SNG
NOVA GORICA

Anton Pavlovič Čehov

GALEB

Anton Pavlovič Čehov

GALEB

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica,
sezona 2017/2018, uprizoritev 5
Premiera 7. decembra 2017
na velikem odru SNG Nova Gorica

Zasedba 4

Pogovor s Paolom Magellijem
Življenje je v svoji krhkosti hkrati genialno in imbecilno 7

Željka Udovičić Pleština
Sprašujete me, kaj je življenje. To je tako, kot da bi me vprašali, kaj je korenje. Korenje je korenje, ničesar drugega ne morem reči. 15

Donald Rayfield
Galeb: nastajanje, polom, triumf 25

Anton Pavlovič Čehov
Galeb 33

Nagrada
Andrej Rozman Roza 76

Festivali
Peter Kušter 77

Kontakti 78

Anton Pavlovič Čehov

GALEB

Чайка, 1895

Prevajalec **Borut Kraševec**
Režiser **Paolo Magelli**
Dramaturginja **Željka Udovičić Pleština**
Lektor **Srečko Fišer**
Scenograf **Lorenzo Banci**
Kostumograf **Leo Kulaš**
Avtorja glasbe **Ivanka Mazurkijević** in **Damir Martinović Mrle**
Oblikovalec scenskih elementov **Branko Drekonja**
Oblikovalec svetlobe **Samo Oblokar**
Oblikovalka maske **Tina Prpar**
Asistentka scenografa **Giulia Barni**
Asistentka kostumografa **Iris Kovačič**
Koordinatorica projekta **Martina Mrhar**

Vodja predstave **Marino Conti**, šepetalka **Arjana Rogelja**
Tehnični vodja **Aleksander Blažica**, tonska in video mojstra **Vladimir Hmeljak** in **Majin Maraž,** lučni mojstri **Samo Oblokar** (vodja), **Marko Polanc** in **Renato Stergulc**, rekviziterja **Damijan Klanjšček** in **Gorazd Prinčič**, frizerki in maskerki **Katarina Božič** in **Hermina Kokaš,** garderoberki **Jana Jakopič** in **Mojca Makarovič**, odrski mojster **Staško Marinič**, odrski tehniki **Dean Petrovič**, **Bogdan Repič** in **Dominik Špacapan**, vrviščarja **Damir Ipavec** in **Ambrož Jakopič**, odrski delavec **Jurij Modic**, šivilji **Nevenka Tomašević** (vodja) in **Marinka Colja**, mizarja **Marko Mladovan** (vodja) in **Primož Markočič**

Predstava ima odmor.

Irina Nikolajevna Arkadina **Ana Facchini**
Konstantin Gavrilič Trepljev **Nejc Cijan Garlatti** k g.
Pjotr Nikolajevič Sorin **Brane Grubar** k.g.
Nina Mihajlovna Zarečna **Urška Taufer**
Ilja Afanasjevič Šamrajev **Gorazd Jakomini**
Polina Andrejevna **Helena Peršuh**
Maša **Arna Hadžialjević**
Boris Aleksejevič Trigorin **Matjaž Tribušon** k.g.
Jevgenij Sergejevič Dorn **Blaž Valič**
Semjon Semjonovič Medvedenko **Matija Rupel**

Nastopajo tudi
Ivanka Mazurkijević in **Damir Martinović Mrle** / **Peter Harl**
Taylor da Vinci (pes)

Življenje je v svoji krhkosti hkrati genialno in imbecilno

Pogovor s Paolom Magellijem

Po študiju v Firencah in izpopolnjevanju v Romuniji je pri triindvajsetih prvič režiral v Beogradu in odtlej ostal tesno povezan z gledališči naše nekdanje skupne države. Sicer je ustvarjal vsepovsod, v Italiji, Nemčiji, Franciji, Romuniji, Belgiji, Švici, Rusiji, Egiptu, Izraelu, Palestini, Turčiji, Mehiki, Kolumbiji, Venezueli, na Madžarskem, Finskem … Med leti 1988 in 1991 je umetniško vodil Zagrebško gledališče mladih (ZKM), od 2010 do 2015 je bil direktor gledališča Teatro Metastasio Stabile della Toscana v rodnem Pratu. Za svoje ustvarjanje je prejel ogromno nagrad, med njimi prestižno nagrado sarajevskega Festivala MESS, zlati lovorov venec 2014.

Vaša življenjska pot je zelo razgibana in umetniški opus impozanten, toda tokrat bi se osredotočila predvsem na vašo prisotnost v našem gledališču. Novogoriško občinstvo ste najprej navdušili s predstavo *Zločin na kozjem otoku*, ki je leta 1988 gostovala na festivalu Srečanje gledališč Alpe Jadran in prejela priznanje mednarodne žirije za najboljšo predstavo. Sicer je menda to ena izmed vaših predstav, ki je prejela oziroma ste njeni ustvarjalci prejeli največ nagrad, v monografiji Slovenskega mladinskega gledališča sem jih naštela kar šestnajst. Morda najprej obudiva spomin na to predstavo, ki v vašem življenju zavzema pomembno mesto.

To predstavo si je iz Milana v Gorico prišel pogledat človek, s katerim sem sodeloval, ko sem bil star devetnajst let – Giorgio Strehler. Po ogledu predstave se je odločil, da bo izvedena tudi v Münchnu in da bo povabil k ogledu dramaturge iz različnih nemških gledališč. Uspelo mu je organizirati gostovanje v Marstallu v Residenztheatru in tako so si jo lahko prišli ogledat dramaturgi iz Burghtheatra, Hamburga in od drugod. Dobil sem več povabil za delo, Robero Ciulli pa mi je predlagal, naj se odločim za gledališče v Wuppertalu, ki ga je tedaj vodil Holk Freytag. V gledališču Wuppertaler Bühnen so bili v skupni organizaciji združeni mala opera, dramsko in plesno gledališče, v vseh treh je ustvarjala Pina Bausch, ki sem jo spoznal že, ko je bila na svoji prvi turneji v Beogradu na Bitefu s *Sinjebradcem* Béla Bartóka.

Bitef je bil tedaj zelo pomemben festival.

Da, ravno predvčerajšnjim sva se s Petrom Steinom v Trstu pogovarjala, kako je bil tedaj Bitef zagotovo najbolj avantgarden in zanimiv festival v Evropi, torej na svetu.

Pomemben je bil tudi zato, ker je omogočal srečevanje gledališčnikov z vzhoda in zahoda.

Da, na Bitefu je bila predstavljena vsa ruska in evropska avantgarda. Predstave Pine Bausch sem nato gledal v Parizu, saj sem v začetku osemdesetih tam delal. No, po skoraj desetih letih, odkar sem jo spoznal, sem dobil priložnost delati v gledališču, kjer je ustvarjala ona. Skratka, odločil sem za Wuppertal in tam vsako leto naredil eno ali dve predstavi do leta 1997, ko sem se preselil na Dunaj.

V intervjuju za Sobotno prilogo Dela ob lanskoletni uprizoritvi *Zaljubljencev* v Drami SNG Ljubljana ste se opredelili kot nomad oziroma človek, ki mu je blizu »nomadski način življenja in ustvarjanja. Priti v določeno mesto, v določen teater, ustvarjati z novimi sodelavci …« V Novo Gorico ste prvič prišli ustvarjat leta 2001. Kaj vas je pritegnilo v to majhno mesto na robu Slovenije?

Moja simpatija do Nove Gorice izhaja iz časa, ko je bila tu na festivalu predstava *Zločin na kozjem otoku*. Sergij Pelhan je res veliko investiral v to, da se Nova Gorica promovira kot pomemben center. Ta lepi mladostni spomin nanj in na Novo Gorico je ostal živ.

Toda iz moje beograjske mladosti je bil tu še nekdo, ki mi je bil zelo pri srcu: Primož Bebler. V zgodnjih sedemdesetih, ko sem živel v Beogradu, je bila interpretacija samoupravljanja zelo pogosto represivna. Sveti gledališč so bili pogosto demagoško orientirani, po eni strani v službi ne-talenta znotraj gledališč samih, po drugi strani v službi politike Zveze komunistov Jugoslavije. V življenju nisem nikoli spremenil svoje politične orientacije, a tudi nisem bil nikoli član nobene stranke, kjerkoli sem živel, niti v Italiji, kjer sem se rodil. Zdi se mi, da človek mora imeti neki politični jaz, a ni treba, da ga pokloni kakšni organizaciji, saj te vselej gravitirajo v sferah takšnih ali drugačnih interesov. Kakorkoli, star sem bil šestindvajset, sedemindvajset let, ko so me – ne vem, iz kakšnega razloga – imenovali za predsednika Sveta beograjskega Gledališča Duško Radović, katerega direktor je bil Primož. Tedaj so se v mestu širili liberalni tokovi in tudi nekatere dejavnosti v njegovem gledališču so bile kritične in anarhistične, zato so seveda želeli, da bi jih Svet prepovedal. Jaz sem to zavračal s pojasnilom, da ne razumem, zakaj bi bilo teba karkoli prepovedati (*smeh*). Od takrat sva si s Primožem ostala blizu. Primož je bil zame del intelektualne aristokracije v zelo proletarizirani Jugoslaviji. Bil je prijatelj, ki je imel v sebi nekaj plemenitega. V Sloveniji sem imel še enega prijatelja, ki se mi je zdel plemenit; v Beograd je pogosto prihajal gledat moje predstave, pripeljal se je z modrim vlakom in se po predstavi navadno takoj vrnil domov: to je bil Marko Slodnjak. Potem sem seveda imel še druge, mlajše prijatelje. Janez Pipan, Vito Taufer, Dragan Živadinov, Eduard Miler in Tomaž Pandur. To je bila moja Slovenija.

Z vami delijo nomadsko življenje tudi nekateri vaši najbližji sodelavci. Izjemno dovršeno, sugestivno uprizoritev Gogoljeve *Ženitve* ste v Novi Gorici ustvarjali skupaj z dramaturginjo Željko Udovičić in kostumografom Leom Kulašem, ki sta vaša stalna sodelavca.

Željka je delala z mano tudi v Nemčiji, čeprav imajo tam tisoč dramaturgov, toda njo so sprejeli kot gostujočo dramaturgi-

njo. Spoznal sem jo konec leta 1985, bila je moja glavna asistentka pri veliki zgodbi, imenovani Univerzijada. Na tem projektu sva delala dve leti in ob tem sem jo vpeljal tudi v gledališče. Takrat je bil pojem dramaturga na Hrvaškem uveljavljen bolj v pomenu funkcije znotraj gledališča kot celote, v pomenu dramaturga predstave (kot je bil v Nemčiji že uveljavljen) pa še ne. Željka Udovičić in Vjeran Zuppa sta bila prva, postavila sta standard. Željka je veliko potovala z mano, z drugimi režiserji je začela sodelovati šele sredi devetdesetih.

V spomin sta se močno vtisnili likovna podoba *Ženitve* scenografa Hansa Georga Schäferja in v živo izvajana glasba Ljupča Konstantinova.

Tudi Ljupče je še vedno moj sodelavec. Avtorja glasbe za svoje uprizoritve navadno izbiram med tremi skladatelji, Ljupče, Arturo Annecchino in Alexander Balanescu so moji sodelavci in prijatelji. Tokrat pa sem povabil Ivanko Mazurkijević in Mrleta, njenega moža, člana legendarne reške skupine Let 3.

Ob uprizoritvi *Ženitve* ste v pogovoru za gledališki list spregovorili o tem, da je Gogolj pod preprosto zgodbo postavil temeljno vprašanje absurdnosti našega bivanja. Po vaši interpretaciji glavnemu junaku Podkoljosinu »pomeni ženitev alegorično ženitev z življenjem in svetom«, toda ko se približa uresničitvi cilja, začuti, da si tega pravzaprav ne želi … V besedilu konec ni izpisan tako, da bi bilo nedvoumno, ali namerava Podkoljosin skočiti z mosta v smrt. Vi ste ta skok začutili kot »skok v nekaj novega, iskanje nečesa drugega – morda bo človek poletel«.

Ženitev, Radoš Bolčina, Boris Mihalj, Milan Vodopivec, Gorazd Jakomini, Dušanka Ristić, Rastko Krošl, Dragica Kokot, Marjuta Slamič

Mogoče se združi z naravo, mogoče postane ptica. Kdo ve. Velika literarna dela vzbujajo misli, ki so zelo globoke, a z domišljijo jih je moč prevesti na zelo preprost način v spoj poetičnega, tragičnega in komičnega. Življenje je v svoji krhkosti hkrati genialno in imbecilno. Včasih nas življenje naredi tako arogantne, da pozabimo, da obstaja samo ena gotovost: smrt. Vse ostalo je absolutno odprto.

Vaje, še posebej slabe, kakršna je bila sinoči (*smeh*), te opomnijo, kaj je življenje. Ko vidiš igralske oči in njihova pričakovanja, naivnost in včasih tudi nezadovoljstvo, si rečeš: vse je empirično, moram najti boljši način, kako prevesti vzgibe v stvarno, konkretno.

Gledališče je neprestana konfrontacija s smrtjo, že po samem trajanju predstave, ki se rodi in umre vsakokrat znova. Sicer pa ima vsako delo začetek in konec. Časa ti ne more nihče vrniti, kosov življenja ni moč plačati. To sem občutil že kot zelo mlad človek. Nikoli ne bom pozabil, kako me je veliki italijanski teatrolog, prevajalec, legenda Gerardo Guerrieri vprašal: Kaj je zate harlekinov kostum? Odgovoril sem, star sem bil šele dvajset let: Ko gledam harlekinov kostum, mislim, da je vsak košček ena predstava. In ko ni več prostora za nov košček, tedaj je konec.

Po *Ženitvi* ste tu režirali *Letoviščarje*. Do ruske literature gojite posebno ljubezen, ki se je pokazala že ob odločitvi, da poleg režije študirate slavistiko. In ko zdaj poleg Gogolja in Gorkega postavimo še Čehova –

Ruska trilogija (*smeh*). Posebno ljubezen čutim predvsem do Čehova, saj sem doslej postavil že vse njegove igre razen *Ivanova*. Imam občutek, kot da sva s Čehovom stara prijatelja, imava diskusijo, ki traja in bo trajala vse življenje.

Čehov je bil izjemna osebnost, živel je polno, predano, strastno: ustvaril vrhunski umetniški opus, skrbel za svoje starše, brate in sestre, kot zdravnik zdravil reveže brezplačno, pomagal kmetom, organiziral pomoč med izbruhom kolere in lakote, zgradil tri šole, gasilsko postajo in bolnišnico. Ob vsem tem pa nenehno opazoval življenje in ga »dokumentiral«. Tako je, na primer, zapisal, ko je nekega dne na sprehodu srečal dva prešerna lovca, ki sta ustrelila galeba: »Odšlo je čudovito bitje, dva bedaka pa sta šla domov večerjat.« Na eni od vaj ste igralcem predstavili svoj pogled na to, da so vse figure v *Galebu* galeb: v vseh je – na različne načine – prisoten avtor, saj se je Čehov prepoznaval v vseh svojih dramskih osebah, se v vseh poigraval sam s seboj in se sebi samokritično posmehoval.

To je njegova veličina. Res ga obožujem. *Češnjev vrt* sem delal dvakrat, v Wuppertalu in v Zagrebu, *Tri sestre,* žal, samo enkrat, a je ta predstava imela zelo dolgo življenje in je prepotovala ves svet ... *Galeb* me pa noro vznemirja, je perverzno duhovit in zato strašno tragičen.

Vsakokrat znova se posvetite ustvarjanju predstave s svežim pristopom k celostni podobi, s čudenjem življenju, ki ga besedilo ponuja v doživljanje, z vztrajnim iskanjem vzgibov in razlogov, natančnim odstiranjem podtekstа ... *Galeba* boste tokrat postavili že četrtič, imamo pa občutek, kot da ga želite prebrati povsem na novo.

Zdaj bi rad *Galeba* mislil tako, da bo tudi mene presenetilo. Ne želim se spominjati, kako sem *Galeba* že postavil.

V življenju sem uprizarjal besedila najrazličnejših dramatikov, a moram priznati, da imam vendarle najraje tri. Poleg Čehova Evripida, ki je tako ironičen in v tragedijah podobno komičen, zajedljiv, surov. Če primerjam: Ajshil si je izmislil zgodbo, Sofokles je iz mita naredil zgodovino – ni čudno, saj je bil general (*smeh*), Evripid je uničil tako zgodbo kot zgodovino in hodil ves čas po robu brezna. In potem je še eden, ki ga bolestno ljubim, to je Büchner. Te tri avtorje želim brati vedno znova.

Krstna uprizoritev *Galeba* je doživela polom, druga v režiji Stanislavskega je igri odprla dolgo življenjsko pot po svetovnih odrih. Toda bistveno v razumevanju temeljnega koda njegovega pisanja je, da je Čehov sam številne svoje drame podnaslovil »komedija«.

Pri tem seveda ni mislil na vodvil, ampak da so tragične situacije pravzaprav ogledalo naše neumne krhkosti. Navadno se ne zavedamo, da smo sredi tragičnega neizmerno komični. V kozmičnem smislu.

Znamenit je napotek, ki ga je Čehov dal igralki za oblikovanje vloge Maše: »Ne imej žalostnega obraza niti v enem dejanju. Besnega že, toga žalostnega ne. Ljudje, ki že dolgo nosijo nesrečo v sebi in so se navadili nanjo, velikokrat žvižgajo in mnogokrat so zamišljeni.«

Ključna značilnost pisanja A. P. Čehova je didaskalija »Premor«. Njegove osebe se velikokrat znajdejo v situaciji, ko obmolknejo, in ti trenutki so izjemno pomenljivi. V *Galebu* je eden takšnih zelo lepo opisan: »Angel tišine je zletel mimo.«

Ženitev, Ivan Rupnik, Barbara Babič, Dragica Kokot, Radoš Bolčina, Milan Vodopivec, Boris Mihalj (na vrvi), Rastko Krošl, Gorazd Jakomini, Janez Starina, Dušanka Ristić

Pri Čehovu so vedno ti presenetljivi trenutki, ko je potrebno poslušati tišino. Vse življenje in vsa zgodovina lahko mineta v sekundi.

Če pogledamo še strukturo igre, *Galeb* ima štiri dejanja, vsako čutite kot sliko drugačnega časovnega in prostorskega razpoloženja.

Štiri dejanja v *Galebu* čutim kot štiri letne čase v naravi. Sedaj, ko živimo v plastičnem svetu, kjer je vse mogoče, in mislimo, da je moč vse uloviti skozi virtualno, da nam je vse v sekundi na razpolago, imam občutek, da jih ne doživljamo. Toda tudi pred tem smo le redkokdaj zares razumeli, kaj je leto. Morali bi se vrniti k židovskemu izročilu oziroma v Mezopotamijo. Leto se začne s pomladjo, potem je poletje, potem jesen, konča se z zimo. Meni se bolj kot monoteistično pojmovanje, delitev leta na dvanajst mesecev in stališče, da je božič konec leta, zdi ustrezno občutenje iz politeističnega obdobja. Dlje, kot seže naša tradicija, nekaj tisoč let dlje, je bilo jasno: začetek leta je pomlad.

Kaj je pomlad? To je mladost. Poletje je zrelost. Jesen je lep uvod v propadanje. Zima je starost, smrt. Mislim, da je v *Galebu* v prvem dejanju hladno, spomladansko vznemirjenje. Jutro ob jezeru v drugem dejanju je norost, ko hormoni podivjajo. Tretje dejanje je že jesen, jesen v osebah. V četrtem pa mora biti zima zelo aktivna, da bi lahko umrla. Tako bi sedaj rad postavil *Galeba*. Z Lorenzom sva koncipirala prostor v tem duhu, pogovarjati se o prostoru na drugačen način mi je dolgočasno.

Tudi pri *Letoviščarjih*, ki so bili z vseh zornih kotov impresivna predstava, ste imeli nenavadno zasnovan pros-

Letoviščarji, Radoš Bolčina, Alida Bevk, Danjel Malalan, Maja Nemec, Blaž Valič, Miha Nemec, Ajda Toman, Milan Vodopivec, Primož Pirnat, Gorazd Jakomini

tor. Takrat sta si skupaj z Lorenzom Bancijem zamislila scenografijo, ki je »spominjala na pogorišče hriba«, in v ta prostor ste postavili »skupino različnih ljudi, ki so izgubili iluzije«. Izgorele iluzije.

Ta scenografija je bila za igralce velik izziv, konstrukcija je bila komplicirana in težko je bilo na njej igrati, je pa res dobro izgledala. Tokrat bi moralo biti bolj enostavno. Lorenzo, ki je tedaj z mano začel svojo kariero scenografa, je zdaj velika zvezda v italijanskem gledališču, a v resnici si želi predvsem slikati. Pri njem mi je všeč to, da kot vsak slikar rad vse sam naredi. Roke slikarja so vezane na obrt.

V vaših predstavah se razbira posebno spoštovanje do ansambelske igre, pri *Letoviščarjih* ste kot kvaliteto besedila še posebej izpostavili, da je »glavna vloga vsaka vloga«. Tudi sicer je za vas delo z igralci ključen izziv.

Tako je. Veliko sem potoval, delal v različnih mestih v Evropi, južni Ameriki, pa v Izraelu in Palestini. Navajam različne kulture, a kamorkoli sem se po dveh, treh, štirih, včasih desetih letih vrnil, sem si želel, da bi v ustvarjanje nove predstave vzel stare ljubezni. Ko se vračaš, upaš, da so vsi še vedno živi in aktivni. Toda ko se vrneš, jih najdeš povsem spremenjene, v sebi nosijo povsem drugačno sliko samih sebe. Življenje na vseh pušča sledi, tudi jaz nisem več isti. Sebe ne moreš fiksirati v prostoru in času. Vsak z leti v sebi akumulira dogodke, doživetja, podobe ... in v različnih obdobjih bo isti igralec drugače interpretiral isto vlogo, vsak prizor je dejansko rentgenski posnetek igralskih duš.

Martina Mrhar

Letoviščarji, Gorazd Jakomini, Helena Peršuh, Miha Nemec, Maja Nemec, Ana Facchini, Radoš Bolčina, Ajda Toman, Danijel Malalan, Ivo Barišič, Alida Bevk

Arna Hadžialjević in Matija Rupel

Željka Udovičić Pleština

Sprašujete me, kaj je življenje. To je tako, kot da bi me vprašali, kaj je korenje. Korenje je korenje, ničesar drugega ne morem reči.

(Iz pisma Olgi Kniper)

»Pišem nekaj čudnega ... V drami obupno kršim pravila dramskega dogajanja. Gre za komedijo v štirih dejanjih s štirimi ženskimi protagonistkami in šestimi moškimi protagonisti, dogaja se v naravi s pogledom na jezero. Veliko je govora o literaturi, malo dogajanja, obilo ljubezni.« (Iz pisma A. S. Suvorinu)

Torej: Čehov je pisal nekaj čudnega, pri tem kršil stara pravila in se obračal k novim dramskim formam, naposled pa napisal – *Galeba*. Pri tem je s širokim zamahom svojega peresa naslikal *krajino s pogledom na jezero*, kjer se srečujejo vsi akterji njegove in naše drame. Ljubezni je med njimi v resnici obilo. Toda nobeno od ljubezenskih hrepenenj ne pade na plodna tla, nobeno ne doživi srečnega konca. Razlog srečanja protagonistov na začetku drame je ravno predstava, ki zastopa prej omenjene *nove dramske forme*, nato pa se Čehov oddalji od klasične dramske strukture, ki vključuje zaplet, razvoj dogajanja in razplet, ter nam namesto tega ponudi skorajda mozaično strukturirane popolnoma vsakdanje življenjske situacije. Te okoliščine pa so izbrane tako, da je v njih zagotovljeno vzpostavljanje medsebojnih odnosov med protagonisti. Izmenjujejo se teme, spreminja se razpoloženje, protagonisti drug drugega zasipajo z besedami, kakor da so te edino, kar jim je ostalo, kakor da bi z njimi želeli obdržati oblast nad stvarmi, ki jim uhajajo ali so jim že ušle iz rok. Toda pogovori so bolj paralelni samogovori kot resnični dialogi, so kontinuirano diskontinuirani, vseskozi se prekinjajo in znova nadaljujejo – in premori so ravno tako pomembni kot besede.

Majhen oder na jezeru kot kraj srečevanja dramskih akterjev je točka, kjer se srečata preteklost in prihodnost, kjer se srečajo zagovorniki udobja tradicije in tisti, ki verjamejo v nove forme. Tu pa si je treba postaviti vprašanje, ali je v tem medprostoru dovolj prostora za vse, kakor iz svojega udobnega fotelja trdi Trigorin, ali pa so v končni fazi svetovnonazorske razlike nepremostljive.

V zvezi s tem je za nas uprizoritev *Galeba* zanimiva z dveh plati. Drama namreč

Nejc Cijan Garlatti

Matija Rupel, Ana Facchini, Matjaž Tribušon, Brane Grubar, Urška Taufer, Gorazd Jakomini in Blaž Valič

Damir Martinović Mrle, Ivanka Mazurkijević in Urška Taufer

Blaž Valič in Nejc Cijan Garlatti

obravnava univerzalne odnose, v katerih se lahko prepozna vsakdo, njeno sporočilo pa podajajo junaki, ki izhajajo iz nam dobro znanih vrst. Opravka imamo z dvema pisateljema, dvema igralkama, navdušenimi oboževalci umetnosti ter samodeklariranimi poznavalci in kritiki, ki meritorno razpravljajo o starih in novih formah ter gledaliških poetikah. Kako nam to danes zveni znano!

Med prvim in zadnjim stavkom drame – med replikama »Zakaj zmeraj hodite v črnem?« in »Konstantin Gavrilovič se je ustrelil,« se odvije celotna drama protagonistov. V prostoru in času med vprašanji in odgovori se kažejo in razkrivajo kolektivne tragedije in privatne obsesije, vidne postanejo elementarne sile, ki obvladujejo protagoniste. Na ta način »izseki in življenja« niso več le človeške usode posameznikov, marveč postanejo velika dramska forma.

*

»Čehov zna bolje kot kdorkoli drug izbrati in prikazati človeška razpoloženja, jih prežeti z ostro nasprotujočimi si prizori iz vsakdanjega življenja ter posuti z leskom čistega humorja. In vsega tega ne počne le kot umetnik izbranega okusa, marveč kot človek, ki ve, kako imeti v oblasti srca igralcev in gledalcev. Ljudi neopazno vodi iz enega razpoloženja v drugo, s čimer jih pravzaprav popelje s seboj na pot.« (Stanislavski) Ta nenavadni humor, ki Čehovu pomeni tako pomemben del dramskega tkanja, da svoje drame označuje kot komedije, je v uprizoritvah pogosto zanemarjen in postavljen v ozadje. Toda tedaj niti tragičnega ne moremo prepoznati kot takega. Komično pri Čehovu namreč ni konstrukt ali ločena situacija, katere namen je spraviti

Ana Facchini, Blaž Valič, Helena Peršuh, Taylor da Vinci, Arna Hadžialjević in Matija Rupel

publiko v smeh, marveč resnična hrbtna stran tragičnega. Komično izhaja iz celote dogajanja, iz vsakega karakterja, ki instinktivno reagira na situacijo, v kateri se je znašel. Tako nam avtor z veščino nepodkupljivega humorista omogoča, da vselej vidimo tudi groteskno plat dogajanja, pri čemer se namerno ne obremenjuje s čistostjo forme.

Tragično pa se nam po drugi strani razkriva skozi metafizično žalost minevanja – na vetru, med porušenimi ostanki odra, ki *šklepetajo v vetru* in eksistirajo v jalovem pričakovanju novega. Takšno ozračje pri Čehovu ne samo obstaja, marveč postaja aktivni dejavnik spreminjanja razpoloženj in povod za dejanja protagonistov *Galeba*. Pod vplivom ozračja se namreč poglablja razkol med predstavami in resničnostjo, s čimer se dramskim junakom razpira prostor neuresničenih pričakovanj kot kategorija tragičnega.

Na podlagi tovrstne transpozicije duševne v dejansko scenografijo nam dojemanje realizma pri Čehovu, v katerem sta resnica in lepota v ravnovesju, postane še jasnejše. Prav to ravnovesje med naturalizmom ter lirsko-impresionističnimi in filozofsko-simboličnimi elementi pa priča o tem, da je sprava vseh junakov (vsakega na svoj način) s situacijo le privid, da lažna lahkota, s katero doživljajo stvarnost, junakom prikriva, nam pa razkriva dramatične notranje muke, ki v resnici pomenijo dramatičnost trenutka ali še bolje časa samega. *Galeb* se oddaljuje od klasične dramaturgije, ki temelji na čisti in jasni dramski formi, s tem pa vselej že vsebuje element podajanja sodb. V nasprotju s tem je v njegovem izhodišču

Urška Taufer, Helena Peršuh, Blaž Valič, Matija Rupel, Taylor da Vinci, Brane Grubar in Arna Hadžialjević

povsem nevtralna situacija vrnitve; a tudi konec – kljub samomoru Trepljeva, ki pa deluje antiklimaktično, saj se zgodi zunaj prizorišča s strelom, ki prej spominja na odpiranje steklenice šampanjca – ne vsebuje nikakršnega »razpleta«, ki bi pomenil razrešitev zapleta ali odkritje in kaznovanje krivca. Krivcev tu ni. Ni pozitivnih ali negativnih junakov. Pravzaprav sploh ni junakov. Vsi so zgolj navadni ljudje. Avtor nikogar ne odvezuje odgovornosti za lastno usodo, toda prav tako nikogar ne obsoja za uničenje usode drugih. Vsak od protagonistov deluje ter sprejema dobre in slabe odločitve le iz lastnega egoizma. Sebični so ljubezen Trepljeva do Nine, boj Arkadine, da bi zaustavila čas, Sorinov vzklik »Dajte si dopovedati, da si želim živeti!«, Trigorinova odločitev, da postane *toy boy* Arkadine, ker mu je tako udobneje, Dornov nezlomljivi cinizem, Medvedenkovo neprestano žrtvovanje za Mašo in otroka, Polinina posesivna fiksacija na zdravnika, izogibanje resnici Šamrajeva ...

Tragedija, ki v junakih že obstaja, tako le še najde okoliščine, v katerih se lahko izrazi navzven.

*

V četrtem dejanju se junaki po dveh letih ponovno srečajo, toda to srečanje nam razkrije le, da sta med njimi mogoča zgolj mirno napet kaos ter prepletanje pomembnega z nepomembnim, kjer nič od tega, kar se zgodi, ne privede do nikakršnega logičnega razpleta. Čehov torej svojim junakom ne sodi, ne dopusti jim, da bi bili »dramatični«, »herojski« ali »nenavadni«. Zato pa različnost njihovih

Blaž Valič in Helena Peršuh

karakterjev, motivov in družbenih slojev razkrije in izpostavi v skupnem trenutku, v katerem nam skozi sintezo dogajanja ponudi in zagotovi kolektivno dramo.

Pri Čehovu je »slika celote« pomembnejša od akcije posameznika, s katero ta želi pod vprašaj postaviti svetovno ureditev. To pomeni, da tudi razlogov za nesrečno usodo njegovih junakov ni mogoče odpraviti z nikakršnim družbenim delovanjem, saj so razlogi eksistencialne, ne socialne narave. Zato je Čehov političen avtor, vendar v njegovih delih ni politike.

»Za zdaj nimam nikakršnih političnih, verskih ali filozofskih prepričanj. Menjam jih iz meseca v mesec, zato se bom moral omejiti na to, da v svojih delih opisujem, kako se moji junaki ljubijo, kako se ženske poročajo, rojevajo otroke, umirajo in govorijo,« je Čehov to dejstvo sam duhovito pokomentiral v pismu Suvorinu.

Tragična razsežnost *Galeba* se skriva v nemoči njegovih likov, da bi se uprli nujnosti – prostor dramatičnega torej določa usoda. Toda dejstvo, da se v drami »nič ne dogaja«, da je razvoj dogodkov statičen, ne pomeni tudi odsotnosti dramskih spopadov. Gre zgolj za razliko v formulaciji bojev dramskih protagonistov.

»Junaki pri Čehovu so začrtani v zunanjih obrisih, mi pa jih doživljamo od znotraj. Medtem ko hodijo, pijejo in govorijo razne nesmiselne reči, mi lahko vidimo ogromno količino duha, s katero so prežeti. Govorijo, kot bi bili v ječi, mi pa pri tem o njih spoznamo stvari, ki jih še sami niso opazili. V malenkostih, ki so jih njihova življenja polna, se nam razkriva

Matjaž Tribušon in Urška Taufer

nekakšna tajna šifra – in tedaj to niso več malenkosti. Trivialnost njihovih življenj je nevtralizirana. V teh malenkostih se nam na vsakem koraku razkriva nekaj veličastnega.« (A. Beli)

*

Zunanje konflikte pri Čehovu torej nadomešča konfliktnost dramske strukture, ki temelji na nizanju različnih, po prevladujočih razpoloženjih pogosto popolnoma nasprotujočih si banalnih situacij, v sebi zaokroženih detajlov, v katerih si lahko preko »posredne akcije« na podlagi najenostavnejših medčloveških odnosov postavimo najsplošnejša vprašanja.

Nosilec dramskega v *Galebu* namreč ni dogajanje samo, temveč so to odnosi življenjskih dram posameznikov, ki so vedno vzpostavljeni po naključju, posledice pa jim sledijo po nujnosti. Dogajanje je marginalizirano tudi tako, da se ključni dogodki v drami – skupno življenje Nine in Trigorina, otrokova smrt, poroka Maše in Medvedenka ter na koncu še samomor Trepljeva – zgodijo daleč od odra.

»Imam zanimivo temo za komedijo, toda nisem še uspel napisati dobrega zaključka. Kdor si bo znal izmisliti nove zaključke dram, bo začetnik novega obdobja. Meni konci nikakor ne gredo od rok! Junak se mora poročiti ali pa ubiti. Druge možnosti ni!« (Iz pisma A. S. Suvorinu)

Zaporedje situacij, ki jih je izbral Čehov, brez milosti, a z določeno mero komičnosti nepomembnih pogovorov, ki še potencira njihovo absurdnost, kaže in razkriva ljudi v kaosu malomeščanskega

Urška Taufer, Arna Hadžialjević in Matjaž Tribušon

vsakdana. Tragično se pri tem pojavi kot razkorak med željami in resničnostjo, kot posledica napačnih odločitev, kot rezultat neuresničenih pričakovanj – ne pa kot produkt vnaprej določenih tragičnih okoliščin. Na prvi pogled celovita, živahna, celo vesela slika sveta pod površjem ne skriva le monotonije, odtujenosti in nerazumevanja, marveč tudi gnilobo in propad. V tem nesorazmerju vsako delovanje je in ostaja absurdno – saj je zaznamovano s takšnima prostorom in časom.

Zato pri uprizoritvi nismo mogli mimo dejstva, da se tudi mi danes – prav tako kot druščina s Sorinovega posestva – neprestano zadržujemo v skupinah, v resnici pa smo vseskozi obsojeni na samoto (ali: na *biti sam*). Zato je v predstavi igralcem prepuščeno, da v posamezni situaciji poiščejo in predstavijo lastno resnico, da na odru začrtani okvir zapolnijo z instrumenti svoje duše ter lastnimi življenjskimi in čustvenimi izkušnjami.

*

»V zmoti so tisti, ki se v dramah Čehova sploh trudijo igrati, predstavljati. V njegovih dramah je treba biti, živeti, obstajati in potovati po globoko skriti duševni arteriji ... To so skrivne duševne delavnice, v katerih nastaja 'čehovsko razpoloženje', posoda, v kateri so shranjena vsa nevidna, pogosto tudi spoznanju nedostopna bogastva in zakladi čehovske duše.« (Stanislavski)

Čehov skozi opise drobnih, vsem dobro znanih vsakdanjih naključij podaja ključne elemente atmosfere, s tem pa zelo precizno opisuje duha časa, duha prehoda v novo obdobje. Starega ni več, novo pa še ni nastalo.

Lahko bi rekli, da tovrsten cinizem, ki ne analizira, ne moralizira in ne pridiga, marveč ustvarja razpoloženje, v katerem se razpira ta časovni medprostor, Čehova danes vrača iz klasike v avantgardo.

»Pravite, da ste ob mojih dramah jokali? Niste edini. Toda jaz jih nisem napisal s tem namenom, takšne jih je napravil Stanislavski. Jaz sem hotel nekaj drugega. /.../ Ljudem sem hotel le iskreno povedati: poglejte se, poglejte, kako slabo in dolgočasno živite. /.../ Kaj je tu vredno solza?« (Iz pisma V. L. Tihonovu)

Prevedel **Jaka Fišer**

Blaž Valič in Arna Hadžialjević

Donald Rayfield

Galeb: nastajanje, polom, triumf

O nastanku drame

Nastajanje nove drame Čehova, *Galeba*, je zmotil poskus samomora, ki je drami naposled dal končno barvo. Levitan[1] se je mudil v Gorkem, odmaknjenem posestvu na polovici poti med Moskvo in Peterburgom, ki je bilo v lasti njegove ljubice Ane Turčaninove. Tako kot Sofija Kuvšinikova je bila tudi Ana poročena in deset let starejša od Levitana. Imela je tri hčere, od katerih se je Levitan zapletel vsaj z eno. Z Ano Turčaninovo se je sprl, nakar je 21. junija izvlekel revolver in se ustrelil v glavo. Rana ni bila posebej huda, toliko hujše pa je bilo Levitanovo duševno stanje.

/…/

18. julija je bil Čehov znova v Melihovem[2]. Pridružili sta se mu Tanja[3] in Saša Selivanova[4], ki jo je zdaj klical »čedna mala vdova«. Štiri dni kasneje se je vrnil v Moskvo ter se srečal s Suvorinom[5]. Med sprehodi in pogovori sta skupaj preživela dva dneva, nato pa se je tudi Suvorin odpravil v Melihovo, kjer se je srečal s Tanjo ter se z njo pogovarjal o gledališču. V Pavlovem[6] dnevniškem zapisu s 24. julija lahko preberemo: »Polna luna. Gostje so se odpravili na sprehod v gozd.« Ta sprehod je bil za Tanjino bodočnost odločilen. Očarala je Suvorina, ta pa je nato zanjo naredil prostor v Peterburgu. Tanja je tedaj prevajala

---

1 Izak Levitan (1860–1900), ruski slikar, znan predvsem po svojih razpoloženjskih krajinah, pa tudi tesen prijatelj in najljubši umetnik Čehova.

2 Melihovo,vas približno 40 kilometrov južno od Moskve, kjer se nahaja obsežno podeželsko posestvo, ki ga je leta 1892 kupil Čehov in tam živel vse do leta 1899. V tem obdobju je napisal nekatera od svojih najbolj znanih del, vključno z *Galebom*.

3 Tatjana (Tanja) Ščepkina Kupernik (1874–1952), pesnica, dramatičarka in prevajalka. Zlasti s svojimi prevodi Rostanda, Shakespeara, Lopeja de Vege in drugih je imela pomembno vlogo v ruskem gledališču, ob tem pa je bila dobra prijateljica Čehova ter se z njim tudi romantično zapletla.

4 Saša Selivanova, nečakinja Gavrila Selivanova, sostanovalca Čehova v mladih letih v Taganrogu. V času finančnih težav je bila družina Čehov v veliki meri odvisna od sredstev Gavrila Selivanova, med Antonom in Sašo pa se je razvil prisrčen odnos, ki je trajal desetletja.

5 Aleksej Suvorin (1834–1912), ruski novinar, publicist ter medijski in založniški magnat, pa tudi gledališki kritik in podpornik gledališča. Suvorin je bil dolgoletni prijatelj Čehova in izdajatelj mnogih njegovih pomembnih del, na njegova stara leta pa sta se tudi zaradi razlik v političnih stališčih razšla.

6 Pavel Čehov, Antonov oče.

Daljno princeso Edmonda Rostanda, ki je bila kasneje vir kulta »čudovite dame« v ruski simbolistični dramatiki, njeno navdušenje nad sodobno francosko dramatiko pa je tudi Čehova spodbudilo, da je nekaj tednov posvetil študiju francoske slovnice. V *Galebu* kratka igra, ki jo Trepljev uprizori, da bi šel na živce svoji materi, parodira še nenapisane ruske drame. Simbolistična drama, s katero se je ukvarjala Tanja, in drama *Hannina pot v nebesa*, v kateri je debitirala lepa Ljudmila Ozerova, pa sta Čehovu pomagali, da si je lahko predstavljal, kako bi takšne drame zvenele v ruščini.

Galeb je poln krute parodije. Ustreljeni ptič, ki simbolizira uničeno mladost, namiguje na Ibsenovo *Divjo račko*; Trepljev, mladi pisec, ljubosumen na ljubimca svoje matere, predstavlja parodijo na Hamleta in Gertrudo. Arkadina, ki ima vse moške – brata Sorina, sina Trepljeva in ljubimca Trigorina – v šahu, je karikatura vseh igralk, ki jih Čehov kdaj ni maral, v njej pa lahko zasledino vedenjske vzorce Javorske[7], ki je znala poklekniti pred Čehovom in ga poklicati »edini moj« kakor Vasantasena Čarudato[8]. Dolgočasni učitelj Medvedenko je na las podoben Mihajlovu, učitelju iz vasi Talež pri Melihovem. Medaljon s kodiranim namigom na citat »Ako boš kdaj potreboval mojega življenja, pridi in ga vzemi!«, ki ga je Nina izročila Trigorinu, se posmehuje Avilovi[9] in njenemu medaljonu. Prizorišče dogajanja *Galeba* na obali jezera, nesmiselni uboj galeba in prvi poskus samomora Trepljeva namigujejo na Levitana. In naposled nesrečna usoda Nine, ki jo obožuje Trepljev, osvoji pa Trigorin, odraža – in, kot bomo še videli, napoveduje – zgodbo Like, Čehova in Potapenka[10].

Največji odmerek krutosti pa je Čehov prihranil zase. Trigorin in Trepljev, tradicionalni pisec in inovator, predstavljata stare in nove književne smernice, pri čemer sta oba neustvarjalna in povprečna. V resnici pa gre za personifikacijo dveh aspektov samega Čehova, po eni strani analitičnega ustvarjalca na sledi Turgenjeva in Tolstoja, po drugi vizionarskega proznega pesnika. Velik del tega, kar Čehov pripisuje Trigorinu – ribiške palice, odpor do dišečega cvetja in omalovaže-

---

7 Lidija Javorska (1871–1921), ena izmed najbolj razvpitih ruskih igralk svojega časa. Poleg igralskih kvalitet je bila znana po drznem in ekstravagantnem vedenju, pa tudi pestrem zasebnem življenju, ki ga je med drugim zaznamovala ljubezenska avantura s Tanjo Ščepkino Kupernik. Svojo življenjsko in poklicno pot je zaključila v Londonu, kjer je tudi pokopana.

8 Vasantasena in Čarudata, glavna lika sanskrtske igre *Glinasti voziček* (*Mrčakatika*), ki jo pripisujejo indijskemu kralju Šudraki. Osrednja tema drame je prepovedana ljubezen med mladeničema iz različnih kast.

9 Lidija Avilova (1864–1943), pisateljica, velika oboževalka Čehova. Medaljon z namigom na citat iz *Sosedov* mu je poslala kot izraz ljubezni, naposled pa je bil deležen satirične obravnave v *Galebu*. Citat je povzet po slovenskem prevodu Frana Pogačnika iz A. P. Čehov, *Sosedje in druge novele*. Tiskovna zadruga, Ljubljana, 1920.

10 Lidija (Lika) Mizinova (1870–1937), ženska, s katero je bil Čehov romantično povezan in ga je celo skušala prepričati v poroko. Naposled se je zapletla z njegovim sicer poročenim prijateljem Ignatijem Potapenkom (1856–1929), pisateljem in dramatikom, in mu rodila nezakonskega otroka. Na tej točki je torej Čehov v *Galebu* zelo dobro napovedal usodo svojih prijateljev.

vanje samega sebe – je v resnici on sam. Trigorin v drami izgovarja besede, ki jih je Čehov zapisal tudi v svojih proznih delih (opis razbite steklenice na vrši) ali pismih (pismo Liki o obsesivnem pisanju). Po drugi strani pa Trigorin – kakor Potapenko – zapelje in nato zapusti Nino, ta pa se nato na kratko vrne k Trepljevu – kakor k Čehovu – in pri tem ne opusti želje po igralski karieri. Kljub temu osebnoizpovedni elementi v *Galebu* ne prevladujejo: Trigorin le delno odraža Potapenka, Trepljev pa le delno Čehova. Avtorski glas Čehova v drami predstavlja doktor Dorn, ki dogajanje opazuje s posmehljivim sočutjem in od sebe odvrača posesivne ženske.

V *Galebu* je vzorec, ki ga zasledimo že v *Mesecu dni na kmetih* Ivana Sergejeviča Turgenjeva, razvit do surrealnih razsežnosti. Tu so podeželsko posestvo, ironični zdravnik, dominantna junakinja in absurdno dolga veriga neuslišanih ljubezni: nihče ne mara učitelja Medvenka, ta ljubi šefovo hčerko Mašo, ta ljubi mladega pisatelja Trepljeva, ta ljubi sosedovo pastorko Nino, ta ljubi starejšega pisatelja Trigorina, tega ima v šahu igralka Arkadina. Struktura drame je inovativna: napisana je v štirih dejanjih, ki potekajo tekoče in niso razdeljena na prizore. Poleg tega četrto dejanje povzema motive prvega, kakor smo vajeni predvsem v glasbenih delih. Nobena drama, ki jo je Čehov napisal dotlej, ni do te mere literarna: besedilo namiguje na Maupassanta, ki ga je ravno tako kot dramski junaki spoštoval tudi Čehov sam. Drama se začne z replikama »Zakaj zmeraj hodite v črnem? – Žalujem za svojim življenjem,« ki sta prevzeti iz *Lepega strička*, medtem ko odlomek o tem, kako nevarni so pisatelji za družbo in kako nevarne so ženske za pisatelje, ki ga v drugem dejanju prebere doktor Dorn, izvira iz Maupassantovega potopisa *Na vodi*. Prav tako so v drami prisotni vplivi Shakespeara, zlasti *Hamleta*. Toda tradicija je obrnjena na glavo. *Galeb* je poln komičnih elementov – zaljubljenih parov, spopadov mladih s starimi, domiselnih služabnikov – toda v njem ni nikakršnega komičnega razpleta. Noben par se ne pobota, položaj starih ostane neomajan, mladi propadejo, služabniki se obrnejo proti lastnim gospodarjem.

21. oktobra 1895 je Čehov rekel Suvorinu, da je njegova komedija, v kateri smeši svoje bližnje ter se znaša nad gledališčem in igralkami, neuprizorljiva: »Pišem jo s precejšnjim užitkom, čeprav v njej obupno kršim pravila dramskega dogajanja. Gre za komedijo v štirih dejanjih s tremi ženskimi protagonistkami in šestimi moškimi protagonisti, dogaja se v naravi s pogledom na jezero. Veliko je govora o literaturi, malo dogajanja, obilo ljubezni.« Od začetka snovanja drame maja 1895 do prve uprizoritve oktobra 1896 je Čehov naredil vse, kar je bilo v njegovi moči, da bi vzbudil kar največ sovraštva pri tistih, ki so v njej igrali ali si jo prišli ogledat. Skorajda bi lahko rekli, da je *Galeba* od ideje do uresničitve razvil proti lastni volji.

Krstna izvedba 1895

Le šest dni pred premiero je dvainštiridesetletna Savina[11] zavrnila vlogo osem-

[11] Marija Savina (1854–1915), igralka.

najstletnega »Galeba«. Naslednji dan je vlogo dobila Vera Komisarževska[12], ki je pri dvaintridesetih lahko prepričljiveje uprizorila naivno mlado dekle. Sledil je spor med igralkami, ali lahko sedaj Savina igra Mašo, nato pa je Savina jezno zapustila produkcijo. Čehov ni bil zadovoljen z režiserjem Karpovom[13], čigar pristop je bil primernejši za meščanske farse in popolnoma neustrezen za prizore na propadajočem podeželskem posestvu.

Toda vsi ti slabi obeti niso pokvarili vaje, ki jo je 14. oktobra skupaj s Potapenkom obiskal tudi Čehov. Pričel je zaupati zasedbi, Komisarževska pa ga je navdušila. (Sicer niti Čehov niti Suvorin nista delila očaranosti Karpova nad njo, Suvorinu pa se je kot Klärchen v *Koncu Sodome* zdela obupna.) Uspelo ji je namreč najti pravo rešitev za najbolj zagonetni monolog v drami, simbolistično igro v igri, ki jo je napisal Trepljev, Karpov pa se je zanjo bal, da utegne spraviti publiko v smeh. S svojim čudovitim glasom se je povzpela od najnižjega alta do vrhunca in se pri besedah »Vsa življenja so ugasnila, ko so sklenila svoj žalostni krog« znova spustila skoraj do neslišnega, s čimer je poslušalca tako rekoč hipnotizirala. Odločila se je, da besedila Trepljeva ne bo podala kot parodijo, marveč kot poezijo, in Čehova je s svojo muzikaličnostjo prepričala.

Naslednji dan je bila na programu kostumska vaja, a je izpadla klavrno. Ovita v belo platno je bilaKomisarževska smešna in lepo se je videlo, da Karpov ne premore dobrega občutka za sceno in kostume. Marija Čitav[14] v vlogi Maše se je kar izgubila v preveliki obleki, zasnovani z mislijo na polnejšo Savino, Sazonova pa je bila ogorčena nad kostumom, ki ga je v vlogi Trigorina nosil njen mož Nikolaj[15]:

»Vaja brez avtorja, scene in enega igralca … Nikolaj je branil Komisarževsko pred Karpovom, ki je tako neizkušen, da jo je v njeni ključni zadnji sceni želel postaviti v ozadje ob stran odra, pogled nanjo pa zastreti z mizo … Ko sem mu hotela povedati, da predstava še ni pripravljena, je odšel … Čehov je bil vabljen /… *na večerjo* …/, a ni prišel.«

/…/

Premiera je med občinstvom povzročila škandal, kakršnega v ruskem gledališču dotlej nihče ni pomnil. Predstava je bila uprizorjena v napačnem mestu, v napačnem mesecu, v napačnem gledališču, z napačno zasedbo, predvsem pa pred napačnimi gledalci. Mnogi izmed njih so na predstavo prišli pozdravit Levkejevo[16], ki je dve uri kasneje nastopala v priljubljeni farsi. Drugi so prišli, da bi na glas

---

[12] Vera Komisarževska (1864–1910), igralka.

[13] Evtihij Karpov (1857–1926), dramatik in režiser, v tem času tudi direktor Aleksandrinskega gledališča v Peterburgu, kjer je bil *Galeb* uprizorjen. Sicer pomembna osebnost ruske gledališke scene, vendar je ob uprizoritvi te drame veljal za neizkušenega, neinventivnega in pretirano samozavestnega.

[14] Marija Čitav (1860–1935), igralka.

[15] Sofija Sazonova (1852–1921) in Nikolaj Sazonov (1843–1902), igralca.

[16] Elizaveta Levkejeva (1851–1904), igralka, bolj znana po svojih komičnih vlogah. Peterburška premiera *Galeba* je bila odigrana na njen spominski večer, kar je še dodatno podžgalo negativno recepcijo predstave, ki jo je občinstvo dojemalo tudi kot satiro na igralsko kariero Levkejeve.

izrazili svoj odpor do Čehova in sodobne dramatike. Zelo malo je bilo takšnih, ki bi se jim kakorkoli sanjalo, kaj so sploh prišli gledat. Igralce je takšno vzdušje vznemirilo in so se mu skušali prilagoditi, najobčutljivejša med njii – Komisarževska – pa je ostala brez inspiracije. Njen *Galeb* je strmoglavil. Po prvem dejanju je drhte in v solzah pritekla h Karpovu: »Strah me je iti nazaj na oder … Ne znam igrati … Pobegnila bom iz gledališča.« Karpov ji je ukazal, naj se vrne, toda predstava je bila izgubljena. Vsi avtorjevi prijatelji in ustvarjalci *Galeba* so bili po svoje šokirani in vsi so bili enotnega mnenja, da je bilo za predstavo usodno maščevalno ozračje v Peterburgu. V dnevniških zapisih tako pri Suvorinu kot pri Čehovu najdemo isti evfemizem: »Predstava ni bila uspešna.« Suvorin je zaključil: »Gledalci niso bili pozorni, niso poslušali, klepetali so, se dolgočasili …« Maša[17] se je predstave spominjala takole:

»Od prve minute sem čutila brezbrižnost in posmehljiv odnos občinstva do dogajanja na odru. Sredi prvega dejanja se je zavesa na sredini odra dvignila, za njo se je ovita v platno prikazala Komisarževska, ki je bila ta večer zelo neodločna, in začela svoj monolog, *Ljudje, levi, orli in jerebice* … Med občinstvom je bilo slišati glasen smeh, glasno govorjenje, občasno celo žvižge. Od znotraj me je obšel hlad … Zatem pa je izbruhnil pravi škandal. Na koncu prvega dejanja se je šibek aplavz izgubil med žvižgi in žaljivkami, namenjenimi avtorju in izvajalcem … Do konca predstave nisem zapustila svoje lože.«

Premiera v Moskvi 1898

Altšulerju[18] ni ušlo, da je zaradi *Galeba* Čehov napet. Imel je težave s pljuči in črevesjem. Peterburška premiera je zadala hud udarec njegovemu zdravju, še en debakel pa bi ga lahko ubil. *Galeb* in *Striček Vanja* sta bila razen v prestolnici uprizorjena povsod, *Striček Vanja* pa je Čehovu prinesel 1000 rubljev in navdušil občinstvo po vsej Rusiji. Novembra 1898 se je Čehovu iz Nižnega Novgoroda oglasil Maksim Gorki, tridesetletni glasnik revolucije in prvi ruski »proletarski« pisatelj. Rekel mu je, da je ob prvem ogledu *Stričkа Vanje* jokal kot majhen otrok, počutil se je, »kot bi mi kdo z nožem zarezal v srce«, četrto dejanje je bilo kot »udarec s kladivom po gledalčevi glavi«, vse skupaj pa kot »vrt iz otroštva, ki ga je razrila orjaška svinja«. Zaključil je z besedami: »Po naravi sem zelo smešen in prostaški, toda moja duša je neozdravljivo bolna.« Čehov mu je odgovoril z naklonjenostjo. Na pobudo Gorkega se je med njima naposled razvilo neobičajno prijateljstvo, pod vplivom katerega so januarja 1899 naposled popustili vsi obrambni zidovi Čehova: »Neumen sem kot lokomotiva /…/ toda pod seboj nimam tirnic.«

V tem času je to ali ono od moskovskih vaj ali uprizoritev v drugih mestih videlo že dovolj ljudi, da si je *Galeb* ustvaril precejšen ugled. Maša je dobila status pooblaščenke Čehova in začela je uživati življenje. Večerjala je z igralci in igralkami ter pri tem dajala vtis samozavestne, zabavne gostiteljice. Spoprijateljila se je

[17] Marija (Maša) Čehova (1863–1957), Antonova sestra.

[18] Izak Altšuler (1870–1943), zdravnik iz Jalte, ki je Čehova prepričal, naj iz zdravstvenih razlogov zapusti Melihovo in se preseli na Krim. Kratek čas je Čehov pri njem tudi živel.

z Višnjevskim, šolskim prijateljem Čehova, ki je igral doktorja Dorna, in z Olgo Kniper[19], ki je, čeprav petnajst let premlada, igrala Arkadino. Okrog nje so se zbirali prijatelji Čehova. Saša Selivanova jo je cepila proti črnim kozam; z Dunjo Konovicer (Efros), še leta 1886 zaročenko Čehova, sta si bili tako blizu kot pred dvanajstimi leti; prav tako sta jo obiskali Elena Šavrova[20] in Tanja Ščepkina Kupernik. Maša je bila povabljena v hišo gospe Šavrove in četudi ji *kavalirji* z monokli njenih deklet niso bili všeč, ji je Elena Šavrova zapustila vtis lepe in zanimive ženske. Olga Šavrova ji je celo predlagala, naj postane igralka. Na smrt bolni Levitan je bil že prešibak, da bi ji dvoril – Čehovu je rekel, da »diha tako težko kot riba na suhem,« toda Maša je še vedno verjela v možnost »osebne sreče«. Ni si želela poučevati geografije v Jalti, želela je uživati atmosfero Moskve in študirati umetnost.

Premiera *Galeba* je bila na sporedu 17. decembra 1898. Dvorana je bila razprodana, okoliške ceste pa prepolne kočij. Nemirovič Dančenko[21] je v telegramu sporočil: »Popoln uspeh, noro srečen.« Čehov mu je odgovoril: »Tvoj telegram me je osrečil in ozdravil.« Nemirovič Dančenko ga je prosil za ekskluzivne pravice do *Strička Vanje* za Moskovsko umetniško gledališče. Prav tako se je Čehovu s telegramom oglasil šolski prijatelj Višnjevski in mu sporočil: »*Galeb* bo paradni konj našega gledališča.« Nino – Galeba – je slabo odigrala Roksanova[22] (ki so jo nedolgo zatem zamenjali), Stanislavski[23] pa je Trigorina odigral »kot impotentnež, ki okreva po tifusu«, toda občinstvo je bilo navdušeno. Posebnih pohval je bila deležna Olga Kniper. Nemirovič Dančenko je Čehovu povedal: »V svojo vlogo se tako vživi, da jo je nemogoče ločiti od igralske elegance, vulgarnega šarma, zlobe in ljubosumja, /ki jih pooseblja Arkadina/.« Maša je pritrjevala instinktom svojega brata: »V predstavi je igrala zelo, zelo dobra igralka, Olga Kniper. Izredno je talentirana, čisti užitek jo je bilo gledati in poslušati.« Tanja Ščepkina Kupernik je Čehovu pisala: »Prvič po treh letih sem spet uživala v gledališču /.../ Vse je bilo novo, nepričakovano, vznemirljivo /.../ Kniperjeva je bila zelo dobra.«

Odlomki iz:
Donald Rayfield
Anton Chekhov, A Life, 1997
Prevedel in uredil opombe **Jaka Fišer**

---

[19] Olga Kniper Čehova (1868–1959), igralka, od leta 1901 tudi Antonova žena.

[20] Elena Šavrova (1873–1937), pisateljica. S Čehovom se je srečala v Jalti leta 1889, ko jo je učil nekaterih veščin kreativnega pisanja, z njim pa se je tudi romantično zapletla.

[21] Vladimir Nemirovič Dančenko (1858–1943), režiser, gledališki pedagog in producent, skupaj s Stanislavskim ena od najpomembnejših osebnosti ruske gledališke scene na prelomu stoletij. Skupaj z njim sta ustanovila Moskovsko umetniško gledališče, kjer je bil med drugim uprizorjen tudi *Galeb*.

[22] Marija Roksanova (1874–1958), igralka.

[23] Konstantin Stanislavski (1863–1938), igralec, gledališki teoretik ter eden od najpomembnejših in najvplivnejših ruskih gledaliških režiserjev.

Ana Facchini

Urška Taufer

Nejc Cijan Garlatti

Andrej Rozman Roza

Borštnikova nagrada za prevod

Andrej Rozman Roza je za prevod dela The Tiger Lillies, Julian Crouch, Phelim McDermott *Peter Kušter* na 52. Festivalu Borštnikovo srečanje prejel Borštnikovo nagrado. Strokovna žirija je zapisala: »Andrej Rozman Roza se je v svojem prevodu *Petra Kuštra* ponovno izkazal za virtuoza jezika, njegov prenos besedila v slovenski jezik je izrazito gledališki, živ in plastičen. Z lahkoto prehaja med visokim literarnim in nižjim pogovornim jezikom, ob čemer vzpostavi novo celoto, igriv in bogat jezikovni univerzum.«

Peter Kušter

Bizarna opereta *Peter Kušter* je septembra 2017 gostovala na 9. Bienalu lutkovnih ustvarjalcev Slovenije v Lutkovnem gledališču Maribor, oktobra pa na Festivalu Zlata paličica v Lutkovnem gledališču Ljubljana in na 52. Festivalu Borštnikovo srečanje v Slovenskem narodnem gledališču Maribor.

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica
Slovene National Theatre Nova Gorica
Trg Edvarda Kardelja 5, 5000 Nova Gorica, Slovenija / Slovenia
+386 5 335 22 00, +386 5 302 12 70 Faks / Fax
info@sng-ng.si, www.sng-ng.si

Direktorica / General Manager
Maja Jerman Bratec maja.jerman-bratec@sng-ng.si
+386 5 335 22 10
Umetniški vodja / Artistic Director
Marko Bratuš marko.bratus@sng-ng.si +386 5 335 22 10
Poslovna sekretarka / Business Secretary
Barbara Skorjanc barbara.skorjanc@sng-ng.si +386 5 335 22 10
Dramaturginji / Dramaturgs
mag. **Ana Kržišnik Blažica** ana.krzisnik@sng-ng.si +386 5 335 22 15 in / and
Martina Mrhar martina.mrhar@sng-ng.si +386 5 335 22 01
Lektor / Language Consultant
Srečko Fišer srecko.fiser@sng-ng.si +386 5 335 22 02
Dramaturginja in vodja AMO / Dramaturg and Chief of AMO
Tereza Gregorič tereza.gregoric@sng-ng.si +386 5 335 22 18
Odnosi z javnostjo / Publicity Manager
Dominika Prijatelj dominika.prijatelj@sng-ng.si +386 5 335 22 50
Organizatorka / Organizer
mag. **Barbara Simčič Veličkov** organizacija@sng-ng.si +386 5 335 22 04
Vodja računovodstva / Chief Accountant
Goran Troha Žvokelj g.troha-zvokelj@sng-ng.si +386 5 335 22 07
Tehnični vodja / Technical Director
Aleksander Blažica aleksander.blazica@sng-ng.si +386 5 335 22 14

Svet SNG Nova Gorica / Council SNT Nova Gorica
Bojan Bratina (predsednik / president), Mirko Brulc (podpredsednik / vice president)
dr. Helena Jaklitsch, Mihaela Kolander, Matija Rupel

Strokovni svet SNG Nova Gorica / Expert Council SNT Nova Gorica
Andrejka Markočič Šušmelj (predsednica / president), mag. Alida Bevk
(podpredsednica / vice president), Radoš Bolčina, Marko Polanc, Aleš Valič,
Franka Žgavec

Blagajna / Box Office
+386 5 335 22 47 blagajna@sng-ng.si
vsak delavnik / workdays 10.00–12.00 in / and 15.00–17.00
ter uro pred pričetkom predstav / and an hour before each performance

Član Evropske gledališke konvencije

Sponzor

Medijski sponzor

Gledališki list SNG Nova Gorica, letnik 63, številka 5

Izdajatelj SNG Nova Gorica, predstavnica Maja Jerman Bratec
Urednica Martina Mrhar
Uredništvo Srečko Fišer, Tereza Gregorič in mag. Ana Kržišnik Blažica
Lektor Srečko Fišer
Fotografije Peter Uhan (naslovnica, str. 14–75 (fotografije z vaje), str. 77, Materia prima (str. 6), Foto atelje Pavšič Zavadlav (str 11–13) in Matej Kristovič (str. 76)
Oblikovanje Blaž Erzetič
Prelom in tisk A-media
Naklada 500

ISSN 1581-9884
Dejavnost SNG Nova Gorica financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

Cena publikacije je 2 evra.