališkega lista ljubljanske Drame 1936/37, št. 19.)

Filip Kalan:

O VELIKEM ŽIVLJENJU

1

»To, kar se ve o njem danes, je samo senca. In vendar velja zanj, da je bil že dolgo, preden smo vedeli o njem, Nekdo, in je Nekdo ostal tudi v popolnoma drugih okoliščinah . . .«

Te besede je dejal o Ivanu Levarju eden izmed njegovih režiserjev — pred desetimi leti. Zapisal sem jih, ker veljajo danes še prav tako, kakor so veljale včeraj.

Ivan Levar je bil vselej — nekdo.

Bil je obet mladega gledališkega rodu, ko je prišel fant osemnajstih let, postaven in nasmejan, z našega Krasa na cesarski Dunaj in so profesorji na akademiji odkrili njegov evropski glas. Ko je v

svoji mladosti pel po velikih gledališčih in koncertnih odrih takratne Evrope, je bil pevec, kakršnih ni veliko: pevec z zvočnim, žametno mehkim in vendar izrazito moškim baritonom, pevec s pestrim, malone nasprotujočim si repertoarjem Wagnerja in Mozarta, Čajkovskega in Musorgskega, Verdija in precejšnjega zaklada koncertnih pesmi. In navsezadnje: ne samo pevec z velikim čustvom in nenavadno odrsko inteligenco, marveč tudi pevec z blestečim igralskim darom. Med prvo vojno se je vrnil v domovino. Ko je prišel l. 1918. iz Zagreba v ljubljansko opero, je blesk njegovega glasu že vidno ugašal. In vendar so med nami še ljudje, ki ne morejo pozabiti njegovega Onjegina in njegovega Borisa Godunova.

»Videl in slišal sem znamenite Borise Godunove«, pripoveduje eden izmed njegovih prijateljev in velik poznavalec gledališke umetnosti, »pretresljivejši, bolj človeški ni bil nobeden od Levarjevega.«

Nato veliki prelom: glas postaja krhek, s petjem bo konec. Levar koleba med opero in dramo, med zdravniki in begom v Ameriko. Rešil ga je Rus iz igralske družine Muratova, ki ima velike zasluge za naš teater, Boris Vladimirovič Putjata, režiser in igralec, ki je družil v sebi sijajen glumaški dar z rusko težnjo po globoki karakterni igri. Njegovo strokovno znanje in njegova ljubezen do odrskih desk sta bili prav tako veliki kakor njegova naklonjenost mladim talentom. Takrat je bil že težko bolan človek. Marsikdaj ljudje v parterju niso niti slutili, da jih zabava mož, ki ga je tik pred nastopom zdravnik spravil iz omedlevice in je še med igro drgetal od mrzlice. Toda z Levarjem je delal noč in dan mesece in mesece. Zgodilo se je, da je prišel po predstavi, sredi noči, k svojemu učencu na dom in razšla sta se šele v ranem jutru, ko so se oglašali petelini in je ljubljanske ulice že prepredla megla z barjanskih travnikov.

Leta 1922. je učenec nastopil kot Othello — in prodrl.

Boris Putjata je bil mojster v francoski komediji. Molière, Scribe in Rostand so bili avtorji, pri katerih je blestel njegov žlahtni in duhoviti komedijantski dar. Cyrano de Bergerac je bila ena izmed zadnjih velikih vlog tega mojstra. Grofa Guicha je takrat igral Levar. Na novoletni večer l. 1925. sta učitelj in učenec zamenjala vlogi: Putjata je prevzel Guicha, Levar Cyrana. O tem večeru piše eden izmed takratnih poročevalcev takole:

»Gospod Levar se je zamislil v svojo igro na tak globok način, kot že dolgo nismo bili vajeni v slovenski drami; s svojo telesno okretnostjo, ki nikdar ne prestopi meje moške resnosti, je dal junaku pravo podobo, uporabil je svojo veliko jezikovno zmožnost, da so vreli krasni verzi razumljivo v publiko in vžigali navdušenje. Moč predstave se je dvigala od dejanja do dejanja: najmočnejše je vplivala pesem o kadetih, Cyranova analiza lastnega pesniškega značaja,

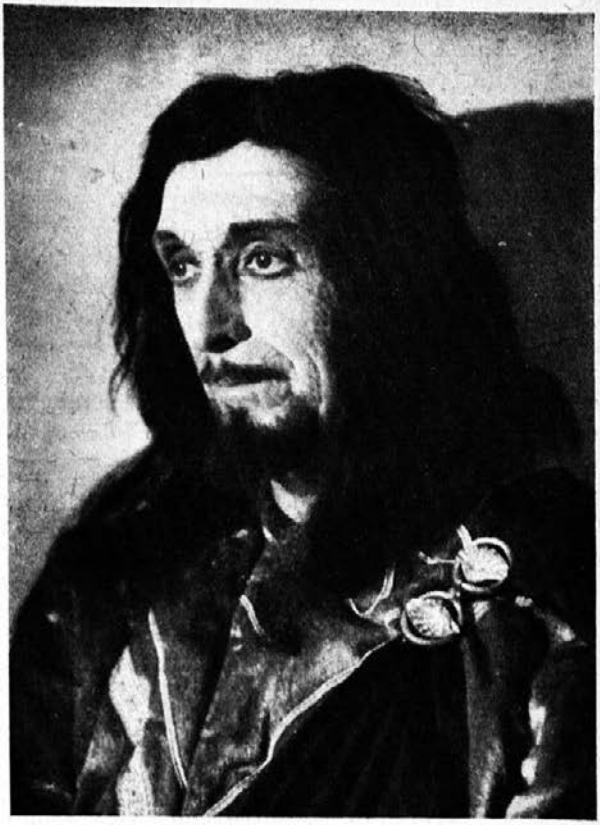
balkonska scena ter po premišljeni igri in obzirnosti — Cyranova smrt. Publiko je nastop gospoda Levarja fasciniral do aplavza pri odprti sceni. Bil je užitka poln večer, ki je navzočim vrnil vero v slovensko igralsko umetnost.«

Zgodba o nenehni menjavi igralskih rodov na deskah, ki pomenijo svet, zgodba o tovarištvu med učiteljem in učencem, zgodba o nesebični predanosti veliki stvari odrske umetnosti, zgodba o prevzetih gledalcih, ki so dojeli vsebino te predanosti.

S to zgodbo se prične prvo veliko desetletje v razvoju dramske igre na našem odru.

Ivan Levar je od tistega večera do današnjega dne preigral preko sto petdeset velikih vlog iz raznih zvrst dramatske literature od svetovne klasike do ruskih realistov, od angleških družbenih satirikov do avtorjev »Simfonije 1937« in »Rivalov«. Med temi komadi je trideset slovenskih iger, malone vse, kar so na našem odru vprizorili od Linharta do Cankarja in Župančiča in od Župančiča do Novačana in Bratka Krefta. Med njimi so orjaški liki celjskih grofov, trije Hermani, Župančičev, Novačanov in Kreftov. Med galerijo teh neštetih odrskih podob sta malone ves Begović in ves Krleža, kar njunega naš oder pozna. Levarjev ruski repertoar sega od hlapca Nikite v »Moči teme« in Rogožina v »Idiotu« mimo kopice figur do veličastne prikazni Petra Velikega na eni in razmišljenega strička Vanje na drugi strani. V sovjetskem repertoarju je ustvaril nepozabno podobo Molièra v igri Bulgakova. Med njegovimi renesančnimi stvaritvami je poleg Volpona petnajst zajetnih shakespearskih likov od hudomušne šegavosti do pretresljive tragične bolečine: Benedikt in Petruchio, Malvolio in Solinus, Tezej in Prospero, Mercutio in Cezar, Othello in Leontes, Lear in Macbeth, kralj, Fortinbras in prvi igralec iz »Hamleta«. Razpetina njegovega odrskega sveta sega od Sofokleja, Evripida in Aristofana do Ibsena in Krleže ter do Pirandella in Shawa.

Vsa ta leta je Ivan Levar osrednja osebnost v našem igralskem svetu, Atlas tega sveta, kakor ga je svojčas imenovala kritika, prvi med prvimi, orjak, ki je nosil težo največjih in najtežjih vlog, prvi zares pomembni karakterni igralec po Borštniku in Verovšku, cenjen in osporovan, posneman in obrekovan, občudovan in zavidan, vselej sredi vročega boja nasprotujočih si mnenj, eden tistih redkih ljudi v umetniškem svetu, ki so vselej in povsod, v vseh slabih in dobrih časih, v takih in drugačnih okoliščinah, v mladosti in v starosti, v sreči in nesreči tisto, čemur pravimo — Nekdo. Od svojega prodora na dunajsko akademijo pa do njegovega zmagovitega nastopa na slovenskem dramskem odru in od te zmage pa vse do današnjih odrskih podob je preživel Ivan Levar dolga leta burnega in nevarnega, strastno razgibanega in težkega življenja, toda vselej in povsod je bil živ in dejaven človek, iznajdljiv in delaven, zmerom



V vlogi Leontesa v Shakespearovi »Zimski pravljici«

na preži, da življenje ne zgrabi njega, marveč da on zgrabi življenje za vrat.

Med vojno so ga Nemci vlačili skozi svoja najbolj ogabna in kruta taborišča od Oranienburga in Sachsenhausena do Buchenwalda. V teh letih ni bil več mlad. Na videz se je že spravil s smrtjo. Vrnil se je s srepim pogledom lageraša, skorajda hrom na levo stran, okostnjak, komaj senca nekdanjega silaka. Toda s smrtjo se ni spravil. Danes dela s podvojeno silo, na odru kot igralec in v igralski akademiji kot pedagog, spet kakor vse svoje življenje sredi vročega boja nasprotujočih si mnenj, živ primer igralske iznajdljivosti, nebrzdane dejavnosti, naskočnega in nevarnega temperamenta, neusahne življenjske sile.

Ivan Levar! Pevec in igralec gospoda boga, mu je dejal Osip Šest pri prvem jubileju pred desetimi leti.

Mi smo danes skromni in trezni ljudje — mojster bi mu dejali s preprosto besedo. Toda eden tistih redkih mojstrov v igralskem

svetu, ki jim ponekod uspe, da polože v pesnikovo besedo ves zaklad svoje nenavadne, ogromne, malone pošastne življenjske izkušnje, eden tistih igralcev, ki ne izpovedujejo samo avtorjevih misli, marveč tudi svoj jasen in zaključen nazor o življenju, še več, eden tistih umetnikov, ki se v nekaterih srečnih dobah svoje tvornosti izpovedo poslednjih teženj, ki jih rani človeški um — kako razrešiti uganko, kaj je življenje.

2

Kličem si v spomin nekaj človeških likov, ki jim je ta veliki igralec dal klasičen format, pa vendar utripa v njih ves čar njegove osebne izpovedi.

Če le površno pregledamo krog njegovih odrskih figur, se precej zavemo, da ni naključje, če je najpomembnejši značaj, ki ga je ustvaril v komediji, Balzacov Mercadet. Levarju teče po žilah še nekaj tiste prastare in bahave moške krvi, ki te žene, da se nenehno zapletaš v nerazrešne pustolovščine, da potratno barantaš z denarci, ki jih prav za prav še nimaš, da tveziš prijateljem, rodbini in upnikom take štorije, da jim sam verjameš šele takrat, ko na svoje začudenje vidiš, da ti je potegavščina uspela. Tak je njegov Mercadet: moški od nog do glave, obseden od sle po dejavnosti, samovšečen sanjač, omamljen od genialnega poleta svojih možganov, monumentalna podoba nenehne samoprevare, po svoji komični zamisli vredna tistega Balzaca, ki se skriva za nesmrtnim krohotom svojih Okroglih povesti, po svojem historičnem obrisu sijajna ponazoritev pohlepne in nasilne podjetnosti mladega meščanstva iz časa Človeške komedije.

Zakaj ne morem pozabiti Levarjevega Lupina, kranjske podobe tega romanskega vlomilca, ki ga še marsikdo pomni iz svojih dolgočasnih petošolskih popoldnevov, ko so nas preganjali megleni malomeščanski ideali, da bi bili dovršeni gentlemani in da bi imeli harem lepih žensk, pa smo v malomestni tišini požirali kriminalne romane, da bi si pričarali iluzijo napetih pustolovščin? Iz siromašne sheme Leblancove igrice je ustvaril Levar živega človeka. Toda tisti igralec, ki je dal Mercadetu težo klasičnega formata, te je nenadoma presenetil z neznansko lahkoto svojega nastopa. Videl si prožnega in naivno pretkanega salonskega leva, ki se je kretal lahkotno in pritajeno kakor po nevidnih vzmeteh ter se komaj opazno nasmihal svojim lastnim nečednostim. Spet izrazit moški, toda igriv, hudomušen, brezskrben, eleganten in kavalirski, tvegav zaradi tveganosti same.

Namerno in premišljeno ponavljam besedo »moški«, zakaj vse Levarjeve figure utripajo od zadržane, komaj obrzdane dejavnosti, naskočnosti in bojevitosti, vse so lačne življenja, doživetja, dejanj. Ta zmagovita poteza Levarjeve nature, ki je tako redka v slovenski

umetnosti vse do današnjih dni, je tista, ki nas najprej očara, ko se seznanimo z njegovim odrskim delom.

Toda če hočemo dojeti vsebino te njegove karakterne poteze, moramo poseči globlje.

Spominjam se, kako sem prišel v Ljubljano na univerzo z maturo v žepu in z letom dni dramatske šole za seboj, slabo založen z denarjem, bruc na arhitekturi, na skrivnem literat, poln življenjske ihte in neprebavljenih knjig, ves zapreden v svet umetnosti. Bil je tisti očarljivi čas, ko gledaš predstavo na odru z galerije ali z dijaškega stojišča in se ti zdi somrak za kulisami največja in najbolj razburljiva skrivnost tega sveta. Seveda sem šel takoj med štatiste. Nastopal sem v Büchnerjevi »Dantonovi smrti«. Prerival sem se med množico na odru, opazoval igralce, plesal karmanjolo, pel marseljezo, vpil »Kruha! Kruha« in »Na laterno!«

Dantona je igral Levar. Po svoji blesteči zunanjosti v zgodovinskem kostumu in svojih malone gosposkih manirah ni bil prav nič tak, kakor smo si fantje tisti čas zamišljali Dantona po slikah, ki smo jih poznali: kozavega, malce zabuhlega in brutalnega ljudskega tribuna, ki vodi množico na Tuilerije. Toda Levar je bil v tisti svoji igri nekaj več: bil je pravi kolos življenjske sile, poln neverjetne energije, skorajda pripravljen na naskok v vsakem trenutku svoje dejavnosti — in vendar hkratu prav tako neverjetno zadržan, veren razočaranemu skeptiku, kakršnega je naslikal Büchner, pretresljiv v spoznanju, da je vse njegovo delo zaman, stoik pred smrtjo, ponosno predan, zvest svoji usodi, zares moški od nog do glave.

Od tistega večera, ko sem med množico na odru in za kulisami zasledoval njegovo igro, ga nisem več pozabil. Povedal mi je nekaj, česar mi vse dotlej in kar mi tudi pozneje ni še nikdar povedal slovenski igralec tako določno in tako pretresljivo — da je življenje nekaj velikega.

3

Svoje dni smo se študenti prerivali v gneči na galeriji, prisluškovali živahnemu šumu, ki je prihajal iz lož in parterja, se sklanjali čez odrgnjeno ograjo, da bi pregledali pisano množico slovesno oblečene gospode ter ugenili ton in vsebino vzdušja, ki je vladalo med gledalci tam doli. Potlej tema, znamenje z gongom, tišina med gledalci, zastor: prve besede in kretnje komedijantov na dnu poslikane in bogato razsvetljene škatlice, ki ji pravimo oder.

Dokajkrat sem že razmišljal, kako bi ujel čar tega trenutka v trezno in hladno besedo, pa zaman: občutki mladega človeka, ki se pred njim dvigne zastor, niso ne trezni ne hladni. Prijeten nemir se ga loteva, spreletava ga vročica tistih ginljivih let, o kateri pravi Schopenhauer, ko pripoveduje o mladostnem hrepenenju po sreči:

»Kadar je v mojih mladih letih trkalo na vrata, me je prevzela radost: kajti mislil sem, zdaj pride tisto.«

Stendhal imenuje vsebino tega pričakovanja z določno besedo: Lepota je samo obljuba sreče.

Sreče, utehe našim neizpolnjenim željam, občutja, da živimo bolj sproščeno kakor v tegobni vsakdanjosti — teh stvari smo si želeli v svoji mladosti, ki smo jo doživljali v tesnobnem vzdušju med dvema vojnama. Ta težnja nas je gnala, ko smo prvič prijeli v roke knjigo, ko smo prvič stopili v slikarsko razstavo, ko smo sedli v koncertno dvorano ali pod blesteče reflektorje cirkuških manež. Slutili smo, da mora biti pravo življenje, tisto, ki smo si ga želeli, vse nekaj drugega kakor to, ki smo ga živeli od jutra do večera. Vselej, kadar smo razmišljali o daljnih in velikih stvareh, smo se sprva zatekali k sanjam. Od sanj do umetnosti je bil vselej samo korak. Kajti kod teče življenje tako neovirano in sproščeno kakor v naših sanjah? Kje vidimo preteklost in bodočnost tako jasno, da ju ne megli peza vsakdanjih ur? Kod gospodari življenje drugače, ne malenkostno, pač pa velikodušno, naglo in vendar vselej pravično? Nedvomno samo v umetnosti. Tam žive naše strasti v tistem polnem, neokrnjenem razmahu, ki vse svoje dni težimo po njem, pa bi mu v resnici, v običajni vsakdanjosti po večini ne bi bili kos. Kdo bi si upal živeti usodo Edipa, Leara, Othella? Kdo zares prenašati blesk in mizerijo človeške kreature, ki tiči v Mercadetu, v Glembajevih, v Larryju Renaultu? Te figure so v svojem življenjskem zanosu tako nasilne, tako dosledne, v udanosti do svoje usode tako popolne, da jih vsakdanjost ne premore. Tako smo mislili tisti čas, zakaj vsakdanjost je bila taka, da nam je povedala vsak dan znova, kako smo majhni in nebogljeni, sužnji svojih skromnih sil in svojih slabosti. Polagoma smo se učili prevdarnosti in smo izgubljali svojo nekdanjo mladostno vero v iluzijo. Toda na tihem smo pričakovali od umetnika, da nas uteši z zameno za naše izgubljene sanje, da nas očara z drugačnim prividom življenja.

Kaj smo iskali v mladosti, ko smo se zavedeli trde vsakdanjosti?

Občutje, da nismo zmerom majhni in vsakdanji ljudje in da smo vsaj v svoji domišljiji sposobni velikega življenja. Zato nam ni bilo več toliko do nekdanje utehe, do mehkobnega razpoloženja, do tistega, čemur smo rekli sreča, pač pa do nečesa drugega: umetnik naj bi nam pomagal, da se sami iznebimo svojih nevšečnih doživetij, da svobodneje zadihamo, da se zavemo svojih življenjskih sil.

To je bila zahteva zdravega gledalca z zdravim pogledom na svet. In res: ni je pomembne, moške, ali bolje, heroične umetnosti, ki bi mimo vseh drugih kvalitet ne imela tudi te čarobne, odrešilne moči, da sprosti človeku voljo do življenja, da mu dvigne delovni

polet, da razmahne v njem tisto borbeno zavest, ki ti pravi, da zgrabi življenje za vrat, sicer bo ono tebe zgrabilo.

Levarjevo igralstvo ima to odrešilno moč: precejšen del njegovega zmagovitega učinka gre na njen račun. Iz njegovih monumentalnih figur veje krepka sapa neukročenega in malone divjega življenja, ki nas omami, očara, prevzame in osvobodi. Taka življenjska energija je bila vse do Levarjevega nastopa malone nova v slovenski umetnosti. Vendar nam je po svoji intimni vsebini in po svojem izvoru tako domača in tako že od nekdaj poznana, kakor nam je domač zvok narodne pesmi, kakor nam je domač lik Martina Krpana, tako domača, da bi skoraj dejali: rodila se je naravnost iz naše kmečke grude.

Kajti, naj ljudje ugibajo kakorkoli, odkod vse tiste sile, ki so človeka Levarjeve sorte vodile skozi pol stoletja od doma v svet in iz sveta domov in skozi dve vojni in skozi taborišča smrti spet nazaj v delo, na oder, v življenje — čeprav je po svojih igralskih dimenzijah in po svojem velikem formalnem znanju izrazit tvorec evropskega, da ne rečemo, svetovnega formata, je čustveno in intelektualno vendarle ves zasidran v zemlji, iz katere je rasel.

4

Celo iz nekaterih njegovih igralskih razvad še sije ta pripadnost. Spominjam se, kako sem svojčas z vso vnemo mladega strokovnjakarja popisoval Levarjevo ne prav posrečeno interpretacijo barona Naletla v Linhartovem Matičku. O tem možu pač ni treba ponavljati, tako sem pisal, da vsebuje mimo bogatega naravnega materiala tudi nedvomni format za velikega igralca. Kadar se instinktivno ali po režiserjevi sugestiji skladno uvrsti v skupno igro, se ta format tudi pokaže — v trenutkih igralske nesigurnosti pa precej ožive nekatere njegove solistične navade, deklamatorski ton, sikajoč nazalni smehljaj, glasovna neubranost s soigralci: pred nami stoji bivši junaški bariton, ki po stari operni tradiciji uveljavlja svojo glasovno in telesno premoč nad svojo okolico. Sicer bi Levarja lahko marsikdo zavidal za opravljeno delo, toda če pravično sodimo, moramo njegovi kreaciji pripisati več odrske rutine, impozantne telesnosti ter besedne akrobatike ko pa svobodne, sproščene igre.

To sem napisal in tako izčrpal skoraj vse negativne strani Levarjevega blestečega protagonizma, ki od časa do časa lepo ponazarja nenavadno modro besedo George Sandove, da ima vsakdo slabosti svojih vrlin.

Intimno ozadje, ki ga je Levar podal z Naletlom in ki ga svoje dni nisem mogel prav razkriti, dokler nisem pričel razmišljati o krajih, koder so našemu igralcu tekla otroška leta in kamor se zdaj

v svojih zrelih letih bolj ali manj zavestno vrača z vsem svojim delom, to ozadje je notranjski Kras.

Ali ni ta Levarjev kmečki baron, ki se bahavo smeje svojim lastnim dovtipom, star lisjak, ki ga pa mirno ukaniš, če spoznaš njegove slabosti: njegovo zaverovanost v svojo zajetno telesnost, v svojo prepričevalno zgovornost in nepremišljeno tvegavost, ali ni ta nasilni dedec nazorni primer notranjskega kmečkega ali trškega mogotca iz dobe mešetarjev in tihotapcev? Mar se ne pretaka tudi po njegovem Mercadetu pustolovska kri kraških kontrabantarjev? Mar se ne skriva za mondeno eleganco ljubljanskega Lupina prastara in malone južnjaška okretnost notranjskih fantov?

Marsikatere solistične razvade, ki so pri Levarju na prvi pogled dediščina evropskega gledališkega življenja izpred prve velike vojne, se tako ponekod razkrijejo kot preproste razvade našega človeka.

5

V Levarjevi igralski tvornosti je nekaj tiste vztrajne in globoke doslednosti pri oblikovanju človeških usod, kakršno zmorejo samo veliki tvorci: kakor so vse njegove uspele figure dejavne, naskočne, bojevite za življenja, tako razodevajo svojo klenost tudi v smrti, priče naravnega, romantičnega, heroičnega dostojanstva.

Nepozabni, enkratni, izrazito osebni čar Levarjeve umetnosti se pokaže zelo nazorno v eni izmed njegovih največjih figur, v svojevrstni, nemara celo nekoliko svojeglavi zamisli starega bankirja v »Glembajevih« Miroslava Krleže.

Krležev bankir je poglavar vseh tistih glembajevskih parvenijev, »ki se prebijejo iz blata, zločina in nepismenosti, dima in laži, do svetlobe, okusa, dobre vzgoje, do gosposkega življenja«, prhel, notranje že do zadnjega razkrojen degenerik, nepomemben član gnile familije, ki se skladno uvršča v vrsto Krleževih dekadentov. Levarjev stari Glembay se takrat, ko mu sin brutalno razkrinka lepo popleskano podobo njegove kriminalne in bordelske preteklosti, nikakor ne sesuje zlahka v prah in pepel. Ne, ta stari panonski gangster se kreta sredi svoje številne žlahte z zadržanimi kretnjami roparske živali, še zmerom nekako pripravljen za naskok; dedec, ki je vse do zadnjega nabit z nekakšno latentno dejavnostjo, čeprav se ta dejavnost hrani iz kriminala. Levar razodeva v tej zamisli vso elementarnost svojega bogatega intelekta, ki se kaže v tem, da ne razgalja zgolj učinkov, marveč sega vztrajno in trmasto k vzrokom vsake človeške eksistence. Pri Glembayu se je vrnil k izvoru glembajevščine, k prvim, polfevdalnim, razrednim nagonom očakov, ki so iz niča ustvarili obsežno in vsaj pred svetom blestečo rodbino. In kaj je najti v zaplodku vsakega parvenijstva, če ne neznanski

Ivan Levar

(Risba N. Pirnata)

pohlep po življenju, domala neukrotljivo dejavnost, ki se kaže v neprestani naskočnosti in grabežljivosti?

Levarjev Glembay je nekak simbol za prapočetke glembajevščine, za razredno poreklo vsega tega zamotanega socialnega kompleksa, ustrezajoč slovenski prevod avtorjeve zamisli: kar je pri Krleži retorika, dialektika, diskusija, to je pri Levarju že poetična zamisel. Smrt starega Glembaya v tej zamisli nas zato pretrese, ker je zaigrana tako preprosto in človeško, pa tudi tako dosledno zvesto Levarjevi naravi. Oče se pred sinom ne zgrudi kot betežen in moralno negoden starec, marveč se nekako poslednjič vzpne v vseh svojih nagonih, užaljen v svojem primitivnem roparskem dosto-

janstvu, dokler ga naposled ne stre spoznanje, da ne more več zdržati silovitega napada, ki ga nenehno izvaja njegov lastni otrok.

Mercadet, Lupin, Danton, Glembay — štiri zelo raznolike priče Levarjevega odrskega dela, ki kažejo, kakšen igralski in človeški format premore ta igralec, kadar mu uspe ubrati na enoten ton čustvo in intelekt, igralsko zamisel in izvedbo, odrsko vsebino in obliko, misel in masko, osebno dejavnost in zadržan odnos do publike in soigralcev. Takrat ni več zgolj očarljiv in zmagovit protagonist, marveč harmoničen, dovršen, uravnovešen, da se ti nehote vsiljuje misel, ki lepo pojasnjuje prednosti tega velikega tvorca: da se v Levarju uresničuje načelo klasičnega človeka — intelekt in čustvo si v njem držita ravnovesje.

6

Toda kakšen je sok, ki hrani to zmagovito igralstvo? Kakšen je mozeg, ki določa plodnost te zajetne osebnosti? Kakšna je moralna hrbtenica, ki drži ravnovesje med čustvom in intelektom v tej nasilni in hkratu obrzdani naturi?

Levar nam odgovarja na ta vprašanja z eno najpomembnejših tvorb zadnjih desetih let: s podobo igralca iz »Simfonije 1937« ameriških avtorjev Kauffmana in Ferberjeve.

Kdo je ta Larry Renault?

Bivši zvezdnik nemega filma, bivši lepotec, bogataš in ženskar, ki sta mu beda in neuspeh v novih razmerah vzela vso voljo do dela in ponovne borbe. Mož, ki se je svoje dni grel v soncu vsega sveta, životari zdaj v senci pozabe, dokler mu lastni manager nekega dne ne pove brutalno vse resnice v obraz: da je pijanec in uboga para, siromak na duši in telesu, šleva, propalica, smešna prikazen, ki so si jo drugi nekoč ustvarili sebi v smeh in zabavo, skratka, ničla, trikrat prečrtana ničla.

Levar je tvegal v tej vlogi igralsko zamisel, ki ne priča le o nenavadnem umetniškem pogumu, marveč zlasti o njegovem zrelem, da ne rečem, vzvišenem odnosu do vsega človeškega: praznega, po pravici na pogin obsojenega hohštaplerja je obdaril s senčico človeškega dostojanstva. V trenutkih, ko spoznava Renault, da je vsega konec, da ne more več pred hotelskim personalom igrati velikega gospoda, ne več živeti na dolg, ne pošiljati več svojih zadnjih stvari v zastavljalnico, nič več se širokoustiti o minuli slavi in se slepiti s sijajno bodočnostjo, v teh trenutkih obdaja Levar svojega obupanca s tisto veliko predsmrtno samoto, ki podeli tudi najbednejši človeški kreaturi nekaj veličine. Zdaj je konec laži in samoprevare, ni ga alkohola, ki bi te zazibal v pozabo, ne publike, ki bi ji zaigral svoje zadnje dejanje. In ko seže po revolver in si v zrcalu še po-

slednjič ogleda prepadli obraz, z bedastim in malone srečnim smehljajem na ustnicah, ki se šele spričo smrti sprevrže v tragično resnobo, takrat smo prepričani, da je Larry Renault, ta blesteča in votlo doneča lutka, ki je bila za življenja samo nebogljeno, zavrženo in nepotrebno revše, vendarle dostojno končala svojo zemeljsko pot.

Ko razmišljam o tem pomembnem odrskem dogodku, se mi vrača v spomin beseda, ki sem jo nekoč bral pri nekem nemškem filozofu:

Plemenit človek spoštuje samega sebe.

Ali ni jedro vsake pomembne umetniške tvornosti spoštovanje?

Odkod jemlje Levar pogum, da podeli bedaku Larryju možato smrt? Čemu starega Glembaya ne mara in ne more igrati kot degenerika? Kaj ga žene, da oživi mrtvo shemo vlomilca Lupina z vsem čarom svoje osebne hudomušnosti in naravne elegance? Čemu izpoveduje v Mercadetu vso svojo ljubezen do razgibanega, do tveganega, do nevarnega življenja?

V Levarjevi umetnosti živi spoštovanje kot prvi postulat poštene tvornosti, spoštovanje do človeka, spoštovanje do vsega živega. Ta poteza je njen sok, njen mozeg, njena moralna hrbtenica, poslednji sublimat njene moškosti in možatosti. Iz tega spoštovanja izvira osnovna izpoved vsega Levarjevega igralstva:

Da je življenje nekaj velikega.

IVAN LEVAR IN NAŠA OPERA

Jubileji so redoma spotakljiva točka v življenju povprečnega slavljenca in večkrat se zgodi, da je žetev ob pogledu nazaj manjša kot je bilo pričakovanje: treba je zato mukoma iskati po starem časopisju, da najdeš vsaj nekaj osnove za bolj ali manj ditirambično opisovanje jubilantovih dejanskih ali pripisanih mu zaslug. Pri Ivanu Levarju je to drugače. Ne samo, da je njegov lik danes še prav tako živ kot prvi dan, je tudi večstranskost njegovega udejstvovanja jamstvo za bogastvo doživetij in podoživetij, in to v takšni odmeri, da naliči klasičnim vzorom pevske in igralske umetnosti, ki jih redoma doseza, v posebno uspelih kreacijah pa celo prekaša. V prejšnjih dobah bi se le čudili, kako je mogoče, da poustvarjalec takšnega formata živi in dela v ozkih, malomeščanskih razmerah, zvrhano polnih malenkostnih intrig in javljenj najbolj primitivne zavisti in škodoželjnosti; le človek, ki je tako zraščen s svojo domovino, da mu pogled seže preko vsakdanjih brig in težav v lepšo bodočnost, se je mogel odreči uspehu v širnem svetu in posvetiti svoje zmožnosti zgolj domači umetnosti. Žrtvovati najbolj plodoviti in tvorni del svojega življenja v malo dovzetnem, s političnimi razprtijami prenasičenem vzdušju, v katerem so le redko

zalesketale luči svetlejših perspektiv, pomeni za vsakogar, ki bi lahko stal sredi zanimanja in s svojim talentom in delom dajal zgled, pobudo in umetniško zadoščenje premnogim, posvetiti celo svoje bistvo, svojo enkratno in nenadomestljivo bit narodu, ki mu v dogledne čas ni mogel vrniti ljubezni in ki je moral sprejemati to posvetilo le kot nevrnljivo posojilo na račun v dalji in nerazločno pojavljajočih se obrisov srečnejše bodočnosti.

Takšni so bili izgledi pri nas, ko je Ivan Levar kot 18-letni mladenič, obdarjen z vsemi odlikami, s kakršnimi se more ponašati le umetnik, ki mu je bila ob rojstvu usojena zmagovita pot, odšel v tujino; harmonični sklad notranjosti z zunanjostjo je prav gotovo najbolj idealna pot za bodočega poustvarjalca velikih operskih in dramskih figur, ki v bistvu predstavljajo zakladnico vseh možnih odtenkov človeškega značaja v tipiziranih zgostitvah. Na Dunaju, kjer je v tistih časih cvetela umetnost, je na takrat novo ustanovljeni Akademiji za glasbo in predstavljajočo umetnost imel priliko, da pri najboljših mojstrih razvije svoje pevske in igralske zmožnosti. Učitelj petja mu je bil slavni Forstén, eden najboljših pevskih pedagogov sploh; ostalo glasbeno in igralsko naobrazbo so mu nudili Unger, Stoll in druge korifeje akademskega profesorskega zbora. Po šestih letih trdega in nepopustljivega dela je stopil kot dovršen operni pevec v svet. Ni mu bilo treba iskati namestitve: mogel je že kot absolvent Akademije izbirati med ponudbami in umetniška pot ga je vedla v razna glasbena središča takratne Avstrije in Nemčije. Štiri leta pred prihodom v Ljubljano ga srečamo v Zagrebu, kjer je s svojim ogromnim repertoarjem, čudovito mehkim in polnim glasom, zmagovito pojavo in ognjevitim podajanjem osvojil občinstvo in zavzel najvidnejše mesto v operskem ansamblu. Ob prevratu, jeseni leta 1918., prispe v Ljubljano in začne tu svojo, prepogosto trnjevo, a hkrati s presenetljivimi umetniškimi uspehi posuto pot.

Ljubljana leta 1918, kljub temu, da se je bila otresla tisočletnega avstrijskega jarma, ni bila kulturno posebno razgibano mesto; kaj prekmalu se je izkazalo, da se je več spremenilo navzven kot navznoter in smo bili ostali igrača malenkostnih ter osebnih ambicij navideznih političnih voditeljev z ozkim razgledom. Vendar so bili napravljeni tudi hvalevredni poskusi v smeri kulturnega razvoja; odprla so se vrata Opere in Drame in zdelo se nam je, da je uspeh velik že v dejstvu, da bomo čuli peti in govoriti v slovenščini. Teže je bilo s sodelavci; malo smo imeli domačih pevcev, še manj orkestrskih godbenikov, nobenega dirigenta in režiserja — skratka, uprava je stala pred težko, skoraj neizvedljivo nalogo. Rešila jo je s tem, da je angažirala kot opernega ravnatelja Zagrebčana Friderika Rukavino, ki je skušal postaviti operni ansambel, kakor se je pač dalo. Angažiral je desno in levo zgolj z vidika uporabnosti in

V vlogi Borisa Godunova v istoimenski operi Musorgskega

za utešitev najnujnejših potreb. V marsikaterem posegu je imel srečo, ki jo je podpiral njegov zanesljivi teaterski instinkt.

Med temi pridobitvami je bil tudi Ivan Levar. Mogoče, da se vsi pustimo vplivati od prvih vtisov, sprejetih v zgodnji mladosti, a mislim, da ne trdim nekaj, v kar ne bi pritrdilno vpadli vsi, ki so takrat stopili v Opero: predstava Čajkovskega »Jevgenij Onjegin« je bila zaokrožena celota, kakršne si dotlej ne bi mogli niti misliti in je ostala tudi kasneje morda nedosežena. Solisti, med katerimi so se odlikovali Tatjana Richterjeve, Olga Cirile Medvedove in Lenski Poljaka Stepniowskega, je bila pevsko na odlični višini; podprl jo je orkester, v katerem so sedeli naši najboljši godbeniki, ojačeni z mladim češkim kadrom, ki jih je vodil koncertni vodja Rihard Zika, čigar ime je danes znano že v širnem kulturnem svetu. Nad vse pa se je dvignila zgledna in zavzetna kreacija osrednje osebe, ki jo je predstavil Ivan Levar z njemu lastno podoživljalno silo, poln zanosa in umetniškega vzpona, kot si ga veliki Puškin ne bi mogel vzornejšega predstavljati za poustvaritev svoje problematične, s tolikerimi podrobnostmi uglajene figure.

Predaleč bi šel, ako bi sedaj naštel vse vodilne vloge, ki jih je poosebljal Ivan Levar kot operni pevec. Med največje njegove poustvaritve je šteti Borisa v Musorgskega operi Boris Godunov, Sebastiana v d'Albertovi Nižavi, Rigoletta in Tonia v Glumačih (Verdi in Leoncavallo); pa ne samo kot dramatična, razgibana odrska pojava je zavzel poslušalce: z liričnimi jih je pretresel do solz (Massenet: Žongler). Vendar Ljubljana nikakor ni mogla izrabiti njegovega ogromnega opernega repertoarja, ki je od dne absolutorija na dunajski Akademiji, ko je obsegal 45 del, tekom umetniškega udejstvovanja narasel na 129 oper! Med njimi so — kakor je samo po sebi umljivo pri vsakem resnem študiju — zavzemala osnovo dela »železnega« repertoarja: Mozart, Verdi, Wagner. Med Mozartovimi operami seveda zlasti »Figarova svatba« (v kateri je pel tako naslovno vlogo kakor tudi grofa) in »Don Juan« (tudi tu je alterniral Dona Juana z Leporellom). Pri Verdiju nepozaben Rigoletto in Germont, pri Wagnerju Wotan, Popotnik ter Hans Sachs. Dobršen del repertoarja je zavzela v njegovih poustvaritvah slovanska literatura. Poleg navedenih oper Musorgskega in Čajkovskega ga srečamo tudi v »Pikovi dami« (Jelecki) ter v mnogih jugoslovanskih delih, kakor v Foersterjevem »Gorenjskem slavčku«, Parmovi »Kseniji« in »Poslednji pesmi«, Šircovi »Lepi Vidi«, Bersovem »Ognju«, Lisinskega »Nikoli Šubicu-Zrinjskem«, Weissovem »Poljskem židu« in drugih. Iz francoske literature mu je — naravno — poleg Bizeta najbolj odgovarjal Massenet v operah Manon, Thais, Žongler. Poleg teh poglavitnih operskih stvaritev pa je obsegal njegov naštudirani in vsak trenutek razpoložljivi repertoar še polno enodnevnih, medtem že pozabljenih oper, ki jim je s svojimi poustvaritvami pripomogel vsaj do krajšega uveljavljenja na odrskih deskah, ki so, kakor dobro znano, zelo opolzke preizkušnje mladim in nadebudnim adeptom operskega ustvarjanja.

Poleg operskega udejstvovanja se je Ivan Levar uveljavljal tudi kot koncertni pevec velikega formata, ki je enako kot v dramatski umetnosti znal predočiti svoje interpretacijske odlike v podajanju na lirskem področju. Njegov koncertni spored je obsegal vsa takrat poznana in čislana poetična dela velikih mojstrov lirične pesmi; Schubert, Schumann, Brahms in Wolf so predstavniki liričnega romantizma, ki je zavzemal takrat v glasbenem svetu najvidnejše mesto in vplival na celotni razvoj pesemske literature ne samo med Nemci, temveč tudi med Slovani (Čajkovski!). Sodeloval je pri neštetih prireditvah in samostojno prirejal koncerte ter si z njimi utrdil sloves, ki si ga je že bil pridobil kot operni pevec. Vse to delovanje je trajalo vse dotlej, dokler ga ni prestregla bolezen, ki je slednjič napravila pot velikemu preokretu v življenju Ivana Levarja: prestopu z operskih na dramske deske, raz katere je vpli-

val na potek umetniškega gledališkega dela z isto zanositostjo, gorečnostjo in zavzetnostjo, ki so odlikovale njegovo glasbeno delo.

Ne bi bilo mogoče mimo umetnika Levarja prezreti človeka. Kot umetnik ves človek in kot človek ves umetnik je Ivan Levar živel vedno v centru našega kulturnega življenja. Ne ob strani kot strokovnjak-samotar, temveč krepko posegajoč v celotno umetniško in splošno življenje vseh, ki so svoje življenje posvetili izgradnji in razcvetu slovenske umetnosti in miselnosti. Kot tak je dajal nešteto pobud, dvigal upadlega duha, klonečega pod neusmiljenimi udarci vsakdanjosti, bodril k delu, odpiral lepše perspektive in neugnano vzpodbujal k vztrajanju na začeti poti. Ni pa ostajal le pri platoničnem dajanju nasvetov: kjer je bilo treba, je nasvet tudi podprl z dejanskim posegom v korist potrebnemu, a sebi samemu le prepogosto v občutno škodo. Tudi v tem pogledu njegova velikopoteznost in širokogrudnost ne poznata ovir in ozkih omejitev; ljubezen do vrednega bližnjika se v njem druži z ljubeznijo do umetnosti in povezuje v neločljivo obsežno enotnost, ki je osnova njegovega značaja in iz katere izvira vse njegovo dejanje in nehanje.

Danes, ko gleda nazaj na 35 let neprekinjenega, z mnogimi trpkimi izkustvi in trpljenjem, a tudi številnimi uspehi in zadoščenjem ovenčanega dela, naj mi dovoli, da se premnogim gratulantom pridružim tudi podpisani kot eden tistih, ki je imel od dne njegovega prihoda v Ljubljano pa do danes v njem nenadomestljivega svetovalca, bodrilca in prijatelja.

L. M. Škerjanc.

SEZNAM VLOG, KI JIH JE IGRAL IVAN LEVAR V LJUBLJANSKI DRAMI

Pisatelj:	Igra:	Vloga:
	Sezona 1922-23	
Shakespeare:	Othello	Othello
	Sezona 1924-25	
Rostand:	Cyrano de Bergerac	Grof Guiche
Pirandello:	Šestero oseb išče avtorja	Član gledališča
Tolstoj:	Moč teme	Nikita
Meško:	Pri Hrastovih	Hrast
Nušić:	Sumljiva oseba	Žika
Župančič:	Veronika Deseniška	Herman II. Celjan
Shakespeare:	Hamlet	Fortinbras
Rostand:	Cyrano de Bergerac	Cyrano
Dostojevski-Putjata:	Stričkov sen	Pavel Aleksandrovič Mozgljakov
Ibsen:	Rosmersholm	Johanes Rosmer
Aristofan:	Lizistrata	Kinesias
Benavente:	Roka roko umije, obe obraz	Krispin
	Sezona 1925-26	
Goethe:	Ifigenija na Tavridi	Orest
Petrović:	Vozel	Stevan Jelić
Manners:	Pesica mojega srca	Jerry
Shakespeare:	Zimska pravljica	Leontes
Cankar:	Za narodov blagor	pl. Gornik
Andrejev:	Profesor Storicin	Storicin
Golar:	Zapeljivka	Tomaž
Pirandello:	Henrik IV.	Baron Belcredi
O'Neill:	Ana Christie	Mat Burke
Jurčič-Golia:	Deseti brat	Deseti brat
Shaw:	Pygmalion	Alfred Doolittle
Ibsen:	John Gabrijel Borkman	Borkman
Dostojevski-Putjata:	Idiot	Rogožin
	Sezona 1926-27	
Hilbert:	Drugi breg	dr. Hron
Shakespeare:	Macbeth	Macbeth
Galsworth:	Joy	Polkovnik Hope
Courteline:	Stalni gost	Barbemole
Courteline:	Boubouroche	Boubouroche

Pisatelj:	Igra:	Vloga:
Golia:	Triglavska bajka	Očak Triglav
Wilde:	Pahljača Lady Windermere	Lord Windemere
Hasenclever:	Gobsek	Maksime de Trailles
Begović:	Božji človek	Hajduk Krstan
Shakespeare:	Mnogo hrupa za nič	Benedikt

Sezona 1927-28

Shakespeare:	Ukročena trmoglavka	Petruchio
Wilde:	Idealni soprog	Sir Chiltern
Leskovec:	Dva bregova	Macafur
Euripides:	Medeja	Jazon
Shaw:	Kandida	Pastor Jakob Morell
Verneuil:	Sestrična iz Varšave	Burel
Rostand:	Cyrano de Bergerac	Cyrano
Shakespeare:	Mnogo hrupa za nič	Benedikt
Tominc-Gregorin:	I. N. R. I.	Pilat
Novačan:	Herman Celjski	Herman II. Celjski
Maeterlinck:	Stilmondski župan	Stilmondski župan

Sezona 1928-29

Shakespeare:	Romeo in Julija	Mercutio
Klabund:	Krog s kredo	Ču-Ču
Jager-Schmidt:	Kukuli	Gerard
Čapek:	Stvar Makropulos	Jaroslav Prus
Cankar:	Lepa Vida	Damjan
Shakespeare:	Ukročena trmoglavka	Petruchio
Golia:	Betlehemska legenda	Sadok
Ben Johnson:	Volpone	Volpone
Nestroy:	Utopljenca	Štefan
Büchner:	Dantonova smrt	Danton
Bourdet:	Pravkar izšlo	Moscat
Tominc-Gregorin:	I. N. R. I.	Pilat
Nancy-Armont:	Teodor & Comp.	Arcaze-Fourette
Farrere-Froudaie:	Bitka	Sir Herbett Fergan
Rolland:	Igra ljubezni in smrti	Jerome de Courvoisier
Ould:	Piskač se smeje	Beresford Harrowfield

Sezona 1929-30

Goethe:	Faust	Faust
Ibsen:	Strahovi	Manders
Achard:	Življenje je lepo	Bonaparte
Jankovič:	Brez ljubezni	Matija Markovič
Schiller:	Don Carlos	Filip II.
Nestroy:	Za ljubezen so zdravila	Marchese Vincelli
Lipah:	Glavni dobitek	Vladimir Babič
Shakespeare:	Vihar	Prospero
Maugham:	Sveti plamen	Collin Tabret
Golia:	Peterčkove poslednje sanje	Kralj Matjaž
Golar:	Vdova Rošlinka	Rožmanov Janez
Dimitrijević:	Ljubimec svoje žene	Mož

Pisatelj:	Igra:	Vloga:
Begović:	Pustolov pred vrati	Smrt
Burggraf:	Janezek Nosanček	Minister Kimovec
Klabund:	Krog s kredo	Ču-Ču
	Sezona 1930-31	
Shakespeare:	Sen kresne noči	Tezej
Andrejev:	Mladoletje	Mironov Grigorij Ivanovič
Leskovec:	Kraljična Haris	Jošt Osojnik
Schiller:	Razbojniki	Karel Moor
Maugham:	Sveti plamen	Collin Tabret
A. Tolstoj:	Serija A-000001	Grigorij Saharovič
Nestroy:	Utopljenca	Štefan
Balzac:	Mercadet	Mercadet
Hofmannsthal:	Slehernik	Slehernik
	Sezona 1931-32	
Grum:	Dogodek v mestu Gogi	Otmar Frelih
Nestroy:	Pritličje in prvo nadstropje	Evald Srečnik
Cankar:	Kralj na Betajnovi	Kantor
Begović:	Brez tretjega	Marko Barič
Golar:	Dve nevesti	Napaljon
Raimund:	Zapravljivec	Julij Flotwell
Leblanc:	Arsène Lupin	Lupin
Molnar:	Nekdo	Cortin
Shakespeare:	Kar hočete	Malvolio
Krleža:	Leda	Vitez Urban
Sofokles:	Kralj Oedipus	Oedipus
	Sezona 1932-33	
Kreft:	Celjski grofje	Herman II.
Bartol:	Lopez	Alvarez
O'Neill:	Strast pod bresti	Eben
Zuckmayer:	Veseli vinograd	Veha
Merežkovski:	Carjevič Aleksej	Car Peter
Berkeley:	Dopust na Francoskem	General Root
	Sezona 1933-34	
Galsworthy:	Družba	Ronald Dancy
	Sezona 1934-35	
Rostand:	Orlič	Knez Metternich
Cankar:	Hlapci	Kalander
Linhart:	Matiček se ženi	Baron Naletel
Zweig:	Siromakovo jagnje	François Fourès
Šorli:	Blodnji ognji	Kastelic
Kreft:	Malomeščani	Dr. Kostanjšek
Arx:	Izdaja pri Novari	Poveljnik in der Gassen
Sofokles-Hofmannsthal:	Kralj Edip	Edip
Golia:	Bratomor na Metavi	Andrej

Pisatelj:	Igra:	Vloga:
Bahr:	Otroci	Grof Frayn
Bulgakov:	Molière	Molière
Wildgans:	Dies irae	Dr. Fallmer
Vesnić:	Gosposki dom	Jovan Mitrović
Werfel:	Juarez in Maksimilijan	Maksimilijan
Lavery:	Prva legija	Eduard Quaterman

Sezooa 1936-37

Shakespeare:	Kralj Lear	Lear
Langer:	Konjeniška patrola	Matejka
Žigon:	Če se utrga oblak	Jakob Kalan
Sonin:	Atentat	August Bergman
Kaufmann-Ferber:	Simfonija 1937	Larry Renault
Frazer:	Zadnji signal	Stephano Roos
Fodor:	Matura	Dr. Štefan Dvornik
Anderson:	Rivala	Captain Flagg
Merežkovski:	Peter in Aleksej	Car Peter
Rostand:	Cyrano de Bergerac	Cyrano

Sezona 1937-38

Shakespeare:	Julij Cezar	Cezar
Čapek:	Bela bolezen	Maršal
Strindberg:	Gospodična Julija	Jean
Župančič:	Veronika Deseniška	Herman II. Celjan
Krleža:	Gospoda Glembajevi	Ignacij Glembay
Synek:	Nočna služba	Herz

Sezona 1938-39

A. Tolstoj:	Car Fjodor	Godunov
Priestley:	Brezov gaj	George Radfern
Golia:	Dobrudža	Zakotnik
Verneuil-Berr:	Potovanje v Benetke	Eduard Chardone
Pirandello:	Kaj je resnica	Lamberto Laudisij
Tolstoj:	Živi mrtvec	Ivan Petrovič
Nestroy:	Utopljenca	Štefan
Shakespeare:	Othello	Othello

Sezona 1939-40

Medved:	Kacijanar	Kacijanar
Langer:	Številka 72	Kolben
Scribe:	Kozarec vode	Vicomte Bollingbroke
Čehov:	Striček Vanja	Vojnicki (Vanja)
Lenormand:	Strahopetec	Prof. Hertz
Shakespeare:	Hamlet	Kralj in 1. igralec

Sezona 1940-41

Schiller:	Kovarstvo in ljubezen	Predsednik
Kozak:	Lepa Vida	Mihael Grant
Shakespeare:	Othello	Othello
Shakespeare:	Komedija zmešnjav	Solinus

Pisatelj:	Igra:	Vloga:
	Sezona 1941-42	
Alessi:	Katarina Medičejska	Veleposlanik Alava
Shakespeare:	Hamlet	Klavdij
Pirandello:	Nocoj bomo improvizirali	Igralec
	Sezona 1942-43	
Shakespeare:	Hamlet	Klavdij
Ibsen:	Gradbenik Solnes	Solnes
D'Annunzio:	Jorijeva hči	Lazzaro di Roio
	Sezona 1943-44	
Tavčar-Šest:	Cvetje v jeseni	Dr. Ivan
Schiller:	Kovarstvo in ljubezen	Predsednik
	Sezona 1945-46	
Shakespeare:	Zimska pravljica	Leontes
Krleža:	V agoniji	Baron Lenbach
	Sezona 1946-47	
Kreft:	Velika puntarija	Matija Gubec
Krleža:	Gospoda Glembajevi	Ignacij Glembay