MESTNO GLEDALIŠČE

NA JESENICAH

OKROŽNO JAVNO TOŽILSTVO
V LJUBLJANI
Došlo - 9 II. 1952

priloga

GLEDALIŠKI LIST

Alfred Gehry — B. Cigoj

Šesto nadstropje

Sezona 1951-52 Štev. 3

PREMIERA

v nedeljo, dne 3. februarja 1952 ob 19·30 uri

ŠESTO NADSTROPJE

Igra v treh dejanjih (devetih slikah)

Napisal: Alfred Gehry — Prevedel: B. Cigoj — Režija in scena: Srečko Tič

G
C 445
OSREDNJA KNJIŽNICA ŠKOFJA LOKA OBČINE KRANJ
1951/52
DI 6894/1978

Max Lescalier	Bojan Čebulj
Germaine Lescalierjeva	Alma Jeramova
Berte Ardig-ova	Ančka Tičeva
Gospa Maret-jeva	Mara Novakova
Gospod Maret	France Cegnar
Eduige Hochepot-jeva	Vida Dornikova
Jeanette	Tatjana Gostiševa
Hochepot	Vende Sadar
	Srečko Tič
Jojo	Danilo Gostiša
	Slavko Polanc
Jonval	Milan Dornik
Irene	Vera Tomažev a
Robert	Vlado Nikolavčič
Najemnik iz tretjega nadstropja	Jernej Pogačnik
Zdravnik	Alfonz Oblak
Postrešček	Stane Hribar
Bob	Stane Jagodic
Neki gospod	* * *

Dejanje se godi v Parizu med obema vojnama

Daljši odmor po peti sliki

Odrski mojster: Franc Mikelj. — Razsvetljava: Stane Jagodic. — Suflerka: Jožica Filejeva

Štev. 3 GLEDALIŠKI LIST MESTNEGA GLEDALIŠČA NA JESENICAH 1951-52

A l f r e d G e h r y :

Šesto nadstropje

Alfred Gehry je med obema vojnama bil dalj časa generalni tajnik Pitojevih gledališč „Théatre des Arts“ in „Théatre des Avenues“ v Parizu. Pred drugo svetovno vojno je postal dopisnik švicarskih listov.

Svojo literarno kariero je začel kot pisatelj ljudskih romanov. Od l. 1925. piše drame. Vendar mu razne njegove enodejanke niso prinesle uspeha, dokler l. 1937. ni zaslovel s svojo dramo „Šesto nadstropje“.

Kje je vzrok, da je to delo želo tak uspeh? Poleg drugih vrednosti je delu prinesel uspeh verjetno predvsem Gahryjev način, kako ganljivo in preprosto slika človekovo potrebo, da v vseh mogočih prilikah manifestira svojo zavest skupnosti, pa naj bodo zunanje vezi še tako slučajne, kot je okolnost, da v velemestu stanuješ v istem nadstropju, da te poveže enkratno skupno veselje ali skupna žalost. Ta lepa in ganljiva zavest človekove moči in slabosti, kolektivne sebičnosti in osebne požrtvovalnosti, ki veže ljudi od najmanjše edinice — rodbine do kupnosti naroda in države, je našla v Gehryju pisatelja, ki ji je v „Šestem nadstropju“ postavil trajen spomnik. In kje je Gehry našel ljudi, da na njihovi usodi opisuje to zavest skupnosti? Med velemestnim proletariatom, v tej mešanici fantastov, zaljubljencev, do skrajnosti požrtvovalnih delavcev, toda samih revežev, ki žive bolj od nade na lepši jutrišnji dan kot od vsakdanjega kruha. Velemestna kloaka. Ta priljubljeni izraz za tako okolje smo že neštetokrat čuli in brali v raznih knjigah, za Gehryja pa so vsi ti stanovalci „Šestega nadstropja“ sama „jagnjeta“. In jagnjeta so tudi v resnici. Kajti pri vseh svojih majhnih slabostih in napakah, v katere jih žene življenje, so vsi v svojem srcu dobri. Še zapeljivec Jonval se ti nazadnje zasmili, ko v obupu zavpije: „Strašno je, če človek ne more ljubiti nikogar“.

Gehry je mojster v slikanju vzdušja. „Tu v Šestem nadstropju se nikdar nič ne zgodi“, pravi lastnice hiše. Saj res. Vse te majhne drame in prepirčki niso vredni omembe, vse te tragedje in smeh teh majhnih ljudi so le pena velemestnega življenja. Saj se

vse srečno konča! A koliko ljubezni, koliko lirike je pokazal Gehry pri slikanju tega nedolžnega, vsakdanjega vzdušja! In koliko prizanesljive ironije!

Čustveno središče drame je v ljubezni skromnega delavca do pohabljenega, zasanjenega dvajsetletnega dekleta, ki še ne pozna življenja, in v ljubezni tega neizkušenega dekleta do mladega hohštaplerja - šansonieja. Okoli tega konflikta se vrste dogodki, zaradi njega žalost in veselje vsega kolektiva Šestega nadstropja. A ta ljubezen? Enkratna — mogoče tudi ne — vendar užaljena, teptana, kakor se tako često zgodi s pravo ljubeznijo. In vendar lepa in dragocena, ker je zrasla v srcu nepokvarjenega dekleta, hkrati pa prečiščena in povišana v odpovedi mladega delavca Jojo-ja.

Vendar Gehryja ne zanima osebna drama Eduigina, Jojo-jeva ali Jonvalova. Gehry ne odgovarja na vprašanje: zakaj je tako, Gehry ne razglablja, ne analizira. Gehry slika samo vzdušje Šestega nadstropja in to mu je dovolj. In njegovo mojstrstvo se pokaže prav v tem, da njegove osebe vzlic temu žive, da so s skopimi potezami jasno dognane in nam pri dobri igri morajo ostati v spominu. Kako prisrčno in s kakšno ljubeznijo je naslikan stari knjigovodja in ljudski pisatelj Hochepot, Eduigin oče, čigar slikanju Gehry posveča največ pažnje? In koliko prizanesljive ironije je v opisovanju njegovega dela in igračkanja s številkami? In koliko resnice v negovih besedah: „Ljudski roman, pravijo kritiki zaničljivo. Seveda ljudski, ker samo še ljudstvo ceni stvari, o katerih si drugod ne upajo več govoriti." Taki so avtorjevi spomini na njegovo lastno literarno delo.

Interesantna bi bila paralela med Gehryjevim Šestim nadstropjem in Gorkega dramo Na dnu. Oba slikata bedo, oba sta napisala kolektivno dramo. Gorki, socialni borec v črnih dneh carske Rusije pred njenim zatonom, Gehry pa dobrodušen opazovalec, ki svojo prizadevnost skriva za rahlo patino odpuščajoče ironije. Tragika tu in tam. Toda pri Gehryju se ta tragika kmalu prelije v svetlejše barve resignacije in melanholije in nazadnje v vero, da je življenje le vredno življenja, pa naj bo navzven še tako majhno. In ta vera nam prav dobro de zlasti danes, po težkih dneh revolucije in pred novimi borbami, ko si človek prav rad oddahne.

Ivan Drev

O antičnem igralcu

Gledališče je bilo pri starih Grkih verska ustanova, igralec je bil verski obrednik. S tem je bila igralčeva preteklost pozabljena in igralčev ugled v družbi je silno porastel. In res vidimo, da ob vsaki priliki izkazujejo igralcu spoštovanje, obsipavajo ga s pohvalami in nagradami, dajajo mu privilegije, ki jih le redko uživajo najvidnejši člani družbe. Igralec je osvobojen vojaške službe, če je zadolžen ne smejo popisovati niti zapleniti njegovega premoženja, ne smejo ga niti denarno kaznovati.

Toda ni mogel postati igralec kdorkoli. Kdor se je hotel posvetiti igralskemu poklicu, je moral imeti predvsem izreden igralski dar, lep stas, zdrava pljuča, močan, doneč glas, sposoben za deklamacijo in pesem. Moral je biti telesno okreten in dovzeten za ritmiko plesa. Moral je imeti dober posluh, razvito fantazijo in dober spomin; zlasti pa bogato čustvovanje in mnogo temperamenta. Saj so tudi junaki grških dram izjemni ljudje, često nasilne narave — nekakšni nadljudje v vsem.

Razumljivo je, da je bilo težko najti vse te lastnosti že v človeku; te lastnosti so morali z dolgim vežbanjem šele dobiti in razviti. Igralec se je moral vsak dan vežbati v telesnih in duševnih vrlinah, moral se je izpopolnjevati v igralski stroki in tehniki. To je bila prav gotovo prva igralska šola. Predavatelji so verjetno bili znane osebnosti iz znanstvenega sveta v Atenah. Predavali so iz gimnastike, plesa, deklamacije, glasbe, gramatike, športnih iger in vežbe z orožjem. Igralec je igral tudi ženske vloge. Moral se je navajati ženskega vedenja, nežne hoje, mehkih pokretov in ženskega glasu. Dalje: redek je bil igralec, ki ni moral igrati tudi po tri vloge v isti igri. Moral se je torej čimbolj iztrenirati v sposobnosti naglega zunanjega in notranjega spreminjanja.

Grki so govor šteli med največje čudeže narave, a glede koristnosti za ljudski rod za največje čudo sploh. Človekovo grlo je bilo celo za Platona najčudovitejša svirel... Toda pri Grkih govor ni bil samo sredstvo za osebno izražavanje in medsebojno sporazumevanje med ljudmi, temveč tudi instrument za „muziko duše", nagonska potreba, da se duša notranje ozveči in zunanje „uritmi".

Današnji človek se čudi, kadar čuje, da je glasba bila pri starih Grkih obvezen predmet. Platon je resno govoril o nečem realnem, ki tvori sestavni del človekovega življenja in vpliva na njegove vsakdanje potrebe. Pevec je bil od bogov navdahnjeno bitje, s pesmijo molimo k bogovom... Pravijo, da je Grk tudi v vsakdanjem življenju občutil „metriko", a glasba — težnja za harmonijo — je imela v njegovem življenju družbeno-medicinsko funkcijo. Kakor je gimnastika imela namen, da oplemeniti telo in vskladi telesne pokrete, tako je bil namen glasbe, da oplemeniti dušo, da vskladi notranje in zunanje v človeku, da telesne stave, kretnje in dela prilagodi „notranjemu ritmu", ritmu „duše".

Grški jamb je kot del euritmike pomenil višjo stopnjo v razvoju jezika, je že prehod iz proze v poezijo, iz navadnega govora v glasbo, v „petje". To je bila posledica kulturnega razvoja vodilnega družbenega razreda, posledica hrepenenja po „estetiziranju" življenja... Zato je antični igralec, če gledamo z našimi očmi,

„pel", kadar je govoril verze v tragediji. V začetku je samo pel, pozneje je malodramsko psalmodiral. Za takratnega izobraženega Grka je bilo to popolnoma normalno in „naravno" pripovedovanje, govorjenje. Šele v poznoantični dobi se začenja igralec na sceni „realistično" izražati, k čemur je največ pripomogla komedija.

Čut za govor je bil pri starih Grkih izredno razvit. Grk je znal izrabiti in izpopolniti govorni organ, ta „dar bogov", do take mere, da je skozenj mogel izraziti vse mogoče odtenke duševnega življenja: vzvišene himne bogovom, Safine ljubezenske kitice, razposajeno pesem razigranega sveta, vabe in modrikanja sofistov, predrzna izzivanja cinikov, pitagorejske simbole, in tragedove jambe — tja do govora nedosežnih filipik, vsakdanjih političnih spletkarjenj, pocestnih nesramnih psovk in kletev. Grku ni bilo težko, da s pomočjo govora, tega najnevarnejšega orožja in najblagoglasnejše svireli, pretvarja realne predmete v miselne, fluidne pojme — in da vse miselno, čustveno zgosti, kondenzira.

Govorni organ, jezik, beseda, to je začetek in vrhunec gledališča! ... In ravno igralec je prevzel nase to najbolj komplicirano, najtežjo in najlepšo nalogo, da skozi govorni organ izrazi in razloži življenje človeka, njegovo žalost in veselje, njegove zmage in črn obup, njegovo vero in dvome, njegovo ljubezen in sovraštvo, njegov krik odpora in veselje ustvarjanja ... Vse, vse!

Da pa moreš „z najnavadnejšo svireljo — s človeškim grlom — izraziti orkan orkestra", moraš znati igrati na njo, moraš preizkusiti njen mehanizem, razširiti „tone" ... Tako je že prvi igralec stal pred kopico obrtnih problemov, ki jih je moral uspešno rešiti, ako je hotel ostati na deskah in nekaj pomeniti. Igralci so marljivo študirali svojo stroko, polagali temelje svoji obrti in pri tem gradili tehnično plat in premagovali „skrivnosti" igre. S časom pri obdelavi teksta, vloge, niso naleteli na nič nenavadnega. Znali tona. Poznali so metriko stiha in ritem hoje in govora. Postalo so odmeriti besedi njeno vrednost in težino, oceniti barvo in jakost jim je jasno, da igra ni samo lepa izgovorjava besed, da je v oblikovanje karakterja treba vnesti tudi čustva in emocijo. Antični igralec se je boril s težavami, kakršne bi sodobni igralec premagal le s silno težavo. Tu je predvsem maska na licu. Kar današnji igralec izraža z licem, z mimiko, je stari igralec zaradi te preklete maske moral izražati s kretnjami roke in prstov. Danes je težko razumeti posebnost in težkoče te spretnosti. K temu se je pridružila še hoja v koturnih (visokih igralskih čevljih) in težkih kostumih z raznimi blazinami in blazanicami, ki naj poudarjajo „trebuh" in razširijo ramena in „pleča junaška". Pravijo, da se je tak izblazinjen igralec pojavil na sceni nekje v Španiji in publika se je v strahu razbežala.

Gibati se v tej čudni naravi, v „ornatu", na tujih nogah, v koturnih, pod tujim licem, pod masko, a pri vsem tem izgovarjati velike besede, izražati velike strasti in bolečine in siliti publiko na solze in smeh, to zares ni bilo lahko in poželjno opravilo. Na srečo predstave niso bile v zaprtem prostoru, ker bi se sicer igralec pri celodnevni igri — predstave so trajale z majhnimi presledki ves dan — raztopil kot kepa snega.

Toda igralec ni reševal samo vprašanj svoje obrti, svoje vloge, temveč je reševal vprašanje dela v gledališču sploh. Moral je skrbeti tudi za vso pripravo predstave, za vso igro v delu, za ples, za glasbeno spremljavo. Postavil je temelje režije, temelje

igralsko-mimične pedagogije, dajal je ideje za dekor in kostume in s tem vplival na razvoj odrske tehnike.

Kako so že prvi igralci pravilno gledali na igro, na govorjeno besedo kot sredstvo vpliva na ljudi, pokazuje najbolje primer znanega igralca Satira in Demestena, pozneje najslavnejšega govornika antike.

Ko se je Demosten pripravljal na „govorniško kariero", je po dolgem in napornem delu pri odstranjevanju napak v svoji dikciji nazadnje le šel na trg in prvič govoril pred Atenci. Govor je žalostno končal, Atenci so se mu smejali. Leta in leta so Atenci poslušali velike govornike in v mestu, kjer je govorniška spretnost dosegla vrhunec, je govornik-začetnik Demosten, novinec v svoji stroki, s svojim plahim nastopom moral biti smešen. In meščani so se mu smejali in mu žvižgali, kakor danes žvižgamo slabemu tenorju.

Demostena je neuspeh silno bolel. Leta in leta se je z brezprimerno vztrajnostjo in požrtvovalnostjo boril s svojimi govornimi hibami samo zato, da bi vsaj enkrat mogel stopiti pred meščane, ko pa je prvič nastopil, je sramotno propadel. In Demosten je prisegel svojemu prijatelju, igralcu Satiru, da ne bo nikdar več nastopil.

Igralec ga je tolažil, obenem pa mu strokovno nakazal, kje je vzrok njegovega poloma.

„Tvoj govor" — mu je rekel — „je dober in ima vsebine. V njem je celo nekaj Periklovega duha. Škoda je le, da svojemu govoru nisi znal dati z besedo prave vrednosti."

Kaj pa pomeni to?

Pomeni, da Demosten ni znal ozvočiti svoje misli, da v svojem govoru ni znal ločiti bistveno od nebistvenega, ni znal z modulacijo tona poudariti važnejše besede, na katerih leži smisel in težišče stavka. Napravil je torej največjo napako, ki jo more napraviti govornik, naj bo na odru ali na tribuni, podrl je relief govora, bil je enoličen in poslušalce odbil, namesto da bi jih pritegnil.

Demostenu je torej manjkala čisto igralska obdelava teksta, svojim besedam ni znal dati vrednosti. A z vsem tem so biti antični igralci že dodobra seznanjeni.

Igralec je od „kraljevskih manir" na odru nesel tudi precejšen del v svoje privatno življenje. Vedno bolj se je razločeval od navadnih ljudi po svojih skladnih kretnjah, dostojanstveni hoji in lepih besedah. Povsod se je uveljavljal s svojim nastopom in je kmalu postal vzorec popolnega moža.

Vodje države in politike so kaj kmalu videli v igralcu še nekaj več od verskega obrednika, videli so človeka, ki bi ga mogli izvrstno uporabiti pri raznih diplomatskih misijah. Take misije so že od davnih časov zaupavali ljudem izrednih umskih sposobnosti in uglajenega vedenja. Od takih ljudi so tudi lahko pričakovali, da bodo uspešno opravili svojo nalogo. Že v zakonih Manu je zapisano, da mora biti „diplomat iznajdljiv, vsestransko izobražen človek in sposoben, da pridobi ljudi. Mora spoznavati načrte tujih vladarjev ne samo iz njihovih besed in dejanj, temveč tudi iz pokretov in izraza lica ... Diplomat mora biti človek zrelih let, vesten v službi, pošten, spreten, dobrega spomina, drzen in lepega govora .. "

ŠČ
445/1951/1952
792(497.4 Jesenice)
127806894
COBISS
OSREDNJA KNJIŽNICA KRANJ

In igralci, ljudje d
mirati", igralci so zna
in izraza lica", igralci
je v svoje besede znal
In res je bilo nekolik
Hristodemos, Demosten
iz Tracije, je pri Pikso
starejšo hčer za Aleks
Filip, zahteval od Kori
v okove. Aleksander ni
na neki tekmi premag
Veliki rekel: „Jaz sic
rad dal del svojega kraljestva zato, da bi Tesal ne bil premagan.
In ko so pozneje Atenci kaznovali prav tega Atenadorja, ker ni prijavil tekmovanja, je Aleksander Veliki plačal zanj kazen.

Iz „Knjige o igralcu" Petra S. Petroviča, prevedel I. D.

Manj znani izrazi:

Psalmodiranje: petje psalmov (v tem primeru zborov v grških tragedijah), kjer se liturg in zbor menjata.
Manu: bajni prvi indijski kralj, ki je baje dal prvi zakonik.
Safo: grška pesnica z otoka Lesbos; od tod lesboška ljubezen.
Filipika: štirje ostri Demostenovi govori proti kralju Filipu.

OSREDNJA KNJIŽNICA Š OBČINE K R M J

Gledališki list izdaja Mestno gledališče Jesenice. Telefon št. 200
Urejuje uredniški odbor, odgovoren Ivan Drev, Jesenice, Titova 4
Tisk Gorenjske tiskarne v Kranju — Naklada 300 izvodov