

 Slovensko ljudsko  
Gledališče Celje



Sezona 2011/12

Anton Pavlovič Čehov

# UTVA

# Anton Pavlovič Čehov

# UTVA

(Чайка)

Komedija v štirih dejanjih  
Prva slovenska uprizoritev prve, necenzurirane verzije

Prevajalec **Milan Jesih**  
Režiser **Janez Pipan**  
Dramaturginja **Tina Kosi**  
Scenograf **Marko Japelj**  
Kostumografinja **Bjanka Adžić Ursulov**  
Avtor glasbe **Miha Petric**  
Lektor **Jože Volk**  
Oblikovalec luči **Andrej Hajdinjak**  
Asistent režiserja **Jernej Kobal**

## IGRALCI

Irina Nikolajevna Arkadina, po možu Trepljeva, igralka **Lučka Počkaj**  
Konstantin Gavrilovič Trepljev, njen sin, mladenič **Aljoša Koltak**  
Pjoter Nikolajevič Sorin, njen brat **Bojan Umek**  
Nina Mihajlovna Zarečna, mlado dekle, hči bogatega posestnika **Nina Rakovec**  
Ilja Afanasjevič Šamrajev, poročnik v pokoju, Sorinov oskrbnik **Miro Podjed**  
Polina Andrejevna, njegova žena **Jažoda**  
Maša, njegova hči **Pia Zemljič**  
Boris Aleksejevič Trigorin, pisatelj **Renato Jenček**  
Jevgenij Sergejevič Dorn, zdravnik **Branko Završan**  
Semjon Semjonovič Medvedenko, učitelj **Vojko Belšak**  
Jakov, delavec **Igor Žužek**  
Kuhar **Damjan M. Trbovc**

Pokrovitelj predstave  RIKO

Vodja predstave **Zvezdana Štraki Kroflič** • Šepetalka **Breda Dekleva** • Lučni mojster **Mitja Ščuka** • Tonski mojster **Drago Radaković** • Rekviziter **Emil Panič** • Dežurni tehnike **Branko Pilko** • Šivilji **Marija Žibret**, **Ivica Vodovnik** • Frizerki **Maja Zavec Bekirov**, **Marjana Sumrak** • Garderobkerke **Melita Trojar**, **Mojca Panič**, **Zdenka Anderlič** • Odrski mojster **Gregor Prah** • Tehnični vodja **Miran Pilko** • Upravnica mag. **Tina Kosi**

PREMIERA 23. septembra 2011



Čehov bere *Utvo* ansamblu MHAT-a, maj, 1899. (Stojijo, z leve: Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko, V. V. Lužski, Olga L. Knipper, A. I. Andrejev, M. P. Nikolajeva. Sedijo: E. M. Raevskaja, A. L. Višnjovski, A. R. Artiom, Konstantin Sergejevič Stanislavski, Anton Pavlovič Čehov, M. P. Lilina, I. A. Tihomirov, M. L. Roksanova, Vsevolod E. Mejerhold)

## Utva 1895; idealizem in materializem – (re)konstrukcija

*Utva*, najpogosteje uprizarjana drama Antona Pavloviča Čehova, se je v zgodovino gledališča za vedno vpisala z dvema replikama, dvema paradigmatiskima stavkoma, ki označujeta rojstni kraj in hkrati ves proces odraščanja evropskega gledališča dvajsetega stoletja, ki še vedno traja. Oba stavka izreče ista oseba, Konstantin Gavrilovič Trepljev, mladenič, potomec razpadle igralske družine, ki v nejasnih okoliščinah zapusti študij na univerzi in se po materini volji znajde nekje v gluhem ruskem provincialnem zakotju. Sanjari o gledališču, želi hoditi po stopinjah svojih staršev in še posebej po poti materinega ljubimca, pisatelja Trigorina. Natančneje, sanja o *novem* gledališču in želi postati režiser in pisatelj. Nedvomno: *Utva* je prva drama v

zgodovini, v kateri je glavna oseba režiser. Še več, *Utva* se še vedno bere kot manifest upora proti vsakršnim gledališkim konvencijam, hkrati pa kot intimna biografija slehernega režiserja in kot drama njegove ontološke nemoči, kot jo porajata njegovo gospostvo in njegov prvi glas v *rjovenju* gledališča dvajsetega stoletja.

22. junija 1897 sta se v moskovski restavraciji Slavjanski bazar sestala Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko in Konstantin Sergejevič Stanislavski. Osemnajst ur sta brez predaha razpravljala o novem gledališču, nekaj mesecev kasneje pa na tej osnovi ustanovila najpomembnejše gledališče vseh časov, *Moskovskij hudožestvennyj akademičeskij teatr*. MHAT. V *Utvi*, ki je pred tem že precej hrupno propadla na odru, sta prepoznala prototekst njunega *novega* gledališča. Simbol te, v realnosti skorajda "banalne" ptiče živali, je še vedno del MHAT-ovega logotipa, medtem ko sodobni dramski teoretiki in režiserji prepoznavajo *Utvo* kot pra- ali proto-tekst novega postdramskega teatra (Primer: Stefan Tigges, *Von der Weltseele zur Über-Marionette. Čechovs Traumtheater als avantgardistische Versuchsanordnung*, 2010). Ves ta čas, vso svojo zgodovino, *Utva* ni zapustila gledališkega odra niti za en večer. To pa ne pomeni, da je pot *Utve* na oder današnjega gledališča lahka in samoumevna.

Na začetku igre Trepljev takole izreka svoj slavni *coup de grâce*, sprožen v samo srce vladajoče gledališke konvencije: *Potrebne so nove forme. Nove forme so potrebne,*

*če pa jih ni, je pa boljše nič.* Če je do *Utve* veljalo, da mora gledališka uprizoritev slediti standardiziranim, stoletja veljavnim uprizoritvenim kanonom, tako da gledalec že pred predstavo natančno ve, kaj lahko pričakuje, pa se z navedeno izjavo vse spremeni in postavi na glavo; zgodi se kopernikanski obrat modernega gledališča, na njegova vrata pa potrka "barbarski" duh nihilizma. Čehov je s to "nezavedno" repliko (v drami izrečeno skoraj tjavendan) dosegel, kar si je potihoma želel: odkril je bojno geslo gledaliških reformatorjev in protagonistov zgodovinskih avantgard in izrekel misel, ki do danes ostaja nočna mora slehernega režiserja. Uprizoritev, ki v gledališču dvajsetega stoletja ne vzpostavlja "nove forme", ki ni izvirna ali vsaj radikalno drugačna od vseh prejšnjih in sočasnih, je vnaprej obsojena na hitro pozabo; šteje le gledališče, ki gledalca vedno znova pahne pred preizkušnjo novega in na čistino mukoma osvojene nedolžnosti. V današnjih obgledaliških diskurzih se navedena modernistična paradigma kaže v nenehnih zahtevah po vsakovrstnih "presežkih", pa po "inovativnosti", "provokativnosti", "aktualnosti", in kar je še takšnega.

Težko bi rekli, da Čehov z vsem tem nima nič, res pa je tudi, da spet ni vsega kriv. Drama navsezadnje ne nosi naslova *Gledališče prihodnosti* ali celo *Režiser*, čeprav je oboje že brcalo pod povrhnjico časa. Izgovoriti besedo "utva" je enako kot ziniti "češnjevi vrt" ali "tri sestre"; je zgolj ime za realno nekoristnost in že kar odbijajočo simbolno pretiranost in poljubnost. Navsezadnje niti ni



jasno, kdo v igri je v resnici utva, čigavo usodo simbolizirajo njena prestreljena krila. Na vseh *Utvah*, ki sem jih gledal, so se gledalci ob nastopu tega ptičjega strašila, tega nadvse okornega gledališkega rekvizita, zasmejali. To pomeni, da avtorjeva ironija ni brez učinka; navsezadnje je pisal komedijo. Pisal, a vendar nikoli napisal do konca; *Utva* ostaja za vedno nedokončan tekst, kot so nedokončane vsake človekove sanje. Ali drugače: *Utva* je tekst, ki se je, medtem ko je ustvarjal zgodovino, pisal/dopisoval vedno na novo, in je še vedno, v vsakih sanjah znova in znova nedonošena fragmentarnost življenja in gledališča. Namreč: *Življenje je treba upodabljati ne, kakršno je, in ne, kakršno mora biti, ampak takšno, kakor se kaže v sanjah.* (To je druga manifestna izjava Treppljeva.) Ali kot rečejo Nemci: *Traumtheater*. Kaj sanja Treppljev – za to gre v *Utvi*. Odgovor pozna le Maša, ki ga brezupno ljubi, a *ne sanja*. Nič. Negativnost. *Traum*. Čudne sence v Platonovi votlini. Bit. Jezero, ki je presahnilo, se izcedilo v razpočeno puščavo bivanja. (Robert Louis Jackson, *Chekhov's Seagull: The Empty Well, the Dry Lake and the Cold Cave*, 1967).

*Utva*, kot jo poznamo danes in jo je bil prvič uprizoril Stanislavski leta 1898, se v nekaterih navidez obrobnih, v resnici pa bistvenih "malenkostih" razlikuje od pra-verzije besedila, ki ga je Čehov napisal leta 1895, ga dvakrat preizkusil pred javnostjo, najprej v prijateljskem krogu, nakar še z nesrečno prvo uprizoritvijo v državnem Aleksandrinskem gledališču, ga zaradi hudih odklonilnih kritik nenehno spreminjal, uničeval posamezne

različice in kljub hudim dvomom v svoj dramski talent pisal igro spet na novo, jo dal natisniti v reviji *Russkaja mysl*, nakar se je vmešala še cenzura ... Izvirna verzija besedila ne obstaja več, mogoče jo je le do neke mere rekonstruirati. Vemo, kaj je izločila cenzura: poleg "vulgarnega" prikazovanja prešuštva in erotično osvobojenega igralskega življenja jo je izrecno zmotil materialistični diskurz učitelja Medvedenka; njegovo vlogo so skrajšali kar za polovico. Opa! Se za sindikalističnim nerganjem o slabih in nerednih učiteljskih plačah skriva "nekaj več"? Kaj so videli cenzorji, česa so se ustrašili? Zdravnik Dorn takole povzema bistvo obstoječe družbene realnosti: *Če imajo v družbi igralce radi in se do njih obnašajo drugače kot na primer do trgovcev [se jim klanjajo do tal ipd.], je to v sami naravi stvari. To je – idealizem. Kateri materializem je pregalil to idilo? Več idealizma, vzklikajo igralci, ki jim imetniki moči s preprostim obratom palcev navzdol jemljejo plače. Ko bi šlo le za plače.*

Tokratna celjska *Utva* je tako poizkus (re)konstrukcije njene izvirne verzije iz leta 1895, ki pa ostaja, kljub reintegraciji izločenih (med njimi nemara tudi apokrifnih) fragmentov v telo teksta, nedokončan. Kak apokrifni drobec smo v ranjeno telo teksta vsadili tudi sami; *Utve* pač ni mogoče ne misliti ne uprizarjati mimo njene stoletne bi(bli)ografije. Zato je to prva slovenska uprizoritev *Utve*, kakršne doslej nismo poznali. Je pot k njeni izvorni socialni dialektiki in njeni paradoksalni odrski govorici.

JP





Tina Kosi

## Utva Antona Pavloviča Čehova

V prvi verziji *Utve* nastopajo na prvi pogled prepoznavne osebe iz Čehovovega zasebnega življenja in čeprav so ga bližnji opozarjali na podobnosti med dramskimi osebami in ljudmi, ki so jih poznali, je Čehov menil, da ima pisatelj pravico in celo dolžnost, da vključi v svoje delo, kar mu ponuja življenje. Snov za dramo je našel v svojih ljubezenskih avanturah, v zgodbi družinske prijateljice, učiteljice Like Mizinove, v dogodivščinah prijatelja, znamenitega ruskega krajinarja Levitana (sam sebe je obstrlel zaradi težavne ljubezenske zveze, nekoč je ubil utvo in jo vrgel ljubici pred noge), v aferi s pisateljico lahkotnih novel Lidijo Avilovo, ki mu je še leta pisarila ljubezenska pisma, ga prosila za nasvete glede pisateljavanja ter se mu vsiljevala (nekoč mu je podarila obesek za urno verižico, na katerega je vgravirala stran in številko vrstice iz njegove zbirke črtic in povesti, kjer je pisalo: *Če boš kdaj potreboval moje življenje, pridi in si ga vzemi*), v preteklosti Suvorinove družine (samomor). Suvorina je Čehov spoznal leta 1885. Bil je ustanovitelj in založnik največjega ruskega časopisa *Novi časi*, v katerem je Čehov objavljal svoja dela. Moža pa sta postala tudi dobra prijatelja, a vse do leta 1898, ko sta se sporekla zaradi Drayfusove afere.

Eno izmed vsebinskih izhodišč za nastanek *Utve* je bila zgodba Like Mizinove, ki je Čehovu na posestvu Melihovo blizu Moskve pogosto delala družbo. Čehov ji je izmenično pisal ljubezenska in posmehljiva pisma. Na primer: *Ljubim vas strastno kot tiger in vam ponujam roko*. (junij–julij 1891), drugič pa spet: *Žal sem že star mladenič, moja ljubezen ni sonce in ne prinaša sreče ne meni ne ptici, ki jo imam rad. Lika, tako vroče ne ljubim tebe. V tebi ljubim minulo trpljenje in svojo zapravljeno mladost*. (27. marec 1892). Ta situacija je Mizinovo begala. Čehov ji je dal tudi neposredno vedeti, da ne misli na resno zvezo: *Plemenita in poštena Lika, brž ko ste mi dali vedeti, da me moja pisma k ničemur ne obvezujejo, sem si oddahnil in tako vam pišem zdaj dolgo pismo, ne da bi se bal, da me bo kakšna*

teta, ki bo videla te vrstice, oženila s takšno pošastjo, kot ste vi. Tudi s svoje strani bi vas rad pomiril: vaša pisma so zame samo dišeči cvetovi, ne dokumenti! Potemtakem ste svobodni ... Bežite čim dlje od mene! (28. junij 1892). Mizinova je sprevidela, da se Čehov ne bo poročil z njo, zato je začela ljubimkati s pisateljem Potapenkem, ki je začel zahajati na Melihovo. Potapenko je bil prijetne zunanosti, znal je igrati violino in dobro peti. Mizinova ga je pogosto spremljala na klavirju. Čehov ni kazal nikakršnih znakov ljubosumja. Ko se je Mizinova vrnila v Moskvo, si je privoščila razvratno življenje, s Potapenkem je odpotovala v tujino, kjer je zanosila. On se je kasneje vrnil k svoji ženi, Mizinova pa je sama, noseča ostala v Švici. Čehovu je pisala: *Če se ne bojite, da vas bo vaša nekdanja Lika razočarala, potem pridite. Malo je ostalo od nje. Da, teh šest mesecev mi je popolnoma spremenilo življenje. Vendar mislim, da me ne boste obsojali. Zdi se mi, da ste bili zmerom brezbrilni do ljudi, do njihovih pomanjkljivosti in slabosti.* Čehov ni odšel k Mizinovi, tudi na pisma ji ni odgovarjal, kasneje je obnovil svoje prijateljstvo s Potapenkem. Ko se je Mizinova vrnila v Rusijo, ji je kmalu umrla hči, Potapenko pa se je z družino preselil v Sankt Peterburg, da bi se ji izognil.

*Utvo* je Čehov pričel pisati leta 1895, čeprav je še nekaj let prej januarja 1887 v pismu trdil: *Dvakrat sem bil v gledališču Korsch in obakrat me je Korsch prepričeval, naj mu napišem dramo. Odgovoril sem mu: prav rad. Igralci zagotavljajo, da bo dobra, saj se*

*znam igrati z živci. Jaz sem mu odgovoril: merci. In seveda: drame ne bom napisal. Jaz pač odločno ne maram imeti ničesar ne z gledališčem ne s človeštvom ... No, s slednjim že še!* (pismo Mariji V. Kiseljevi, 8. januar 1887).

Dramatika Čehova je izhajala iz tedanje ruske družbe, v ospredju njegovih dram so eksistencialni problemi posameznikov in odnosi med njimi. Menil je, da mora dramatik prikazovati življenje, kakršno je, brez moraliziranja, in da mora pisati o stvareh, ki jih dobro pozna. Čehov je imel izjemen dar opazovanja, že od otroštva je lahko spremljal najrazličnejše ljudi v očetovi trgovini, nato se je kot zdravnik dodobra spoznal s podeželskim življenjem in problemi na vasi ter z življenjem zapornikov v kazenski koloniji na otoku Sahalin, ves čas se je družil z umetniki: slikarji, igralci, pisatelji ...

V drami *Utva* na podeželsko posestvo prispe igralka Irina Arkadina s svojim ljubimcem, uspešnim pisateljem Trigorinom. Njen že odrasli sin Trepljev je napisal dramski tekst, ki ga želi uprizoriti z mlado Nino. Čehov v samem začetku drame zaobjame tri glavne teme: umetnost, literaturo in gledališče. Trepljev je napisal novo, avantgardistično igro, meni, da je življenje *treba upodabljati ne, kakršno je, in ne, kakršno mora biti, ampak takšno, kakor se kaže v sanjah.* Njegova mati igro označi kot *nekaj dekadentnega.* V ospredju je protest mlajše generacije proti preživelim formam starega gledališča,

vendar Trepljev sam v IV. dejanju ugotavlja: *Toliko sem govoril o novih formah, zdaj pa čutim, da sam postopoma drsim v rutino .../ Da, vse bolj in bolj postajam prepričan, da ne gre za stare in nove forme, ampak za to, da človek piše, ne da bi mislil na kakršne koli forme, piše, zato ker se mu prosto izliva iz duše.* Njegova igra žalostno propade. Čehov pa konflikt med obema generacija postavlja objektivno, tako da ima vsaka dramska oseba svoj prav.

Drug pomemben tematski sklop je ljubezen in ljubezenski trikotniki, ki praviloma niso srečni: Trepljev je zaljubljen v mlado Nino, njej je všeč Trigorin; Medvedenko je zaljubljen v Mašo, ona ga ne ljubi, zaljubljena je v Trepljeva; Arkadina ljubi Trigorina in je ljubosumna zaradi Nine; Trigorin Arkadino prevara z Nino; Polina Andrejevna že leta ljubi doktorja Dorna, ki ji ljubezni ne vrača več ...

Trigorin je človek, ki ima uspešno pisateljsko kariero in uspeh pri ženskah. Trepljev ga ne prenese delno zaradi ljubezenske zveze, ki jo ima z njegovo mamo, delno zaradi umetnosti, saj ga ne ceni kot umetnika; presenetljivo je tudi Trigorin sam do sebe izjemno kritičen: *Nikoli si nisem bil všeč. Sebe kot pisatelja ne maram.* O ljudeh pravi, da komentirajo njegova dela: *Da, lepo, nadarjeno ... lepo, ampak še daleč od Tolstoja (...) in ko bom umrl, si bojo znanci, ko bojo šli mimo groba, govorili: "Tukaj počiva Trigorin. Bil je dober pisatelj, a je pisal slabše kot Turgenjev."* Mlada Nina ga očara in preden

odide, ji namigne, kje v Moskvi se lahko srečata. V IV. dejanju pa se izkaže, da je dekle izkoristil in se vrnil v udoben odnos z Arkadino. Arkadina je znana igralka, a ji kariera počasi ugaša. Boji se starosti, njen odrasli sin jo nehote opominja na njeno starost. V odnosu do sina je pogosto nematerinska, ne spoštuje njegovega umetniškega ustvarjanja, ne bere njegovih del, noče mu dati denarja ne za potovanje ne za obleko, po drugi strani pa zna biti tudi skrbna in nežna. Je izjemno skopuška, vendar tudi emotivna. Ko jo Trigorin prosi za svobodo zaradi ljubezni do Nine, ga pretirano hvali, roti, poklekne predenj, mu poljublja roke. Ko Trigorin popusti njenim željam in ga ima spet v oblasti ter ve, da ji ne more uiti, mu dá vso svobodo in mu reče: *Sicer pa, če hočeš, lahko ostaneš. Grem sama, ti pa prideš pozneje ...*

Nina se sama imenuje "utva" že na začetku drame; pravi: *Oče in njegova žena me ne pustita k vam. Pravita, da so tukaj boemi ... Bojita se, da bi postala igralka ... Mene pa vleče sem k jezeru – kot utvo ...* Tudi Trigorin jo primerja z utvo: *Obšla me je ideja ... Ideja za majhno novelo: na bregu jezera od otroštva živi mlado dekle, takšna kot vi; rada ima jezero, tako kot utva, in je srečna in prosta, kot utva. Ampak po naključju pride neki človek, jo vidi, in jo iz samega brezdolja pogubi, tako kot to utvo tule.* Nino privlači umetnost, gledališče, literatura. Trigorina občuduje, še preden ga prvič vidi. Trigorin je zanjo usodna ljubezen in to jo pogubi. Po ljubezenski aferi z njim ji umre še dojenček. Postane





Jaeoda, Miro Podjeda, Renata Jenček, Lučka Pochaj, Vojko Bešak

igralka v provinci, v pismih, ki jih je pisala Trepljevu, se je vedno podpisovala kot "Utva". Sanje so se jima uresničile, Nina je postala igralka, Trepljev pa obetaven pisatelj, vendar so se mladostne iluzije razblinile: *Vi ste pisatelj, jaz pa sem igralka ... Tudi naju je zajel vrtnec ... Živela sem radostno, kot otrok – zjutraj se zbudiš in zapoješ; ljubila sem vas, sanjarila o slavi – pa zdaj? Jutri zgodaj zjutraj moram v Jelec, v tretjem razredu ... s kmeti. V Jelcu pa me bojo bolj izobraženi trgovci nadlegovali z ljubeznostmi. Surovo življenje!* V svojem zadnjem monologu še naprej ponavlja, da je utva in Trigorina še vedno ljubi, celo bolj kot prej.

Čehov je trdil, da se ljudje v vsakdanjem življenju ne ubijajo, ne izjavljajo ljubezni v vsakem trenutku in ne govore patetičnih stvari, temveč da jejo, pijejo in govorijo neumnosti. Pomembni in prelomni dogodki imajo v človeškem življenju le malo prostora, večino časa se ljudje ukvarjajo z vsakodnevnimi banalnostmi. Ljudje v njegovih dramah trpijo, vendar ne naredijo ničesar, da bi spremenili svoj položaj v svetu. Čehov jih izriše v prihajanjih in odhajanjih, igranju tombole, govorjenju vsakdanjosti, zato ker se dogodki tudi v resničnem življenju odvijajo tako. Čehov je kot dober humorist znal vsakdanje drobne življenjske detajle izrisati tudi z obilico humorja in prikazati svet svojih dramskih oseb tako, da se je z velikim črkami zapisal ne le v zgodovino ruske književnosti, temveč tudi med največje dramatike sveta.





Ko je začel pisati *Utvo*, je pisal Suvorinu: *Zamislite si: pišem igro! Najbrž je ne bom končal pred koncem novembra. Pišem jo z veseljem, čeprav strašno grešim zoper scenska pravila. Komedija, tri ženske vloge, šest moških, štiri dejanja, pokrajina (razgled na jezero), mnogo je pogovorov o literaturi, dogajanja je malo, ljubezni na pretek.* (21. oktober 1895). Ko je igro končal, je Suvorinu ponovno pisal: *Torej, gospod, moja igra je končana. Igro sem začel forte in jo končal pianissimo – proti vsem pravilom dramske umetnosti. Izpadla je bolj kot novela. Z njo sem bolj nezadovoljen kot zadovoljen in ko bebiram svojo pravkar rojeno igro, sem znova prepričan, da nisem dramatik. Vsako dejanje – štiri so – je zelo kratko. Zaenkrat je le še okvir, zgolj skica za igro in bo podvržena še milijonom sprememb pred naslednjo sezono, a sem kljub temu naročil, naj pretipkajo dve kopiji na Remingtonu (stroj bo hkrati naredil dve kopiji) in vam bom eno poslal. Nikomur je ne smete pokazati!* (21. november 1895).

Prijatelji z dramo niso bili preveč zadovoljni, opozarjali so ga tudi na podobnost z živimi osebami, zato je Čehov *Utvo* predelal; dal jo je prebrati Potapenku, saj je bilo najbolj izpostavljeno ravno njegovo razmerje z Liko Mizinovo, vendar Potapenko ni imel nobenih pripomb.

Krstna uprizoritev je bila v Aleksandrinskem gledališču v Sankt Peterburgu leta 1896. 7. oktobra se je Čehov pridružil ekipi na vajah. Bil je nezadovoljen. Iz študija je izstopila igralka Marja Savina, ker je ugotovila, da ji

vloga Nine ne ustreza, zamenjala jo je mlada Vera Komisarževska, na katero je Čehov še posebej računal. Kasneje je postala znamenita igralka. A tudi ona ni mogla preprečiti katastrofe, ki se je zgodila na premieri 17. oktobra. Propad predstave je bil posledica več nesrečnih dogodkov: premiera je bila na isti dan kot dobredelna predstava z znano komičarko – zato je občinstvo pričakovalo komedijo in so se *Utvi* posmehovali, predstava ni imela ustrezne scenografije, igralci so imeli premalo vaj in so sproti pozabljali svoje besedilo, publika se je smejala na napačnih mestih, žvižgala in odhajala iz gledališča. Rezultat je bil porazen. To je Čehova zelo potrla; svoji sestri je napisal grenko pismo, v katerem pravi, da so bili do njega vsi zlobni, omejeni, hinavski in da ni bil zadovoljen s predstavo. Bratu Mihailu je poslal razglednico, na kateri je pisalo: *Igra je propadla in je bila popolna katastrofa. Atmosfera v gledališču je bila napeta, mešanica nerazumevanja in sramote. Zasedba predstave je bila grozna in neumna. Nauk je: ne piši iger.* (18. oktober 1896).

V pismu Suvorinu, ki mu je očital, da je strahopetec, je Čehov pisal: *V svojem zadnjem pismu si me trikrat ozmerjal s staro babo in strahopetcem. V čem je pomen tega sramotenja? Po predstavi sem večerjal pri Romanovu, potem sem šel v posteljo, kjer sem globoko spal, naslednji dan pa sem se vrnil domov, ne da bi pisnil v protest. Če bi bil strahopetec, bi tekal iz uredništva v uredništvo, od igralca do igralca, živčno moledoval, naj mi prizanesejo, živčno bi vnašal nepotrebne popravke in ostal v Sankt*

*Peterburgu dva ali tri tedne, hodil gledat svojo Utvo, se razburjal, potil mrzel pot, se pritoževal. Sam si mi rekel, ko si bil z mano noč po predstavi, da bi bilo zame najbolje, da grem stran. Naslednje jutro sem od tebe dobil pismo s pozdravi za slovo. V čem je tukaj strahopetnost? Ravnal pa sem tako preudarno in hladnokrvno kot moški, katerega snubitev je bila zavrnjena in mu ne preostane drugega kot oditi. Da, moj ponos je bil ranjen, ampak to ne pomeni, da so se mi sesula nebesa; pričakoval sem neuspeh in sem bil nanj pripravljen, kar sem ti iskreno povedal že prej. Doma sem spil ricinovo olje, se umil z mrzlo vodo in zdaj se lahko lotim nove igre.* (22. oktober 1896).

Toda že na ponovitvi 21. oktobra je bilo občinstvo navdušeno. Kasneje so *Utvo* z velikim uspehom uprizorili v znamenitem moskovskem gledališču MHAT v režiji Konstantina Sergejeviča Stanislavskega, ki je igral tudi lik Trigorina, ob njem je Olga Knipper (kasneje Čehovova soproga, s katero se je poročil leta 1901) igrala Arkadino, Vsevolod Mejerhold pa Trepljeva.

17. decembra 1898 je bila premiera. Po prvem dejanju je bila v dvorani najprej nekaj trenutkov smrtna tišina, nato pa se je razlegel bučen aplavz. Nemirovič-Dančenko je opisal, da se je v gledališču zgodilo, ... *kar se zgodi enkrat na več deset let: tišina, grobna tišina v dvorani in na odru. Tam so bili vsi kot okameneli, tu še niso razumeli ... To je trajalo kar nekaj časa. Na odru so iz tega sklepali, da je doživelo prvo dejanje takšen polom, da se ni našel niti en prijatelj, ki bi zaploskal. Igralce*

*je od živčnosti grabil krč, podobno kot pri histeriji. Nenadoma pa, kot da je počil nasip, kot da je treščila bomba: razleglo se je oglašujoče ploskanje. Ploskali so oboji: prijatelji in sovražniki. (Nemirovič-Dančenko: Iz preteklosti). Čehov se premiere zaradi bolezni ni mogel udeležiti, saj je že prej odpotoval na Jalto. Po uspehu *Utve* v MHAT-u so Čehova začeli množično uprizarjati po vsej Rusiji in kasneje po vsem svetu.*

V Slovenskem ljudskem gledališču Celje bo prvič v Sloveniji odigrana daljša, necenzurirana verzija Čehovove *Utve* iz leta 1895.

#### Viri in literatura

- Hristić, Jovan: *Čehov dramski pisac*. Novi Sad: Prometej, 1994.
- Barricelli, Jean-Pierre: *Chekhov Great Plays, A Critical Anthology*. New York & London: New York University Press, 1981.
- Whyman, Rose: *Anton Chekhov*. London & New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2011.
- Melchinger, Siegfried: *Anton Chekhov*. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1972.
- Gottlieb, Vera, Allain, Paul ur.: *The Cambridge Companion to Chekhov*. Cambridge: University Press, 2000.
- Finke, Michael C.: *Seeing Chekhov. Life and Art*. Ithaca in London: Cornell University Press, 2005.
- Chekhov, Mikhail: *Anton Chekhov. A Brother's Memoir*. Združene države Amerike: Palgrave Macmillan, 2010.
- Čehov, Anton Pavlovič: *Češnjev vrt*. "Kronološki pregled življenja in dela Antona Pavloviča Čehova." Ljubljana: DZS, 1998.
- Troyat, Henri: *Čehov*. Ljubljana: Znanstveno publicistično središče, 2001.
- Figes, Orlando: *Natašin ples*. Kulturna zgodovina Rusije. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2009.
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Pawlowskij\\_Tschechow](http://de.wikipedia.org/wiki/Anton_Pawlowskij_Tschechow). 20. 12. 2010.

## Oder, resnica, umetnost

Leta 1902 je Čehov rekel Aleksandru Tihonovu:  
*Pravite, da ste ob mojih gledaliških igrah jokali. Niste edini. Ampak jih nisem napisal zato. Ganljive so postale pod režisersko roko Stanislavskega. Sam sem hotel nekaj čisto drugega.*

Mnenje o tem, kako je Stanislavski režiral njegove igre, je Čehov velikokrat zapisal v pismih in ga pred pričami tudi izrekel; v en sam stavek ga je strnil nekaj tednov pred smrtjo, ko je napisal o uprizoritvi *Češnjevega vrta* v Moskovskem umetniškem gledališču: *Stanislavski mi je uničil igro.*

Menda avtorji ne morejo soditi o uprizoritvah svojih del. To nemara drži za tiste, ki se ne spoznajo na gledališče. Za Čehova to ne drži. On je poznal oder. Že kot gimnazijec se je najraje zadrževal za kulisami. Ko je devetnajstleten prišel v Moskvo, da bi študiral in družino potegnul iz blata, je bilo gledališče svet, ki ga je pritegnil bolj kot karkoli drugega. Zgodbe je pisal zaradi denarja. Kaj pa ga je zares zaposlovalo, vemo šele od takrat, ko so v njegovi zapuščini našli "igro brez naslova", s katero se je takrat dolgo in strastno ukvarjal (*Platonov*).

Ko je Čehov pisal to igro, ki jo je potem zaklenil v predal pisalne mize, saj je naletela na popolno nerazumevanje, je imel izdelan program za svoje gledališče. Kasneje se mu je – zaradi koncesije konvencionalnemu gledališču – začasno odrekel, v svojih mojstrovinah pa ni udejanjal drugega kot ravno program *Platonova*. Sodobniki so inovacijo tega programa občutili kot tako čudno in šokantno, da so izžvižgali dve uprizoritvi njegovih iger. Nobena njegovih iger ob krstu ni žela



resničnega uspeha; da so se uveljavile, so potrebovale čas. Kakor dokazuje njihova kasnejša uspešnost, razlog ni bil v pomanjkanju odrske učinkovitosti, temveč v njihovi nenavadnosti. V določenih obdobjih je Čehov vsak dan hodil v gledališče, da bi preučeval možnosti odra in vedenje igralcev. Tako je bilo tudi v času, ko so pripravljali *Utvo*. Njegove sodbe o igralcih so bile zelo natančne. In navsezadnje je bil poročen z igralko. Neki sodobni gledališčnik poroča: *Ob vsakem napačnem tonu se je Čehov zdrznil, prav tako ob vsaki kljišjski, neokusni intonaciji ... Neredko je med vajo prekinil igralce: Samo nobene teatraličnosti, prosim! Preprosto, preprosto!*

Mnenja Čehova o tem, kako je Stanislavski režiral njegove igre, se doslej ni jemalo resno. Čehovovska tradicija Moskovskega umetniškega gledališča je zastarala ne zato, ker bi kdo iskal odgovor na vprašanje, kaj vendar je tisto "drugo", kar je hotel Čehov, temveč zato, ker se je gledališče spremenilo. Presenetljivo so nekatere uprizoritve zadnjih let bliže programu gledališča Čehova kot konvencionalni način igranja, katerega domnevna avtentičnost izvira od Stanislavskega: milanska postavitev *Platonova* pod režijskim vodstvom Giorgia Strehlerja, stockholmska *Utva* Ingmarja Bergmana, stuttgartske *Tri sestre* Rudolfa Noelteja, prav tako stuttgartski *Češnjev vrt* Petra Zadka, praške *Tri sestre* Otomarja Krejčiča.

Še v času Čehova so njegov pravi program prepoznali nekateri mlajši kolegi. Med

igralkami, ki so nastopile v njegovih igrah, je imel Čehov najrajši prvo "utvo" (v nesrečni peterburški uprizoritvi, ki je bila izžvižgana) – Vero Komisarževsko; bila je med tistimi uporniki, ki so se že zgodaj ločili od Stanislavskega. Čehov je hotel leta 1903, po ločitvi, napisati igro zanjo; v svojem gledališču, ki ga je od 1904 vodila s svojim bratom, je Mejerholdu omogočala njegove revolucionarne eksperimente. Mejerhold sam, igralec Umetniškega gledališča in učenec Stanislavskega, Trepljev znamenite uprizoritve *Utve* 1898, je v dramaturgiji Čehova odkril *nove poti, ki morajo ostati zaprte za psihološki realizem*; ostro je kritiziral preobilje scenskih detajlov na odru, ki je bilo všeč Stanislavskemu ("ocean predmetov"), in sentimentalno vzdušje, zaradi katerega se je njegova uprizoritev *Češnjevega vrta* Čehovu zdela tako neznosna. V tretjem dejanju, na plesu, med katerim pričakujejo novice o prodaji češnjevega vrta, je zahteval hladno in strogo dikcijo, inscenacijo "môre", "srhljivke"; napisal je: *Vaša igra je abstraktna kot simfonija*. To, čemur je Mejerhold v izrazoslovju tistega časa rekel "simboličnost" ali celo "mističnost", naj bi označevalo antirealistično prvino v igrah Čehova, "ritmično gibanje" celote. – Posebno zgovorne so izjave Gorkega, ki ga je imel Čehov zelo rad kot človeka in je takoj prepoznal njegovo nadarjenost, je pa grajal njegovo umetniško brezskrbnost (*pojma nima o arhitekturi, ne zna graditi*). *Pa vi veste, kaj počnete?* je Gorki leta 1900 pisal Čehovu. *Vi ubijate realizem! In res bo kmalu mrtev, za dolgo*. Gorki je občutil

temeljno napetost med muzikalnostjo in hladnostjo v igrah Čehova, predvsem pa umetnost preprostosti: *Človek ste, ki mu je dovolj beseda, da oblikujete lik, dovolj stavek, da poveste zgodbo*. To spominja na besede Čehova: *Najpomembneje je skonstruirati stavek*. O Stričku Vanji je Gorki rekel, da vidi v njem več vsebine kot drugi, nekaj "mogočnega", in je to označil za "simboliko", podobno kot Mejerhold. Čehov pa je napisal, da je zasluga Gorkega v tem, da je prvi v Rusiji in sploh na svetu izrazil svoj prezir in odpor do "meščanstva" (kar se večinoma prevaja kot "malomeščanstvo", drugje pa tudi "konservativni sloj družbe, ki iz osebnega egoizma stagnira", se pravi "esteblišment") in zahteval protest; temu protestu se je pridružil Čehov; a je hotel več: izzvati protest pri publiku. Potem ko je Tihonovu izrekel uvodoma omenjene stavke, je nadaljeval: *Hotel sem preprosto in pošteno reči: Poglejte se, pogledajte, kako slabo in dolgočasno živite svoje življenje! Najpomembneje je, da ljudje uvidijo. Brž ko bodo došli, bodo začeli živeti drugačno, boljše življenje. Tega najbrž ne bom več doživel, sem pa prepričan, da bo to povsem drugačno življenje, neprimerljivo z današnjim. A medtem ne bom nehal ponavljati ljudem: Poglejte vendar, kako slabo in dolgočasno živite svoje življenje! Kaj je v tem takega, da bi se bilo treba jokati? "Gledališče kazanja" torej, kot je temu rekel Ilja Erenburg v eseju o aktualnosti in modernosti Čehova. Gorki je to izrazil takole: *Čehov je zelo dobro obvladal umetnost, kako prepoznati in opisati trivialno v življenju ... Trivialnost je v njem**

*vedno imela strogega kritika ... Velik, pameten, na vse pozoren mož je hodil mimo te dolgočasne množice nebogljenih ljudi, si ogledoval te lene prebivalce svoje domovine, in rekel z žalobnim nasmeškom, v tonu, polnem mehkega, a globokega očitanja, z neutolažljivo žalostjo na obrazu in v psih: "Slabo živite, gospoda!"* – Ko je Vahtangova, še enega revolucionarja ruskega gledališča, ki je v studiu Umetniškega gledališča postavil Hauptmannov *Praznik miru*, grajal tovariš Stanislavskega Nemirovič-Dančenko, češ da je preveč poudaril "ostre tone", je Gorki silovito zagovarjal mladega režiserja; v nasprotju s "potrebo, da vse zmečča", kar ga je jezilo že pri tem, kako je Stanislavski postavil njegovo igro *Na dnu*, je v smislu Čehova zahteval "pravo umetnost, umetnost protesta".

Ne bodimo krivični! Zgodovinske zasluge Stanislavskega nikakor ne gre razvrednotiti; tudi ugotovitev, da je rusko gledališče popeljal v drugo smer, kot si je predstavljal Čehov, je ne razvrednoti. Nemara je v zgodovinskem razvoju bila celo edina možna. Cilji Čehova so bili zastavljeni previsoko, da bi jih sodobniki došli. Njegova agresivnost do gledališča, na kakršnega je naletel, je bila enaka kot agresivnost Stanislavskega. Bila je to agresivnost neke generacije: mladine tedanje Evrope. Leta 1881, ko je Čehov že napisal *Platonova*, je Zola s svojim pamfletom v zagovor naturalizma na odru izrekel tisto, kar je gnalo vse: jezni so bili na pomp, zlaganost in podkupljivost gledališča, ki mu je vladala





Igor Žužek, Branko Zavišan, Pia Zemljič, Miro Podjed, Renato Jenček, Lučka Počkaj, Bojan Unek, Jasoda, Vojko Belšak, Damjan M. Tibovc

obložena patetičnost tragedij ali senzacionalistični udarni prizori zvezdnikov. Novo geslo je bilo resnica. A je minilo precej let, preden je dejansko dosegla oder: leta 1887 Théâtre Libre v Parizu (Antoine), 1889 Freie Bühne v Berlinu (Brahm, Hauptmann), 1892 Independent Theatre v Londonu (Green, Shaw), 1896 Umetniško gledališče v Moskvi. V spominih Stanislavskega lahko sledimo težavni poti, ki jo je moral prehoditi ta rojeni gledališčnik od ustanovitve Moskovske družbe za književnost in umetnost leta 1888 (katere ravni se je Čehov lahko samo posmihal), preden je mogel agresivnemu odnosu do obstoječega dodati program za prihodnost; po vsej verjetnosti do tega ne bi nikoli prišlo, če ne bi našel intelektualnega in literarnega partnerja v Nemirovič-Dančenkju. Toliko više se vzpenja genij Čehova: kajti enaindvajsetletnikov program *Platonova* je nastal pred Zolajevim pamfletom, v času, ko Stanislavski ni sanjal o drugem kot o operetah in vodvilih.

Seveda je imelo rusko gledališče v nečem prednost pred preostalo Evropo: od Gogolja in Ščepkina, prvega "revizorja" iz leta 1836, je gojilo realistično tradicijo. Satirična komedija je bila del repertoarja, celo carskega gledališča. Nadvse presenetljivo, da so jo trpeli v deželi, kjer je despotizem zatrl vsak svobodomiseln vzgib. Carja je zabavalo, če so bili uradniki osmešeni; plemstvo, ki ga je buržoazija čedalje bolj pritiskala ob zid, je terjalo zasmehovanje kapitalistov. Tako je Ostrovski leta 1886 lahko postal programski direktor carskega

gledališča. Bilo je to leto njegove smrti, leto, ko se je veliki Tolstoj posvetil odru: z naturalistično kmetsko dramo *Moč teme*, ki je kajpak prišla na oder šele leta 1889, ne v Rusiji, temveč v Parizu pri Antoinu.

Satira je ruske dramatike in igrance zapeljevala h karikaturi. V programu Čehova za karikaturo ni bilo prostora. *Tudi če bi bilo v interesu odra, da bi ljudi risali kot karikature, bi to bila laž. In tudi ni potrebno. Karikatura seveda je ostrejša in zato razumljivejša, ampak je bolje, da risbe ne končamo, kot pa da jo zapacamo.*

Igralci, ki karikirajo, so nagnjeni k šmiranju. Stanislavski in Čehov sta bila enako ogorčena nad zapacanim stanjem večine ruskih odrov. Igralci, ki jih je družba prezirala, so živeli razuzdano. Mnogi so podlegali pijači. Le vzpon na katerega od carskih odrov je jamčil določeno častivrednost; na odru pa je tudi tam razsajala neverjetna površnost. Do škandala, ki ga je ob krstu leta 1887 povzročil *Ivanov* Čehova, je po avtorjevem mnenju prišlo v glavnem zato, ker so bili igralci v zadnjem dejanju pijani in nobeden ni znal teksta; neverjetno, kaj vse so povedali na odru. Že leta 1882 je bil neomajen v presoji: *Ruski igralec ima vse – razen izobrazbe, kultiviranosti in spodobnosti v dobrem pomenu besede.* Poleg nemarnosti se mu je takrat zdelo igranje na rampi še posebej odvratno. In natanko to je bilo tisto, zaradi česar je ob vsem občudovanju že leta 1881 grajal igranje Sarah Bernhardt, katere gostovanja





so obnovela Moskovčane. *Frapirati želi, osupniti*. Bil je to slog udarnega prizora, v katerem sta Dumas sin in Sardou pisala igre za zvezdnike (*Tosca, Dama s kamelijami*). Žrtvovala sta romantično melodramo, da bi se zapisala realističnemu. "Dramatično" je bilo izenačeno z učinkom. Snov je bila vzeta "iz življenja", ne zato, ker naj bi kazala življenje, temveč zato, ker je prinašala učinke, s katerimi je Bernhardtova spravljala publiko na kolena. Enako pretiravanje, ki je (po Čehovu) zapacalo komičnost, je zapacalo tudi tragičnost. Kar je bilo tam karikatura, je bilo tukaj "veliki", udarni prizor.

Tako lahko presodimo, kakšen vtis je naredilo prvo gostovanje Meiningerovcev leta 1885 na mlade Ruse, ki so prebrali Zolaja in goreli od želje, da bi tudi na odru spet zaživelo tisto, kar so nekoč udejanjili Puškin, Gogolj, Turgenjev, in kar sta zdaj v romanih počela Tolstoj in Dostojevski (1877 *Ana Karenina*, 1880 *Bratje Karamazovi*, 1886 *Smrt Ivana Iljiča*). Videli so resnost, natančnost, ansambelsko disciplino: "praznik umetnosti", je zapisal Stanislavski. Sicer so govorili tudi o "zgodovinskem naturalizmu" Nemcev, katerih patetičnost je še Stanislavskega spravila v začudenje, a najbolj trajen vtis je predstava ustvarila z duhom solidnosti in serioznosti.

Ti dve načeli sta postali temeljna stebra Moskovskega umetniškega gledališča; Čehov je dobro vedel, kaj pomeni, da so takšno solidnost in serioznost uveljavili v ruskem gledališču. To je bil zgodovinski

dosežek. Čehov jim ni odrekel priznanja. Prisca simpatijo je čutil do Nemirovič-Dančenka (medtem ko Stanislavskega ni mogel nikoli prenašati, čeprav ga je kasneje spoštoval), predvsem pa do igralcev, katerih ansambelskega duha je slavil in ki bi jim bil tudi naklonjen, če ne bi med njimi našel Olge Knipper, svoje bodoče žene. To, kar so na odru naredili za umetnost in tudi za resnico, ga je globoko ganilo. *Oder je treba iztrgati iz kramarskih rok in ga predati v literarne roke, drugače bo propadel*. Kljub temu je bil prepričan, od *Utve* 1898 do *Češnjevega vrta* 1904, da igralci Umetniškega gledališča prehajajo pot do njegovih iger *brez mene*. Mislili so, da so bolj pametni. In zdelo se je, da jim uspeh pritrjuje.

Stanislavskemu, ki je bil, kakor je sam rekel, vse življenje bolj "počasen", je treba šteti v dobro, da ga je okrog leta 1925, ko je pisal spomine, obšlo spoznanje, ki mu je odprlo novo "veliko obzorje". *Dela tistih, ki kakor Čehov postavljajo kažipote, prerastejo rodove, ne pa, da bi rodovi preraščali nje. (...) In naj je čehovovski "kaj" – če ne v teh, pa v drugih njegovih delih – res že zastarel in ni več sprejemljiv za porevolucijsko dobo, pa čehovovski "kako" v naših gledališčih še niti začel ni živeti, kakor je treba. Zato poglavje o Čehovu še ni končano, niso ga še prebrali, kakor bi bilo treba, in niso prodrli v njegovo bistvo, ker so prezgodaj zaprli knjigo. Naj jo vnovič odpro, študirajo in preberejo do konca*.

Stanislavski tudi čehovovskega "kaj" ni nikoli razumel. Pokvaril ga je tako, da se je

v ustvarjalnem postopku osredotočil na prvino, ki sicer so v delih Čehova, a jih je Stanislavski narobe interpretiral. Uprizarjal je gledališče vzdušja, in vzdušje, ki je vladalo v gledališču, je bil "ennui". Pri Čehovu je vzdušje ena od prvin, čeprav jo je uporabljal kot redki pred njim, in »ennui« je natanko nasprotje tistega, kar je iz njega naredil Stanislavski, namreč nič jokavega, ganljivega, melanholičnega, elegičnega, sentimentalnega, temveč nekaj zoprnega, tako zoprnega, kakor se bržkone počuti človek, ki ga je obšel "ennui", pa ga (zdravniki) prisilijo, da se mu izroči na milost in nemilost; in za povrh je to človek, o katerem je Gorki rekel, da je bolje od vseh drugih vedel, kakšen je pomen dela kot temelja vse kulture. Kar je Čehov pripeljal na oder kot "ennui", najbolje prevedemo s "praznino". "Ennui" njegove dobe, dolgočasje, se samo na zunaj razlikuje od današnjega: hrupa. Zavest o praznini je udušena, tako danes kot takrat. To je zoprno, tako danes kot takrat, ker tisti, ki se vedejo tako, nimajo ne veselja ne poguma, da bi pogledali v oči resnici, kakršna je, in iz tega potegnili potrebne sklepe. To je tisto, čemur Kierkegaard pravi "brezbrižnost" (Čehova ni nič ogorčilo bolj, kot če mu je kdo očital "brezbrižnost": *Sovražim laž in nasilje v vsaki obliki ... Mar ne protestiram od začetka do konca proti laži?*) Proti temu zoprnemu je treba protestirati, kakor je zahteval Gorki in delal Vahtangov. Najslabše, kar lahko naredimo iz tega, je vzdušje. Zazibani v trpeče ganotje so gledalci odvezani od naloge, ki jim jo je namenil Čehov: gledalci naj bi bili,

kakor je ves čas ponavljal, *porotniki; podati morajo sodbo. Umetnik opazuje, izbira, razkrinkava in povzema – že zgolj ti opravki na samem začetku terjajo neko vprašanje; če si že na začetku ne postaviš vprašanja, ni ničesar, kar bi razkrinkaval, in ničesar, kar bi izbral ... Prav imate, če od umetnika zahtevate ozaveščen odnos do dela, a mešate dva pojma: odgovor na vprašanje in pravilno postavljanje vprašanja. Za umetnika je zavezujoče samo drugo ... Sodišče je dolžno pravilno postavljati vprašanja, odgovoriti nanje morajo pa porotniki, vsak po svojem nazoru*. Čehov je nekoč rekel, da je zelo prijetno povezovati umetnost s pridigo in vse prevaliti na "evangelij", ne da bi bralca prej pripravili do tega, da bi verjel v evangelij; zanj je to enostavno *tehnično nemogoče*. Rekel je: *Hočete, da kadar opisujem konjskega tatu, rečem: "Kraši konje je grdo." Ampak to ja vsak ve, brez mene*.

Temeljno načelo je torej znanstveno: objektivnost. Da bi jo uporabili, je potrebna skrajna hladnost. *Le kdor je hladen, je pravičen*. Pravičnost določa organizacijo snovi, ki mora biti opisana objektivno in demonstrativno, č naj "porotniki" ugotovijo resnico. To v najbolj izostreni obliki izraža jedro tistega, po čemer je bil Čehov nasprotje Stanislavskega, ki je verjel, da mora režiser z detajli in domisleki ustvariti karseda prepričljivo vzdušje. Mejerhold poroča: ko je Stanislavski v *Utvi* ob slovesu Arkadine od služinčadi (pri Čehovu samo tri osebe) pripeljal na oder množico ljudi, med njimi žensko s kričečim





dojenčkom v naročju, je Čehov vprašal: *Čemu?* Odgovorili so mu, da je vendar čisto tako "kot v življenju", "realistično". Čehov se je smejal: *A tako, realistično.* Po premolku je nadaljeval: *Oder – to je vendar umetnost. Vzemite dober portret, izrežite nos in vtaknite v luknjo pravi nos. To je realistično, ampak slika je skažena.* In o dojenčkovem dretju je pripomnil: *Nepotrebno je. Kakor da igrate pianissimo, pa pokrov klavirja nenadoma trešči na tipke.* Spet so mu odgovorili, da je tudi v življenju pogosto tako, da pianissimo nenadoma prekine kakšen forte. *Brez dvoma, je rekel Čehov, ampak oder ima svoje zakonitosti. Saj vendar nimate četrte stene! Oder je umetnost, izraža kvintesenca življenja, ni ga treba polniti z odvečnimi detajli.*

Kvintesenca je v tekstu. Česar ni v tekstu, ne sme na oder. Kadar so ga igralci silili, naj jim razloži vloge, je postal osoren: *Saj je vse napisano. Ne sprašujte mene, jaz sem zdravnik.* Dejansko je vse napisano. A o tem kasneje.

Čehov je eno plat programa *Platonova* opisal takole: *V resničnem življenju ljudje niso vsako minuto zaposleni s tem, da bi streljali drug na drugega, se obežali in izrekli ljubezenske izjave. Ne posvečajo vsega časa trudu, da bi govorili pametne stvari. Bolj so zaposleni s tem, da jedo, pijejo, se spogledujejo in govorijo neumnosti – in to je tisto, kar naj bi se odvijalo na odru. Treba bi bilo napisati igro, v kateri ljudje prihajajo, odhajajo, se*

prehranjujejo, se pogovarjajo o vremenu in kvartajo. Življenje naj bi bilo natanko tako, kot je, in ljudje natanko taki, kot so. Na odru naj bi torej vse bilo natanko tako zapleteno in hkrati natanko tako preprosto, kot je v življenju. Ljudje obedujejo in nekje vmes vznikne njihova sreča ali je uničeno njihovo življenje. Zveni kot Zola. Zagotovo pa to ni cilj, imitacija resničnosti, temveč metoda. Nasprotna je metodi "dobro napisane igre", well-made-play, pièce-bien-faite, ki so jo kot pravo "dramsko" metodo razvijali in uporabljali vsi, od Scribea do Ibsena. Čehov ni bil prijatelj Ibsena: *Ničesar ne ve o življenju*. Ibsen je sam priznal, da je tehniko dramskega pisanja preučeval pri mojstrih dobro napisane igre; po njihovem vzoru je oblikoval "plot", potek dejanja, ki se je s preračunanimi "dramatičnimi" zaostritvami izkazal za odrsko učinkovitega, torej kot "teater". Čehov je menil, da je "plot" za oder nepomemben. "Dramatičnost" je odklanjal, če je bila razvita iz preračunanega učinka. Njegovi gledališki prijatelji so ga grajali, češ da se ne spozna na "dramatičnost", kakor so jo razumeli oni. Šest let po *Platonovu* je privolil v kompromis: v *Ivanovu*. Ni se posrečil, ker je bila interferenca med resnico, ki jo je moral pokazati, in računom, ki ga je hotel uporabiti, nepremostljiva.

Metoda, ki jo je odkril Čehov, ko je snoval program *Platonova* (natančneje: znova odkril, saj so ga poznali že Grki in Shakespeare), je metoda dvojnega dna, posredna. Kadar se ljudje pogovarjajo, resnica največkrat ni v tem, kar rečejo,

temveč v tem, česar ne rečejo. Govorijo, da bi govorili. Govorijo, ne da bi odgovorili: drug mimo drugega, vsak zaposlen sam s sabo. Govorijo, da bi samim sebi nekaj hlinili. Kar naprej nastajajo premolki, ker se bodisi ne razumejo bodisi si ne prisluhnejo zares. Ampak med temi premolki teče življenje naprej; zgodijo se lahko odločilne reči. Čehov je odkril (znova odkril) dramski pomen molka.

To so v Moskovskem umetniškem gledališču razumeli in narobe razumeli. Nemirovič-Dančenko in Stanislavski sta v posrednem načinu kajpak prepoznala enkratnost Čehova, ki je sprožila preobrat v gledališki umetnosti in učinkovala tudi povratno, celo na branje Sofokla ali Shakespeara. Neki sodobnik je takole opisal tehniko, ki se je razvila iz nje: *Notranji dialog in šarm napol izraženega – to je bilo tisto, kar so kazali igralci Umetniškega gledališča. Čehov je ukinil dejanje; gledališče je odkrilo, da je beseda daleč od tega, da bi bila najpomembnejša prvina odrske umetnosti. Beseda je samo znamenje notranjih emocij, znamenje, ki ni ne celovito ne popolno, marveč je samo vodnik, ki prodira v dušo osebe, a pogosto obnemi v najbolj dramatičnih trenutkih in se umakne molku. Molku, polnem smisla, polnem energije pravkar izgovorjenih besed in napolnjenem s tisočeri besedami, ki bi lahko sledile, a verjetno nikoli ne bodo izgovorjene. Molku, ki "deluje" močneje od najbolj silovitega krika in je v njem več pomena, kot ga ima sto besed z natančno določenim smislom. Ta molk postane cilj*

*drame. Treba ga je igrati tako, da zazveni in izbruhne v tisočeri barvah.*

Režija Umetniškega gledališča je uprizarjala molk Čehova v dveh smereh. Prvič, napolnila ga je z nešteti detaili neme igre, z domisljicami, podobnimi tisti v prizoru slovesa v *Utvi*, z barvanjem "pristine" resničnosti. In drugič, z vsemi sredstvi je poskušala z nemo igro izraziti emocije, tako da gledalec preprosto ni mogel spregledati, kaj se dogaja v "notranjem dialogu". Čehov je občutil to nemo igro kot drugo vrsto "teatra", natanko tistega gledališča, ki se mu je hotel izogniti. Navedel bom primer.

V zadnjem prizoru *Strička Vanje* se poslavljajo; Astrov, zdravnik, ena glavnih oseb, stopi pred zemljevid Afrike, ki visi na steni, in reče: *Mora biti pa tule, v tejle Afriki zdaj vročina – strahotna!* Olga Knipper je svojemu bodočemu možu pisala, kako čudovito je to igral Stanislavski: *Koliko grenkobe in življenjske izkušnje je položil v ta stavek! In kako je poudarjal besede, s tako bravuroznostjo, kako vznemirljivo je bilo!* In tako je igral tudi ljubzenski prizor pred tem. Čehov je bil zgrožen: *Pišete, ji je odgovoril, da Astrov v tem prizoru govori z Jeleno kot strasten zaljubljenec, da "se oklepa svojega čustva ko utapljuje se rešilne bilke". Ampak to je narobe, popolnoma narobe! Jelena je Astrovu všeč, privlači ga s svojo lepoto, ampak v zadnjem dejanju Astrov že ve, da iz tega ne bo nič, da bo Jelena za zmeraj izgubila*

*iz njegovega življenja, in v tem prizoru govori v istem tonu kot potem, ko govori o vročini v Afriki, poljubi jo preprosto zato, da bi pregnal čas. Kasneje je pisal Stanislavskemu samemu: Astrov žvižga, veste ... Žvižga. Striček Vanja joka, Astrov pa žvižga. Stanislavskemu se šteje v dobro, da je potem spremenil svoj način igranja. A primer kaže, kako prav je imel Čehov, ko je rekel, da Stanislavski še zmeraj išče stari "teater". Nema igra je bila zanj to, kar je nekoč bil udarni prizor.*

Čehov je sovražil pretirano nazornost. Mladega Mejerholda je opominjal, naj nikar preveč ne podčrtava živčnosti osamljenega človeka: *Izrazite jo v tonu in v pogledu, nikar je ne igrajte z rokami in nogami. Z gracioznostjo, ne z gestikulacijo.* Olgj je o isti stvari pisal: *Večina ljudi je živčna, večina jih trpi in le redki občutijo hudo bolečino. Le kje – na ulici ali doma – boste videli ljudi, ki živčno tekajo sem in tja in se nenehno prijemajo za glavo?*

Beseda "gracioznost" je nenavadna; upravičeno pa spominja na znameniti Kleistov članek o marionetnem gledališču; kajti to, kar je Čehov hotel povedati z "gracioznostjo", je definiral takole: *Kadar človek pri nekem dejanju uporabi najmanjšo možno mero gibanja, potem je to gracioznost.*

Molk, ki ga predpisuje Čehov, je natančno nasprotje "neme igre". Je molk in nič drugega. Negjbnost. Osredotočenost. To "nič početje" so japonski nō-igralci razvili

do vrhunske umetnosti. Čehov jih zagotovo nikoli ni videl. Je pa dovolj pogosto preučeval igralce na odru; vedel je, kaj so sposobni povedati molče. Videl je Eleonoro Duse; mogoče je kaj podobnega pokazala tudi Jermolova. Vedel je, kaj zmorejo dvoumno povedane besede. Tako je komponiral svoje stavke. Dialog je sestavljen iz povedanega in neizrečenega, nemara neizrekljivega. To je dvojno dno, iz katerega so v Umetniškem gledališču delali stare enoplastne deske.

Nekdo je preštel, kolikokrat je Čehov v didaskalijah uporabil besedo "premolč". Ampak štetje je površinsko. Število premolkov je precej večje. Pogosto se jih preigra s premiki ali gestami. Ja, treba jih je odigrati, medtem ko kdo drug mlati prazno slamo. Od igralca zahtevajo skrajno osredotočenost v absolutni negibnosti, koncentrat misli in čustev, ki ga zaposlujejo. To so veliki trenutki igralske umetnosti. Zgodijo se ne v akciji, temveč v molku.

Gledališče, kakršnega je po igran Čehova ustvarjal Stanislavski, je slovelo po svoji zvočni kulisi. Če se je prizor odvijal nekega poletnega popoldneva na deželi, naj bi kulisa v gledalcih vzbudila iluzijo, da so se prestavili v neko poletno popoldne na deželi. S tem je Stanislavski upravičeval neštete detajle, s katerimi je razširil avtorjeve didaskalije in jih takorekoč dopolnil. Gotovo, v gledališču Čehova je zvokov več, kot so bili navajeni

dotlej. A zvoki, ki jih predpisuje Čehov, niso iluzionistični, temveč dramaturški. Ne ustvarjajo "vzdušja", pač pa "govorijo". Med Chopinovim valčkom, ki ga Trepljev igra za odrom v zadnjem dejanju *Utve*, je sam nevidno prisoten, kot komentar dialoga. Čuden zvok, ki je dvakrat predpisan v *Češnjevem vrtu*, trga živce skrajne napetosti, je, kakor je rekel Mejerhold, "simbolen", če naj bi ujemanje s "trganjem strune" res razumeli tako dobesedno. V resnici sodi med prvine nekega gledališča, ki svoje učinke po natančnem računu zajema iz vseh možnosti odra. Ne pripeti se "naključno", kot da bi imitiral resničnost. Vstavljen je v načrt umetniškega dela, v katerem je naključje lahko le namerno in je vse odvečno eliminirano.

Tudi besede "preprostost", ki v izjavah Čehova igra pomembno vlogo, ne smemo narobe razumeti, tako kot ne besede "vzdušje". Grajal je jezikovno "razsipnost" Gorkega: *Črtajte vse prilastke ... Napišite: Mož se je usedel v travo, basta*. Rad je navajal iz nekega šolskega spisa: *Morje je bilo veliko*. Preprostost Čehova ni jezik "preprostega človeka", je, tako kot njegov molk, koncentrat. Kritiku Menšikovu je pisal: *Vaš članek ima vrzel. Malo prostora ste pustili za naravo jezika. Za vaše bralce je vendar pomembno, da vedo, zakaj divjak ali norec uporablja samo sto do dvesto besed, Shakespeare pa je razpolagal z deset tisočimi*. Gorki mu je pisal, da ima *magično sposobnost, pisati hkrati skopo in močno*. Gorki je tudi







rekel, da so ruščino ustvarili Puškin, Turgenjev in Čehov.

Umetnost njegovega jezika je v kratkosti. *Umetnost pisanja ni toliko v tem, da dobro pišeš, temveč da slabo napisano črtaš. Izpustiti vse odvečno*, je kar naprej ponavljal. Ko mu je Olga pisala, da ni kos monologu v *Treh sestrah*, ji je poslal telegram: *Črtajte vse razen stavka: "Ženska je ženska."* Ko črtamo vse odvečno, ne dobimo naturalizma, temveč umetnost.

Že sodobniki, tudi Stanislavski, so zaznali skrivno muzikalnost dialogov. Ko je Čehov napisal neki pisateljici, da je vse odvisno od tega, kako skonstruiráš stavek, je dodal: *in poskrbiš za njegovo muzikalnost*. Ta glasba ni ne romantična ne sentimentalna. Sovražil je prozo, ki zveni kot "poezija". A na živce mu je šel tudi večno "pridušeni" ton igralcev Umetniškega gledališča. Tako kot v glasbi imamo tudi v jeziku kontraste. Forte in piano, diminuendo in crescendo, accelerando, ritardando in rubato. Nekateri prizori se bočijo v enem samem loku in jih je tako treba tudi igrati. Spet drugi razpadajo v natančno komponirane dele. Premolki so deli kompozicije: fermate ali cezure. Gledališke igre je treba igrati kot skladbe (cilj, ki si ga je Stanislavski, kakor poročajo njegovi učenci, zastavil v svojih poznih letih).

Strukture Čehova so tako skope in stroge, da vsak poseg zamaje zgradbo. Kar je

Stanislavski zgrešil, ko je prenapolnjeval zgoščene forme, so zgrešili tudi moderni režiserji, ko so prestavljali ali črtali. Ko je Čehov rekel, *saj je vse napisano*, to pomeni, da naj ne bo uprizorjeno nič, kar ni napisano, pomeni pa tudi, da naj ne ostane neuprizorjeno nič, kar je napisano. Kako bi bil lahko očital Gorkemu, da se ne spozna na arhitekturo, če ne bi natanko vedel, kako pomembna je arhitektura za igro?

Seveda: edino gradivo, iz katerega so narejene igre, je življenje. Resnica. V *umetnosti, edinole v umetnosti*, je imel navado reči, *ne moreš lagati*. Najvišji cilj programa *Platonova*, uperjenega tako proti idealističnemu kot proti konvencionalnemu gledališču, je bil – *enciklopedija življenja* na odru. Takrat je rekel: ruskega življenja. In še precej kasneje se mu je zdelo nemogoče, da bi njegove igre lahko uprizarjali zunaj Rusije. A kakor je smešno trditi, da je hotel pokazati sliko svoje dobe (kar je o tem povedal Erenburg, je osvežujoče, in, upajmo, tudi dokončno), bi bilo tudi smešno domnevati, da je na odru hotel upodobiti Rusijo. Drugęga gradiva ni imel; delal je le z gradivom, ki ga je natanko poznal. Ko je očital Tolstoju, da je ignorant, je bil njegov argument ta, da Tolstoj piše o sifilisu, se mu pa niti ne sanja, kakšen je sifilis. Za rusko obarvanim ospredjem je Čehov videl in pokazal kvintesenco vsega življenja. Thomas Mann govori o njegovem "srhljivem daru" za življenje v ljudi in situacije. Pisatelj Kuprin, ki ga je dobro poznal, pravi: *Na*

človekovem obrazu, v njegovem glasu, hoji, je videl in slišal vse, kar se ni hotelo pokazati. Iz tega je nastal amalgam osebnih opažanj, občutij, izkušenj, domnev in njegove imaginacije (Erenburg).

Ničesar ni pustil takšnega, kakršno je bilo prej. Preziral je subjektivizem, nič manj naturalizem. Vsa umetnost kompozicije po njegovem ni imela drugega pomena kot to, da bi na oder postavil tisto, čemur je rekel "enciklopedija". V tem so bili njegovi vzorniki Shakespeare, Cervantes in Puškin. *Platonov* je postal monstrum, ker je Čehovu takrat še primanjkovalo izkušnje v zgoščevanju. Kasneje, v *Ivanovu* in *Gozdnem duhu* (iz katerega je razvil *Strička Vanjo*), je izkušnjo nadomestil s koncesijo "dramatičnosti", kakršno je zahtevalo konvencionalno gledališče, in "melodramatičnosti" učinkovitih prizorov. Šele v *Utvi* se mu je posrečilo, da je enciklopedičnost oblikoval tako jedrnato, kot to zahteva oder. Vedel je, da je tako narejeno delo umetnost. Obsežna in naključna resnica življenja je z zgoščevanjem in krajšanjem dobila obliko, v kateri se je kvintesenca lahko pokazala in so jo skozi nevidno četrto steno lahko prepoznali. Kvintesenca je bila pokazana gledalcem kot porotnikom, ki morajo podati sodbo. Torej še enkrat: gledališče kazanja.

Če naj bo enciklopedija popolna, je treba v to kazanje vključiti vse, ne izključiti ničesar, tudi ne bolezni, naključja ali umazanije (*Za kemika ni nič nečistega*;

pisatelj mora biti tako objektivni kot kemik.). Čehov je izpopolnil metodo umetnosti kot znanosti, katere cilj je eksaktna, precizna in subtilna upodobitev resnice. Delal je hladno, a je ljubil gradivo, s katerim je delal: ljudi in življenje.

Karkoli že povemo o Čehovu, moramo to zmeraj izraziti v protislovjih. Bil je zdravnik, a hudo bolan. *Smej se se skozi solze*, kakor je rekel Gorki. Pisal je komedije, ki so jih igrali kot tragedije. Videl je skozi svoj čas in vedel in hotel, da bi bilo vse drugače, vse razen nečesa, česar ne more nihče spremeniti: narave, tudi človekove narave, narave življenja.

Iz: Siegfried Melchinger: *Tscheckow*. Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Band 57. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1968, str. 59–75.

Prevedla M. Kranjc

Navedek iz *Spominov* Konstantina Sergejeviča Stanislavskega je v prevodu Janka Modra (Ljubljana; Slovenski knjižni zavod, 1956, str. 338), iz *Strička Vanje* Antona Pavloviča Čehova v prevodu Milana Jesiha (Ljubljana: Mihelač, 1993, str. 82).





PRVIČ V SLG CELJE

## Miha Petric, avtor glasbe

Foto Jure Breclnik

Miha Petric je kitarist in ustvarjalec avtorske glasbe iz Ljubljane. Na svoji glasbeni poti se je najprej učil klasično kitaro v glasbeni šoli pri profesorju Vedranu Ožboltu, nato pa se je usmeril v bolj rokarske vode in glasbeno izobraževanje nadaljeval pri Pavletu Kavcu (trio Oko). Leta 2000 je ustanovil skupino Moonlight Sky, s katero so posneli dva albuma – *Moonlight Sky* (2006) in *I am* (2009), trenutno pa pripravljajo tretjega in koncertirajo po Sloveniji. Leta 2006 je sodeloval pri nastanku albuma s klasično glasbo Matjaža Jarca z naslovom *Skladbe za kitaro: Odsevi* in pri prvencu skupine Gal in galeristi *Fetiš*. V zadnjih letih je sodeloval še s skupinami Aritmija, Koza – Riba (Bor Zakonjšek), Cirkus Klautsky (Andraž Polič), Cork screw in Brizani Project. Piše tudi glasbo za gledališče (Ivo Svetina *Lepotica in zver*, diplomska uprizoritev, AGRFT, 2011). Sodeloval je tudi pri snemanju glasbe za film *Hit poletja* in leta 2011 pri gledaliških predstavah *Sapramišja sreča* (avtor glasbe Mitja Vrhovnik Smrekar) in *Razodetja* (avtor glasbe Mitja Vrhovnik Smrekar). Trenutno sklada glasbo za filme, reklame in gledališke predstave (predstavitve *Stevo Pavlovič – frizer*, *Chalk and chocolate – plezalka Natalija Gros*, *Valley of inspiration Bovec* ter več krajših filmov), ustvarja v skupini Moonlight Sky in poučuje kitaro v več glasbenih šolah. Nastopa tudi v klasičnem kitarškem duetu z Ravijem Shrestho.



PRVIČ V SLG CELJE

## Jernej Kobal, asistent režiserja

Jernej Kobal (1984) se je vpisal na AGRFT, smer gledališka in radijska režija, leta 2004, najprej v letnik pod vodstvom profesorjev Mileta Koruna in Matjaža Zupančiča ter kasneje v letnik pod vodstvom profesorjev Jožice Avbelj in Jerneja Lorencija.

Leta 2009 je režiral diplomsko predstavo *Modra soba* Davida Hareja. Takrat je začel sodelovati tudi z amatersko skupino KUD Rob. V lanski sezoni je v Šentjakobskem gledališču režiral komično melodramo D. Craviotta *Pizza da te kap*, v Mestnem gledališču Ptuj pa uprizoritev *Mutasti natarak* Harolda Pinterja. Sodeloval je tudi v gledališki šoli Studio Art iz Trsta, kjer je kot mentor vodil razred. Kot asistent režiserja je sodeloval tudi pri uprizoritvah *Moč navade* Thomasa Bernharda (režiser Janusz Kica, SNG Drama Ljubljana) in *Julij Cezar* Williama Shakespeara (režiser Diego de Brea, SNG Drama Ljubljana).



Uprizoritev  
**Jaz vas ljubim**

GRAND PRIX FESTIVALA ZLATI LEV  
ZA NAJBOLJŠO PREDSTAVO

NAGRADA OBČINSTVA  
ZA NAJBOLJŠO PREDSTAVO

ZLATI LEV  
ZA REŽIJO REŽISERJU NIKOLI ZAVIŠIČU



Na mednarodnem festivalu komornega gledališča Zlati lev v Umagu je tragična farsa Antona Pavloviča Čehova *Jaz vas ljubim* v režiji Nikole Zavišiča prejela tri nagrade: grand prix za najboljšo predstavo, nagrado občinstva za najboljšo predstavo, režiser Nikola Zavišič zlatega leva za režijo.

*Obrazložitev nagrade grand prix za najboljšo predstavo*

Predstava Slovenskega ljudskega gledališča Celje skrbno razvija motive čehovljanske komike in tragike, melanholije in lahkotnosti, nežnosti in okrutnosti. Igralski ansambel s svojo razigranostjo in enostavnostjo prestopi odrsko rampo ter vzpostavlja pristen duhovni in fizični kontakt s svojim občinstvom – s tem celjsko gledališče osvoji grand prix festivala!

*Obrazložitev nagrade zlati lev za režijo*

Režiser Nikola Zavišič, prejemnik zlatega leva za režijo predstave Slovenskega ljudskega gledališča Celje z naslovom *Jaz vas ljubim*

Z ingenioznim spojem dveh enodejank Antona Pavloviča Čehova (*Medved* in *Snubač*) ter dveh dramatisiranih kratkih zgodb (*Šala* in *Žalost*) se je osvobodil prostor za domišljene režijske rešitve, ki izkazujejo globoko poznavanje čehovljanske poetike, istočasno pritegujejo z enostavnostjo in funkcionalnostjo ter sposobnostjo, da se sodobni gledalec prepriča o radosti scenske igre in občuti moč žalostne komike na način Čehova.

Tina Kosi

# Miro Podjed, neusahljiv vir vedrine in humorja

## Ob upokojitvi

Velikan Slovenskega ljudskega gledališča Celje Miro Podjed se ob koncu leta 2011 po več kot štiridesetih letih neumornega kreativnega iskanja na naših odskih deskah odpravlja v pokoj.

Miro Podjed se je po končani AGRFT zaposlil v Slovenskem ljudskem gledališču Celje leta 1968. Skozi več kot štiri desetletja je na odru našega gledališča ustvaril preko 150 različnih vlog v najrazličnejših žanrih pod vodstvom skoraj vseh slovenskih režiserjev. Je igralec velikega razpona, kar kaže tudi spekter njegovih vlog, če omenimo le nekatere: Callimaco v Machiavellijevi *Mandragoli* (1968), Anže v Linhartovi *Županovi Micki* (1970), Župan v igri Leopolda Suhodolčana *Figole-Fagole* (1972), Mrmolja v *Romantičnih dušah* Ivana Cankarja (1972), Učitelj Šviligoj v Cankarjevem *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski* (1976), Oto v Kroetzovi *Moški zadevi* (1976), Mrvač v Žmavčevi *Pindarovi odi* (1978), Dolinar v Cankarjevi *Lepi Vidi* (1979), Mr. Jourdain v Molièrovem *Žlahtnem meščanu* (1981), Tovariš Gubec v Mikelhovni igri *Mor. pol. kvalif. tov. Gubca* (1983), Babež v Wycherleyjevi *Podeželanki* (1984), Vitez Tobia v Shakespearovi igri *Kar hočete* (1986), XX v Mrožkovih *Emigrantih* (1987), Kremžar v Partljičevi komediji *Ščuka, da te kap* (1987), Truscott v Plenu Joeja Ortona (1990), Jerman v Cankarjevih *Hlapcih* (1990), Estragon v Beckettovem *Čakajoč na Godota* (1991), Pater Melhior, gvardijan minoritskega samostana v *Hermanu Celjskem* Antona Novačana (1993), Lojzi v Hočvarjevi *Smejči* (1995), Herman II. v Župančičevi *Veroniki Deseniški*

(1995), prof. Habilis v Jančarjevi drami *Halštat* (1995), Bokčilo v *Dundu Maraju* Marina Držiča (1996), Andrej Piškur v *Gospe poslančevi* Toneta Partljiča (1996), Pondorus v Shakespearovi igri *Troilus in Kresida* (2003), Orgon v Molièrovi komediji *Tartuffe* (2003), gospod Kralj v komediji Vinka Möderndorferja *Šah mat* (2006), Eddie Fredericks v komediji Richarda Beana *Evrofilija* (2007), vloga Starega očeta v zahtevni uprizoritvi drame *Punca na zofi* Jona Fosseja (2007), vloga Alfonsa v trpki komediji *Elling* (2008), Slepar v *Cesarjevih novih oblačilih* Milana Jesiha (2010), Jon v *Jaz vas ljubim* Antona Pavloviča Čehova (2011).

Miro Podjed je ves čas izjemno priljubljen v svojih komičnih vlogah, od klasičnih do sodobnih tekstov, političnih satir, krasi ga pravi in nezmotljivi občutek za komičnost posameznega karakterja. V takšnih vlogah ga je oboževalo naše občinstvo, naklonjena pa mu je bila tudi kritika. Za gospoda Jourdaina v Molièrovem *Žlahtnem meščanu* je kritika zapisala: *Izvrstni Miro Podjed v naslovni vlogi.* (Andrej Inkret) in še: *V vlogi gospoda Jourdaina je potrdil svoj veliki komedijantski dar Miro Podjed, ki je v žlahtnem Molièrovem besedilu znal poiskati in upodobiti splošnočloveške slabosti, se pri tem spretno izogniti grobemu poenostavljanju in praznemu burkaštvu. Ker je njegov lik skozi vso predstavo kljub vsej topaumnosti človeško topel in prepričljiv, je izredno učinkovit tudi zaključni pogled spoznanja in razočaranja, s katerim predstavo zaključí.* (Slavko Pezdir, Novi tednik).

V Partljičevi *Ščuki*, da te kap je bil Miro Podjed komično gonilo vsega dogajanja. V kritiki piše: *Tako je predstava po režijski in scenografski plati pravzaprav čista v svojem dobrohotno-ironičnem in humornem konceptu. Po drugi strani pa so si zlasti igralci glavnih vlog lahko dali duška in se ob pritrjevalnem smehu gledalcev dodobra razigrali. To v največji meri velja za Mira*



Ivan Cankar *Hlapci*, režiser Mile Korun, sezona 1990/91 (Miro Podjed, Janez Bermež) Foto Jože Suhadolnik



Samuel Beckett *Čakajoč Godota*, režiser Franci Križaj, sezona 1990/91 (Stane Potišek, Marjan Bačko, Miro Podjed) Foto Jože Suhadolnik

*Podjeda v vlogi koleričnega direktorja, ribiča in nazadnje grobarja Kremžarja, ki je tokrat vsekakor lahko do kraja izkoristil svoj ljudskokomični dar, ki se kaže zlasti skozi prepričljivo mimiko, na videz nerodno pa vendar izrazno bogato gibanje in držo in tudi v občutku za ritem notranjih stanj in premen njegovih likov.* (Tone Peršak).

Uspešen je bil tudi v sodobnih slovenskih tekstih, na primer v Hočevarjevi *Smejči*, kjer je kot Lojzi prikazal pravo pleado komike. V angleški komediji J. Ortona *Plen* pa se je izkazal kot izvrsten interpret črnega humorja; kritika je ob tem zapisala: *Sprva implicitna, nato pa zmeraj bolj direktna Ortonova farsa na račun policije je našla imenitnega interpreta v Miru Podjedu. Njegov Truscott je prava mešanica obsedenega genijalneža in zarobljenega bebca, brezobzirnega policajca in prevzetneža, ki samega sebe močno precenjuje. Podjed je*



Molière *Žahtni meščan*, režiser Franci Križaj, sezona 1981/82 (Miro Podjed, Zvone Agrež) Foto Viktor Berk

*Truscotta dobesedno prenetel, mu dal poteze surovega zagovodneža in rojenega smoleža, ki se mu stvari tik pred ciljem sfizijo, pa naj se to zgodi po volji višje previdnosti ali po zaslugi njegove lastne, samovšečne mevžaste nature in zarobljene pameti.* (Jernej Novak, Dnevnik).

Ena najpomembnejši Podjedovih vlog v zrelih letih je gotovo Orgon v Molièrovem *Tartuffu*. Lik zaslepljenega Orgona je upodobil topla in človeško, izdelal je natančne prehode v jezo in bes, ko je spoznal, da je bil opeharjen. Prehode med različnimi duševnimi stanji – slepo zaverovanostjo, skrušenostjo, uporom ženi in spoznanjem o lastni zmoti – je Podjed izpeljal mehko, ustvaril je polnokrven odrski lik, ki je mestoma komičen s svojo zaslepljenostjo, mestoma globoko dramatičen v svoji pretresenosti. Kritika je zapisala: *Orgon, nekakšen trmasti dobrodušnež, katerega figuro odlični Miro Podjed v celoti prežame z naraščajočo stisko (ta svoj vrhunec doživi prav ob "srečnem" koncu), pač ni zgolj lahkoverni preprostež, ki bi šel kar tako na led svetohlinskemu spletkarju; žrtev postane izključno zaradi svojega hrepenenja po smislu v izpraznjenem svetu, ki ga naredi gluhega za nasvete bližnjih in njihovo dobrobit.* (Gregor Butala, Dnevnik).

Kot izvrsten komik je spet prepričal z vlogo vdovelega gospoda Kralja v komediji *Šah mat*. Dokazal je, da je še vedno v vrhunski igralski formi, da je komik s pretanjenim občutkom za plasiranje komičnih replik, da njegovi komični liki presega nivo karikiranja. Njegov gospod Kralj je dobrodušen,

zaščitniški in strog hkrati, je ostareli vdovec in obenem zapeljivec, je osrednji lik komedije, okoli katerega se z bliskovito hitrostjo odvrti množica komičnih situacij, on pa poganja in uravnava tempo komedije.

Ob številnih komičnih vlogah je Miro Podjed ustvarjal presežke tudi v resnejših dramskih žanrih.

Vloga XX v *Emigrantih* je za Podjeda pomenila preskok v nadgradnjo psihološkega realizma, podoba izgubljenega gasterbajterja je podal z mnogimi detajli in prikazal natančen psihološki prerez človeka v tujini, ki nima svetle prihodnosti. Kritika je zapisala: *Miro Podjed je bogato izrabil vse nianse elementarne človeške klaviature tako prebrisanosti kakor nemoči, obupa in preprostega zaupanja, nezavedne nasilnosti in hkrati neposredne nežnosti, kar vse se je skrivalo in razkrivalo, kot je situacija ali beseda spontano dramila v njem. Podjedov gasterbajter je bila bravurozna študija komičnega, v njem se je čista smešnost mešala s prelevi tragičnosti in kdaj tudi, kakor njegova dobrot enako neprebujene, same sebe ne zavedajoče se nasilnosti. Izvrstna igralska komika, do zadnjega detajla igralsko prekravljen živ lik.* (Veno Taufer, Naši razgledi).

V Cankarjevih *Hlapcih* je poglobljeno predstavil lik Jermana. Podjedov Jerman je poskus novega ovrednotenja tega lika. O tej vlogi je kritika zapisala: *Na drugi strani Jerman: na samem začetku kot da z nalepljenimi cankarjanskimi brki nekaj piše*



pod cerkvico na rožniškem hribu: v pumparicah, nemočen, sentimental ljubimec, vso igro nesmešno smešen, neroden politik, ker govori kot razumnik in tisto, kar premišljuje. Politika ga pritira v obup, živčni zlom, strah ... Stvaritev takšnega Jermána, hkrati izjemnega in naivnega, moralno trdnega, pa obenem družbeno nebojlenega in prestrašenega, krhkega in v sebi celega, ko mu je pogled, sicer navzven nekam zbežan, a navznoter obrnjen čvrst, je izjemni igralski dosežek Mira Podjeda. (Veno Taufer, Naši razgledi).

V vlogi Patra Melhiorja v predstavi *Herman Celjski* je bil Podjed preračunljivec in koristoljubec, ki skuša priti do svojih zastavljenih ciljev, prilagodljivec aktualni oblasti in velik uživač. Kritika je zapisala: *Naravno okolje starega celjskega gradu, ki ga je režiser Franci Križaj izbral za žlahten spektakel na prostem, Meta Hočevar pa likovno "dostilizirala", se zdi za ambientalno predstavo Novačanove drame idealno.* (Vasja Predan, Razgledi), zato ne preseneča dejstvo, da je Miro Podjed napol za šalo, napol zares dejal, da se je na gradu počutil kot celjski grof.

Miro Podjed se s svojo vedrino in humorjem loteva vedno novih nalog, je neprecenljiv sodelavec, izvrsten igralec, mojster predvsem na področju žlahtne komike, ležijo pa mu tudi resni žanri. Odlično je oblikoval vloge v dramah najrazličnejših obdobj, od klasike do sodobnih dram domačih in tujih avtorjev. Igra Mira Podjeda je natančna in poglobljena študija

posameznih psiholoških prereзов, ki jim vedno znova doda nekaj novega, svojega. Je izvrsten komik, z močno odrsko prezenco, občutkom za mizansceno in govor. Ustvaril je celo paleta polnokrvnih in večplastnih likov. Je eden najbolj priljubljenih igralcev za otroke in mladino, ceni ga odrasla publika. Z gotovostjo lahko trdim, da je pri občinstvu eden najbolj priljubljenih igralcev našega ansambla. Mira Podjeda pa je skozi vse obdobje v SLG Celje poleg njegovega igralskega talenta odlikovala tudi izjemna priljubljenost tako pri občinstvu kot pri njegovih sodelavcih v gledališču. Ni bilo dneva, ko se ne bi pripeljal nasmejan in dobre volje v gledališče, pripravljen na vaje, pogovor in sodelovanje. S svojo žlahtno karizmo je Miro osebnost, ki izjemno pozitivno vpliva na ustvarjanje predstave, s svojim humorjem vnaša prijetno in toplo človeško energijo med vse sodelujoče.

Za svoje delo je prejel naslednje nagrade: v sezoni 1984/85 nagrado KOSC za pomembne umetniške dosežke v zadnjih dveh letih, v sezoni 1996/97 nagrado ZDUS za vlogo Bokčila v komediji *Dundo Maroje* in vlogo Piškurja v komediji *Gospa poslančeva*, v sezonah 2006/07 in 2007/08 je bil izbran za najljubšega igralca SLG Celje po izboru občinstva in bralcev ter poslušalcev NT RC v skupnem projektu *Za zaveso*, leta 2009 pa je prejel tudi srebrni celjski grb Mestne občine Celje za svoje štiridesetletno ustvarjanje v SLG Celje. Miru Podjedu želimo, da bi užival v svojem prostem času ob upokojitvi in da bi se z veseljem vračal k nam, ki smo bili vrsto let njegova druga družina!

## Pripravljamo

D. C. Jackson

# Moje bivše, moji bivši

(My Romantic History)

Komedija

Prva slovenska uprizoritev

Prevajalka Tina Mahkota

Režiser Andrej Jus

*Kje lahko koga spoznaš? .../ Kje se folk spoznava? Vam bom jaz povedal. Če ti do konca faksa ni ratalo koga spoznat, se boš poročil s kakšno kravo iz službe, razmišlja Tom. Nova služba je stres, novi sodelavci so stres, povezovanje s sodelavci je stres. Ob koncu prvega tedna v novi službi gre Tom na pijačo z novimi sodelavci. Ena runda se raztegne na veliko rund, Tom pristane v postelji s sodelavko Amy. Avanture na delovnem mestu niso hec, so še bolj zapletene od ljubezenskih zvez z nesodelavci. Še preden se zavesta, se avantura za eno noč spremeni v odnos. Tom se kmalu počuti omejenega in utesnjeneza, Amy pa tudi ni ravno noro navdušena nad Tomom. Tom je prepričan, da se bo njuno razmerje kmalu končalo, Amy pa v razmerju vztraja, da bi dokazala, da tudi ona lahko dobi moškega. V resnici ne eden ne drugi ni razčistil s svojimi mladostnimi ljubeznimi, jih dokončno prebolel, kar obema preprečuje, da bi stopila v zrelo in odgovorno partnersko razmerje. Dokler bivše in bivši niso stvar preteklosti, lahko usodno vplivajo na prihodnost.*

Sodobna komedija mladega škotskega avtorja D. C. Jacksona je komedija o ljubezni, izgubi in odnosih, o mladih, ki niso več tako mladi, ki so željni ljubezenske zveze, ko pa se vanjo zapletejo, si je nenadoma ne želijo več in ne vedo, kako naj se obnašajo in kaj naj počnejo s partnerjem.

Vsak igralec v komediji *Moje bivše, moji bivši* igra več vlog v sodobnem vrtljaku komičnega, aktualnega in duhovitega teksta, primerneza za širok krog občinstva. Komedija na izjemno duhovit način odpira problematiko odnosov v sodobnem svetu, pričakovani partnerjev, vplivov okolice in soočenj s samim seboj.

*Scotman Fringe First Award, Edinburg Fringe Festival (2010)*

Premiera 7. oktobra 2011

Tehnološka in  
izvedbena  
kakovost

Visoka strokovnost  
in usposobljenost

Globalno delovanje z lokalnim pridihom

Potenciali z rešitvami

Odgovornost  
do okolja

Mednarodne  
izkušnje

## Globalni inženiring za srečo ljudi

Riko v svojem globalnem poslanstvu orkestrira velike sisteme za bolj harmonično vsakdanje življenje. Veliko znanja v inženiringu in logistiki je potrebno, da z dolge proizvodne linije zapelje na tovarniško parkirišče varen avtomobil ali da vsi deli postelje, pravilno zloženi, počakajo na odpremo v stanovanje mlade družine. Temeljito znanje in izkušnje v načrtovanju ter natančnost v izvedbi nadgrajujejo začetno zamisel do zadovoljnega uporabnika. In življenje nekje na našem planetu je lažje in boljše – tudi zato, ker podpiramo umetnost, znanost in druge vrednote, ki plemenitijo življenje v Rikovih poslovnih okoljih.

Naša predstavništva v Ljubljani, Moskvi, Minsku, Kijevu, Skopju in Londonu odpirajo vrata v Rikovo globalno mrežo strokovnjakov, poslovnih partnerjev, mednarodno uveljavljenih bank in izvoznih agencij.



Riko d.o.o., Bizjanova 2, 1000 Ljubljana, Slovenija - SI  
T. +386 (0)1 58 16 300, F. +386 (0)1 58 16 340, E. riko@riko.si, W. www.rikogroup.com

Slovensko Ljudsko  
Gledališče Celje

## Sponzorji in partnerji SLG Celje v sezoni 2011/12

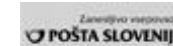
SPONZORJI SLG CELJE

**VEČER**

glavni medijski pokrovitelj



PARTNERJI SLG CELJE



Z vašo pomočjo smo še uspešnejši.  
Hvala!

Anton Pavlovich Chekhov

# THE SEAGULL

(Чайка)

Comedy in Four Acts

First Slovene Production of First, Uncensored Version

Translator **Milan Jesih**

Director **Janez Pipan**

Dramaturg **Tina Kosi**

Set Designer **Marko Japelj**

Costume Designer **Bjanka Adžič Ursulov**

Composer **Miha Petric**

Language Consultant **Jože Volk**

Lighting Designer **Andrej Hajdinjak**

Assistant Director **Jernej Kobal**

## CAST

Irina Nikolayevna Arkadina, surnamed Treplyov after her husband, an actress **Lučka Počkaj**

Konstantin Gavrilovich Treplyov – Irina's son, a young man **Aljoša Koltak**

Pjotr Nikolayevich Sorin – Irina's brother **Bojan Umek**

Nina Mikhailovna Zarechnaya – a young girl, the daughter of a rich landowner **Nina Rakovec**

Ilya Afanasyevich Shamrayev – a retired lieutenant and the manager of Sorin's estate **Miro Podjed**

Polina Andryevna – Ilya's wife **Jagoda**

Masha – Ilya and Polina's daughter **Pia Zemljič**

Boris Alexeyevich Trigorin – a well-known novelist **Renato Jenček**

Yevgeny Sergeyevech Dorn – a doctor **Brane Završan**

Semyon Semyonovich Medvedenko – a schoolmaster **Vojko Belšak**

Yakov – a hired workman **Igor Žužek**

Cook **Damjan M. Trbovc**



In 1896, when it was first produced, *The Seagull*, a comedy, caused a great stir due to its unconventionality. Nowadays, however, it is considered to represent a hallmark of Chekhov's style and his interest in romantic triangles while expressing basic ideas about the function of art. In a letter to a friend in 1896, Chekhov wrote:

*I am writing something strange .../ I swear fearfully at the conventions of the stage. It's a comedy, there are three women's parts, six men's, four acts, landscapes (view over a lake); a great deal of conversation about literature, little action, tons of love.*

*The Seagull* being a play about failed romances and generational conflicts is also a play about theatre and art generally. Irina Arkadina, a famous actress, is spending the summer with her lover, a well known novelist Trigorin, on her brother's estate. Her son Treplyov produces a play at an improvised stage in the garden together with Nina, the landowner's daughter. During the performance, Irina cannot restrain herself from making inappropriate remarks, causing Treplyov to storm off in disgrace. The next day Treplyov shoots a seagull and places it at Nina's feet while she's conversing with Trigorin. Treplyov loves Nina, while Nina is in love with Trigorin, which is a terrible blow for Treplyov who wants to become a famous novelist himself. Nina is determined to become a great actress. Treplyov and Nina both suffer from unrequited love. They find their only solace in art, which, however fails to bring them a peace of mind and happiness.

The characters' tormented love affairs as well as their generational and artistic conflicts lead to a tragic dénouement of the play. *The Seagull* remains, due to its theme of complex human relations and a set of intriguing characters to enact, a play that appeals to all generations.

OPENING 23 September 2011